

Quand un poète traduit: *Le Cid* de Corneille

Paulette Gabaudan

Dès sa présentation en public *Le Cid* de Corneille a fait l'objet d'une censure. Il est qualifié de plagiat et pire encore, de «traduction», sous la plume de Mairet: *De l'auteur du vrai Cid espagnol à son traducteur français*. C'est justement à ce titre qu'il va nous intéresser aujourd'hui, en tant que «traduction» d'un original espagnol.

Nous ne méconnaissions pas la méchanceté que cette appellation contenait dans la féroce épître de Mairet, ni les critiques acerbes, compensées par de chaleureuses admirations, que l'œuvre a suscitées jusqu'à nos jours. Le débat sur le *Cid* est toujours ouvert et la bibliographie abondante tant en France qu'en Espagne.

Disons cependant bien clairement que ce débat n'est pas le nôtre. C'est pourquoi, dans le résumé que nous présentons ici, nous ferons abstraction de cette bibliographie, qui n'est pas l'essentiel, pour nous limiter exclusivement aux textes. Nous ignorerons volontairement tout ce qui a été dit sur la question, ainsi que toute comparaison portant sur les différences; nous ne nous occuperons ni du lépreux, ni de l'aragonais, ni de D. Sanche de Léon, ni de D. Sanche de Corneille.

Ce colloque est consacré à la traduction et c'est de traduction que nous voulons parler. Donc, non pas du *Cid* de Corneille ou des *Mocedades* de Guillén de Castro, mais très exactement des vers que Corneille a traduits du texte espagnol, pour nous demander pourquoi il les a retenus et comment il les a traduits.

Cette simple comparaison terme à terme, devrait nous conduire aux sources mêmes de l'élaboration de l'œuvre, à l'émotion esthétique qui éveille et féconde la création poétique. Car, et ce sera l'essentiel de notre étude, ce choc, chez un écrivain, se fait au niveau de l'écriture. C'est vrai qu'il y a eu l'utilisation d'une intrigue, que les personnages ont été en grande partie repris, mais ce sont les mots, leurs éclats, leurs rebondissements, les rythmes des vers et des paragraphes, les images, les rimes qui ont séduit le poète qu'était Corneille.

Un calcul, approximatif bien que minutieux (où finit la traduction et où commence l'adaptation?), nous amène à constater que les 9% ou 10% des vers seraient traduits (à peu près 200 sur 1840), provenant d'un 9% de

Guillén (288 sur 3004). Traduits comme on le faisait à cette époque, de façon plus libre que de nos jours, dans ces traductions que Roger Zuber appelle avec esprit «les belles infidèles».

Ceci dit, l'exposition orale, que j'ai faite au colloque, comprenait une comparaison terme à terme en deux colonnes de fragments des deux textes, distribués aux auditeurs en photocopies, et qui occuperaient plus à eux seuls que l'espace qui m'est imparti. Je renoncerais donc ici, non seulement à la bibliographie, mais à ces minutieux commentaires de textes et à l'immense majorité des citations, pour ne donner que les concepts et les idées rectrices de mon exposition.

J'ai distingué trois grandes catégories d'emprunts: ceux qui se réfèrent au contenu, ceux qui touchent à l'écriture même, et les emprunts d'éléments poétiques. J'ai signalé à part un emprunt qui change le sens du texte. Enfin j'ai examiné de plus près le duo des amoureux.

I. Traduction et adaptation

1. Localisation de l'emprunt. De la scène suivie à l'emprunt ponctuel

Précisons que les emprunts se situent essentiellement à partir de l'acte I, scène 3 (le soufflet), jusqu'à II, 2 (le défi au Comte); puis de II, 8 (Chimène devant le roi), jusqu'à III, 6 (Rodrigue et son père après la mort du Comte); donc, deux blocs. Dans ces deux blocs, nombreuses sont les scènes où l'original est suivi de très près, depuis la structure de la scène jusqu'au détail du texte, avec des passages ajoutés suivant le procédé de l'amplification. Les exemples seraient abondants. Le duo des amoureux m'en fournira l'essentiel.

Dans d'autres scènes, l'emprunt est seulement ponctuel. À partir de l'acte IV, quand Corneille se sépare de son modèle, les passages traduits, très réduits, sont des emprunts ponctuels d'éléments d'information, les autres disparaissant. Ainsi le nom de "Cid" dans le récit du combat contre les Mores (IV, 3), 4 vers traduits littéralement (G. II, vv. 1701-1704),¹ est le seul fragment emprunté de toute la scène.

2. Déplacements de textes

Ils sont très fréquents. Corneille procède à des refontes de mettre en scène. Mais sans perdre de vue les valeurs stylistiques. Certains éléments du texte paraissent, à première vue, écartés par l'auteur-traducteur, qui saute

1. Dans les références qui suivront G. désigne le texte de Guillén de Castro, et C. celui de Corneille.

un passage. On a la surprise de le voir reparaître plus loin, dans une autre scène, où il est souvent remarquablement utilisé. Un exemple de déplacement, le magnifique cri de jeunesse orgueilleuse du héros défiant le Comte (C. II, 2, vv. 405-406; G. vv. 542-543): «Je suis jeune il est vrai», etc. tiré en fait du monologue lyrique de Rodrigue chez Guillén.

3. De la fidélité à l'autonomie

Quant à la façon de traduire, on voit souvent, dans une scène, Corneille se libérer peu à peu de son modèle, qu'il suivait d'abord fidèlement. Le défi de Rodrigue au Comte (II, 2) en fournit un bon exemple: les premières répliques sont une traduction rigoureuse de l'original (C. vv. 397-403; G. vv. 762-773); la suite se libère déjà du modèle: (C. vv. 404-408; G. vv. 774-777); puis le ton du personnage change et ses sentiments à l'égard de Rodrigue; on ne peut plus parler de traduction, ni même d'adaptation, il faudrait dire, tout au plus, inspiration (C. vv. 432-436; G. vv. 778-781).

4. Noyaux anciens dans un texte renouvelé

Dans ce cas, des fragments empruntés se recomposent, ou bien on retrouve des mots épars du texte d'origine: passage du concret à une expression plus abstraite dans l'affrontement entre le Comte et D. Diègue sur le métier militaire (I,3). Par exemple: «Debe hacer un cavallero» (G. v. 192) devient «les vertus d'un capitaine» (C. v. 177), «En las plaças y en los campos» (G. v. 193) sera «dans le métier de Mars se rendre sans égal» (C. v. 179).

II. Traduction et écriture

Cette réduction du texte d'origine à la survivance de quelques mots nous amène à une autre catégorie, celle où l'emprunt touche à l'écriture même, où l'on donne la priorité aux mots.

1. Condensation autour de mots-clefs

Les éléments conservés, antithèses ou mots-clefs, hautement valorisés, sont mis en relief par élimination du reste du discours, dans une condensation du texte où Corneille atteint des effets saisissants.

Exemple, le début du monologue de D. Diègue (I, 4), remarquable élaboration, fidèle dans l'infidélité: «O rage! ô désespoir, ô vieillesse ennemie!»

(C. v. 236) provient de «¡Cielos! Peno, muero, rabio!...» (G. v. 258) et de «¡Oh, caduca edad cansada!» (G. v. 408) amalgamés.

Le mot «sang», tiré de Guillén (G. v. 477) et repris deux fois (C. I, 5, 264, 264).

Condensation centrée sur le mot «cœur» dans le défi au Comte (II, 2) repris également deux fois par Corneille (C. vv. 416, 419; G. v. 792).

La merveilleuse antithèse: «Mi adorado enemigo», donne lieu à la déclaration décisive: «je l'adore». Mais aussi au paradoxe du premier vers: «je poursuis un crime, aimant le criminel» (III, 3, Chimène à Elvire; C. vv. 808-810; G., v. 1095).

Condensation des plus heureuses où rien ne se perd de l'original dans la suite de la scène: «Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui», qui provient de «y havré de matar muriendo. / Seguiréle hasta vengarme» (C. v. 845; G. vv. 1104-1105).

2. Rebondissement d'un mot

Le Comte affirme à son interlocuteur que le roi ne pourra rien contre lui parce qu'il est indispensable à l'État (II, 1). Le jeu dramatique s'appuie sur le mot «perdre», quatre fois répété, dont deux sous la forme passive «périr» dans un seul vers; trois fois chez Guillén (C. vv. 373-378; G. vv. 618-623).

Jeu dramatique remarquable également sur le terme «mériter» (I, 3), où Corneille donne un nouveau relief à l'effet de style. Chez Guillén le mot apparaît 2 fois et la première n'est pas insultante. Corneille le reprend 4 fois, avec un crescendo d'agressivité; au 4^e le soufflet est inévitable (C. vv. 215-226; G. vv. 218-227).

3. Condensation et euphémisme

Traduction adoucissant la crudité du texte espagnol (III, 4): «puso en las canas del mío la atrevida injusta mano» devient «L'irréparable effet d'une chaleur trop prompte» (G. vv. 1121-1122; C. v. 873).

Cependant l'euphémisme n'est pas toujours un gain. Il peut conduire à l'affadissement d'un fragment poétique imagé, lorsque Chimène reproche au roi ses faveurs pour Rodrigue (C. IV, 5, vv. 1378-1379; G. vv. 1737-1740):

Son tus ojos sus espías,
tu retrete su sagrado,
tu favor sus alas libres,
y su libertad mis daños,

disparaît, remplacé par une pensée abstraite.

Perte de clarté aussi par excès de concision, comme lorsque le père cherche le signe de reconnaissance convenu avec son fils, après la mort du Comte (C. v. 1017; G. vv. 1215-1216). Le texte français est incompréhensible.

4. Amplification

Procédé, opposé à l'antérieur, et le plus utilisé, dans le domaine de l'écriture. Pour ce qui est des idées l'amplification constitue l'essentiel de l'œuvre. Exemple, D. Diègue faisant à son fils la louange du Comte (I, 5), ton épique et crescendo dramatique largement développé, pour préparer la surprise finale: «Le père de Chimène» (C. vv. 275-282; G. vv. 191-198).

III. Traduction et poésie

Emprunt portant sur les éléments poétiques du texte. Corneille a été très sensible aux images, aux rythmes, aux rimes. Il a conservé fidèlement un certain nombre des premières. La forme métrique a été probablement un élément décisif dans le choix de certaines scènes et peut-être de l'œuvre même.

1. Les images

Image de l'honneur lavé dans le sang (C. I, 5, v. 274; G. vv. 488-491), reprise plus loin (C. v. 698; G. vv. 938-941).

Image de la vie mise au tombeau (C. III, 3, v. 800; G. vv. 1085-1086).

Image du sang écrivant dans la poussière (C. II, 8, v. 676; G. II, vv. 928-929).

Image de l'épée de Rodrigue trempée du sang du Comte (C. III, 4, v. 858; G. II, vv. 1166-1167).

Image des ombres dans la nuit lorsque le père cherche son fils (C. III, 5, v. 1014; G. II, vv. 1213-1214).

Image des cheveux blancs et de la tache sur la joue (C. III, 6, vv. 1036-1038; G. II, vv. 1240-1242), où revient sous une autre forme la tache à effacer.

2. Les sons: rythme et rime

Nous nous référons ici aux fameuses stances de Rodrigue (I, 6), issues du texte espagnol, lui aussi écrit dans un mètre lyrique. Le monologue de

Rodrigue, qui doit tant à l'espagnol dans tous les aspects, a le vers lui-même comme point de départ; emprunt essentiellement émotif et esthétique.

L'imitation se fonde sur une rime: «peine-Chimène», répétée comme un leit-motiv, et sur la reprise incessante de quatre mots opposés: «offenseur-offensé», «mon père-le père de Chimène», dans les refrains qui par leur très grande musicalité, constituent les éléments fondamentaux et les plus fidèles à la source; sur 6 stances, 3 sont calquées (1, 2, 6). Nulle part dans l'œuvre la traduction n'est aussi fidèle. Dans les stances ajoutées, la rime *peine* et *Chimène* se poursuit, conservant ainsi au poème sa tonalité élégiaque, sans aucune dissonance. Dans les strophes la traduction est plus libre, mais l'idée du texte originel est suivi fidèlement.

Il y a cependant une pensée nouvelle chez Corneille, que nous ne trouvons pas chez Guillén; et là nous devons nous arrêter, car il s'agit d'un mobile essentiel, qui transforme le personnage de Rodrigue:

Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père...
 À mon plus doux espoir l'un me rend infidèle
 Et l'autre indigne d'elle...
 Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur
 Puisqu'après tout il faut perdre Chimène.

Ainsi c'est son amour pour Chimène, c'est Chimène elle-même, sans le vouloir, mais parce qu'elle est ce qu'elle est, qui exige de Rodrigue la vengeance. S'il ne combat pas le Comte, Chimène est perdue de toutes façons. Et c'est ce mobile qui emporte la décision. La nouveauté est de poids, et engage le sentiment qui unit les héros. Cela supposerait une transformation totale du personnage si l'invention était de Corneille. Mais il ne l'a pas inventée. Il l'a trouvée dans le texte espagnol un peu plus loin, dans le duo des amoureux, et a su l'exploiter au maximum, reconstruisant le personnage de Rodrigue à partir de là, pour lui donner une parfaite cohérence.

Dans les stances donc l'emprunt a fécondé de façon remarquable la création cornélienne. Au départ, une rime et 4 mots en écho. Objectivement, 10 vers traduits sur 60 chez Corneille, provenant de 9 vers de Guillén sur un fragment de 24; et l'on a l'impression que Corneille ne fait que traduire, tant il a bien su faire sienne et amalgamer la source espagnole.

IV. Traduction fidèle et changement de sens (III, 6)

Cet énoncé, paradoxal mais pourtant exact, est peut-être le meilleur exemple de la façon dont Corneille récupère un texte pour en élaborer un

autre (C. v. 1052): «Ce que je vous devois, je vous l'ai bien rendu»; (G. II, v. 1239): «¡bien me pagaste el ser que me deviste!».

On ne peut nier que le vers du *Cid* ne procède des *Mocedades*. Cependant, la réplique a changé de bouche; c'est maintenant Rodrigue qui la prononce. D'où changement de ton, qui traduit un changement d'intention. Le personnage n'est plus le même. Le Rodrigue de Guillén, n'est que vengeur et guerrier. Celui de Corneille, ici amer et désespéré, est toujours essentiellement amoureux. Comme dans les stances. Cette dimension de Rodrigue amoureux, Corneille l'a bien tirée de Guillén, mais du duo d'amour, seul endroit où elle apparaisse. C'est pourquoi nous pensons que Corneille a construit son personnage et l'œuvre entière à partir de cette scène fondamentale. Elle offre d'ailleurs, comme en un bouquet, tous les types d'emprunts.

V. Le duo des amoureux (III, 4)

Scène, d'une grande beauté et noyau de l'œuvre. Corneille, enthousiasmé, a senti, en la lisant, naître en lui l'inspiration. C'est autour du couple d'amoureux qu'il a construit son drame, éliminant tout ce qui, chez Guillén, lui était étranger. La scène lui a paru si belle qu'il l'a répétée, avec variante, à l'acte V, 1. Lui-même les a commentées dans son examen, où il nous donne aussi les réactions du public, qui le justifient pleinement. Il reconnaît qu'elles choquent la bienséance mais, n'est-ce pas là un de leurs attraits? *Le Cid* se fonde sur le paradoxe et le scandale. Quoi de plus théâtral?

La scène occupe 150 vers alexandrins (C. vv. 849-1000), contre 102 vers octosyllabes chez Guillén (G. II, vv. 1106-1208). Sur ces vers, 58 procèdent directement de 74 vers de Guillén. Amplification claire. Cependant Corneille reste fidèle non seulement au sujet, aux personnages, à la théorie amoureuse, aux sentiments, mais aussi à la composition dramatique, à des thèmes poétiques, à des mots.

La composition dramatique suit, dans les deux œuvres, un quadruple mouvement:

1) La surprise de Chimène (C. vv. 849-886; G. vv. 1106-1115). Corneille retient un rythme dramatique coupé, haletant, très émotif et une image, celle de l'épée, déjà vue. La traduction est fidèle.

2) Les deux tirades symétriques de Rodrigue défendant sa cause (C. vv. 868-904; G. II, vv. 1116-1154), et de Chimène acceptant ses raisons (C. vv. 905-932; G. II, vv. 1155-1185).

La tirade de Rodrigue apporte à Corneille le thème essentiel de l'œuvre, l'amour généreux, développé dans *Le Cid* d'une façon remarquable. Nous avons déjà signalé qu'il ne l'invente pas. Nous indiquons le fragment de Guillén dont il le tire. C'est le thème de l'amour selon Léon Hébreu, amour d'abord spirituel, fondé sur l'estime et l'admiration, où l'union des cœurs, si elle n'élimine pas l'union des corps —Rodrigue désire ardemment épouser Chimène— la précède et la dépasse. Il ne s'agit pas, dans *Le Cid* de Corneille, d'un conflit entre l'honneur et l'amour, comme on l'a dit trop souvent, mais du conflit entre le désir charnel, parfaitement légitime, mais que des circonstances particulières interdisent, et l'union profonde des âmes, fondée sur l'estime réciproque. Ce thème n'apparaît chez Guillén ni dans le monologue de Rodrigue au moment du choix, ni dans le dialogue avec le père. Tandis que Corneille le met en avant dès le commencement, dans les stances, obtenant ainsi une plus grande cohérence du personnage:

Et ta beauté sans doute emportait la balance,
 A moins que d'opposer ;a tes plus forts appas
 Qu'un homme sans honneur ne te méritoit pas;
 Que malgré cette part que j'avois en ton âme,
 Qui m'aima généreux me haïroit infâme; (886-90).

qui provient directement de Guillén (vv. 1132-1136):

Y tu, señora, vencieras,
 a no haver imaginado,
 que enfrentado,
 por infame aborrecieras
 quien quisiste por honrado.

Tirade de Chimène: bon exemple de traduction fidèle dans la première partie, développant le thème de l'union des cœurs.

Les 22 vers suivants, ajoutés, développent un thème neuf, création de Corneille, le regret de Chimène sur ce qui n'a pas été, fragment poétique plein de délicatesse.

Les 25 vers de Guillén omis vont se retrouver dans le passage suivant. Corneille ne les a pas perdus, il les a simplement déplacés.

3) Débat sur la conduite à tenir, que Corneille développe plus longuement que Guillén (C. vv. 933-984: 52 vers; G. vv. 1186-1199: 14 vers).

Ici les modifications sont nombreuses, déplacements, créations, reperi-

ses, tout un brassage de texte, une véritable chimie de l'écriture, où les éléments de base sont décomposés pour entrer dans une nouvelle composition, que l'analyse cependant permet de retrouver.

Par 3 fois Corneille puise dans la tirade antérieure de son modèle, pour en tirer de belles antithèses: «Va, je suis ta partie et non pas ton bourreau» (v. 940); «Sachant que je t'adore et que je te poursuis» (v. 972), etc. La traduction de fragments restés à leur place en fournit d'autres: «À mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine» (v. 962), et inspire, en modifiant à peine le texte, la fameuse litote: «;Me aborreces?» — «Va, je ne te hais point» (v. 963), ou nous éclaire sur l'action: «Mon unique souhait est de ne rien pouvoir» (v. 980).

4) L'adieu lyrique, beaucoup plus bref chez Guillén (C. vv. 985-1000; G. vv. 1200-1208). L'emprunt est très fidèle. Second pilier de la scène, l'autre étant la déclaration de Rodrigue sur son amour. Le premier lui donnait le thème, celui-ci la poésie. La beauté de ce duo, bref mais sublime, fondé sur la symétrie des pensées et des répliques, l'unité des sons et des cœurs, est essentiellement une musique. Comme dans les stances, l'emprunt est poétique et sonore.

L'adieu final, fidèle à l'idée et à la trame, a subi l'élaboration d'un nouvel amalgame, si fréquent dans la pièce, avec brassage et déplacement des vers (C. vv. 992-1000; G. vv. 1204-1208).

Conclusion

Nous nous sommes souvent posée la question de la fidélité tout au long de notre étude. C'est ce que l'on demande par principe à une traduction, et nous parlons ici de traduction. J'ai cité au début de mon exposé le titre de R. Zuber, *Les belles infidèles*, pour qualifier les traductions du XVII^e siècle. Sur celle de Corneille dans son chef-d'œuvre, *Le Cid*, nous pouvons répondre: — Belle? — Très belle. — Infidèle? — Certes. Mais la suprême infidélité n'est-elle pas de faire d'une œuvre d'art, d'un texte poétique, une traduction plate, fade, décolorée, peut-être respectueuse de la lettre, mais qui trahit l'esprit de son créateur? Comme conseil aux traducteurs, il faudrait sans doute dire que la littéralité ne sera jamais suffisante dans une traduction, aujourd'hui comme autrefois; car l'essentiel se situe au delà de la lettre, dans le style, dans la poésie, dans l'art. Nous avons essayé de montrer, au cours de notre étude, comment, chez un poète, un texte traduit en féconde un autre. Phénomène d'intertextualité profondément enrichissant.

