



FACULTAD DE FILOLOGÍA  
GRADO EN ESTUDIOS FRANCESES

ANALYSE DU POEME *BRISE MARINE* DE STEPHANE MALLARME ET DE SA  
TRADUCTION A L'ESPAGNOL

Tutora:

Estefanía Marceteau Caballero

Alumno:

Adrián Masegosa León



## Index

1. Introduction.....	1
1.1. Objectif.....	2
1.2. Justification.....	2
1.3. Méthodologie.....	3
2. Concept et histoire de la traduction.....	3
2.1. Concept de traduction.....	3
2.2. Les origines de la traduction.....	4
2.3. Histoire de la traduction poétique.....	6
3. Procédés de traduction.....	8
3.1. Transposition.....	9
3.2. Modulation.....	10
3.3. Adaptation.....	12
3.4. D'autres procédés.....	13
4. Commentaire du texte original : <i>Brise Marine</i> de Stéphane Mallarmé.....	15
4.1. Courant littéraire : le symbolisme.....	15
4.2. Stéphane Mallarmé et son œuvre.....	16
4.3. Analyse du poème : <i>Brise Marine</i> .....	18
5. Comparaison des versions du poème en langue espagnole.....	22
5.1. Analyse des traductions.....	22
6. Conclusion.....	28
Référence bibliographique.....	29

## 1. Introduction.

Cette étude est centrée sur la traduction poétique, ainsi que sur les techniques et procédés que nous pouvons employer afin d'obtenir la traduction la plus fidèle au texte source. Nous présenterons comme objet d'analyse un poème en français- à savoir *Brise Marine* de Stéphane Mallarmé, auteur renommé du XIXe siècle-, dont nous avons trouvé deux versions en espagnol et dont les ressemblances et les différences seront étudiées. Cette analyse sera précédée, en plus, d'une étude sur les techniques qui existent dans la traduction, d'un parcours biographique de l'auteur, ainsi que d'un parcours historique de la traduction et, plus concrètement, de la traduction de la poésie.

La traduction de textes, quelle qu'en soit sa nature -littéraire, juridique, scientifique ou autre-, constitue un travail complexe qui implique une parfaite connaissance du texte source à traduire, c'est-à-dire, bien comprendre les idées que celui-ci veut transmettre, ainsi que les techniques et procédés de traduction exigés pour ladite tâche. La traduction de textes littéraires en prose, scientifiques ou publicitaires, est de nos jours, la plus fréquente dû, surtout, au fait qu'il s'agit de domaines qui sont très en contact avec le public et d'autre part, étant donné que ces domaines engendrent généralement moins de difficultés techniques que d'autres domaines lorsqu'il s'agit de les traduire. C'est le cas de la traduction poétique. Nous observons que la traduction de textes poétiques en vers implique des procédés et techniques différents, compte tenu de la nature même des textes en vers et leurs particularités, ce qui fait de la traduction poétique une activité particulièrement ardue.

D'autre part, la traduction de la poésie -et aussi la traduction générale- est une activité qui a permis l'échange de culture entre des peuples différents tout au long des siècles. Il s'agit par conséquent d'un aspect que nous avons considéré nécessaire d'inclure dans cette analyse. De même manière, nous présenterons la figure et œuvre de l'auteur de l'œuvre analysée, Stéphane Mallarmé, dont il est important de bien connaître le parcours biographique parce que cela, comme nous verrons plus tard, peut avoir des influences notables au moment de l'élaboration du poème. Nous avons inclus de même manière les différentes techniques de traduction qui s'utilisent, nous centrant surtout sur quatre procédés principaux -ceux qui s'appliquent dans la plupart des traductions- et une brève étude, très générale, d'autres procédés qui peuvent être appliqués dans certains cas. Finalement, après avoir fait une analyse du poème en français pour comprendre les

difficultés auxquelles les traducteurs doivent faire face, nous ferons une comparaison de deux versions en espagnol du poème où nous observerons les divers processus utilisés, dans le but d'établir quels procédés nous devons suivre et quels autres éviter.

### 1.2. Objectif.

L'objectif de cette étude est par conséquent de réaliser en premier lieu, l'analyse du texte poétique en français -*Brise Marine* de Stéphane Mallarmé-, afin de comprendre les traits qui caractérisent ce type de texte, à savoir la rime, la musicalité ou le rythme, et d'analyser, dans un second temps, deux traductions du texte en espagnol, - celle de Salvador Elizondo et celle de Federico Gorbea-, qui présentent des similitudes et des dissemblances. De cette façon, nous connaissons les difficultés que comportent la poésie et sa traduction, ainsi que les méthodes suivies pour obtenir la traduction la plus fidèle possible au texte original. En deuxième lieu, cette étude a pour but d'approfondir sur la figure de l'auteur du poème et du courant littéraire auquel il appartient pour montrer que ces éléments ont une influence notable dans la composition de l'œuvre poétique, ce qui se voit reflété dans le lexique ou les recours littéraires, entre autres.

### 1.3. Justification.

La poésie a toujours posé des problèmes au fil des siècles aux personnes qui ont voulu la traduire dans une langue étrangère. La traduction du texte poétique constitue un défi pour des raisons diverses : d'un côté, il est très compliqué de transmettre ce que l'auteur a voulu exprimer, c'est-à-dire, son intention, et faire passer cela à une autre langue sans aucun changement ; d'un autre côté, la poésie est formée par des figures rhétoriques, des strophes et des rimes, entre autres, qui agissent selon des règles qui peuvent varier d'une langue à une autre.

Nous avons donc choisi ce sujet pour mettre en évidence les difficultés que nous rencontrons lorsque nous traduisons un poème, dans ce cas, du français à l'espagnol, et pour expliquer les procédés que nous avons menés à terme pour résoudre les problèmes de traduction et trouver les meilleures solutions. Grâce à cela, nous pourrions développer une méthodologie qui nous permette, d'abord, de comprendre ce que l'auteur du texte original a voulu transmettre dans son œuvre afin de le maintenir dans le texte traduit sans

en modifier le sens ; et identifier, ensuite, les recours littéraires et stylistiques employés pour trouver dans la langue cible des recours similaires ou ceux qui s'adaptent le mieux pour obtenir un texte fidèle à l'original.

### 1.1. Méthodologie.

Pour l'élaboration de cette étude, nous mènerons à terme l'analyse du poème *Brise Marine* en version originale, faisant ensuite une étude des aspects les plus remarquables qui entraînent une difficulté dans sa traduction. Afin de comprendre les techniques employées dans la traduction poétique, ainsi que les procédés qu'on peut suivre pour faire face aux complications qu'implique la poésie, nous analyserons et ferons une comparaison de deux versions en espagnol du poème qui présentent des similitudes et des différences, ce qui nous aidera à connaître quel processus nous devons suivre et quels autres nous devons éviter. Ces analyses du texte cible et des textes traduits seront précédées par une trajectoire de la vie et œuvre de Stéphane Mallarmé, ainsi que du contexte historique de la traduction et, plus concrètement, de la traduction poétique, qui contribuent à donner une vision générale de l'œuvre poétique.

## 2. Concept et histoire de la traduction

### 2.1. Concept de traduction

Etymologiquement, le mot traduction provient du latin *traducere*, dont la signification résumait de manière très appropriée le concept que nous abordons : faire passer d'un lieu à l'autre (Dauzat ; Dubois ; Mitterand, 1971 : 757).

Dans le domaine de la traduction il faudrait, d'abord, faire la distinction entre la langue originale ou langue source, c'est-à-dire, celle d'où nous faisons la traduction, et la langue destinataire ou langue cible, qui est celle dans laquelle nous faisons la traduction. À l'aide de cette distinction, nous pouvons définir donc la traduction comme « la substitution des mots d'une langue par les mots d'une autre ayant le même ou une signification équivalente » (Torre, 2001 : 7-8). Le but de cette activité se réduit souvent au seul fait de chercher les mots dans la langue destinataire ayant le même sens, mais cette définition est peu précise. Le vrai objectif de la traduction c'est de chercher dans la langue destinataire

non seulement des mots, mais aussi des expressions et des phrases complètes équivalentes pour apporter de manière analogue l'information du texte original.

Or, la traduction est plus complexe que le fait de chercher une situation analogue dans la langue destinataire. Il faut ajouter les propres particularités de la langue et la culture qui l'influencent, ce qui provoque que chaque langue ait une vision particulière du monde. Roger Roothaer (1978 : 134) affirme que le langage et l'esprit sont deux facultés séparées et la traduction serait ainsi l'interprétation dans la langue d'origine de cet esprit et sa reproduction dans le texte de la langue destinataire.

Nous arrivons donc à la conclusion que la traduction est un domaine beaucoup plus profond de ce qu'il peut paraître au premier abord, et qu'il entraîne des procédés divers pour obtenir un résultat optimal.

## 2.2. Les origines de la traduction.

La traduction joue un rôle vraiment important dans notre société actuelle, dans un monde où la diversité linguistique est si importante qu'elle a rendu difficile la communication entre des peuples parlant des langues différentes. Sans la traduction, il reste bien clair que le monde actuel n'existerait pas, un monde où tout est interconnecté et la population mondiale peut bouger dans n'importe quel endroit, même avec une langue étrangère. Et tout cela est arrivé grâce à l'emploi et développement de l'activité traductrice. C'est pour cette raison que nous voudrions inclure dans cette étude une vision générale de l'histoire de la traduction, afin de comprendre pour quelles raisons elle a été fondamentale dans l'évolution de l'homme, et dont l'œuvre de J.C. Santoyo (2008) nous sera de grande aide dans la composition de cette partie.

Il faudrait remonter au troisième millénaire avant l'ère chrétienne, dans les territoires orientaux de la Méditerranée, pour trouver les premières traces de cette activité. Cependant, nous observons que la traduction ne se réduisait, au début, qu'aux figures des interprètes, qui jouaient un rôle décisif et important dans les différents royaumes et dynasties qui dominaient à ce moment-là. Dans l'ancienne Égypte, nous constatons que les interprètes devaient connaître deux, trois ou même sept langues différentes dû au fait qu'ils exerçaient leur travail sur la côte de la Mer Noire, un lieu débordant de marchands provenant de régions diverses où la connaissance des langues était essentielle. Bien

connue est la Pierre Rosette, célèbre pour la traduction simultanée de trois langues : les hiéroglyphes, le démotique et le grec. C'est grâce à cette traduction contenue dans une pierre que l'homme a réussi finalement à déchiffrer la langue des égyptiens. Dans une autre civilisation puissante de l'époque, la romaine, et plus concrètement à Carthage, cette figure était très valorisée au point qu'ils profitaient de certains avantages et privilèges, tels que « l'exemption de toute corvée » (Lépinette, Melero, 2003 : 3), et étaient même différenciés du reste du peuple à travers certaines caractéristiques physiques, comme le crâne rasé et un tatouage d'un perroquet.

Or, il faut attendre le Moyen Âge pour que la traduction et l'interprétation vivent un vrai essor. La découverte de l'Amérique, grâce à Christophe Colomb, a eu comme conséquence immédiate la prise de contact avec de nombreux peuples indigènes accompagnés, bien-sûr, de nombreuses langues autochtones. C'est à partir de ce moment-là où le besoin et le désir de conquérir les terres, de dominer la population américaine et d'évangélisation ont requis l'usage sans précédents d'interprètes, tantôt de la part des colonisateurs, tantôt de la part des colonisés.

Cet essor s'étend aussi à la traduction des textes écrits qui, tout au long du Moyen Âge, augmentent de manière significative. En Espagne, l'arrivée au trône de Charles I au XVI<sup>e</sup> siècle, né et élevé à Flandres, provoquerait la création d'un « bureau de langues » à la cour, à cause des relations que le roi maintiendrait avec son pays natal pendant tout son règne. En France, de son côté, on assiste à un événement notoire, le mouvement protestant de Martin Luther et la réforme de l'église, éléments déclencheurs de la traduction des écritures sacrées en langue vulgaire, afin que tout le peuple puisse comprendre la parole de Dieu et les convaincre, de cette façon, de ce que les protestants défendaient. Grâce à ce mouvement, qui commence à apparaître dans les pays voisins, l'activité de la traduction commence à devenir une tâche de plus en plus prestigieuse partout en Europe, caractérisée par l'abandon du latin, langue vernaculaire, au détriment des langues vulgaires.

Les siècles postérieurs ont été marqués, surtout, par le commerce entre pays, dans lesquels le besoin de se faire comprendre afin de faciliter les échanges de biens a toujours eu comme résultat le recours aux interprètes. La puissance et le prestige de certains pays, comme la France, sous le royaume de Louis XIV, l'Angleterre, qui devient la puissance maritime au XVIII<sup>e</sup> siècle, ou l'Italie, dont la culture et la langue sont imitées et admirées pendant la Renaissance, ont entraîné que le reste des pays ont commencé à admirer ces

pays et leurs langues, de sorte que nous observons une progressive traduction des œuvres littéraires les plus célèbres de ces territoires dominants, ainsi qu'un progressif emploi d'interprètes qui maîtrisaient les langues prédominantes de l'époque.

### 2.3. Histoire de la traduction poétique.

Après cette vision générale que nous avons présentée pour souligner le rôle de la traduction au cours de l'histoire, nous voudrions remarquer et préciser, dû au sujet que nous abordons dans cette étude, le rôle que la traduction poétique a joué parallèlement aux autres domaines. Dans ce cas, l'ouvrage de A. Melero et de B. Lépinette (2003), sera un grand outil dans la rédaction du paragraphe.

L'apparition de la poésie remonte aux premières civilisations. Elle est née du besoin de transmettre à l'oralleur histoire et leurs origines, bien avant la création de l'écriture. La poésie était employée aussi afin de transmettre des textes sacrés appris par cœur, souvent sous forme de chansons pour les apprendre plus facilement. Or, c'est sous la civilisation grecque que la poésie commence à être un élément clé de leur culture. Cette civilisation considérait la poétique comme la façon d'exprimer tout ce qui faisait appel à la beauté et qui invitait à la réflexion. C'est ainsi que nous trouvons de grandes œuvres lyriques telles que *L'Hymne d'Aphrodite* de Sappho ou *L'Iliade* d'Homère.

Avec la civilisation romaine, l'admiration pour la culture et la langue grecques fait son apparition, où nous remarquons un important usage de la traduction poétique. Les grecs étaient devenus les maîtres de l'art en général, c'est pourquoi les romains les imitaient en apprenant même la langue. Cependant, on faisait très souvent des traductions en latin pour ceux qui ne connaissaient pas cette nouvelle langue qui commençait à être de plus en plus présente dans la vie quotidienne. Cependant, il faudrait ajouter que la propre civilisation romaine deviendrait un empire puissant dont la langue et la production littéraire domineraient le Moyen Âge.

Nous arrivons donc à cette période, le Moyen Âge, où les œuvres poétiques latines exercent une influence importante, au point que la rédaction de la plupart des textes se faisaient en latin ; mais celles-ci n'étaient pourtant pas traduites en langues vulgaires, tels que le français ou l'espagnol, pour une question de prestige, c'est-à-dire, on pensait que ces œuvres en latin étaient plus belles et stylistiques. Néanmoins, nous constatons que

l'Italie, à l'époque de la Renaissance, commence à être imitée et admirée en Europe pour des raisons diverses : l'influence des auteurs italiens, notamment de Dante, Boccaccio et Pétrarque; et on considère l'italien la langue la plus belle et noble de l'époque. En France, beaucoup d'artistes voyageaient en Italie et apprenaient la langue, ce qui leur permettait, plus tard, de faire la traduction des textes poétiques italiens en France.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, sous le royaume de Louis XIV, se produit l'inverse : la France devient le pays le plus admiré en Europe grâce au prestige de la cour du roi, ce qui provoque parallèlement une admiration de la langue française. C'est à ce moment où apparaissent les *Belles infidèles*, une forme de traduction qui était influencée par le concept du « Bon Usage » de Vaugelas, dans lequel le modèle du bon français était celui parlé à la cour. Dans les *Belles Infidèles*, on faisait la traduction des textes classiques latins et grecs, où on inclut des textes poétiques comme l'Iliade d'Homère, traduit par Anne Dacier, mais en évitant les mots rappelant des choses désagréables ou les scènes qui ne s'adaptaient pas aux consignes du siècle.

En ce qui concerne les siècles postérieurs jusqu'à l'actualité, nous pouvons faire référence à quelques faits importants. Au XVIII<sup>e</sup> siècle nous trouvons partout en Europe le classicisme, un courant qui, en littérature, cherchait la perfection des œuvres en s'inspirant des œuvres de l'art antique, plus précisément de l'art gréco-latin. La plupart des traducteurs traduisaient les œuvres des auteurs grecs ou latins, mais la question de la poésie posait encore des problèmes. En Espagne, Andrés Bello pensait que la conversion vers-vers était la meilleure méthode, bien que Covarrubias, de son côté, pensait que cette méthode était impossible et apporte son idée de la « prose poétique ». Au XIX<sup>e</sup> siècle, se développe le symbolisme, qui fait sa première apparition en France et en Belgique et qui impliquera une traduction de la poésie plus complexe, dû aux caractéristiques des poèmes qui rendaient plus difficile leur compréhension. C'est ici où nous voudrions souligner quelques auteurs dont la traduction des poèmes a été spécialement difficile. C'est le cas de Baudelaire, précurseur du symbolisme, ou de Stéphane Mallarmé (auteur dont l'œuvre *Brise Marine* est analysée dans cette étude), qui deviendra le chef de file du mouvement. Dans le cas de ce dernier, ses œuvres poétiques sont chargées de métaphores et suggestions, qui rendent très compliquée la compréhension du poème dû au fait que le sens de l'œuvre se trouve caché derrière des symboles. Nous trouvons aussi le fait que Mallarmé concevait la poésie comme un moyen pour exprimer la beauté, c'est-à-dire, de faire de la poésie pour le seul fait de créer de l'art (l'art pour l'art), ce qui implique qu'il

n'était pas nécessaire que l'ouvrage eût une vraie signification. Même l'auteur ne savait pas exactement ce qu'il voulait écrire lorsqu'il commençait un poème, combinant les mots selon son gré.

Finalement, pour le XXe et XXIe siècle nous devons faire allusion à un groupe de traducteurs poétiques tels que Yves Bonnefoy, S. Beckett ou H. Thomas, entre autres. Dans le cas de Y. Bonnefoy, il a été un poète et traducteur de poésie, traduisant surtout l'italien et le français, qui affirmait dans *Yves Bonnefoy et la traduction : L'enseignement et l'exemple de l'Italie* :

Il ne s'agit pas, pour le traducteur, d'un travail philologique, ou d'une épreuve de virtuosité formaliste, mais plutôt de « préserver le poétique dans le poème » ; ne pas s'arrêter à la surface — ce qui est peut-être la beauté sans la vérité — mais plutôt revivre la forme « de l'intérieur » car, nous le savons, elle est en elle-même une éthique (Bonnefoy, 2008 : 4).

Tantôt le XXe siècle, tantôt le XXIe ont connu des changements politiques, sociaux et économiques, ce qui a eu des conséquences sur la poésie. Cette poésie est marquée, souvent, par le manque de rime, où ce qui prédomine est le vers. Cela a entraîné que sa traduction à des langues étrangères soit plus facile qu'auparavant.

### 3. Procédés de traduction.

Dans le domaine de la traduction, il n'existe pas une méthodologie universelle qui puisse être appliquée à n'importe quel texte. Nous trouvons des procédés divers qui dépendent du propre traducteur et même du destinataire. En général, nous pouvons distinguer deux groupes de traducteurs : ceux qui préfèrent une traduction fidèle au texte original et ceux qui préfèrent une autre plus libre. C'est ainsi qu'il faudrait distinguer entre une équivalence formelle, qui cherche la littéralité du texte original, en évitant autant que possible les changements ; et une équivalence dynamique, qui cherche une équivalence de ce que le texte original transmet au lecteur (Nida, 1964). En ce qui concerne les lecteurs, la cause de leurs lectures impliquera qu'ils préfèrent une traduction à une autre. Selon Theodore Savory (1968 :57), il y a quatre groupes de lecteurs : ceux qui ne connaissent pas la langue originale, ceux qui étudient la langue et qui emploient la

traduction comme moyen d'apprentissage, ceux qui connaissaient la langue mais qui l'ont oubliée en grande mesure, et ceux qui sont experts de la langue. Tout cela provoque qu'un seul type de traduction ne soit pas satisfaisant pour tous parce que chacun de ces groupes utilise la traduction pour un propos différent.

Par conséquent, lorsque nous nous trouvons face à un texte à traduire, quelles seraient les méthodes et les procédés que nous devrions suivre ? Il n'existe pas une réponse unique pour cette question pour les raisons que nous avons exposées ci-dessus, mais il existe, pourtant, des procédés génériques qui peuvent être appliqués à la traduction. Nous avons choisi donc trois techniques de traduction qui sont les plus communes et les plus utilisées surtout dans la traduction poétique (ce qui nous intéresse ici parce qu'il s'agit du domaine sur lequel cette étude est centrée) : transposition, modulation et adaptation. A cause des difficultés de la traduction poétique, le traducteur est obligé d'utiliser ces procédés qui peuvent comporter une transformation du poème mais qui, pourtant, rendent plus facile sa tâche et contribuent à ce que le poème reste le plus fidèle possible au texte source.

### 3.1. Transposition.

L'un des procédés employés par les traducteurs spécialisés est la transposition, « dont son application est relativement facile, et c'est tellement indispensable qu'on peut le considérer l'âme de la traduction » (Vazquez-Ayora, 1977 : 268). Son but serait de conserver la naturalité d'expression du texte original à niveau lexical, structural et énonciatif. Cette méthode consiste à changer la catégorie grammaticale d'un mot ou groupe de mots par un équivalent qui conserve la même idée que nous voulons transmettre mais sans respecter, comme nous venons de dire, sa catégorie grammaticale et en changeant donc sa fonction syntaxique. La transposition peut mener à supprimer plusieurs mots ou, dans le cas contraire, augmenter le nombre, tout en respectant le sens de la phrase (Monin, 1989 : 52). Un exemple de ce procédé serait le suivant :

- « Le mouvement de la tige assure la compression du ressort »

- « The movement of the rod compresses the spring » (Monin, 1989 : 52).

Dans cet exemple, où l'on traduit du français à l'anglais, nous observons que le traducteur a décidé d'enlever le verbe « assure » et de changer la catégorie grammaticale du nom « compression » en français par le verbe « compresses » en anglais. Cela est possible dans

ce cas-là parce que, d'un côté, la suppression du verbe « assurer » n'entraîne pas une modification du sens de la phrase et parce que, d'un autre côté, les noms d'actions peuvent être transposables.

Il faudrait remarquer également qu'il existe certains cas où la transposition s'impose nécessairement à cause de l'inexistence d'équivalence entre deux langues différentes. C'est ainsi que le traducteur ne peut que modifier la catégorie grammaticale afin de garder le même sens, comme nous pouvons remarquer dans le nom français « dépaysement », qui doit se traduire en espagnol par la locution adjectivale « cambio de ambiente ». Dans d'autres cas, bien qu'il existe quelquefois la possibilité de faire une traduction littérale, comme par exemple « There's a reason for life » (Torre, 2001 : 127), qui peut être traduit en espagnol par « Hay una razón para la vida », cela peut impliquer une ambiguïté qui peut rendre difficile la correcte compréhension, c'est pourquoi il est préférable changer la catégorie grammaticale pour rester fidèle au sens. De cette façon, dans l'exemple précédent nous traduisons « for life » par « para vivir ».

En ce qui concerne la poésie, la transposition est l'une des techniques à laquelle les traducteurs ont recours. Afin de conserver la naturalité du langage, ainsi que la beauté dans les expressions, il est nécessaire de changer la catégorie grammaticale de certains mots. De cette façon, on évite que le vers dans la langue traduite ne soit pas naturel et qu'il reste ainsi fluide pour le lecteur. Un exemple de transposition en poésie peut être apprécié dans le poème de Joachim du Bellay *Les regrets* :

« Et puis est retourné, plein d'usage et raison »

« Y de regreso, lleno de experiencia y razón »

Nous remarquons que le vers en français emploie le verbe « retourner » tandis que le vers en espagnol le remplace par la locution adverbiale « de regreso ». Ce changement grammatical dans la version espagnole peut être compris par le fait que cette expression en espagnol est plus stylistique du point de vue poétique.

### 3.2. Modulation.

Ce procédé de traduction concerne plutôt le point de vue et la perspective du traducteur. En termes généraux, la modulation consiste à traduire un texte en changeant la sémantique ou le point de vue (Matamoros, 2015 : 23). Cette technique s'emploie dans certains cas

quand une traduction littérale ne s'adapte pas complètement dans la langue dans laquelle nous traduisons, c'est-à-dire, lorsque la traduction est correcte du point de vue grammatical mais celle-ci ne s'accommode pas complètement. Par exemple : « food for thought » (Torres, 2001 : 128), peut se traduire par « comida para el pensamiento », quoiqu'il s'agisse d'une expression qui ne s'adapte pas à l'espagnol. C'est ainsi que nous employons la modulation et nous interprétons la phrase de la façon suivante : « materia de reflexión ». Quelquefois, la modulation n'implique que l'altération de l'ordre d'une phrase pour qu'elle soit plus naturelle. C'est de cette façon que la phrase en anglais « Safe and sound » (salvo y sano) se traduit en espagnol « sano y salvo » (Torres, 2001 : 129). Ce procédé apparaît aussi, comme nous avons remarqué, quand la traduction est liée à la perspective du traducteur. Cela veut dire que, par exemple, une bataille peut être vue comme une victoire par les uns et ou comme une défaite par les autres (Campenhoudt, 2014 ; Lemaire, 2014 ; Temmerman, 2014). C'est le cas de la guerre austro-prussienne de 1866, qui termine avec la victoire de la Prusse en Sadowa. Un traducteur allemand parlerait de victoire (« Sieg bei Königgrätz », littéralement « victoire de Königgrätz ») tandis qu'un traducteur d'Autriche parlerait de défaite (« Die Niederlage bei Königgrätz », littéralement « défaite de Königgrätz »).

Comme nous avons vu dans le procédé précédent, la modulation devient une méthode très utile et très employée dans la traduction des poèmes. Cela arrive souvent soit parce que le traducteur a une interprétation différente de celle du propre poète, soit parce qu'il s'agit de la meilleure méthodologie pour maintenir la beauté poétique. À nouveau, le poète du XVI<sup>e</sup> siècle Joachim du Bellay nous apporte un exemple de la modulation dans son sonnet XXXI de son recueil *Les regrets* :

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,  
Ou comme cestuy-là qui conquiert la toison,  
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,  
Vivre entre ses parents le reste de son âge !

Feliz quien, como Ulises, fin da a su travesía,  
O como el argonauta que conquistó el toisón,  
Y de regreso, lleno de experiencia y razón,  
Entre los suyos vive el resto de sus días<sup>1</sup> (García, 1991)

---

<sup>1</sup> Traduction faite par l'Université de Cordoba, édition de Miguel Angel García, 1991.

Dans le premier vers de la version française, nous observons que la dernière partie « a fait un beau voyage » est traduite en espagnol par « fin da a su travesía ». Le traducteur a transformé complètement la phrase en changeant le verbe et en supprimant l'adjectif « beau ». Nous pourrions penser que cette modification a été faite parce que de cette façon le vers en espagnol est plus naturel ou parce qu'il a jugé le vers autrement. Or, nous pouvons trouver la réponse dans le dernier vers. Nous remarquons que la rime de la strophe est ABBA, c'est-à-dire, le dernier mot du premier vers fait la rime avec le dernier mot du dernier vers. En espagnol, le traducteur a dû donc garder cette rime, et, par conséquent, une traduction littérale serait impossible. Il décide ainsi d'avoir recours à la modulation afin de faire les changements nécessaires pour obtenir le résultat désiré.

### 3.3. Adaptation.

La traduction peut se faire entre deux cultures complètement différentes qui peut rendre difficile ou même impossible sa compréhension. C'est ainsi qu'une traduction littérale n'est pas une option et le traducteur choisit ce procédé connu comme « adaptation ». Selon Trujillo-González, (2014 : 36), l'adaptation doit atteindre une fonction déterminée pour qu'elle contribue à la cohésion et à la compréhension du texte traduit. L'adaptation consiste donc à identifier une situation dans la langue originale qui n'existe pas dans la langue traduite par des raisons culturelles. Par exemple, une expression si courante comme « blanche comme la neige » n'aurait aucun sens dans une culture qui n'a jamais vu la neige. Le traducteur doit ainsi chercher une situation similaire dans la langue traduite qui se rapproche de l'expression déjà citée. Dans d'autres cas, il y a des mots qui possèdent une valeur symbolique dans une culture qui est contraire à la valeur symbolique d'une autre, donc une traduction littérale ne serait pas viable et il faudrait trouver un équivalent.

C'est dans le domaine de la poésie où cette technique de traduction est employée de manière habituelle. Il est bien connu que l'un des buts de la poésie est de transmettre des sentiments au lecteur qui doivent être maintenus sans changement dans sa traduction. C'est ainsi que le traducteur trouve parfois un mot dans la langue originale dont une traduction littérale dans la langue traduite ne comporterait pas la même idée et le même sentiment. Il adapte donc la traduction afin que le lecteur comprenne exactement ce que le poète a voulu communiquer. Un exemple d'adaptation en poésie nous la trouvons dans

le précurseur du symbolisme Charles Baudelaire, auteur de *Les sept vieillards*, dans son recueil *Les fleurs du mal*, où nous observons le vers suivant en français et sa traduction en espagnol :

« D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes ».

« De un cuadrúpedo enfermo o de un brasero de tres patas »<sup>2</sup>.

Dans la version française, Baudelaire emploie le terme « juif » pour faire référence aux personnes de cette religion. Or, dans la version espagnole, le traducteur décide d'employer le terme « brasero » parce qu'il a interprété que Baudelaire mentionne les juifs d'une façon péjorative et il a dû donc l'adapter en espagnol pour conserver cette idée méprisante. Cela est produit à cause du fait que la traduction littérale du terme « juif » à « judío » impliquerait la perte d'une situation analogue entre les deux textes, c'est-à-dire, cela impliquerait la perte du sentiment et de l'image que Baudelaire voulait transmettre.

#### 3.4. D'autres procédés.

Nous voudrions faire allusion à d'autres procédés qui, même si leur présence dans la traduction poétique peut être moindre, peuvent apparaître quelquefois comme la seule option face aux autres processus déjà cités. C'est pour cela que des procédés tels que l'équivalence, le calque ou la traduction littérale méritent une mention dans ce paragraphe.

En ce qui concerne l'équivalence, ce processus peut être confondu souvent avec la modulation ; cependant, selon Esteban Torre (2001 : 130), l'équivalence est le cas le plus extrême de la modulation. Ce procédé cherche dans le texte traduit une situation assimilée au texte original, bien que cela comporte une modification complète des structures linguistiques présentes dans la langue source. Eugene Nida, dans son livre *Toward a science of translating* (1964), fait la distinction entre deux types : équivalence formelle et dynamique. Le premier type essaie de maintenir les structures linguistiques données dans le texte source, tels que l'ordre des mots, la syntaxe, etc. L'équivalence dynamique, de son côté, essaie de produire les mêmes effets sur le lecteur qui se trouvent dans la langue de départ mais en utilisant les propres recours de la langue traduite. Par exemple :

---

<sup>2</sup> Traduction faite par l'édition de Madrid Alianza, 1988.

« The early bird catches de worm »

« A quien madruga Dios le ayuda »

Dans ce cas, il s'est produit une transformation complète de la phrase, au point qu'elles n'ont rien en commun syntaxiquement. On a d'abord compris le message et on a ensuite cherché un équivalent qui garde la même idée, c'est-à-dire, un équivalent qui provoque le même effet sur le lecteur.

Nous trouvons ensuite le calque qui poursuit la majeure fidélité possible à la langue de départ. Il consiste à emprunter un mot d'une langue étrangère et le traduire de manière littérale. Autrement dit, il s'agit de la création de néologismes à partir de la structure de la langue d'origine. Selon Félix Rodriguez (2005 : 180), « c'est la substitution d'une unité lexicale complexe par une autre qui reflète sa structure morphologique ou syntaxique ». C'est donc un procédé qui contribue à enrichir la langue en évitant les emprunts. À partir de cette définition, nous pouvons en distinguer deux types : calque d'expression, où l'on respecte les structures syntaxiques de la langue que l'on traduira ; et calque de structure, où l'on respecte la structure d'un mot quoiqu'elle soit nouvelle pour la langue traduite. Le mot français « pot-pourri » devient un bon exemple de calque, lequel est adopté en espagnol par le mot « popurrí ». C'est, par conséquent, un néologisme créé à partir de l'adaptation du mot aux consignes de la langue.

Nous nous centrerons finalement sur la traduction littérale, un processus qui peut être appliqué seulement dans certains contextes qui permettent une correcte compréhension du texte. Cette méthode peut être comprise comme la traduction mot par mot, et elle ne s'occupe que du niveau des mots (Munday, 2009 : 204). Cela veut dire que la traduction littérale est centrée surtout sur le lexique et non pas sur la sémantique, ce qui provoque qu'un mot soit traduit hors-contexte. Dans ce cas, le traducteur essaie de trouver le mot le plus proche du mot d'origine sans prendre en considération le sens. Cela peut provoquer une ambiguïté dans le texte qui rend plus difficile la compréhension, parce qu'on traduit sans tenir compte de l'intention de l'auteur (Ballester, 2012 : 7). C'est à cause de ces faits que cette méthode de traduction ne pourrait être appliquée à la poésie parce qu'elle est formée par un ensemble de mots chargés d'une signification très concrète qui ont besoin d'autres procédés afin de conserver ladite signification. Pour mieux comprendre cette technique, nous trouvons l'exemple de J. Darbelnet (1970 : 4) :

-He has been in Paris for two years.

-Il a été à Paris pendant deux ans.

Dans cet exemple, nous observons une traduction littérale qui n'a pas respecté le vrai sens de la langue source. Dans la version en anglais, on voulait dire qu'une personne habite à Paris depuis deux ans, et avec cela nous comprenons que cette personne continue à y vivre. Or, dans la version en français, le fait de traduire mot par mot, sans tenir compte du sens, a provoqué une signification qui s'éloigne de l'original. En lisant la traduction, nous arrivons à la conclusion que la personne a habité à Paris pendant deux ans, mais qu'elle ne vit plus là. C'est pour cela que ce processus est très critiqué et rarement employé, parce qu'il offre dans la plupart des cas une traduction peu fidèle.

#### 4. Commentaire du texte original : *Brise Marine* de Stéphane Mallarmé.

L'histoire concernant l'évolution de la traduction poétique, ainsi que les différentes techniques employées dans la traduction de la poésie que nous avons analysées constituent un ensemble de données qui nous permettra de mieux comprendre l'analyse des traductions que nous mènerons à terme à continuation. Cependant, avant de commencer l'analyse de *Brise Marine* et de ses traductions, il faut préciser d'abord quelques aspects à considérer sans lesquels une parfaite compréhension de cette étude serait impossible. C'est ainsi que nous ferons allusion au courant littéraire auquel appartient ce poème de Stéphane Mallarmé -ce qui nous aidera à obtenir une vision générale d'un mouvement qui a marqué une génération de poètes-, et une allusion, bien-sûr, à l'auteur du poème, dont sa personnalité et pensée ont joué un rôle décisif dans l'élaboration de cette œuvre.

##### 4.1 Courant littéraire : Le symbolisme.

Pour pouvoir comprendre l'œuvre de Mallarmé, il faudrait, d'abord, comprendre le symbolisme. Ce courant, qui était selon Michaud (1953 : 78) à la fois un mouvement et une école, se développe à la fin du XIX siècle, faisant son apparition comme une réaction au réalisme et naturalisme, parce que le symbolisme s'opposait à cette littérature impersonnelle et cherchait, en plus, une représentation du monde spirituel et sensible à travers des images afin de transmettre une émotion. C'est dans cette pensée que le philosophe Emanuel Swedenborg (1977) affirmait que tout ce qui était matériel et

physique était lié à la spiritualité, et que tout dans la nature était un symbole qui permettait la connaissance et l'arrivée à Dieu. Or, il n'existe pas une définition unique du symbolisme, dû aux difficultés que sa signification entraîne et au fait que chaque auteur en a une idée différente.

Le symbolisme peut faire son apparition dans tous les genres littéraires, comme c'est le cas de la poésie. Le symbolisme poétique peut être souvent difficile à comprendre, parce qu'on y emploie un langage chargé d'images que le lecteur doit déchiffrer. D'ailleurs, comme affirme María Victoria Utrera (2011 : 42), ce type de langage peut être loin de son usage utile, c'est-à-dire, celui de transmettre des idées, et il ne chercherait que la beauté sans aucun sens, idée partagée avec le philosophe allemand Friedrich von Hardenberg.

Le symbolisme est, par conséquent, un recours littéraire largement employé à la fin du XIX siècle, et afin de pouvoir l'identifier il faudrait d'abord connaître ses caractéristiques. Il faut savoir que le symbolisme est très souvent dépourvu de sens et de logique, parce que le principal but des poètes n'est pas d'exprimer des idées concrètes, mais plutôt d'évoquer des impressions. On cherche, en revanche, la musicalité des mots pour obtenir ainsi la beauté du poème. On observe également que les mots ne font pas une description précise de ce dont le poète parle, mais on observe plutôt que les mots suggèrent plus qu'ils ne disent, c'est-à-dire que les mots doivent suggérer. Finalement, nous remarquons que le symbolisme est étroitement lié à la nature et à la spiritualité, parce que, comme affirme Emanuel Swedenborg (1977 : 160), l'homme a été créé à l'image du Ciel et de la Terre, de même que son âme, c'est ainsi qu'il arrive à la conclusion que tout ce qui est physique, et par conséquent la nature, a une correspondance avec la spiritualité.

#### 4.2 Stéphane Mallarmé et son œuvre.

Nous arrivons finalement à l'auteur du poème *Brise Marine*, Stéphane Mallarmé -dont nous ferons l'analyse à continuation-, un auteur qui forge ses œuvres en plein apogée du symbolisme et dont sa poétique reçoit l'influence d'autres poètes renommés.

Stéphane Mallarmé (1842-1898) est l'un des grands représentants du symbolisme, composant une poétique considérée très souvent « hermétique ». Selon Henry Nicolas (1965 : 8), ce poète était un « aventurier solitaire », autrement dit, il préfère composer ses

œuvres sans l'espoir de devenir renommé plutôt que d'imiter d'autres poètes comme Victor Hugo. Or, malgré cette idée, il est bien connu que Mallarmé avait reçu une notable influence des poètes tels que Baudelaire ou Verlaine, à tel point que certains ouvrages, plus précisément ceux composés entre 1861 et 1864, sont considérés des imitations de *Fleurs du mal* de Baudelaire. Ce dernier aura des influences tout au long de la production poétique de Mallarmé, car, comme le souligne M. Victoria Utrera (2011 : 178), Baudelaire apporte la morbidité, la maladie, la souffrance, etc., à sa poétique. Cette influence de Baudelaire nous intéresse spécialement dû à ses répercussions sur le poème *Brise marine*, parce qu'il imite les aspects de la décadence de Baudelaire comme l'ennui.

Cependant, nous nous trouvons face à un poète qui change complètement de style pendant sa vie et, après cette première période, il décide d'abandonner cette imitation et de « se débaudelaïriser » (Nicolas, 1965 : 10). C'est ainsi qu'il tente de créer un style propre, où le plus important soit l'effet que sa poétique produit sur le lecteur. Nous trouvons donc *Hérodiade*, l'une de ses premières œuvres sans la présence du style de Baudelaire.

Comme nous avons remarqué ci-dessus, Mallarmé était célèbre pour son hermétisme. Ses poèmes présentent une structure complexe, où il supprime souvent les verbes, avec des abréviations ou l'absence de ponctuation, entre autres. Tout cela contribuait à développer une poétique qui suggère, plus qu'elle ne dit. L'écrivain français Edmond Goncourt faisait allusion à cette difficulté dans la compréhension de l'œuvre de Mallarmé, où il affirmait que « il regarde un poème comme un mystère, dont le lecteur doit chercher la clef » (1896 : 110-111).

Finalement, nous trouvons chez Mallarmé un ensemble d'œuvres qui peuvent être classifiées selon trois périodes : classique, mystique et hermétique. L'œuvre sur laquelle cette étude est centrée appartient à la première période, la classique, au cours de laquelle se produit, comme nous l'avons vu, l'influence de Baudelaire. En ce qui concerne les périodes en général, il existe certains critiques avec des idées différentes, comme c'est le cas de Balakian (cité dans Utrera, 2011), qui pense que ces trois étapes apparaissent de manière simultanée ; ou Guy Michaud (cité dans Utrera, 2011), qui affirme qu'elles seraient plutôt liées à la crise subie par le poète en 1866.

### 4.3 Analyse du poème : *Brise Marine*.

Dans le monde de la traduction, nous nous rendons compte du fait qu'un ouvrage qui a été traduit possède très souvent plus d'une version. Cela peut arriver parce que l'œuvre a été traduite plusieurs fois par des traducteurs différents, ayant des points de vue, des techniques et des influences culturelles distinctes qui impliquent ces variétés. C'est le cas, bien-sûr, de *Brise Marine*, un poème dont nous avons trouvé deux traductions différentes en espagnol (cf. cap. 5).

Il est donc nécessaire de faire une analyse du poème dans sa version originale afin de pouvoir approfondir dans ses traductions. Nous mettrons en relief ainsi les aspects du poème qui nous semblent les plus significatifs pour notre étude, tels que sa forme, sa structure, son sens, etc. Pour des raisons d'espace, nous nous limiterons à analyser les traits les plus saillants d'un point de vue traductologique. Pour commencer avec cette analyse, nous voulons montrer d'abord le poème auquel nous avons fait référence tout au long de cette étude :

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.  
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres  
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !  
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux  
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe  
Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe  
Sur le vide papier que la blancheur défend  
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.  
Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,  
Lève l'ancre pour une exotique nature !  
  
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,  
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !  
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages,  
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages  
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots ...  
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots ! (Mondor ;  
Aubry, 1945 : 38)

En abordant le poème d'un point de vue thématique, nous pouvons remarquer qu'il est plein d'aspects de la décadence, comme c'est le cas de « l'Ennui », un sujet influencé par le Spleen de Baudelaire. C'est une personnification qui sert donc à insister encore plus, c'est un ennui extrême, au plus haut point, qui va provoquer ce désir de partir, de fuir. L'angoisse du poète est également bien présente dans cette œuvre. Tout cela s'explique par le fait que Mallarmé avait composé ce poème dans un moment de crise personnelle et

religieuse, ce qui se voit reflété dans une poétique chargée de mots pessimistes et, bien-sûr, d'angoisse. Dans le premier vers nous trouvons déjà un premier exemple de ce champ lexical, à travers l'emploi de l'interjection « hélas », amplement utilisé par de nombreux poètes pour évoquer soit la tristesse, soit la mélancolie ou même le désespoir. Cette angoisse dont nous avons déjà fait référence s'observe aussi dans quelques mots propres de Mallarmé. Comme María Victoria Utrera affirme (2011 : 181), le vide et la blancheur sont souvent des symboles chargés d'angoisse face au réel, faisant référence au manque d'inspiration, comme nous remarquons au septième vers. À tout cela il faut ajouter d'autres termes que nous pourrions rattacher au malheur, tels que *cruels*, *l'adieu*, *mouchoirs*, etc. Finalement, nous pouvons remarquer une idée importante de l'œuvre, le voyage, qui serait le seul remède à son malheur, au manque d'inspiration. Il s'agit d'un voyage qui nous rappelle *L'invitation au voyage* de Baudelaire, c'est-à-dire, un voyage vers un lieu exotique (*pour une exotique nature*, vers 10) qui l'aidera à récupérer son inspiration et sa créativité, d'où la référence aux oiseaux et aux cieux, symbole de liberté. Il faut remarquer que c'est un voyage principalement maritime, ce qui s'aperçoit à travers le champ lexical de la mer (écume, mâts, steamer, mature, ancre, naufrages, etc). C'est un voyage plein de dangers, mais qui apparemment aboutit avec succès avec cette référence au chant des matelots, qui renvoie justement à l'inspiration qu'il va récupérer. Tout cette thématique doit être considérée lors de la traduction du poème, où le traducteur doit choisir le lexique qui s'adapte le mieux afin de conserver cette idée d'angoisse et de malheur. C'est ainsi que le traducteur devra utiliser un champ lexical dans la langue traduite similaire à celui de la langue d'origine.

En ce qui concerne les recours littéraires, Mallarmé emploie de nombreux recours qui contribuent à la complexité de sa poésie. C'est ainsi que nous analyserons les plus remarquables. Tout d'abord, *Brise Marine* est composé en employant de nombreuses métaphores. Le sens des vers se cache souvent derrière ce recours littéraire, comme nous observons dans le premier vers, où la phrase « *j'ai lu tous les livres* » peut être considérée une métaphore, voir même une hyperbole de tout ce qu'il a déjà fait dans sa vie, il n'a plus rien à faire. Il s'agit d'une phrase qui se comprend dans son contexte de crise personnelle. Le septième vers « *Sur le vide papier que la blancheur défend* » est aussi un exemple de métaphore que le poète emploie pour faire référence au manque d'inspiration, ainsi que le vers 12, où « *mouchoirs* » fait allusion au départ, au voyage. Nous remarquons aussi l'existence d'une autre figure, l'oxymore, placé au sixième et onzième vers. Dans

le premier (*Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe*), on y trouve un exemple d'oxymore, une figure caractérisée par la présence de deux termes apparemment contradictoires à l'intérieur d'un vers, comme ces sont les mots *clarté/déserte*. L'adjectif *déserte* s'oppose ainsi à l'idée de lumière et d'inspiration qui représente l'adjectif *clarté*. Dans le onzième vers (*Un Ennui, désolé par les cruels espoirs*), nous y trouvons, à nouveau, un autre exemple d'oxymore. Dans ce cas, l'opposition se trouve dans les mots *cruels/espoir*. Dans d'autres contextes, ces deux mots ont des connotations distinctes, l'un négatif et l'autre positif, mais le poète les a mis l'un à côté de l'autre, dans le but de créer un sens invraisemblable ou métaphorique, ainsi que de « faire jaillir une opposition sémantique qui se situe au niveau des sens figurés ou de connotations et qui ravive la valeur des mots grâce à l'union forcée » (Bergez ; Géraud ; Robrieux, 2005 : 156). Dans le vers douze (*Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !*), de son côté, nous observons une hyperbole, jouée par l'adjectif « *suprême* ». Mallarmé voulait transmettre à travers ce poème son malheur de même que son affliction, et il le réussit grâce à cette figure qui exagère et qui augmente -dans ce cas- la réalité pour causer une impression plus forte au lecteur.

Le traducteur doit faire face également à la suppression de mots ou groupe de mots, ce qui est connu comme l'ellipse. Mallarmé utilise ce recours dans plusieurs vers du poème, tels que le neuvième et le onzième vers. Dans le premier cas, nous observons que « *Je partirai !* » reste incomplet, c'est-à-dire, il manque des compléments qui apportent une information complète au lecteur. Dans le deuxième cas, nous trouvons la même suppression « *Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,* » où le poète a supprimé le groupe verbal de la phrase. Le choix de l'ellipse par le poète peut se comprendre comme le besoin de conserver un certain nombre de syllabes dans le vers pour que le poème reste homogène, ce que le traducteur devra prendre en compte au détriment de la fidélité.

La personnification fait aussi son apparition dans cette œuvre au tout début du poème : *La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres*. Mallarmé dote un être inanimé, la chair, d'une qualité propre de l'être humain comme la tristesse. Tout au long du poème nous remarquons la présence de ce recours littéraire, comme au deuxième vers : *les oiseux sont ivres* ; ou au dernier : *Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots*. La synecdoque, quoique moins abondante, est employée par Mallarmé ; il utilise un mot qui englobe un concept, comme la « *chair* » (v. 1) qui désigne le corps humain, où le « *cœur* » (v. 16) pour faire référence à lui-même. Finalement, nous voudrions remarquer l'usage de

l'hyperbate, caractérisé par l'altération de l'ordre conventionnel de la phrase. Comme exemple de ce recours, nous soulignons le cinquième vers « *Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe* » où le poète met le verbe de la phrase subordonnée à la fin, quand l'ordre logique serait juste après le pronom relatif « *qui* » ; et le septième vers « *Sur le vide papier que la blancheur défend* », s'agissant dans ce cas d'une phrase simple « la blancheur défend le vide papier » que Mallarmé a transformé en phrase complexe. Le but de ce dernier recours littéraire est de doter le poème d'expressivité et de beauté, pleins d'intrigue et mystère.

D'autres aspects influent également dans la traduction poétique, comme la rime, le type de vers ou le rythme. En ce qui concerne la rime du poème, il reste bien clair que Mallarmé a choisi la rime plate ou suivie (AABBCC), faisant un mélange entre les rimes dites féminines<sup>3</sup>, comme c'est le cas de *mature/nature*, et les rimes dites masculines, comme *cieux/yeux*. Comme bien affirme Frédéric Deloffre (1973 : 12), la rime n'implique pas nécessairement l'identité graphique des mots, comme c'est le cas de *défend/enfant*, quoique nous observons que dans la plupart des rimes dans *Brise marine* il existe une homonymie graphique. Finalement, nous devons faire mention à la qualité de la rime, qui se mesure en nombre de sons répétés. Nous pouvons faire la distinction entre rime riche et rime pauvre, le premier cas étant celui qui prédomine dans le poème. Nous affirmons qu'une rime est riche lorsqu'il y a deux sons ou plus qui riment dans les mots, comme nous pouvons apprécier dans : *livres/ivres*, *orage/nauffrage*, *trempe/lampe*, etc.

Un autre aspect dont le traducteur doit tenir compte c'est le type de vers. Cette œuvre est composée par des alexandrins<sup>4</sup>, où chaque vers a douze syllabes, et que le propre Mallarmé considérait comme naturel de la langue française (Utrera, 2011 : 199). Il faut remarquer ici la différence qu'entraîne le vers alexandrin entre le français et l'espagnol. Cette différence n'implique qu'un nombre distinct de syllabes, c'est-à-dire 12 en français mais 16 en espagnol, ce qui a pour conséquence que le traducteur doive choisir entre le respect du nombre de syllabes ou le respect du type de vers.

Finalement, nous voulons remarquer que nous sommes face à un poème complexe du point de vue du rythme. Le rythme concerne les césures et les coupes, étroitement liées aux syllabes toniques. C'est ainsi que nous distinguons plusieurs types de rythme qui

---

<sup>3</sup> La rime féminine est celle qui termine un mot par *e* muet, le reste sont dites masculines.

<sup>4</sup> Son nom lui vient du *Roman d'Alexandre*, de la fin du XII<sup>e</sup>.

dépendent de la mesure des vers. Nous trouvons donc des rythmes binaires, où le vers est divisé en deux mesures égales : *Sur le vide papier que la blancheur défend* ; des rythmes croissants, où les mesures du vers sont de plus en plus longues : *Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !* ; ou le rythme ternaire, où le vers est divisé en trois mesures : *Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !*

Après cette analyse du poème, nous arrivons à la conclusion que *Brise marine* a été composé en employant de nombreux recours littéraires qui rendent cette œuvre très complexe et difficile de comprendre, chargée d'images et de symboles, de rimes que seul le vocabulaire et la phonétique français peuvent offrir, ainsi que de longs vers. Il s'agit donc des aspects auxquels le traducteur doit faire face au nom de la fidélité, et celui-ci devra, par conséquent, faire des adaptations dans la langue cible qui impliqueront la perte de certaines caractéristiques propres du poème.

## 5. Comparaison des versions du poème en langue espagnole.

La poésie de Stéphane Mallarmé a été amplement connue depuis la fin du XIX siècle jusqu'à l'actualité, ce qui a donné comme résultat une abondance de traductions en langues différentes. Cette abondance a impliqué aussi des versions distinctes dans une même langue, ce qui nous mène à conclure qu'il n'existe jamais une seule traduction possible et que les possibilités ne sont limitées que par le nombre de traducteurs. Tout au long de cette étude nous avons insisté sur le fait qu'il n'existe pas une seule méthode pour traduire un texte, parce que chaque traducteur a son propre point de vue et sa méthodologie. Tous coïncident pourtant dans un aspect : les idées et les sentiments que le texte de la langue cible transmettent au lecteur doivent être respectés. C'est donc dans cette partie de l'analyse que nous montrerons deux versions en espagnol de la traduction de *Brise Marine*, où nous ferons une comparaison afin de comprendre quels ont été les techniques et procédés employés ainsi que les raisons qui ont mené l'auteur à les utiliser.

### 5.1. Analyse des traductions.

Nous présenterons dans cette étude deux versions en espagnol du poème *Brise Marine*, pour faire une analyse et comparaison, dans le but de comprendre quels ont été les procédés et les techniques appliqués afin de nous aider dans les traductions poétiques.

Les deux versions en question sont les suivantes :

¡La carne es triste, ay! y ya agoté los libros.	¡La carne es triste y ya leí todos los libros!
¡Huir, huir allá! Siento a las aves ebrias	¡Huir, huir allá! Siento a las aves ebrias
De estar entre la ignota espuma y los cielos.	De estar entre espumas ignoradas y cielos.
Nada, ni los viejos jardines que los ojos reflejan	Nada, Ni los viejos jardines que los ojos reflejan,
Retendrá el corazón que hoy en el mar se anega,	Retendrá a este corazón que se temple en el mar,
Oh noches, ni la desierta claridad de mi lámpara	¡Oh noches!, ni la claridad desierta de mi lámpara
Sobre el papel vacío que su blancura veda	Sobre el papel vacío que la blancura veda,
Y ni la joven madre que a su niño amamanta.	Y ni la joven madre que amamanta a su hijo.
Partiré ¡Steamer que balanceas tu arboladura,	¡Partiré! Nave que balanceas tu arboladura,
Leva ya el ancla para la exótica aventura!	¡Leva por fin el ancla hacia exóticas tierras!
Un Tedio, desolado por crueles esperanzas	Un Hastío asolado por crueles esperanzas
Cree aún en el supremo adiós de los pañuelos,	Aún cree en el supremo adiós de los pañuelos.
Aunque, tal vez, los mástiles que invitan huracanes	Y quizá los mástiles, que a la borrasca invitan,
Son aquellos que el viento doblega en los naufragios	Son de los que un viento sobre el naufragio Inclina,
Perdidos, sin mástiles, sin mástiles ni fértiles islotos...	Perdidos, sin palos ni fértiles islotes...
¡Mas, oh corazón mío, escucha la canción de los marinos! <sup>5</sup>	Mas oye, corazón; ¡el canto de los marineros! <sup>6</sup>

Ces deux versions, provenant de deux traducteurs différents -à savoir Salvador Elizondo, écrivain et traducteur mexicain avec expérience dans la traduction poétique d'auteurs tels que S. Mallarmé ou Gérard de Nerval ; et Federico Gorbea, auteur argentin de nombreux romans et traducteur de poètes français renommés comme G. Apollinaire ou F. Villon -, ont été élaborées à partir d'une méthodologie parfois similaire mais, en générale,

---

<sup>5</sup> Traduction de Salvador Elizondo. Disponible sur le site de l'université du Mexique (section Matériel de lecture) : <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/stephane-mallarme.pdf>

<sup>6</sup> Gorbea, Federico (1982): *Stéphane Mallarmé. Poésie*. Barcelona, Plaza & Janes.

distincte. Le premier trait que nous pouvons observer est la difficulté de maintenir la rime en espagnol, parce que dans la version originale, l'auteur emploie des mots spécifiques qui apportent le sens au poème ainsi que la rime. Or, en espagnol, les traducteurs ont dû chercher l'équivalence desdits mots afin de conserver le message du poème mais en renonçant pourtant de l'assonance. Le type de vers est aussi un élément compliqué à conserver, comme nous observons dans les deux versions. Le poème original est composé par des alexandrins, mais il faut remarquer d'abord que les vers alexandrins ont une mesure distincte en espagnol et en français, c'est-à-dire, douze syllabes en français mais seize en espagnol. C'est ainsi qu'avant de commencer vraiment avec la traduction, les traducteurs se trouvent face à la problématique qui concerne la forme et structure du poème.

Dès le premier vers des deux versions, nous constatons déjà une différence lexicale : *agoté/leí*. Cela peut s'expliquer à partir du point de vue des traducteurs, c'est-à-dire, la perception qu'ils ont eue de ce que Mallarmé a voulu transmettre dans ce vers n'a pas été la même. Nous pourrions par conséquent affirmer l'emploi de la modulation dans ce cas-là. La période de crise personnelle et d'angoisse du poète au moment où il avait rédigé ces vers est bien connue, mais seule la traduction d'Elizondo essaie de montrer cette angoisse par le biais d'un verbe -agoté- qui suggère mieux ce malheur. Il a décidé pourtant d'éliminer le mot *tous*, une hyperbole qui cherchait exagérer, comme nous avons vu dans l'analyse du poème original, sa situation personnelle à ce moment-là. Cependant, dans celle de Gorbea, la traduction littérale du vers de Mallarmé a été considérée par le traducteur la meilleure option. Dans ce cas-ci, Gorbea a cherché dans la langue traduite les mots les plus proches de ceux du vers, donnant comme résultat une coïncidence du sens et du lexique, ce qui arrive très rarement en poésie. Dans ce premier vers, il maintient le mot *tous*, mais nous remarquons, d'autre part, la suppression de l'interjection « *hélas* » dans la version de Gorbea, mais pas dans celle d'Elizondo. Cette suppression forme partie du procédé que nous avons déjà cité dans cette étude, la transposition. Gorbea a possiblement considéré qu'il n'existe pas une bonne traduction de cette interjection et que son élimination ne suppose pas un changement dans le sens du vers. Elizondo, de son côté, a décidé de le maintenir en ayant recours à l'équivalence. Cela est dû au fait qu'il n'y a pas une traduction littérale de « *hélas* » qui aide à maintenir la beauté du poème, ce qui a mené au traducteur à chercher l'équivalence la plus proche pour qu'elle soit naturelle en espagnol à la fois qu'elle garde ce sentiment de tristesse, d'où le mot « *ay* ».

Dans le deuxième vers, nous voyons que les deux traducteurs ont coïncidé dans leurs traductions en appliquant la même méthodologie. Dans les deux cas, nous observons à nouveau l'emploi de la transposition, dans lesquels ils ont réduit le nombre de mots en enlevant la subordonnée complétive ([...] *que des oiseux sont ivres*), et ils ont cherché ensuite le lexique le plus proche au français qui transmet la même idée. Dans ce cas, Elizondo et Gorbea ont choisi l'option la plus directe parce qu'elle donne comme résultat une traduction qui emploie des mots similaires au français en préservant la beauté et le message. Tout au long du poème, nous apprécions que les deux versions ont coïncidé exactement -parfois avec quelques nuances- comme c'est le cas des vers 3, 4, 6 ou 7, où le lexique présent permet aux traducteurs de choisir le procédé le plus simple sans altérer le sens.

Cette coïncidence dans les traductions occupe la moitié de *Brise Marine*, mais c'est dans le neuvième vers (*Je partirai ! Steamer balançant ta mâture*), où l'on trouve une difficulté de traduction. Dans ce vers, nous constatons la présence d'un anglicisme, « *Steamer* », dont sa traduction littérale est « navire à vapeur ». Quel serait donc la meilleure option qui garantisse le message ainsi que la beauté du vers ? Pour trouver la réponse, nous observons les options d'Elizondo et de Gorbea. Le premier a considéré que le meilleur choix était de conserver le terme anglais, ce qui en traduction se connaît comme emprunt. Dans cette circonstance, une traduction littérale pourrait impliquer la perte de beauté dans le poème ainsi qu'un vers trop long. Par conséquent, en conservant le même terme que Mallarmé a utilisé, on évite ces problèmes et le vers en espagnol garde la même interprétation. Dans la deuxième version, le choix a été pourtant différent. Gorbea traduit l'emprunt anglais par « nave », c'est-à-dire, il a eu recours à l'équivalence. Comme nous avons signalé dans la version d'Elizondo, une traduction littérale ne serait pas adéquate, par conséquent il a dû chercher dans la langue espagnole un équivalent qui puisse apporter la même signification en même temps qu'il conserve l'esthétique. Or, Mallarmé a employé un terme qui fait référence à un type spécifique de navire, et le mot espagnol « nave » est peu précis. Il est possible que cette traduction vienne rompre l'image que le poète voulait transmettre, mais les options dans ce cas sont peu nombreuses et nous devons décider entre conserver l'image ou la beauté du vers.

Dans le vers suivant (*Lève l'ancre pour une exotique nature*), il y a, à nouveau, des procédés distincts. Les deux versions maintiennent la même syntaxique, ainsi que les mots clés du vers : *Lève*, *ancre* et *exotique*. Cependant, les traducteurs ont divergé dans

la traduction du nom « *nature* ». Dans la première version, nous trouvons le mot « *aventura* », tandis que dans la deuxième, nous trouvons « *tierras* ». Il s'agit, dans les deux traductions, d'un exemple de modulation, où la perspective des traducteurs a joué un rôle décisif. Dans le poème d'Elizondo, le parcours biographique de Mallarmé et les autres vers qui entourent ceci peuvent expliquer cette élection. D'un côté, le poète vit une période d'angoisse et manque d'inspiration. Cette angoisse se voit reflétée dès le début du poème où il exprime ses désirs de fuir. C'est pour cela que le traducteur a voulu montrer ce souhait à travers le mot « *aventura* », qui renvoie cette idée d'échapper et de s'éloigner. D'un autre côté, l'emploi de ce mot permet aussi faire la rime avec « *arboladura* », dans le vers antérieur, ce qui aide à respecter -bien qu'il s'agisse d'un cas exceptionnel- l'assonance des vers.

Cependant, le point de vue de Gorbea l'a mené à traduire « *nature* » par « *tierras* ». Cette traduction se rapproche plus à la version originale, et ce choix pourrait s'expliquer par la volonté de rester fidèle le plus possible au poème de l'auteur. À nouveau, la traduction littérale par « *naturaleza* » donnerait un vers trop long, ce qui romprait la sonorité et le rythme de l'œuvre.

Finalement, à l'intérieur des deux versions, nous observons un aspect remarquable : l'addition de mots qui n'apparaissent pas dans le poème original. Tantôt Elizondo, tantôt Gorbea, ont inclus un nouveau terme, à savoir « *ya* » et « *por fin* ». La transposition a été appliquée dans les deux cas, où ils ont augmenté le nombre de mots du vers d'origine, ainsi que la modulation. Comme nous avons déjà vu, le point de vue du traducteur peut différer souvent de ceci du poète, mais dans d'autres cas ce point de vue peut enrichir encore plus le poème. Pour faire cela, il faut d'abord comprendre le poème entier. *Brise Marine* est chargé d'agitation, mélancolie et désespoir, et dans ce vers Mallarmé manifeste sa volonté de partir. À travers l'adjonction de « *ya* » et « *por fin* », on augmente le sentiment de crise personnelle et d'impatience pour fuir, ce qui renforce l'idée d'angoisse.

Le quinzième vers : *Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots ...*, ne présente pas en général beaucoup de difficultés, quoique nous pouvons trouver plusieurs différences notables dans les deux traductions. Le poète fait l'usage de la réduplication, un recours littéraire qui « consiste à répéter un mot ou un groupe de mots sur le membre de phrase qui suit » (Bergez ; Géraud ; Robrieux, 2005 : 17), comme nous l'observons : *sans mâts, sans mâts*. Seulement la version d'Elizondo conserve cette réduplication, faisant une

traduction littérale du mot mâts par « mástiles » et en conservant de manière précise le reste du vers. Or, dans celle de Gorbea, il manque ce recours littéraire, sans avoir une raison apparente de ce choix et en donnant comme résultat une traduction que nous pourrions considérer peu respectueuse à l'ouvrage. La reduplication est souvent utilisée en poésie comme un moyen d'insister sur une idée, de donner plus d'expressivité au poème, ce qui contribue de même manière à sa beauté. Il n'existe donc une justification satisfaisante pour expliquer son élimination ; parce que, comme nous avons insisté plusieurs fois dans cette étude, l'un des buts de la traduction -plus concrètement dans la traduction poétique- est de conserver l'esthétique et la magnanimité de l'œuvre poétique.

En observant finalement le dernier vers, la différence dans les traductions se fait évidente. La version originale de Mallarmé présente une phrase exclamative avec une interjection à l'intérieur (*ô mon cœur*). Seulement la version d'Elizondo conserve cet élément, mais ce n'est pas le cas de celle de Gorbea. L'objectif des interjections est d'exprimer des sentiments de douleur, tristesse, bonheur, etc., d'une manière plus intense. Par conséquent, nous considérons évidente la conservation dudit élément afin de préserver la sensation que le poème évoque sur le lecteur, dans ce cas de mélancolie. Or, l'interjection ne paraît pas indispensable pour Gorbea, qui a décidé de la supprimer de sa traduction. Mallarmé emploie plusieurs fois les interjections tout au long de *Brise Marine*, plus précisément dans le premier, sixième et dernier vers, à savoir *hélas ! Ô nuits !* et *ô mon cœur*, respectivement. La deuxième version ne maintient pourtant que celle du sixième vers, tandis qu'Elizondo les conserve toutes. Pouvons-nous donc considérer peu fidèle la version de Gorbea ? C'est possible, en raison de ce qu'il n'existe pas d'arguments qui expliquent cette suppression.

En général, *Brise Marine* est un poème qui contient des problèmes que nous devons affronter. Nous pouvons apercevoir que la rime se révèle impossible de conserver dans les traductions en espagnol, n'ayant pas un lexique approprié pour cela. Les vers alexandrins constituent de même manière une question double : soit employer l'équivalent du vers alexandrin en espagnol, ce qui impliquerait seize syllabes, soit maintenir le nombre de syllabes mais en renonçant à l'alexandrin. En ce qui concerne les recours littéraires, ils n'entraînent pas de nombreuses difficultés dans une traduction, puisqu'il existe des recours semblables dans les deux langues, tel que nous les trouvons dans les versions qui ont su bien respecter les figures, étant donné que nous ne trouvons pas de divergences à cet égard.

## 6. Conclusion.

La traduction poétique est un domaine beau et compliqué dans laquelle beaucoup d'éléments y sont impliqués. Tout d'abord, connaître l'histoire qui entoure cette pratique nous permet de mieux comprendre l'importance qu'elle a eue dans l'histoire de l'homme et de la femme, une importance qui continue même de nos jours. Cela nous permet un contact entre cultures différentes et un enrichissement de l'esprit grâce à une traduction qui rend possible la compréhension de textes étrangers.

D'un autre côté, l'histoire qui englobe l'auteur d'une œuvre est également importante afin de réussir les meilleurs des traductions. Les aspects biographiques et les périodes littéraires qu'un auteur vit pendant sa vie nous permet d'obtenir une idée de ce qu'il voulait transmettre dans son ouvrage et, par conséquent, de savoir quelle traduction est la plus adéquate. Nous avons pu le vérifier dans cette étude, où la crise personnelle qu'expérimente Mallarmé à l'époque où il écrit *Brise Marine* entraîne un usage particulier des mots et des recours littéraires que le traducteur a dû tenir compte à l'heure de choisir entre une option ou une autre.

En ce qui concerne le poème, l'étude nous a démontré qu'il s'agit d'un genre qui présente de nombreuses problématiques, parce qu'il est construit à partir des éléments tels que la rime, les vers ou le rythme et des recours littéraires qui entraînent des choix très limités. Nous avons vu que les traducteurs des deux versions du poème ont dû faire face à un poème plein de recours littéraires, de rimes impossibles de maintenir et d'un lexique chargé de sentiments. C'est ainsi que les deux traducteurs choisis -S. Elizondo et F. Gorbea- ont eu l'obligation de rendre une traduction la plus fidèle possible au texte cible, en choisissant les mots qui respectent l'original mais qui s'adaptent en même temps à la langue traduite, en déterminant quel type de vers s'ajuste le mieux et en renonçant, dans plusieurs cas, à quelques éléments en faveur d'autres.

En conclusion, l'analyse et comparaison des deux versions de *Brise Marine* a été fondamentale pour comprendre les techniques et méthodologies qui ont été appliquées. Cela nous a aidé de même manière à savoir aborder les difficultés existant dans l'ouvrage, afin d'appliquer le meilleur procédé. Cette étude nous a aidé donc à savoir comprendre d'abord le texte source pour produire le meilleur résultat, tout en respectant les idées, les messages et les intentions de l'auteur.

## REFERENCE BIBLIOGRAPHIQUE

BERGEZ, Daniel ; GÉRAUD, Violaine et ROBRIEUX, Jean-Jacques (2005) : *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris, Armand Colin.

BIOGRAFÍAS Y VIDAS (n.c.). *Carlos I de España* [en ligne]. Disponible sur : [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/carlos\\_i\\_v.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/carlos_i_v.htm) [18 février 2019].

CÉARD, Jean et TIN, Louis-Georges (2005) : « *Anthologie de la poésie française du XVIe siècle* ». Paris, Gallimard.

COPIEDOUBLE (n.c.). *Poésie : Histoire littéraire à travers les siècles* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.copiedouble.com/content/po%C3%A9sie-histoire-litt%C3%A9raire-%C3%A0-travers-les-si%C3%A8cles> [19 février 2019].

DAUZAT, Albert, DUBOIS, Jean et MITTERAND, Henri (1971) : *Dictionnaire de poche de langue française étymologique*. Paris, Larousse.

DELISLE, Jean (2003) : *L'Histoire de la Traduction : Son Importance en Traductologie, Son Enseignement au Moyen d'un Didacticiel Multimédia et Multilingue*. Ottawa, Université d'Ottawa.  
Disponible sur : [https://www.academia.edu/5995258/Lhistoire\\_de\\_la\\_traduction\\_son\\_importance\\_en\\_traductologie?auto=download](https://www.academia.edu/5995258/Lhistoire_de_la_traduction_son_importance_en_traductologie?auto=download) PDF 7 mars

ESFINGE (n.c.). *Safo y la poesía en la antigua Grecia* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.revistaesfinge.com/arte/literatura/item/732-31safo-y-la-poesia-en-la-grecia-antigua> [19 février 2019].

FUNDACIÓN JUAN MARCH (n.c.). *Clasicismo: La poesía neoclásica* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.march.es/musica/jovenes/poesia-en-musica/clasicismo.asp> [21 février 2019].

GÓMEZ, Juan (2009) : « El tratamiento del préstamo lingüístico y el calco en los libros de texto de bachillerato y en las obras divulgativas ». *Revista electrónica de estudios filológicos*, n° 27. [Consultation en ligne: <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/tritonos-1-librosdetexto.htm> ; 16/5/2019]

LANDI, Michela (2008) : « Yves Bonnefoy et la traduction : L'enseignement et l'exemple de l'Italie ». Armand Colin 150, 56-69.

LÉPINETTE, Brigitte et MELERO Antonio (2003) : *Historia de la traducción*. Valencia, Universitat de València.

MADRID, Eduardo (2017). *El símbolo como recurso literario : definición y características* [en ligne]. Disponible sur: <https://revista.poemame.com/2017/10/27/el-simbolo-como-recurso-literario-1-definicion-y-caracteristicas/> [05 avril 2019].

MONDOR, Henri et AUBRY, Jean (1945) : *Œuvres complètes*. Tours, Gallimard.

MONIN, Sylvie (1989) : « La transposition est-elle utilisée par les traducteurs techniques ? » *Cahiers de l'APLIUT* 9, 49-58.

MUSÉE CANADIEN DE L'HISTOIRE (n.c.). *La Grèce et Rome* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.museedelhistoire.ca/cmce/exhibitions/civil/greece/gr3010f.html> [20 février 2019].

NICOLAS, Henry (1965) : « Introduction », dans *Mallarmé et le symbolisme*. Paris, Librairie Larousse, 8-16.

OBOLENSKAYA, Julia (2003): « La adecuación y la equivalencia de la traducción: ¿la cuestión de terminología o la oposición conceptual? » dans M. A. Vega (dir), *Una mirada al taller de San*

*Jerónimo*. Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Disponible sur : [https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/mirada/12\\_obolenskaya.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/mirada/12_obolenskaya.pdf)

REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS (2008) : *Diferentes aproximaciones al concepto de equivalencia en traducción y su aplicación en la práctica profesional* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-26-Traduccion%20y%20equivalencia.htm>

RODRIGUEZ, Felix (2005) : « sustitución o calco », dans P. Fuertes (dir), *Lengua y sociedad. Investigaciones recientes en lingüística aplicada*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 180.

SANTOYO, J.C. (2008) : *Historia de la traducción: viejos y nuevos apuntes*. León, Universidad de León.

SIGNIFICADOS (2015). *Significado de simbolismo* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.significados.com/simbolismo/> [27 mars 2019].

SYMBOLISME (n.c.). *Le symbolisme. Origines et définition* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.symbolisme.net/definition.html> [22 février 2019].

TORRE, Esteban (2001) : « Alternativas de la traducción », dans Miguel Ángel Garrido (dir), *Teoría de la traducción literaria*. Madrid, Síntesis, 127.

TORRE, Esteban (2001) : « La traducción : Concepto y evolución histórica », dans Miguel Ángel Garrido (dir), *Teoría de la traducción literaria*. Madrid, Síntesis, 7-9.

TRADUCCIÓN Y TERMINOLOGÍA MÉDICAS (2014). *Estrategias de traducción* [en ligne]. Disponible sur : <https://temas.sld.cu/traduccion/2014/08/25/estrategias-de-traduccion/> [15 mars 2019].

UTRERA, Maria Victoria (2011) : « El hermetismo caleidoscópico de Stéphane Mallarmé », dans *El simbolismo poético. Estética y teoría*. Madrid, Verdum, 177-183.

VAZQUEZ-AYORA, Gerardo (1977) : « La alternatividad estilística y la transposición », dans G. Vazquez-Ayora (dir.), *Introducción a la traductología*. Georgetown, Georgetown University.

YOUSCRIBE (n.c.). *La poésie contemporaine* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.youscribe.com/page/ebook/poeme-contemporain> [26 février 2019].

