



ISSN 1951-6088

ISSN en ligne 2260-653X

## Rimbaud en bélarusse : tradition traductologique et étude de cas

**Yauheniya Yakubovich**

Faculté de Philologie, Traduction y Communication  
Département de Philologie française et italienne  
Universitat de València, Espagne  
<https://orcid.org/0000-0003-0630-8893>

Reçu le 27-02-2019 / Évalué le 17-04-2019 / Accepté le 30-06-2019

### Résumé

Un des auteurs clés de la littérature française, Arthur Rimbaud, est aussi un des poètes les plus traduits, en dépit de la densité sémantique et l'originalité stylistique de ses textes. Dans la tradition traductologique d'une jeune littérature nationale, de surcroît minorisée (comme la littérature bélarusse), l'existence de traductions d'un auteur comme Rimbaud sont gage de l'autosuffisance et du potentiel stylistique de la langue d'arrivée. Dans le présent article, nous poursuivons les deux buts suivants : 1) ébaucher un bref panorama historique et sociolinguistique de la traduction poétique en bélarusse ; 2) proposer une étude de cas de la traduction de quelques poèmes en prose rimbaldiens qui font partie des *Illuminations*. Nous procéderons, dans cette deuxième partie de notre travail, à analyser les textes traduits d'un point de vue traductologique mais surtout linguistique.

**Mots-clés** : traduction poétique, Rimbaud, langue bélarusse, approche linguistique formelle

### Rimbaud in Belarusian : translational tradition and case study

### Abstract

One of the key authors of French literature, Arthur Rimbaud, is also one of the most translated poets, despite the semantic density and stylistic originality of his texts. In the translational tradition of a young and moreover minorized national literature (like Belarussian literature), the existence of translations of an author like Rimbaud attests the self-sufficiency and stylistic potential of the target language. In this article, we pursue the following two goals: 1) to outline a brief historical and sociolinguistic overview of poetic translation in Belarus; 2) to propose a case study of the translations of some poems in prose by Rimbaud that are part of the *Illuminations*. In this second part of our work, we will analyze the translated texts from a translational but especially a linguistic point of view.

**Keywords** : poetic translation, Rimbaud, Belarussian language, formal linguistic approach

## 1. Introduction

...lors même qu'on entendrait bien les langues étrangères,  
on pourrait goûter encore,  
par une traduction bien faite dans sa propre langue,  
un plaisir plus familier et plus intime.  
Madame de Staël, *De l'esprit des traductions*.

C'est sans doute l'une des plus merveilleuses facultés humaines, celle de pouvoir transmettre le fond, la forme et l'effet des trésors textuels d'une langue à l'autre. Plus grand est le trésor, plus insolent le défi.

Rimbaud étant un poète moderne *par excellence* et, malgré sa courte biographie littéraire, l'un des génies de la littérature francophone mais aussi universelle, il hérite de l'abondante et exquise tradition poétique française mais, en même temps, se tourne vers la poésie nouvelle, encore inconcevable, celle du futur. Ces poèmes *visionnaires* imposent au traducteur non seulement de faire comprendre à son lecteur les sens mais aussi de lui faire *voir les images*.

Comme le lecteur bélarussophone est instruit et influencé par la grande tradition philologique de ses voisins, il a toujours le choix entre une traduction russe (testée par le temps et souvent soutenue par le prestige de son auteur) et celle dans sa langue maternelle. Dans cette situation, seule la qualité du texte bélarusse pourrait le faire pencher vers ce dernier, ce qui force les traducteurs au bélarusse à dépasser les attentes pour démontrer pas tellement leur propre virtuosité mais surtout les ressources linguistiques et la flexibilité stylistique de leur langue, souvent dénigrée à cause de sa jeunesse, une diffusion assez étroite, et un statut encore récemment « régional ».

Dans le présent article, nous proposons une analyse des traductions bélarusses de quelques textes les plus révolutionnaires de Rimbaud, i.e. des poèmes en prose faisant partie de ses *Illuminations*. Cette analyse sera précédée d'une introduction, indispensable à notre avis, aux conditions historiques, sociolinguistiques mais principalement littéraires et traductologiques du Bélarus actuel.

## 2. Vers l'Europe aux anciens parapets : contexte historique, sociolinguistique et littéraire

Le premier fait à noter, quand on parle du Bélarus, c'est la relation étroite, aussi bien politique que culturelle, qui l'unit aux deux pays de l'Europe de l'Est, notamment la Lituanie et la Pologne.

Puisque le monde francophone connaît, encore aujourd'hui, le Bélarus sous le nom obsolète de *Biélorussie* (qui vient du toponyme *République Socialiste Soviétique de Biélorussie*), on le considère comme une région russe qui s'est indépendantisée après la chute de l'URSS comme résultat d'un étrange « malentendu » historique. Et pourtant, le territoire de ce qu'on appelle actuellement le *Bélarus* n'a appartenu à l'état russe qu'un peu plus d'un siècle, sans compter la période soviétique.

Auparavant, entre le XIII<sup>e</sup> et la fin du XVIII<sup>e</sup> siècles, les terres ethniques biélorusses ont été intégrées à l'un des plus grands états européens médiévaux, celui du *Grand-Duché de Lituanie* (le nom complet étant le *Grand-Duché de Lituanie, Ruthénie et Samogitie*), qui s'est confédéré, en 1569, avec la Couronne Polonaise en la République des deux États (*Rzeczpospolita*). La racine *-rus* dans l'ethnonyme de Bélarus ne fait point référence à la *Russie* mais à la *Rus* (*Ruthénie*, dans la tradition francophone) qui, dans sa première acception, désigne un domaine slavophone assez largement influencé par la religion et la culture byzantines et dont les origines se sont formées autour du Kiev du haut Moyen Âge (IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles ; cf. Zaprudnik, 1993 : 2).

En ce qui concerne les habitants des territoires ethniques biélorusses, ils s'appelaient *Litsviny* et *Litowtsy* puisque c'étaient bien eux qui, avec les Lituaniens et les Ukrainiens actuels, composaient la plus grande partie du peuple du Grand-Duché de Lituanie. Enfin, le toponyme Беларусь (*Bélarus*), selon Zaprudnik (1993 : 3), date de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, quand le mouvement politique probélorusse était à sa maturité.

La langue biélorusse, quant à elle, commence à se différencier des autres langues slaves orientales, comme le russe et l'ukrainien (toutes les trois langues puisant leurs origines dans le slavon d'Église), à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. L'ancien biélorusse devient la langue écrite officielle du Grand-Duché et la langue de sa chancellerie à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. On édite dans cette langue trois documents historiques et politiques importants, e.g. trois Statuts du Grand-Duché de Lituanie de 1529, 1566 et 1588.

À l'époque de la Renaissance et la Réforme et tout dans l'esprit de ce temps, la traduction de la Bible dans l'ancien biélorusse a été réalisée, commentée et publiée entre 1517 et 1519 par le Guttenberg biélorusse, Francysk Skaryna (1490 ?-1552 ?), docteur en médecine, né à Polatsk et formé à Cracovie et à Padoue.

Cependant, déjà au sein de la *Rzeczpospolita*, en 1696, l'ancien biélorusse perd ses positions en faveur du polonais, et après la division de l'état, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme résultat de l'annexion du territoire biélorusse à l'empire russe, la langue biélorusse disparaît de l'usage écrit mais continue à être la langue courante,

en particulier, dans le milieu rural. Ainsi, en dépit d'une tradition écrite interrompue, le bélarusse littéraire a pu renaître déjà au XIX<sup>e</sup> siècle grâce à la persistance des parlers populaires.

Pourtant, la vraie restauration de la langue a lieu au début du XX<sup>e</sup> siècle, à l'époque de la première codification du bélarusse moderne en 1918 (*Grammaire bélarusse pour les écoles* de Br. Tarachkievitch) et la formation, autour du journal *Nacha Niva* (*Notre Champ*, 1906-1915), du canon de la jeune littérature bélarusse dont les auteurs sont actuellement considérés comme classiques : Ianka Koupala (1882-1942), Iakoub Kolas (1882-1956), Tsiotka (1876-1926), Maxime Bahdanovitch (1891-1917), Vatslaw Lastowski (1883-1938) et bien d'autres.

Dans la constellation des auteurs qui ont réaffirmé le statut du bélarusse comme langue littéraire, se démarque le « poète de la beauté pure » Maxime Bahdanovitch. Un auteur d'un esprit universel, il comprenait que ce qui vient de l'étranger nourrit et affine tout ce qui est national et s'inspirait, dans sa propre œuvre poétique, des motifs symbolistes de la *fin de siècle* européenne, aussi bien que des canons et des formes métriques de l'Europe ancienne, comme le sonnet, le rondeau ou le triolet. En outre, c'était bien lui qui, l'un des premiers dans notre tradition, a récréé en bélarusse des textes d'Ovide, Heine, Schiller, Verhaeren et Verlaine.

Le Bélarus, encore au début du siècle une région de l'empire russe, proclame son indépendance le 25 mars 1918 en tant que République Populaire du Bélarus mais, dès 1919, tombe sous le pouvoir des bolchéviques et devient la République Socialiste Soviétique de Biélorussie. En 1921, sa partie occidentale rejoint la Pologne de Pilsudski où elle reste jusqu'en septembre 1939.

Au Bélarus occidental, d'abord, les conditions étaient assez favorables pour le développement national mais dans les années 30, l'activité probélarusse a coûté l'emprisonnement à plusieurs de ces citoyens, comme, par exemple, au linguiste et traducteur au bélarusse de *Illiade* et de *Pan Tadeusz* Branislaw Tarachkievitch, mentionné auparavant. Notons que, après avoir été envoyé au Bélarus soviétique à la suite d'un échange de prisonniers, il y a été exécuté en 1938.

Le territoire bélarusse sous le pouvoir des bolcheviques a connu une courte mais fructueuse période de la *bélarussisation*, promouvant, dans l'ambiance d'une certaine liberté et pluralité des années 20, la jeune langue bélarusse qui s'est imposée à tous les niveaux de la vie sociale.

C'est à cette période-là qu'un souffle frais fait irruption aussi dans la vie culturelle : autour du magazine littéraire *Ouzvychcha* (Élévation), entre autres, se réunissent de jeunes poètes et traducteurs dont Ouladzimir Doubowka (1900-1976), traducteur

des poètes anglais, ou Ouladzimir Gylka (1900-1933), amateur de Baudelaire. Iourka Hawrouk (1905-1979), membre de la société littéraire *Maladniak (Taillis)*, publie la première anthologie de traductions biélorusses *Fleurs des champs étrangers* (1928) incluant de grands classiques européens comme Pétrarque, Schiller, Shelley, Byron, Heine, Longfellow, Baudelaire et d'autres. Malheureusement, ce jeune souffle moderniste a été coupé par la terreur stalinienne.

Les années 30 entament une époque noire dans l'histoire biélorusse aussi bien que dans l'histoire des autres peuples soviétisés. Dans le cas du Biélorus, la politique stalinienne pourrait être définie comme ethnocide (cf. Zaprudnik, 1993 : 86-87) puisque, sous ordre de Staline, 90 % des intellectuels biélorusses ont été exterminés, et cela sans compter les expatriés et les prisonniers des champs de concentration issus de différentes couches de la société (parmi lesquels, par exemple, les paysans après la collectivisation forcée).

La langue a également subi des répressions : en 1933, les autorités staliniennes ont réformé l'orthographe du biélorusse (comme d'autres langues de l'URSS) afin de la rapprocher davantage à la langue russe. Les changements ont affecté aussi le lexique, la syntaxe et la morphologie.

La catastrophe nationale a atteint son comble avec le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale : au cours de cette guerre, 2,2 millions de Biélorusses ont perdu leurs vies, c'est-à-dire un citoyen sur trois. Brûlé, dévasté, anéanti, le pays semble ne pas avoir repris totalement ses forces jusqu'aujourd'hui car, une fois victorieux, le peuple a dû endurer une étape postérieure de répressions féroces qui, légèrement atténuées après la mort de Staline en 1953, ont duré jusqu'à l'époque de la *perestroïka*.

Dans la période d'après-guerre, les conditions sociolinguistiques au Biélorus ne se sont pas améliorées car l'état soviétique se montrait toujours hostile envers les cultures nationales « minoritaires ». La langue biélorusse était très peu utilisée, sauf dans le milieu rural, et l'éducation scolaire et supérieure se réalisait le plus souvent en russe.

Dans le milieu littéraire, dans toute l'URSS, les canons du *réalisme socialiste* ont été imposés condamnant toute œuvre, nouvelle ou ancienne, qui ne s'inscrivait pas dans le cadre idéologiquement approuvé par le Parti communiste. Toutefois, la création littéraire au Biélorus ne s'est pas éteinte grâce au talent des écrivains et poètes qui ont pu surmonter les clichés prescrits : Larysa Hénouch (1910-1983), Maxime Tank (1912-1995), Ianka Bryl (1917-2006), Vasil Bykaw (1924-2003), Ouladzimir Karatkievitch (1930-1984), Nil Hilevitch (1931-2016), Ryhor Baradoulina (1935-2014), Vasil Siomoukha (1936-2019) et d'autres.

Par contre, certaines œuvres littéraires venant de l'Occident « bourgeois » n'ont pas traversé le *rideau de fer* à cause de la censure soviétique, ce qui limitait l'échange culturel avec les pays européens. Pourtant, à partir des années 70, on a commencé à éditer le magazine littéraire *Horizons*, spécialisé en traduction, aussi bien que la série poétique *Poésie des peuples du monde*. En plus, quelques anthologies de la poésie incluant les auteurs des peuples de l'URSS mais aussi ceux des pays occidentaux ont été publiées avec des traductions en biélorusse. C'est dans les années 70 que vient au monde une traduction brillante du *Faust* par Vasil Siomukha, un recueil des traductions de Lorca par Ryhor Baradoulina, certains textes de Charles d'Orléans et Christine de Pizan, des poètes français de la Pléiade par Nina Matsiach (1943-2008).

Avec la prise de conscience, venue au temps de la *perestroïka*, l'importance de la langue nationale a été mise en valeur par la loi qui, en 1990, reconnaissait le biélorusse comme la seule langue officielle du Bélarus (encore) soviétique. Après la chute de l'URSS en 1991, une renaissance linguistique et culturelle se déroulait dans l'ambiance de libération idéologique, politique et économique. Pourtant, comme la société biélorusse a éprouvé, pendant les 70 ans du pouvoir centraliste de l'état soviétique, une forte influence de la langue et culture voisines, à partir de 1998 le russe regagne son statut de langue co-officielle du Bélarus indépendant.

Dans des conditions de diglossie, i.e. de la rivalité *a priori* défavorable, avec une langue de prestige international et d'une énorme diffusion comme est le russe, la langue biélorusse, obligatoire dans l'enseignement primaire et secondaire, persiste dans les milieux artistiques (littérature, arts visuels, théâtre) et dans certaines branches de l'enseignement supérieur ; elle est privilégiée par une minorité sur Internet et dans la communication interpersonnelle mais est très peu utilisée dans les domaines fonctionnels comme, par exemple, les échanges commerciaux<sup>1</sup>.

Par contre, la production littéraire (originale et de traduction) reste un de ces domaines où la langue titulaire du pays est en évolution incessante grâce aux influences culturelles étrangères, arrivées en retard puisque limitées avant par le *rideau de fer*, et aussi grâce à son propre potentiel accumulé, manifesté dans les œuvres des auteurs comme Ales Razanaw (n. 1947), Zmitser Kolas (n. 1957), Liavon Barchtchewski (n. 1958), Adam Hlobous (n. 1959), Anatol Sys (1959-2005), Ludmila Roublewskaïa (n. 1965), Andrei Khadanovitch (n. 1973), Viktar Jybul (n. 1978), Nasta Koudasava (n. 1984), Ihar Koulikow (n. 1988) *et al.* En outre, la nouvelle littérature du Bélarus est représentée par des auteurs bilingues, comme Viktar Martsinovitch (n. 1977), ou russophones, comme, en particulier, la lauréate du Prix Nobel de littérature de 2015 Sviatlana Aleksievitch (n. 1948).

Dans l'ambiance libératrice de la fin des années 80 - début des années 2000, notre littérature et la poésie en particulier, au niveau aussi bien des sujets, motifs et conflits qu'au niveau de la forme, s'approche plus étroitement qu'auparavant du processus littéraire européen et mondial, et cela grâce à l'assimilation de la tradition étrangère, entre autres, moyennant les traductions biélarusses des textes européens essentiels, parmi lesquels le *Tartuffe* de Molière, le *Hamlet* de Shakspeare, *Les bandits* de Schiller par Ryhor Baradoulina ; les œuvres poétiques de Sapho, Yeats, Pessoa, Apollinaire par Lavon Barchtchewski ; plusieurs poèmes de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Szymborska, Miłosz, Gaczyński par Andrei Khadanovitch ; des textes de Camus, Sartre, Derrida, des fragments de la *Chanson de Roland*, des poèmes de Villon et de du Bellay par Zmitsier Kolas, etc.

À partir des années 2000, avec l'instauration d'une nouvelle génération d'auteurs et traducteurs, formés dans le contexte post-communiste, on peut constater la « guérison » presque totale du traumatisme soviétique et, en même temps, l'apparition de tendances post-postmodernistes dans la poésie, reflétées dans une attention spéciale à l'émotion, dans la recherche des racines et la quête d'un nouveau langage poétique.

### **3. Pour la *défense et illustration* de la langue : Rimbaud dans les traductions biélarusses**

#### **3.1. Poésie rimbaldivienne dans le contexte biélarusse contemporain**

Le sommet du lyrisme français, atteint par les poètes *maudits*, tente les traducteurs biélarusses depuis le début de l'histoire littéraire du biélarusse moderne. Notre premier esthète Maxime Bahdanovitch a recréé 22 poèmes de Verlaine, tandis que Ouladzimir Gylka, l'un des premiers modernistes, était inspiré par les œuvres baudelairiennes : son *Homme et la mer* en biélarusse, publié en 1927, présente une traduction exemplaire de ce poème.

Quant à Rimbaud, à l'époque soviétique, il était relativement bien accueilli grâce à la sympathie envers la Commune, les poèmes socialement engagés et, donc, progressistes, le rejet de la réalité bourgeoise et la rébellion contre le monde ancien. Son *Bateau ivre*, par exemple, a connu quatre traductions en biélarusse jusqu'aujourd'hui dont les auteurs, dans l'ordre chronologique d'apparition des traductions, sont Ryhor Baradoulina, Mikola Fedziukovitch, Aleh Minkin et Andrei Khadanovitch. Il s'agit de textes traduits qui non seulement conservent la sémantique du poème mais transmettent aussi son organisation formelle classique et régulière (rime, rythme et mètre).

Or, c'est bien le dernier des traducteurs, Andrei Khadanovitch, qui a « greffé » définitivement la poésie rimbaldienne dans l'organisme textuel bélarussophone. Professeur de littérature française, poète et traducteur de Baudelaire, Mallarmé et Nerval, entre plusieurs autres, Khadanovitch a recréé des œuvres notoires de Rimbaud telles que *Voyelles*, *Bal des pendus*, *Chercheuses des poux*, *Ophélie*, *Le Dormeur du val* et bien d'autres, et a publié, en 2018, un recueil des traductions de Rimbaud dans la série littéraire *Les poètes de la Planète*.

Les poèmes en prose, faisant partie des *Illuminations*, l'ensemble poétique le plus hermétique mais également le plus innovateur chez Rimbaud, ont fait l'objet d'une attention particulière aussi bien de la part de Khadanovitch que de la part de l'auteur de ces lignes. Nous présentons ci-après, assez brièvement vu l'espace limité, un commentaire linguotraductologique comparé des *Illuminations* et de nos traductions de quelques textes choisis (*Aube*, *Départ*, *Marine*, *Phrases*, *Enfance I, III et IV*, *Being Beauteous*, *Veillées*, *Fleurs*, *Métropolitain* et *Ponts*), publiées en 2018 dans la revue *Le Bélarus littéraire*.

### 3.2. Étude de cas : *Illuminations*

Les poèmes en prose, ce genre textuel hybride mariant un contenu profondément lyrique avec une forme libre ou, plutôt, libérée de la rime mais ne refusant pas complètement le rythme, existait dans la littérature française avant les *Illuminations* de Rimbaud (écrites entre 1872 et 1875) : il suffit de mentionner les *Chansons madécasses* (1787) d'Évariste de Parny, mais surtout *Gaspard de la nuit* (publié en 1842) d'Aloysius Bertran et *Le Spleen de Paris* (1869) de Charles Baudelaire.

Basé sur le *minus-procédé* (litt. rus. минус-приём, terme introduit par Yuri Lotman, cf. Lotman, 1998) - c'est-à-dire sur l'absence significative d'éléments nécessaires et attendus qui sont, pour un poème, le mètre et la rime - le poème en prose rappelle, selon son organisation syntaxique, le contenu parabolique et le ton souvent « psalmodié », les versets des textes sacrés. Chez Rimbaud, par contre, les poèmes en prose se rapprochent plutôt de l'écriture automatique des Surréalistes, avec ses images visionnaires et la syntaxe entrecoupée, ce qui révèle, une fois de plus, le caractère prophétique du génie de Rimbaud.

Le poète a déjà réussi, par exemple, dans *Le Bateau ivre*, à défier aussi bien le bon usage que le bon goût par son traitement provocateur de la combinatoire sémantique et le mélange des registres stylistiques, sans compter le contenu totalement onirique, mais là, il reste encore fidèle au rempart du canon classique,

i.e. à l'alexandrin, malgré la disproportion, certainement délibérée, entre le mètre et les sémantismes impliqués, « entre un système signifiant et un système signifié » (Felman, 1973 : 16). Ce contraste entre la forme et le contenu est pourtant une chose assez régulière dans la poésie, puisqu'il représente, selon Averintsev (2001), l'antinomie de l'universel, le sacré, la « musique des sphères » d'un côté, et l'humain, le subjectif, le passager, de l'autre.

Cette antinomie est-elle résolue dans les *Illuminations* ? À notre avis, l'opposition entre le divin et l'humain persiste mais elle ne consiste plus dans le conflit du mètre consolateur et la passion du contenu sinon dans l'affrontement de la langue, rationnelle et cohérente dans sa nature, et les images effleurant la sous-conscience, les images visuellement puissantes décrivant un rêve jovial et éclatant d'un enfant qui rencontre la Divinité :

- (1) *Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande* (Enfance I)
  - (2) *Devant une neige, un Être de beauté de haute taille* (Being Beauteous)
  - (3) *Je ris au wasserfall qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse* (Aube)
- etc.

Relevons ici quelques propriétés textuelles des *Illuminations* qui ont été prises en considération lors de la traduction des poèmes. Les fragments du texte original sont cités en suivant Rimbaud, A. 2010. *Œuvres complètes*, Paris : Flammarion ; ceux de notre traduction, d'après Якубовіч, Я. 2018. « Вершы прозай з кнігі “Азарэнні” ». Літаратурная Беларусь, n° 9 (145), p. 16 (10).

### 3.2.1. Niveau strophique, syntagmatique et syntaxique

Bien qu'il s'agisse de la prose en tant que structure formelle, les textes en question possèdent une certaine construction strophique et rythmique. Telles qu'elles étaient éditées à titre posthume (cf., par exemple, l'édition de 1886 avec la notice de Verlaine et les postérieures), les *Illuminations* présentent de courts fragments textuels, divisés en paragraphes plus ou moins longs, sauf quelques textes qui ressemblent plutôt à ce que nous appelons d'habitude des *vers libres* (e.g. *Départ*, *Marine*, *Enfance III*, *Veillées I*) et dont les « strophes » sont réduites à des lignes - des vers.

Ces vers se distinguent, chez Rimbaud, par des répétitions anaphoriques régulières (habituellement excepté la première ou la dernière strophe) des structures prédicatives concrètes (e.g. *Assez + participe passé*, *Je suis N*, *Il y a N*, *C'est*

N). Il va sans dire que ces anaphores constituent les éléments organisateurs des poèmes et doivent être reprises dans le texte d'arrivée moyennant les structures lexico-syntaxiques correspondantes : les participes passés peuvent être remplacés par les verbes conjugués au passé à la troisième personne du singulier ; la structure impersonnelle *il y a* a son équivalent impersonnel en biélorusse - ёсць ; les *Je suis* N se traduisent en biélorusse par le pronom Я N sans le verbe copule ; et le *C'est* N peut être substitué par le présentatif Вось N qui équivaut à *Voilà* N en français. Cela donne, par exemple, dans *Enfance III* :

Fragment de départ	Fragment d'arrivée
(4)	(4)
Il y a une horloge qui ne sonne pas. Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches. Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte. Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.	Ёсць гадзіннік на вежы, што не вызвоньвае час. Ёсць дрыгва з нарою белых звяроў. Ёсць сабор, што ідзе на дно, і возера, што ўздымаецца. Ёсць дзіцячая павозка, пакінутая ў ляску, або тая, што коціцца сцежкаю, застужкаваная.

Malgré la non-utilisation résolue de la rime, certaines des *Illuminations* de Rimbaud sont construites selon les mêmes règles stylistiques que les textes poétiques classiques : parallélismes, anaphores, répétitions. Mentionnons ici le parallélisme structurel du poème *Départ* (dont l'analyse structuraliste complète est proposée par Coquet, 1969) qui consiste dans les anaphores *Assez*, les répétitions des participes liés par les assonances (*vu - eu - connu*), des conjonctions *et*, et des signes de ponctuation mis en parallèle. Dans la traduction, cette composition parallèle est conservée :

Fragment de départ	Fragment d'arrivée
(5)	(5)
Assez vu. <i>La vision s'est rencontrée à tous les airs.</i> Assez eu. <i>Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.</i> Assez connu. <i>Les arrêts de la vie. — Ô Rumeurs et Visions !</i> <i>Départ dans l'affection et le bruit neufs !</i>	Даволі бачыў. Відзежа прыходзіла ў розных абліччах. Даволі чуў. Гоман гарадоў увечары, й на сонцы – і заўжды. Даволі зведаў. Спыненні жыцця. О гукі і здані! Адбыццё – ў новыя шумы і пачуцці!

Les phrases avec des prédicats nominaux, des verbes « adjectivalisés » (gérondifs, participes, adjectifs verbaux) ou des groupes nominaux avec des modifieurs (Riegel *et al.*, 1994) abondent dans les *Illuminations* ce qui communique aux strophes rimbaldiennes un caractère visuel, « anaglyptique » (le terme *Illuminations*, selon l'explication de Verlaine, serait un anglicisme qui ferait référence aux gravures colorisées, *coloured plates*, cf. Rimbaud, 1886).

La langue biélarusse ne résiste pas à ce genre de *transpositions* (terme de Vinay et Darbelnet (1977 : 97-100) que ces auteurs appliquent à la technique du changement de catégorie lexicale). En fait, en tant que langue jeune dont la codification moderne a un peu plus de cent ans, le bon usage du biélarusse semble être moins strict que celui du français avec sa longue histoire linguistique. Pourtant, comme la grammaire a tendance à être conservatrice, la syntaxe biélarusse dicte quand même ses contraintes, difficiles à contourner pour un traducteur : certains verbes biélarusses n'admettent pas de forme participiale. Le participe du texte original doit, donc, être rendu par une subordonnée relative dans la traduction. Ainsi, dans un des fragments de *Métropolitain*, nous avons dû recourir à la transformation *participe présent (contenant, damnant) => subordonnée relative* (што стрымліваюць, fr. *qui contiennent* ; што гняце, fr. *qui damne*) là, où dans le texte de départ on constate l'usage assez régulier, et donc significatif, du participe présent ou passé :

Fragment de départ	Fragment d'arrivée
<p>(6)  <i>Ces routes bordées de grilles et de murs, contenant à peine leurs bosquets, et les atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs, Damas damnant de longueur, — possessions de féeriques aristocraties ultra-rhénales, Japonaises, Guaranies, propres encore à recevoir la musique des anciens...</i></p>	<p>(6)  Дарогі, аточаныя мурамі і агароджамі, што ледзь стрымліваюць напор сваіх гаёў, і пачварныя кветкі, якія б ты назваў і сэрцамі і сёстрамі, Дамаск, што гняце знямогай, — ўладанні казачнай шляхты зарэйнскай, японскай, гуаранійскай, па-ранейшаму прыдатныя для прыёму музыкі старажытных...</p>

Néanmoins, comme certains contextes obligent de garder, à tout prix, le laconisme phrastique, il existe des moyens d'éviter les subordonnées qui alourdissent le texte. À titre d'exemple, dans le *Métropolitain* même, dans l'exemple (7) *Lève la tête : ce pont de bois, arqué...*, nous avons remplacé l'adjectif verbal par un substantif au cas instrumental (драўляны мост аркаю, fr. litt. *pont de bois* en arc). Nous avons réalisé une transformation semblable dans le fragment des *Fleurs* (8) *Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes...* où le participe présent *supportant* est substitué par le substantif à l'instrumental *анопаю* (fr. litt. *d'appui* à).

« Le courant de conscience » (ou, plus précisément, de sous-conscience) est renforcé par l'omission, dans certains cas, du verbe copule comme dans les exemples (1) et (2). Les verbes copules ne s'utilisent pas habituellement en biélarusse, leur absence est donc tout à fait naturelle dans la langue d'arrivée et est marquée souvent, à l'écrit, par des tirets.

D'autre part, les tirets, quoique pour d'autres raisons, sont inhérents aux *Illuminations* : ils coupent et en même temps lient rythmiquement les syntagmes, les séparent et les unissent, comme dans la strophe ci-dessous extraite des *Phrases* (cf. (9)). Dans la traduction, nous les avons conservés presque partout :

Fragment de départ	Fragment d'arrivée
(9)	(9)
Une matinée couverte, en Juillet. Un goût de cendres vole dans l'air ; — une odeur de bois suant dans l'âtre, — les fleurs rouies, — le saccage des promenades, — la bruine des canaux par les champs, — pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens ?	Пахмурная раница, ліпень. Смак попелу у паветры ; — водар дроваў, што прэюць у печы, — мочаныя кветкі, — выкрадзеныя прагулкі, — імжа каналаў паўз палі, — тады чаму не забаўкі і не духмянасці?

Notons que, dans les *Illuminations*, on détecte des structures syntaxiques qui, sans être totalement agrammaticales, résultent pourtant fort atypiques. Comme traductrice, lors du transfert dans le système grammatical de la langue d'arrivée nous nous sommes posée la question : doit-on garder cet effet atypique ou bien faut-il y « donner un coup de peigne », dans l'intérêt du Lecteur ? À titre d'exemple, dans cet extrait des *Phrases* :

Fragment de départ	Fragment d'arrivée
(10)	(10)
<i>Que j'aie réalisé tous vos souvenirs, — que je sois celle qui sait vous garrotter, — je vous étoufferai.</i>	Хай бы спраўдзіў я ўсе вашыя ўспаміны, хай быў бы тою, што можа вас моцна звязаць — і я задушу вас.

Les subjonctifs passé et présent de la proposition subordonnée, enchaînée à la proposition relative déterminative avec l'indicatif présent, suivis d'un futur dans l'oraison principale, présentent un défi d'interprétation en biélarusse. Cependant, comme l'atypie et la rupture des règles est l'un des principes stylistiques des *mots en liberté* des *Illuminations*, nous nous sommes obstinée à garder dans la traduction, tous les temps et les modes de l'original (sauf la distinction entre le subjonctif passé et présent, impossible de transmettre en biélarusse par des moyens syntaxiques) ce qui donne au texte biélarusse un caractère légèrement anormal mais pas tout à fait anti-normatif.

Ici, il convient de rappeler Jakobson (1963 : 244) qui met en valeur « les ressources poétiques dissimulées dans la structure morphologique et syntaxique du langage », ressources qui, à défaut des figures et des tropes lexicaux, constituent les piliers du style d'un texte poétique.

### 3.2.2. Niveau lexicosémantique et stylistique

Plus que d'autres textes de Rimbaud (audacieux, eux aussi, dans leur contenu), le langage des *Illuminations* se distingue par des *anomalies linguistiques* (cf. Todorov, 1966). Il ne s'agit pas uniquement d'anomalies *sémantiques*, ou de combinatoires

sélectives transgressées, mais aussi d'anomalies d'ordre *référentiel*, ou *anthropologique*, si l'on utilise la typologie de Todorov (1966 : 113-114) :

*On a affirmé et on affirme encore qu'une phrase paraît étrange parce que l'événement qu'elle décrit est étrange, parce que nous n'en avons jamais vu de pareil et que nous ne pouvons donc pas nous référer à notre expérience passée. Ainsi le caractère correct d'une phrase se trouverait être une fonction de la probabilité de la phrase et, d'une façon indirecte, de la probabilité de l'événement décrit.*

Todorov lui-même, dans *Les Genres du discours* (1978), affirme que les *Illuminations* sont marquées par la « négation du référent ». Dans ce cas, nous aurions affaire à des textes où le message est secondaire et tout le jeu se produit uniquement au niveau formel. Mais alors, que devient-il de la composante visuelle, visionnaire, voyante, synesthétique des *Illuminations* ? Se centrer sur l'*agencement* (organisation grammaticale, cf. Vinay et Darbelnet, 1977 : 93-95) au lieu du message pourrait être un principe clé dans la traduction des textes en question puisque la langue y est effectivement le personnage principal. Et pourtant, nous insistons sur l'existence de la pertinence sémantique des *Illuminations* puisque la réalité visuelle des rêves est quand même une réalité tout à fait descriptible. Quant à la « probabilité de l'événement décrit », elle est, dans l'univers poétique (non seulement rimbaldien), facultative.

Les non-sens (ou *contresens*, cf. Prandi, 1987) peuvent être transmis, dans la traduction, par la rupture de la combinatoire habituelle qui aurait, dans la langue d'arrivée, le même effet de « bizarrerie » ou d'excentricité qu'elle produit dans le texte de Rimbaud. À titre d'exemple, dans le fragment (11), extrait de *Being Beauteous*, la sensation synesthétique suggérée par les combinaisons hors du paradigme sélectif *cercles de musique, les couleurs... dansent* ou *les frissons... grondent* se laissent traduire par les ruptures équivalentes de la langue biélarusse, i.e. par la traduction (presque) littérale, dans ce cas :

Cependant, il y a plusieurs images, chez Rimbaud, qui sont, à notre avis, tout à fait identifiables, grâce à un background commun de la sous-conscience collective.

Fragment de départ	Fragment d'arrivée
<p>(11)  <i>Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré (...). Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la vision, sur le chantier. Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques</i></p>	<p>(11)                  Шыпенне смерці і віхры прыглушанай музыкі вымушаюць ўздымацца, шырыцца і трымцець, нібы здань, гэтае за ўсё даражэйшае цела (...)                  Ясныя фарбы жыцця гуснуць, скачуць і развейваюцца наўкола Мроі падчас стварэння. І трапятанне ўзносіцца і гудзе, і ўтрапёны водар гэтых з'яў поўніцца смяротным шыпеннем і хрыплай музыкай</p>

Ainsi, dans *Aube*, un des poèmes les plus pittoresques des *Illuminations*, apparaît un personnage féminin, une déesse, chargée d'un tas de connotations mythologiques et littéraires. Soulignons que justement pour cette raison, nous ne pouvions pas traduire *aube* par son équivalent bélarusse exact *світанне* ou *світанак* : ces lexèmes bélarusses présentent le genre neutre et masculin respectivement ce qui altérerait la féminité de la figure principale du poème, déformerait l'image autour de laquelle se construit la signification du texte. Nous avons donc opté pour le synonyme au genre féminin *раніца* (fr. *matinée, matin*), plus large du point de vue sémantique et totalement admissible dans le contexte du poème.

Si l'on revient au conflit éternel du fond et de la forme, il serait à préciser que, selon Etkind (1982 : 13), un texte poétique est tout un « système de conflits » qui peuvent se produire non seulement entre le contenu sémantique et la forme strophique mais aussi entre « la tradition poétique et l'innovation de l'auteur », entre autres. Le conflit dominant est censé être reproduit dans la traduction.

Étant donné qu'il existe un décalage important, aussi bien chronologique que de tradition littéraire, entre l'original et la traduction, il fallait trouver un moyen de transmettre l'effet de « fraîcheur » linguistique des *Illuminations* qui rompt avec les clichés littéraires de son temps. Afin de mettre en lumière l'atypie du texte original, nous nous sommes permis d'outrer, dans certains cas, son effet de bizarrerie linguistique par le choix d'équivalents qui, en bélarusse, appartiennent soit au vocabulaire un peu recherché, soit à une couche lexicale de basse fréquence, en dehors du standard « scolaire » du bélarusse normatif établi dans la période soviétique. Ainsi, nous nous sommes servie de *відзежа* pour *vision* dans le *Départ*, un lexème qui, tout en étant un polonisme ou un dialectisme, n'est pas attesté dans les dictionnaires mais qui, en fait, reflète le mieux le sens de *vision* chez Rimbaud ; dans le même poème, nous traduisons *départ* par le lexème *адбыццё*, plus rare mais sémantiquement plus chargé que *ад'езд*, le plus habituel, voire banal.

En outre, et toujours pour les mêmes raisons, nous avons recours à des hapax, i.e. à nos propres dérivations lexicales. Pour le participe *enrubannée*, dans le fragment (4) cité de l'*Enfance III*, en bélarusse, il existe la possibilité de périphrases un peu « lourdes » *пакрытая стужкамі* ou bien *(уся) ў стужках* (fr. *couverte de rubans*), et par conséquent, nous avons inventé, pour cette occasion, l'adjectif verbal *застужкаваная* qui est un calque de *enrubannée*. De même, nous avons utilisé des lexèmes inexistantes *бянтэствы* (pour *embarras* dans les *Phrases*) et *недапеўкі* (pour *restants (des hymnes publiques)* dans les *Ponts*) mais dont la dérivation est transparente pour le lecteur bélarussophone.

Comme l'on constate, dans les *Illuminations*, l'absence presque totale de *phrasèmes* (même compositionnels, cf. Mel'čuk, 2013), nous optons souvent pour un choix d'équivalents très proches des lexèmes originaux, pour ne pas dire littéraux, tout en respectant les registres mais sans « conciliation » des combinatoires, forcées chez Rimbaud. La langue biélorusse moderne étant relativement jeune, son niveau de clichéisation n'est pas élevé ce qui permet d'expérimenter avec les combinatoires et le vocabulaire en suggérant, chez le Lecteur, la sensation de nouveauté sans que cela provoque un effet d'agrammaticalité ou de non-sens total.

#### 4. Remarques de la traductrice (en guise de conclusion)

Comme on le sait, une traduction est toujours une interprétation, et dans le cas des *Illuminations*, c'est doublement vrai. Dans cet article, nous avons proposé des commentaires, en premier lieu, linguistiques de nos propres traductions en biélorusse de quelques poèmes appartenant aux *Illuminations*, toujours en relation avec le texte original.

Notre but, en tant que traductrice, était de transmettre la déviation de la tradition : pour le texte original, il s'agit de la tradition classique, romantique et parnassienne, et quant au texte d'arrivée, c'est la tradition de réalisme socialiste (socialement engagé, rimé et sans « élitisme » esthétique), d'un côté, et le « folklorisme », infligé à la jeune littérature biélorusse, de l'autre.

La dominante fonctionnelle du texte de départ nous a dicté la stratégie du traitement du vocabulaire consistant en une certaine outrance par rapport à l'original ce qui permet d'éveiller, chez le lecteur, l'effet d'insolence, de frustrer son attente et d'entrer en dialogue (voire, en discussion) avec le canon littéraire existant. En ce qui concerne l'organisation syntaxique et strophique, elle est préservée dans la traduction par tous les moyens possibles, en tant que marque capitale du langage des *Illuminations*. Notons que nous n'avons pas abordé ici le côté phonique et prosodique du texte original.

L'absence, dans la réalité littéraire biélorusse, de textes qui ressemblent aux *Illuminations*, fait de ces dernières un intrus, mais un intrus dont notre littérature a besoin pour élargir son horizon thématique et stylistique, démontrer son potentiel linguistique et son lien historique et culturel avec la tradition (et l'anti-tradition) européenne. Les traductions de textes comme les *Illuminations* sont d'autant plus importantes pour notre expérience textuelle qu'elles aident à extraire le biélorusse de son cocon de « petite langue rustique » où elle a été acculée par la politique linguistique de l'époque tsariste et surtout soviétique, à dépasser son standard scolaire d'une langue « en danger d'extinction » sans perdre quand même le « lignage » ni le respect de sa jeune tradition.

## Remerciements

Nos très vifs remerciements vont à Xavier Blanco Escoda et Dolors Català Guitart pour la lecture minutieuse à laquelle ils ont soumis cet article ainsi que pour leurs commentaires pertinents.

## Bibliographie

- Coquet, J.-C. 1969. *Combinaison et transformation en poésie* (Arthur Rimbaud : les *Illuminations*). *L'homme*, t. 9, n° 1, p. 23-41.
- Etkind, E., 1982. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- Felman, S., 1973. « Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ». *Poésie et modernité. Littérature*, n° 3, p. 3-21.
- Jakobson, R., 1963. Linguistique et poétique. In : R. Jakobson. *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit, p. 209-248.
- Mel'čuk, I. 2013. « Tout ce que nous voulions savoir sur les phrasèmes, mais... ». *Cahiers de Lexicologie. Revue Internationale de Lexicologie et de Lexicographie*, n° 102, p. 129-149.
- Prandi, M. 1987. *Sémantique du contresens*. Paris : Minuit.
- Riegel, M, Pellat, J.-C., Rioul, R., 2016. *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF.
- Rimbaud, A. 1886. *Les Illuminations : Notice par Paul Verlaine*. Paris : Publications de la Vogue.
- Rimbaud, A. 2010. *Œuvres complètes*. Paris : Flammarion.
- Tomorov, T., 1966. « Les anomalies sémantiques ». *Langages*, n° 1, p. 100-123.
- Tomorov, T. 1978. *Les genres du discours*. Paris : Seuil.
- Vinay, J.P., Darbelnet, J., 1977. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier.
- Woolhiser, C. 2001. Language Ideology and Language Conflict in Post-Soviet Belarus. In : C. O'Reilly (éd.) *Language Ethnicity and the State*. London / New York : Palgrave, t. 2, p. 91-122.
- Zaprudnik, J. 1993. *Belarus : At a Crossroads in History*. Boulder / San Francisco / Oxford : Westview Press.
- Аверинцев, С., 2001. Ритм как теодицея . Новый мир, n° 2. [En ligne]: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2001/2/aver.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/2/aver.html) [Consulté le 16 août 2018].
- Лотман, Ю. 1998. Структура художественного текста. In : Ю. Лотман. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство, p. 14-285.
- Якубовіч, Я. 2018. « Вершы прозай з кнігі “Азарэнні” ». Літаратурная Беларусь, n° 9 (145), p. 16 (10).

## Note

1. En relation avec les conditions sociolinguistiques au Bélarus post-soviétique, nous renvoyons le lecteur à la recherche de Woolhiser (2001).