

Analyse comparative des traductions française et persane de *Cent Sonnets d'Amour* de Neruda selon les théories de Meschonnic

Rozhin Sadat RAZAVI

Master en traduction française, Université Alzahra, Téhéran, Iran

Sharareh CHAVOSHIAN *

Professeure assistante, Département de Français, Université Alzahra, Téhéran, Iran

Date de reception : 27/02/2023; Date d'approbation : 09/03/2023

Résumé

Pablo Neruda est l'un des plus grands poètes du XX^e siècle, ce qui le différencie des autres, c'est la variété de sujets dans ses poésies et la langue simple et authentique qu'il applique dans ses poèmes. Dans cet article, nous avons analysé la traduction française et persane de ce livre selon les notions d'Henri Meschonnic, poète et théoricien français, et notamment d'après son point de vue sur les suppressions et les ajouts dans les traductions, illustrées à l'aide des exemples. L'objectif de notre recherche, c'est de trouver des réponses aux questions concernant la possibilité de rapprocher la forme et le fond de la traduction. Nous avons eu la conviction que tout en restant le plus proche possible du moule des poèmes, il est très probable de les rendre en français, langue sœur de l'espagnol, et en même temps il n'est pas impossible de les rendre en persan, langue lointaine et bien différente de l'espagnol.

Mots-clés: Cent Sonnets d'Amour, Comparaison, Henri Meschonnic, Pablo Neruda, Traduction.

***Courriel de l'auteur correspondant :** sh.chavoshian@alzahra.ac.ir

INTRODUCTION

Pablo Neruda est considéré comme l'un des plus grands poètes hispanophones du XX^e siècle. Il a publié de nombreux œuvres en prose, mais on le connaît mieux en qualité de poète. La caractéristique dominante chez Neruda est peut-être celle de l'accumulation de divers modes poétiques.

Les écrits de Neruda tournent autour de quatre axes principaux : l'amour de la femme, l'amour de la nature, l'amour de l'humanité et l'amour de la patrie. Dans notre pays, on le connaît plutôt par ses poèmes ayant comme thèmes le patriotisme et la résistance contre l'oppression ; l'on dirait que ses recueils de poèmes d'amour représentaient, surtout chez les intellectuels iraniens, un autre aspect du poète qui étoufferait son côté

révolutionnaire. Dans cette œuvre, Neruda a appliqué une langue simple, sans complication et lisible.

Notre recherche est une analyse comparative des traductions française et persane de Cien sonetos de Amor¹. Dans un premier regard, c'est normal de penser à la proximité des deux langues européennes (l'espagnol et le français) et à la facilité de transmission de la forme et le fond de l'une vers l'autre. Aussi, se dirait-on qu'une langue orientale (le persan) qui n'a pas de transparence avec l'espagnol, serait incapable de rester fidèle à la transmission de la poésie dans sa forme et même parfois dans son fond. Voilà donc les questions auxquelles l'étude présente tentera de répondre :

1- Est-il possible de rapprocher la forme et le contenu de la traduction persane et française de ceux de la langue d'origine ?

2- Il y a de nombreux mots qui sont de la même racine en français et en espagnol (les mots d'origine latine) et qui dans la traduction de la poésie, nous aident à respecter la forme ; comment nous pourrions trouver des équivalents persans qui ne toucheraient pas à la rime et au mètre du poème ?

En ce qui concerne notre méthodologie de recherche, nous nous appuyerons sur les propos d'Henri Meschonnic, abordés dans son ouvrage Poétique du traduire. Puisque les théories d'Henri Meschonnic ne forment pas une méthodologie comptant des étapes (comme les treize tendances déformatrices d'Antoine Berman), nous allons expliquer brièvement ses théories et illustrer ses propos par des passages extraits de ses écrits ; il sera cité tout au long de cette recherche. Ces propos nous permettent de trouver, tant qu'il serait possible, des solutions à nos problèmes de traduction.

2. Henri Meschonnic

Henri Meschonnic (1932-2009) était un théoricien du langage, poète et traducteur français. La linguistique, la poésie et la traduction constituent pour lui les trois dimensions d'une même réflexion sur la langue. Il reposait sur le concept de rythme, qu'il avait défini de façon la plus large possible et à quoi il attribuait une subjectivation où se donnait à lire les rapports entre langage, histoire et société. Ces notions seront élaborées à travers ses œuvres intitulées Pour la poétique. (1970-1978), que prolongeront Critique du rythme (1982), Politique du rythme, politique du sujet (1995).

2-1. L'origine des théories de Meschonnic

Dans le monde occidental, la traduction littéraire a commencé par celle des textes sacrés et religieux, principalement La Bible. Puisqu'on considérait les mots comme les éléments sacrés et privilégiés de la phrase, la traduction devenait mot à mot. La Renaissance a amené la désacralisation du mot et a considéré la phrase comme unité de sens. Le classicisme a apporté des belles infidèles (traduction enjolivée d'un texte). Le romantisme a introduit une nouvelle exigence de précision et d'exactitude. Un grand changement est arrivé au XX^e siècle, comme l'a précisé Meschonnic : « Au XX^e siècle on passe peu à peu de la langue au discours, au texte comme unité. On commence à découvrir l'oralité de la littérature pas seulement au théâtre. » (1999 : 18)

Jusqu'au XX^e siècle, les théories de la traduction des textes littéraires étaient dans les notions binaires sourcier et cibliste, esprit et lettre, traduisible et intraduisible. Henri Meschonnic, linguiste français, a dépassé les barrières de la traduction du sens (qui favorise la lisibilité) et de celle littérale (qui donne à voir la forme).

Le langage étant un système linguistique qui détermine le mélange entre une notion, une littérature, une culture, un peuple, « au sens linguistique du mot, traduire, c'est faire passer ce qui est dit d'une langue dans une autre, comme tout le reste suit, le bon sens qui s'arrête à la langue est courte. » (Meschonnic, 1999 : 12)

Selon Meschonnic, aucune traduction ne peut passer pour l'original parce qu'elle a son historicité ; « Il y a le qui, le quoi, le comment, il y a aussi le quand du traduire : les décalages de date, et leur variation, entre le temps de l'original et celui de la traduction. » (1999 : 21) D'après Meschonnic, l'historicité n'est pas définie en tant que situation chronologique, mais le maintien de tensions de nouveaux modes de vision, de la parole, des sentiments.

Pour ce théoricien, la qualité de la traduction dépend du « mode de signifier » (1999 : 100). Selon ce linguiste, dans la traduction, il ne faut pas séparer le rythme du sens, par contre il faut « prendre le langage avec son effet global, où tout fait sens, rythme et prosodie autant que lexique et syntaxe. » (1999 : 104) ; le rythme d'un texte est donc inséparable de son sens :

« À partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens,

le rythme est inséparable du sens de ce discours. » (Meschonnic, 1982 : 70)

Alors, comme Henri Meschonnic, le déclare par la suite, il y a une correspondance étroite entre le rythme et la signification du texte :

« Je ne prends plus le rythme comme une alternance formelle du même et du différent, des temps forts et des temps faibles. [...], je prends le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours. C'est-à-dire l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la spécificité d'un discours : son historicité. Non plus un opposé du sens, mais la signifiante généralisée d'un discours. » (Meschonnic, 1999 : 99)

Le rôle du traducteur est donc celui du passeur. Il ne s'agit pas de faire passer, mais c'est la question de comment et en quel état on le passe vers l'autre côté. Pour lui, le traducteur occupe une place essentielle et faire disparaître le traducteur a un seul but : celui de donner l'impression que le texte n'est pas une traduction et de supprimer les distances langagiers et culturels.

Meschonnic dit que dans la traduction des textes littéraires, la seule trahison est de modifier l'écriture du texte, cet élément qui rend le texte littéraire. Comme on a aperçu dans ses propos, il n'a pas employé le mot « fidélité » comme les autres théoriciens, parce que pour lui, la fidélité fait disparaître le traducteur :

« ... la fidélité permet en toute bonne foi de laisser tomber le rythme et la prosodie d'un discours, de mettre sur le seul et même plan de la langue la pluralité des modes de signifier, de méconnaître les rapports spécifiques entre chaque discours et sa langue. Dans le cadre de la langue, et du primat du sens, la fidélité et un effet du dualisme, un effet spécifiquement idéologique. Loin de l'objectivité qu'elle croit être, la fidélité est une historicité qui ne se reconnaît pas pour telle. » (Meschonnic, 1999 : 112)

Dans le livre poétique du traduire, on rencontre quatre formes de tératologie quand il s'agit de la traduction. Meschonnic a choisi le mot « tératologie » parce que selon lui : « La métaphore biologique implique la comparaison avec un corps sain et intègre, le texte à traduire étant supposé ce corps. » (1999 : 32)

Les quatre tératologies comprennent les suppressions ou omissions dans le texte original, les ajouts d'explications, les déplacements de groupes (l'unité étant le groupe, non le mot), par exemple ce qui était au début se retrouve au milieu, ou à la fin de la phrase pour respecter les habitudes de la langue. Enfin, on observe à la fois une non-concordance, et une anti-concordance : non-concordance, quand une unité de sens est rendue par plusieurs, et anti-concordance ou contre-concordance, quand plusieurs unités

de sens sont rendues par une seule. Naturellement, la non-concordance et l'anti-concordance peuvent s'ajouter ; généralement on trouve ces quatre formes de tétatologie ensemble.

Vu la fréquence de l'application des deux premières tétatologies mentionnées ci-dessus dans les deux traductions (suppression et ajout), nous allons nous pencher sur celles-ci dans notre analyse comparative des passages extraits des versions française et persane.

3. Pablo Neruda

Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto (1904-1973) plus tard connu dans le monde entier sous le nom de Pablo Neruda est un poète et activiste politique chilien. Sa vie politique et sa carrière de poète se développent simultanément : en 1945, il reçoit « le Prix national de littérature du Chili » et la même année, il est élu Sénateur de la République pour les provinces de Tarapacá et d'Antofagasta. A partir de ce moment, il précise qu'il n'est pas un homme de Lettres qui fait de la politique, mais un politicien qui défend le droit et les intérêts des travailleurs.

Le 21 octobre 1971, il reçoit le Prix Nobel de littérature. Il est le sixième écrivain hispanophone et le troisième de l'Amérique latine qui a obtenu ce grand honneur.

Quant à sa vie personnelle, dans son troisième et dernier mariage en 1966, il épouse Matilde Urrutia dont la présence est persistante dans la majorité des œuvres du poète ; elle est la protagoniste de tous ses poèmes d'amour.

4. Cien Sonetos de Amor

De 1958 à 1967, les ouvrages de Neruda réaffirmaient la tendance à aborder les questions autobiographiques comme celle de sa relation avec Matilde et Cien Sonetos de Amor est l'un des grands recueils de poèmes d'amour de Neruda, dans lequel il célèbre son amour pour son épouse.

Puisque le corpus est formé de sonnets, il serait préférable de donner une brève explication du sonnet en général et du sonnet chez Neruda. Un sonnet est une composition poétique de quatorze vers, qui se répartit en deux quatrains et en deux tercets. Le mot « sonnet » vient de l'italien sonetto, dérivé du latin sonus, qui signifie « son ». Le sonnet, comme toute composition poétique, aborde les thèmes les plus variés qui intéressent l'âme et l'esprit humains, tels que l'amour et la perte, la vie et la mort.

Le sonnet italien aborde généralement son thème en deux temps et en deux parties. Les huit premiers vers posent une question, énoncent un problème, ou

expriment une tension émotionnelle. Les six derniers vers répondent à la question, résolvent le problème, ou soulagent la tension. Les deux quatrains sont rimés (abbaabba). Le schéma de rimes des deux tercets varie (il peut s'agir de cdecde, cdccdc ou cdedce). Le sonnet italien a eu une influence majeure sur la poésie européenne. Il devint très vite naturalisé dans les pays européens comme l'Espagne, le Portugal et la France.

Cependant, les sonnets de Neruda ne respectent pas généralement les règles qui définissent la métrique : le nombre de vers, de syllabes et leur organisation. Dans la dédicace, Neruda les a déjà appelés : « estos mal llamados sonetos » (Signifiant « Ceux-ci sont mal nommés sonnets »²). (Neruda, 1961 : 4). Cien Sonetos de Amor conserve la structure en quatrains et tercets du sonnet.

Le livre est divisé en quatre parties, qui sont associées au découpage chronologique d'une journée : « Mañana » (Matin), « Mediodía » (Midi), « Tarde » (Soir) et « Noche » (Nuit). Chacun d'eux a un nombre différent de sonnets.

« Matin », la partie qui commence l'ouvrage, se compose de 32 sonnets et comporte tous les poèmes faisant référence à la naissance de l'amour. « Midi », avec 21 poèmes, parle de l'amour effréné que les deux amoureux sentent. Dans « Soir », qui compte 25 compositions, on voit comment leur amour décline ; cette partie se concentre sur les sentiments de Neruda plutôt que sur sa relation d'amour avec Matilde. « Nuit » arrive enfin qui, avec 22 sonnets, est la partie la plus sombre de tout le livre, puisqu'il parle surtout de la mort.

Nous allons étudier d'une manière comparative les trente premiers sonnets de ce recueil, sa traduction française, élaborée par Jean Marcenac et André Bonhomme, et celle persane, réalisée par Zahra Rohbani.

5. Antécédent de la recherche

Neruda, sa poésie et le thème de la résistance dans ses écrits ont été sujet de certains articles. Mais nous n'avons trouvé aucun article traitant du sujet de notre recherche. Sur le site de l'Université publique islamique de Maulana Malik Ibrahim de Malang en Indonésie, nous avons repéré une thèse intitulée « Pablo Neruda's love to Matilde in his selected sonnets »³ (L'amour de Pablo Neruda à Matilde dans ses sonnets) écrit par Riza Umami. Ce dernier, en

Notre traduction²

<http://etheses.uin-malang.ac.id/13474/>³

optant pour une approche textuelle, a réalisé une analyse psychologique de l'orateur à travers ses poèmes d'amour ; en fait c'est une critique littéraire de l'œuvre du poète.

6. Etude comparative

6.1. Suppression

Pour Meschonnic « le manque d'un mot ou d'un groupe de mots » n'est pas à négliger et c'est l'équivalent de suppression et omission dans le texte rendu (Voir Meschonnic, 1999, 32). Dans cette partie, nous allons repérer les suppressions et les ajouts dans les traductions persane et française des poèmes de ce recueil. Dans les exemples ci-dessous, nous allons essayer de voir pourquoi les traducteurs ont supprimé un mot ou un groupe de mots, ce qui pourrait avoir lieu pour différentes raisons, par exemple : respect du nombre des syllabes (dans la traduction française) ou manque d'équivalent dans la langue cible (dans la traduction persane). Mais en tous cas, l'appauvrissement quantitatif entraîne celui qualitatif et ceci pourrait éloigner la traduction du texte original.

N° du sonnet	N° du vers	Vers original	Traduction Française	Traduction persane
9	1	<u>Al</u> golpe de la ola contra la piedra indócil	Quand la vague a frappé sur la roche indocile	ضربه موج بر سنگ سخت
9	2	la claridad estalla y establece su rosa	qu'éclate la clarté en instaurant sa rose	روشنی می- پراکند و گل سرخ خویش را می- رویانند

La suppression de la conjonction « al » signifiant « quand » dans la traduction persane a rendu problématique la relation entre ce vers et le suivant ; la grammaire de la phrase composée pose problème si bien que la cohérence de la strophe ne tient pas.

10	10	Que ni el amor destruya la primavera <u>intacta</u> .	Que pas même l'amour n'altère le printemps.	که نه عشق بهار بکرش میزداید
----	----	--	---	---

En écrivant l'adjectif « intacta » qui signifie « intact », le poète veut exprimer que le printemps n'a pas subi d'altération ou de dommage, donc il faudra mieux choisir un adjectif au sens pareil dans la traduction française. Puisqu'il y a plein de mots de la même racine dans ces deux langues française et espagnole, le traducteur français aurait pu ajouter simplement l'adjectif « intact » mais il ne l'a pas fait probablement pour respecter le nombre des syllabes, ce qui apporte une manipulation du sens de ce vers. À propos de la traduction du sens, Meschonnic suggère :

« La traduction n'a le choix qu'entre traduire le sens, c'est ce qu'Eugen Nida a appelé l'équivalence dynamique, ou traduire, vouloir traduire, la forme, à la recherche de l'équivalence formelle. Et dans les limites du signe, le bon sens même veut qu'on privilégie le sens, car il est bien vrai que tout le langage est pour le sens, pour le passage du sens, dans tous les sens. » (1995 : 515)

15	10	y vagos <u>son</u> , <u>se</u> <u>borran</u> al contacto del tiempo	sont vagues, effacés par le contact du temps	و سرگردان، بی هیچ ارتباط با زمان،
----	----	---	--	--

Les deux verbes écrits dans le vers original – « son » et « se borran », signifiant « sont » et « effacés » – sont supprimés dans la traduction persane. Étant donné que la traductrice iranienne a supprimé le verbe dans plusieurs vers, nous avons l'impression qu'elle a opté pour cette stratégie afin de rendre plus de rythme et poéticité à la traduction. À propos du rapport poétique, Meschonnic écrit :

« Le rapport poétique entre texte et traduction implique un travail idéologique concret contre la domination esthétisante (« élégance » littéraire) qui se marque par une pratique subjective des suppressions (de répétitions par exemple), ajouts, déplacements, transformations, en fonction

d'une idée toute faite de la langue et de la littérature — qui caractérise la production des traducteurs comme production idéologique alors que la production textuelle est toujours au moins partiellement anti idéologique. La poétisation (ou littérisation), choix d'éléments décoratifs selon l'écriture collective d'une société donnée à un moment donné, est une des pratiques les plus courantes de cette domination esthétisante. » (1972 : 7)

16	12	tu corazón quemado por largos rayos rojos	ce fut ton cœur brûlé par de longs rayons rouge :	قلب تو سوخته از پرتو سرخ طولانی
16	13	y así recorro <u>el</u> <u>fuego de tu forma</u> <u>besándote.</u>	je parcours de baisers la forme de ton feu	و این چنین آتشی در تو ساری می شود همانند بوسه ای

Rohbani a modifié ce vers en une phrase impersonnelle, et « besandote » (en t'embrassant) qui a la fonction de complément de manière pour « parcourir la forme » a changé en « همانند بوسه ای » (comme une bise) et ce changement a transformé le sens du vers. « Besándote » est une forme comprenant participe présent et pronom complément, employé à la place du complément circonstanciel de manière qui est absent dans la version persane.

Dans ce vers, le poète parle de « el fuego de la forma » (le feu de la forme) de l'amante parce que dans le vers précédent, il a écrit : « ton cœur brûlé », donc ses lèvres touchent la chaleur, pas le corps. Au contraire, le traducteur français a écrit « la forme de ton feu ».

18	3	o bien <u>tu cabellera</u> <u>palpitante confirma</u>	Et la palpitante chevelure confirme	یا آبخار گیسویی
----	---	--	--	--------------------

Nous ne sommes pas sûres si le mot « گیسویی » signifie « گیسو هستی » ou « یک گیسو », mais en tout cas, le sens n'est plus le même parce que l'adjectif « palpitante » en espagnol signifiant « palpitant(e) » en français est supprimé ; aussi le verbe de ce vers est « confirmar » (confirmer) ce qui est éliminé dans la traduction persane.

18	5	Toda la luz del Cáucaso cae sobre tu cuerpo	Tous l'éclat du Caucase est tombé sur ton corps	تمامی نور قفقاز بر تو می‌تابد
18	6	como en una <u>pequeña vasija</u> interminable	comme dans un interminable petit vase	همچون قدحی بی-انتها

Suite au vers précédent, le poète cherche à comparer le corps de son amante avec une petite coupe qui reçoit interminablement la lumière. Mais la version persane ne contient pas « *pequeña vasija* » (petit vase) et a seulement mis en valeur l'infinité de ce vase « *قدحی بی انتها* ».

20	2	mi bella, <u>eres hermosa como el viento</u>	Toi ma belle, tu es belle comme le vent	زیبای من، تو همچون بادی،
----	---	--	---	--------------------------

La comparaison consiste en un comparant « *mi bella* » (ma belle), un comparé « *el viento* » (le vent), un outil de comparaison « *como* » (comme) et le point commun « *ser hermosa* » (être belle), mais dans la traduction persane le point commun est supprimé. Dans la traduction des poésies, il vaudrait mieux traduire les figures de style pour rapprocher le sens du vers traduit. Selon Meschonnic :

« *Le rapport poétique entre un texte et une traduction implique la construction d'une rigueur non composite, caractérisée par sa propre concordance (la concordance a pour limite le caractère syntaxique du lexique) et par la relation du marqué pour le marqué, non marqué pour non marqué, figure pour figure, et non-figure pour non-figure.* » (1972 : 7)

21	7	y <u>en cuanto a mí</u> no olvides que si despierto y lloro	quant à moi, n'oublie pas : si je m'éveille et pleure,	و تا از یاد نبردی که، گریه بیداری می‌گیرم
----	---	---	--	---

« En cuanto a mí » (quant à moi) est une mise en relief qui est rendue dans la version française. Mais dans la traduction persane, ceci est une indication temporelle ; or, « تا از یاد نبردی » signifie « jusqu'à ce que tu te rappelles ». Il semble qu'il y a une confusion entre les mots « cuando » et « cuanto », dont le premier (quand) est introduit pour remplacer le deuxième (quant).

24	13	se pierden nuestros ojos <u>adivinando</u> <u>apenas</u>	nos yeux se sont perdus, ils devinent à peine	چشمان من به تردستی نیروی باد
----	----	---	---	------------------------------------

Le verbe principal de ce vers est « perdre » (perdre) qui est traduit en persan, mais il y a un autre verbe, « adivinando » (devinant), sous forme de participe présent, montrant la manière dont leurs yeux se sont perdus, qui est supprimé dans le vers persan, en d'autres termes, le complément circonstanciel de manière est omis de la phrase.

Il se peut que les équivalents persans des participes présents ne conviennent pas au moule poétique. Dans le vers précité, la traductrice ne pourrait pas apporter des équivalents comme : « به زحمت حدس زنان » ou « درحالی که به زحمت حدس می زنند » qui allongerait le vers et effacerait la poéticité du vers. C'est peut-être la raison pour laquelle on n'en voit pas la trace dans la version persane.

25	1	Antes de <u>amarte</u> , <u>amor</u> , nada era mío:	Mon amour, avant de t'aimer je n'avais rien :	پیش از پرستش، ای عشق، هیچ از آن من بود
----	---	--	---	--

Le poète s'adresse à son amante dans tous les sonnets, employant différents appellatifs ou bien mentionnant son nom (« mi bella », « amor » – signifiant « ma belle », « mon amour »). Dans le vers ci-dessus, Neruda s'adresse à Matilde en disant « amarte » (t'aimer), mais le pronom complément d'objet direct est supprimé dans la traduction persane. On se demande quel est le c.o.d de « پرستش » et pourquoi la traductrice n'a pas opté pour « پرستش تو », ce qui clarifierait la phrase.

30	11	y yo sentí el aroma de los bosques errantes	et j'ai senti l'odeur des bosquets vagabonds,	و من بوی جنگلهای بیکران را میشناسم،
30	12	<u>hallé</u> la miel oscura que <u>conocí</u> en la selva	retrouvé le miel noir connu dans la forêt,	در جنگل، شهد درخت تاریک را شناختم،

Ce vers est fait de deux verbes « hallé » (trouver) et « conocí » (connaître) mais le premier est supprimé en persan. Dans la traduction, le sujet (je) est déjà mentionné dans le vers précédant et le traducteur français n'a pas donc répété le sujet ; il s'est contenté d'un participe passé pour respecter le mètre. En ce qui concerne le mètre qui contribue à la formation du rythme, on peut lire :

Meschonnic s'appuyait sur la traduction du texte biblique, au rythme, c'est-à-dire à la corporéité du texte, à son oralité en tant que « mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole », l'oralité entendue comme « primat du rythme et de la prosodie dans l'énonciation ». Et, Meschonnic l'a toujours souligné, cette oralité-là existe à l'oral comme à l'écrit. D'où l'idée, qui peut paraître paradoxale, de l'oralité comme manifestation par excellence de la littérature : fondant sa poétique du traduire précisément sur le rythme et l'oralité, il tient la littérature pour la réalisation maximale de l'oralité. (MAURUS & VRINAT-NIKOLOV, 2013a)

6.2. Ajout

D'après Meschonnic, on emploie les ajouts parce que la traduction se croit tenue d'explicitier (1999, 32). Comme déjà expliqué, les traducteurs ont leurs raisons pour avoir recours aux ajouts et suppressions. Mais ceci peut entraîner un changement d'image poétique ou une manipulation du sens. Nous allons en voir quelques exemples.

N° du sonnet	N° du vers	Vers original	Traduction Française	Traduction persane
--------------	------------	---------------	----------------------	--------------------

1	1	Matilde, nombre de planta o piedra o vino	Mathilde, nom de plante ou de pierre ou de vin	ماتیلده، نام گیاه، سنگ و شراب،
1	2	de lo que nace de la tierra y dura	<u>nom</u> de ce qui est né de la terre, et <u>qui</u> dure,	از آنچه خاک می- زاید و پایاست
1	7	y esas letras son el agua de un río	les lettres de ton <u>nom</u> sont l'eau d'une rivière	و این حروف را رود آبی است

Dans les vers ci-dessus (vers 2 et 7), le traducteur français a ajouté le mot « nom » pour reprendre ce qui est déjà dit dans le premier vers afin de garder les douze syllabes de l'alexandrin. Mais la reprise de « qui » dans le vers n° 2 est une obligation grammaticale.

1	10	como la puerta de un túnel desconocido	nom semblable à l'entrée d'un tunnel inconnu	همچون روزی گشوده بر دهلیزی نا آشنا
---	----	--	--	--

L'ajout du participe passé « گشوده » rend plus claire l'image qu'évoque ce vers. On dirait même que cet ajout embellit la traduction persane. Au sujet des ajouts esthétisant, on peut lire :

« La traductologie, si elle veut sortir des ornières de seule expérience pour devenir science, doit dépasser le seuil de l'empirisme et passer à la théorisation, et ce comme une pratique nécessaire. Mais cette pratique théorisant ne fera nullement abstraction de la pratique traduisante, qui est en fin de compte la base même de toute poétique du texte traduit. Cette pratique doit viser à combattre l'idéologie qui consiste à esthétiser et « décorer » le texte traduit au profit de la langue d'arrivée et au prix des coupes et des ajouts au détriment de l'original. » (Ahmadi, 2013 : 6)

2	5	Pero tú y yo, amor mío, estamos juntos	Toi et moi, mon amour, nous somme l'un à l'autre,	اما من و تو، عشق من، با هم و <u>تنهائیم</u>
---	---	--	---	---

Comme on le voit, l'adjectif « تنهائیم » est jouté à la traduction persane peut-être que la traductrice voulait insister sur le fait que ces deux amoureux sont faits l'un pour l'autre indépendamment du monde.

8	1	Si no fuera porque tus ojos tienen color de luna,	Si ce n'était que tes yeux ont couleur de lune,	گر نبود به پاس چشمان تو به رنگ ماه،
8	2	de día con arcilla, con trabajo, con fuego,	<u>couleur</u> de jour, avec argile, travail, feu	به رنگ روز آغشته با گل من، با <u>گاز</u> ، با آتش،

Les deux traducteurs ont ajouté le mot « couleur » dans la traduction de ce vers, tandis que ce mot est déjà mentionné dans le vers précédent. Aussi dans la traduction persane, on aperçoit le mot « گاز » qui devrait être une faute de frappe de l'éditeur parce que, ici, les éléments énumérés sont « argile », « travail » et « feu ». Nous nous abstenons d'aller plus loin et penser au fait que la traductrice avait l'intention d'associer trois des quatre éléments bachelardiens (گل، گاز، آتش).

12	5	Ay, amar es un viaje con agua y con estrellas,	Aimer est un voyage, hélas ! d'eau et d'étoiles	دریغ، عشق سفری است همراه آب و ستاره،
12	7	amar es un combate de relámpagos	aimer est <u>un voyage</u> et un combat d'éclaires	عشق جدال تندر هاست

Le traducteur a introduit « un voyage » dans le vers 7 alors que ce mot n'apparaît pas dans le vers original, mais le traducteur français, qui tient à la reprise anaphorique – une des caractéristiques de l'écriture nérudienne – a répété « un voyage ».

14	12	por el mundo sombrió de todos los caminos	par le sombre univers que font tous les chemins	به دنیای تیره ی همه جاده ها
14	13	que sólo tiene sombra, transitorios dolores,	<u>monde</u> qui n'est que d'ombre et de douleurs qui passent,	آنجا که تنها سایه است، درد گذرا،

Bien que le mot « monde » ne soit pas employé dans le vers original, le traducteur a répété ce mot comme anaphore du mot « mundo » signifiant « univers » déjà utilisé dans le vers 12. À propos de la reprise anaphorique, Bensimon écrit :

« L'itération est un des éléments essentiels de la poéticité, une propriété fondamentale du langage poétique, qui en cela s'oppose à la linéarité de la prose. Lorsque la répétition assume une fonction intensive, et engendre une certaine rythmicité, elle acquiert le statut de figure, elle crée un « espace intérieur du langage ». On peut même soutenir qu'elle constitue la plus puissante de toutes les figures. On sait que Meschonnic tient le rythme pour le « signifiant majeur du langage poétique », « une des matrices de l'analogie. De là son lien avec la métaphore, et tous deux retirés à l'ornement. [...] Le rythme lui-même est figure et producteur de figures. D'autre part, dans une perspective de réflexion traductologique, la répétition est sans doute, parmi les figures, celle qui se prête à l'investigation stylistique comparative la plus aisée et la plus fiable. » (1999, 70,71)

14	8	mi corazón conoce las puertas de tu pelo.	mon cœur connaît <u>bien</u> les portes de tes cheveux.	دل با دروازه های موی تو آشناست
----	---	---	---	---

16	1	Amo el trazo de tierra que tú eres,	<u>Oui</u> , j'aime ce morceau de terre que tu es,	میپرستم پاره خاکی که تویی،
17	14	tan cerca que se cierran tus ojos con mi sueño.	<u>et</u> si près que tes yeux se ferment quand je dors.	چنان نزدیک که چشمانت با رؤیای من فروبندد،

Bien que le poète n'ait pas respecté le mètre d'alexandrin, le traducteur français a essayé de traduire tous les sonnets en respectant le nombre de douze syllabes. Il a ajouté des éléments qui ne changent pas le sens du vers tels « bien », « oui » et « et » probablement pour respecter le mètre. On peut lire à ce propos :

« L'autre effet d'urgence et de force est de donner, ou rendre, au traduire, son rôle de mise à l'épreuve des théories et des pratiques du langage. Rendant évidente que la première et parfois la seule chose traduite n'est pas le texte mais la représentation du langage à l'œuvre dans l'acte de traduire. D'autant plus méconnue qu'est sûre d'elle-même la réduction du langage à la langue, au signe. Où se situe justement l'arrogance de la philologie, et de l'herméneutique. L'insuffisance de leur suffisance. A partir du moment où l'on comprend que ce qu'il y a à traduire est ce qu'un texte fait à sa langue. » (Meschonnic, 2004, 11)

21	1	Oh <u>que todo</u> el amor propague en mí su boca,	<u>Que tout, que tout</u> l'amour propage en moi sa bouche	آه که همه عشق را با دهانت دمیدی بر من،
----	---	--	--	--

La répétition de « que tout » a ajouté une mise en relief à la traduction française de ces vers, ce qui n'est pas le cas du texte original.

22	5	Tal vez te vi, te supuse al pasar levantando una copa	Peut-être en passant t'ai-je vue, imaginée levant un verre,	شاید میدیدمت، به پندار میدیدمت
----	---	---	---	---

				خرامان جامی به دست
--	--	--	--	--------------------------

En ajoutant l'adjectif « خرامان », la traduction de ce vers est devenue plus littéraire et par cette intervention, l'image évoquée a changé. Walter Benjamin a écrit que la mauvaise traduction est la « transmission inexacte d'un contenu inessentiel » (1921 : 282). Évidemment, cela peut être assez pertinent dans certains cas parce que l'exactitude n'est pas une notion poétique mais plutôt philologique. Quant à une bonne ou mauvaise traduction, Meschonnic lui-même ne la considère pas comme une interprétation :

« Parce que l'interprétation est de l'ordre du sens, et du signe. Du discontinu. Radicalement différente du texte, qui fait ce qu'il dit. Le texte est porteur apporté. L'interprétation, seulement portée. La bonne traduction doit faire, et non seulement dire. Elle doit, comme le texte, être porteuse et portée. » (Meschonnic, 1999 : 25)

Conclusion

Pour conclure et rappeler les résultats auxquels nous sommes arrivées, nous allons répondre aux questions abordées dans l'introduction. Les voici :

1- Est-il possible de rapprocher la forme et le contenu de la traduction persane et française de ceux de la langue d'origine ?

2- Il y a de nombreux mots qui ont de la même racine en français et en espagnol (les mots d'origine latin) et qui dans la traduction de poésie, nous aident à respecter la forme ; mais comment nous pourrions trouver des équivalents persans qui ne toucheraient pas à la rime et au mètre du poème ?

Les réponses définitives aux questions ci-dessus, obtenues à la fin de notre recherche sont les suivantes :

1- Bien que les trois langues française, espagnole et persane soient dérivées de la famille indo-européenne, les deux langues romanes (le français et l'espagnol) sont beaucoup plus proches dans le domaine lexical et grammatical et ceci pourra rendre la traduction plus facile. Quant à la traduction persane, elle pourrait être proche du contenu du texte original mais cela exige des ajouts au niveau lexical, ce qui provoque un changement dans la forme de ces poèmes.

2- Dans la traduction française, le mètre est bien sauvegardé mais pour arriver à sa volonté, le traducteur a ajouté et supprimé des mots et mis en risque le sens. Puisque Neruda lui-même n'a pas respecté le nombre égal des

syllabes dans ces sonnets, nous avons seulement à choisir des équivalents qui ne changent pas le sens, parce que considérant les décalages déjà mentionnés entre les deux langues persane et espagnole, si nous voulons respecter la forme sans doute le sens sera manipulé.

La traduction, surtout la traduction des poésies est une tâche compliquée et exige une excellente maîtrise de la langue et culture source et cible. Nous ne pouvons pas dire qu'une traduction est bonne ou mauvaise parce que selon Meschonnic : « il n'y aurait pas de bonne ou de mauvaise traduction, ainsi les critères du bon ou du mauvais ne sont plus des critères simplement philologiques définies par la bonne connaissance de la langue. » (1999 : 106)

Déclaration d'intérêt

Aucun conflit d'intérêt potentiel n'a été signalé par les auteurs.

Bibliographie

- Ahmadi, Mohammad Rahim. (2011). La poétique de la traduction chez Mohammad Qazi. *Revue de La Faculté Des Lettres*. Accessible sur : https://france.tabrizu.ac.ir/article_266_edc5eac9d0fcf8e24ce6d24c93238af5.pdf
- Bensimon, Paul. (1999). Figure, figuralité, dé-figuration, sur-figuration : aspects de la traduction poétique. *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, (1), pp : 57-89. Accessible sur : <https://doi.org/10.7202/037353ar>
- Maurus, Patrick, Vrinat- Nikoloy, Marie. (2013). Traduire le texte-monde. *Plume, Revue Semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, (17). Accessible sur : <https://doi.org/10.22129/plume.2013.48886>
- Meschonnic, Henri. (2004). Le rythme, prophétie du langage. *Palimpsestes*, (15), pp : 9-23. Accessible sur : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1567>
- (1999). *Poétique du traduire*. Paris : Editions Verdier.
- (1995). Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce

qu'ils font. *Meta*, (3), pp : 514–517. Accessible sur :
<https://doi.org/10.7202/003640ar>

Neruda, Pablo. (1961). *Cien sonetos de amor*. Madrid: Booket Planeta.

------. (1995). *La centaine d'amour*. Paris: Editions Gallimard.

------. (2014). *One Hundred Love Sonnets*. Chicago: University of Chicago Press.

Sitographie :

https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Ricardo_Elicer_Neftal%C3%A9_D_Reyes_Basalto

<https://www.britannica.com>

<https://www.cervantes.es>

<https://dle.rae.es/diccionario>

