

Yauheniya Yakubovich

Université Pédagogique de Cracovie

Ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków, Polska

Tél. +48 514 771 385

E-mail: Yauheniya.Yakubovich@up.krakow.pl

Intérêts de recherche : Stylistique et poétique

« JE REGRETTE L'EUROPE AUX ANCIENS PARAPETS » : ANALYSE LINGUISTIQUE ET TRADUCTOLOGIQUE DU POÈME BATEAU IVRE ET SA RECRÉATION BÉLARUSSE^{1, 2}

Le Bateau ivre d'Arthur Rimbaud est considéré comme l'un des textes les plus significatifs de la littérature française, un texte montrant « la grandeur et la beauté » de sa langue. C'est aussi, et dans une plus grande mesure, un texte « rebelle » qui défie les règles du bon usage et les normes du bon goût de l'époque à cause de la rupture avec la métaphore romantique, de l'utilisation du lexique des registres opposés, de l'entrechoquement des champs sémantiques semblant incompatibles, etc.

Vu de cette perspective, la traduction en bélarusse d'un texte modèle mais en même temps insolent, écrit, en plus, dans une langue de prestige international comme le français ne peut pas être réduite à un exercice linguistique et littéraire, mais contribue aussi à l'affirmation de la langue d'arrivée.

En nous inspirant des analyses structuralistes et centrées sur le langage, nous proposons une étude linguistique, concernant en particulier, le lexique, la syntaxe et les irrégularités de la combinatoire du texte rimbaudien mais aussi un de ses équivalents bélarusses, en ajoutant ainsi une dimension traductologique et comparativiste à notre démarche.

MOTS-CLÉS : traduction poétique, anomalie combinatoire, Rimbaud, langue bélarusse.

Introduction

Un véritable mythe de la littérature française, le brillant adolescent Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud (1854–1891) personnifie, avec son pressentiment de la modernité, la révolte contre « le monde obsolète ». Selon Sabatier (1977, p. 242), « l'enfant Rimbaud, voyant et voyou, brutal et délicat, entre réel et surréel, est aussi un père de notre poésie moderne ». La magnificence du français, affirmée et renforcée par le célèbre *Bateau ivre* de Rimbaud, se transformera-t-elle, par un acte de traduction littéraire, en la magnificence du bélarusse sans perdre le lien avec son essence purement française et rimbaldienne ?

¹ Cette recherche a été financée par le *Ministerio de Economía y Competitividad* espagnol dans le cadre du projet R&D FFI2013-44185-P *Jerarquía de etiquetas semánticas (español-francés) para los géneros próximos de la definición lexicográfica*.

² Dans cet article, nous nous appuyons partiellement sur le matériel de notre mémoire inédit de master en catalan, soutenu en juillet de 2011 à l'Université Autonome de Barcelone, avec le titre *Aproximació a la traducció de la poesia francesa al belarús : Premisses històriques, sociolingüístiques, literàries i estudi de cas*.

En adoptant une approche linguocentrique et influencée par la méthode structuraliste (cf. Jakobson 1963 et 1977 ; Todorov 1966), nous visons, dans cet article, une analyse comparée de deux textes : le poème de Rimbaud *Le Bateau ivre* et sa dernière traduction bélarusse. Les observations d'ordre traductologique prennent appui sur la stylistique comparée (cf. Vinay et Darbelnet 1977) et les recherches appliquées autour des traductions poétiques (cf. Etkind 1982).

Comme la traduction est toujours une interprétation, l'étude linguostylistique de la récréation bélarusse nous aidera à tracer le chemin vers une analyse plus profonde de l'univers textuel du poème de Rimbaud.

1. Rimbaud, « voyant et voyou » : À propos du texte original

Plus que par la justice sociale (incarnée dans la Commune), plus que par l'esthétisme parnassien (dont, malgré tout, il partageait les valeurs), Rimbaud était fasciné par les voyages intérieurs entre le rêve et la réalité avec la participation active de tous les sens.

Le poète avait 16 ans quand il a écrit *Le Bateau ivre* en 1871. Si la forme est plus ou moins traditionnelle, le contenu semble tout à fait insolent dans son originalité. Le *je* lyrique s'identifie avec un bateau perdu dans la mer, sans personne à bord et sans aucune connexion avec la réalité, éméché par cette liberté vertigineuse. Les toponymes existant sur les cartes géographiques (par exemple, l'Europe, la Floride) marquent l'itinéraire d'un voyage maritime effarant. Ébloui par les hallucinations mêlées aux images réelles, le personnage lyrique se sent épuisé au point de regretter cette *Europe aux anciens parapets* qu'il fuit, en regrettant aussi l'impossibilité de répéter ses visions.

Comme le poème comporte 25 strophes qui pourraient suffire pour une vaste étude linguostylistique et traductologique, nous avons décidé d'en extraire et analyser (aussi bien dans le texte que dans la traduction) un fragment de 6 quatrains (du 16 au 21)³.

1.1. Signifié et combinatoire

Un des sémantismes significatifs du poème, puisque paradoxalement vide du sens lexical habituel, est celui du pronom *je*. Les *je* et *moi*, chez Rimbaud, se grammaticalisent et servent à attribuer les facultés humaines ou, au moins, celles des êtres animés à un objet physique. Cette perte de la référence à la personne, et surtout à *ma* personne, viole les règles de la poésie *subjective*, égocentrique, confessionnelle et de son langage (voir Felman 1973 ; Murphy 2006). Notons à ce propos que Rimbaud, à l'âge où il a rédigé le poème, n'a fait aucun voyage maritime ni même vu la mer.

« C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire on me pense », – écrit Rimbaud à son professeur Izambard (Rimbaud par L. Ray 2001, p. 186). Selon Felman (1973, p. 11), « l'écriture est ainsi conçue comme un procès violent, – de viol, ou de vol – de sens : un procès de dépossession et d'expropriation du sujet ». L'image poétique d'un bateau

³ Vu le manque d'espace, nous ne citerons pas ici le fragment en question, il sera cité, strophe par strophe, dans le chapitre 2, à côté des strophes traduites.

ivre, abandonné à la volonté des vagues et des vents, présente un symbole très exact d'un sujet parlant qui se laisse au pouvoir de la langue qui le guide. C'est cela, pour Rimbaud, une vraie poésie, une poésie *moderne* où le poète n'est plus le sujet mais l'instrument, le médium entre le texte et son lecteur.

L'envie de Rimbaud de réformer la poétique et de remettre les *mots en liberté*, un demi-siècle avant les modernistes, s'est reflétée, entre autres, dans son traitement provocateur de la combinatoire sémantique. Les cas de l'écart de la restriction sémantique (que Todorov (1966) appelait des *anomalies sémantiques*, ou *combinatoires*), congruente plutôt à la poésie du XXe siècle, se rencontrent dans son *Bateau*.

Ainsi, si l'on prend notre fragment, le verbe *ballotter* dans son acception non figurée (balancer, agiter) n'accepte pas normalement les combinaisons avec des substantifs désignant des choses abstraites comme le nom *querelle* ; cet emploi est sans doute métonymique (pour remplacer la formule *ballotter les oiseaux qui se querellent*) et n'est donc pas si fortement marqué par rapport à la poétique traditionnelle. Le marquage est plus accentué dans le syntagme *yeux blonds* où l'épithète occasionnelle *blond* est employée hors de l'occurrence collocationnelle standard (*yeux bleus*, *yeux clairs*, etc) ou dans la suite *oiseaux clabaudeurs* dont le collocatif ne s'utilise habituellement qu'avec le mot *chien* en tant que base. La combinaison *carcasse ivre d'eau* est doublement atypique : le nom *carcasse* ne se combine pas avec des adjectifs de l'étiquette sémantique⁴ [état physiologique] comme *ivre*, et la logique du signifié de ce dernier n'admet pas l'eau comme cause d'ivresse.

Le voisinage lexical qui contredit aussi bien le bon usage que le bon goût unit *lichens* avec *soleil* et *morves* avec *azur*. On y constate un mélange de registres : le lexème *soleil* appartient au registre général, *azur* est un équivalent, tout à la manière parnassienne, de *bleu*, tandis que *morves* et *lichens* décrivent des réalités assez inesthétiques et inacceptables dans un discours poétique. L'énoncé entier *Qui porte, confiture exquise aux bons poètes, / Des lichens de soleil et des morves d'azur*, renferme une ironie mordante à l'égard des Parnassiens, et cette antithèse ironique se base principalement sur la dissemblance des champs lexicaux qualifiant d'un côté des manifestations de maladies, et de l'autre – tout le paradigme du raffinement poétique (*confiture*, *exquise*, *poètes*, *azur*).

Une intention antithétique, provocatrice, fantaisiste se reflète dans ce croisement des registres, récurrent dans le poème. Les physiologismes du genre *rut*, *fiente*, *morve*, *lichens* se mêlent aux lexèmes plutôt spéciaux du domaine biologique (*ventouse*, *ombre*, *hippocampes*) ou maritime (*Monitor* ou *Maelstrom*) mais s'inscrivent dans le canevas lexical classique d'un poème élégant.

Le jeu à deux champs, la disproportion, « la non-ressemblance entre un système signifiant et un système signifié » (Felman 1973, p. 16) devient plus saillante quand l'on observe de près l'organisation formelle.

⁴ Toute sorte de ruptures de la restriction sémantique se laissent analyser moyennant l'appareil des étiquettes sémantiques (Mel'čuk & Polguère 2007 ; Blanco 2010).

1.2. Organisation formelle

Du point de vue formel, le texte correspond aux règles traditionnelles de la poésie française : il s'agit de 25 quatrains d'alexandrin français (dont un vers contient deux hémistiches séparés par une césure) avec des rimes croisées (féminine/ masculine). C'est le mètre, employé, avec quelques légères divergences, par les auteurs aussi bien classiques que romantiques et parnassiens. Rimbaud le reprend, et, suivant la logique de l'agitation tumultueuse qu'implique le contenu de son poème, pratique des enjambements à l'intérieur du vers (cf. Murphy 2006, p. 80–81), i.e. la césure rompt la syntaxe de la phrase comme dans *Montait vers moi ses fleurs // d'ombre aux ventouses jaunes...* Pourtant, d'après Murphy (2006, p. 81), ce genre d'expérimentation, sans changer l'essence de la tradition métrique, était bien d'usage chez Baudelaire, Verlaine et des poètes parnassiens.

Comme signale Jakobson (1963, p. 244), le rôle de la grammaire dans l'affaire de l'expressivité poétique ne peut pas être sous-estimé. C'est d'autant plus vrai pour le texte de Rimbaud, où le chaos de sensations et de visions est discipliné non seulement par le cosmos de la métrique précise, mais aussi par l'organisation syntaxique du poème. La syntaxe est marquée par l'utilisation régulière (dans le fragment choisi – dans chaque quatrain) de constructions nominales (sauf celle de la quatrième strophe qui est adjectivale) apposées qui, dans tous les cas, se rapportent au personnage lyrique :

- 1) *Parfois, martyr lassé des pôles et des zones...*
- 2) *Presque île ballottant sur mes bords les querelles...*
- 3) *Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses...*
- 4) *Libre, fumant, monté de brumes violettes...*
- 5) *Planche folle, escorté des hippocampes noirs...*
- 6) *Fileur éternel des immobilités bleues...*

Il s'agit des propositions attributives réduites (avec l'omission du verbe copule ; cf. Riegel, Pellat et Rioul 1994, p. 353–357) qui jouent le rôle de modificateurs du pronom *moi* ou *je* dans le texte. La fonction stylistique de ces structures réitératives, aussi bien de l'adjectivale que des nominales, est descriptive : le personnage se définit lors du passage par différentes étapes de son voyage visionnaire. Cette syntaxe *nominalisante*, i.e. ces groupes nominaux détachés contenant des verbes sous forme de participes (*lassé, perdu, ballottant, fumant, monté*) et avec des copules omises contribuent au laconisme, l'atemporalité et l'esprit visuel de la poésie *voyante*, avec l'accent sur une position, un état, une vision et pas sur un processus (voire aussi les *Illuminations* de Rimbaud).

Ce même accent sur le positionnel, le visuel dans le rythme fiévreux, suggéré par le contenu, est transmis, dans les structures verbales, par le temps : l'imparfait descriptif. Dans la dernière ligne de notre fragment, *Je regrette l'Europe aux anciens parapets*, la forme du présent exprime une brusque envie de retour de la vision exténuante vers la réalité équilibrante.

Sur le plan phonique, également, il existe un certain principe organisateur dans l'alternance des allitérations et des assonances internes. La première strophe, par exemple, est riche en consonnes [l] et [r] (*lassé, pôles, sanglot, roulis, fleurs; parfois, martyr, mer,*

vers, ombre, restais), mais aussi en voyelles [o], [ɔ] i [u] (*pôles, zones, dont, sanglot, montait, comme, jaunes, doux, ventouses, roulis, genoux*), appelées à évoquer l'effet du *roulis doux* du bateau et la rumeur de la mer. Ces assonances se reproduisent partiellement aussi dans la strophe suivante. La répétition des [R] dans la cinquième strophe du fragment (*électriques, escorté, noirs...*) est outrée dans les deux derniers vers *Quand les Juillets faisaient crouler à coups de triques/ Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs* et intensifie les sèmes des lexèmes participants qualifiant la force foudroyante.

En lien avec la question de la relation entre la forme et le contenu, citons un grand philologue russe Averintsev (2001), pour qui « la correspondance entre la forme et le contenu est une correspondance basée sur le contraste », la forme représentant l'universel et le divin en contrepoids avec le contenu, toujours humain et passager. Et tout dans la logique de nos réflexions sur Rimbaud, le pouvoir régularisateur de la forme contrebalance les *passions* visionnaires du contenu, comme l'Océan domine le bateau, comme le *on* dépasse le *je*.

Pour faire passer dans un autre système temporel et culturel ce puissant « courant de conscience » (cf. Murphy 2006, p. 33), maîtrisé à l'aide du mètre et la cohérence formelle, un traducteur s'affronte à un vrai défi linguistique et littéraire.

2. Traduction bélarusse comme ambition poétique

Les traducteurs en langue bélarusse, qui avait jusqu'à très récemment le statut de langue régionale, avec l'étiquette (non justifiée linguistiquement mais dominante) de « pauvre » et surtout de « rustique », ont relevé le défi au moins quatre fois : le poème a été traduit par R. Baradouline (1935–2014), M. Fedziukovitch (1943–1997), A. Minkin (n. 1952) et A. Khadanovitch (n. 1973). C'est la recreation de ce dernier, la plus récente (de 2010 dans la revue *PrajdziSvet*), qui sera l'objet de notre étude.

Il est important de mentionner qu'Andrei Khadanovitch, le poète et traducteur de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud et Nerval, entre autres, est l'un des auteurs qui surmonte le stéréotype de la littérature bélarusse en tant que littérature « paysanne » et y inocule des valeurs urbaines, intellectuelles et libérées de toute idéologie imposée. Sa propre poésie se distingue par un vocabulaire amalgamant le langage familier avec le lexique élevé, l'érudition avec l'ironie et une certaine insolence créative. Son goût pour la *modernité*, quoique comprise différemment que celle de Rimbaud, entre à l'unisson avec l'esprit de révolte rimbaldien.

2.1. Le bateau ivre de Khadanovitch

Avant de passer à l'analyse de la traduction du fragment, signalons que l'usage du terme *recreation* par rapport au texte d'arrivée n'est pas occasionnel. Il s'appuie sur la classification d'Etkind (1982, p. 18–27) qui avance six types de traduction poétique.

La *traduction-information*, en prose, ne donne qu'une idée générale de l'original et reste en dehors de la prétention esthétique. La *traduction-interprétation*, traduction en prose avec commentaires, est utilisée dans les études historiques et esthétiques. Il s'agit d'une

traduction-allusion quand le traducteur ne fait rimer que le premier ou les deux premiers vers de l'original, mais traduit le reste de la manière la plus simple, en vers blanc. La *traduction-approximation* est concentrée sur l'original, défini *a priori* comme intraduisible, et le traducteur ne prétend pas transmettre tous ses mérites. Dans une *traduction-imitation* le traducteur suit le motif général de l'original, mais s'en éloigne assez dans le but de s'exprimer plutôt qu'à traduire. Enfin, la *traduction-recréation* transmet l'ensemble des valeurs de l'original en préservant son rythme et sa structure rimée.

L'ambition de conserver tout « l'organisme » complexe du poème sans trahir sa propre langue marque la tradition traductologique bélarusse (héritée de la traductologie russe et slave en général) et, en particulier, le texte de Khadanovich dont nous proposons ici une brève analyse sélective.

D'abord, en ce qui concerne le mètre, Khadanovich a pris la décision de passer de l'alexandrin français à l'iambe de six pieds, en quelque sorte son équivalent dans la tradition bélarusse syllabotonique, avec la conservation de la césure après le troisième pied :

- / - / - / // - / - / - / -
 - / - / - // - / - / - /

La rime riche et régulière de l'original est aussi soigneusement reproduite dans la traduction.

Quatrain 16

Original ⁵	Traduction
Parfois, martyr lassé des pôles et des zones, La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux/ Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ven- touses jaunes/ Et je restais ainsi qu'une femme à genoux,	Пакутны акіян то трызніў ад гайданкі, То ціха жаліўся, мяняючы настрой, -/ І ліплі да бартоў саргасы, як каханкі, Я ж кленчыў і драмаў кабетаю старой...

Dans la première strophe de notre fragment, le traducteur emprunte la fusion des registres propre à l'original : là où Rimbaud parle *d'ombres aux ventouses jaunes*, le traducteur utilise l'énoncé *І ліплі да бартоў саргасы* (*et les Sragasses collaient au bord*) où le mot *саргасы* (une plante marine) appartient au vocabulaire spécialisé et le verbe *ліплі* oscille entre le style neutre et familier. Cette familiarité est accentuée par la comparaison comique qui suit : *collaient comme le font les amantes*.

Dans la dernière ligne, la composante *une femme à genoux*, que d'autres traducteurs bélarusses interprétaient en clé romantique, est transmise par l'image d'une vieille agenouillée et somnolente, privée de toute connotation romantisante, bien au contraire, rabaissée.

⁵ Source du texte français : LAGARDE, A., MICHARD, L., 1966. *XIXe siècle : Les grands auteurs français du programme*, V. 5., Paris : Bordas, 522–525. Source du texte bélarusse : РЭМБО, А. «Мацней за алкаголь, грамчэй ад вавых лір!..» Вершы ў перакладзе Андрэя Хадановіча. *ПрайдзіСвет*, Nr. 4. Repéré à : <http://prajdzisvet.org/text/505-piany-karabiel.html> (consulté le 01.10.2017).

Quant à la structure formelle, l'assonance et l'allitération ne sont pas conservées, et la construction nominale, régulière chez Rimbaud, est omise dans la traduction.

Quatrain 17

Original	Traduction
Presque île ballottant sur mes bords les querelles/ Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds ;/ Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles/ Des noyés descendaient dormir à reculons...	Амаль што востраў, я цягнуў базар птушыны, Іх бойкі і памёт, іх сумятню і тлум; І ракам да мяне праз лееры і ліны/ Тапелец запаўзаў – і клаўся спаць у трум.

Khadanovitch reprend assez fidèlement la première ligne, *Presqu'île, je trainais les bagarres d'oiseaux*, en employant aussi une structure nominale. Le traducteur réussit à suggérer l'effet d'agitation et de malaise provoqué par les *oiseaux clabaudeurs* à l'aide du lexique accumulé dans les deux premiers vers (*bagarres, combats, tumulte, bousculade*). Nous croyons que l'image chez Khadanovitch est même légèrement exagérée par rapport au texte original.

Dans la troisième ligne, le traducteur introduit un mot unimaginable dans un texte poétique classique : *ракам* signifie en biélorusse à reculons, mais avec une nuance vulgaire. Dans la même ligne, l'auteur de la traduction remplace *mes liens frêles* par des mots plus spécifiques, comme *ліны* (*cordes épaisses*) et *лееры* (*étais*), un terme maritime.

Finalement, aussi bien dans le texte original que dans la traduction, on atteste un enjambement à la césure qui rompt l'intonation habituelle de la phrase. Comparez : *Et je voguais, lorsqu'à// travers mes liens frêles*, en français, et *Амаль што востраў, я// цягнуў базар птушыны*, en biélorusse.

Quatrain 18

Original	Traduction
Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses, Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau, Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses/ N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau,	Праз лабірынты бухт знаходзіў я фарватэр, Вышэй за птушак быў закінуты ў эфір.../ Ганзейскі карабель і браняносны катэр/ Мой корпус, п'яны ўшчэнт, не возьмуць на буксір!

Dans ce quatrain, Khadanovitch néglige la construction nominale avec le pronom personnel *Or moi, bateau perdu...*, qui est cruciale ici, à notre avis, en la substituant par une périphrase verbale.

Dans la première ligne, nous tombons de nouveau sur le terme maritime, *фарватэр* (holl. *vaarwater* ; *chenal maritime*), pourtant largement connu. Dans le troisième vers, où Rimbaud introduit le terme *Monitor* désignant un type de canonnière, Khadanovitch le

remplace par son doublet à sens plus général, *браняносны катэр* (*navire blindé*), mais garde la suite *voiliers des Hanses* de l'original.

Les lexèmes et collocations dans la traduction tels que *фарватэр* (*chenal*), *узяць на буксір* (*prendre en remorque*), *браняносны катэр* (*navire blindé*), *корпус* (*corps du bateau*) créent l'effet d'entrechoquement entre le monde matériel révélé dans la terminologie spéciale et le monde des visions, du lyrisme élevé d'un poème (*Вышэй за птушак быў закінуты ў эфір : j'étais lancé dans l'éther plus haut que les oiseaux*). L'amplification du décalage des registres et champs sémantiques dans la traduction en dit long sur l'intention du traducteur d'être extrêmement fidèle à cette même tendance, quoique plus modérée, chez Rimbaud.

Quatrain 19

Original	Traduction
Libre, fumant, monté de brumes violettes, Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur/ Qui porte, confiture exquise aux bons poètes, Des lichens de soleil et des morves d'azur,	Дыміўся ў туманоў ліловай апранасе, Дзіравіў, як сцяну, ружовы небакрай/ І пачастункі нёс паэтам на Парнасе –/ Блакіту смаркачы і сонечны лішай.

Dans la première ligne, la construction adjectivale est transposée dans une proposition verbale. En revanche, Khadanovitch, toujours lexicalement ingénieux, traduit mot à mot les anomalies combinatoires et stylistiques *lichens de soleil* et *morves d'azur*, ce qui nous semble la meilleure stratégie traductologique dans ce cas concret. Si l'on y ajoute le verbe *дзіравіць*, dans la deuxième ligne, l'équivalent de *trouer* mais très peu « littéraire » en bélarusse, on peut constater que l'ironie cédant au sarcasme et le contraste entre le sublime et le dégoûtant est bien transmis et même renforcé.

Quatrain 20

Original	Traduction
Qui courais taché de lunules électriques, Planche folle, escorté des hippocampes noirs, Quand les Juilllets faisaient crouler à coups de triques/ Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs,	Ганяў марскіх канькоў і электрычных скатаў, Шалёнай дошкаю даваў нырца з гары, А ліпень малаціў дубінай, як сто катаў, Ультрамарын нябёс збіваючы ў віры!

Dans le premier vers, les *lunules électriques* de l'original se transforment en *raies* dans le texte bélarusse, et il ne s'agit pas tellement d'un équivalent de traduction mais plutôt d'une interprétation que le traducteur donne à la métaphore, utilisée par Rimbaud⁶. Il est probable que Khadanovitch soit influencé par des traductions russes (par exemple, celles d'Antokolski ou Vitkovski) où l'on retrouve le même remplacement.

L'usage massif, dans ce quatrain, du lexique appartenant au registre familier, comme *ганяць* (fam. *chasser*), *даваць нырца* (fam. *plonger*), *дубіна* (*trique*), *малаціць* (fam.

⁶ cf. sur la traduction des métaphores chez Vinay et Darbelnet (1977, p. 199–200).

battre) est une « réaction » traductologique à l'emploi, chez Rimbaud, dans le troisième vers, de la formule à coups de triques du registre parlé. La comparaison intensificatrice dans l'énoncé *А липень малаціў дубінай, як сто катаў* (*Et le juillet battait à coups de triques, comme cent bourreaux*) semble venir du vocabulaire des pirates et évoque une image presque « païenne » de la tempête. N'était-ce pas aussi l'idée de Rimbaud quand il écrivait *Quand les Juillets faisaient crouler à coups de triques...* ? Le retour au langage poétique dans la dernière ligne est bien imité dans la traduction.

Quatrain 21

Original	Traduction
Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues/ Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais, Fileur éternel des immobilités bleues, Je regrette l'Europe aux anciens parapets.	Я, што сінечу ткаў, мінаючы патопы, Мальстрэма стрэмны юр і Бегемота гон,- Я раптам затужыў па берагах Еўропы, Па гаванях старых, дзе не прыму я скон!

Ici, nous rencontrons la mise en relief de *moi* et de la structure attributive (*moi qui...*), très courante dans le texte original. C'est bien la construction nominale *Fileur éternel des immobilités bleues* qui subit la transposition syntaxique et passe à la première ligne dans la traduction : *Я, што сінечу ткаў, мінаючы патопы...* (*Moi qui tissait le bleu, en contournant les déluges...*).

Le traducteur conserve dans sa version les noms « savants » des *Béhémots* et des *Maelstroms*, et avec ce dernier il crée une rime interne : la répétition de cinq sons suivis [strem] fait rimer le mot *Мальстрэм* (*Maelstrom*) et le jargonisme *стрэмны* (jarg. *dangereux*) à l'intérieur du vers. Dans la même ligne, Khadanavitch continue le jeu de sons, cette fois-ci, en activant des assonances en [o] et des allitérations en [r] *Бегемота гон* (*rut du Béhémot*).

Dans les derniers deux vers, on observe la reprise du langage « sérieux », en particulier, dans la dernière ligne où Khadanovich a recours à l'*élaboration* (terme de Vinay et Darbelnet 1977, p. 193) stylistique du verbe *mourir* par une périphrase très recherchée *прыняць скон* (dont l'équivalent français pourrait être *fermer les yeux*). Ainsi, le traducteur élève le ton pour ne pas fausser cette note nostalgique que l'original suggère : *Я раптам затужыў па берагах Еўропы, Па гаванях старых, дзе не прыму я скон!* (*J'ai commencé à languir des côtes d'Europe, Des ports anciens où je ne fermais pas les yeux !*).

Pour résumer nos observations concernant la traduction, signalons que le traducteur ne conserve pas, dans la plupart des cas, la structure grammaticale (les constructions nominales deviennent des structures verbales), et la nominalité de l'original est altérée, mais c'est un sacrifice admissible et même, probablement, nécessaire, pour préserver le mètre et la rime (qui sont d'une extrême importance), l'unité textuelle et le système des images de l'original. Dans les termes de Vinay et Darbelnet (1977), dans la traduction, le *message* est préféré parfois à l'*agencement* (organisation grammaticale).

En revanche, Khadanovitch met en valeur le décalage des registres et des champs sémantiques. Sa stratégie du traitement du vocabulaire consiste en une certaine outrance par rapport à l'original. De cette manière, le traducteur réussit à évoquer l'effet d'insolence, il se débarrasse des clichés et frustre l'attente du lecteur, ce qui ne se produit, dans une traduction faite plus d'un siècle plus tard, qu'avec un peu d'exagération.

Conclusions

Le présent travail porte sur l'analyse linguistique et stylistique d'un fragment du poème *Bateau ivre* et de sa traduction bélarusse par A. Khadanovitch.

L'étude du fragment du texte de Rimbaud nous a révélé ses caractéristiques syntaxiques (constructions nominales apposées), lexicostylistiques (combinaisons hors du registre ou du paradigme sélectionnel) et l'importance de l'organisation stricte du mètre et de la rime.

En ce qui concerne le texte traduit, il est clair que la fidélité du traducteur au texte français est fonctionnelle, i.e. Khadanovitch suit scrupuleusement le ton de l'original, conserve la métrique et la rime et essaie de traduire non seulement le message du poème mais, en général, la poétique de Rimbaud et l'impression que cette dernière pouvait produire sur le lecteur contemporain. Notons que les valeurs rimbaldiennes ont leur répondant dans la propre œuvre du poète bélarusse. Ainsi, une recréation poétique comme celle de Khadanovitch contribue, entre autres, à la modernisation du canon littéraire bélarusse et de son langage.

Remerciements

Nos très vifs remerciements vont à Xavier Blanco et Dolores Català pour la relecture de cet article, pour leurs corrections et commentaires pertinents.

Bibliographie

BLANCO, X., 2010. Etiquetas semánticas de hecho como género próximo en la definición lexicográfica. *Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics*, Nr. 15, 159–178.

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

FELMAN, S., 1973. « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ». Poésie et modernité. *Littérature*, Nr. 3, 3–21.

JAKOBSON, R., 1963. Linguistique et poétique. In : R. JAKOBSON. *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit, 209–248.

JAKOBSON, R., 1977. *Huit questions de poétiques*. Éditions du Seuil.

LAGARDE, A., MICHARD, L., 1966. *XIXe siècle : Les grands auteurs français du programme*, V. 5. Paris : Bordas, 522–525.

MURPHY, S., 20016. Logiques du *Bateau ivre*. *Littératures*, Nr. 54, 25–86.

RAY, L., 2001. *Arthur Rimbaud. Présentation et anthologie*. Paris : Seghers.

RIEGEL, M, PELLAT, J.-C., RIOUL, R., 2016. *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF.

SABATIER, R., 1977. *Histoire de la poésie française. La poésie du XIX siècle*, V. 5, Tom 2. Paris : Albin Michel.

TODOROV, T., 1966. Les anomalies sémantiques. *Langages*, Nr. 1, 100–123.

VINAY, J.P., DARBELNET, J., 1977. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier.

АВЕРИНЦЕВ, С., 2001. Ритм как теодицея. *Новый мир*, Nr. 2. Repéré à http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/2/aver.html (Consulté le 16.08.2017)

РЭМБО, А. “Мацней за алкаголь, грамчэй ад вашых лір!..”. Вершы ў перакладзе Андрэя Хадановіча. *ПрайдзіСвет*, Nr. 4. Repéré à : <http://prajdzisvet.org/text/505-piany-karabiel.html> (consulté le 01.10.2017).

Yauheniya Yakubovich

Pedagogical University of Cracow

Research Interests: Stylistics and Poetics

« JE REGRETTE L'EUROPE AUX ANCIENS PARAPETS » :

LINGUISTIC AND TRANSLATOLOGICAL ANALYSIS

OF THE POEM *BATEAU IVRE* AND ITS TRANSLATION INTO BELARUSIAN

Summary

Arthur Rimbaud's *Bateau ivre* is considered as one of the most significant texts in French literature, a text showing the “greatness and beauty” of the language. It is also, and to a greater extent, a “rebel” text that defies the rules of good usage and the standards of good taste of the time because of the break with the romantic metaphor, the use of lexicon of opposed styles, collisions of the seemingly incompatible semantic fields, etc.

From this perspective, the translation into Belarusian of an exemplary but at the same time an insolent text, written in addition in a language of international prestige such as French, cannot be reduced to a linguistic and literary exercise but also contributes to the auto-assertion of the target language.

Adopting a linguocentric approach influenced by the structuralist method (see Jakobson, 1963 and 1977, Todorov, 1966), we aim, in this article, a comparative analysis of two texts: Rimbaud's poem *Le bateau ivre* and his last translation into Belarusian by A. Khadanovich. Our translational observations are based on comparative stylistics (see Vinay and Darbelnet, 1977) and on applied researches on poetic translations (see Etkind, 1982). We propose, therefore, a linguistic study, concerning, in particular, the lexicon, the syntax and the irregularities of the combinatorics of the original text but also of one of its Belarussian equivalents, adding thus a translational and comparative dimension to our analysis.

So, the first part of the article is dedicated to the study of a fragment of the original text (from 16 to 21 strophe), its syntactic (nominal constructions), lexical and stylistic (expressions of an improper style or out of the selective paradigm) characteristics and its formal organization (cadency and syntax). In the second part of the paper, we analyse, strophe by strophe, the translated fragment, observing in detail how the Belarussian translator treats Rimbaud's lexicon, formal properties and the message of the poem.

Since a translation is always an interpretation, the linguostylistical study of the Belarussian “recreation” will help us to trace the path to a deeper analysis of the textual universe of Rimbaud's poem.

KEY WORDS: poetic translation, combinatorial anomaly, Rimbaud, the Belarussian language.

Ўтеікта 2017 мету ліпоу 15 д.