

## **CHANSON D'AUTOMNE DE VERLAINE EVALUATION D'UNE TRADUCTION EN CASTILLAN**

CLAIRE MONNIER

### **RESUMEN**

En el marco de una investigación sobre la posibilidad de traducir poesía, y sobre cuales podrían ser las condiciones en las que esta clase de traducción fuese realizable, se intenta aquí el análisis de un caso límite: *Chanson d'Automne* de Verlaine; y se examina la traducción española en verso hecha por Emilio Carrere (1921).

### **PALABRAS CLAVE**

Verlaine; *Chanson d'Automne*; Emilio Carrere; traducción; métrica; prosodia; fonología; valor; «signifiante».

### **RÉSUMÉ**

Dans le cadre d'une recherche plus vaste sur la possibilité de traduire la poésie et les conditions de réalisation de ce type de traduction, nous analysons un cas limite: *Chanson d'automne* de Verlaine. Après une analyse fouillée du texte-source et des relations entre forme (signifiant; recours métriques; sons; points d'articulation, etc.) et signification / signifiante, nous tentons l'évaluation d'une traduction espagnole en vers de ce texte: celle d'Emilio Carrere (1921).

### **MOTS CLES**

Verlaine; *Chanson d'Automne*; Emilio Carrere; Traduction; Vers; Métrique; Prosodie; Phonologie; Valeur; Signifiante.

### **ABSTRACT**

I intent to make an evaluation of the possibility of translating the poetry of Verlaine and the specific difficulties due to his poetics, analysing the spanish translation of *Chanson d'Automne* by Emilio Carrere (1921).

## KEY WORDS

Verlaine; *Chanson d'Automne*; Emilio Carrere; Translation; Verse; Metrics; Phonology; «Valeur»; «Signifiante».

La traduction de la poésie pose des problèmes spécifiques à cause de l'extrême intrication de la forme et du fond, ou, dit autrement, des rapports spécifiques qu'entretiennent signifiant et signifié dans le contexte poétique. Les limites du premier sont très discutées, et il est des critiques pour penser qu'il faut élargir la notion jusqu'à considérer, comme le fait Henri Meschonnic, que les limites du signifiant sont alors celles du poème lui-même. Le présent travail se base précisément sur cette hypothèse et se propose d'analyser les voies de la signification dans *Chanson d'Automne* de Verlaine. Son esthétique nous paraît en effet particulièrement intéressante, parce que travaillant la langue au plus intime, touchant tant le plan formel du signifiant que le lien signifiant/signifié. Dans l'*Art Poétique*, nous observons que les recommandations de Verlaine s'organisent selon deux axes: l'un implique la recherche de *la musique avant toute chose*, le choix du mètre impair et l'assagissement de la rime; l'autre, touchant précisément au signe, au couple signifiant/signifié, commande de ne pas choisir ses mots sans quelque *méprise*. Ces deux démarches n'ont qu'un seul but: la recherche de la *nuance*, puisqu'*elle seule fiance / Le rêve au rêve et la flûte au cor!* (AP, v. 15-16). Par *nuance*, *méprise*, nous pensons qu'il faut comprendre, non usage dénotatif du langage, mais allusion et connotation. En vertu des éléments signalés plus haut, les voies de l'allusion et de la connotation seront tant le lexique que les alliances de sons, les points d'articulation, les artifices syntaxiques, prosodiques et métriques, comme nous allons tenter de le démontrer.

Les conséquences de tels choix ne peuvent que poser au traducteur des problèmes que certains ont jugé insurmontables. C'est le cas de Manuel Machado qui, bien qu'auteur de poèmes qui démontrent sa compréhension de la technique verlainienne, recule devant l'hypothèse d'une traduction en vers, ou même simplement rythmique, pour se rabattre sur la traduction en prose; ce faisant, il produit une «équivalence» strictement dénotative et fournit une des plus médiocres traductions de son vénéré maître. Le travail d'Emilio Carrere nous a retenu parce que le poète adopte une attitude exactement inverse et que, de ce fait, il risque des voies de traduction beaucoup plus stimulantes pour une réflexion sur la nature du texte poétique et le problème théorique et pratique que pose sa traduction.

## CHANSON D'AUTOMNE

*L' Impair:*

Dans *Chanson d'Automne*, Verlaine emploie le mètre impair qu'il recommandait, mais d'une façon très contournée. En effet, le poème se compose de

trois phrases qui forment chacune une strophe de six vers. Ces vers sont répartis en deux tercets, groupements impairs de vers eux-même impairs puisqu'inégaux et claudicants: 4 / 4 / 3; 4 / 4 / 3<sup>1</sup>. En fait, il s'agit d'une forme «hypocrite» ou déguisée d'hendécasyllabe.

*La rime:*

Verlaine la souhaitait assagie. Or le traitement de la rime offert par *Chanson d'Automne* est d'une grande complexité et mélange respect des règles et transgression. Ainsi, chaque strophe fait alterner rimes masculines et féminines sur un schéma toujours identique (m / m / f / m / m / f), ce qui contribue à affermir la perception du poème comme tout organique.

Par ailleurs, la résolution de l'hendécasyllabe en forme tierce a permis l'augmentation du nombre de rimes, qui sont toujours suffisantes (voire riches, comme dans les vers 3, 6, 15 et 18) et très souvent enrichies par un jeu d'homophonies. Ainsi dans les vers 4 et 5, qui riment en -EUR, un jeu entre /k/ et /g/, c'est-à-dire entre forme sonore et sourde du même phonème, vient augmenter la richesse phonique. Cette pratique est constante et contribue à diluer le dénotatif, à entretenir la *méprise* autour des mots par un tissage musical saturé d'échos. Ainsi, dans les deux premiers vers du poème, la séquence phonique /olon / se répète en fin de vers. Une partie de celle-ci réalise la rime (...*sanglots LONGs* / ...*violONS*). Mais prise globalement, elle contribue à gommer la perception exacte du sens dénoté: émise une première fois dans *sanglots LONGs*, où rien ne permet de la ressentir comme unité, sa reprise dans le terme *violons* amène tout naturellement à se souvenir que cette séquence a déjà été entendue, et cette connaissance amène à établir une relation fusionnelle entre deux termes qui, bien que l'un qualifiât l'autre, «devraient» resters distincts. Dans la même strophe, *monOTONE* répond à l'*AUTOMNE*; nous postulons la rime riche, et dès lors nous reste à souligner une fois encore la proximité de réalisation des phonèmes /n / et /l /: l'un frappe du «gras» de la langue, et l'autre du bout, mais tous deux frappent à la racine des incisives supérieures. Ici, non plus tant une musique qui gomme les articulations syntaxiques, qu'une réalisation physique qui incline à confondre les deux termes. Ainsi la musique du vers, loin d'être un simple ornement du sens, tend à assumer une fonction de premier plan dans l'établissement de la signification.

Nous allons maintenant tenter de comprendre quels sont les rapports qu'entretiennent la mélodie et le sens, et quelle est la part de sens qui gîte dans la forme phonique, rythmique, musicale. Dans le souci de rendre les choses plus claires, et malgré l'inélégance du procédé, nous allons aborder le poème strophe par strophe.

*Première strophe:*

Alors que, nous le verrons, l'art de Verlaine repose souvent sur la distorsion de la structure de la phrase et le maniement des rejets et contre-rejets, la structure

1. Forme dite «double formule tripartite couée».

métrique de la première strophe de *Chanson d'Automne* respecte rigoureusement les articulations syntaxiques de la phrase. Celle-ci se développe donc sans entrave, et la fluidité syntaxique vient s'ajouter à la fluidité mélodique et articulatoire.

La réalisation phonique du texte se limite presque entièrement à un travail de la langue à l'intérieur de la bouche, quasi sans mobilisation des lèvres ou des dents, et sur la complète déclinaison des O du français. La bouche abrite la caresse de la langue dans la réalisation d'une mélodie riche en nasales (v. 1: *sANGlots IONgs*; v. 2: *violONs*; v. 3: *autoMNE*; v. 5: *d'uNE lANgueur*; v. 6: *mono-tone*), qui provoquent un bourdonnement continu et entêtant. La sensation qui envahit le lecteur entre en résonance profonde, signifie, réalise une dimension du sens qui, tout en restant inexprimée au plan dénotatif, est fondamentale dans la signification du poème: la lente montée d'une sensation, d'un sentiment diffus (l'angoisse?) qui envahit le poète jusqu'à anéantir, comme nous allons le voir, la conscience qu'il a de son identité, et l'amener vers quelque chose qui ressemble à la mort.

Les quelques phonèmes qui viennent rompre ce bourdonnement sont presque tous situés dans le vers 4: *blesse mon coeur*. Soudain résonnent des sons durs et qui n'habitent plus la cavité buccale (occlusive bilabiale de *Blesse*) ou violent un espace jusque-là réservé à la douceur du parcours lingual (vélaire occlusive de *Coeur*, qui contraint à la contraction et à une forte expiration). A l'évocation de la blessure correspond l'irruption de sons plus durs qui tranchent d'avec ceux qui ont précédé. Après cette rupture, les choses se calment à nouveau, *lanGUEur* répond à *sanGlots*, la vibration intime résonne comme sous une voûte dans *mono-tone*. Rien que de très logique puisque cette blessure est provoquée par le climat même qu'évoquait la première partie de la strophe avec les moyens phoniques que nous décrivions.

#### *Deuxième et troisième strophes<sup>2</sup>:*

La belle harmonie entre structure syntaxique et vers se rompt dès la deuxième strophe, et des incongruités métriques apparaissent: mise à la rime de mots-outils (II,2: «*quand*»; III,4: «*la*»), ou placement singulier de la conjonction de coordination. Nous allons nous attarder quelque peu sur ce dernier point, car ces trois conjonctions de coordination se trouvant placées en situation de rejet, il y a contradiction entre la valeur intrinsèque, linguistique de la conjonction «et», et la valeur que lui impose sa place rejetée. Le sens s'établit alors sur la base de cette contradiction. Verlaine use de la langue et l'abuse, il l'oblige à signifier au-delà d'elle-même.

Quel sens peut être attribué à cet artifice stylistique? Assurément l'idée d'une rupture (situation en rejet) radicale, irréconciliable (tour oxymorique) à l'intérieur d'une situation d'intimité (conjonction de *coordination*). La situation en rejet du «et» impose chaque fois à celui-ci de recommencer l'action, impose

2. Nous traitons des deux strophes ensemble pour des raisons structurelles qui ne vont pas tarder à apparaître.

chaque fois au lecteur de revenir au membre de phrase que le «et» coordonne, en dépit de la rupture structurelle. Ce fait est particulièrement clair la première fois que le phénomène se produit: la conjonction est le premier mot de la deuxième strophe, autant dire qu'il est précédé de la plus forte rupture que l'on puisse imaginer à l'intérieur d'un poème à strophes; de plus, Verlaine a soigneusement dissimulé le fait qu'il allait travailler contre cette rupture (par la valeur de coordination de «et») en marquant bien la fin de la période par un point, la plus forte marque d'arrêt que connaît la ponctuation. Le parler des enfants présente fréquemment cette structure: alors que les adultes décrivent une succession d'actions comme un continuum logique, les enfants énoncent chaque action après l'autre, de manière hâchée, chacune terminée avant que la suivante ne commence, marquée par un «et» (généralement précédé d'une bonne inspiration...). Ce trait d'enfance n'est pas inintéressant, et nous postulerons qu'il fait partie des dimensions du sens du signe-poème, car il peut être relayé par l'évocation des *jours anciens*. Par ailleurs, la nostalgie de l'enfance et d'une figure maternelle-maternante fait partie des grands thèmes verlainiens, particulièrement dans les premiers recueils<sup>3</sup>.

Alors que les sonorités de la première strophe étaient douces et caressantes au palais comme à l'oreille, celles des deux dernières strophes sont dures et aiguës. Dans la deuxième strophe, frappe des occlusives, dentales (/t/) et vélares (/k/), accompagnées d'une forte expiration, sifflement des fricatives (/s/, /z/, /ʒ/) qui frottent les unes contre les autres, particulièrement dans le deuxième triolet. Dans la troisième, fricatives toujours (/zj/, /v/), tout particulièrement dans le premier triolet, et occlusives dans le deuxième (/d/, /p/). Remarquons la dissolution des limites entre deuxième et troisième strophes par la permanence des fricatives et le maintien de la tension dans les mâchoires: la mélodie se construit entre des dents serrées, posture classique d'une diction agressive et tendue<sup>4</sup>. Cette tension correspond bien à la rage et au désespoir du poète à penser aux jours anciens qui ne reviendront pas, comme elle correspond, dans le premier tercet de la troisième strophe, à la méchanceté du vent mauvais. Une fois encore, en maître de l'oxymore, Verlaine fond les contraires tout en les maintenant. Un même recours phonique vient signifier deux agressivités opposées et complices: rage du poète devant la perte (sonorités et articulations du deuxième tercet de la deuxième strophe), rage retournée contre soi (plan du signifié: le poète se livre activement –*je m'en vais*– à la puissance mauvaise du vent; plan du signifiant: sons agressifs).

3. Nous citerons pour mémoire *Voëu* : Si que me voilà seul à présent, morne et seul /.../ Et tel qu'un orphelin pauvre sans soeur aînée; *Mon rêve familier*; ou *A une femme*. Il nous semble que la connaissance approfondie d'un auteur est nécessaire au traducteur qui doit pouvoir (et savoir) s'appuyer sur le sens d'une oeuvre dans son entier pour comprendre ou assurer la compréhension du sens d'un poème et des éléments qui le composent. Ce qui mène à conclure que l'unité de signification en matière de poésie pourrait bien être l'oeuvre entière, et au travers de l'oeuvre les différents mouvements qui marquent son évolution. Par où la lettre d'un poète se verrait sujette à une évolution diachronique comparable à celle de la langue, mais dans un temps accéléré.

4. Sur les «sons durs et les énergies pulsionnelles agressives», voir le paragraphe de ce titre dans I. Fonagy: *La vive voix*, Paris, Payot, 1983, p. 88 et svtes.

C'est à ce moment que se fait le retournement: la méchanceté du vent et la rage autodestructrice du poète se fondent: *je m'en vais* est pratiquement l'anagramme de *vent mauvais*. La bilabiale /m/ est remplacée par une sienne cousine, la labio-dentale /v/. Remarquons la dissolution des limites entre deuxième et troisième strophe par la séquence /m/ + [quelque chose] + /vE/ qui est à la rime, et les «quelque chose» de l'un et l'autre vers sont des phonèmes d'articulation proche et tous deux de sonorité trouble, ce d'autant plus que / an / venant d'être prononcé, le o ouvert a tendance à s'ouvrir encore plus, à s'avachir et à se rapprocher du / an /. Qui est le vent? qui est le poète? qui est mauvais, le vent ou le poète, ou les deux? Le vent se fait complice de la rage autodestructrice du poète et l'emporte, lui qui voulait s'en aller.

Le dernier tercet achève de hâcher menu et le rythme, et le sens, et le sujet, poète ou lecteur. Reprenons l'étude du troisième tercet, où s'exercent les puissances conjointes de la prosodie et de la phonétique afin de renforcer le sens.

Le tercet s'ouvre par un vers qui requiert du locuteur une articulation quasi gymnique, car toutes les syllabes s'appuient sur des consonnes qui exigent une forte participation du souffle, une forte expiration (*Tout SuFFoCant*), la dernière syllabe étant de plus renforcée par l'accent de fin de vers. L'idée de souffrance, de dureté est relayé e ensuite par l'emploi savant de la métrique: le *et* (monosyllabique donc accentué) placé en rejet avec les conséquences que l'on a dites; le *quand*, lui-aussi monosyllabique donc accentué, en fin de vers donc réaccentué, appuyé sur l'un des phonèmes les plus durs du français: /k/. Par ailleurs le placement, hautement transgressif en regard des normes poétiques, d'un mot-outil à la rime ne peut qu'entraîner la perception d'une idée (plan du signifié) de rupture<sup>5</sup>. Entre les deux, *blême*: e largement ouvert (spontanément connoté négativement), d'autant plus long qu'il est situé entre deux monosyllabiques. Précédé de / bl- /, toutes lèvres fermées, immédiatement suivit de / m /, qui referme la bouche, il sonne comme une aigre béance. Sa longueur trouve écho dans *l'heure* qui sonne. Le schéma rythmique nous donne ici la clé de lecture: *Tout suffocant / Et blême quand / Sonne l'heure*. Brèves hâchées de la suffocation; malaise des longues qui «habillent» deux notions que cette parenté formelle nous amène tout naturellement à mettre en relation au plan du contenu: l'heure qui rend blême, c'est la dernière, et la dernière heure qui sonne, c'est la mort.

A peine tu le mot qui livre la clé du sens profond de ce poème, voici que s'apaise à nouveau le rythme, la syntaxe retrouve le lit du vers pour évoquer les jours anciens, dont les sifflantes chuchotent à l'oreille. Chuchotement doux de la douceur de l'autrefois, ou chuchotement ironique des jours qui ne reviendront pas? Faut-il trancher? La poétique de Verlaine consiste précisément, nous l'avons abondamment montré, à cultiver la nuance, l'ambiguïté, le double sens. La composante phonétique permet de développer cet aspect, car le son n'a pas de signification propre véritablement claire. C'est pourquoi le travail sur le son

5. Cf. I. Fonagy, *op.cit.*, p. 84-86.

permet de densifier ou au contraire d'estomper (au sens où on l'emploie lorsque l'on parle de la technique du pastel, qui a beaucoup en commun avec l'art verlainien) les éléments de la signification. Ici, il nous paraît que Verlaine parvient ainsi à dire deux choses à la fois (douceur et aigreur du souvenir), la musicalité permet, à côté du sens dénoté, l'élaboration d'un commentaire «intégré», dans et sur ce que dit la langue.

La syntaxe et le vers s'accompagnent jusqu'aux limites du dernier tercet, où tout se rompt. Nous retrouvons tous les éléments dont nous avons dressé l'inventaire au troisième tercet: le mot-outil monosyllabique à la rime; la transgression, encore plus forte que précédemment, de la règle, puisqu'ici, c'est l'article défini qui est séparé de son substantif. L'artifice permet de placer au dernier vers, seul, le mot composé qui chuchote ce que le troisième tercet n'osait dire: c'est de mort qu'il est question, le poète est comme la *feuille morte*.

Le premier vers du tercet marque la rupture: il se casse en deux. Le vers de quatre syllabes, réputé n'avoir jamais de césure<sup>6</sup>, se trouve ici divisé en deux hémistiches quasi jumeaux, dont l'élément qui les différencie est précisément celui qui porte accent: *deçà*, *delà* (accent de césure; accent de fin de vers). Régularité, symétrie (soulignée par la césure) dans la forme du signifiant; division, rupture soulignée dans le sens (*ça* versus *là*) par les accents prosodiques. Nous retrouvons l'art de la signification globale, polyphonique et paradoxale de Verlaine. A ce stade, il nous semble que parler de «signifiante», au sens de Meschonnic, s'impose, car comme il le dit:

Il n'y a plus (...) un signifiant opposé à un signifié, mais un seul signifiant multiple, structurel, qui fait sens de partout [c'est moi qui souligne], une signifiante. (...) L'écriture, la poésie sont des modalités de cette signifiante (...)<sup>7</sup>.

Nous n'entrerons pas dans les détails d'une discussion autour des théories de Meschonnic qui nous emmènerait trop loin, mais cette hypothèse d'une signification *globale*, et non plus morcelée, d'une interaction tous azimuts des différents éléments et plans de signification du langage-culture, nous semble des plus intéressantes pour notre propos. Pour l'analyse du texte poétique d'abord, comme nous avons essayé de le montrer en insistant tout particulièrement sur la supposée «insignifiante» du phonème; le(s) phonème(s) peu(ven)t signifier, à tout le moins participer de la signifiante. Pour une évaluation de traduction ensuite.

6. «Les vers de 6 et 4 syllabes (...) n'ont jamais eu de césure ni l'un ni l'autre, mais le vers de 6 syllabes a d'ordinaire une coupe libre», M. Grammont, *Petit traité de versification française*, A. Colin, 1978, p. 45.

7. H. Meschonnic: *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 512.

## EVALUATION D'UNE TRADUCTION

Nous allons maintenant aborder la traduction proposée par Emilio Carrere, qui nous intéresse, comme nous le disions plus haut, pour les choix théoriques qui sont les siens, tels qu'on peut les déduire de sa pratique. Il ne renonce pas à l'ambition de restituer une partie du sens qui peut naître dans et par la forme prosodique et mélodique, et choisit de maintenir une rime parfaite quasi tout au long du poème. Mais ce maintien de la forme se paie au plan de la fidélité lexicale et du rapport entre sens dénoté et sens évoqué, et Carrere se risque à ne pas respecter au plus près le lexique verlainien, pour réaliser des incursions fortes dans le sens du poème comme unité de signification, comme sème. C'est précisément pour ce dernier trait que la traduction Carrere nous intéresse.

*Première strophe*

Si l'on compare terme à terme, dans une optique dictionnaire, les choix lexicaux de Verlaine et de Carrere, on ne peut qu'être surpris. Si nous retraduisons mot à mot le texte de Carrere, nous obtenons:

La queja sin fin	la plainte sans fin
del flébil violín	du triste violon
otoñal	automnal
hiere el corazón	blesse le coeur
de un lánguido son	d'un languide son
letal.	étal

Les dimensions du sens sont assez bien restituées. Aux *sanglots*, signe de tristesse et de douleur, se substitue la *plainte*, qui peut assurément présenter ces deux dimensions, mais sa sphère d'action est beaucoup plus large et elle peut activer bien d'autres dimensions du sens<sup>8</sup>. Le terme est donc plus flou mais reste dans le même registre.

*Sin fin* restitue la notion de longueur des *sanglots longs*. Est-ce trop? la longueur n'implique pas forcément le caractère éternel, mais l'idée d'une douleur éternelle, marque des tempéraments comme le sien, hante Verlaine et les *Poèmes Saturniens*:

Or ceux-là qui sont nés sous le signe de SATURNE  
 (...) Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,  
 Bonne part de malheur et bonne part de bile.  
 (...) Tels les Saturniens doivent souffrir et tels  
 Mourir (...)

8. L'idée de récrimination, par exemple, compatible avec la plainte, l'est beaucoup moins avec *sanglot*.



Le recours à *sin fin*, qui sert également la rime, paraît tout à fait compatible, donc acceptable.

La dimension de tristesse que véhiculait *sanglots*, que pouvait mais ne devait pas contenir «plainte» / *queja*, est fixée par l'emploi de *flébil* / «triste». L'adjectif qualifie *violín* / «violon», et donc respecte scrupuleusement le rapport syntaxique établi par Verlaine dans *les sanglots (...) des violons*.

De même *otoñal*, dont le sens dénoté est strictement le même que celui du français *de l'automne*, et dont la fonction dans la phrase est également identique. Par ailleurs, cette forme offre l'énorme avantage de reprendre une qualité très importante dans l'économie globale de la signification par la forme chez Verlaine. Dans *Chanson d'Automne*, le vers se termine souvent de manière abrupte: sur des voyelles accentuées brèves (II,1: *suffocANt*; II,2: *quANd*), ou sur des consonnes finales à la prononciation problématique, tel le couple *automne / monotone* (I, 3; 6), ou surtout *emporte / morte* (III, 3; 6). A la forte accentuation de la dernière voyelle (dans les deux cas précédée par des occlusives qui lancent le souffle) s'oppose le mur sonore du -n, et surtout du -rt, dont le e muet qui les suit exige qu'on les entende, mais dont la situation après une telle explosion sonore fait qu'on les ressent comme des murs sur lesquels bute l'élan qui a précédé. C'est précisément cet aspect de butoir de la consonne finale qui se retrouve dans *letal* ou *otoñal*. Il nous semble trouver là un élément de preuve qu'il est possible de trouver des équivalents pour l'intimité signifiante du signifiant du sème. Reste que, pour éviter toute «licence traductive» (au sens où, chez les auteurs latins, on évoque la licence poétique chaque fois que la pratique de l'auteur ne semble pas correspondre à la théorie), il est souhaitable que le traducteur fasse preuve d'une grande rigueur dans l'estimation de ce qui est à traduire (forme et fond) ainsi que dans la critique, nécessaire, des moyens qui ont été mis en place à fin d'élaborer le sens. Dans le cas que nous étudions ici, il nous semble que le traducteur a agi avec rectitude et que la solution qu'il propose est recevable.

Enfin, la tournure définie, totalisante et plurielle choisie par Verlaine (*LES sanglots longs / DES violons / de L'automne*), Carrere choisit de la rendre par une tournure définie elle aussi, mais singulière. Ce faisant, il respecte bien le sens voulu par Verlaine, puisqu'il condense «tous les violons de l'automne» (formule verlainienne) dans «LE violon automnal», exprimant ainsi parfaitement le signifié verlainien.

Le recours à l'article défini en lieu et place du possessif devant *corazón* n'amène pas, nous semble-t-il, de trahison du sens verlainien. Carrere substitue, à la référence au narrateur par l'intermédiaire du possessif, une référence indirecte au narrateur par la voie énonciative elle-même: par l'emploi qu'il fait du défini, Carrere transforme cette première strophe en une énonciation dont la paternité n'est susceptible d'être attribuée qu'au Je poétique. Une fois encore, le signifiant est atteint, mais le signifié demeure.

La notion de *languueur* est centrale dans le poème, à la fois cause et effet, couteau et plaie, arme des violons et blessure dont la douleur envahit le poète. Carrere préserve ici, non le terme lui-même, mais sa dérivation adjectivale et explicite un concept, celui de *son*, qui n'est jamais qu'indirectement évoqué dans

le poème de Verlaine, au travers de *violons* ou des *sanglots*. C'était précisément parce que le terme «son» était tu, bien que fortement impliqué, que *langueur* acquérait tout son poids. Un son ne peut qu'être produit par les violons, car on imagine difficilement qu'il puisse l'être par le poète. Or la langueur, qui était textuellement celle des violons, leur arme, pouvait (et de fait devait) être comprise comme étant également celle du poète, contaminé par les sanglots langoureux des violons. Cette confusion entre l'intérieur et l'extérieur, cette capacité à être envahi par ce qui vient de l'extérieur jusqu'à ne plus savoir où est la cause et où l'effet, où le moi et où le non-moi, est typique de la perception et de l'art verlainiens<sup>9</sup>. Objectiver le facteur de contamination entre le monde et le poète, c'est perdre une des dimensions profondes (au sens où il existe une psychologie des profondeurs) de la signifiante du poème et de la posture verlainienne. Cependant, par cette explicitation, Carrere parvient à conserver la présence explicite de la langueur sous forme de l'adjectif. C'est là que la chose devient intéressante pour notre propos: ce faisant, non seulement il maintient le concept de langueur, mais il retrouve un rythme et une mélodie qui peuvent, bien que par des voies différentes, exprimer des dimensions du sens. Grâce à *languido son*, Carrere parvient à quasi mimer le rythme verlainien: le son s'élance sur la première syllabe, nasale et longue; le larynx et la glotte travaillent comme ils le font dans l'articulation de *LANGueur*, seulement un peu plus fortement; les consonnes se font de plus en plus douces au fur et à mesure que l'on prononce le mot, jusqu'à finir sur le simple effleurement du tranchant des dents par le bout de la langue. Par sa nasale, *son* achève l'impression d'alanguissement: légèreté de la sifflante, qui peut n'être qu'esquissée; imprécision, brouillard sonore de la nasale qui répond à celle de *languido*, avec une modulation sur les son o / on. Ici, après l'élan accentuel, la voix se laisse glisser dans un decrescendo qui aboutit au retroussi de la dernière syllabe; non plus «mourir de cette escarpolette», mais de cet effet tobogan. Le recours à *son* (valence négative dans une évaluation de la fidélité traductive) permet le maintien de deux éléments cruciaux: la notion de *langueur* (valence positive), grâce à l'adjectif, et par cet emploi, la restitution d'une forme équivalente à la forme française dans sa musicalité et la charge de signification que cette dernière assurait en dupliquant le signifié. Ce dernier élément est pour nous de la première importance dans le cadre d'une évaluation qualitative globale d'une traduction, parce que nous y voyons un élément capital pour la signification. Partant de l'hypothèse qu'une bonne traduction respecte le sens *global* du poème, nous avons de la même manière admis *letal* comme traduction acceptable de *monotone*, car tous les traits oppositionnels qui définissaient ce terme étaient présents dans l'ensemble des traits oppositionnels convoqués par *Chanson d'Automne* comme sème. Ce que ce terme avait de «faux» au plan du strict

9. Sur la perte de soi, la dilution, les sensations «sans aucun renvoi précis à leur origine concrète» (p. 166), bref: sur la sensibilité verlainienne, nous renvoyons à l'étude de Jean-Pierre Richard dans *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, Points, 1955, qui reste fondamentale, incontournable, et l'une des plus remarquables parues à ce jour.

signifié dénotatif, dictionnarial, était largement racheté par le fait qu'il permettait la restitution d'un élément fondamental de la signification: la posture rythmique (dans la langue), prosodique (dans la forme poétique). Par «sens global», nous entendons la signification d'ensemble d'un texte, le produit de toutes les interactions des mots, des sons, des tours métriques, etc. C'est en en référant à cette meta-signification ou signification globale que le traducteur peut espérer ne pas finir englué par le dénotatif et envisager de réfléchir sur le rôle des formes et sur les moyens de les restituer. C'est parce qu'il risque cette lecture du sens et les «libertés» qu'elle autorise que la traduction de Carrere nous intéresse tout particulièrement.

### *Deuxième strophe*

La traduction que Carrere propose pour la deuxième strophe mérite que l'on s'attarde sur quelques points, où le poète paraît moins bien dominer les distorsions auxquelles il a recours. Ainsi, peut-on honnêtement traduire *tout suffocant* par *siempre soñando* / «toujours rêvant» ou «toujours dormant»? *Sueño* est couramment traduit par «rêve», «songe»; le titre de la fameuse pièce de Calderón, *La Vida es Sueño*, se voit généralement traduit par *La vie est un songe*. C'est une notion fondamentale dans la culture et la littérature espagnoles que cette notion du *sueño* et du rêve éveillé qu'elle peut recouvrir, et c'est également une notion fondamentale dans l'oeuvre et la perception du monde verlainiennes. Pour Verlaine, comme le dit excellemment J.-P. Richard:

La vie est comme un rêve intermittent d'où l'on s'éveille en sursaut de temps à autre pour s'interroger sur le sens de ce qu'on est en train de rêver<sup>10</sup>.

Le *sueño*, c'est l'esthétique même de Verlaine, c'est la méprise, le vague, l'irréel, les ombres qui hantent les parcs dans *Fêtes Galantes* et le Rêve familier des *Poèmes Saturniens*, c'est un monde où le rêve et la réalité ne sauraient se distinguer clairement, ce qui est précisément un des éléments fondamentaux du malaise verlainien. *Siempre soñando* est ainsi fidèle à la posture profonde de la psyché verlainienne et même à une dimension possible du sens de *Chanson d'Automne: tout suffocant / et blême quand / sonne l'heure* a des airs d'évocation de cauchemar nocturne où l'horloge voisine vous réveille en sursaut. Sur ces mêmes dimensions du sens de *suffocant* et *blême*, ainsi que sur le climat de peur et de malaise du poème qui mettent en alerte latente des notions comme celles de tremblement, de sueurs froides, d'étouffement, toutes notions qui appartiennent à l'univers impliqué par la sensation décrite. Ainsi *febril* / «fébrile» se trouve-t-il aussi être un élément cohérent dans ce climat. Il présente de plus l'avantage de maintenir *cuando* à la rime, avec la rupture syntaxique qui l'accompagne.

10. J.-P. Richard, *op.cit.*, p. 179.

La traduction du *je me souviens* donne lieu à un recours à l' *âme*. Que penser de cette solution? Il ne nous paraît pas qu'il s'agisse là d'une trahison véritable de l'esprit du texte verlainien. Le poète a souvent recours au terme dans des contextes où il est difficile d'exclure le recouvrement de *je* par *mon âme*<sup>11</sup>. Ainsi, dès la pièce liminaire des *Poèmes Saturniens*, ce vers:

Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci,  
Crurent, et c'est un point encor mal éclairci,  
Lire au ciel les bonheurs ainsi que les désastres,  
Et que chaque *âme* était liée à l'un des astres.

Autant dire chaque être, et c'est bien de l'être tout entier du poète qu'il est question dans *Chanson d'Automne*, lentement démembré par ses impressions, dans un monde qui rappelle celui de *Nuit du Walpurgis Classique*:

Des chants voilés de cors lointains où la tendresse  
Des sens étroit l'effroi de l'âme en des accords  
Harmonieusement dissonants dans l'ivresse; (str. V)

Dès lors, le recours à «mon âme» nous paraît, sinon une fidélité au dénoté, du moins un tour compatible avec les «circonstances» textuelles des *Poèmes Saturniens*. Par contre le recours au verbe *reflejar* / «réfléchir»-«réfléter»-«renvoyer» nous paraît beaucoup plus discutable. Le texte de la strophe devient alors: «Toujours rêvante / et fébrile quand / sonne l'heure / mon âme reflète / la vieille vie / et pleure». Cette image du reflet n'est pas très heureuse, car elle implique une relation extérieure, de surface entre les deux éléments en présence. Le fait de se souvenir implique par contre une grande intimité entre la chose dont on se souvient et l'être qui se souvient; il est courant de se dire «envahi» par le souvenir. Dans *Chanson d'Automne*, cette dimension d'envahissement est tout à fait centrale: langueur, suffocation, bourdonnement des nasales qui envahit le lecteur. C'est enfin un double envahissement qui déchire le poète et le livrera aux caprices du vent: envahissement par la langueur mélancolique de l'automne, envahissement par le souvenir d'une époque heureuse qui ne sera plus<sup>12</sup>. A un tel réseau de significations, le reflet, tout extériorité, ne saurait participer. Il implique une individualité forte, fermée à l'autre comme peut l'être le verre qui «renvoie» / *refleja* la lumière, alors que notre poète est poreux et friable comme le calcaire. Le Je verlainien ne renvoie jamais rien, il ne fait jamais qu'absorber, se laisser pénétrer jusqu'à la dissolution.

Quand au choix de *vida vieja* pour traduire *jours anciens*, il ne nous paraît pas des plus heureux. Tout ce qui est passé peut être envisagé comme vieux, mais le terme nous semble beaucoup plus marqué que cela, et mise à part la dimension

11. Cf. *Table de concordances des poésies de Paul Verlaine*, Slatkine, 1985.

12. Notons que cette idée d'un bonheur passé est parfaitement implicite; c'est seulement en la postulant que l'on peut donner un sens à la présence de cette évocation et à ses conséquences.

sus-mentionnée, aucune ne nous semble correspondre à ce qu'entend Verlaine: c'est l'aspect de chose passée et *perdue* qui importe, et cela, l'adjectif «vieux» ne le rend pas aussi bien que ancien.

### Troisième strophe

Nous l'avions noté déjà, mais nous le signalons à nouveau brièvement: Carrere respecte et la présence et le placement des conjonctions de coordination, ce en quoi il fait preuve d'une grande attention portée aux lieux clés de la signification, ce que nous appelons les charnières de la signification dans la forme. La troisième strophe s'ouvre donc, comme chez Verlaine, par un *y* qui fait d'elle et de son contenu la conséquence directe du souvenir des jours anciens. C'est quelque chose d'insupportable dans cette évocation qui fait que le poète, d'abord ému aux larmes (première conséquence du souvenir, introduite par la conjonction de coordination: *et je pleure*), s'arrache à ce souvenir et s'en va, se livre au vent qui l'emporte. Carrere ne traduit pas ce double mouvement, d'éloignement d'abord, d'abandon ensuite. Il ne reprend l'histoire qu'au moment où le vent *emporte / arrastra* le poète, ou plus exactement: son âme.

Le choix du verbe *arrastrar* est intéressant. Strictement, il signifie «traîner», «entraîner». Mais certains emplois spécifiques nous paraissent à souligner, vu le contexte: «*estar para el arrastre*» se traduirait en français par «être au bout du rouleau»; l'expression vient de l'analogie avec ce qui arrive au taureau mort qui, à la fin de la corrida, est traîné hors de l'arène. Par où l'on voit que la notion de mort, dont nous signalions l'importance comme dimension du sens évoqué du sème poétique et la discrétion au plan du dénoté, se trouve rendue par Carrere d'une façon proche, par son détournement même, de ce que pratiquait Verlaine. Une fois encore, ce qui nous paraît un élément important de la posture et de l'esthétique verlainiennes se trouve respecté.

Le vent décrit comme *mauvais* chez Verlaine devient ici «cruel» / *cruento* et «pervers» / *perverso*. Ces deux notions, qui peuvent être contenues dans l'idée exprimée par *mauvais*<sup>13</sup>, peuvent également être considérées comme latentes dans le texte verlainien lui-même. Le fait que le vent chasse le poète *deçà, delà* peut illustrer tant l'abandon du poète à une force extérieure que la méchanceté d'un élément qui se joue de lui comme d'une feuille morte, comme le chat d'une souris. Par ailleurs, l'art verlainien est toujours équivoque, qui cultive la méprise pour servir la nuance, mais également afin de maintenir l'indécision, l'indéfinition, le vague. Posture que l'on pourrait précisément décrire comme... perverse. Il y a du masochisme (si fréquent chez

13. Parmi les «synonymes» possibles de *mauvais* on peut trouver «méchant», «malin», c'est à dire plein de malignité, or cette dernière notion n'est à son tour pas exempte d'une dimension de perversité: le malin par excellence, c'est le diable.

Verlaine) dans cet abandon, et si le vent s'en fait complice, c'est bien qu'il a, lui aussi, un petit côté pervers.

Le reste de la strophe suit parfaitement la lettre et la forme du texte verlainien: *pareil à la / feuille morte; igual que la / hoja muerta.*

#### CONCLUSION

La traduction Carrere nous paraît un excellent exemple de ce que peut et doit être une bonne traduction. Elle est fidèle au sens dénoté sans exagération, sans vouer un culte stérilisant et traître au «littéral». Carrere a su voir où se trouvaient les noeuds importants de la signification: il travaille le «butoir» des vers 3 et 6 de la première strophe, rend le boitement des vers irréguliers, sent la mort indirectement évoquée et a recours à *arrastrar* qui n'est pas un mot employé par Verlaine, mais qui restitue deux éléments clés de la signification: l'idée de la mort et l'évocation latérale, et non directe. Nous n'allons pas revenir sur ce qui a été abondamment analysé plus haut. Aucune traduction n'est jamais parfaite, absolue; mais en somme, combien sont les poèmes qui le sont? Carrere a traduit un poème qui, sans aucun doute, fait partie de ceux auxquels on cherche vainement une faiblesse, ce qui fait que tant de poètes se sont confrontés au défi de le traduire. En ce qui nous concerne, nous pensons qu'il n'a pas démerité.

#### ANNEXE

Nous donnons les textes dans leur présentation originale; le texte de Carrere est tiré de *Poemas saturnianos*, Ed. «Mundo Latino», Madrid, 1921.

CHANSON D'AUTOMNE	CANCION DE OTOÑO
Les sanglots longs	La queja sin fin
Des violons	del flébil violín
De l'automne	otoñal
Blessent mon coeur	hiere el corazón
D'une langueur	de un lánguido son
Monotone.	letal.
Tout suffocant	Siempre soñando
Et blême quand	y febril cuando
Sonne l'heure,	suená la hora,
Je me souviens	mi alma refleja
Des jours anciens	la vida vieja
Et je pleure;	y llora.

*CHANSON D'AUTOMNE* DE VERLAINE

Et je m'en vais  
Au vent mauvais  
    Qui m'emporte  
Deçà, delà,  
Pareil à la  
    Feuille morte.

Y arrastra un cruento  
perverso viento  
a mi alma incierta  
aquí y allá  
igual que la  
    hoja muerta.