



Le numéro 12 de la *Revue Roumaine d'Études Francophones* invite à une réflexion autour de l'hybridité et des métamorphoses qui lui sont associées, concepts qui ont refait surface ces derniers temps. Regroupés selon les deux axes traditionnels de la revue – littérature et linguistique –, les articles réunis dans ce recueil interrogent ces concepts sous différents aspects, laissant voir continuités, discontinuités, permanences, ruptures, renouveau dans leurs approches.

Si le couple conceptuel hybridité-métamorphoses traverse époques, disciplines, thématiques, approches épistémologiques, les articles recueillis rendent compte de la manière dont le questionnement autour de cette problématique complexe permet d'établir des corrélations, de proposer des constantes, de fournir des instruments d'investigation pour mieux appréhender phénomènes littéraires, manifestations culturelles et pratiques langagières.

Cristina PETRAȘ

ISSN 2065-8087



HYBRIDITÉ ET MÉTAMORPHOSES

Revue Roumaine d'Études Francophones No. 12/2020

Revue Roumaine d'Études Francophones

No.12/2020

Publication annuelle de l'Association Roumaine des Départements
Universitaires Francophones (ARDUF)

HYBRIDITÉ ET MÉTAMORPHOSES

 JUNIMEA

Traduire le poème hybride d'Apollinaire

Carmen-Ecaterina CIOBĂCĂ¹

Introduction

Notre article se propose d'analyser les mécanismes qui régissent la traduction en roumain de la poésie de Guillaume Apollinaire. Nous prenons comme exemple le recueil *Alcools*, qui réunit des poèmes apparemment écrits dans un style classique, mais qui annoncent l'aventure surréaliste des *Calligrammes*, et nous nous proposons de voir par quels mécanismes traductifs peut être obtenue la fidélité au texte de départ. Plus spécifiquement, nous examinons les stratégies de traduction employées dans trois versions en roumain du poème *Cors de chasse* du même recueil.

Apollinaire en traduction ou l'alchimie du verbe : l'obsession de la fidélité

La traduction de la poésie a suscité beaucoup de débats parmi les poètes, les traductologues ou les amateurs de littérature. En traductologie, cette fascination pour le poème est expliquée par sa structure, représentée par l'architecture exquise du signifiant et du signifié, comble de la littéarité. Le poème classique surtout a été, osons-nous dire, « fétichisé » par les traductologues. Par contre, sa traduisibilité a été parfois contestée à cause du compromis auquel est condamné le traducteur : transposer le sens et ne pas rester cloué à la forme ou, au contraire, reproduire la forme et ne pas s'en tenir à la lettre du texte. Certaines voix ont clamé même que la poésie ne devrait être transposée en langue étrangère que par des poètes.

¹ Université Alexandru Ioan Cuza, Iași, Roumanie.

Le cas du poème postmoderne est, quand même, particulier. Comme le poète s'éloigne ici des arcanes fixes de la poésie classique, il est important de savoir quels sont les mécanismes les plus usités pour transposer en langue cible un tel texte hétérogène. Les poèmes surréalistes, qui « marquent une très forte rupture » et « ont contribué à révéler de nouvelles possibilités poétiques » (Lécrivain, 1992 : 98), demanderaient-ils au traducteur un exercice similaire de décentrement, de détachement et d'oubli des règles ? Ou, bien au contraire, la simple traduction littérale suffirait pour reproduire dans la langue d'arrivée le poème de départ ?

Pour répondre à de telles questions, il convient de passer brièvement en revue quelques défis que suppose la traduction de la poésie postmoderne, prenant comme exemple le recueil *Alcools* d'Apollinaire. Il s'agit d'une poésie hybride, qui se situe en effet au carrefour du postmodernisme et du classicisme. Caractérisé de « texte charnière où se reconnaît la transition entre deux siècles » (Prigent, Bertier et Jarrety, 2006 : 301), *Alcools* fait semblant d'être conformiste sans pourtant l'être : on y retrouve des alexandrins (*Le Larron*, *L'Ermite*), des quatrains (*Saltimbanques*) et des quintils (*Chanson du mal aimé*), mais aussi des vers libres. Le recueil a été caractérisé comme hétérogène : des poèmes amples (tels que *Zone*) encadrent souvent des poèmes très courts, composés parfois d'un seul vers (*Chantre*). Michèle Touret note qu'*Alcools* « présente toutes les étapes, toutes les ressources et toutes les tendances dans leur diversité », observant qu'« il n'y a en effet aucune unité apparente de sujet, pas d'homogénéité esthétique, aucun ordre chronologique », l'intention du poète étant celle d'« assurer un renouveau lyrique et créer une poétique de la surprise » (Touret, 2008 : 169).

La forme que prennent les poèmes augmente l'hétérogénéité du recueil : certains empruntent un ton élégiaque (*Marie*), comportent des dialogues (*Les Femmes*, *Vendémiaire*) ou sont le récit d'un amour inachevé (*La Chanson du mal aimé*). D'autres se constituent comme des allégories (*Merlin*, *l'Ermite*, *Le Larron*).

La fuite inébranlable du temps est l'un des thèmes principaux du recueil. En effet, la poésie d'Apollinaire est une poésie de la mémoire et du souvenir : *Le Pont Mirabeau*, *La Chanson du mal*

aimé et *Cors de casse* en sont, peut-être, les exemples les plus représentatifs. Le temps est associé à l'eau qui coule (*Le Pont Mirabeau*) ou à l'automne, saison qui annonce la décrépitude et la mort (*Automne malade*). En d'autres termes, *Alcools* est un recueil conçu sous le signe de la diversité :

« L'ordre n'est pas représentatif d'un parcours réel, mais la composition abstraite est certainement rigoureuse, fondée sur deux principes antagoniques : une continuité souterraine des interrogations et des souvenirs, avec des résurgences soudaines, et des ruptures de ton, de forme, de sujets, continues et très fortes, conformément aux desseins poétiques d'Apollinaire [...] La diversité n'est pas ici signe de virtuosité ni de dispersion mais d'intensité dramatique pour un être non pas incohérent mais divers, non pas sceptique mais inquiet et toujours en mouvement. » (Touret, 2008 : 169-171)

Surtout lorsque le poète s'éloigne des rigueurs de la prosodie fixe, les défis traductifs semblent être liés plutôt au signifié et moins au signifiant poétique. Comme cette poésie représente une rupture avec les règles et le conformisme, le sémantisme est souvent difficilement saisissable et, implicitement, traduisible, d'autant plus lorsque le poème est parsemé de calembours et de double sens. C'est le cas du fragment ci-dessous du poème *L'Ermite* :

« Les humains savent tant de jeux *l'amour la mourre*
L'amour jeu des nombrils ou jeu de la grande oie
La mourre jeu du nombre illusoire des doigts
Seigneur faites Seigneur qu'un jour je *m'enamoure* »
(Apollinaire, 1920 : 93)

L'ambiguïté phonique est créée ici par la dichotomie *l'amour – la mourre*, continuée par des définitions qui jouent sur des sonorités qui se ressemblent (*l'amour – « jeu des nombrils ou jeu de la grande oie »* ; *la mourre – « jeu du nombre illusoire des doigts »*) et achevée par le verbe « s'enamorer », à résonances archaïques. Le manque de ponctuation augmente le caractère cryptique du message. Pour transposer cette strophe, le traducteur devra faire preuve de créativité

et/ou recourir à un compromis convenable, toute traduction littérale étant vouée à l'échec.

L'œuvre d'Apollinaire se fait remarquer aussi par l'ambiguïté syntaxique, favorisée à nouveau par le manque de la ponctuation, marque de la poésie postmoderne. Soit l'exemple suivant extrait du poème *Un soir* :

« La ville est métallique et c'est la seule étoile
Noyée dans tes yeux bleus
Quand les tramways roulaient jaillissaient des feux pales
Sur des oiseaux galeux » (Apollinaire, 1920 : 135)

Il est difficile de dire si le syntagme « noyée dans tes yeux bleus » désigne la ville ou l'étoile. Au traducteur revient la tâche d'opérer ce choix dans la langue d'accueil.

À la différence des *Alcools*, recueil qui contient des poèmes que nous appelons hybrides, les *Calligrammes*, qui exposent des messages brefs, jouent surtout sur le typographique, sur la mise en page, qui correspond au sujet textuel. Cette forme visuelle entre souvent en contraste avec le contenu du poème : c'est le cas de *La Cravate et la Montre*. L'ironie qui découle de l'antithèse entre ces deux symboles de l'homme qui se veut civilisé et leur futilité est manifeste :

« Si la cravate est l'homologue des aiguilles de la montre, qui se referment sur la dernière heure, cette cravate devient bien inquiétante : comme peut-être la "cravate de chanvre" qui soutient le pendu ! [...] Quand on parcourt les [...] heures, l'angoisse apparaît : sentiment du temps, spéculation philosophique, inquiétude de l'inconnu, méditation sur la mort, jusqu'à l'heure fatale, ce minuit (?) fatidique où la cravate se resserre. [...] C'est le dessin sur la page, opposant la vie et la mort, qui invite à méditer sur le temps : il suffirait de desserrer la cravate du temps pour laisser s'épanouir la beauté de la vie. » (Joubert, 1988 : 73-75)

Dans le cas des *Calligrammes*, donc, l'intérêt du traducteur a été de reproduire le message, souvent littéralement, et de ne pas porter atteinte à la forme typographique du texte. En d'autres termes,

plus la poésie s'éloigne des normes et des règles classiques, plus le littéralisme est observable.

Pourtant, des défis traductifs liés au signifiant poétique sont observables aussi dans le recueil *Alcools*. L'hétérogénéité de l'œuvre requiert de la part du traducteur de prêter attention en permanence au rythme typographique de chaque poème et de le reproduire, si possible, dans la langue d'arrivée. Par « rythme typographique » nous comprenons, d'un côté, le macrocontexte typographique (mise en page, découpage des strophes et des vers) et, de l'autre côté, le microcontexte typographique (particularités graphiques, ponctuation) (voir Ciobăcă, 2017 : 152). Une fidélité à la forme, et non seulement au sens du poème, est donc nécessaire pour reproduire le même effet dans la culture d'accueil.

Comme les enjeux posés par la traduction des poèmes d'Apollinaire sont complexes et relèvent du signifié, mais aussi du signifiant poétique, nous nous demandons à quel titre une fidélité stricte en traduction est nécessaire et si cette fidélité se matérialise par la traduction littérale. Claudine Lécrivain a remarqué, d'ailleurs, que cette stratégie de traduction est très fréquente lorsque l'on a affaire à la poésie postmoderne, mais elle doute de son efficacité :

« Or, ce mot à mot répond à son tour à des prospections sur le langage et sur la pensée, telles que les avaient envisagées les surréalistes ? Une traduction littérale reproduit-elle à son tour les ramifications de la pensée, les bifurcations constantes de la coulée verbale où les vocables s'enchaînent, se réactivent tantôt sur le signifiant et tantôt sur le signifié, et interfèrent constamment les uns sur les autres ? » (1992 : 99)

S'agissant d'une poésie dense, fluide, qui présente de multiples métamorphoses, la traduction littérale ne peut être employée qu'avec mesure et seulement si elle parvient à recréer la littéralité. Un poème tel que *Le Pont Mirabeau*, probablement le plus emblématique du recueil, comporte une structure très différente des *Calligrammes* et ne saurait être transposé littéralement. Nous reproduisons ci-dessous deux versions en roumain de la première strophe :

| | | |
|---|--|---|
| <p>« Sous le pont Mirabeau coule la Seine Et nos amours Faut-il qu'il m'en souviennne La joie venait toujours après la peine</p> <p>Vienne la nuit sonne l'heure Les jours s'en vont je demeure » (p. 16)</p> | <p>„Pe sub podul Mirabeau curge Sena <i>cuminte</i> Și iubirile noastre – <i>Se cade</i> poate să-mi aduc aminte – După <i>restriști</i> totdeauna venea bucuria <i>fierbinte</i>.</p> <p>Noaptea vine, sună ceasul <i>bătrân</i>, Zilele trec, eu rămân.” (Baconsky, p. 64)²</p> | <p>„Sub podul Mirabeau se duc la vale Și dragostea și Sena <i>mai aoare</i> <i>Plăcerea se năștea</i> <i>din supărare</i></p> <p><i>Să bată-n noapte rar</i> <i>un ceas</i> Trec zilele eu am rămas” (Soviany, p. 29)</p> |
|---|--|---|

Le style traductif employé dans chacune des deux versions citées ci-dessus est très différent. Si la traduction de Baconsky est plus conservatrice et s'en tient à la lettre du texte source du point de vue formel et sémantique, la traduction de Soviany se permet plus de libertés. Baconsky reproduit minutieusement le rythme typographique, la mise en page, les éléments de prosodie. Pourtant, il confère une note personnelle au texte en introduisant la ponctuation (virgules, points, tirets), ce qui change subtilement la voix du texte. Au niveau du signifié poétique, on retrouve dans cette version quelques ajouts (« *cuminte* », « *fierbinte* », « *bătrân* ») censés reconstruire la rime et certains termes archaïsants (« *se cade* », « *restriști* »). Le texte obtenu en langue cible est, sans doute, empreint de poéticité. Par contre, la version de Soviany rompt avec le rythme typographique et la prosodie de départ : le texte traduit comporte un tercet, tandis que l'original débute par un quatrain. Cette traduction fait preuve d'une liberté plus manifeste au niveau sémantique aussi : traduire « la joie venait toujours après la peine » par « *plăcerea se năștea din supărare* » et « vienne la nuit sonne l'heure » par « *să bată-n noapte rar un ceas* » représente des écarts évidents. Le texte qui en résulte est poétique sans doute, mais est-il fidèle à l'original ?

² Nous accompagnons les versions en roumain par le nom du traducteur indiqué entre parenthèses. Les italiques sont de nous.

À la différence de la traduction des *Calligrammes*, le littéralisme n'est que rarement employé dans les versions en roumain des poèmes hybrides du recueil *Alcools*. Au contraire, « la tâche du traducteur est [...] d'aller au-delà de l'énoncé, dans une tentative de remonter le plus loin possible dans l'énonciation, ce qui lui permet de saisir certains mécanismes associatifs » (Lécrivain, 1992 : 100). Il s'agit plutôt d'une traduction-interprétation ou d'une traduction-recréation (Etkind, 82 : 18-27)³, qui se propose de reconstruire le même effet poétique dans la langue d'accueil, parfois par la prise de certaines libertés d'ordre formel et/ou sémantique. En effet, traduire de la poésie signifie réécrire le poème dans la langue d'arrivée, ce qui requiert, sans doute, un certain don poétique. De ce point de vue, l'interprétation du texte source et l'abandon de certaines contraintes sont essentiels : « The adoption of a freer form enables the translator not only to listen to the ST more intensely, but also to draw out of the ST potentialities which may have been stifled by its own formal constraints. » (Scott, 2013 : 18)⁴

Dans la section suivante nous analysons trois versions en roumain du poème *Cors de chasse* du même recueil pour voir si les traducteurs ont recouru au littéralisme ou ont adopté des formules plus proches de l'esprit que de la lettre du texte, résultat de leur travail d'interprétation.

³ Selon Efim Etkind, il y a traduction-information, traduction-interprétation, traduction-allusion, traduction-approximation, traduction-recréation, traduction-imitation (voir *Un art en crise, essai de poésie de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1982, p. 18-27).

⁴ « L'adoption d'une forme plus libre permet au traducteur non seulement d'écouter le texte source plus intensément, mais aussi d'extraire du texte source des potentialités qui ont été peut-être étouffées par les contraintes formelles de celui-ci. » (Notre traduction)

***Cors de chasse* : étude de cas**

Notre analyse portera sur le poème *Cors de chasse*, que nous considérons représentatif pour plusieurs raisons. Premièrement, il garde, du moins en apparence, les rigueurs de la poésie classique, comportant un rythme typographique régulier et une prosodie fixe : deux quintils et un distique, tout comme des rimes régulières. Par contre, au niveau du signifié, le poème fait preuve d'une imagerie à part et d'un haut niveau d'abstraction. La tâche du traducteur de déchiffrer le sens est d'autant plus difficile en l'absence de la ponctuation, ce qui augmente l'ambiguïté.

Ensuite, le thème abordé – l'amour qui subsiste seulement dans le souvenir – est un leitmotiv du recueil. Tout comme *Marie, Zone et Le Pont Mirabeau*, *Cors de chasse* rappelle la rupture du poète avec Marie Laurencin (Alexandre, 1997 : 116). Il s'agit donc d'un poème qui marque une fin : celle de l'histoire d'amour. En outre, *Cors de chasse* est illustratif pour ce que nous appelons « poème hybride » : un message postmoderne encadré dans une forme qui seulement en apparence se soumet au conformisme classique.

Il convient de mentionner, au passage, que le premier essai de traduire en roumain des poèmes d'Apollinaire appartient à Mihai Beniuc, poète asservi au régime communiste, qui a imprégné sa transposition d'accents idéologiques.⁵ Nous avons choisi, par contre, trois autres versions en roumain, parues à des époques différentes, qui sont l'œuvre de traducteurs dont le profil ne se ressemble que par moments.

La première version date de 1971 et fait partie du recueil *Scieri alese* publié par les éditions Univers de Bucarest. Plusieurs traducteurs, dont la plupart sont des poètes, ont contribué à rendre en roumain les vers d'Apollinaire : Nina Cassian, Tașcu Gheorghiu, Leonid Dimov, Virgil Teodorescu. La traduction du poème *Cors de chasse* est l'œuvre de Vasile Nicolescu, poète à son tour, considéré par certains de ses contemporains comme un protégé du régime communiste. La critique de l'époque a estimé que les traductions de

⁵ Voir Guillaume Apollinaire, *Poèmes*, traducere de Mihai Beniuc, Editura pentru Literatură, București, 1968.

la poésie française signées par Nicolescu ne font pas preuve de littéralisme et reproduisent l'essence poétique des idées de l'original (Nicolescu, 1980 : 64-65).

L'autre version que nous avons examinée a été publiée un an plus tard, en 1972, étant l'œuvre d'un autre poète : Anatol E. Baconsky, représentant du modernisme roumain. La traduction fait partie d'un ample ouvrage dont il est l'auteur, portant sur la poésie postmoderne européenne, ouvrage intitulé *Panorama poeziei universale contemporane*. Il a traduit aussi, parmi d'autres, des vers de Salvatore Quasimodo, Artur Lundkvist et Carl Sandburg.

Enfin, la troisième version du corpus est très récente, étant signée par Octavian Soviany, poète, prosateur et critique littéraire contemporain, qui a traduit également des poèmes de Verlaine, Villon, Baudelaire, Nerval et Vigny. Il a été le premier à traduire intégralement en roumain le recueil *Alcools*. À la différence des autres versions, cette traduction est accompagnée par des notes de bas de page introduites par le traducteur, qui offre ainsi une interprétation intime du texte d'Apollinaire.

Pour réaliser la critique des trois traductions, il convient de découper successivement les deux quintils et le distique et identifier les stratégies de traduction employées. Pour ce qui est du premier quintil, il « constitue l'amour en 'histoire' et le théâtralise en opposant deux genres, la tragédie, genre noble, dont les personnages mythologiques sont distants du public, et le drame, plus historique, plus bourgeois » (Alexandre, 1994 : 116). Cette dichotomie tragédie / drame est internalisée différemment par les trois traducteurs :

| | | | |
|--|--|--|--|
| « Notre histoire est noble et tragique Comme le masque d'un tyran Nul drame hasardeux ou magique Aucun détail indifférent | „Povestea noastră-i nobilă și-amară Ca masca ce tiranu-și pune <i>Nu-s răni urzeli cu sumbra lor povară</i> <i>Să poată</i> | „Povestea noastră-i mândră, <i>întunecată,</i> Și <i>tristă</i> ca o mască de tiran – Nici întâmplări, nici drame nu se-arată. Nici un detaliu <i>cât de van,</i> | „Iubirea noastră-i ca o mască trasă Pe-un chip <i>posomorât</i> de <i>autocrat</i> Și nici o <i>întâmplare norocoasă</i> Și nici un amănunt |
|--|--|--|--|

| | | | |
|---|---|--|---|
| Ne rend notre amour pathétique » (p. 160) | <i>dragostea răpune Din aspru-i cer nimic n-o mai pogoară”</i> (Nicolescu, p. 125) | Iubirea nu ne-o fac <i>înflăcărată.”</i> (Baconsky, p. 65-66) | neînsemnat Iubirea noastră n-o <i>patetizează”</i> (Soviany, p. 150) |
|---|---|--|---|

On observe que les trois traducteurs ont essayé de reconstruire dans la langue cible le signifiant poétique au niveau typographique et prosodique. La recreation de la rime surtout les a obligés à opérer des écarts sémantiques, dont le plus évident se retrouve dans la version de Nicolescu : « Nu-s răni urzeli cu sumbra lor povară / Să poată dragostea răpune / Din aspru-i cer nimic n-o mai pogoară ». En effet, le texte cible, quelque poétique qu’il soit, n’a récupéré aucune unité de sens du poème source : on a le droit de se demander, dans un tel cas, quelles sont les limites de la liberté créatrice du traducteur.

La version de Baconsky, par contre, nous semble la plus fidèle du point de vue formel et sémantique. Elle est également le résultat du travail interprétatif (les épithètes « noble et tragique » sont rendues par trois attributs en roumain – « mândră, întunecată, / și tristă », l’adjectif « indifférent » est rendu par le syntagme « cât de van » et le qualificatif « pathétique » par « înflăcărată »). Pourtant, le traducteur s’en tient, en général, à la lettre du texte d’origine, à une exception près : il s’obstine à marquer de signes de ponctuation le texte traduit.

La dernière version, celle de Soviany, comporte elle aussi des libertés, mais ne s’écarte pas de l’esprit du poème d’Apollinaire. On y observe une suppression (« noble et tragique »), compensée par l’emploi de l’adjectif « posomorât », une interprétation poétique (« nul drame hasardeux ou magique » traduit par « nici o întâmplare norocoasă ») et deux termes inédits (« tyran » rendu par « autocrat » et « rendre pathétique » par « a patetiza »).

Les trois versions reproduisent, avec des moyens différents, la voix du sujet qui parle, un sujet qui « est soumis au sentiment qui dure, et qui est désormais devenu une ‘idole’, histoire ou ‘masque de tyran’, signe qui s’impose à la conscience lucide et impuissante » (Alexandre, 1994 : 116).

Le quintil suivant contient ce que Didier Alexandre appelle « un *exemplum* littéraire : un couple littérisé appelle un autre couple littérisé, qui a vécu la même situation » (1994 : 117). Il s'agit de l'essayiste anglais Thomas de Quincey, l'auteur de l'ouvrage *Confessions of an English Opium Eater*, et de la prostituée Anne, sa maîtresse, qu'il cherche avec obstination, mais en vain :

| | | | |
|---|---|---|--|
| <p>« Et Thomas de Quincey buvant L'opium poison doux et chaste À sa pauvre Anne allait rêvant Passons passons puisque tout passe Je me retournerai souvent » (p. 160)</p> | <p>„Și Thomas de Quincey sorbise Opiul cel dulce – otrava-<i>nșelătoare</i> Sărmana-i Ană s-o revadă-n vise <i>Să trecem</i> dar căci toate-s <i>trecătoare</i> <i>Voi reveni căci totul vis e</i>” (Nicolescu, p. 125)</p> | <p>„Și Thomas de Quincey, sorbind, Opiu, otravă dulce, <i>alinătoare</i>, La biata-i Ana se ducea visând. <i>Să trecem</i> deci că toate-s <i>trecătoare</i>, <i>Mă voi întoarce- adeseori în gând.</i>” (Baconsky, p. 65-66)</p> | <p>„<i>Acel</i> Thomas de Quincey <i>bând tot bând</i> Din opiul cast <i>plăceri otrăvitoare</i> Spre Ana lui <i>se-mpleticea visând</i> <i>Să trecem</i> <i>dacă toate trec sub soare</i> <i>Eu poate mă întorc din când în când</i>” (Soviany, p. 150)</p> |
|---|---|---|--|

À nouveau, les traducteurs s'efforcent de reconstruire la prosodie, ce qui les oblige à opérer des compromis au niveau sémantique. Le syntagme « l'opium poison doux et chaste », par exemple, est rendu à chaque occasion différemment : l'adjectif « chaste » est omis dans les deux premières versions, étant compensé par Nicolescu par l'adjectif « *înșelătoare* » et par Baconsky par l'adjectif « *alinătoare* ». Soviany découpe cette unité en deux structures distinctes (« opiul cast » et « *plăceri otrăvitoare* »), qui récupèrent le sémantisme d'origine. Cette dernière version comporte aussi une image osons-nous dire plus poétique que celle de départ : « spre Ana lui *se-mpleticea* visând ». Le verbe « a se împletici » (« trébucher », « tituber », « déambuler ») recrée l'onirisme et

augmente la littérarité. Dans la même version, la répétition du verbe « a bea » augmente le tragisme du personnage.

Les deux derniers vers de ce quintil, qui jouent sur le verbe « passer » et suggèrent la fugacité du temps et des sentiments, sont rendus quasi-littéralement par Baconsky. Sa version comporte quand même un ajout qui contribue à la reconstruction de la rime : « (mă voi întoarce) în gând ». Ce choix du traducteur ne nuit pas au sens d'origine, mais devient une précision quasi nécessaire, soulignant encore une fois le rôle de la mémoire. Par contre, la version de Nicolescu et celle de Soviany comportent des écarts sémantiques plus importants : le premier opère un ajout (« căci totul vis e ») qui recrée la rime, tandis que le second interprète d'une manière très personnelle et libre le vers « passons passons puisque tout passe » (« să trecem dacă toate trec sub soare »). Aucune des versions ne comporte la répétition du verbe « passer » (« a trece »), probablement pour des raisons de mesure des vers. L'idée de fuite, d'écoulement du temps et des sentiments est donc, en quelque sorte, diminuée en traduction.

Le distique final contient la métaphore-clé du poème : les souvenirs, produit de la mémoire, deviennent « cors de chasse » dont le bruit s'éteint avec le temps. Cette métaphore explique le titre du poème, non sans un certain retard qui relève, selon Didier Alexandre « d'une poétique de la surprise » (1994 : 119). Ici, note le même critique, « le moi douloureux, à qui l'aveu n'a pas ôté sa majesté tragique, inclut son histoire à une sagesse d'allure proverbiale » (1994 : 117). Le ton devient élégiaque, car « le cor est un instrument cher aux symbolistes ou aux décadents » (1994 : 117-118) :

| | | | |
|---|--|---|---|
| <p>« Les souvenirs sont cors de chasse Dont meurt le bruit parmi le vent » (p. 160)</p> | <p>„Doar amintirea-i corn de vânatoare Ce <i>sună dulce tânguios</i> și moare” (Nicolescu, p. 125)</p> | <p>„O, amintirea-i corn de vânatoare Al cărui sunet moare-n vânt.” (Baconsky, p. 65-66)</p> | <p>„Ah amintirea-i corn de vânatoare <i>Al cărui glas e omorât de vânt</i>” (Soviany, p. 150)</p> |
|---|--|---|---|

La version la plus proche de la lettre du texte source est, à nouveau, celle de Baconsky : il s'agit d'une version quasi-littérale ; aucune suppression et aucun ajout ne sont opérés. Par contre, pour recréer le message d'origine, Nicolescu introduit deux adverbes dans sa version (« dulce » et « tânguios »), le dernier rappelant la poésie d'Eminescu. Quant à Soviany, il produit une version très poétique (« al cărui glas e omorât de vânt »), qui joue sur une image forte, suggérant ainsi la fin de l'amour, de la mémoire, du temps même. Il convient d'observer également que la voix du texte d'origine est légèrement modifiée dans les trois versions par l'emploi de l'adverbe « doar » (Nicolescu) et des interjections « o » (Baconsky) et « ah » (Soviany). Comme résultat, les deux derniers textes traduits comportent une tonalité plus pathétique. Quant à la métaphore-clé du poème (« les souvenirs sont cors de chasse »), elle est rendue littéralement, inaltérée par les trois traducteurs (« amintirea-i corn de vânătoare »), sans doute afin de ne pas porter atteinte à l'essence même de l'œuvre. Il s'agirait, pourtant, d'une « coïncidence entre la littéralité des occasions scripturales du texte et la traduction littérale » (Lécrivain, 1992 : 105), vu que cette stratégie traductive n'est que rarement employée dans le corpus qui a fait l'objet de notre examen.

La fidélité au poème source imposerait-elle donc au traducteur de recourir au littéralisme ? L'analyse que nous avons menée nous a montré que la traduction-interprétation et la traduction-recréation sont privilégiées, surtout lorsqu'il s'agit de la poésie postmoderne : « lorsque le traducteur se retrouve face à un poème qui se laisse saisir, appréhender, interpréter, la traduction littérale fait place à une traduction qui procède à quelques transformations, modifications » (Lécrivain, 1992 : 100). Pourtant, de tels changements ne doivent pas être le résultat d'un écart manifeste, car le traducteur ne dispose pas des mêmes libertés que le poète. Tant que le sémantisme d'origine est récupéré et le rythme typographique est reproduit dans la langue cible, toute audace est permise.

Conclusion

Lorsqu'il s'agit de traduire la poésie postmoderne, être fidèle ne signifie pas s'en tenir à la lettre du texte source à tout prix. Le traducteur peut faire preuve, certainement, d'un style traductif plus conservatoire : c'est le cas de la version de Baconsky analysée ci-dessus. Néanmoins, même si elle est par endroits le résultat de la traduction littérale, cette version comporte aussi des ajouts et des interprétations qui impriment au texte une note personnelle. En outre, la poésie est gardée par le traducteur. La traduction de Nicolescu se permet plus de libertés, mais elle se remarque par des écarts manifestes, qui sont parfois inutiles et s'éloignent de l'esprit du texte d'origine : c'est surtout le cas du premier quintil traduit. Soviany adopte à son tour un style libéré de contraintes et fait preuve d'audaces remarquables grâce au choix des lexèmes et aux images poétiques qu'il crée, sans s'éloigner pourtant de l'essence du poème d'Apollinaire. Sa version est de la poésie pure.

C'est l'interprétation donc, plutôt que la traduction littérale, qui est privilégiée par le traducteur de poésie postmoderne, y compris des poèmes hybrides d'Apollinaire. Les poèmes automatiques ne peuvent pas non plus être transposés par un littéralisme dépourvu de sensibilité, car ils « requièrent une traduction qui dans l'ensemble ne saurait être d'une fidélité stricte, de type sémantique, mais demanderait à être d'une fidélité opératoire » (Lécrivain, 1992 : 105). Pour que la traduction de poésie soit perçue comme de la poésie à part entière, l'idéal est de se tenir au plus près de l'esprit, et non pas de la lettre du texte. Pourtant, la manière dont le traducteur s'approprie l'esprit du texte est une aventure personnelle : « Comprendons bien, car c'est cela l'essentiel : le matériau du traducteur, c'est moins le "sens" qu'a le texte [...] que son expérience propre de celui-ci. » (Bonney, 1995 : 59)

Bibliographie

- Apollinaire, Guillaume, *Alcools, Poèmes (1898-1913)*, troisième édition, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920.
- Apollinaire, Guillaume, *Scrieri alese*, București, Editura Univers, 1971.
- Apollinaire, Guillaume, *Alcooluri, Poeme (1898-1913)*, traducere, notiță introductivă, tabel cronologic și note de Octavian Soviany, București, Tracus Arte, 2019.
- Alexandre, Didier, *Apollinaire : « Alcools »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- Baconsky, Anatol E., *Panorama poeziei universale contemporane*, București, Editura Albatros, 1972.
- Bonnefoy, Yves, *William Shakespeare : Vingt-quatre sonnets*, Paris, Thierry Bouchard and Yves Prié, 1995.
- Ciobăcă, Carmen-Ecaterina, « Traduction du microcontexte typographique : la contrainte du tiret dans la poésie de Lucian Blaga », *Translations : Contraintes d'écriture et traductions potentielles. (Ré)Interprétation, (dis)similitudes, (ré)création*, 8-9, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2017, p. 149-166.
- Etkind, Efim, *Un art en crise, essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1982.
- Joubert, Jean-Louis, *La poésie. Formes et fonctions*, Paris, Armand Colin, Collection Cursus, 1988.
- Lécrivain, Claudine, « Traduire les poèmes surréalistes : réflexions sur la littéralité en traduction », *L'Esprit de la lettre : textes hispaniques de Juan Ruiz à Carlos Fuentes. Littéralité 2*, Université de Bordeaux III, 1992, p. 97-105.
- Niculescu, Alexandru, *Între filologie și poetică*, București, Editura Eminescu, 1980.
- Prigent, Michel, Berthier, Patrick, Jarrety, Michel, *Histoire de la France littéraire*, vol. III, Modernités, XIX^e-XX^e siècles, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Dictionnaires Quadrige », 2006.
- Scott, Clive, « Translating the poetry of Apollinaire: Description of a project », *Applied Research on English Language*, volume 2, issue 1, February 2013, p. 13-24.
- Touret, Michèle, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, tome I, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.