

« Les traductions de Baudelaire en Amérique Latine : rhétoriques et moules d'écriture »

Introduction

L'étude des traductions occupe une place de plus en plus importante aujourd'hui dans les réflexions sur l'histoire, l'échange, les dialogues des idées littéraires et culturelles en général. Le cas de l'analyse des traductions de l'œuvre de Charles Baudelaire nous incite à nous demander, avec Danielle Risterucci-Roudnicky¹ s'il est possible de commenter une traduction dont le statut oscille entre écriture et réécriture, texte et hypertexte, littérature et critique. Une première réponse nous vient de la plume de Walter Benjamin² pour qui tout commentaire d'un texte étranger ne peut exister qu'à partir de l'original, de l'œuvre dans-sa-langue, car ne commenter que la traduction serait bouger dans la dimension du sens, tandis que par définition le commentaire est le commentaire de la lettre. Une deuxième réponse, heureusement plus indulgente, nous est fournie par Antoine Berman³ lorsqu'il propose une "conversion du regard" pour envisager la traduction comme un texte primaire mais non pas unique, cohérent mais incomplet, similaire et différent, qui se déploie dans la prolifération des retraductions. De telles retraductions deviendraient des variations maïeutiques de l'original, original dont les sens éclatent dans des "transformations à l'envers", tel qu'Octavio Paz⁴ aimait décrire cette opération par laquelle, à la différence de l'auteur original qui dispose de tous les signes de sa langue-littérature (degré proche de l'infini), le traducteur doit puiser dans des signes "apprivoisés" pour les lancer à nouveau à l'infini du langage. Produire des effets analogues, avec des moyens autres. « ce n'est pas la même chose, mais c'est pareil ».

C'est dans cette oscillation du discours et dans cette quête du pareil que nous tenterons d'observer les différentes traductions des *Fleurs du Mal* publiées en Amérique Latine, plus précisément en Argentine.

Les Fleurs du Mal et la problématique de la traduction poétique

Tout comme les sons pour le musicien ou les couleurs pour le peintre, l'agencement des mots pour le poète ne s'épuise pas dans le lexique mais convoque le rythme, les rimes et les allitérations, autant de recours que, dans le vers baudelairien, témoignent « de la bouleversante traduction d'une expérience de la vie. Expérience de la monotonie des jours, de la solitude, de l'angoisse. »⁵

En Amérique Latine, la problématique de la traduction poétique vers l'espagnol est enrichie par la perspective de l'écrivain et traducteur Octavio Paz, qui lui consacre un chapitre de son essai *El signo y el garabato*⁶. Pour Paz, toute traduction « implique une transformation et cette transformation ne peut être que littéraire »⁷. Selon lui, traduire poésie est « est une opération analogue à la création poétique mais qui se déploie en sens inverse »⁸, car « il ne s'agit pas de construire avec des signes mobiles un texte immobile, mais de désarmer les éléments de ce texte, mettre à nouveau en

¹ D. Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, A. Colin, 2008.

² W. Benjamin. « La tâche du traducteur », traduit par A. Nous. In: *Autour de la Tâche du traducteur*. Théâtre Typographique, [1923] 2003.

³ A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

⁴ O. Paz, *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets, 1971.

⁵ A. Adam, Introduction aux *Fleurs du mal*, Baudelaire, Ch., éd. Garnier, 1961.

⁶ O. Paz, *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral, 1991.

⁷ *Ibid.*, p. 66, notre traduction.

⁸ *Ibid.*, p. 71, notre traduction.

circulation les signes et les remettre dans le langage »⁹, le résultat étant non pas une reproduction mais une « transmutation »¹⁰, semblable en ce sens à la création poétique.

Paz contribue de cette manière à démonter le mythe de l'écrivain-traducteur. Pour lui, les poètes ne sont que rarement de bons traducteurs, car ils se servent du poème étranger comme point de départ pour écrire leur propre poème. Le bon traducteur, dit-il, se déplace autrement: il ne cherche pas un poème identique, mais analogue, il ne se démarque pas du poème original car il ne part pas du « langage en mouvement » mais du langage que le poète a fixé, de sorte que la traduction va chercher à produire des effets analogues avec des moyens différents.

Du point de vue de la traduction de la poésie, le linguiste russe Efim Etkind¹¹ distingue six méthodes de traduction de poésie qui s'avèrent éclairantes:

1. traduction-information : cherche à donner au lecteur une idée générale du texte original, sans prétentions artistiques;
2. traduction-interprétation : combine la traduction avec la paraphrase et l'analyse, la traduction servant comme un recours auxiliaire;
3. traduction-allusion : cherche à éveiller l'imagination du lecteur meta en montrant des recours poétiques et stylistiques inspirés du texte original mais seulement dans quelques vers du texte meta;
4. traduction - approximation : lorsque le traducteur est persuadé de l'impossibilité de traduire la forme du texte et privilégie le contenu du texte original;
5. traduction-récréation : cherche à recréer le poème original dans son ensemble sémantique et formel ;
6. traduction-imitation : à la différence de la traduction-récréation, le texte original ne sert que comme inspiration pour créer un autre texte dont la thématique est similaire.

Or, quelles sont les traductions des poèmes des *Fleurs du Mal* en espagnol ? Suivent-elles le classement que nous venons d'évoquer ?

Les *Fleurs du Mal* en espagnol

Vittoria Borsò consacre son article¹² à la réception de Baudelaire en Amérique latine en tant que représentant de la modernité. Selon l'auteure, pendant la première phase du modernisme hispano-américain, la diffusion de l'œuvre de Baudelaire est trop rapide, voire superficielle. La beauté esthétique est admirée, contrairement au mal lié à cette même beauté. On remarque dans cette ambivalence la même oscillation qui caractérise l'œuvre baudelairienne, dans un mouvement permanent entre la sublimation et la cruauté.

Baudelaire est reçu en Espagne par le biais de la première traduction des *Fleurs du Mal* faite par Eduardo Marquina en 1905, mais l'Amérique latine met un peu plus de temps à publier dans des maisons d'édition ce recueil.

Nous allons prendre pour notre analyse les traductions publiées en Argentine et qui se déploient au long du temps. Plus précisément il s'agit des traductions faites par Ulyses Petit de Murat¹³, Eduardo María Suárez Dañero¹⁴, Daniel Fara¹⁵ et Sergio

⁹ *Ibid.*, p. 72, notre traduction.

¹⁰ *Ibid.*, p. 73, notre traduction.

¹¹ E. Etkind, *Un art en crise. Essai de poésie de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.

¹² V. Borsò, "Charles Baudelaire et la modernité en Amérique Latine". In: Berg, Walter Bruno/Block de Behar, Lisa (Hg.): *France-Amérique latine. Croisements de lettres et de voies*. Paris, L'Harmattan, p. 55–80, 2007.

¹³ Ch. Baudelaire, *Las flores del mal*, ed. Schapire, Buenos Aires, versión, prólogo y justificación por Ulyses Petit de Murat, 1948.

Albano¹⁶. Il existe deux autres traductions argentines : celle de Nydia Lamarque en 1948 (éd. Losada et réimprimée en 2003 par la maison d'édition Océano), et celle d'Américo Cristófalo, édition bilingue de la maison d'édition Colihue en 2006, ces deux traductions ayant fait l'objet d'une analyse minutieuse par Santiago Venturini¹⁷ en 2011.

La traduction en prose de Petit de Murat : un cas de traduction-information

Écrivain, poète, journaliste, il a fait partie du groupe littéraire d'avant-garde connu sous le nom de *Martín Fierro*, avec entre autres Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo et Eduardo Mallea.

Le paratexte¹⁸ de sa version en espagnol est le lieu privilégié où ce traducteur propose et justifie ses choix, ce qui lui sert à orienter la réception de sa traduction. C'est dans cet espace que Petit de Murat déclare qu'il prend pour point de départ la condamnation de Baudelaire lorsqu'il entreprend la traduction des poèmes de Poe, pour justifier son moule d'écriture, qui ne sera pas un poème versifié mais un poème en prose, caractéristique du type de traduction-information dans la perspective d'Etkind. Le rythme, les mouvements lyriques de l'âme et les soubresauts de la conscience qui servaient à justifier la version baudelairienne de l'œuvre de Poe, servent également à Petit de Murat pour étayer sa version espagnole des *Fleurs du Mal*.

Or, Petit de Murat se heurte aux mots caractéristiques de Baudelaire et exprime son désarroi devant ce deuil typique de la traduction : *vermine, ennui, puisée, épanouir*, autant de termes qui résistent à la traduction car leur signification devient intransposable. Malgré cela, le traducteur argentin remarque la force de la poésie baudelairienne au-delà des mots et justifie ainsi l'importance de sa tâche.

Quant à la variété de l'espagnol, Petit de Murat se penche vers l'usage argentin. Par exemple, dans la version du poème *L'Hymne à la beauté*, on lit :

“¿Sales de la vorágine negra o descienes de los astros? El destino hechizado sigue tu *pollera* como un perro”¹⁹

Le mot « *pollera* »²⁰ est la variété argentine du Río de la Plata qui correspond au mot de l'espagnol péninsulaire « *falda* » (jupe). Ce rapprochement au lecteur du Río de la Plata peut être remarqué dans l'emploi des pronoms dans le poème *Brumes et pluies* :

¹⁴ Ch. Baudelaire, *Las flores del mal*, ed. Efece, Buenos Aires, prólogo y traducción Eduardo M. Suárez Dañero, 1977.

¹⁵ Ch. Baudelaire, *Poesía erótica*, Traducciones del Dock, Buenos Aires, traducción y versiones Daniel Fara, 1era. ed. 2000.

¹⁶ Ch. Baudelaire, *Las Flores del Mal*, ed. Gradifco, Caseros, estudio y notas Sergio Albano, 2007.

¹⁷ S. Venturini, “Literatura comparada y traducción: dos versiones argentinas del Spleen baudelairiano” [article en ligne], 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 4, 131-141, [date de consultation 20/02/2014], <
<http://www.452f.com/index.php/es/santiago-venturini.html>.

¹⁸ Le paratexte est constitué en l'occurrence surtout par la préface. Parmi les préfaces des traducteurs, il en est de célèbres : la préface de Nerval à la traduction de Faust, de Goethe à sa traduction de Diderot, de Hugo aux traductions de Shakespeare, entre autres.

¹⁹ L'italique est de nous. Vers original :

« Sors-tu des gouffres noirs ou descends-tu des astres ? Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien ».

²⁰ Il faut souligner que le mot *jupons* choisi par Baudelaire se rapproche plutôt du pluriel *enaguas* (mot choisi d'ailleurs par Sergio Albano dans sa traduction) si l'on pense au vêtement que l'on porte

¡Oh fin del otoño, inviernos, primaveras empapadas de barro, estaciones adormecedoras! *Las* amo y *las* alabo por envolver a mi corazón y a mi cerebro con un sudario vaporoso y una vaga tumba²¹.

Les deux pronoms ne correspondent pas en l'occurrence à la troisième personne du pluriel mais à la deuxième : il s'agit du pronom de la personne « ustedes » (vous) dans la variété de l'espagnol du Río de la Plata.

La traduction-approximation de Suárez Dañero

Construite à partir d'un moule d'écriture sans rime ni métrique, la traduction de Suárez Dañero poursuit le contenu du poème au-delà de sa forme. La présentation de sa version à la manière d'un sous-titre en témoigne : « une prose plus ou moins rythmique, libre de la servitude de la rime, pouvant devenir aussi exacte qu'une traduction en prose courante »²². Le traducteur remarque le verbe et non pas la musique, à l'instar d'un canevas sur lequel Baudelaire a créé ses symphonies. Le vers de *L'Hymne à la beauté* présente des différences vis-à-vis de la version antérieure et se rapproche de l'espagnol péninsulaire, non seulement dans l'emploi du mot *faldas* mais aussi dans l'interrogation :

“¿Surges tú del abismo negro o descienes de los astros?
El Destino encantado sigue tus *faldas*²³ como un perro”

Ce vers illustre également le choix du traducteur face au mot *gouffre*. À cet égard, le mot *abismo* met l'accent sur la profondeur et non pas sur le mouvement transmis par le mot *vorágine*. En ce sens, il est beaucoup plus proche de l'effet produit par le mot si cher à Baudelaire *gouffres*.

Daniel Fara et son *Anthologie érotique*

Essayiste, traducteur et professeur, Daniel Fara traduit et fait le choix des poèmes de l'anthologie bilingue, à la manière d'un « tiers organisateur » qui jouit d'un grand pouvoir de médiation. Ce choix engage une conception de la littérature et de la traduction.

Selon Risterucci-Roudnicky, l'anthologie de poésie étrangère bilingue « décompose le fragment de base en deux unités au lien mystérieux (...) lorsqu'auteur et traducteur se placent de part et d'autre de la frontière des pages du livre... »²⁴, instaurant ainsi la supercherie de l'apparente symétrie des langues.

La version baudelairienne proposée par Fara présente donc deux caractéristiques originales : l'exploration anthologique et le critère du recueil autour de la notion

sous une robe ou sous une autre jupe. En tout cas, le pluriel *polleras* aurait la double signification de *jupons* et aussi, comme métonymie, de *femmes*.

²¹ L'italique est de nous. Vers original :

O fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,
Endormeuses saisons ! je vous aime et vous loue
D'envelopper ainsi mon cœur et mon cerveau
D'un linceul vaporeux et d'un vague tombeau.

²² *Op. cit.*, première de couverture. Notre traduction.

²³ L'italique est de nous.

²⁴ D. Risterucci-Roudnicky, *op. cit.* p.125.

d'érotisme. Cette dernière agit comme un moule conceptuel qui oriente la traduction vers un vocabulaire beaucoup plus concret et direct que celui des poèmes originaux. Ainsi, la version de Fara du poème *À une mendicante rousse* inclut le mot *sexo* (sexe)

Más de un paje, de azar ansioso,
Más de un señor y más de un Ronsard
Espiarían con placer
Tu fresco sexo

là où Baudelaire emploie la métonymie et l'insinuation :

Maint page épris du hasard,
Maint seigneur et maint Ronsard
Épieraient pour le déduit
Ton frais réduit !

Fara fixe donc, par le biais de l'analyse et de l'interprétation, un signifiant qui acquiert un sens nouveau à l'heure actuelle. Cette traduction-interprétation, selon le classement d'Etkind, nous incite à remarquer la richesse des retraductions de l'œuvre baudelairienne.

La traduction comme intervention : le cas de la version de Sergio Albano

Cette traduction est la plus récente du groupe analysé. Deux types d'intervention y peuvent être observés dans la version en espagnol de Sergio Albano et ce dans le paratexte: d'une part, l'approche méthodologique signalée dans la préface, en tant que nécessité au nom de la clarté et de la précision ; d'autre part, les notes en bas de page expliquant surtout l'origine de certains noms propres et expressions (noms d'artistes, de dieux grecs, phrases d'origine latine,...).

Une telle intervention réduit la tension entre le sublime et le cruel, ce qui met en évidence la tendance à l'ennoblissement décrite par Berman²⁵. Le discours devient donc plus poétique, plus élégant, au prix d'une perte de la tension originale du recueil. Ainsi, dans le poème *Une charogne*, des mots concrets deviennent plus abstraits sous la plume d'Albano, comme c'est le cas pour *jambe* traduit par *vientre* (ventre), *carcasse* traduit par *esqueleto* (squelette), *puanteur* traduit par *hedor* (hideur) ou *vermine* traduit par *impíos gusanos* (vers impitoyables).

Cette réduction répond à ce que Berman appelle « la destruction des réseaux signifiants sous-jacents »²⁶, soit l'espace où les signifiants s'enchaînent et se répondent. Tout comme des correspondances, les signifiants baudelairiens gardent entre eux des liens au-delà de la surface textuelle que le traducteur averti ne doit pas négliger.

En guise de conclusion

Les quatre traductions évoquées présentent des caractéristiques différentes qui nous incitent à réfléchir sur les multiples représentations de l'œuvre baudelairienne qu'un lecteur latino-américain peut se faire.

Il s'agit, pour nous, de quatre types de traductions qui représentent non seulement autant d'interprétations de la part du traducteur mais aussi autant de lectures faites par un lecteur en contexte latino-américain.

²⁵ A. Berman, *op. cit.*, p. 57.

²⁶ *Ibid.*, p. 61.

Les visages de Baudelaire deviennent donc fragmentaires, multiples, selon les lectures et les espaces de traduction. Cet éclatement des significations est rendu soit à travers une prose puissante, rythmée, soucieuse de préserver le rapport contenu/forme (Petit de Murat), soit par le biais d'une poétique privilégiant la force des phrases et des mots (Suárez Dañero), soit faisant appel à l'empreinte érotique des certains poèmes (Fara), soit à l'aide d'une rhétorique qui intervient sur l'original pour n'en retenir qu'un nombre réduit des faisceaux des significations au détriment, de manière inévitable, des infinis faisceaux qui s'en dégagent (Albano).

Les interventions étant incontournables sur la matière première du poème, les tentatives de traduction mènent à une démarche métapoétique qui exige une connaissance approfondie de la littérature et de l'œuvre baudelairiennes. En tout cas, ces réflexions pourront nous rapprocher vers deux pôles antagoniques : le point de vue de Georges Steiner sur l'intraduisibilité de la poésie, mais aussi et en même temps la position de Goethe selon qui la seule chose traduisible est la poésie.

C'est dans ces espaces de tension, d'écriture, de réécriture, dans le texte et dans l'hypertexte, que se joue une rhétorique toujours mouvante et dynamique, nous invitant à dévoiler les mystères les plus cachés de la poétique des *Fleurs du Mal* et son passage vers les espaces d'interprétation en Amérique latine.