

Urszula Dąmbska-Prokop
Université Jagellonne, Pologne

Synergies Pologne n°5 - 2008 pp. 31-38

Résumé : *Urszula Dąmbska-Prokop confronte deux traductions polonaises du poème de Charles Péguy, Porche du mystère de la deuxième vertu, datant de 1978 (celle de B. Ostromęcki) et de 2007 (celle de Leon Zaręba). Son analyse détaillée porte particulièrement sur le paraverbal visuel, « l'économie de la page ». Selon l'auteur de cet article, la disposition singulière des versets et des espaces blancs est hautement significative, ces moyens typographiques sont dotés d'un sémantisme évident.*

Mots-clés : *Péguy - traduction - paraverbal*

Abstract : *Urszula Dąmbska-Prokop analyses two Polish translations of Peguy's Porche du mystère de la deuxième vertu. One of them, by B. Ostromęcki, was made in 1978, and another one, by Leon Zaręba, in 2007. The analysis of Mrs. Dąmbska-Prokop focuses on the visual paraverbal effects of Peguy's poem: somehow odd typographic disposition, white spaces between the verses have, in her eyes, obvious semantic value.*

Key words: *Péguy - translation - paraverbal*

Par communication paraverbale on entend, rappelons-le, emploi de moyens qui accompagnent la parole aussi bien que de ceux qui peuvent la remplacer. Le paraverbal signifie. Davantage sur ce dont on parle, il met l'accent sur le comment de l'expression en complétant ainsi le message transmis. La communication orale est enrichie par le comportement de celui qui parle : par le ton qu'il emploie, la mimique et les gestes. C'est ainsi qu'elle gagne en clarté, le paraverbal ajoutant des informations qui permettent à celui qui écoute et qui voit « la face » du sujet parlant d'interpréter les actes de paroles émis, d'éliminer l'équivoque. Tel est par exemple le cas d'énoncés ironiques.

Comment en est-il cependant dans les textes écrits ? Les faits qui remplacent les gestes : procédés typographiques, emploi de différents caractères, division de la page en paragraphes et alinéas etc., suffisent-ils pour exprimer diverses subtilités de sens que la gestuelle, savamment utilisée, contribue à ajouter au message oral ? Des poètes - tel Guillaume Apollinaire - savaient profiter de

l'aspect visuel de la page et lui donner des valeurs « picturales », la transformant en « icône » complétant le sens poétique. Mais l'importance attribuée de la sorte à l'aspect visuel n'est-elle pas un cas exceptionnel ?

Je rappelle ces faits connus et je pose ces quelques questions, vivement intéressée par l'« économie de la page », par l'emploi de moyens paralinguistiques constituant, paraît-il, une des particularités de la poésie de Charles Péguy. Je propose ici une lecture d'un de ses « Mystères », à savoir du *Porche du mystère de la deuxième vertu*, poème très bien traduit récemment en polonais par Leon Zaręba. Ce qui me paraît digne d'observations, c'est de savoir comment le poète, dans les fragments choisis, le début et la partie finale, a su réaliser son projet poétique en mettant aussi à profit l'organisation des vers et de la page - et ensuite, comment les traducteurs ont réussi à transmettre en polonais les effets obtenus par Péguy. Seront ainsi analysés aussi bien les procédés proprement linguistiques du style que la structure particulière du poème, à savoir surtout ce qui peut être considéré comme le paraverbal.

La critique souligne le rôle, dans l'évolution spirituelle de Charles Péguy, de ses réflexions sur la vie et la destinée de Jeanne d'Arc à qui il a consacré le premier de ses trois *Mystères* : *Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*. Mais ce n'est ni la charité ni la foi mais bien la troisième des vertus théologiques, l'espérance, qui occupe la place de choix dans sa poésie, c'est elle qui constitue le thème majeur du poème, *Le Porche...* étant en fait une prière, humble, méditant sur la Transcendance, cherchant, louant, remerciant et demandant le pardon de Dieu.

Comment, d'abord, est reproduit en polonais le titre de ce poème? Les traducteurs ont-ils su en transmettre toute la richesse? Le premier d'entre eux, Bogdan Ostromecki en 1978, a proposé 'Portyk misterium drugiej cnoty'¹. Le second, Leon Zaręba en 2007, a préféré 'Przedsionek tajemnicy drugiej cnoty'². Ces titres polonais ne témoignent-ils déjà de deux attitudes différentes des traducteurs? 'Portyk misterium...', ce titre appartient au registre plus élevé, plus « noble », peut-être aujourd'hui trop archaïque, et il renvoie au décor où se jouaient les mystères médiévaux. Le second, 'Przedsionek tajemnicy...', marie le mot 'tajemnica' (*mystère*) avec un mot peut-être plus courant, 'przedsionek', gardant l'acception architecturale, mais éliminant la connotation littéraire avec les jeux religieux.

Passons au texte français. La prière a la forme de versets qui, à l'aide des procédés tels que répétition, paraphrase, modification enrichissante transmettent l'étonnement de la création face au Créateur, expriment l'admiration et l'espérance. C'est l'espérance, aidée par la foi et par la charité, mais considérée comme la plus importante des trois vertus, qui est présentée par Péguy comme la source authentique du bonheur.

Ainsi le poème chante-t-il l'espérance. D'une manière plus forte et plus émouvante que *Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* lequel décrivait le combat contre le désespoir, un lent et douloureux cheminement à travers la nuit obscure. L'expérience d'abandon et du désert spirituel approchant chez Jeanne d'Arc le désespoir, semble dans ce *Mystère* qui lui est consacré encore plus poignant que chez Jean de La Croix. *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, par contre, est une méditation, certes, sur la nuit *obscur*, mais en

premier lieu sur cette autre Nuit où *Tout est accompli*. Et ainsi invite-t-il à réfléchir en premier lieu sur le Mystère de l'espérance. En fait il s'agit d'un dialogue, comme dans toute prière. Péguy demande au lecteur de participer activement dans la « communication », de suivre lentement les images présentées, de s'arrêter et méditer sur chaque mot.

Car le propre de ce texte est d'être statique. L'immobilité des images qui y sont peintes, appelant à tous les sens de l'être humain, est obtenue grâce à l'emploi de divers procédés stylistiques : groupes nominaux très développés, épithètes nombreuses, temps présent grammatical à valeur omnitemporelle et avant tout un moyen qui fait partie du paraverbal bien qu'il passe aussi par la langue. Je pense à l'économie mentionnée déjà de la page, notamment d'un côté à la disposition particulière des versets ou de ses parties, d'un autre côté à la division du poème, une fois groupement de plusieurs vers, une autre fois séparation d'un vers par un espace vide, isolement qui pèse lourd sur le sémantisme.

On reconnaît surtout le rôle de la *repetitio*, procédé rhétorique à emploi dominant chez Péguy. En effet, sont répétées telles quelles ou partiellement modifiées des phrases entières, parfois aussi des syntagmes, et ces répétitions invitent le lecteur à s'arrêter, méditer sur une image, sur une pensée, sur l'admiration ou l'appel émis - et aussi à demander la raison de la répétition donnée. Car les images créées par la parole sont parfois identiques, mais parfois elles ne le sont pas, la répétition entraînant l'ajout d'un mot ou d'un groupe de mots, ou bien l'emploi d'un synonyme, et ces ajouts modifient l'expression, toujours en l'enrichissant.

Voici par exemple un appel à la Nuit, dans la partie finale du poème :

*Nuit ô ma fille la Nuit ô ma fille silencieuse
Au puits de Rébecca, au puits de la Samaritaine
C'est toi qui puises l'eau la plus profonde
Dans le puits le plus profond
O nuit qui berces toutes les créatures
Dans un sommeil réparateur.
O nuit qui laves toutes les blessures
Dans la seule eau fraîche et dans la seule eau profonde
Au puits de Rébecca tirée du puits le plus profond.
Amie des enfants, amie et sœur de la jeune Espérance.
O nuit qui panses toutes les blessures
Au puits de la Samaritaine toi qui tires du puits le plus
profond
La prière la plus profonde.
O nuit, ô ma fille la Nuit, toi qui sais te taire, ô ma fille
au beau manteau
Toi qui verses le repos et l'oubli. Toi qui verses le baume,
et le silence, et l'ombre
O ma Nuit étoilée...*

Péguy donne à ce fragment la cohésion en répétant les mots *ô Nuit* et *puits* ainsi que ceux qui appartiennent au champ sémantique de *l'eau* : *profonde, laver, eau fraîche*

etc. Structuré par l'isotopie de *Nuit*, le texte charge cette personification d'une valeur métaphysique, en en faisant le symbole de l'action de la Transcendance : la Nuit est *ma fille silencieuse*, elle *puise l'eau la plus profonde*, elle *berce toutes les créatures*, *lave toutes les blessures*, *panse toutes les blessures*, *verse le repos et l'oubli*, *verse le baume*, *et le silence*, *et l'ombre*. Et aussi elle *tire du puits le plus profond la prière la plus profonde*. Les répétitions ne sont pas ici redondantes, mais au contraire, servent à détailler, donc à enrichir la méditation.

Figures rhétoriques, métaphore qui anime, appel et surtout *repetitio* - à côté de ces procédés linguistiques sont nombreux et importants dans le poème, je le répète, les faits paraverbaux. C'est leur diversité dans l'organisation du *Porche...* qui offre un champ d'étude intéressant. Leur rôle important échappe-t-il quelquefois, oui ou non, aux traducteurs ?

Mais avant de répondre à cette question, je dois insister sur le poids d'une phrase répétée plusieurs fois sous la même forme (modifiée une seule fois par l'ajout du connecteur *or*) et jouant, par l'obstination avec laquelle la répète Péguy, le rôle de *leitmotif*. En fait c'est de cette phrase, *J'éclate tellement dans ma création*, que dépend une très longue énumération de groupes nominaux étalant l'omniprésence du Créateur ; il en sera question dans la suite. Ici, il paraît important de voir sous quelle forme et en quels mots cette phrase est traduite dans les deux traductions publiées ; à l'occasion, je regarderai également les traductions proposées par mes étudiants.

Ce qui est difficile à rendre correctement en polonais, c'est le sens du mot *éclater*. De 6 acceptions attribuées à ce vocable dans *Le Petit Larousse 2003*, c'est celle d'« apparaître de façon manifeste », acception 4, qui semble ici convenir le mieux, sans qu'elle corresponde pleinement, paraît-il, à cette « force vitale » empruntée peut-être à Bergson, que les connotations de ce verbe semblent véhiculer dans ce texte. Bogdan Ostromęcki a choisi la signification 'jaśnieć', *briller* : 'Ja przecież tak bardzo jaśnieję w mym stworzeniu', phrase répétée ensuite comme 'Więc tak jaśnieję...' et 'Tak bardzo jaśnieję...'. Leon Zaręba a préféré le mot 'objawiam się', mais, sensible au sens de l'adverbe *tellement* et négligeant l'immuabilité de la formule, la présente sous quelques variantes : 'Z mocą objawiam się w moim stworzeniu', 'Otóż z potęgą objawiam się w moim stworzeniu', 'Objawiam się z mocą w całym mym stworzeniu', 'Objawiam się potężnie w całym mym stworzeniu' i 'Objawiam się z potęgą w całym mym stworzeniu'. Il fait donc subir à ce refrain des modifications et en plus il ajoute des constructions adverbiales hiperboliques : 'z potęgą', 'z mocą', 'potężnie' ; de telles déformations (au sens que leur attribue Antoine Berman) sont-elles indispensables ? Les étudiants penchent tantôt pour le choix de Leon Zaręba : 'istnieję', 'jestem widoczny' et 'przejawiam się', tantôt pour le sens que propose Bogdan Ostromęcki : 'łśnię' et 'promienieję'. Il est difficile de trancher, parce qu'aucune solution ne rend toutes les subtilités, y compris la force, un dynamisme compris dans le verbe français.

Mais - quelle est donc la structure du poème ? - pour la montrer au moins en partie seront ici pris en considération les 8 premiers passages où Péguy parle de la présence de Dieu dans l'univers créé - image de la foi *qui n'étonne pas*, à laquelle sera opposée dans la suite l'espérance qui, elle, *est ce qui étonne*.

Le vers 1 forme une entité à part. Séparé par le blanc de ce qui suit, il en annonce le thème : *La foi que j'aime le mieux, dit Dieu, c'est l'espérance*. Diverses traductions de ce vers témoignent de la difficulté que constitue l'équation inattendue : *La foi... c'est l'espérance*. Bogdan Ostromęcki s'en tire par un subterfuge qui élimine l'équivoque du mot *foi* en le remplaçant par ce qu'il signifie ici en fait, c'est-à-dire par le mot 'cnota' (*vertu*) : 'Cnota, którą kocham najbardziej, rzecze Bóg, to nadzieja'. Leon Zaręba garde les correspondants des mots français 'wiara' et 'nadzieja', mais se sert d'un procédé qui, sémantiquement, subordonne l'espérance à la première vertu : 'W wierze najbardziej miłuję nadzieję, mówi Bóg' signifie en fait 'dans la foi'. Les traductions proposées par les étudiants vont dans des directions diverses et tantôt sont équivalentes : 'Wiara, którą najbardziej miłuję, mówi Bóg, to nadzieja' ou même, avec une déformation syntaxique : 'Nadzieja jest wiarą którą najbardziej miłuję', tantôt au vocable *foi* est substitué un autre mot : 'Słowo w którym mam upodobanie - rzecze Bóg - to nadzieja', tantôt on a développé le sens de la phrase, comme dans la traduction de Leon Zaręba : 'Tym co w wierze cenię najbardziej, mówi Bóg, jest nadzieja', tantôt enfin on a choisi une construction syntaxique légèrement différente mais sémantiquement, paraît-il, claire : 'Najbardziej kocham wiarę, mówi Bóg, ona jest nadzieją'. Toutes les solutions proposées accusent le problème sans toutefois, je pense, le résoudre d'une façon satisfaisante. Car il semble difficile de deviner la véritable intention de l'auteur.

Le passage suivant, très long, est consacré à la première vertu, la foi, et énumère de nombreux arguments qui la présentent comme irréfutable. Car *Le Porche...* débute par une confession de foi, réponse de Péguy aux *Lumières* et à la négation qui en découle du rôle du Créateur. Les arguments du poète commencent à partir de la phrase mentionnée déjà *J'éclate tellement dans la création*, reprise ensuite comme une sorte de contrepoint. La répétition de cette phrase contribue en fait à assurer la cohérence du passage, mais aussi à insister sur la présence indiscutable de la Transcendance. Les arguments employés comme preuves apparaissent sous forme des groupes des mots parallèles introduits par la préposition *dans*, subordonnés au mot *création* ou à son quasi-synonyme *créatures*.

Ce long passage est suivi par trois très brèves parties, isolée chacune sur la page :

Dans toute naissance et dans toute vie.

Et dans la mort.

Et dans la vie éternelle qui ne finira point.

Qui vaincra toute mort.

J'éclate tellement dans ma création.

Que pour ne pas me voir vraiment il faudrait que les pauvres gens soient aveugles.

La première est une sorte de conclusion attestant et soulignant l'omniprésence Divine dans l'univers créé. La suivante fonctionne comme un coda, fermant toute discussion possible parce qu'embrassant tous les éléments : *toute naissance et toute vie... et...la mort*. Le dernier vers revient pourtant encore une fois à l'argument de *l'éclatement*, en complétant l'idée contenue dans l'adverbe *tellement* : la phrase consécutive, et le blanc qui l'isole, sont ainsi un moyen de plus d'insister sur la première vertu, la foi qui *n'étonne pas*. Par opposition - comme nous le verrons - à l'Espérance qui *étonne*.

Dans la suite du poème, à la partie chantant la foi succède celle, très brève, où Péguy parle de la charité qui, comme la foi, *n'étonne pas*. Fasciné par l'espérance, il présente cette vertu comme évidente. Mais il y reviendra lorsqu'il opposera de nouveau *La foi qui va de soi* ainsi que *La charite qui aussi va... de soi* à l'Espérance : *Mais l'Espérance ne va pas de soi*.

Et c'est enfin au passage suivant - le huitième - qu'il commence à parler de l'espérance :

*Mais l'espérance, dit Dieu, voilà ce qui m'étonne.
Moi-même.
Ça c'est étonnant.*

Et page suivante :

*Ce qui m'étonne, dit Dieu, c'est l'espérance.
Et je n'en reviens pas.*

C'est ainsi qu'est introduit enfin le thème central, réflexions sur la deuxième vertu où domine toujours la figure de la répétition :

Pour espérer... il faut être bien heureux, il faut avoir obtenu, reçu une grande grâce.

Ainsi divisé, le poème attire attention par, disons-le encore une fois, le procédé rhétorique sur-employé, *repetitio*, qui joue un rôle particulier dans l'organisation du poème et fonctionne comme moyen « pictural », adressé à l'œil. L'univers créé est vu à travers une énumération-monstre de compléments circonstanciels qui détaillent les « places » où se manifeste la création. Celle-ci, omniprésente, embrasse tous les éléments, décrits, telle une litanie, dans les vers commençant par un *dans*. En voici un échantillon :

*J'éclate tellement dans ma création
Dans le soleil et dans la lune et dans les étoiles.
Dans toutes mes créatures.
Dans les astres du firmament et dans les poissons de la mer.
Dans l'univers de mes créatures.
Sur la face de la terre et sur la face des eaux.
Dans les mouvements des astres qui sont dans le ciel.
Dans le vent qui souffle sur la mer et dans le vent qui souffle dans la vallée.
Dans les plantes et dans les bêtes et dans les bêtes des forêts.
Et dans l'homme.
Ma créature.
Dans les peuples et dans les hommes et dans les rois et dans les peuples.
Dans l'homme et dans la femme sa compagne.
Et surtout dans les enfants.
Mes créatures...*

L'énumération continue. Elle sert à décrire un univers que voit l'homme travaillant dans les champs, un univers concret et simple. La langue qui l'exprime est également - en principe - simple. Mais Péguy fait aussi usage d'un procédé qui peut choquer : il divise les versets en mettant un point à la fin de chaque vers. C'est ainsi que les énumérations s'émanent, le verset éclate en parties syntaxiquement autonomes et chacun des vers, quasi libéré de ses

liens avec le verbe dont il dépend, forme une pièce à part, servant à construire l'image du monde présenté. Le moyen employé, quelque peu maniéré, a pour effet d'imposer au poème un rythme chantant et en même temps, ce qui a déjà été dit, de dessiner un squelette imagé, image peinte également par la répétition insistante de la préposition *dans*. L'émancipation des vers a aussi pour conséquence la mise en relief d'éléments auxquels Péguy attribue une plus grande importance. Elle est employée pour souligner, encore une fois, l'immensité de la création, car le poète divise même de courts vers pour répéter le refrain, le *leit-motiv* de cette partie de son texte :

*Et dans l'homme.
Ma créature.*

*Et surtout dans les enfants.
Mes créatures.*

Pour les traducteurs polonais cette répétition-monstre (73 fois dans le fragment analysé !) ne devait pas, en principe, constituer une aporie. Mais les solutions divergent. Bogdan Ostromęcki, très fidèle, reprend tous les *dans* et même en ajoute, p.ex. là où Péguy appose le mot *aigle*, le traducteur change l'apposition en une nouvelle expression introduite par la préposition 'w' :

*W orle, mym stworzeniu, który leci ponad szczytami.
W orle królewskim, którego skrzydła mają najmniej dwa, a może i trzy metry rozpiętości.*

Pour Leon Zaręba la répétition ou la non-répétition de la préposition est soumise au rythme, facteur qui peut-être a entraîné la réduction du vers et a fait supprimer la préposition 'w'. Le vers

Dans les plantes et dans les bêtes et dans les bêtes de forêt.

est traduit par :

'W roślinach i zwierzętach na polach i w lasach.

Il en résulte une réduction que ne demandait pas la langue et qui a l'air d'une « correction » du texte. C'est aussi le rythme, très beau cette fois, qui a décidé, je pense, de la forme de la phrase, citée tout-à-l'heure dans la traduction de Bogdan Ostromęcki. Chez Leon Zaręba elle sonne mieux :

*W orle przeze mnie stworzonym co szybuje nad szczytami.
Orle królewskim o skrzydłach rozpostartych na dwa a nawet trzy metry.*

Revenons encore à la répétition, bien que cette fois elle est un des procédés de style, procédé auquel on prête souvent peu d'attention. La conjonction *et*, le plus important des connecteurs employés par Péguy, fonctionne dans son rôle normal en unissant les groupes des mots et en les mettant tous au même plan. Ce qui ne paraît pas normal, c'est la fréquence de son emploi. En effet, le mot *et* coordonne et en même temps sert à souligner chaque faits énuméré, sa place sur la liste d'éléments composant l'univers crée. La fonction de ce mot a été remarquée par Bogdan Ostromęcki qui traduit fidèlement tous les *et*. C'est ainsi par exemple que le vers cité tout-à-l'heure *Dans les plantes et dans les bêtes et dans les bêtes de forêt*, a chez lui la forme :

W roślinach i zwierzętach i w zwierzynie leśnej.

En revenant au paraverbal il faut rappeler : l'économie de la page, la disposition particulière des versets, divisés souvent en parties minimės, les vers, l'emploi des blancs servant à donner de l'autonomie aux passages plus importants, de même que la répétition d'une préposition, d'une phrase ou expression montrant le rôle du Créateur, répétition aussi de la conjonction *et* qui provoque un rythme saccadé - tels sont les procédés linguistiques et typographiques sciemment utilisés par Péguy dans son effort pour représenter d'une façon imagée son admiration pour l'ordre du monde créé et le Créateur. Tous les éléments de cette « peinture » argumentent pour la foi, et en même temps préparent la scène où, dans la suite du *Porche...*, est démontré le rôle *étonnant* de l'Espérance.

Comment par conséquent ne pas insister sur l'aspect paraverbal du *Porche...* et sur la nécessité de le retrouver intact dans les traductions polonaises ? Car Péguy l'exploite dans l'intention de rendre visible l'action surnaturelle, la présence de Dieu dans tout être créé et dans tout acte humain. L'insistance avec laquelle il répète ses *dans* est un maniérisme voulu, servant à motiver l'espérance, à l'appuyer sur la foi, à la rendre en quelque manière palpable, visible et allant de soi. L'autre élément paraverbal, suite d'espaces blancs divisant le poème, charge les alinéas isolés d'un sémantisme particulièrement lourd et criant.

Ne pas le voir - citons en un cas dans la première traduction en polonais du *Porche...* - est non seulement une atteinte à la fameuse « équivalence », mais aussi une négligence par rapport au projet de l'auteur, négligence qui a des effets sémantiques. J'ai déjà parlé du rôle de deux vers - isolés, donc formant chacun un tout - où Péguy, en les séparant par un blanc, obtient un effet surprenant, celui d'insister fortement sur l'omniprésence de la Transcendance :

J'éclate tellement dans ma création.

Que pour ne pas me voir vraiment il faudrait que les pauvres gens soient aveugles.

Leon Zaręba les sépare aussi, en éliminant pourtant le mot subordonnant *que* qui assurerait la cohésion:

Objawiam się z potęgą w całym mym stworzeniu.

Ci biedni ludzie doprawdy ślepcami by być musieli żeby mnie nie dostrzec.

- tandis que Bogdan Ostromęcki unit les deux vers et en fait un tout grammatical et sémantique :

Tak bardzo jaśnieję w mym stworzeniu,

Że doprawdy ci biedni ludzie chyba muszą być ślepi, by mnie nie dostrzegać.

En concluant, je répète avec insistance que tous les effets paraverbaux utilisés par Péguy doivent, incontestablement, être observés avec attention et retenus dans les textes traduits, le rôle qui leur incombe ne pouvant être négligé.

Notes

¹ Charles Péguy, *Poezje*, przelożył Bogdan Ostromęcki, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1978

² Charles Péguy, *Przedśionek Tajemnicy Drugiej Cnoty*, tłum. Prof. Leon Zaręba, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków, 2007