

**LA TRADUCTION OU LA RECRÉATION :
« CORRESPONDANCES » DE CHARLES BAUDELAIRE DANS
DEUX VERSIONS SERBES**

*UDC 821.133.1.03 Baudelaire C.=163.41
81'255.4:821.133.1.09-1 Baudelaire C.*

Nikola Bjelić, Ivan Jovanović

Université de Niš, Faculté de Philosophie, Département de langue et littérature françaises,
Niš, Serbie

Résumé. *L'objectif de notre recherche est d'analyser les deux traductions du sonnet « Correspondances » de Charles Baudelaire en serbe faites par Ivan V. Lalić et Borislav Radović afin de montrer à quels moyens poétiques et linguistiques les traducteurs ont eu recours pour transposer les éléments du texte original vers le texte cible, en particulier la forme et le sens, et afin de voir s'il s'agit d'une vraie traduction ou d'une pure récréation. L'analyse s'effectue dans le cadre de la théorie du polysystème posé par Even-Zohar et de l'approche poétologique d'Eikind. Le poème analysé fait partie du recueil des poèmes Fleurs du mal publié en 1857.*

Mots-clés : *poésie, traduction, récréation, langue française, langue serbe, Baudelaire*

1. INTRODUCTION

La poétique, étude de l'art littéraire, est conçue en tant que création verbale. Z. Raková (2014) rappelle que Tz. Todorov distingue trois grandes familles de théories de la poésie dans la tradition occidentale. Le premier courant développe une conception rhétorique qui considère la poésie comme un ornement du discours, ajouté au langage ordinaire. Le deuxième courant, selon lui, conçoit la poésie comme l'inverse du langage ordinaire, un moyen de communiquer ce que celui-ci ne peut pas communiquer. Le troisième met l'accent sur le jeu du langage poétique qui attire l'attention sur lui-même plus que sur le sens sémantique qu'il transmet. Dans cette perspective, la traduction de la poésie occupe une place centrale.

Nous nous proposons d'examiner deux traductions en langue serbe du sonnet « Correspondances » du poète français Charles Baudelaire réalisées par deux grands poètes

Submitted November 15, 2021; Accepted December 15, 2021

Corresponding author: Nikola Bjelić

Université de Niš, Faculté de Philosophie

E-mail: nikola.bjelic@filfak.ni.ac.rs

serbes de la deuxième moitié du XX^e siècle, Ivan V. Lalić et Borislav Radović¹, afin de mettre en lumière les moyens poétiques et linguistiques auxquels les traducteurs ont recouru pour transmettre les éléments du texte de départ vers le texte d'arrivée, en particulier la forme et le sens, et afin de voir s'il s'agit d'une simple traduction fidèle ou d'une pure recreation. L'analyse s'effectue dans le cadre de la théorie du polysystème proposé par Even-Zohar (1979) et de l'approche poétologique d'Etkind (1982). Le poème analysé fait partie du recueil des *Fleurs du mal* publié en 1857.

2. QUELQUES REMARQUES SUR LA TRADUCTION DE LA POÉSIE

Depuis des siècles la traduction de la poésie ne cesse d'intriguer, d'être un vrai défi et d'occuper l'attention non seulement des traducteurs mais aussi des linguistes, des littéraires et des critiques. Les premières questions qui se posent sont de savoir si elle est traduisible ou pas, si sa traduction représente en quelque sorte une trahison et si les poètes sont les meilleurs traducteurs. Pour Baudelaire, précise Guidère (2010, 53), il n'est pas possible de traduire la poésie autrement que par de la prose rimée. R. Konstantinović (1981, 119) mesure que ce n'est acceptable que dans les cas où le traducteur perçoit la traduction de la poésie en prose comme le moyen secondaire pour mieux comprendre le texte source. À l'inverse, pour Valéry, il ne suffit pas de traduire le sens poétique ; il faut tâcher de rendre la forme jusque dans la prosodie (Etkind 1982, 253). Valéry considère que la fidélité restreinte au sens représente une certaine trahison et qu'un poème au sens moderne doit créer l'illusion d'une composition indissoluble de sons et de sens (Etkind 1982, 253). Etkind (1982, 11), critiquant les deux concepts, baudelairien et valérien, redéfinit la poésie comme l'union du sens et des sons, des images et de la composition, du fond et de la forme, et affirme que sa traduction vers une autre langue doit reposer sur le maintien de ses composants. Le maintien du sens des mots et des images au détriment des sons et de la composition rendrait, selon lui, la traduction incomplète et sans valeur. R. Konstantinović (1981, 121) est également d'avis que dans le cadre de la traduction de la poésie la forme et le sens sont indissociables car la tâche primordiale du traducteur est, dans la plupart des cas, de transmettre la forme du texte original, puis le sens. L. S. Barkhudarov propose d'introduire dans la traduction de la poésie la dimension du contexte, ce qui sera important aussi pour notre recherche. En effet, il distingue le microcontexte, c'est-à-dire le contexte de la phrase, et le macrocontexte ou le contexte de l'ouvrage entier. Conscient du fait que le traducteur est obligé d'aller parfois au-delà du contexte large afin de trouver la meilleure solution traductionnelle, il propose le concept de « contexte extralinguistique » (Бархударов 1975, 169–173). À ce propos, Konstantinović précise que les éléments extralinguistiques sont importants mais que les éléments linguistiques sont dominants. Outre les auteurs qui ont contribué à la théorisation de la problématique traductologique de la poésie, beaucoup d'autres chercheurs ont également abordé la question tels que Sibinović 1990, Marojević 1988, Stojnić 1980, Babić 1986, Čović 1994, Krstić 2008, Živić, Stanković 2019, Mounin 1963, Jakobson 1966, Mechonnic (Mešonik) 2004 etc. Ils ont travaillé sur les différents aspects de la traduction poétique d'une langue vers une autre.

¹ Il existe plusieurs traductions serbes de ce sonnet célèbre (Ivan V. Lalić, Borislav Radović, Branimir Živojinović, Nikola Bertolino, Dimitrije Jovanović, Milovan Danojlić, Leon Kojen entre autres).

3. LE CADRE THÉORIQUE ET L'APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE

Notre analyse repose sur la cadre théorique relatif à la théorie du polysystème de I. Even-Zohar (1979) et l'approche poétologique d'E. Etkind (1982). Selon Zohar, la littérature est un système appartenant à un système socioculturel plus large en interaction constante avec d'autres systèmes, y compris la littérature traduite. Les œuvres traduites sont liées au moins de deux façons : a) selon la manière dont elles sont sélectionnées par la littérature cible, et les principes de sélection sont alors conformes aux systèmes parallèles nationaux ; b) selon la manière dont elles adoptent des normes de comportement spécifiques qui sont le résultat de leur relation avec d'autres systèmes parallèles. La question importante qui se pose dans le cadre de la théorie du polysystème est de savoir si la littérature traduite occupe une position primaire ou secondaire, ce qui dépend des circonstances spécifiques du polysystème.

E. Etkind, dans le cadre de ses postulats de la traduction de la poésie, propose six types de traduction (Etkind 1982) : a) *la traduction-information*, traduction en prose qui vise à transmettre seulement l'idée générale de l'original et qui est privée des prétentions esthétiques ; b) *la traduction-interprétation*, qui combine la traduction avec la paraphrase et l'analyse ; c) *la traduction-allusion*, traduction d'un poème qui applique la rime et le mètre appropriés seulement au début, en traduisant le reste en vers libre et non rimé, laissant au lecteur la possibilité d'imaginer comment était le poème original rimé tout entier ; d) *la traduction-approximation*, qui sacrifie souvent la forme originale (les règles prosodiques, la rime) pour sauvegarder le sens du poème ; e) *la traduction-recréation*, qui recrée l'ensemble tout en conservant la structure de l'original ; f) *la traduction-imitation*, qui est réalisée parfois par les poètes qui ne cherchent pas à recréer fidèlement l'original mais s'en inspirent pour exprimer leurs propres idées.

Du point de vue méthodologique, nous allons nous servir de l'analyse contrastive et de la méthode descriptive. L'analyse contrastive est une procédure linguistique dans laquelle deux ou plusieurs langues sont systématiquement comparées et étudiées dans le but de découvrir des similitudes et des différences explicites dans leur structure et leur utilisation (Stanković 2013 : 381–382). La méthode descriptive vise à décrire et définir systématiquement et à l'aide des faits certaines spécificités des éléments traduits.

4. ANALYSE DU CORPUS

4.1. Le texte du poème

Le sonnet « Correspondances » suit « Élévation ». C'est le quatrième poème publié dans les *Fleurs du mal*, dans la première partie « Spleen et idéal » et, « à cette place (pièce IV), le sonnet confère au recueil et à son projet une gravité qui est du même ordre » (Brunel 1998, 133). Ce poème représente une sorte de manifeste poétique de Baudelaire.

CORRESPONDANCES

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 — Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.* (Baudelaire 1975, 11)

4.2. Le sens

Pour pouvoir analyser la traduction de ce poème, il faut d'abord donner son interprétation. Selon Brunel, « [n]i Platon ni Swedenborg ne sont d'un grand secours pour l'interpréter », mais « [a]u contraire, ils risquent d'égarer le commentaire et de donner à ces vers une charge philosophique ou occultiste qu'ils n'ont pas », même si « Baudelaire a emprunté le mot 'correspondances' à Swedenborg » (Brunel 1998, 133).

Le premier mot de ce poème est *La Nature*. Il ne s'agit pas ici de la nature selon la conception du XVII^e siècle, qui signifie la nature humaine, c'est-à-dire la psychologie, ni de celle de la poésie romantique, qui signifie un beau paysage en tant qu'inspiration du poète ou lieu de sa méditation. Ce mot est écrit en majuscule afin de nous associer à tout ce qui est physique, à tout ce qui nous entoure, au monde et à la vie sur cette terre.

Le mot suivant est *temple*. Le temple désigne de manière générale un lieu ou un bâtiment sacré, dans lequel l'homme entre en contact avec l'être supérieur, c'est-à-dire Dieu. Mais l'architecture d'un temple renvoie également aux temples de la Grèce antique. Dans ce poème, le temple est en fait une association de cultes et de religions différentes, mais aussi une allusion à une architecture caractérisée par des piliers sur une façade.

L'alliance de ces deux termes dans le premier hémistiche, *La Nature est un temple*, signifie que la vie terrestre est un sanctuaire, un lieu saint où les gens entrent en contact et en relation avec des êtres supérieurs, c'est-à-dire les dieux.

Le syntagme suivant est *des vivants piliers*. Il apparaît comme un lien logique direct avec la Grèce antique. Il s'agit bien d'un oxymore. Les piliers sont cependant vivants pour indiquer la vitalité que les dieux leur donnent, et aussi pour faire le lien avec l'idée de la forêt, que l'on peut imaginer comme une multitude composée d'arbres, c'est-à-dire de *piliers vivants*.

Là, on peut entendre *de confuses paroles*, ce qui est une nouvelle allusion aux sanctuaires du monde antique, la Grèce surtout (cette association apparaît pour la troisième fois), plus précisément avec le sanctuaire de Delphes et ses oracles. Baudelaire ouvre le poème « par l'évocation d'un brouillard de paroles qui n'a ni la netteté du silence ni celle de l'expression vive » (Brunel 1998, 133). Ces *confuses paroles* représentent des messages du monde surnaturel, qui établissent des connexions, des liens, un contact spirituel avec ce monde terrestre, une « alliance du concret et de l'abstrait » (Brunel 1998, 133). En un mot, une *correspondance*.

La combinaison de tous ces termes dans les deux premiers vers signifie que, dans le monde terrestre, les gens ont la possibilité de communiquer avec le monde extraterrestre, surnaturel à travers des messages qui leur restent incompréhensibles.

L'homme passe par cette *Nature* comme à *travers des forêts de symboles*. Dans ce cas, la forêt représente la multitude, mais aussi l'immensité, ce qui nous associe à des *piliers vivants*. Le mot clé ici est *symbole*. Le monde est une multitude de signes vagues, incompréhensibles, qui nous observent *avec des regards familiers*. Cela signifie que l'homme est en contact direct avec ces symboles indistincts, mais, bien qu'ils lui soient inconnus, ils le connaissent, c'est pourquoi ils le regardent familièrement. Baudelaire, poète de la ville, évoque dans la première strophe une certaine « familiarité avec la Nature » (Brunel 1998, 133).

Dans la deuxième strophe, le poète expose l'idée que tout se rassemble en une seule unité. Pour lui, le monde a été créé comme une unité complexe et indivisible. Nous voyons qu'« [à] la *vaporisation* des 'confuses paroles' succède l'unité' d'un *système* d'échos prolongés, de réponses que se font 'les parfums, les couleurs et les sons' » (Brunel 1998, 134). Dans cette strophe, Baudelaire expose l'idée de *synesthésie*, qui est l'une des figures les plus importantes du symbolisme. Le terme vient du grec *sunaithesis* qui signifie « perception simultanée » (Robert 1996, 2192) et appartient au domaine de la pathologie où il désigne un « trouble de la perception sensorielle dans lequel une sensation normale s'accompagne automatiquement d'une sensation complémentaire simultanée dans une région du corps différente de celle où se produit l'excitation ou dans un domaine sensoriel différent » (Trésor s.d.). Dans le domaine psychologique, la synesthésie se définit comme un « phénomène d'association constante, chez un même sujet, d'impressions venant de domaines sensoriels différents » (Trésor s.d.). Dans l'art et la littérature, cette figure de style repose sur un type de substitution métaphorique de termes dans lesquels deux ou plusieurs domaines sensoriels fusionnent, de sorte que les caractéristiques sensorielles d'un sens sont qualifiées par des mots désignant les caractéristiques sensorielles d'un autre sens (par exemple, voix chaude, regard froid, etc.). La synesthésie représente, donc,

le nom que l'on donne à un mode de perception selon lequel les sensations perçues au travers d'un organe sensoriel singulier, correspondant à un sens spécifique mis en tension par une excitation, elle-même spécifique, font venir à la perception spontanée chez certaines personnes, des sensations liées à un autre sens, un autre univers sensoriel, lui-même source de représentation. (Barbier 2015 : 11)

C'est une forme répandue d'expression métaphorique qui, en combinant des sentiments de différents domaines sensoriels, atteint une grande pictorialité et nuance l'expression. La synesthésie est caractéristique du mouvement symboliste, à la fois par sa vision spécifique du monde et par sa stylisation littéraire. Elle est également proche de la synopsie (audition colorée), « forme de synesthésie ou la perception d'un son entraîne la perception d'une couleur » (Trésor s.d.) (l'exemple le plus célèbre est le poème « Les Voyelles » de Rimbaud). Baudelaire comprend les couleurs, les parfums et les sons, c'est-à-dire les divers domaines sensoriels, comme des éléments de dimensions et de puissances énormes qui construisent l'unité du monde, et il les compare à des *échos* qui *se confondent*. Il parle d'une *ténébreuse et profonde unité* du monde. Quand il dit que quelque chose est aussi *vaste comme la nuit et comme la clarté*, il utilise la synesthésie. Vu que les correspondances règnent dans la nature, celle-ci nous apparaît comme un grand mystère, car elle se présente sous plusieurs états simultanés. Le principe des *correspondances* qui existe dans la nature est analogue au principe qui détermine les relations entre les sens humains. Les phénomènes dans la nature sont des signes cachés d'un petit nombre d'idées (ce qui est une conception néoplatonicienne). Le poète exprime les impressions en symboles et les relie à des idées. Il donne donc une transposition langagière dont le but est d'exprimer le mystère

et la musicalité du monde. Brunel conclut « qu'après l'incertitude de la première strophe, la seconde apporte la 'clarté' » (Brunel 1996, 134), qui y est associée à la nuit.

Dans les tercets, Baudelaire parle surtout de parfums. Les parfums ont une place très importante dans son œuvre. Il les observe de manière manichéenne. Les parfums peuvent être naïfs ou frais, il les compare aux *chairs d'enfant*, à la beauté du son et de la nature (*vert comme des prairies*), avec des exemples donnés en synesthésie : il associe le chair d'enfant à la fraîcheur, le son des hautbois à la douceur. D'autres parfums, en revanche, ont *l'expansion des choses infinies*, ce qui exprime en fait l'aspiration éternelle du poète vers l'infini. Mais, selon Brunel (1998, 136) ce sonnet « serait plutôt le poème du *noir infini* ». Baudelaire identifie cette puissance évocatrice aux parfums utilisés dans les liturgies et les cérémonies religieuses, telles que *l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens*. Ces quatre parfums sont capables de chanter *les transports de l'esprit et des sens*, l'extase qui est liée à la communication avec Dieu. Le terme qu'utilise Baudelaire ici, *transports*, « appartient au vocabulaire de la mystique, précisément parce qu'il appartient à celui de l'érotique » (Brunel 1998, 136).

Ainsi, la synesthésie, omniprésente dans ces deux tercets, représente une analogie universelle. Selon Baudelaire, puisque le monde représente une unité indivisible, il existe des analogies profondes pour découvrir l'essence du monde. Telle est, en résumé, la théorie baudelairienne des correspondances.

Le sonnet « Correspondances » est un poème mystique néoplatonicien dans lequel le poète exprime l'idée que tout ce qui existe dans le monde visible n'est que le reflet d'un monde invisible, que tout ce qui existe est un vaste symbole, bien plus ancien que l'homme. C'est une énigme que l'homme doit résoudre afin d'atteindre la connaissance essentielle, qui est la compréhension du monde surnaturel. Baudelaire pense que le rôle du poète est d'interpréter ces symboles mystérieux. C'est exactement ce que le symbolisme, avec la notion de « clairvoyance » et d'« alchimie du verbe » de Rimbaud, la théorie de la confusion (« le mépris »), l'ambiguïté et « la brume allusive » de Verlaine et le mystérieux et l'« ineffable » de Mallarmé, reprend et incorpore dans sa poétique, et, à travers le symbolisme, toute la poésie moderne, qui, après ces poètes, prend des directions complètement nouvelles.

4.3. L'analyse de la forme

Ce poème, considéré souvent comme le manifeste poétique de Baudelaire et du symbolisme, est écrit en alexandrins classiques, vers de douze syllabes avec une césure après la sixième syllabe. C'est un sonnet qui, selon les principes de la poétique symboliste, s'écarte quelque peu du schéma établi des sonnets (*abba, abba, ccd, ede, ou abba, abba, ccd, eed*). Son schéma est le suivant : *abba, cddc, efe, fgg*. Les rimes sont arrangées de cette manière : les rimes pour l'œil (Lote 1990), c'est-à-dire les rimes selon la dernière lettre écrite, sont *mffn, fmmf, mfm, fmm²*, tandis que les rimes pour l'oreille (Lote 1990), celles selon la dernière lettre prononcée, sont *vccv, cvvc, vvv, vcc³*. On voit aussi que la césure dans les deux derniers vers de la première strophe ne se trouve que conditionnellement après la sixième syllabe, et qu'en fait elle se situe après la troisième syllabe dans le troisième vers, tandis que, dans le dernier vers de cette strophe, elle est absente. Dans presque tous les vers il y a quatre accents, donc il s'agit d'un tétramètre ou d'un alexandrin binaire (deux accents dans chacun des deux demi-vers). Tout cela nous montre que

² M – rime masculine, F – rime féminine.

³ V – rime vocalique, C – rime consonantique.

Baudelaire ne craignait pas de briser certaines normes et règles classiques du vers afin de mettre en place une « magie suggestive ».

4.4. Traduction de Ivan V. Lalić

VEZE

*Priroda je hram gde mutne reči sleću
Sa stubova živih ponekad, a dole
Ko kroz šumu ide čovek kroz simbole
Što ga putem prisnim pogledima sreću.*

*Ko odjeci dugi što daljem se svode
U jedinstvo mračno i duboko što je
Ogromno ko noć i kao svetlost, boje,
Mirisi i zvuci razgovore vode.*

*Neki su mirisi ko put dečja sveži,
Zeleni ko polja, blagi ko oboe,
– Drugi iskvareni, pobednički, teži,*

*Što u beskraj šire prostiranje svoje,
Kao ambra, mošus, tamjan, raskoš njuha
Koji peva zanos čula nam i sluha. (Bodler 1968, 25)*

L'un des plus grands poètes serbes du XX^e siècle, Ivan V. Lalić, a traduit le sonnet en serbe en respectant autant que possible la versification et le schéma métrique de l'original. Le vers choisi pour la traduction est aussi l'alexandrin. Cependant, il y a quelques endroits où le traducteur n'a pas réussi à respecter le texte original. Par exemple, le mot *Nature*, qui ouvre le poème, est écrit avec une majuscule chez Baudelaire, comme en témoigne l'article défini *la* qui le précède (*La Nature*), alors que, dans la traduction, le mot *Priroda* en tête du vers est écrit avec une majuscule comme il est habituel. La nature n'y est pas explicitement personnifiée. Dans le deuxième vers de la première strophe, le traducteur a mis en place un enjambement qui n'existe pas dans l'original (*Sa stubova živih ponekad, a dole*); il a fait probablement ce choix afin de garder le mot *symboles* (*simbole*) à la rime, comme dans l'original, puisqu'il s'agit de l'un des mots-clés de la poésie et de la poétique baudelairiennes. Dans le troisième vers de la deuxième strophe il y a aussi un enjambement dans la traduction (*Ogromno ko noć i kao svetlost, boje,*) qui n'existe pas dans le texte original, ce qui conduit à une petite maladresse et provoque une incompréhension parce que le lecteur ne sait pas trop à quoi fait référence le mot *boje* (*couleurs*) : à ce qui précède dans le vers, ou au vers qui suit, alors que, dans l'original, ce mot a toute sa place, et ne présente pas une telle ambiguïté. Dans le premier vers de la même strophe, le traducteur a utilisé le verbe *svoditi se* (*se réduire*) au présent de l'indicatif (*se svode*) pour respecter la rime (*Ko odjeci dugi što daljem se svode*), mais la construction ne correspond plus tout à fait à la théorie de la correspondance de Baudelaire. Il aurait été beaucoup plus précis s'il avait utilisé le verbe *slivati se, stapati se* (*se confondre*), mais il aurait alors perdu la rime.

En ce qui concerne la forme, Ivan V. Lalić a respecté le nombre des syllabes et le schéma de la versification baudelairienne. Il a choisi l'alexandrin dans sa traduction de Baudelaire « parce que cette forme avait une signification métamétrique plus exprimée que les vers de quatorze syllabes également présents dans les traductions (B. Živojinović, L.

Kojen) » (Veselinović 2010, 150). Vu que la versification serbe est différente de la française, toutes les rimes en serbe sont féminines et vocaliques, mais cela n'a presque aucune importance.

On peut dire que la traduction de Lalić, malgré ses limites, s'avère néanmoins excellente. On sait que la poésie de Baudelaire (ainsi que toute la grande poésie) est toujours très difficile à traduire. Lalić est fidèle à l'original, mais sa traduction n'est pas une imitation simple ni une approximation, mais une *traduction-recréation* selon la typologie d'Etkind (v. Etkind 1982).

4.5. La traduction de Borislav Radović

SAGLASJA

*Priroda je onaj hram gde iz stubova živih
pokatkada po neka nejasna reč izleće;
čovjek se tuda po šumama simbola kreće,
pod pogledom njihovih očiju poverljivih.*

*Kao dugi odjeci što se daleko spoje
u nekakvu mračnu i duboku istovetnost,
neizmernu kao što je noć i kao svetlost,
govore među sobom zvuci, mirisi, boje.*

*Ima mirisa svežih kao detinje puti,
blagih kao oboe, kao polja zelenih,
- a drugi su pobedni, raskošni, izvrgnuti,*

*što imaju moć stvari u beskraj raširenih,
s dahom ambre, mošusa, tamjana i izmirne,
koji pevaju zanos kad čula duh dodirne. (Bodler 1979, 11)*

Un autre grand poète contemporain serbe, Borislav Radović, a aussi traduit ce sonnet. Mais, contrairement à Lalić, il a utilisé une forme légèrement différente pour le transmettre en langue serbe. Au lieu de l'alexandrin classique, Radović a opté pour un vers symétrique de quatorze syllabes avec une césure après la septième syllabe. Les traducteurs serbes l'utilisent souvent comme substitut de l'alexandrin français car ce vers, c'est-à-dire ce nombre de syllabes, convient mieux à la nature de la langue serbe, dont les mots sont plus longs qu'en français.

Chez Radović aussi, le mot *Nature (Priroda)* est au début du premier vers, où chaque mot doit être écrit en majuscule; il perd donc la connotation particulière que lui donne Baudelaire en l'écrivant avec une majuscule. En ajoutant le mot *onaj* au mot *hram (ce temple)* et le mot *neka (certaine)* au syntagme *nejasne reči (certaines confuses paroles)* dans le vers suivant en raison de sa longueur (*Priroda je onaj hram gde iz stubova živih / pokatkada po neka nejasna reč izleće*), Radović change peu le sens de l'original selon lequel la nature entière, la nature en général, est un temple où l'on entend parfois de confuses paroles, toutes incompréhensibles, et pas seulement certaines d'entre elles. Dans le troisième vers de la deuxième strophe, Radović emploie l'adjectif *neizmerna (incommensurable, immense)* avec les mots *noć (nuit)* et *svetlost (clarté)*, Lalić utilise l'adjectif *ogromna (énorme)*, alors que Baudelaire emploie l'adjectif *vaste*, exemple éclatant de la synesthésie.

Du point de vue de la forme, Radović a aussi respecté le schéma de la versification baudelairienne sauf le changement du nombre de syllabes. À la différence de Lalić, il varie les rimes pour l'oreille (*mffm*, *fmmf*, *fmf*, *mff*), mais on a déjà remarqué que cela n'entraînait pas de conséquence.

Il faut dire que la traduction de Radović, comme celle de Lalić, est très fidèle et très réussie. Il s'agit de véritables *traductions-recréations* pour reprendre le terme etkindien. En tant que traducteur de certains poèmes des *Fleurs du mal* et de *Spleen de Paris* entier, « Borislav Radović a joué un rôle extrêmement important dans la réception de l'œuvre de Baudelaire dans la littérature serbe » (Veselinović 2017, 428). En plus, Baudelaire était une grande inspiration pour le travail poétique de Radović.

4.6. Les problèmes concernant la traduction du titre

L'un des principaux problèmes que pose la traduction de ce poème concerne la traduction du titre. Le terme *correspondances* qu'utilise Baudelaire appartient au vocabulaire des mystiques et signifie, selon le dictionnaire français, dans ce sens spécial, un « rapport d'analogie » (Trésor s.d.), « [r]apport logique entre un terme donné [...] et un ou plusieurs termes [...] déterminés par le premier » (Robert 1996, 479). Nous savons que Baudelaire emploie ce terme dans le sens de la *théorie des correspondances*, qui est la « [d]octrine suivant laquelle l'univers se compose d'un certain nombre de règnes analogues, dont les éléments respectifs se correspondent chacun à chacun, et par suite peuvent réciproquement se servir de symboles » (Trésor). Il s'agit d'un mot français du XIV^e siècle (Robert 1996, 479) qui n'est pas facile à traduire.

Le mot *correspondances* peut être traduit et a été traduit en serbe de plusieurs manières, telles que : *povezanosti* (*connexions*), *veze*⁴ (*liaisons*, *rappports*), *uzajamnosti*⁵ (*réciprocités*), *međusobnosti* (*mutualités*), *skladnosti*⁶ (*harmonies*), *sazvučja* (*échos*), *sadejstva*⁷ (*actions mutuelles*). Lalić l'a traduit par le mot *veze* (*liaisons*). Cependant, ce mot serbe a un sens beaucoup plus large, plus général et neutre, et lorsqu'il est utilisé indépendamment, il ne peut en aucun cas être associé aux correspondances de Baudelaire ni à la théorie des correspondances. Les mots *povezanosti* (*connexions*), *uzajamnosti* (*réciprocités*), *međusobnosti* (*mutualités*), *sadejstva* (*actions mutuelles*), *sazvučja* (*échos*) ou *skladnosti* (*harmonies*) sont un peu plus spécifiques et plus proches de la signification baudelairienne, mais ils ne peuvent pas être associés à cette théorie poétique. Le mot *échos* est proche, mais il ne fait référence qu'à un seul sens, alors que les *correspondances* sont associées à des rapports entre différents sens. De tous les termes serbes possibles, celui de *saglasja* qu'utilise Radović nous semble être le plus proche et le plus adéquat⁸. Il ne signifie pas tout à fait la même chose que le mot *correspondances*, mais il est certainement le plus approprié. De plus, il est le plus poétique de tous, et même davantage que le terme français qu'il s'efforce de traduire.

⁴ La traduction de Ivan V. Lalić.

⁵ La traduction de Branimir Živojinović.

⁶ La traduction de Dimitrije Jovanović.

⁷ La traduction de Borislav Radović.

⁸ Dans certaines éditions, Radović utilise le terme *sadejstva* (action mutuelles).

5. CONCLUSION

Dans notre analyse traductologique et stylistique des deux versions serbes du sonnet « Correspondances », faites par deux grands poètes serbes de la deuxième moitié du XX^e siècle, Ivan V Lalić et Borislav Radović, nous avons démontré que la forme et le sens du poème baudelairien ont été traduits et gardés d'une manière précise et adéquate. Le schéma de versification du texte original est rendu dans le texte cible, sauf une petite modification concernant la qualité de rime pour l'œil et pour l'oreille qui n'a pas une grande importance dans la versification serbe. Nous avons souligné que le traducteur Radović a utilisé le vers de quatorze syllabes au lieu de l'alexandrin, en démontrant que ce vers convient plus à la nature, la structure et à l'esprit de la langue serbe dont les mots sont plus longs qu'en français. Les deux traductions s'avèrent ainsi fidèles au texte original au niveau de la forme, de la structure et de l'esprit, ce qui nous prouve leur maîtrise de la versification.

En ce qui concerne le sens, les deux traductions ont réussi à transférer la signification du sonnet mystique baudelairien, surtout ses motifs et l'idée de la théorie des correspondances, selon laquelle ce monde ne représente que l'image symbolique du monde surnaturel. Pour en arriver là, les deux traducteurs ont utilisé tous les procédés traductologiques du transfert du texte de départ dans la langue d'arrivée, tels que les changements au niveau de l'ordre, les omissions, les changements structurels et les ajouts (Nida 1964, 184–192).

Afin d'arriver à des unités équivalentes adéquates dans le processus de traduction, les deux traducteurs sont passés par trois phases : le *décodage* (interprétation du texte original), le *redécodage* (qui consiste à trouver des moyens linguistiques appropriés pour exprimer le message original de l'auteur) et la *production* (qui consiste à façonner le message original dans le texte final dans la langue cible) (v. Sabinović 1990). Grâce à cela, ils ont réussi à produire un texte original, fidèle formellement, stylistiquement et du point de vue du sens au texte de départ. C'est pourquoi, en parlant de ces deux traductions du sonnet baudelairien, nous pouvons conclure qu'il ne s'agit pas d'une *traduction-information*, ni d'une *traduction-interprétation*, ni d'une *traduction-allusion*, ni d'une *traduction-approximation*, ni d'une *traduction-imitation*, pour reprendre les termes de la typologie etkindienne, mais d'une *traduction-recréation* (v. Etkind 1982), ce type de traduction qui recrée l'ensemble du texte, c'est-à-dire crée un nouveau texte dans la langue cible tout en conservant la structure et le sens de l'original.

Note : Cet article est rédigé dans le cadre du projet scientifique *Les langues, les littératures et les cultures romanes et slaves en contact et en divergence*, N°1001-13-01, approuvé par la Faculté de Philosophie de l'Université de Niš et soutenu par l'Agence universitaire de la Francophonie et l'Ambassade de France en Serbie.

RÉFÉRENCES

- Babić, Sava. 1986. *Razabrali u pletivu. Eseji o prevodilačkom činu*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Barbier, Jacques. 2015. « Voir un son ». In : *Insistance*. N° 10, 11–13.
- Бархударов, Леонид Сергеевич. 1975. *Язык и перевод*. Москва: Международные отношения. [Barkhudarov, Leonid Sergeevitch. *Jazyk i perevod*. Moskva: Mezhdunarodnye otnoshenija.]
- Brunel, Pierre. 1998. Charles Baudelaire, les *Fleurs du mal*. Entre « fleurir » et « défleurir ». Paris : Les Éditions du temps.
- Čović, Branimir. 1994. *Poetika književnog prevođenja*. Beograd: Naučna knjiga.
- Etkind, Efim. 1982. *Un Art en crise. Essai de poétique de la traduction*. Lausanne : L'âge d'homme.

- Even-Zohar, Itamar. 1979. « Polysystem Theory ». In: *Poetics Today 1*, n°.1–2, 287–310.
- Guidère, Mathieu. 2013. *Introduction à la traduction*. Bruxelles : De Boeck.
- Jakobson, Roman. 1966. *Lingvistika i poetika*. Choix M. Ivić, S. Marić. Traduit par D. Pervaz et al. Beograd: Nolit.
- Konstantinović, Radivoje. 1981. „O prevođenju poezije“. In: *Teorija i poetika prevođenja*. Choix Lj. Rajić. Beograd: Prosveta, 119–139.
- Konstantinović, Radivoje. 2010. *O prevođenju poezije i drugi ogledi*. Novi Sad: Adresa, 2010
- Krstić, Nenad. 2008. „Lamartinova *Osama* u prevodu Vladimira M. Jovanovića“. In: *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*. 56 (1), 25–37.
- Lote, Georges. 1990. *Histoire du vers français*, t. 5. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence.
- Marojević, Radmilo. 1988. *Lingvistika i poetika prevođenja*. Beograd: Naučna knjiga.
- Mešonik, Anri. 2004. *Od lingvistike prevođenja do poetike prevođenja*. Traduit par B. Anđelković, Z. Đaković. Beograd: Rad–Alternativna akademska obrazovna mreža.
- Mounin, Georges. 1963. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.
- Nida, Eugene A. 1964. *Toward a science of translating*. Leiden: Brill.
- Raková, Zuzana. 2014. *Les théories de la traduction*. Brno : Masarykova univerzita.
- Robert. 1996. *Le petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. Paris : Dictionnaires le Robert.
- Sibinović, Miodrag. 1990. *Novi original: uvod u prevođenje*. Beograd: Naučna knjiga.
- Stanković, Selena. 2013. „Iz kontrastivne analize jezika: problemi, rezultati, klasifikacija i primena“. In: *Philologia Mediana*, godina V, broj 5. Niš: Filozofski fakultet, 381–391.
- Stojnić, Mila. 1980. *O prevođenju književnog teksta*. Sarajevo: Svjetlost.
- Trésor. S.d. *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue française*. En ligne : <http://stella.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>
- Veselinović, Sonja. 2010. „Dvostruki stvaralac, pesnik i prevodilac Ivan V. Lalić“. In: *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 58, sv. 1, 143–154.
- Veselinović, Sonja. 2017. „Radovićev Bodler: prevod i recepcija“. In: *O poeziji i poetici Borislava Radovića*. Uredio Dragan Hamović. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 413–430.
- Stanković, Selena. 2013. „Iz kontrastivne analize jezika: problemi, rezultati, klasifikacija i primena“. In: *Philologia Mediana*, godina V, broj 5. Niš: Filozofski fakultet, 381–391.
- Živić, Nataša et Selena Stanković. 2019. « Sur la traduction de la poésie de Milovan Danojlić en français ». In : *Facta universitatis : Series Linguistics and Literature*. 17(2), 187–200.

SOURCES

- Baudelaire, Charles. 1975. *Fleurs du mal*. In: *Œuvres complètes*, t. 1. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard.
- Bodler, Šarl. 1979. *Cveče zla*. In: *Sabrana dela. Knjiga I*. Tekst priredio i komentare napisao Radivoje Konstantinović. Preveli Branimir Živojinović, Nikola Bertolino i Borislav Radović. Beograd: Narodna knjiga.
- Bodler, Šarl. 1968. *Poezija*. Izbor i predgovor Danilo Kiš. Beograd: Prosveta.

PREVOD ILI PREPEV: DVE SRPSKE VERZIJE BODLEROVOG SONETA “CORRESPONDANCES”

Cilj našeg istraživanja bio je da analiziramo dva prevoda soneta Šarla Bodlera „Correspondances“ na srpski jezik, koje su uradili Ivan V. Lalić i Borislav Radović, kako bismo pokazali koja su poetička i jezička sredstva prevodioci koristili za transponovanje elemenata iz originalnog teksta na ciljni tekst, posebno kada su u pitanju forma i značenje, i da vidimo da li je reč o doslovnim prevodima ili prepevima, koji predstavljaju prevod-rekreaciju na novom jeziku (po Etkinovoj tipologiji). Analiza je sprovedena u

okviru Even-Zoharove teorije polisistema i Etkindovog poetološkog pristupa. Analizirana pesma deo je zbirke pesama Cveće zla (Fleurs du mal) objavljene 1857.

Ključne reči: poezija, prevod, prepev, prevod-rekreacija, francuski jezik, srpski jezik, Boder

RHYTHMIC TRANSLATION OR TRANSLATION: TWO SERBIAN VERSIONS OF BAUDELAIRE'S SONNET "CORRESPONDANCES"

The aim of our research was to analyze two translations of Charles Baudelaire's sonnets "Correspondances" into Serbian produced by Ivan V. Lalić and Borislav Radović to show what poetic and linguistic means the translators used to transfer the elements from the original text to the target text, especially with regard to form and meaning. We also discuss literal translations and rhythmic translation, which represents a translation-recreation in a new language (according to Etkind's typology). The analysis was conducted within the framework of Even-Zohar's theory of polysystems and Etkind's poetic approach. The poem analyzed is part of the collection of poems Flowers of Evil (Fleurs du mal) published in 1857.

Key words: poetry, translation, rhythmic translation, translation-recreation, French, Serbian, Baudelaire