

XXXI colloque d'Albi LANGAGES ET SIGNIFICATION.

L'écrit: de la signification et de l'interprétation à la
traduction et au discours critique

Juillet 2010

**LES TRADUCTIONS RUSSES DE POÈMES DE
PAUL VERLAINE ET L'IMAGINATION AUDITIVE
(SUR L'EXEMPLE DU CYCLE *LES AMIES*)**

Les particularités de l'héritage de Verlaine pour le lecteur russe.

L'œuvre de Paul Verlaine a toujours attiré l'attention de traducteurs russes. Parmi les poètes russes qui l'ont traduite, on peut citer Sologoub, Mérézhkovsky, Brussov, Annensky, Ellis, Pasternak, Chenguéli, Efron, Révitch, Géleskul, Yasnov et beaucoup d'autres.

Autour de certains poèmes de Verlaine se déroulent comme de véritables concours poétiques. Par exemple, pour « Il pleure dans mon cœur », on connaît vingt traductions publiées en russe, il y en a dix-neuf pour *La chanson d'automne*.

L'histoire des traductions de Paul Verlaine en russe a connu plusieurs périodes qui se distinguent par l'intensité du travail sur son œuvre, le travail des traducteurs et des chercheurs: fin du XIX^e – début du XX^e siècle – (qui correspond à l'Age d'argent de la poésie russe), puis la période soviétique et la nouvelle période qui dure jusqu'à présent.

Tandis qu'il existe des dizaines de variantes de traductions pour les plus célèbres poèmes de Verlaine, ses recueils plus tardifs comportent des blancs. Quatre recueils seulement sont traduits intégralement (*Poèmes saturniens, Fêtes Galantes, Romances sans paroles, Sagesse*). Le cycle de poèmes « Les Amies » n'a pas été traduit en entier jusqu'à 2003. Il ne faut pas l'expliquer par l'oubli ou la négligence. Simplement il n'y avait peu de chances de publier ces textes en URSS.

L'histoire de la création du cycle les Amies

Quelle est sa place dans l'œuvre de Paul Verlaine ?

On peut parler de ce cycle de poèmes par deux fois, avant et après les *Romances sans paroles*, son livre le plus connu.

Ce n'est pas en Union soviétique que ce cycle de scènes d'amours saphiques a eu des problèmes avec la censure pour la première fois. Sous le Second Empire, la publication de ces vers s'apparente à une véritable aventure romanesque. Ces 6 poèmes écrits en 1867 ont paru en Belgique chez l'éditeur des *Fleurs du Mal*, Poulet-Malassis, sous le pseudonyme Pablo-Maria Herlanes. Mais le lecteur ne les a pas vus: la police a saisi les soixante exemplaires du tirage à la frontière.¹

Le sujet lui-même ne choquait pas le public : Diderot, Balzac, Gautier, Banville l'ont traité, mais un cycle de poèmes ne pouvait pas être toléré par la

¹ Verlaine P., *Œuvres poétiques complètes*, Ed. Gallimard 2002, p. 1202.

censure du second Empire. Le cycle *Les Amies* paraît finalement en France en 1889, il ouvre le livre *Parallèlement*.

La poétique et la structure du cycle

Le cycle de poèmes présente 6 scènes d'amour où se sent l'influence des poèmes condamnés de Baudelaire *Les femmes maudites* et *Lesbos*.

Le poète hésite entre l'imitation et le goût du pastiche, mais sa propre voix s'entend déjà, y apportant la spécificité qui annonce les principes qui seront formulés dans son « Art poétique ».

Même si l'écho des poèmes condamnés s'entend au niveau des images (*Lesbos*, eau, *Sappho* etc.) et du lexique (« sa caresse fourmillante » chez Verlaine et « des baisers fourmillant » chez Baudelaire), c'est surtout cette similitude qui met en évidence la divergence des poétiques de ces deux auteurs.

Le cycle de Verlaine comprend six sonnets numérotés qui ont aussi des titres. Tous ces sonnets ne contiennent que des rimes féminines (ce qui n'est pas le cas chez Baudelaire qui choisit l'alternance de lignes de 12 et 13 syllabes). Un autre trait caractéristique de sa poétique apparaît par ailleurs : les mètres impairs : « plus solubles dans l'air ».

En commençant par les mètres proches de l'alexandrin (lignes de 13 syllabes dans le Sonnet *Sur le balcon*), le poète passe aux lignes un peu plus courtes : 11 syllabes dans les deux poèmes suivants dans *les Pensionnaires* et *Per amica silentia*, puis Verlaine atteint son rythme préféré, 9 syllabes (qu'il utilisera aussi pour son *Art poétique*) dans les sonnets qui suivent *Printemps* et *Été*, comme si la longueur de la ligne symbolisait la distance entre deux êtres qui se rapprochent peu à peu.

Le poème final *Sappho* est un des sonnets renversés que Huymans appréciait surtout chez Verlaine en les comparant aux poissons de verre japonais qui se tiennent sur la tête. Les tercets précèdent les quatrains et cet ordre inversé marque la fin de l'harmonie du monde clos des *Amies*.

Traductions russes

L'école russe de traduction poétique reste fidèle à l'idée de préserver la forme poétique du texte original. Puisqu'il est impossible de rendre TOUT dans la traduction, il s'agit pour un poète-traducteur de déterminer ce qui est le plus important et significatif dans la poétique originale, ce qui produirait sur le lecteur russe le même effet que le texte original sur les lecteurs français.

Un grand poète russe du XX^e siècle, un des fondateurs de l'école de traduction poétique russe, Valéry Brussov, découvre Verlaine en 1892 et travaille sur ses traductions pendant vingt ans, jusqu'en 1911. Pour le cycle *Les Amies*, nous disposons dans sa traduction de trois sonnets et demi. Les traductions de *Printemps* et d'*Été* datent de 1911. Et deux quatrains du premier sonnet *Sur le balcon* doivent être bien antérieurs puisqu'au début de son travail Brussov traduisait surtout les images. C'est peu à peu qu'il se rend compte des mécanismes de la musicalité du vers verlainien. Par exemple, dans les sonnets *Printemps* et *Été* il garde le rythme de l'original de Verlaine, des lignes de 9 syllabes et les rimes féminines.

Dans les quatrains du premier sonnet, Brussov fait alterner des rimes masculines et féminines, des lignes de 12 et 13 syllabes et il semble avoir abandonné

le travail étant mécontent du résultat. Dans ses traductions ultérieures, il a su capter le phrasé verlainien, il a été très attentif au procédé de répétition important pour la poésie de Verlaine. Brussov les transpose en y recourant 4 fois dans ce sonnet ce qui donne au texte russe une mélodie légère, qu'on pourrait chanter facilement, par exemple :

*Склоняясь все ближе и ближе
К подруге, дрожащей несмело,
Она обжигает ей тело
Косой, ослепительно рыжей.*²

Aussi disposons-nous des traductions du premier et du dernier sonnet du cycle qui appartiennent à Guéorguy Chengueli. Elles ont été faites en 1945. En une année Chengueli a traduit 75 poèmes de Verlaine. Mais ils n'ont été publiés qu'en 1996. (50 ans après leur création, 40 ans après la mort du traducteur). Chengueli a su trouver des mètres syllabo-toniques pour garder les rimes féminines et le nombre de syllabes.

L'exactitude lexicale est surprenante. Par exemple, « les cheveux de jais » est rendu par « *odna v gagatah kos* ». (« Jais » c'est « gagat » en russe)

Certaines de ses lignes épousent la structure syntaxique de l'original:

Emphatique comme un trône dans un mélodrame.

Торжественно, как трон в надутый мелодраме.

Chengueli appréciait beaucoup les intonations verlainiennes. Dans ces traductions comme dans le texte original, on peut observer une abondance de rejets et d'enjambements, un autre trait particulier de la musicalité verlainienne.

Затем зовет она в тоске своей кипящей

Те молодые дни, где рдел огонь задорный

Ее страстей, в стихах воспетых, что упорно

*Звучат и зыблются в душе у девы спящей. (Sappho).*⁴

Nous avons trois traductions de ce poème. Brussov, lui, alternait les lignes de 12 et 13 syllabes. Guéorguy Chengeli et Benedict Livchits corrigent cette inexactitude.

Quand, en 2002, Gueorguy Kossikov m'a proposé de participer à l'édition de 5 recueils commentés de Verlaine, j'aurais dû combler des lacunes, donc traduire deux textes qui n'ont pas été traduits avant. Mais il me semble que le cycle a sa dynamique, sa structure, ses mouvements de texte, c'est une œuvre entière. Sur l'exemple de ce cycle on voit très bien pourquoi Boris Pasternak appelait Verlaine « poète au texte non-stable ». C'est pour cela que j'ai traduit les 6 poèmes.

Quoiqu'il n'y ait pas de développement progressif du sujet, la structure du cycle semble signifiante, méditée, élaborée, sophistiquée même, non pas seulement au niveau des rimes et des mètres. Son imaginaire est construit sur des oppositions (jeunesse-maturité, tendresse-passion, pâleur-rougeur etc.). Dans les 5 premiers sonnets, dans chaque poème, il y a un contraste, un trait qui distingue les deux personnages, mais le trait par lequel les personnages sont opposés ne se répète pas d'un poème à l'autre.

² *Зарубежная поэзия в переводах В. Брюсова: сборник*, М.: Радуга, 1994, p.361.

³ ВЕРЛЕН П., *Избранное*, М.: Терра-Книжный клуб, 1999, p. 121.

Dans le premier sonnet, le trait d'opposition, le caractère distinctif, c'est la couleur des cheveux (blonde-brune) et de la peau (pâle, rose)
L'une pâle aux cheveux de jais, l'autre blonde et rose...

Et dans le sonnet c'est l'âge qui distingue les jeunes filles: « L'une avait 15 ans, l'autre en avait seize. », ce sont des sœurs qui se ressemblent :

« Frêles, des yeux bleus, des rougeurs de fraise ».

Dans le troisième sonnet l'opposition quitte le visuel, elle se porte sur les voix : une voix est « riieuse, argentine, douce et câline » et l'autre voix est « furieuse ». Rien n'empêche le lecteur de les identifier au couple du premier sonnet *Sur le balcon* ou à celui du deuxième sonnet *Les Pensionnaires* ou bien de supposer que c'est un troisième couple d'amoureuses.

Les sonnets IV et V sont liés par le sujet commun et les personnages : le sonnet *Été* est une réponse à la demande du sonnet *Printemps*.

Dans le quatrième sonnet une jeune femme rousse parle d'une « voix douce » à « une jeune fille blonde ». Et dans le cinquième sonnet, dans la réponse de l'enfant, ses sens sont excités et la chevelure de son amie lui paraît « sanglante » et sa voix « tonne dans les rafales » ce qui nous évoque les voix du sonnet III *Per amica silentia*.

Gardant le principe d'opposition dans chaque sonnet, mais en changeant de trait caractéristique Verlaine arrive à créer une vision onirique d'une beauté qui « n'est pas tout à fait la même ni tout à fait une autre » comme il est dit dans le poème *Mon rêve familier*.

L'analyse des champs lexicaux permet de dégager les champs suivants : corps (parties du corps 20 unités lexicales, vêtements 3), couleurs, lumière, sons/voix, eau, matière (animale, végétale et inanimée), perception, sentiments.

Verlaine crée des images à l'intersection du concret et de l'abstrait – « langueur d'asphodèles », il superpose ainsi deux mondes, l'un subjectif et l'autre, objectif.

Le champ lexical le plus important est celui qui se rapporte au corps féminin, et presque toutes les unités qui désignent la matière – animale, végétale et inanimée ne servent qu'à symboliser les charmes féminins.

« Cheveux de jais,
leurs peignoirs légers de vieille blonde
Vaguement serpentaient, nuages, autour d'elles,
(I)
des rougeurs de fraises
sa bouche //plonge sous l'or blond
(II)
une voix argentine
(III)
la fourmillante caresse,
(V)
Sève qui monte et fleur qui pousse,
Ton enfance est une charmille
(IV) »

« Charmille » venant du mot « charme » qui a deux significations, Verlaine fait apparaître la forme intérieure du mot et joue sur des paronymes distants (selon la classification d'Irina Kouznetsova).⁵

La mousse, l'herbe claire, les gouttes de rosée, la fleur tendre ne sont que des euphémismes. Tout un paysage est là pour dessiner avec pudeur un corps féminin.

La frontière entre l'extérieur et l'intérieur, le subjectif et l'objectif, n'est pas encore franchie, le poète n'est pas encore arrivé à dissoudre cette limite comme il le fera dans les *Fêtes galantes*: « Votre âme est un paysage choisi... »

Les sonnets *Les Amies* ne dessinent pas un paysage de l'âme, mais un paysage du corps.

Spatialité-temporalité, mouvements du texte : extériorisation-intériorisation

L'espace des sonnets est circonscrit. Le premier sonnet *Sur le balcon* est comme à la frontière entre les deux mondes extérieur et intérieur : à l'intérieur c'est un monde clos, se suffisant à lui-même, les Amies se sentent au-dessus du monde extérieur et prennent en pitié les autres couples.

Du sonnet au sonnet c'est comme une caméra qui avance. Les lignes deviennent plus courtes, le lecteur commence à entendre leurs paroles comme si l'ouïe s'ouvrait petit à petit. Dans le premier sonnet il n'y a pas d'images auditives et dans le deuxième *Pensionnaires*, la sœur aînée devient « tumultueuse et farouche » et le plaisir est représenté par des sons :

« et l'enfant, pendant ce temps-là, recense
Sur ses doigts mignons des valse promises
Et rose sourit avec innocence. »

Dans les deux premiers sonnets il n'y a pas de discours direct, mais la caméra s'approchant, le lecteur peut entendre dans le troisième sonnet qui a un titre auditif – *Per amica silentia* – un silence comme l'absence de son qui révèle les nuances des voix féminines:

« Les grands rideaux du grand lit d'Adeline
Ont entendu, Claire, ta voix rieuse,
Ta douce voix argentine et câline
Qu'une autre voix enlace, furieuse. »
« Aimons, aimons ! » disaient vos voix mêlées !

Dans le quatrième sonnet *Printemps* dix lignes sont occupées par le discours direct. Dans le cinquième sonnet *Été* il y a seulement 3 lignes de paroles de l'auteur qui encadrent la réponse de l'enfant.

Toutes les images sortent de la bouche des femmes, de leurs voix naissent le bois et la mousse, la rosée et les roses, l'ambre et l'ombre. Il s'agit d'une métaphore du corps vu par un regard amoureux.

Mais une ouverture brusque attend le lecteur au VI sonnet : l'espace s'ouvre on n'est plus dans un boudoir, mais sur des « grèves froides », et le temps s'ouvre vers le passé lointain : Sappho, l'amour pour un homme, l'amour malheureux qui apporte la douleur et la destruction.

⁵ КУЗНЕЦОВА И.Н., *Паронимия в современном французском языке*. Автореферат на соискание учёной степени кандидата филологических наук. М., Изд-во Московского университета, 1977.-
KOUZNETSOVA I.N. *La paronomase en français contemporain*, Ed. de l'université de Moscou, 1977.

L'ordre des quatrains et des tercets est inverse, le sonnet est renversé. Sappho se jette dans la mer qui se referme sur elle. Mais il ne s'agit pas de la fin et de la destruction du monde des Amies. La vie de Sappho s'éternise dans ses vers et dans les rêves des jeunes filles. Ce sont des images auditives qui transmettent cette idée majeure : « ses amours chantés en vers que la mémoire// de l'âme va redire aux vierges endormies » qui se rapportent au temps de l'amour heureux, d'où l'homme était complètement banni.

Le même principe de la caméra qui avance se confirme au niveau de la temporalité: si dans le premier sonnet *Sur le balcon*, le poète emploie l'imparfait, dans le deuxième sonnet *Pensionnaires* il passe au passé composé et au présent historique qui rapproche les événements du lecteur. Le troisième sonnet *Per amica silentia* garde le cadre présent. Dans les sonnets suivants le présent est dans le discours direct. Le poète utilise le présent historique, le passé composé, l'impératif et le futur proche ce qui rapproche au maximum les actions du lecteur.

En fait, les verbes ne sont pas nombreux. Le nombre de substantifs dépasse de deux fois celui des formes verbales dans chaque sonnet, dans le premier sonnet même 3 fois.

Les traducteurs russes ont su garder cette particularité.

En 2003 la maison d'édition *Christianskoe izdatel'svo* a publié un livre de mes traductions qui commençait par le cycle les *Amies*.

En essayant de rendre en russe la beauté de ces poésies, des images, la poésie du vague, le paysage du corps, je me suis efforcée de reproduire le plus fidèlement possible cette suggestion musicale caractéristique de l'écriture de Verlaine.

Pour pratiquer la lecture, l'écriture et la traduction, l'imagination, la reine des facultés, est indispensable.⁶ Comme la perception, l'imagination devrait avoir des modalités : visuelle, auditive, kinesthésique.⁷

L'imagination auditive génère des rythmes et des rimes, des consonances, des chaînes paronymiques. L'imagination auditive est responsable du parallélisme phonétique de la langue poétique au sens de Roman Jakobson.

Pour transmettre l'effet auditif, à côté des mètres et des rimes féminines, des rejets et des répétitions, il y a encore un élément très important de la musicalité du vers verlainien qu'on peut trouver dans ce cycle :

« Telles, leurs bras pressent, moites, leurs tailles *souples*

Couple étrange qui prend pitié d'autres couples »

Rimes qui se suivent juxtaposées, ce qui, à mon avis, n'a rien avoir avec les rimes batelées ou rimes couronnées des grands rhétoriciens, procédés, qui font partie des figures codifiées.⁸

Chez Verlaine, cela a une autre signification : sous un déferlement de rimes, le poète semble ne plus attendre la fin de la ligne, ne s'astreint plus à la traditionnelle rime finale, il la laisse où elle lui est arrivée, où il l'a entendue : tout de suite après la rime de la ligne précédente. C'est l'anticipation de la fin du vers qui transmet au lecteur le sentiment d'impatience, d'incertitude. Le lecteur qui

⁶ Voir SARTRE J.-P., *L'Imagination*, P.: Gallimard, 1960.

⁷ JGRINDER J., BANDLER R., *Frogs into Princes: Neuro Linguistic Programming*, Science and Behavior Books, 1976.

⁸ Voir DESSONS G., *Introduction à l'analyse du poème*, Armand Colin, 2005, p.13.

s'attendait à un mètre régulier reste avec ses attentes trompées. Comparez «masques et bergamasques », «il pleure dans mon cœur » etc. Malheureusement cette nuance n'est pas encore accessible au lecteur en russe.

Le travail de l'imagination auditive est sensible également dans le rapprochement de paronymes :

Elle a, ta chair, le charme sombre
Des maturités estivales, -
Elle en a l'ambre, elle en a l'ombre.

Les mots « ambre » et « ombre », qui se distinguent par un seul phonème, sont rapprochés dans la même ligne. J'ai essayé de rendre cette densité sonore, cette similitude sonore de manière suivante :

*I plot tvoia kak plod rasteniy,
Metcha o zrelosti i lete,
Ee je iantari i teni.*

Le travail de l'imagination auditive est visible dans les corrections apportées par Verlaine à ses textes.

Les lexèmes « braise » et « dévorer » qui s'inscrivent très bien dans la poésie de Baudelaire figurent dans des brouillons, mais à la publication «les rougeurs de braise » deviennent « rougeurs de fraises » et le verbe « dévorer » est remplacé par « décorer » : les changements vont atténuer, adoucir les images. De la douceur de la douceur, de la douceur... Et les changements sont faits dans les mots clés, dans les rimes, donc le son venait d'abord. Ce n'était pas l'image du feu (braise) qui était importante ou l'image de destruction physique (dévore), mais le son de ces mots.

Le travail de l'imagination auditive produit un rythme ou un bruissement sonore, lequel précède le moment de l'écriture. Ainsi apparaît un canevas de l'enveloppe verbale d'un poème. Il n'est pas impossible que Verlaine désigne comme « de la musique avant toute chose » ce bruissement sonore qui précède le moment de l'écriture, qui en fournit le *pattern* rythmique.

La poésie de ce cycle, à mi chemin entre Baudelaire et l'impressionnisme, rend des désirs et des rêves tangibles, la chair légère et impalpable. Ce sont ces vers ciselés, solubles dans l'air, que j'ai essayé de rendre en russe. C'est au lecteur d'en juger.

De nouvelles traductions et de nouvelles éditions paraissent, et le concours continue, et de nouveaux traducteurs vont essayer de rendre en russe la beauté des poèmes de Verlaine, ce qui me donne envie de citer pour finir les paroles de Charles Baudelaire : « les beaux vers sont ceux qui s'exhalent comme des sons ou des parfums ».

Bélavina Ekaterina,
Moscou, MGU, Faculté de Lettres,
kat-belavina@yandex.ru