

# **Le traducteur rimbaldien : voleur ou voyant ?**

Magdalena Krige

1976173052

Verhandeling voorgelê vir die graad *Magister Artium in Frans*

in die Departement Afrikaans/Nederlands, Duits en Frans,

Fakulteit Geestewetenskappe

Universiteit van die Vrystaat.

Studieleier : Prof. N. Morgan.

2014.

## Verklaring

Ek verklaar dat die verhandeling, hiermee deur my ingedien vir my Magister Artium graad in Frans aan die Universiteit van die Vrystaat, my eie, onafhanklike werk is en dat dit nog nooit voorheen deur my by 'n ander universiteit of fakulteit ingedien is nie.

Ek doen verder afstand van die kopiereg ten gunste van die Universiteit van die Vrystaat.

---

Magdalena Krige

Januarie 2014

Bloemfontein

## Remerciements

Je voudrais exprimer mes profonds remerciements à :

Arthur Rimbaud le grand maître et Voyant qui nous a laissé de très beaux trésors poétiques.

Naòmi Morgan une guide savante qui m'a fait découvrir la poésie française et qui, par sa véritable passion pour la culture française, m'a enthousiasmée pour la traduction.

George Wasserman, mon ami depuis longtemps, qui m'a toujours encouragée et qui m'est très précieux.

Je dédie ce mémoire à titre posthume à ma chère mère, disparue en 2010.

## OPSOMMING

Poësievertaling uit Frans na Afrikaans is werklik geen nuwe begrip in die Afrikaanse letterkunde nie. Reeds aan die begin van die twintigste eeu (ongeveer 1919 / 1920) het vertalings van Jan Celliers (1865 – 1950) van onder meer die Franse skrywers Henri Bordeaux en Prosper Mérimée verskyn. Hierdie tradisie, hoewel op 'n klein skaal, is deur die jare volgehou deur ander digters waaronder Uys Krige, Elizabeth Eybers en vele andere. Poësievertaling is inderdaad een van die wyses waarop 'n vreemde taal ingang vind in die kanon van die doeltaal (in hierdie geval Afrikaans) wat daardeur nie net vergroot word nie, maar ook verryk.

In 'n soektog na Afrikaanse vertalings van die werke van die bekende Franse digter Arthur Rimbaud (1854 – 1891), is slegs een vertaling van die prosagedig “Aube” (Dagbreek) gevind. Dié vertaling deur Uys Krige het reeds in 1950 verskyn. Tog is daar verskeie vertalings van Rimbaud-gedigte in ander tale en die vraag het ontstaan waarom nie ook in Afrikaans nie. Hoewel poësievertaling vol taalkundige en ander struikelblokke kan wees, het dit tog 'n geslaagde geskiedenis in wêreldletterkunde. Dus is van die standpunt uitgegaan dat dit tog moontlik moet wees om Rimbaud in Afrikaans te vertaal.

As oorgangsdigter tussen hoofsaaklik die Romantiek en die Simbolisme het Rimbaud vele vernuwings in die Franse poësie van die tyd teweeg gebring. So het sy gedigte byvoorbeeld 'n besonder sterk klankryke karakter en volop sinestesia gehad terwyl vorm en ritme so gewysig is dat hy ongeveer in 1873 'n algehele oorgang na prosaverse gemaak het. In sy eie woorde wou hy die taal vind wat

toeganklik is vir al die sintuie en vir hom was dit slegs moontlik as hy 'n "voyant" ("siener") sou wees. Maar is dit moontlik vir die Rimbaudvertaler om ook 'n "voyant" te wees, of is hy bloot 'n "voleur" (dief) wat van die digter steel? Hierdie was die kernvraag wat deur die navorsing empiries ondersoek sou word.

Ten einde die vertaling van vier gedigte ("Morts de quatre-vingt-douze", "Ma bohème", "Voyelles" en "Bonne pensée du matin") en drie prosagedigte ("L'éclair", "Matin" en "Aube") aan te pak, is die verskillende gedigte in hul onderskeie kontekste geplaas. Hierdie konteks word onder meer saamgestel uit die biografie van die digter en die letterkundige tendense van die tyd. Die volgende stap was om die gedigte te ontleed en te bespreek sodat die vertaling met begrip aangepak kon word.

Elke gedig het sy unieke vertaaluitdagings gehad. So was dit nie altyd moontlik om die Franse ritme in die vertalings weer te gee nie, maar daar is tog gestreef na 'n redelik reëlmatige ritme. Terwyl rym nie behou is nie as gevolg van die beperkende aard daarvan, is alliterasie en assonansie dikwels herskep deur bemiddeling van ander klanke, maar met die doel om die gevoel in die Franse gedig oor te dra. Aangesien hierdie vertalings 'n eerste kennismaking vir Afrikaanssprekendes met die poësie van Rimbaud sal wees, is die poëtiese inhoud so getrou moontlik herskep. Die verskille tussen die oorspronklike gedig en die uiteindelijke vertaalde gedig is ook bespreek en verduidelik. Uit hierdie navorsing blyk dit duidelik dat die vertaler verskeie kompromieë moet aangaan ten einde die Franse gedig tuis te bring in die Afrikaanse kanon en in hierdie poging is die vertaler tog in 'n mate 'n dief: hy steel immers woorde en tegnieke van die oorspronklike digter, maar hy is terselfdertyd 'n "voyant" wat kreatief omgaan met woorde en klanke en verstegnieke ten einde 'n

gemaklike oorgang te bewerkstellig tussen die vertrektaal (Frans) en die doeltaal (Afrikaans).

Die slotsom word dus gemaak dat Rimbaud wel in Afrikaans vertaal kan word en dat die vertaler, as “Voleur” én “Voyant” sy bydrae op kreatiewe wyse lewer om die Afrikaanse kanon te vergroot en te verryk.

Sleutelwoorde: Vertaling, Rimbaud, Voleur, Voyant, poësie, kanon, verstegnieke, vertaaluitdagings.

## SUMMARY

Translating poetry from French to Afrikaans is not really a new concept in Afrikaans literature. The beginning of the twentieth century (around 1919 / 1920) already saw the publication of translations by Jan Celliers (1865 – 1950) of the works of, amongst others, French writers Henri Bordeaux and Prosper Mérimée. Although on a humble scale, this tradition was sustained by poets like Uys Krige, Elizabeth Eybers and many others. Poetry translation is indeed one of the ways in which a foreign language enters the canon of a target language (in this case, Afrikaans) and by which the canon is not only enlarged, but also enriched.

In the search for Afrikaans translations of the works of the well-known French poet, Arthur Rimbaud (1854 – 1891), only one translation of the prose poem “Aube” (Daybreak) could be found. This translation by Uys Krige was already published in 1950. Yet, there are various translations of Rimbaud poems in other languages and the question arose why this was not the case with Afrikaans. Although poetry translation can pose many linguistic and other obstacles, it has a history of success in world literature. Therefore, the stance was taken that it should be possible to translate Rimbaud in Afrikaans after all.

As a poet during the transition period from mainly Romanticism to Symbolism, Rimbaud brought about several innovations in the French poetry of the time. In this vein, his poetry was sonorous with much synaesthesia: he changed French form and rhythm to such an extent that he made a total transition to prose poetry around 1873. In his own words he wanted to attain a language accessible to all the senses and he

considered it only possible if he could be a “voyant” (“seer”). But is it possible for the translator of Rimbaud poems to also be a “voyant” or is he only a “voleur” (“thief”) who steals from the poet? This was the main question that would be investigated empirically in the research.

In order to commence the translation of four poems (“Morts de quatre-vingt-douze”, “Ma bohème”, “Voyelles” and “Bonne pensée du matin”) and three prose poems (“L’éclair”, “Matin” en “Aube”), the various poems were contextualised in turn. The context is made up of the biography of the poet and the literary tendencies of the time, amongst other factors. The next step was to analyse and discuss the poems so that the translation could be approached with insight.

Each poem presented its unique translation challenges. In this vein, it was not always possible to reproduce French rhythm in the translations, yet it was endeavoured to maintain a fairly regular rhythm. While it was decided to do away with the rhyme scheme, due to its limiting nature, alliteration and assonance were often reconstructed by means of other sounds, but with the aim to recreate the feeling in the French poem. Since these translations constitute a first encounter for Afrikaans speakers with Rimbaud poetry, the poetic contents were recreated as faithfully as possible. The differences between the original poem and the eventual translated poem were also discussed and explained. From this research it became clear that the translator has to make many compromises in order to bring the French poem home in the Afrikaans canon. In his endeavour he is, to a certain extent, a thief: indeed he steals words and techniques from the original poet, but at the same time he is a “voyant” who uses words, sounds and techniques in a creative way to



facilitate an easy transition between the source language (French) and the target language (Afrikaans).

The conclusion can thus be drawn that it is indeed possible to translate Rimbaud in Afrikaans and that the translator as “Voleur” and “Voyant” makes a contribution in a creative way to enlarge and enrich the Afrikaans canon.

Key words: Translation, Rimbaud, Voleur, Voyant, poetry, canon, verse techniques, translation challenges.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>CHAPITRE 1 : ORIENTATION</b> .....	<b>1</b>
1.1 INTRODUCTION ET MOTIVATION .....	1
1.2 DOMAINE DE RECHERCHES .....	15
1.3 PLAN ET MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE .....	17
1.4 STRUCTURE .....	21
1.5 RÉSUMÉ .....	22
<b>CHAPITRE 2 : RIMBAUD ET LA POÉSIE DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE</b> .....	<b>24</b>
2.1 INTRODUCTION .....	24
2.2 POÉSIE DE TRANSITION .....	26
2.3 GENRE DES ŒUVRES RIMBALDIENNES .....	31
2.4 POÈMES SÉLECTIONNÉS POUR LA TRADUCTION .....	40
2.5 RÉSUMÉ .....	41
<b>CHAPITRE 3 : THÉORIE DE TRADUCTION</b> .....	<b>44</b>
3.1 INTRODUCTION .....	44
3.2 CADRE THÉORIQUE .....	45
3.2.1 Aspects linguistiques et stylistiques .....	50
3.2.2 Forme poétique .....	55
3.2.3 Aspects culturels .....	58
3.3 COMMENT TRADUIRE RIMBAUD .....	60
3.4 RÉSUMÉ .....	66
<b>CHAPITRE 4 : TRADUCTIONS DE POÈMES RIMÉS</b> .....	<b>68</b>
4.1 INTRODUCTION .....	68
4.2 POÈMES RIMÉS .....	69
4.2.1 Morts de quatre-vingt-douze (1870) .....	70
4.2.2 Ma bohème (Fantaisie) (1870) .....	79
4.2.3 Voyelles (1871) .....	88
4.2.4 Bonne pensée du matin (1872) .....	100
4.3 RÉSUMÉ .....	117
<b>CHAPITRE 5 : TRADUCTIONS DE POÈMES NON-RIMÉS</b> .....	<b>119</b>
5.1 INTRODUCTION .....	119
5.2 UNE SAISON EN ENFER .....	121
5.3 LES ILLUMINATIONS .....	123
5.4 POÈMES À TRADUIRE .....	126
5.4.1 L'Éclair (Une saison en enfer) .....	127
5.4.2 Matin (Une saison en enfer) .....	136
5.4.3 Aube (Illuminations) .....	142
5.5 RÉSUMÉ .....	151
<b>CHAPITRE 6 : EN FIN DE COMPTE : VOLEUR OU VOYANT (COMME RIMBAUD) ?</b> ..	<b>154</b>
6.1 INTRODUCTION .....	154

<b>6.2</b>	<b>VOLEUR .....</b>	<b>156</b>
<b>6.3</b>	<b>VOYANT .....</b>	<b>159</b>
<b>6.4</b>	<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>163</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>166</b>
	<b>APPENDICE I.....</b>	<b>180</b>
	<b>APPENDICE II.....</b>	<b>189</b>

# CHAPITRE 1 : ORIENTATION

## 1.1 INTRODUCTION ET MOTIVATION

Une littérature se fait connaître au-delà de ses propres frontières dans sa propre langue d'abord et au moyen de la traduction ensuite. L'admiration devant une littérature étrangère se manifeste souvent par la création d'une œuvre dans la langue maternelle ou par la traduction d'une œuvre étrangère. Un exemple serait le cas de Roy Campbell qui, en admiration du poème « Le bateau ivre » d'Arthur Rimbaud, a composé le poème « The Flaming Terrapin »<sup>1</sup> en 1924. Rowland Smith le considère comme une première preuve de l'influence du poète français sur la langue anglaise (1970 : 2).

Un exemple analogue, trouvé dans la littérature afrikaans, est le poème « Die Vlake »<sup>2</sup> de Jan Celliers qui a été composé en admiration du poème « Clouds »<sup>3</sup> de Shelley (Malherbe 1975 : 50). Dans le champ de traduction afrikaans, par exemple, Theo Wassenaar a traduit *Oedipe Rex* du grec (Malherbe 1975 : 122). Il semble que le canon d'une langue s'enrichisse avant tout de ses propres œuvres mais aussi des œuvres qui existent dans une autre langue et qui exercent une influence secondaire, par exemple au moyen d'une traduction. Quant à la langue française, la littérature française, par exemple la poésie française, est assez bien connue dans le monde non-francophone, grâce à la traduction.

---

<sup>1</sup> « La tortue d'eau douce enflammée ». Campbell a combiné dans ce poème quelques mythes bantous avec l'histoire biblique de Noé et le déluge.

<sup>2</sup> « La plaine ».

<sup>3</sup> « Les nuages ».

La recherche sur des traductions de poèmes français en des langues variées a rendu un grand nombre de résultats : par exemple, un certain nombre de poèmes baudelairiens a été traduit en anglais par Walter Martin (Worton 1999 : 100) ; tandis que Walter Benjamin et Maurice Blanchot ont traduit en allemand « Tableaux parisiens » de Baudelaire (Esteban 2001 : 334). Un certain nombre de poèmes de Villon a été traduit en anglais par Stephen Rodefer (David 2009 : 38 – 49) alors que Norman Shapiro a traduit en anglais cent un poèmes de Verlaine (Adam 2000 : 258 – 267). Ainsi Bernhard Albers (1989 : 7 – 21) a incorporé dans une anthologie quelques traductions rimbaldiennes en allemand par Stefan Georges, Paul Celan, Kiefer et Prillune, entre autres. Roy Campbell, créateur du poème « The Flaming Terrapin » (voir ci-dessus) a traduit en anglais quelques poèmes du recueil *Les fleurs du mal*<sup>4</sup> de Baudelaire, « Le bateau ivre » de Rimbaud, un poème de Valéry (« The bee »<sup>5</sup>) et « Sorrow of a star »<sup>6</sup> d'Apollinaire (Lalley 1968 :6 – 7). Mais la poésie française n'est pas traduite en anglais ou en allemand uniquement. Des recherches sur Internet, en utilisant comme mots clefs la traduction des poèmes français, ont ainsi fourni un grand nombre de traductions en diverses langues. Dans les résultats obtenus apparaissent les noms de poètes français comme Marie de France, Guillaume de Machaut, Eustace Descamps, Charles d'Orléans, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Alfred de Musset, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Paul Verlaine, Jules Laforgue et beaucoup d'autres.

La création d'un tel nombre de traductions est une bonne indication qu'il y a une ardeur de la part des personnes passionnées de poésie à faire connaître la poésie

---

<sup>4</sup> Les titres traduits incluent « To the reader », « The cat », « The albatross », « The dance of death », « Meditation », entre autres.

<sup>5</sup> « L'abeille ».

<sup>6</sup> « Chagrin d'une étoile ».

française, même si c'est dans le cadre de la traduction. Les critiques à l'encontre de la traduction, que « les traductions augmentent les fautes d'un ouvrage et en gâtent les beautés » (Maloux 2006 : 514) peuvent être justes parfois, mais si les traductions de poèmes n'existaient pas, nous ne goûterions pas le plaisir de connaître les trésors littéraires d'une langue étrangère.

Selon Calin (1994 : 177) des écrivains comme Molière, Racine, Stendhal, Flaubert et Valéry, entre autres, sont considérés comme des écrivains fondamentaux à étudier, tandis que les écrivains plus « périphériques » ne sont pas considérés comme étant aussi importants et cet avis détermine le canon d'une langue. Readings (1993 : 41) définit le canon d'une langue « comme (un) grand organisme formé par la sédimentation des textes d'une même culture », tandis que Van Gorp explique le processus de la canonisation de nos jours comme suit : « à l'époque moderne, la canonisation littéraire est le fruit de processus plus complexes, puisque plusieurs 'filtres' souvent divergents y sont à l'œuvre : la critique littéraire, l'historiographie ou l'enseignement manient des critères différents lorsqu'il s'agit de 'consacrer' des œuvres et des écrivains » (2005 : 81).

En ce qui concerne l'afrikaans, Van Coller (2002: 66) est d'avis que le canon se compose d'une collection de textes considérés comme étant de grand mérite par une certaine communauté pendant une époque définie. Quant au canon afrikaans, il comprend des textes salués par des critiques littéraires, des maîtres de conférences, des auteurs et d'autres gardiens de la littérature qui donnent un avis à propos du mérite d'un texte d'après l'intérêt d'un groupe dominant (Viljoen 1992 : 197). Cet avis se conforme à celui de Van Gorp. Il semblerait que l'inclusion d'un texte dans le

canon ne soit pas strictement décidée par son mérite littéraire, mais aussi par des aspects idéologiques (Van Coller 2002: 125 ; Cook 1991 : 320). La raison pour laquelle la position d'un auteur inclus dans le canon change avec le temps, est que l'avis de la communauté à propos du mérite de l'auteur ou de l'œuvre change (Van Coller 2009 : 125). Dans le cas du canon afrikaans, en plus du nationalisme, les tendances du marché (par exemple la popularité d'un genre littéraire) et la pression politique (par le moyen de la censure) ont également joué un rôle décisif dans le processus de canonisation (Viljoen 1992 : 197 – 198). La composition d'une anthologie (et par voie de conséquence la rédaction d'une histoire littéraire) se compose au fond d'un acte idéologique (Van Coller 2002 : 125). Cet avis peut expliquer le choix de poèmes inclus dans *Groot Verseboek*<sup>7</sup>, un ouvrage qui, selon Van Coller (2002 : 68), représente en général un des sommets de la poésie afrikaans, bien qu'il puisse exclure certains poèmes / poètes, aussi bons hypothétiquement. (Depuis 2000, André P. Brink endossait la responsabilité de la rédaction de cet ouvrage dont la dernière édition est parue en 2008).

De nos jours, en général, un texte entre dans le canon afrikaans par le moyen d'un des processus suivants :

- *par un rapport avec la tradition littéraire actuelle* (par exemple l'inclusion d'un texte qui ressemble à un style littéraire en vogue) ;
- *par l'établissement d'un lien entre l'œuvre en question et une époque historique précise* (par exemple l'inclusion d'un texte créé pendant une certaine époque) ;

---

<sup>7</sup> *Grande anthologie de poésie afrikaans.*

- *par un processus de popularisation du canon* (par exemple par l'émission radiophonique d'un texte, ou par la mise en scène d'une pièce) ;
- *par une manipulation du canon* (par exemple par une réévaluation d'un texte) ; et
- *par un processus de renouvellement du canon*, qui comprend :
  - une *épuration du canon*, en retirant les textes considérés comme démodés, remplacés ensuite par des textes plus actuels ; et
  - par *l'élargissement du canon*, surtout par l'inclusion de textes traduits et par la compilation d'anthologies (Van Coller 2009 : 133).

Cette étude s'occupe de l'élargissement du canon afrikaans par une tentative de traduire quelques-uns des poèmes rimbaldiens d'une manière qui lui rend justice. Le traducteur, en tant qu'intermédiaire entre le texte original et le lecteur de la traduction, joue également un rôle dans le processus de canonisation. C'est lui (le traducteur) qui apporte les trésors littéraires d'une autre langue à ses lecteurs ; en revanche, une pénurie de traductions prive une littérature de l'occasion de s'élargir et de s'enrichir (Van Coller 2009: 128 – 129).

Le choix des poèmes inclus dans une anthologie reste celui du compilateur, de l'éditeur ou d'une autre personne (de pouvoir) dans le cadre de la maison d'édition et c'est par leur sélection d'une œuvre qu'ils contribuent au canon de la langue particulière. Évidemment il peut exister des poèmes de mérite qui ne sont pas inclus, pour des raisons très variées et la sélection des poèmes change de temps en temps, selon le goût du compilateur ou selon les considérations littéraires et / ou idéologiques (Van Coller 2002 : 71 – 73). Avant la sortie de *Groot Verseboek* en



2008, des traductions ont été incluses dans des recueils particuliers de poètes. Par exemple, un des premiers poètes afrikaans, S.J du Toit, a fait paraître deux recueils à savoir : *Uit vreemde boord*<sup>8</sup> et *Tussen die dae*<sup>9</sup> dans lesquels il a inclus un certain nombre de traductions des œuvres connues de la littérature mondiale (Perskor 1981 : 213), tandis que T. J. Haarhoff a traduit du grec et du latin et a édité ses recueils pendant les années trente du siècle dernier (Opperman 1986 : 18). En 2008 Brink a édité une nouvelle édition de *Groot Verseboek* composée de 3 parties. (Dans les parties les noms des poètes sont rangés par ordre alphabétique, selon la date de parution du premier recueil du poète). Tandis que les deux premières parties incluent des poèmes très variés de 216 poètes, c'est dans la troisième partie que Brink a inclus un certain nombre de poèmes traduits. Des traductions effectuées par Uys Krige<sup>10</sup>, Henning Pieterse<sup>11</sup>, Matthys Michielse Walters<sup>12</sup>, Antjie Krog<sup>13</sup> et Hennie Van Coller<sup>14</sup> sont incluses dans la troisième partie de l'anthologie (Brink 2008 : xvii – xix). Par cet acte Brink a contribué à l'élargissement du canon afrikaans.

Bien que le traducteur de poésie n'ait pas besoin d'être poète lui-même, il semblerait que ce type de traduction éveille surtout l'intérêt de traducteurs-poètes ; les noms cités ci-dessus en font preuve. Parmi les traducteurs de poésie en langue afrikaans, il y a aussi des poètes afrikaans tels que Barend Toerien<sup>15</sup> et Elizabeth Eybers<sup>16</sup>,

---

<sup>8</sup> *Du verger étranger.*

<sup>9</sup> *Entre les jours.*

<sup>10</sup> Des poèmes français de Paul Éluard et de François Villon, ainsi que quelques espagnols.

<sup>11</sup> Quelques-uns des poèmes de Rainer Maria Rilke.

<sup>12</sup> Des poèmes japonais de Saigyoo, de Bashoo, de Raizan et de Sampuu, entre autres.

<sup>13</sup> Des poètes khoisans, par exemple : DIÄ !KWAIN, !KWEITENTA-//KEN et KABBO, entre autres.

<sup>14</sup> Traductions de quelques poèmes de Luuk Gruwez.

<sup>15</sup> Auteur des recueils : *Gedigte* (1960), *39 Gedigte* (1963), *Verliese en aanklagte* (1973), *Illusies, elegieë, oorveë, transfusies* (1975) et *'n Plek op die land* (1985).

entre autres. Le nom d'Uys Krige figure en bonne place dans la traduction de poèmes français en afrikaans : dans son recueil de poèmes *Vir die luit en die kitaar*<sup>17</sup>, il a inclus des traductions de Prudhomme, Gautier, Delisle, Villon et Baudelaire. Il a également traduit quelques poèmes espagnols dont les traductions sont incluses dans le même recueil. C'est donc au moyen de traduction que ce traducteur-poète (et les autres) ont réussi à jeter un pont entre les langues étrangères (par exemple les langues romanes) et l'afrikaans.

Néanmoins, la traduction des poèmes français en afrikaans n'a pas commencé avec les tentatives des poètes cités ci-dessus. Au début du vingtième siècle, un des premiers poètes afrikaans, Jan Celliers (1865 –1950) avait déjà traduit deux textes français : l'un de Henri Bordeaux (intitulé « Bang vir die lewe »<sup>18</sup>) et l'autre de Prosper Mérimée (intitulé « Colomba »). Ces traductions en afrikaans ont paru en 1919 et en 1920 respectivement (Van den Heever & Nienaber s.d. : 8). Cette tradition de traduction pratiquée par divers traducteurs inclut, entre autres, quelques poèmes de Baudelaire<sup>19</sup> et d'Apollinaire<sup>20</sup> traduits par Peter Blum pendant les années 1950 (Kannemeyer 1983 : 272), ainsi que le poème « Chanson des escargots qui vont à l'enterrement » de Jacques Prévert traduit en trois versions par trois traducteurs-poètes, à savoir : Barend Toerien, Uys Krige et Gus Ferguson. Les traductions ont paru en 1993 dans une édition à tirage limité en tant que projet de coopération entre Gallimard et Snailpress (Toerien, Krige & Ferguson 1993 : 9 – 15).

---

<sup>16</sup> Quelques de ses recueils : *Belydenis in die skemering* (1936), *Die vrou en ander verse* (1945), *Die ander dors* (1946), *Die helder halfjaar* (1956), *Neerslag* (1958), *Onderdak* (1968), *Kruis of munt* (1973), *Rymdwang* (1987), entre autres.

<sup>17</sup> Pour le luth et la guitare.

<sup>18</sup> « Crainte de la vie ».

<sup>19</sup> Par exemple, "n Kadawer" (« Un cadavre »).

<sup>20</sup> Titres des poèmes traduits incluent : "Fees" (« La fête »), "Die Herfstyloos" (« Colchicum automnale »), "Die Mirabeau-brug" (« Le pont de Mirabeau »), "Oorlog" (« La guerre »), entre autres (Kannemeyer 1993 : 181 – 193).

Barend Toerien a également traduit deux autres poèmes français<sup>21</sup> en afrikaans (Toerien 1996 : 20 – 21) et Elizabeth Eybers a inclus dix traductions en afrikaans de sonnets de José-Maria de Hérédia dans son recueil intitulé *Neerslag*<sup>22</sup> (1958) (Eybers 2004 : 215 – 224), dont une traduction (comme exemple) est citée dans l'appendice à la fin de ce mémoire<sup>23</sup>. La liste du choix des poèmes traduits en afrikaans ne s'explique pas facilement. Les traducteurs ont peut-être sélectionné les poèmes selon un goût pour la poésie d'un certain poète ou pour un poème particulier. Quelles que soient les raisons, les traductions contribuent à l'élargissement (et sous-entendu : l'enrichissement), du canon afrikaans.

En dépit des traductions déjà achevées, il reste un grand nombre de poètes étrangers qui ne sont pas encore traduits en afrikaans. Breyten Breytenbach est d'avis que le manque de traductions en afrikaans des poèmes en langues étrangères s'explique peut-être par le fait que les poètes-traducteurs afrikaans lisent la poésie dans la version anglaise et non pas dans la langue source ; cependant ils ne traduisent pas de la langue étrangère (communication avec l'auteur de la thèse datée du 9 juillet 2009). Quoi qu'il en soit, le nom d'Arthur Rimbaud, le poète de « dix-sept ans », ne figure pas sur la liste des poètes français traduits en afrikaans. Bien qu'il existe de nombreuses traductions rimbaldiennes dans d'autres langues (au moins vingt-cinq, selon Walker 1998), une enquête sur les traductions rimbaldiennes en afrikaans n'en a révélé qu'une. Le poème « Aube » a été traduit par Uys Krige en

---

<sup>21</sup> Intitulés : « Vous pouvez lire au tome trois de mes Mémoires » de Jean de la Ville de Mirmont et « Je songeais que Philis, des enfers revenue... » de Théophile de Viau.

<sup>22</sup> *Pluie*.

<sup>23</sup> Voir la traduction du sonnet « Le Laboureur » (“Die Boer”) dans l'appendice à la fin du mémoire.

1950<sup>24</sup>. (« Aube » est un poème en prose inclus dans le recueil *Illuminations*). Le fait qu'il n'existe pas plus de poèmes rimbaldiens traduits en afrikaans étonne : pourquoi un assez grand nombre de traductions afrikaans d'autres poètes français, mais une seule de Rimbaud ? La raison ne s'explique pas et on ne peut qu'avancer des hypothèses ; d'abord à propos de l'avis des auteurs afrikaans, dit les « Sestigers »<sup>25</sup>, ensuite à propos de l'entrée tardive de Rimbaud dans le canon français ainsi que par les différences linguistiques entre le français et l'afrikaans.

Au cours des années 1950 – 1970 (à peu près) quelques « Sestigers » (poètes et romanciers et dramaturges comme Jan Rabie, Uys Krige, Bartho Smit et Breyten Breytenbach) ont séjourné en France (Rabie 1998 : 5 – 6). André Brink, Breyten Breytenbach et Etienne le Roux ont habité Paris pendant l'année 1966 (Brümmer 2009 : 20). De ce groupe, seulement Brink et Breytenbach vivent encore en 2014. Ils ont probablement découvert la poésie rimbaldienne au cours de leurs études et / ou de leurs lectures littéraires. (Breytenbach a bien composé un poème sur le thème de la solitude supposée de Rimbaud (Kannemeyer 1988 : 342), inclus dans son recueil *Lotus* qui date de 1970<sup>26</sup>). D'ailleurs, le titre de son œuvre datée de 1976, *'n Seisoen in die Paradys*<sup>27</sup> (sous forme de journal intime basé sur un voyage en Afrique du Sud en 1972 – 1973) s'inspire du recueil de Rimbaud *Une saison en enfer* publié en 1886 (Kannemeyer 1988 : 343). Alors, il n'y a aucun doute que Breytenbach connaissait bien les œuvres rimbaldiennes, ou au moins une partie de

---

<sup>24</sup> Traduction incluse dans le recueil : *Vir die luit en die Kitaar. Vertalings uit die Spaanse en Franse digkuns (Pour le luth et la guitare. Traductions de la poésie espagnole et française)* (Krige 1950 : 30).

<sup>25</sup> Des auteurs afrikaans actifs entre 1955 et 1974 (à peu près) et qui ont critiqué les tabous de la communauté afrikaans de l'époque sur le plan moral, religieux et politique (Kannemeyer 1988 : 237).

<sup>26</sup> Le poème intitulé « “Je suis vécu” sê Arthur l'Hottentot » est cité dans l'appendice à la fin de ce mémoire.

<sup>27</sup> *Une saison au paradis.*

l'œuvre à l'époque. Qui plus est, Uys Krige a remarqué dans son avant-propos du recueil *Lotus* que les poèmes de Breytenbach font référence au *poème en prose* français (Kannemeyer 1983 : 336, 465 ; 1988 : 342 – 343) ; une preuve supplémentaire que la poésie française n'était pas inconnue chez les « Sestigiers ». Par voie électronique, j'ai posé la question à Breytenbach pourquoi il n'a pas traduit de poèmes rimbaldiens, puisqu'il parle et comprend le français. Il m'a répondu que « personne ne m'en a empêché, mais Rimbaud se transpose difficilement dans une autre langue »<sup>28</sup>. Breytenbach a ajouté que les anthologies de traduction se vendaient mal et qu'il préférerait s'occuper de ses propres œuvres. Il a dit avoir toujours considéré la traduction comme une activité qu'il se réservait pour une époque à venir, et dans la même communication il a indiqué qu'il avait depuis longtemps l'intention de composer un recueil de traductions en afrikaans (communication avec l'auteur de la thèse datée du 9 juillet 2009). C'est peut-être pareil pour les autres poètes-traducteurs : ils ont toujours considéré la traduction comme une activité de moindre importance que la création de leurs propres œuvres.

J'ai posé la même question à André P. Brink, qui m'a répondu que la plupart des « Sestigiers » étaient des prosateurs, et en tant que tels, ils ne s'intéressaient pas à la traduction de poèmes. Quant à lui, il a souvent lu de la poésie française, il l'a citée, mais il ne l'a jamais traduite (courriel daté du 7 août 2009). Il reste donc une lacune dans la poésie française traduite en afrikaans.

---

<sup>28</sup> “(‘n) mens is nie daarvan weerhou nie, maar Rimbaud is moeilik om oor te bring na ‘n ander taal”.

Ensuite, est-il possible que l'entrée assez « tardive » de Rimbaud dans le canon français puisse expliquer le manque de traductions rimbaldiennes en afrikaans ? Au moment de son retour à Charleville en 1872 après son escapade parisienne, il n'avait pas encore été publié sauf une contribution parue dans *L'Album zutique*, un recueil de pastiches (Brunel 1999 : 40 ; Tuleu 2004 : 17). Quelle déception pour le jeune Rimbaud qui avait été accueilli chaleureusement par les Parnassiens peu avant, surtout par Verlaine, estimé comme un grand poète. En outre, il avait rédigé la plupart de ses poèmes entre 1870 et 1872/1873, donc à la fin de cette époque féconde il restait toujours inédit.

La première édition (des œuvres complètes) d'Arthur Rimbaud est parue en 1891 (l'année de sa mort et environ 16 ans après avoir renoncé à la poésie) sous le titre de *Reliquaire* (préfacée par Rodolphe Darzens, poète lui-même, et éditée par Léon Genonceaux) (Bonney 1987 : 180). La première édition des *Poésies complètes* est sortie en 1895 chez Vanier (Köhler 2008). Butor (1989 : 97) est d'avis que Rimbaud est entré dans le canon français par l'entremise de Verlaine qui, d'abord, a publié un article sur Rimbaud dans *Les Poètes maudits* (1884) et ensuite a publié les *Illuminations* dans *Vogue* (1886) (Butor 1989 : 192 ; Liukkonen 2008). Malgré le fait que la poésie de Rimbaud était éditée depuis 1886, sa poésie restait un avant-poste curieux de la fin du romantisme jusqu'aux années 1930, en dépit de son importance dans les programmes scolaires (Ormsby 2001 : 19). Cependant, les éditeurs d'un manuel scolaire du cours de lettres en 2<sup>ème</sup> ont inclus en 1995 les poèmes « Ophélie » et « Alchimie du verbe » dans leur manuel<sup>29</sup>. L'anthologie *Les cent plus beaux poèmes de la langue française*, éditée en 2001, comporte les poèmes

---

<sup>29</sup> Édité en 1995.

« Chanson de la plus haute tour », « Les effarés », « Le dormeur du val », « Ma bohème », « Bonheur » et « Le bateau ivre » de Rimbaud (Orizet 2001 : 145- 156), tandis que dans une autre anthologie, le choix de poèmes inclut: « Les effarés », « Roman », « Le dormeur du val », « Ma bohème », « Le bateau ivre », « Voyelles » et « Départ »<sup>30</sup>. Selon toute évidence Rimbaud était un poète établi dans le canon français, au moins depuis le début du vingtième siècle ; une époque à laquelle les premiers traducteurs en langue afrikaans, par exemple Jan Celliers, étaient déjà actifs dans ce domaine. Ils auraient pu traduire de la poésie rimbaldienne, s'ils le voulaient.

Le manque de traductions rimbaldiennes en afrikaans s'expliquent peut-être par les différences linguistiques entre les deux langues qui rendent une traduction vers l'afrikaans plus difficile et qui résident d'abord dans la dissemblance stylistique entre les langues romanes et germaniques. Selon Daniël Hugo, poète et traducteur lui-même, la rime se réalise difficilement en afrikaans, car d'abord, les verbes ne se conjuguent pas et ensuite il n'existe pas d'imparfait en afrikaans. En plus, l'afrikaans emploie son double négatif de façon que le second négatif (« nie ») se situe à la fin de la phrase ou du vers (communication avec l'auteur de la thèse daté du 13 septembre 2009) ; une structure linguistique qui supporte à peine la rime.

Malgré les défis traductologiques, il existe des traductions de poèmes français en langues germaniques, par exemple, les traductions des poèmes d'Albert Giraud composées par Otto Erich Hartleben, poète-traducteur allemand (D'Hulst, Herman & Tack 1999 : 333 - 347). D'ailleurs, le poète allemand Rainer Maria Rilke a traduit en

---

<sup>30</sup> Poètes français du XIXe et XXe siècles (Leuwers 1987 : 64 – 75).

allemand quelques-uns des poèmes de Louise Labé (1526 – 1566) (Rose 1944 :183), ainsi que « Le cimetière marin » de Paul Valéry (Douglas 1947 : 405). Le néerlandais est un cas semblable : il existe des traductions réussies de poèmes français dans le canon néerlandais (Pallemans 2007 : 351 – 352). Vu que les racines de l’afrikaans se trouvent principalement dans les langues germaniques, et compte tenu de l’apport des langues indigènes, de l’anglais et du français, on se demande forcément pourquoi il existe une telle lacune dans les traductions afrikaans de poésie française. Qui plus est : les quelques traductions afrikaans de poèmes français citées plus haut servent de preuve que l’afrikaans peut servir de langue cible quand la langue source appartient à la famille des langues romanes.

Nous pouvons avancer l’hypothèse que la poésie est un genre littéraire trop difficile à traduire. La preuve, contrairement à cette présomption, est que des traductions de poèmes (bonnes ou mauvaises) abondent dans la littérature mondiale. Le manque de traductions en afrikaans ne s’explique pas entièrement par le fait que la poésie est un genre difficile à traduire, mais plutôt par le fait qu’il n’y existe pas vraiment de marché pour les vers traduits, selon Breyten Breytenbach (communication avec l’auteur de la thèse datée du 9 juillet 2009). Ce manque, à son tour, affaiblit la poésie afrikaans et le canon afrikaans. Pourtant, s’il est vrai que les difficultés traductologiques abondent dans la traduction de poèmes rimbaldiens, on peut se demander pourquoi il faut tenter l’expérience en afrikaans, car il existe déjà des traductions réussies dans d’autres langues à la portée des lecteurs afrikaans. Mais la bonne réponse, je crois, est que le lecteur partage vraiment la vision du poète dans sa propre langue, pourvu que la traduction soit bonne ; c’est dans sa propre langue que le poème résonne dans son esprit et dans son cœur. Dans un entretien



avec Ileana Dimitriu à propos de la poésie, Breyten Breytenbach a dit que :  
« ...je suis d'avis que la poésie pénètre dans la domaine des expériences inexprimées, ou des choses innommables, des aspects préverbaux, ou des matières aux connotations profondément émotionnelles, probablement dans des sujets immoraux ou des aspects contraires à la morale. Elle n'y arrive qu'en langue maternelle »<sup>31</sup> (1996 : 95).

La traduction de la poésie vers la langue maternelle du lecteur est donc une nécessité et non pas un luxe, semble-t-il. Quant aux traductions afrikaans de poèmes rimbaldiens, il n'en existe pas, sauf celle d'Uys Krige indiquée plus haut<sup>32</sup> et il est grand temps que les lecteurs afrikaans jouissent de la poésie rimbaldienne en langue afrikaans.

Tout compte fait, je me demande pourquoi je préfère traduire quelques-uns de poèmes de Rimbaud au lieu de poèmes d'un autre poète français. En dehors du fait que je trouve la poésie rimbaldienne extraordinaire, il faut tenir compte de la célébrité de Rimbaud : il est estimé un poète important dans la littérature française comme prouvent de nombreux articles publiés dans des revues universitaires. Même à l'époque de la jeunesse de Rimbaud, Victor Hugo, poète déjà établi, l'a salué du mot célèbre de « Shakespeare enfant » après avoir lu quelques-uns de ses poèmes (Bourguignon & Houin 2004 : 85). Par ce geste, Hugo a fait honneur à Rimbaud : il l'avait mis au rang des écrivains ; un acte de canonisation. Pourtant, à l'époque où Rimbaud faisait partie des Parnassiens il n'était pas connu partout comme poète

---

<sup>31</sup> « ... for me poetry goes down into areas of the unspoken experience, or the unspeakable, the pre-verbal, the deeply emotive, perhaps the immoral or the unmoral. To that extent it can only happen in your mother tongue ».

<sup>32</sup> Voir la traduction dans l'appendice à la fin du mémoire.

doué, mais plutôt comme « enfant terrible », bien qu'il ait été invité à Paris dans le giron des Parnassiens par Verlaine qui lui a écrit dans ces termes : « Venez chère grande âme.... » (Bonnefoy 1987 : 58 ; Olivier 1977 : 11).

Rimbaud a travaillé inlassablement et le résultat en était qu'il a composé toute son œuvre dans un laps de cinq ans à peu près (Tuleu 2004 : 10) ; un aspect dont Haedens a dit que «c'est l'œuvre de Rimbaud et non l'âge auquel il l'écrivit qui m'étonne » (1970 : 342). Pour conclure : n'est-il pas grand temps que la poésie de cette « grand âme » soit traduite en afrikaans pour rendre enfin hommage à Rimbaud de façon appropriée et afin de le faire entrer dans le canon afrikaans ? Ce sont ces questions qui sont à l'origine de cette étude.

## **1.2 DOMAINE DE RECHERCHES**

Le but de cette étude est donc d'enrichir la littérature afrikaans en familiarisant le lecteur afrikaans avec la poésie rimbaldienne traduite en afrikaans. Au fond, il faut trouver une bonne réponse à la question posée au début de ce mémoire, à savoir si le traducteur rimbaldien est voleur ou voyant ? Il est envisagé de formuler un premier avis à propos du mérite des traductions rimbaldiennes en afrikaans.

Les lettres du Voyant (adressées à Paul Demeney, le 13 et le 15 mai 1871 et à Georges Izambard le 13 mai 1871) (Tuleu 2004 : 89 – 92), ont été rédigées à l'instant où Rimbaud avait déjà composé une vingtaine de ses 44 poèmes classiques. C'est surtout dans sa deuxième lettre (à Demeney) qu'il a expliqué le terme « voyant » en détail : «... Le poète se fait voyant par un long, immense et

raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'inconnu !... » (Brunel 1999 : 243). Selon Schaeffer, cité dans Brunel (1999 : 243), ce terme « désigne clairement celui qui, après avoir exploré son âme jusque dans les recoins les plus mystérieux et lui avoir fait subir toutes les expériences possibles, parvient à voir les secrets cachés à l'homme ou à l'artiste paresseux, et poète, revient de l'inconnu pour décrire, pour témoigner ». Si le traducteur, à son tour, a pour but de se faire voyant, il faut « trouver une langue »<sup>33</sup> (Brunel 1999 : 246) digne à mettre en application la grandeur du poème traduit.

Le terme de « voleur » est emprunté à la deuxième lettre du Voyant, envoyée à Paul Demeny le 15 mai 1871, dans laquelle Rimbaud a écrit : « Donc le poète est vraiment voleur de feu » (comme Prométhée dans les temps anciens) (Brunel 1999 : 246). Après avoir volé du feu aux Dieux, Prométhée l'a distribué aux gens. Dans un sens analogue Rimbaud estimait le poète comme « voleur de feu » qui « devra faire sentir, palper, écouter ses inventions... » (Brunel 1999 : 246). Le poète se voit comme intermédiaire entre les dieux et les humains. Pour Rimbaud l'acte d'être « voleur de feu » comporte l'inclusion « du *nouveau*, - idées et formes » (Brunel 1999 : 247). Et le traducteur de ces œuvres aura la responsabilité d'apporter le « feu de poète » à ses lecteurs, à son tour.

---

<sup>33</sup> Cité dans la lettre (du Voyant) de Rimbaud, adressée à Paul Demeny le 15 mai 1871.

La référence aux termes « voleur » et « voyant » dans ce mémoire veut dire que le traducteur des vers rimbaldiens qui s'assure seulement du contenu et de la forme du poème ne réussira pas à se faire voyant ; il restera voleur dans le sens habituel du mot car il n'apportera pas le « feu » à ses lecteurs ; il le vole au poète, mais ne parviendra pas à le transmettre aux lecteurs. Afin de se faire voyant, il faudra chercher plus loin : dans le sens et le sentiment au fond de l'expérience du poète, comme ils sont exprimés dans le poème, et ensuite de les restituer dans une traduction de bonne qualité. Afin de répondre à la question posée ci-dessus à propos du traducteur rimbaldien en afrikaans, il faut réfléchir sur la poésie de Rimbaud et les théories de traduction appropriées pour aboutir à un compromis traductologique entre le français et l'afrikaans dans les traductions proposées plus tard dans le mémoire, tout en espérant de rendre voyant le traducteur. C'est pour cela que le travail de ce mémoire se divise en plusieurs chapitres avant de proposer une traduction.

### **1.3 PLAN ET MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE**

Afin de faire progresser la recherche, il faut préciser les étapes envisagées :

- **discuter l'époque littéraire et de biographie du poète qui servent de toile de fond à la composition des poèmes rimbaldiens ;**

« ...Une œuvre poétique demande une interprétation à laquelle je ne connais d'autre limite que le respect des textes et l'insertion dans les contextes » (Rohou 2002 : 726). Le texte est l'élément le plus important dans la traduction et le texte est placé dans un contexte particulier. Selon cette perspective, le texte communique à partir de son contexte ; un contexte composé de la

biographie de l'auteur et du code sémiotique de l'époque, tandis que le lecteur interprète le texte avec au fond les éléments contextuels et le code sémiotique de l'époque actuelle, tout en prenant compte du contexte et du code sémiotique dans lesquels le texte a été composé (Senekal 1983 : 15).

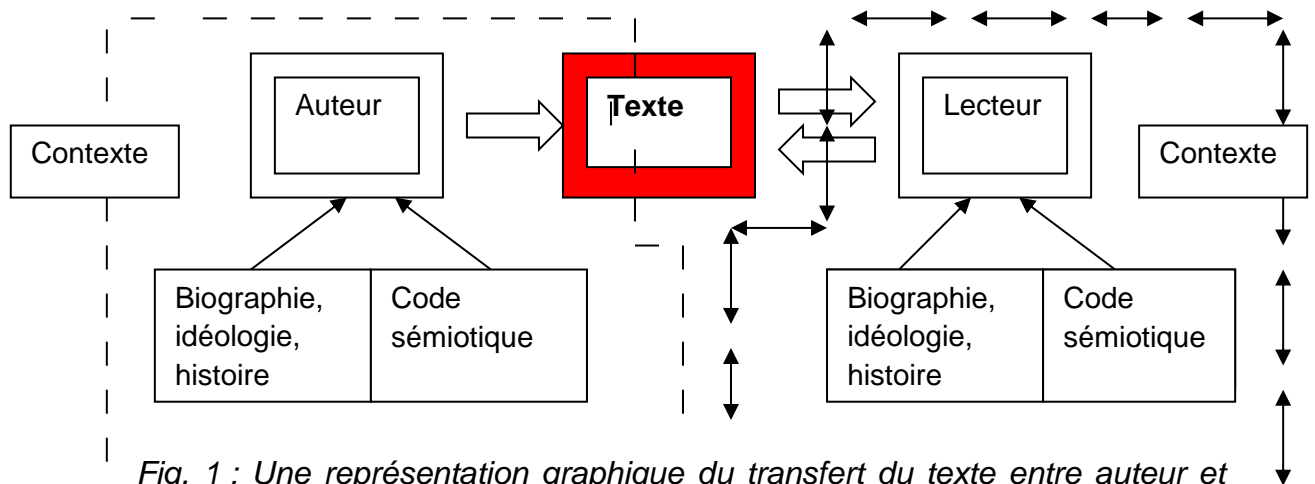


Fig. 1 : Une représentation graphique du transfert du texte entre auteur et lecteur (Adaptée de Senekal 1983 : 14).

Selon Genette (1982 : 9) un texte se voit comme « la continuation d'un dialogue entre un texte et une psyché, de manière consciente et/ou inconsciente, individuelle et/ou collective, créatrice et/ou réceptive »<sup>34</sup>. Les poèmes choisis seront discutés à partir de cette perspective pour les mettre dans leur contexte.

➤ **qualifier la sélection des poèmes pour la traduction ;**

Cette section comporte une sélection de poèmes (en vers et en prose) tenant compte de divers styles, thèmes et structures utilisés par Rimbaud ainsi qu'une explication des choix effectués. Une sélection préliminaire

<sup>34</sup>“the maintenance of a dialogue between a text and a psyche, conscious and/or unconscious, individual and/or collective, creative and/or receptive”.

comprend les poèmes suivants : « Morts de Quatre-vingt-douze... » (1870), « Ma bohème » (1870), « Voyelles » (1971), « Bonne pensée du matin » (1872), « L'Éclair » (*Une saison en enfer*), « Matin » (*Une saison en enfer*) et « Aube » (*Illuminations*). Les poèmes ont été choisis selon les critères suivants : dates de rédaction (étalées sur plusieurs années), genres variés : poèmes en vers et poèmes en prose. Puisque « Aube » est le seul poème rimbaldien traduit en afrikaans (il y a soixante ans), il mérite d'être retraduit en 2013.

➤ **analyser et discuter les poèmes sélectionnés pour la traduction ;**

Il s'agit d'une explication de textes sélectionnés afin de motiver les choix traductologiques effectués plus tard dans cette étude.

➤ **discuter des théories de traduction appropriées, surtout celles qui portent sur la traduction de la poésie ;**

Dans la poésie chaque mot pèse lourd : lourd de sens, de contexte, d'harmonie du vers (rythme, rime) et la traduction, au fond, comporte une succession de décisions. La traduction idéale d'une œuvre littéraire est celle qui saurait « transplanter dans la seconde langue le message que le lecteur de la première langue recevra de l'œuvre – idée, sensation et tonalité – sans en perdre rien ni y ajouter rien » (Nakaji 2002 : 66). De plus, « traduire implique le passage ou le transfert d'une langue en une autre ou d'un lieu en un autre, et implique l'accueil ou l'asile de l'œuvre, des humains, avec une partie de leurs contextes, dans un nouvel environnement » (Ivekovic 2009). Au fond, ce « transfert » comporte une

succession de décisions traductologiques (Naaijkens et al. 2004 : 135) et dans la théorie de traduction le processus est expliqué comme suit : « L'essentiel pour ce modèle est que l'on tienne compte de la suite des séries de décisions consécutives et des indications précédentes qui portent sur un choix particulier »<sup>35</sup> (Van den Broeck 1999 : 137).

Dans la traduction littéraire le contexte du « message » joue un rôle décisif et pour cette raison le texte sera au centre de cette discussion avec comme toile de fond les options traductologiques. En dépit des différences entre le français et l'afrikaans, le but sera de « transporter » le message de l'œuvre française de manière que le lecteur afrikaans ressente le sens et l'ambiance du poème original.

➤ **présenter les traductions afrikaans ;**

Les traductions réalisées en afrikaans des poèmes sélectionnés seront présentées, suivies d'une explication des choix traductologiques. Cette section comportera ainsi une justification des changements dans la traduction par rapport à la version française. Les versions afrikaans définitives seront basées sur des traductions préliminaires qui ne traiteront que du sens direct du poème français. (Les traductions préliminaires ne seront pas être incluses dans ce mémoire).

---

<sup>35</sup> « Fundamenteel voor dit model is dat men rekening houdt met de reeks van opeenvolgende beslissingen en de daaraan voorafgaande instructies die op een bepaalde keuze betrekking hebben ».

- **discuter la différence entre les poèmes français et les traductions afrikaans.**

Ce mémoire se termine par une discussion des différences entre les traductions afrikaans et les poèmes français afin de pouvoir tirer une conclusion sur le mérite de la traduction en afrikaans des poèmes rimbaldiens.

## **1.4 STRUCTURE**

Afin de réaliser les buts déjà indiqués, le mémoire sera divisé comme suit :

Un premier chapitre sera consacré à l'introduction et à la motivation à la base de cette étude, au domaine de recherches, au plan et à la méthodologie de recherche et à la structure de ce mémoire.

Le deuxième chapitre traitera de la poésie du dix-neuvième siècle et du rôle de Rimbaud en ce qui concerne cette poésie. Ce chapitre contiendra également une discussion de la poésie de transition et une explication des œuvres rimbaldiennes et la motivation de la sélection des poèmes choisis à traduire. Le troisième chapitre portera sur les théories traductologiques, surtout sur les théories appropriées à la traduction de la poésie.

Le quatrième et cinquième chapitres seront composés de traductions proposées en afrikaans, d'une discussion de changements apportés par rapport à la version



française et enfin d'une réponse, sous forme de conclusion dans le chapitre six, à la question posée sur le traducteur rimbaldien : est-il voleur ou voyant ?

Dans les appendices à la fin de ce mémoire se trouve une biographie de la vie de Rimbaud, ainsi que quelques traductions afrikaans des poèmes français trouvées dans le canon afrikaans.

## 1.5 RÉSUMÉ

La littérature d'une langue devrait proposer à ses lecteurs non seulement ses propres œuvres, mais aussi les traductions des grands écrivains du monde. La traduction des poèmes français en afrikaans a débuté en 1920, à peu près, pourtant il reste des lacunes, par exemple, la poésie de Rimbaud n'est pas encore traduite en afrikaans.

D'habitude les anthologies de poèmes en afrikaans, comme *Groot Verseboek*, entre autres, n'incluent pas de traductions de poèmes traduits en afrikaans ; en revanche les traductions sont incluses dans les recueils de poètes particuliers. Pourtant, dans la dernière édition de *Groot Verseboek* (éditée en 2008), André Brink a inclus quelques traductions. Un ouvrage comme *Groot Verseboek* se voit comme un exemple du canon de la poésie afrikaans et pour cette raison l'inclusion des traductions sert à élargir le canon afrikaans. Bien qu'il existe des traductions de Rimbaud, par exemple en allemand, en néerlandais, en anglais, c'est dans sa propre langue que le lecteur partage la vision du poète, comme Breyten Breytenbach l'a exprimé (communication à l'auteur de cette dissertation, datée du 9 juillet 2009).

Ainsi, c'est par l'inclusion des traductions la langue maternelle du lecteur, que le poème traduit exerce une influence sur la langue cible (Smith 1970: 2).

Afin de rendre hommage au poète par le moyen de la traduction, le traducteur doit illustrer la capacité de la langue cible de faire une transition traductologique réussie, ce dont Antoine Caré a dit que : « la traduction conduit le créateur à l'exploration des limites de sa propre langue et du langage tout entier » (1995 : 36). D'après l'idée de Rimbaud, il faut que le traducteur (comme auparavant le poète dans sa création d'un poème) se fasse « voyant » et seulement si le traducteur y réussit, il apporterait le « feu du poète » à ses lecteurs. Le fait qu'il existe des traductions rimbaldiennes réussies dans certaines langues germaniques, sert d'inspiration à l'auteur de ce mémoire pour montrer la même capacité traductologique dans la langue afrikaans.

## CHAPITRE 2 : RIMBAUD ET LA POÉSIE DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

### 2.1 INTRODUCTION

Ayant vécu loin de Paris dans un village près de la frontière belge, Rimbaud a été isolé des cercles littéraires de Paris au début de sa carrière poétique. Pourtant, cet isolement n'a pas inhibé le talent du jeune poète ; au contraire il en a profité pour apporter à la poésie de l'époque une « fraîcheur », née d'une âme qui voulait explorer toutes les possibilités du langage pour décrire la vie des mortels (Houston 1963 : 20 – 25). En plus, « Rimbaud voulait changer le monde en changeant le mot »<sup>36</sup> (Meiring 1991 : 24) ; il a créé des métaphores contradictoires en renversant les lois grammaticales qui portent sur l'axe syntagmatique (qui concerne la grammaire, l'ordre logique) et l'axe paradigmatique (qui concerne les aspects évocateurs et suggestifs) de la langue (Meiring 1991 : 25). En extrayant « de l'or » de la langue, il a inventé une langue faite de « l'alchimie du verbe » ; pour lui fournir une langue dans laquelle il a réussi à créer le « nouveau », même dans un lexique qui révélait une tendance à utiliser des mots en des langues étrangères (par exemple « wasserfall ») et des anglicismes (Guyaux 1989 : 73 – 74). Déjà, au début de sa carrière, « c'est la dimension lexicale qui est l'objet, dès les premiers poèmes, d'une recherche particulière » (Tuleu 2004 : 207). Et cette disposition se remarque jusqu'au moment où il a renoncé à la poésie.

Bien qu'au début Rimbaud ait composé des poèmes et des rimes conventionnels sous l'influence des Parnassiens, son avis du « renouvellement de la langue » dans

---

<sup>36</sup> « Rimbaud wou die wêreld verander deur die woord te verander. »

la poésie l'a convaincu de rompre avec les formes traditionnelles et d'écrire désormais des vers en prose. Ce changement vers une poésie en prose est en accord avec son idée d'un « verbe alchimique », déjà exprimée dans les lettres du Voyant. Olivier souligne la recherche d'une langue nouvelle dans la poésie rimbaldienne comme suit : « ... il s'achemine lentement à travers cette survivance de la poésie ornementale vers un langage poétique spécifique qui se dispensera de ces signes trop artificiels que sont la rime, la césure, le compte des syllabes » (1977 : 68). Pourtant, selon quelques critiques, un prosaïsme prétendu se révèle lors qu'il rédige en vers (*Ibid.*). C'est l'avis de Frohock (1963 : 163) que « tout auteur d'un poème en prose a renoncé aux vers, mais pas à la poésie ; et les qualités primaires de l'expression sont celles de la poésie : le caractère fortement suggestif, la concentration, la multiplication des sens et le paradoxe de temps en temps »<sup>37</sup>.

Le contexte dans lequel se situe un poème comprend non seulement la biographie du poète, mais également les conditions littéraires à l'époque. C'est dans le but de remettre la poésie rimbaldienne dans son contexte littéraire que ce chapitre commence par une discussion de la poésie française à l'époque où Rimbaud a composé ses poèmes et ensuite progressera pour discuter brièvement le genre des poèmes rimbaldiens. En plus, une motivation pour la sélection particulière des poèmes sera fournie. Les poèmes choisis sont : « Morts de quatre-vingt-douze... » (1870), « Ma bohème » (1870), « Voyelles » (1971), « Bonne pensée du matin » (1872), « L'Éclair » (*Une saison en enfer*), « Matin » (*Une saison en enfer*) et « Aube » (*Illuminations*).

---

<sup>37</sup> « any author of a prose poem has given up verse but not poetry, and the primary qualities of his vehicle are poetic ones : rich suggestiveness, condensation, multiplication of meanings, and occasional paradox ».

## 2.2 POÉSIE DE TRANSITION

Souvent la littérature reflète l'esprit de l'époque dont Rohou (2002 :708) exprime son avis comme suit : « si la littérature évolue,... c'est (aussi) et surtout parce qu'évoluent la réalité de la condition humaine, les désirs qui y réagissent et les moyens de les satisfaire — par l'action, la religion, l'amour, les loisirs, les autres arts... ». En outre, Rohou est d'avis que des changements dans la vie humaine, par exemple des changements sur le plan social ou moral motivent les auteurs à adapter la manière qu'ils pratiquent leur art pour refléter les conditions changées. Selon lui, le résultat est que « les auteurs modifient les thèmes et langages, les structures qui les organisent, les visions qui les sélectionnent et les orientent — ou qu'ils en inventent de nouveaux. Ils le font à partir de leur expérience existentielle, à partir de leur réalité et de leurs aspirations présentes, en s'aidant d'emprunts au passé interprétés par cette expérience » (*Ibid.*). Les auteurs, dans des conditions changeantes, cherchent à remplacer les thèmes et les formes afin de créer une nouvelle identité artistique qui reflète les tendances de l'époque. Ces circonstances agissent comme contexte littéraire, indépendamment du fait qu'une œuvre a pris naissance dans les conditions changeantes avec le but de les refléter ou si un auteur a cherché tout simplement à renouveler les formes de son art.

Pour commencer la discussion sur le contexte littéraire des poèmes rimbaldiens, il est nécessaire de placer ceux-ci dans leur contexte historique. Rimbaud est né à une époque où surtout deux mouvements littéraires importants exerçaient leur influence sur la littérature française, à savoir le mouvement parnassien et le

symbolisme (Carlier 1986 : 3) ; la littérature de l'époque évolue entre la fin du romantisme et le début du symbolisme.

Par convention, la période de 1760 – 1870 (à peu près) est considérée comme celle du romantisme (Pereira 1992 : 449 ; Leuwers 1987 : 13 – 14), une époque qui s'est caractérisée par des œuvres pleines d'imagination et créées de manière conforme à l'éthique<sup>38</sup> de l'époque. Plusieurs œuvres littéraires montrent une tendance à l'idéalisation de la vie d'une manière forte émotionnelle de façon que « le romantisme accompagne les aspirations les plus hautes » de la vie (Vargaftig 2005 : 12), une disposition d'esprit qui se révélait aussi dans la vie quotidienne à l'époque. Ce mouvement littéraire s'est fondé sur un rejet de rationalisme et de classicisme (Leuwers 1987 : 13) ; c'était un mouvement dans lequel l'individu et sa grandeur étaient estimés et où la nature et les relations entre l'homme et la nature étaient considérées comme des aspects très importants (Pereira 1992 : 447 – 448). Thématiquement ce mouvement se caractérise par des idées répétées comme : l'expression des sentiments personnels et la souffrance, la nostalgie des moments exceptionnels, le goût de la solitude et le désir de prendre la fuite, parmi d'autres thèmes (Valette, Giovacchini & Audier 1989 : 206). Quelques-uns des poètes importants de ce mouvement en France étaient Musset, Lamartine et Victor Hugo, et c'était surtout Hugo que Rimbaud admirait au début de son carrière de poète. En regardant de plus près les dates, il est évident que le romantisme a commencé à prendre fin vers 1870, tandis que le mouvement parnassien s'est établi en 1866 et que ces mouvements littéraires se chevauchaient avec le résultat que les traits de l'un et de l'autre se montrent dans la littérature de l'époque.

---

<sup>38</sup> Qui concerne la morale et les mœurs (*Dictionnaire encyclopédique en couleurs* 1994 : 672).

Selon Carlier (1986 : 3) la poésie moderne est née dans la dernière moitié du dix-neuvième siècle, dans une époque où le mouvement parnassien et le symbolisme se sont établis en France. Leuwers (1987 :173) est d'accord avec la date indiquée par Carlier pour le commencement de la poésie moderne, en disant que l'« on s'accorde aujourd'hui à considérer que la poésie française moderne prend véritablement naissance à la fin du XIX siècle ». Le mouvement parnassien, établi par Théophile Gautier, dénote une réaction contre le sentiment du romantisme. Ce mouvement, en tant que mouvement littéraire, commence à s'exprimer en 1866 dans un recueil intitulé *le Parnasse*<sup>39</sup> *contemporain* (Carlier 1986 : 3) et a eu comme idéal une poésie pure et claire ; l'art pour l'art. C'est une approche littéraire où il « faut consentir à un rigoureux travail de la forme, soigner la rime et ses sonorités évocatrices, adopter des mètres difficiles » (Leuwers 1987 : 35). Tuleu souligne aussi l'aspect de beauté dans les œuvres parnassiennes, en disant que Gautier « pose le principe de la beauté éternelle dans l'art comme ligne de conduite de la poésie parnassienne » (2004 : 188). Les poètes parnassiens s'efforçaient de réussir une poésie pure et claire, recherchée de manière savante ; une réaction contre le lyrisme romantique, et parmi ses adeptes, on voit les noms de Leconte de Lisle, de Baudelaire et de Mallarmé (Leuwers 1987 : 36).

Les Parnassiens se sont réunis à Paris, et c'est pour cette ville que Rimbaud voulait partir ; il avait lu les poèmes de Banville, de Leconte de Lisle et de Gautier et il s'associait à l'idée parnassienne. C'était surtout la poésie de Verlaine qu'il aimait désormais, particulièrement les *Poèmes saturniens* (Bourguignon & Houin 2004 : 75). Selon Hurst (1992 : 485), la poésie verlainienne montre des traits parnassiens

---

<sup>39</sup> Le Parnasse désigne dans la mythologie grecque la montagne sacrée où séjournent les muses de la littérature et des arts (Carlier 1986:3).

ainsi que symbolistes, et sert d'exemple d'une poésie de transition qui reflète son contexte littéraire historique. C'est un phénomène bien naturel que Rimbaud, ayant lu la poésie parnassienne, et s'étant associé à cette pensée littéraire, ait d'abord créé ses poèmes dans un style littéraire semblable à celui de ses pairs.

Le mouvement parnassien, en tant que réfutation du romantisme, a été suivi par le symbolisme, également un mouvement de critique, cette fois du mouvement parnassien. Selon Leuwers (1987 : 79), le symbolisme naît officiellement le 18 septembre 1886 dans un article intitulé « Le Symbolisme » par Jean Moréas dans *Le Figaro*. Ce mouvement était en vogue de 1885 – 1985 (Peschel 1981 : 1), mais Peschel se contredit tout de suite en disant que ce mouvement s'étendait en effet de 1857 – 1930, à peu près, et avait pour but de représenter la réalité de manière symbolique. Bien que les dates de la durée du mouvement de symbolisme diffèrent, il est clair que l'influence du symbolisme s'étendait sur plusieurs années jusqu'au vingtième siècle et que ce mouvement était en vogue pendant les années dans lesquelles Rimbaud composait ses poèmes.

Leuwers définit le symbolisme comme suit : « Le symbolisme est un grand courant d'esprit idéaliste. Pour les symbolistes, la poésie est un moyen de connaissance qui mène à l'absolu. Elle ne se veut pas descriptive, mais plutôt suggestive et musicale pour atteindre, au-delà des apparences, le mystère des choses » (1987 : 79). Selon une autre définition de ce mouvement, les symbolistes « partagent une conception de l'art où la poésie dit moins le monde qu'elle n'en donne une représentation par les sens. Le poète ne décrit pas le monde, il en suggère les impressions et les émotions » (Tuleu 2004 : 190). Pour les symbolistes, le poète cherche à rendre



sensible le mystère du monde. Selon Darcos, Argard et Boireau (1986 : 484) le thème du poète-médium, le voyant, se fait voir dans ce mouvement littéraire. Un aspect très important du mouvement symboliste est la musique dans le vers : « la poésie devient une quête dans toutes les dimensions du langage : rythme, rimes, assonances et dissonances » (Tuleu 2004 : 191). Pour exprimer toutes les dimensions du langage, le poète se sert par exemple de rythmes impairs et de sonorités évocatrices (Darcos, Argard & Boireau 1986 : 484).

La philosophie des symbolistes<sup>40</sup> est que le poète devait s'évertuer à s'évader de tous les conformismes poétiques par un renouvellement de rythme et de sonorité. Mais Rimbaud, par le « dérèglement de tous les sens », voulait aller plus loin ; et son but, selon Guyaux, devenait de trouver une langue qui « doit être, non pas de 'l'art pour l'art' suivant la formule déjà révolue du Parnasse, mais 'l'âme pour l'âme' » (1989 : 66). Il désirait réinventer, à travers l'art poétique, toutes les fonctions du langage. Il est évident que les poèmes qui ont suivi les « lettres du Voyant », ont changé de ton ; ils ne reflètent plus les qualités hugoliennes. Rimbaud a commencé d'écrire des vers en octosyllabes (White 2008 : 87 – 88) au lieu d'alexandrins, la forme favorisée à l'époque. En outre, il était très sensible aux vues et aux odeurs, et il apportait cette sensibilité à sa poésie sous forme de synesthésie ; « Les reparties de Nina » en est un exemple (Houston 1963 : 21). La poésie de Rimbaud évoluait de plus en plus, et par rapport à la poésie traditionnelle de l'époque, elle révélait une indépendance grandissante des formes anciennes (Hunting 1973 : 474).

---

<sup>40</sup> Les symbolistes ont exigé que le poète prête attention à la forme du poème, c'est-à-dire à la structure du poème et aussi à la musicalité du poème (voir aussi le chapitre 2).

Un des poètes les plus connus du symbolisme est certainement Baudelaire, qui a écrit *Les Fleurs du Mal* en 1857 (Peschel 1981 : 1) et qui a, lui aussi, exercé une influence sur la poésie rimbaldienne, car Rimbaud avait lu les œuvres baudelairiennes en tant que collégien (Tuleu 2004 : 15). Pourtant, selon Tuleu, on ne peut pas « classer » Rimbaud parmi les symbolistes, car ce terme n'est né qu'en 1886, plus que dix ans après que Rimbaud avait déjà renoncé à la poésie (2004 : 190). Selon Tuleu « le symbolisme réunit en effet des poètes aussi différents que Baudelaire, Verlaine ou Mallarmé, qui ont en commun surtout d'avoir réagi à leur tour contre les excès parnassiens » (2004 : 190). Contrairement à l'avis de Tuleu, Peschel a indiqué que les premiers traits du symbolisme étaient déjà présents en 1857, à peine trois ans après la naissance de Rimbaud. Il est donc bien normal de remarquer l'influence du symbolisme sur la poésie rimbaldienne. Selon Carlier (1986 : 3) les trois poètes les plus importants depuis Baudelaire de ce mouvement sont Verlaine, Rimbaud et Mallarmé qui ont chacun, à leur manière, contribué à l'évolution de la poésie française de l'époque.

Étant donné que la poésie rimbaldienne a été créée à une époque de transition littéraire d'attention à la forme et aux qualités sonores des vers, le traducteur est bien obligé de tenir compte de ces aspects dans le processus de traduction.

### **2.3 GENRE DES ŒUVRES RIMBALDIENNES**

Rimbaud vivait à Charleville mais il avait une connaissance approfondie de la littérature en général. Quant à cet aspect, Tuleu (2004 : 186) est d'avis que la poésie

rimbaldienne baigne dans la tradition de toutes les influences littéraires en vogue au dix-neuvième siècle.

C'est peut-être son isolement des cercles littéraires de la capitale qui a fait naître une fraîcheur dans la poésie rimbaldienne. Sa poésie manifeste également une tendance à traiter des personnages, des conditions sociales et des lieux de l'époque. C'est l'avis de Valette, Giovacchini et Audier (1989 : 262), que la poésie créée par Rimbaud pendant les années 1870 – 1872 (à peu près) lui fournirait la matière d'*Une saison en enfer* et des *Illuminations*. Selon eux, la progression dans la poésie rimbaldienne pendant cette époque (en ce qui concerne le contenu et la langue) ouvrait la voie à ses vers libres dans les recueils *Une saison en enfer* et *Les Illuminations*. En accord avec cet avis, les premiers vers de Rimbaud (ceux de l'année 1870 – 1871), reflètent les conditions particulières de sa vie (Houston 1963 : 17) et dans une certaine mesure ces poèmes sont autobiographiques.

Avant 1870, plusieurs de ses compositions latines ont été publiées dans *Le Moniteur de l'enseignement secondaire*<sup>41</sup> en 1869 et en 1870 (Tuleu 2004 : 14), mais à partir de cette date-ci, il écrivait exclusivement en français. C'était vers l'âge de seize ans que Rimbaud a trouvé sa propre voix poétique : la révolte contre tout ce que représentait Charleville et la bourgeoisie française de l'époque et une forte envie d'aventure et de voyages (Davies-Mitchell 2008 : 1). Cette ardeur a donné naissance aux 44 poèmes traditionnels composés dans un délai de 3 à 4 ans, ainsi qu'aux poèmes en prose.

---

<sup>41</sup> En fait, la première publication a été dans *Le Moniteur de l'enseignement secondaire, spécial et classique*, bulletin officiel de l'Académie de Douai, le 6 novembre 1868 (Brunel 1999 : 38).

Lorsque l'on lit la poésie rimbaldienne, il est évident qu'elle a évolué de plus en plus vers une forme libre ; à partir de 1872 le poète s'est détourné du vers classique pour écrire en prose désormais. Selon Tuleu (2004 : 12), la poésie de Rimbaud se caractérise par :

- des formes classiques : normalement composées d'alexandrins ou d'octosyllabes, en rimes suivies ou croisées (par exemple « Les corbeaux ») ;
- des sonnets : à forme fixe (le sonnet classique qui se compose d'un huitain et d'un sizain), mais aussi à forme innovée en ce qui concerne l'agencement des rimes (par exemple, « Le Dormeur du Val ») ;
- des formes libres : surtout composées depuis 1872 (par exemple quelques vers d'*Une saison en enfer* et des *Illuminations*).

Ce qui caractérise particulièrement la poésie rimbaldienne, c'est que « la richesse des poèmes de Rimbaud réside dans l'extrême variété d'un discours poétique qui développe pourtant une gamme remarquablement large de relations au lecteur » (Tuleu 2004 : 212). La preuve de cet avis est qu'il n'y existe pas d'anonymat à propos d'une classification basée sur le contenu des poèmes. Olivier (1977 : 3) a rangé les poèmes selon les thèmes suivants : ceux qui ont rapport avec : les relations féminines, les portraits sociaux et politiques, la condamnation morale et religieuse, les poèmes autobiographiques, les portraits évocatoires de lieux et finalement les aspects littéraires. Tuleu (2004 : 214 – 223) en a fait une autre classification : il les a classés comme suit : personnages, intérieurs et extérieurs, choses innommables, départs et finalement, couleurs, tandis que Brunel (1999 : 1033 – 1036) les a organisés selon la date présumée de création. Cette

dissemblance souligne la diversité des thèmes rimbaldiens, et le fait qu'il y a plusieurs possibilités d'en faire une classification. Ce que ces groupements ont en commun est une tentative de souligner l'attention prêtée aux personnes (et à leur comportement sur le plan moral/religieux) et aux lieux, surtout à la nature par Rimbaud. Bien que les poèmes diffèrent à propos du continu, sur le plan thématique ils ont les aspects suivants en commun : le regret, la haine, l'espoir et la révolte, la quête de l'inconnu, l'échec et la désillusion (Olivier 1977 : 31 – 42).

Les 44 poèmes composés par Rimbaud restent d'une chronologie incertaine, car il a souvent omis de les dater exactement ; quelquefois, les poèmes sont parus après son départ en Afrique ou après sa mort, laissant l'incertitude sur la date de la création d'une œuvre (Olivier 1977 : 17). Qui plus est, à propos de la conservation de ses œuvres, il semble que Rimbaud ait été négligent. Après avoir fait imprimer *Une saison en enfer* à Bruxelles, il a détruit presque tout l'ouvrage (Bourguignon & Houin 2004 : 99). Selon Bourguignon et Houin (2004 : 87), Rimbaud a composé les *Illuminations*, le résultat de ses hallucinations et de ses vertiges, pendant l'époque où il se trouvait chez les Parnassiens, tandis que Brunel (1998 : 3) place la création d'*Une saison en enfer* (œuvre composée en 1873) avant la création des *Illuminations*.

En dépit de l'incertitude de la chronologie des poèmes de Rimbaud, vers 1870 Rimbaud débutait ses poèmes français, à peu près à la fin du romantisme (Tuleu 2004 :14). Outre son admiration pour la poésie classique d'antan, Rimbaud s'est inspiré de la poésie baudelairienne. Selon Bonnefoy, Baudelaire a inspiré à ce jeune poète « une si grande et si assurée science de l'âme » (1987 : 44). D'abord, quand il

était en train de faire ses études chez Izambard à Charleville, c'était la poésie hugolienne dont s'est inspiré Rimbaud. Tuleu explique l'influence de Victor Hugo comme suit : « Ce sont les romantiques, avec Hugo, qui ont réinsufflé à la poésie le vent politique de la révolte sociale et offert une place alexandrine aux exclus, aux besogneux et autres effarés de la société industrielle naissante » (2004 : 187). Cette influence hugolienne fait écho dans la poésie rimbaldienne par les traits d'indignation et de révolte dans quelques-uns des poèmes composés à l'époque (en 1870), par exemple, dans : « Le forgeron », « Rages de Césars », « L'éclatante victoire de Sarrebrück », « Le mal » et un peu plus tard dans « Chant de guerre parisien » (1871) (Tuleu 2004 : 187). Pendant sa dernière année au collège (1869 – 1870), Rimbaud a rédigé de manière romantique (d'un lyrisme très personnel) et parnassienne au moins treize poèmes, parmi ceux : « Sensation », « À la musique » et « Morts de quatre-vingt-douze », ce dernier poème a été composé le 3 septembre 1870, peu après que la guerre franco-allemande ait éclaté (Bourguignon & Houin 2004 : 63).

Il semble donc que la guerre entre la France et la Prusse (1870) ait fait naître le « patriotisme » dans les vers de Rimbaud (Olivier 1977 : 7). C'était pendant cette guerre que le nationalisme s'est exprimé dans la presse et selon Tuleu (2004 : 196), Rimbaud a emprunté aux pamphlets de l'époque son registre satirique qui marque ses poèmes engagés, par exemple le poème « Le mal ». Non seulement s'est-il servi du registre de l'époque, mais il a aussi présenté une galerie de personnages de l'époque dans ses poèmes : les pauvres, les dames distingués, la bourgeoisie, etc. de manière caricaturale (Olivier 1977 : 19).

Ce sera presque impossible de discuter les œuvres de Rimbaud sans faire un rapport entre les nombreux voyages (dans l'intérieur et en dehors des frontières françaises seul et en compagnie de Verlaine), et la poésie rimbaldienne. Comme indiqué plus haut, il s'est inspiré des circonstances sociales et politiques de l'époque pour composer sa poésie. Pendant ses voyages en septembre – octobre 1870 (en France), il a vécu une époque de liberté, malgré le manque d'argent et de nourriture. C'est à cette époque qu'il a rédigé les poèmes suivants : « Les effarés », « Roman », « Rêve pour l'hiver », « À elle », « Le dormeur du val », « Au cabaret-vert », « La maline », « Le buffet », « Ma bohème », « L'éclatante victoire de Sarrebruck » et « Comédie en trois baisers » (Bourguignon & Houin 2004 : 71).

Peu après, vers la fin de 1870, il a fait référence au « verbe poétique accessible à tous les sens » (Bourguignon & Houin 2004 : 73) et cette énonciation porte sur la synesthésie, un trait qui se révèle dans sa poésie, par exemple dans le poème « Les voyelles », ainsi que dans quelques-uns de ses vers libres. La synesthésie<sup>42</sup>, terme inventé en 1874, est une manifestation d'une double sensation sous l'influence d'une stimulation unique ; une sensation secondaire au niveau d'autre partie du corps ou d'un autre domaine sensoriel (Massey 1956: 204). Dans le sonnet « Les voyelles<sup>43</sup> » Rimbaud a employé des couleurs dans un sens symbolique, par exemple : le rouge pour signifier la mort, ou le bleu pour la nature, mais il les a également utilisés dans un sens satirique et parodique dans un autre poème, par exemple : « bleu laideron » dans « Petites amoureuses ». Il a utilisé l'adjectif de couleur comme appui de

---

<sup>42</sup> Ce terme est dérivé de deux mots grecs : « *syn* » et « *aisthesis* » et veut dire : « observation simultanée » et prend sa source dans le domaine de la psychologie et de la neurologie (Van Campen 1996 : 10).

<sup>43</sup> Dans ce poème, Rimbaud a senti les voyelles comme être colorées ; et donc la double sensation comprend la sensibilité et la vue.

l'évocation visionnaire (Olivier 1977 : 62 – 64), une invention tout nouvelle dans la poésie à l'époque.

Dans sa première lettre du Voyant, Rimbaud a écrit : « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant ! » (Bonnefoy 1987 : 51). Cette idée du « voyant » est empruntée à Victor Hugo (Tuleu 2004 : 188). C'était l'avis de Victor Hugo que « le poète est un prophète et il peut être un guide de l'humanité, lui montrer le chemin du progrès si différent de ce qu'elle imagine pour l'instant » (Butor 1989 : 65). L'intention de Rimbaud de créer une poésie qui explore toutes les possibilités de l'inconnu est le résultat de sa tendance axée sur un « verbe poétique accessible à tous les sens » (voir aussi le chapitre 2). Il voulait renouveler la poésie ; il était d'avis que les œuvres de ses contemporains étaient démodées (Butor 1989 : 61). Dans sa quête de renouveler la poésie, il s'est servi de néologismes, de termes savants, d'expressions vulgaires et d'emprunts régionaux (Olivier 1977: 62), car pour lui, « la langue est la matière même de sa recherche » (Tuleu 2004 : 207) et la manière de « découvrir vraiment son âme » (Butor 1989 : 68). Pour lui, la sonorité du vers doit exprimer le « nouveau » et non pas uniquement la musicalité du vers. Selon Tuleu, Rimbaud « adapte l'impair, principalement le pentasyllabe et l'hendécasyllabe<sup>44</sup>. Il a simplifié sa syntaxe et a renoncé aux périodes qui caractérisaient ses poèmes classiques avant 1870. Il a joué de plus en plus de la polyphonie énonciative, en faisant alterner diverses voix dans le même poème. Enfin son lexique s'est simplifié et les mots rares se sont faits rares » (2004 : 193).

---

<sup>44</sup> Un vers qui comporte onze syllabes.



En ce qui concerne les vers libres, Rimbaud était un des premiers poètes modernes qui ne s'étaient pas soumis aux contraintes habituelles de ce genre. Quant à cet aspect, Davies-Mitchell a dit que : « il a dépouillé le poème en prose du contenu descriptif, narratif, anecdotique, employant les mots en fonction de leur pouvoir évocateur et associatif, dépouillés de sens logique ou dénotatif »<sup>45</sup> (2008 : 3). Cette innovation à l'usage de la langue a renouvelé la poésie française à l'époque. C'est l'avis de White (2008 : 76) que, bien que Baudelaire ait déjà écrit en forme libre, c'était à titre d'essai, tandis que c'est Rimbaud qui a fait du vers libre un genre de poésie qui étendrait les limites de sens hors des cadres connus à l'époque. Olivier conclut comme suit : « Alors, si l'alchimie du verbe ne permet pas à Rimbaud de découvrir 'l'Or', elle correspond du moins à cette transmutation inconsciente spécifique d'un discours versifié en une langue spécifique, qui trouvera sa pleine maîtrise dans les *Illuminations* et qui caractérisera la poésie moderne » (1977 : 74).

Selon Olivier (1977 : 17), les poèmes composés à la suite des lettres du Voyant (lettres destinées l'une à Izambard et l'autre à Demeney), diffèrent de ton et de style des poèmes créés avant ces lettres. C'est surtout dans son poème « Le bateau ivre » qu'il a tenté de réaliser sa nouvelle langue poétique, sa langue de « voyant ». Il rêvait de cette langue « neuve, d'une poésie supérieure à tout ce qu'on avait produit jusqu'alors. Il pensait enfin éprouver des sensations nouvelles, toutes les sensations : vertiges, délires, hallucinations, et il comptait les chercher dans les diverses excitations sensorielles » (Bourguignon & Houin 2004 : 73 – 74). C'est peut-être par son abus de substances stupéfiants (de l'alcool, du tabac, de l'opium)

---

<sup>45</sup> "He stripped the prose poem of its anecdotal, narrative, and descriptive content and used words for their evocative and associative power, divesting them from their logical or dictionary meaning".

et par ses relations sexuelles (avec Verlaine) qu'il voulait augmenter l'intensité de toutes ses sensations afin d'améliorer sa capacité poétique.

Pendant la période octobre 1871 jusqu'en avril 1872, Rimbaud est resté à Paris. Durant un retour à la maison familiale à Charleville (avril – juillet 1872), il a composé « Entends comme brame », « Poison perdu », « Les corbeaux », « Mémoire » et « Fête de la faim » (Bourguignon et Houin 2004 : 90). Rimbaud a introduit un rythme impair et une musicalité toute verlainienne<sup>46</sup> dans ses poèmes de 1872 (Leuwers 1987 : 58). C'est bien possible que les traits de la poésie rimbaldienne à l'époque résultaient de l'influence de l'amitié avec Verlaine à cette époque-là.

En septembre 1873 le recueil *Une saison en enfer* a été composé à Roche (la ferme familiale), est imprimé à Bruxelles en cinq cents exemplaires, mais ce recueil n'est jamais distribué, faute de moyens (Tuleu 2004 : 18). Selon Olivier (1977 : 12) cette œuvre a été achevée en 1874, tandis que Brunel (1999 : 41) indique que la date de la publication date d'octobre 1873.

Olivier (1977 : 12) est d'avis que l'année 1875 marque la fin des activités littéraires chez Rimbaud. C'est pendant l'hiver 1875 que Rimbaud a donné les *Illuminations* à Verlaine (Tuleu 2004 : 18). En revanche, Bourguignon et Houin sont d'avis que le dernier voyage à Paris (en 1873) et la destruction de l'ouvrage d'*Une saison en enfer* marquent la fin de la crise littéraire chez Rimbaud et ils l'expriment comme suit : « après avoir été si précocement poète et visionnaire, le jeune Ardennais estime que toute littérature est vaine et ne répond plus à aucun de ses besoins »

---

<sup>46</sup> En ce qui concerne la musicalité verlainienne, Verlaine avait un goût des rythmes impairs et des sonorités évocatrices (Darcos 1986 : 484).

(2004 : 99). Bien qu'il ait renoncé à la poésie, il continuait à soutenir une correspondance caractérisée par des traits très poétiques avec sa mère et sa sœur Isabelle, pendant son séjour en Afrique du Nord. Lorsque l'on lit ses lettres, on s'aperçoit que la correspondance a été rédigée par une âme sensible au rythme et aux qualités lyriques<sup>47</sup> et par un observateur de la nature<sup>48</sup>.

Verlaine a préfacé le premier tirage des *Œuvres complètes* de Rimbaud et ensuite a rédigé quelques articles pour faire connaître la poésie rimbaldienne en 1895. Verlaine était en admiration devant Rimbaud et il s'est exprimé comme suit : « Ce n'était ni le diable, ni le bon Dieu, c'était Arthur Rimbaud, c'est-à-dire un très grand poète ... » (Tuleu 2004 : 19). Bien que ses œuvres soient sorties à titre posthume, « en général, la poésie de Rimbaud est perçue comme une poésie qui occupe une place considérable ainsi que souvent essentielle dans l'éventail continu national de la langue française et dans sa tradition littéraire »<sup>49</sup> (Aboulaffia 1992 : 774).

## 2.4 POÈMES SÉLECTIONNÉS POUR LA TRADUCTION

La contribution à la poésie française par Rimbaud n'a pas été reconnue tout de suite par la communauté littéraire ; la première édition de tous ses poèmes est sortie en 1895, quatre ans après sa mort (Köhler 2008) et son œuvre française complète n'est pas très grande : elle comporte 44 poèmes de forme traditionnelle et deux recueils

---

<sup>47</sup> Dans une lettre adressée à sa mère le 21 avril 1890, Rimbaud a écrit : « ... Je me porte bien, mais il me blanchit un cheveu par minute. Depuis le temps que ça dure, je crains d'avoir bientôt une tête comme une houppe poudrée. C'est désolant, cette trahison du cuir chevelu... » (Brunel 1999 : 718).

<sup>48</sup> Dans une lettre à sa mère le 20 février 1891 de Harar : « ... mais il règne des vents secs, qui sont très insalubres pour les blancs en général ... » (Brunel 1999 : 723).

<sup>49</sup> "Rimbaud's poetry has been commonly perceived as occupying a major, and often pivotal place in the nationalistic continuum of the French language and its literary tradition".

de vers libres, à savoir *Une saison en enfer* et les *Illuminations*. Puisque son œuvre inclut des poèmes en vers classiques et des poèmes en prose, la décision a été prise d'inclure des poèmes de forme variée dans la sélection à traduire. Après mûre réflexion les poèmes ont été choisis selon les critères suivants : dates de rédaction (étalées sur plusieurs années) et genres variés : poèmes en vers et poèmes en prose. Puisque « Aube » est le seul poème rimbaldien traduit en afrikaans (il y a soixante ans), il mérite d'être retraduit.

Les quatre premiers poèmes de la sélection (« Morts de quatre-vingt-douze... » (1870), « Ma bohème » (1870), « Voyelles » (1971), « Bonne pensée du matin » (1872), sont des poèmes en vers classiques, composés entre 1870 et 1872, la date à laquelle Rimbaud s'est détourné de la poésie de forme classique. Bien que ces poèmes aient la versification en commun, ils diffèrent à propos des aspects techniques du vers. Depuis 1872 (à peu près) la poésie rimbaldienne développait de plus en plus vers une forme libre et les poèmes choisis pour la traduction des œuvres *Une saison en enfer* et des *Illuminations* sont « L'Éclair » (*Une saison en enfer*), « Matin » (*Une saison en enfer*) et « Aube » (les *Illuminations*).

## 2.5 RÉSUMÉ

En tant que poète, Rimbaud fait son apparition dans les cercles littéraire à la fin du romantisme. C'était une époque de transition et ses œuvres révèlent quelques traits du mouvement parnassien, du romantisme et du symbolisme. Quand Rimbaud est entré dans la capitale, il s'est trouvé parmi les Parnassiens. Ces derniers étaient unis dans la conviction que la poésie fallait « un rigoureux travail de la forme » et ils

voulaient « soigner la rime et ses sonorités évocatrices et adopter des mètres difficiles » (Leuwers 1987 : 35). C'est depuis ce mouvement que le symbolisme s'est développé. Les symbolistes exigeaient que le poète prête attention à la forme du poème, c'est-à-dire à la structure du poème et aussi à sa musicalité.

Étant donné que Rimbaud a composé ses poèmes à une époque où la forme et la musicalité du poème étaient considérées comme importantes, il est normal qu'il y ait prêté attention. En outre, sa poésie se caractérise par des formes classiques, des sonnets et des vers libres. Il a travaillé ardemment pour renouveler le code poétique dans sa poésie. Afin de renouveler la poésie, il s'est servi par exemple de néologismes, de termes savants, d'expressions vulgaires et d'emprunts régionaux. J'en donne quelques exemples : « abracadabrantiques » (dans « Le cœur du pitre ») et « bambochons » (dans « Chant de guerre parisien ») (Olivier 1977 :62). Il voulait que le poète devienne « voyant » en lui fournissant un « verbe poétique accessible à tous les sens » et donc la poésie rimbaldienne se distingue de la poésie de l'époque par des renouvellements apportés à la forme et à la langue. Cette transformation par rapport à la forme et au vocabulaire, résultaient de l'avis de « voyant » de Rimbaud, un avis où le « verbe poétique (est) accessible à tous les sens ».

Bien que Rimbaud n'ait composé que 44 poèmes traditionnels, ils sont très variés et pour la traduction j'ai choisi quatre poèmes en vers et trois en prose, deux du recueil *Une saison en enfer* et un des *Illuminations* (« Aube »). Ce dernier a été traduit en afrikaans il y a soixante ans, et il mérite bien une retraduction.

Mais avant de commencer la traduction, les théories de traduction applicable à la traduction de poésie seront discutées dans le chapitre qui suit.

## CHAPITRE 3 : THÉORIE DE TRADUCTION

### 3.1 INTRODUCTION

Puisque la traduction d'un poème est à la base une forme de création littéraire, il n'est donc pas étonnant que ce soit souvent des poètes qui s'occupent de la traduction de poèmes en particulier<sup>50</sup>. En tant que poète et traducteur de sa propre poésie, Breyten Breytenbach est d'accord avec cette opinion en disant que le processus de la création littéraire et celui de la traduction littéraire sont comparables<sup>51</sup> (Dimitriu 1997: 69). C'est une supposition qui s'adresse à la source créative de la traduction, et comme telle, elle souligne le fait qu'une traduction ne résulte uniquement pas d'un travail machinal, mais enfin d'une tentative créatrice.

Au sujet de travail du traducteur, Woodsworth (1994 : 108) ainsi que Pinsky (2006 : 7) sont d'accord que le travail d'un traducteur est équivalent à celui du créateur original<sup>52</sup>. Si le traducteur est poète lui-même, sa sensibilité innée au choix des mots et au ton du poème peut contribuer à la qualité et au mérite de la traduction finale.

Un avis complémentaire à celui de Pinsky est que le traducteur se trouve dans l'obligation de libérer de la langue cible « une langue pure », digne du poème en

---

<sup>50</sup> En général, il n'est pas rare de voir un poème traduit par un autre poète. Par exemple, Uys Krige a traduit un poème (« Aube », un poème non versifié) de Rimbaud et quelques poèmes espagnols en forme régulière en afrikaans. Krige a essayé de créer un poème en prose comparable à celui de Rimbaud. Selon Vinay et Darbelnet (dans Venuti 2000: 88) Krige a utilisé la transposition comme directive du processus de traduction de ce poème-ci. Un autre exemple est celui de Roy Campbell qui a traduit quelques poèmes de Rimbaud, de Camões et de Lorca en anglais (Monteiro 2010 : 135). Un poète afrikaans qui a traduit ses propres œuvres est Breyten Breytenbach qui a traduit certains de ses vers en anglais (Voir aussi le chapitre 1).

<sup>51</sup> "I'm inclined to think of this process as similar to the processes you have in the act of writing." (Dimitriu 1997: 69).

<sup>52</sup> "At a certain point, when the goal is a work of art, the work of the translator and the work of the composition are identical" (Pinsky 2006: 7).

langue source (Johnson 1992 : 44)<sup>53</sup>. Et c'est ainsi dans son travail linguistique que la créativité du traducteur se révèle. Pourtant, le traducteur de poésie ne s'occupe pas seulement « des mots » et des tournures linguistiques du poème à traduire, il devrait également tenir compte de l'âme, du contenu et du ton du poème (Jin 2003 : 52) afin de réaliser une bonne traduction créatrice. En fait, la bonne traduction est celle qui communique efficacement aux lecteurs le message contenu dans l'œuvre originale ; c'est-à-dire c'est celle qui est fidèle à l'originale de manière à faciliter l'entendement de la voix du poète initial et qui montre une adéquation de forme (Iacob 2010 : 245).

Sur le plan linguistique, le travail du traducteur de poésie se rapporte d'abord à la sémantique, à la syntaxe et au lexique car c'est par ces aspects que le contexte et le sens du poème se révèlent. Manguel (1997 : 276) fait remarquer que la traduction fournit aux traducteurs l'occasion d'étudier sous tous ses aspects le sens contenu dans un poème particulier<sup>54</sup>. Mais le traducteur (de poésie) aura besoin d'une directive afin de structurer son travail et c'est la théorie de traduction qui la lui fournit. Par conséquent, en se plongeant dans la traduction de manière créatrice, le traducteur fait un travail encadré des théories de traduction.

### **3.2 CADRE THÉORIQUE**

La théorie de traduction a pour but de fournir un cadre pour que le traducteur puisse être guidé dans le processus de traduction, et non pas de dresser une série de

---

<sup>53</sup> « ... to liberate the language imprisoned in a work in his re-creation of that work » .

<sup>54</sup> "Translation proposes a sort of parallel universe, another space and time in which the text reveals other, extraordinary possible meanings" (1997: 276).



normes pour une traduction idéale (Iacob 2010 : 245). Souvent, en quête des éclaircissements de ce processus, le traducteur prend conscience des dichotomies de traduction, par exemple la discordance entre une traduction fidèle et une traduction libre, ou la forme *vis-à-vis* du contenu, entre autres. Mais un autre aspect supplémentaire qui doit entrer en ligne de compte dans ce processus est que le traducteur pourrait avoir un avis particulier qui se révèle dans la démarche de la traduction. Comme exemple, Douglas (1947 : 401 – 407) a fait une comparaison entre les traductions en anglais, en espagnol, en italien et en allemand du poème « *Le cimetière marin* » de Paul Valéry et il a conclu que l'importance accordée aux aspects stylistiques dépendait de l'approche et de l'avis personnels des traducteurs particuliers. Bien que ce soit prévisible que le style des traductions varie, il reste intéressant de les comparer afin d'établir les considérations dont les traducteurs ont tenu compte dans la traduction.

La traduction de poésie française en afrikaans ne se voit pas souvent, néanmoins une telle anthologie, contenant une sélection de poèmes de Michel Houellebecq est récemment parue en afrikaans. En ce qui concerne le processus de traduction de ces poèmes d'Houellebecq, la traductrice en chef a dit que pour la traduction chaque poème a établi sa stratégie particulière. Premièrement les traducteurs ont obéi au rythme et à la sonorité pour les guider dans leur interprétation du texte source. Cela va sans dire que l'on ne peut traduire honnêtement que ce qu'on a compris par sa faculté mentale et senti avec son âme<sup>55</sup> (Du Toit, 2012 : 211). Ce fait met l'accent

---

<sup>55</sup> “Op die ou end het elke gedig sy eie strategie bepaal. Ons het ons in die eerste plek laat lei deur die ritme en die klanke en probeer om daardeur uiting te gee aan ons vertolking van die bronteks. Want dit spreek vanself dat 'n mens alleen dit wat jy met jou verstand begryp en in jou siel voel onkreukbaar kan vertaal“ (Du Toit 2012: 211).

sur la qualité humaine dans le processus et s'associe à l'idée que le traducteur est, lui aussi, artiste.

Quel que soit le point de vue sur la traduction en général, les théories de traduction s'occupent en particulier d'aspects grammaticaux et stylistiques. Ce n'est pas autre chose pour la traduction littéraire, sauf dans ce dernier cas, le traducteur doit davantage s'atteler aux aspects poétiques. Par conséquent, l'approche théorique agit comme structure de la traduction dans laquelle la compétence du traducteur pour les aspects linguistiques et artistiques (langue source et langue cible) contribue à la traduction finale. Il est donc avantageux pour le traducteur de traduire vers sa langue maternelle car il a une bonne connaissance des tournures et des subtilités linguistiques<sup>56</sup> qu'il peut exploiter dans sa traduction. Mais le premier but reste de transmettre la magnificence de l'œuvre originale dans la langue cible. Selon Venuti (1995 :58), l'approche de traduction varie généralement entre une traduction libre<sup>57</sup> et une traduction fidèle<sup>58</sup>.

Puisque le but du traducteur est de faire entrer le poème original dans la langue cible de manière élégante, il a l'obligation de se servir de toute la force de la langue cible dans sa création afin de composer un vers qui évoque les qualités artistiques du poème dans la langue source (Krige & Morgan 2010 : 100). Quant à cet aspect, Van den Broek (1999 : 57) fait une remarque utile en disant que le poème original

---

<sup>56</sup> "... since the final stages of the translation process require the most intimate knowledge and mastery of the target language, which is normally the privilege of the native speaker, particularly that of the native speaker with a writer's sensitivity to the minutest subtleties of its words and structure" (Jin 2003: 56).

<sup>57</sup> "A free translation of poetry requires the cultivation of a fluent strategy in which linear syntax, univocal meaning, and varied meter produce an illusionistic effect of transparency: the translation seems as if it were not in fact a translation,..." (Venuti 1995: 57).

<sup>58</sup> "Fluency is impossible to achieve with close or "verbal" translation, which inhibits the effect of transparency, making the translator's language seem foreign ..." (Venuti 1995: 58).

peut servir de modèle du texte traduit, mais qu'une création créatrice et indépendante provient de ce processus<sup>59</sup>. Cela veut dire qu'en général, l'idéal est qu'une nouvelle création d'un mérite artistique distinctif prenne naissance sous la main du traducteur doué.

Compte tenu du fait que le traducteur a l'obligation de « recréer » le poème dans la langue cible, il faut choisir une stratégie qui le guidera dans ce processus. Bassnett-McGuire (1991 : 81 – 82) en propose sept approches, à savoir :

- a. La traduction phonémique, dans laquelle le traducteur essaie de reproduire dans la langue cible la sonorité de la langue source ;
- b. La traduction littérale, où la traduction réalisée mot à mot perd, pour la plupart, le sens et la syntaxe du poème en langue source ;
- c. La traduction métrique qui garde seulement le mètre du poème en langue source dans la traduction ;
- d. La traduction non-versifiée dans laquelle une œuvre versifiée est traduite en prose ;
- e. La traduction versifiée où le mètre et la rime se maintiennent ;
- f. La traduction en vers non-rimés et
- g. une version qui reflète le contenu, mais dans une forme totalement changée par rapport au poème en langue source.

Pour réaliser une traduction, Vinay et Darbelnet (dans Venuti 2000 : 85 – 93) proposent sept stratégies pour faire une traduction, à savoir : utiliser un mot

---

<sup>59</sup> “...het oorspronkelijke gedicht door een min of meer gelijkende nabootsing in de andere taal weer te geven: een door het originele gedicht geprovoceerde, maar daarvan toch onafhankelijke en dus zelfstandige poëtische creatie”.

d'emprunt, c'est-à-dire, faire entrer un mot ou une terminologie de la langue source dans la traduction en langue cible. Cela comprend le calque où le traducteur se sert d'une expression/tournure complète de la langue source. La troisième stratégie proposée par Vinay et Darbelnet concerne la traduction littérale, où le traducteur traduit mot à mot. La quatrième stratégie est celle de transposition ; et dans cette stratégie, le traducteur remplace un genre de mot par un autre. La modulation, la cinquième stratégie, a affaire à un changement de message qui résulte d'un changement de point de vue. L'avant-dernière stratégie est celle d'équivalence et concerne les tournures idiomatiques. Finalement ces auteurs proposent l'adaptation comme stratégie traductologique qui porte sur un type d'équivalence particulière dans le cas où la tournure ou la situation de la langue source est inconnue dans la langue cible.

Bien que la classification de traduction que Newmark (dans Jacob 2010 : 246) propose coïncide, pour la plupart, avec celle de Bassnett-McGuire, le premier égard dans le cas de Newmark est pour la « fidélité » de la traduction. Newmark distingue également huit stratégies de traduction de la poésie, rangées de la « fidèle » à la plus « libre » et cette classification comprend les variations de traduction, du mot à mot jusqu'à la traduction communicative où le traducteur n'accorde de l'attention qu'au message contenu dans le poème à traduire<sup>60</sup>.

Toutes ces approches ont des avantages ainsi que des désavantages, et le traducteur peut varier son approche selon le but de la traduction particulière.

---

<sup>60</sup> Les variations comme identifiées par Newmark comprennent: traduction mot à mot, traduction littérale, traduction fidèle, traduction sémantique, adaptation, traduction libre, traduction idiomatique et traduction communicative.

L'avantage d'une traduction en vers non-rimés est que le traducteur a l'occasion d'intégrer le rythme et/ou l'onomatopée et/ou d'autres aspects sonores sans être entravé par la rime. En fait, c'est un conseil de Beckett (2000 : 87) de ne pas maintenir la rime coûte que coûte au détriment d'autres aspects poétiques. Quant à ce mémoire, c'est pour cette raison que la décision a été prise de faire les traductions selon la stratégie de la forme non-rimée pour les poèmes versifiés tandis que les poèmes en prose seront traduits dans une forme identique. Néanmoins, quelle que soit l'approche choisie, le traducteur devra faire face aux lacunes de la stratégie choisie et quelles que soient les « solutions » prévues, il doit soutenir un bon niveau d'aspects linguistiques, sémantiques, lexiques et stylistiques (Iacob 2010 : 247). C'est aussi à ce niveau que le traducteur réussira à « trouver une langue » pour exprimer ce qu'a dit le poète, mais cette fois en langue cible.

### *3.2.1 Aspects linguistiques et stylistiques*

Les points de vue cités en haut servent de large éventail dans lequel le traducteur doit exercer aussi d'autres choix qui se rapportent, entre autres, aux aspects linguistiques et stylistiques, car une œuvre littéraire comporte non seulement des mots indépendants, mais aussi un ensemble de systèmes complexes (Bassnett-McGuire 1991 : 77).

En ce qui concerne les aspects linguistiques et stylistiques, le défi est double : d'une part le traducteur doit transmettre les constructions sémantiques (tournures) dans la langue cible et d'autre part, il doit recréer la gamme d'aspects esthétiques et culturels intrinsèques à la langue source en langue cible. Rao (2009 : 51) en

propose une solution intermédiaire dans laquelle le traducteur doit plutôt se concentrer sur la lisibilité de la traduction<sup>61</sup> qu'à la fidélité. Dans son explication Rao (*Ibid.*) fait référence à une traduction par Edward Fitzgerald du poème *The Rubaiyat of Omar Khayam* dans laquelle le traducteur a sacrifié une certaine mesure de fidélité afin de produire une traduction qui se lit avec beaucoup d'aisance. Bien sûr, une telle démarche peut donner naissance à un texte parallèle à l'original mais ce conseil ouvre la voie au compromis sur plusieurs niveaux, qui caractérise en général la nature de traduction.

Quoique la traduction de la poésie se révèle par des approches multiformes, ce sont d'abord les aspects linguistiques (la phonologie, la sémantique et le style) dont le traducteur devrait prendre soin afin de réaliser sa contribution dans la langue cible. C'est par les choix sémantiques que le contenu et le sens se révèlent<sup>62</sup> et c'est dans ce domaine qu'importe la puissance des équivalents pour rendre une traduction qui garde, pour la plupart, le sens et le contenu de l'œuvre originale. Toutefois un poème ne se compose pas seulement de mots utilisés par le poète, mais aussi de « sentiments » exprimés par ces mots. Et c'est dans ce cas-ci que les éléments linguistiques de la langue cible ne sont souvent pas aussi puissants pour exprimer tout le sentiment contenu dans le poème en langue source ; c'est dans ce cadre que le traducteur se sert de compromis.

C'est à partir des aspects stylistiques que le traducteur aide ses lecteurs à comprendre ce que veut communiquer le poème. Par exemple, des éléments

---

<sup>61</sup> "Perhaps, the best solution lies in pursuing the middle path of maintaining 'maximum readability within the confines of faithful rendering'".

<sup>62</sup> En ce qui concerne cet aspect Jacob dit: "... it is worth mentioning that attention has to be paid to 'what the author has intended by what has been said' ..." (2010: 251).

stylistiques (comme la répétition ou la métaphore, entre autres), sont des éléments importants pour communiquer le continu, mais aussi le sentiment du poème particulier. Il s'agit alors d'une interprétation d'un événement ou d'un sentiment de la part du poète. Et cette interprétation de la part de traducteur est à son tour, réinterprétée par le lecteur.

C'est un fait que la littérature donne naissance à des manières non conventionnelles de regarder une composition particulière (Boase-Beier 2009 : 108). Cela veut dire que le traducteur devrait s'approcher du texte en conditions de poésie et non uniquement en conditions de langue pour augmenter l'expérience du lecteur de la traduction, un avis soutenu par Venuti (Boase-Beier 2009 : 111)<sup>63</sup>. En conséquence, selon Boase-Beier, cette approche permet au traducteur d'interpréter un texte littéraire plus librement, ce qui résulte en une traduction qui met le poème traduit en valeur d'abord comme poème, et non seulement comme traduction<sup>64</sup>.

Une autre approche exige que le traducteur s'efforce de traduire entièrement le sens du poème (Webb 1975 : 136) plutôt que de « reproduire » les aspects grammaticaux. Ce dernier avis est réaffirmé par Beckett (2000 : 78), qui est du point de vue que les mots, comme utilisés par le poète, ne transmettent pas seulement l'expérience éprouvée par le poète, mais que cette expérience est également recréée par les mots. L'implication est que la discipline de la traduction met le traducteur dans l'obligation de traduire aussi fidèlement que possible et que la

---

<sup>63</sup> "Part of experiencing different feelings is a response to a poem's openness to individual interpretation, depending on the background each reader brings to the poem. A translation should enhance rather than undermine this purpose and this experience."

<sup>64</sup> "It is this special nature that a translator of poetry hopes to capture, if the translation is to be instrumentally purposeful in the sense that the translated poem works as a poem and not only as a translation" (Boase-Beier 2009: 108).

traduction doit recréer une œuvre comparable à celle du poète en ce qui concerne l'expérience : une tâche redoutable (Eshleman 2007 : 50).

Dans la poésie les qualités sonores du poème sont importantes. Souvent le traducteur a l'intention de retenir la phonologie et la sémantique de la langue source, tandis que la grammaire de la langue cible est respectée. Dans ce cas-ci, il est normal que ce soit souvent difficile de reproduire les effets sonores du poème original dans la langue cible. Afin de résoudre ces problèmes, le traducteur peut se servir de transposition, de modulation, d'équivalence ou d'adaptations. Eshleman (2007 : 53) nous recommande d'utiliser un autre son pour établir une traduction aussi mélodieuse que le poème original et aux caractéristiques soniques comparables à l'œuvre originale. En tirant parti d'un son particulier pour créer un effet onomatopéique, le poète pose une difficulté au traducteur : souvent un son similaire n'existe pas dans la langue cible ou la même lettre ne produit pas de son comparable. Dans un tel cas, le traducteur peut tirer parti d'un son qui correspond à celui dans la langue source et qui crée un effet sonique comparable. Cette stratégie a été suivie par De Beaugrande<sup>65</sup> (1978 : 102 – 103) dans ses traductions anglaises de la poésie allemande.

Ce qui complique le processus de traduction est que les choix sémantiques et stylistiques du traducteur ont une influence sur la mesure de fidélité de la traduction. C'est l'avis de Santos (2000 : 9) que la fidélité d'une traduction à l'œuvre originale

---

<sup>65</sup> Par exemple, De Beaugrande voulait reproduire le bruit d'un certain genre d'oiseau et il a remplacé le mot « schrei » par « cry » en anglais. Dans ce cas le « y » en anglais substitue les « ei » en allemand afin de réaliser l'effet onomatopéique.



est limitée<sup>66</sup> parce que la fidélité n'est jamais réalisée qu'en partie. Cependant cela ne veut pas dire que la traduction ne pourrait pas réussir à établir un sentiment chez le lecteur comparable à celui de l'œuvre originale. Selon Jin (2003 : 102) une traduction comporte deux messages équivalents dans deux codes différents (dans la langue source et la langue cible) et le but du traducteur devrait être de créer une « équivalence dans la différence »<sup>67</sup>. Cet avis met en valeur l'idée que le traducteur fait des compromis dans la traduction, aussi en ce qui concerne les choix qui pourraient avoir des conséquences pour la fidélité de la traduction. (Voir aussi à cet égard les traductions faites dans les deux chapitres suivants).

Quand la question de la fidélité lui a été posée, Woodsworth<sup>68</sup> a répondu que le traducteur doit réaliser une traduction « aussi fidèle que possible ». Elle l'a expliqué en disant que le traducteur recherche un équivalent plutôt qu'un substitut (1994 : 108). Selon Nida (dans Bassnett-McGuire 1991 : 26) on distingue entre une équivalence soutenue et une équivalence dynamique. Ce dernier terme indique une équivalence basée sur le principe d'un effet équivalent, tandis que le premier fait référence au niveau de la langue. Souvent le traducteur de poésie choisit de traduire un terme par une équivalente dynamique plutôt que par un mot soutenu, parce qu'il veut recréer un effet particulier, quel que soit le niveau de la langue. Dans ce cas, l'équivalent dynamique est à juste titre le bon choix, car l'effet doit avoir la priorité sur le niveau de la langue. C'est l'avis de Roditi (1942 : 37) que le traducteur, en remplaçant soigneusement quelques parties du poème par des équivalents, recrée

---

<sup>66</sup> "...the linguistic elements of a poem invariably fall short of explaining its metalinguistic effects, and accuracy is only accurate in a limited sense" (Santos 2000: 9).

<sup>67</sup> "equivalence in difference".

<sup>68</sup> Woodsworth est traductrice canadienne qui a fait paraître *Translators through history*, entre autres œuvres.

un état mental analogue à celui qu'il a ressenti dans une autre langue, et c'est un état comparable à celui qui a inspiré le poème au poète. Si le traducteur choisit l'option dynamique, cela rendra « un texte parallèle » à celui de la langue source (Rao 2009 : 51). La fidélité d'une traduction ne se révèle pas seulement par des aspects sémantiques et stylistiques, mais aussi par la forme du poème. Dans la section qui suit, la forme poétique sera examinée.

### 3.2.2 *Forme poétique*

Quant au choix de la forme dans la traduction, il y a une question importante : faut-il garder la forme inchangée dans la traduction ? Premièrement il y a deux avis : d'une part il y a ceux qui proposent de garder la forme et d'autre part il y a ceux qui préfèrent la forme libre. Parmi les fidèles du maintien de forme est Merwin (dans Bonnefoy 1979 : 374), qui est d'avis que le traducteur devrait garder la forme originale parce que le poète du poème original a choisi une forme particulière dans un but précis. Cette opinion est aussi partagée par d'autres traducteurs comme Kyzer et Brodsky (Bonnefoy 1979 : 374). Selon ces derniers traducteurs une traduction en vers libre d'un poème en forme fixe est l'œuvre d'un traducteur paresseux. C'est une critique sérieuse, mais contrairement à cet avis, Bonnefoy<sup>69</sup> lui-même préfère la forme libre (ou non-versifiée) car pour lui aucune partie (même pas la forme d'un poème) n'a de signification toujours inchangée et universelle.

Pour cette raison il est d'avis que la signification de la forme peut changer au fil du temps et qu'une traduction fidèle à la forme originale n'est pas forcément la

---

<sup>69</sup> Bonnefoy a traduit quelques poèmes de Shakespeare, de John Donne et de Yeats, entre autres. Dans ces traductions il s'agit toujours d'une traduction de l'anglais vers le français.

traduction « la plus correcte » (Bonneyoy 1979 : 375). Il ajoute que la signification d'un alexandrin, par exemple, n'est plus ce qu'il était au 18<sup>ème</sup> siècle<sup>70</sup> et que dans le cas de la traduction, il faut que le traducteur réagisse comme un poète ; c'est-à-dire qu'il faut mettre la forme régulière dans une forme nouvelle qui fait remarquer l'esprit du temps contemporain. À ce propos Higgins (2008 : 251) souligne le fait que l'alexandrin pose des difficultés aux traducteurs dans la langue cible, et ils les abordent souvent en utilisant des vers non-rimés ou par des pentamètres<sup>71</sup> souples. Pour lui, cela n'est pas la bonne solution, car il faut se demander quelle est la fonction de l'alexandrin dans le vers en question. Alors, il met en exergue l'effet de l'alexandrin et non seulement l'alexandrin comme technique. Enfin il donne un conseil aux traducteurs de recréer les effets (de l'alexandrin) par divers moyens analogues dans la traduction. Cet avis implique que, dans le cas où le traducteur obéit rigoureusement à la forme régulière du poème, cela peut conduire à une traduction non pas tout à fait digne du poème original<sup>72</sup> et Bonneyoy ajoute que la traduction devrait par nécessité être faite dans la forme la plus libre.

Si le traducteur décide d'adopter la forme libre pour la traduction, celle-ci lui donne l'occasion de mieux profiter des phénomènes réguliers de la langue cible et par ces phénomènes de mieux rendre l'âme du poème dans la traduction<sup>73</sup>. C'est ici où le

---

<sup>70</sup> "In France, for instance, the alexandrine is dead, surviving only in some imitations of the past, void of any substance or sincerity" (Bonneyoy 1979: 376).

<sup>71</sup> Le pentamètre est un vers de cinq pieds.

<sup>72</sup> "The translation of a given poem – that is, a given meaning – in the overly demanding structure of regular verse brings about a reversal whereby that which could have been quality becomes poverty, and that which could have been plenitude becomes a void" (Bonneyoy 1979: 377).

<sup>73</sup> "As translators, then, we must know that there is buried in the soil of words a treasure of rhythms, of alliterations, of sound patterns which can imitate, each in its own way, the old regularity of meters and consequently convey to us its spirit" (Bonneyoy 1979: 378).

traducteur met en valeur des aspects stylistiques, par exemple, l'allitération pour aboutir à un compromis de forme sans appauvrir à l'excès l'âme du poème.

Un autre aspect qui porte sur la forme du poème est que l'unité lyrique d'un poème ne repose seulement pas sur la sonorité d'un mot, mais aussi sur le sens de ce signe (par exemple, un mot) (Peeters 2005 : 12). En principe, Esteban (2001 : 334) est d'accord quand il cite l'avis de Paul Valéry en disant que la fusion des aspects sonores et du sens constituent la forme du poème ; cela implique que le traducteur ne puisse pas rester indifférent à ces éléments qui constituent la base du poème. Pour maintenir le sens, le poète se sert souvent d'aspects poétiques comme l'enjambement, par exemple. Un traducteur pourrait avoir l'intention de prendre le sens comme unité poétique et de nier le rythme comme défini par les syllabes (en français). C'est dans cette approche que le traducteur peut bien utiliser l'enjambement pour recréer l'unité de sens dans la traduction en langue cible. Souvent une telle approche résulte en une traduction non-versifiée à la différence du poème en langue source. Cet exemple souligne le compromis qu'exige le processus de traduction sur la forme du poème.

En conséquence, les compromis effectués par le traducteur (soit les choix sémantiques soit les choix stylistiques) ont une influence sur la fidélité de la traduction. Mais la fidélité est aussi soutenue (jusqu'à un certain point) par une récréation de caractéristiques esthétiques et culturelles dans une « transposition » en langue cible.

### 3.2.3 *Aspects culturels*

Si le traducteur veut recréer le contexte du poème en langue source dans la langue cible, il a l'obligation de tenir compte des aspects culturels, comme ils sont exprimés dans le poème. Ces aspects culturels sont exposés par les mots et par le sens des mots. Dans le but de recréer le contexte, le sens (des mots) devrait atteindre autant d'importance que le style pour réaliser une vraie interprétation du poème original. Cela veut dire qu'une traduction exige que le traducteur reste fidèle, non seulement aux mots, mais au contexte comme il est révélé dans le poème (Peschel 1981 : 68).

Afin de recréer le contexte du poème le traducteur doit faire une analyse de l'œuvre ainsi qu'une étude approfondie de la culture de la langue source. Dans ce cas Rimbaud lui-même s'érige en exemple : il a étudié le grec et le latin ainsi que la culture des langues sources quand il faisait ses traductions de poèmes en lettres classiques. Par une telle étude, le traducteur peut comprendre les connotations spécifiques de la langue cible (Kloepfer & Shaw 1981 : 31). Comme le poète, le traducteur de la poésie devrait peser chaque mot avant de faire un choix, parce que chacun des mots sont chargés d'un contexte particulier.

Souvent il est difficile de mettre une traduction dans un contexte comparable à celui du poème à traduire, parce qu'il y a parfois des éléments culturels dont les équivalents n'existent pas dans la langue cible. En ce qui concerne cet aspect, Esteban (2001 : 340) fait remarquer que le poème à traduire existe dans un autre système de valeurs et d'éthique et que le traducteur devrait combler le fossé entre les deux langues.

Sur le plan culturel l'implication est donc qu'une bonne traduction ne peut s'occuper que des aspects grammaticaux, mais devrait intégrer le contexte de l'expérience ou des points de vue du poète. Cependant, c'est par exemple en incorporant des circonstances sociopolitiques présentes dans l'œuvre à traduire dans la traduction que ce but se réalise. À propos de cet aspect, Simon (1992 : 159) a exprimé son avis comme suit : «en tant qu'opération qui a comme mandat de négocier les différences culturelles mises en application dans la langue, la traduction assume plus qu'une importance triviale dans un tel contexte »<sup>74</sup> . En outre, les éléments poétiques et le style comprennent, dans une certaine mesure, « une incarnation d'une disposition vers la société ; (car) la scolarité et les convenances sociales déterminent notre langage autant que le désir de clarté et d'expressivité »<sup>75</sup> (Houston 1963 : 27). Cet avis de Houston souligne l'importance du contexte dans lequel une œuvre a été créée et l'importance des compromis effectués dans la traduction pour accéder au contexte juste dont les aspects culturels et linguistiques sont étroitement associés et un changement dans l'un aura certainement un effet sur l'autre.

Néanmoins, Rao (2009 : 58) a ajouté qu'il n'y existe ni traduction parfaite, ni solution parfaite pour tous les défis qui confrontent le traducteur. Cet avis, comme d'autres cités ci-haut, confirme l'idée que les choix traductologiques restent un compromis entre l'idéal et la force de la langue cible. Il semble donc que le traducteur doive se laisser guider par son talent et sa connaissance de la culture de la langue source ainsi que par la puissance de la langue cible.

---

<sup>74</sup> "as the operation whose mandate it is to negotiate the cultural differences which are embodied by language, translation takes on more than trivial importance in such a context".

<sup>75</sup> "An embodiment of an attitude towards society; schooling and social conventions determine our language as much as the desire for clarity and expressiveness".

Dans ce chapitre jusqu'à ce point, le processus de traduction littéraire a été examiné, mais l'intention de ce mémoire est de traduire quelques-uns des poèmes de Rimbaud en afrikaans et dans ce but je prêterai attention aux traductions rimbaldiennes déjà faites par plusieurs traducteurs.

### 3.3 COMMENT TRADUIRE RIMBAUD

Pour traduire Rimbaud, il est essentiel de comprendre son œuvre et cette connaissance devrait inclure une sensibilité aux choix verbaux effectués par Rimbaud (voir aussi les chapitres 2 et 3). Mais ce n'est pas suffisant et Sloate (2007 : 582), dans son compte rendu de la traduction des *Illuminations* faite par Clive Scott, a souligné le fait que le sens (dans le poème et dans sa traduction) est souvent produit par des traits acoustiques, du rythme et par les rapports connotatifs entre ces éléments<sup>76</sup>. Surtout dans les vers libres à l'époque, les poètes ont recouru à l'utilisation de l'enjambement et de l'alexandrin trimètre<sup>77</sup> et Rimbaud ne fait pas exception (Scott 1990 : 75). Ces aspects poétiques (par exemple l'alexandrin trimètre, l'octosyllabe et les vers impairs), entre autres, compliquent la tâche du traducteur qui se trouve déjà confronté à des choix complexes.

Quant au style de Rimbaud, Henning (1946 : 274) est d'avis que Rimbaud était « un prophète divinement choisi, un chercheur en quête de subconscient, l'auteur

---

<sup>76</sup> “ ... any sense is created through the poem's acoustic components, its subtle play of rhythm and the connotative affinities in it” (Sloate 2007: 582).

<sup>77</sup> L'alexandrin trimètre se manifeste souvent sous forme de combinaisons de syllabes (5+3+4; ou 3+6+3; ou 4+3+5) ou par des variations de celles-ci (Scott 1990: 75).

d'inexprimable et de vertiges»<sup>78</sup> ; un avis partagé avec Houston (1963 : 35), qui a souligné le fait que Rimbaud montrait une faculté remarquable pour les renouvellements dans la poésie. Cette disposition pour la poésie se révèle dans la manière dont Rimbaud s'exprime dans ses poèmes, par exemple dans son sonnet « Voyelles » où il a utilisé la synesthésie de manière créatrice. C'était surtout après la rédaction des lettres du Voyant que Rimbaud a travaillé pour le renouvellement dans la poésie française. Pour lui, la manière de réaliser une « transformation » dans la poésie était de décrire les expériences ordinaires par une imagination sans contraintes (Houston 1963 : 60). Victor<sup>79</sup> (2009) l'exprime comme suit : « (la poésie rimbaldienne) reste dans les 'ornières' classiques mais pour s'en démarquer parodiquement, elle les dynamite de l'intérieur, elle est aussi, dans ces limites mêmes, incroyablement innovatrice ».

Une tentative de traduction sensible aux exigences aurait dû réussir à « trouver le point stratégique d'où l'on pourrait apercevoir le paysage métaphorique spécifique de Rimbaud ; ce point où la lecture de l'œuvre en langue étrangère – quelle qu'elle soit – produirait la même réponse affective que celle éprouvée par le lecteur français » (Slote 1982 :129). Slote a traduit les *Illuminations* de Rimbaud et il nous conseille de dresser un lexique de termes clefs et de les traduire de manière inaltérable, c'est-à-dire toujours par les même termes/mots car, selon lui, les mots constituent la trame de toute poésie (1982 : 130) et les traductions des mots-clefs devraient être le point de départ d'une traduction rimbaldienne. Slote a ajouté qu'une telle répétition des mots-clefs définit des zones métaphoriques dans la poésie

---

<sup>78</sup> "a divinely chosen prophet, a searcher in the subconscious, the writer of the 'inexprimable' and of 'vertiges' ".

<sup>79</sup> Lucien Victor est professeur émérite de langue et littérature françaises à l'Université de Provence.



rimbaldienne et que, en les utilisant, le traducteur recréera l'édifice métaphorique rimbaldien avec la même insistance obsessionnelle que celui de l'original (1982 : 136). Une démarche de ce genre pourrait donner de la cohérence à la traduction, mais la traduction faite en suivant ce conseil ne tiendrait pas compte d'aspects contextuels et pourrait donner naissance aux fosses traductologiques.

Dans une critique faite par Hibbitt (2007 : 71 – 72) de quatre recueils de poèmes rimbaldiens traduits par des traducteurs divers, il a remarqué qu'après un silence de 25 ans, tout-à-coup il y avait quatre recueils de traduction. Selon lui, cela indique qu'on est toujours fasciné par la poésie de Rimbaud, même sous forme de traduction. En comparant les quatre recueils, Hibbitt a remarqué que les traductions font voir les différentes démarches des traducteurs. Trois de ces traducteurs ont traduit de la poésie versifiée tandis que le quatrième a traduit des poèmes en prose. Le premier traducteur a fait ses traductions sans prêter attention à la rime, mais il a bien tenu compte d'une équivalence lexicale. Le deuxième a tenu compte de la langue imagée de Rimbaud et a adapté les tournures en anglais de manière idiomatique. Le troisième s'est efforcé de trouver le juste milieu entre la liberté et la fidélité des choix lexicaux. Le quatrième traducteur a seulement traduit les poèmes en prose des *Illuminations*, gardant la forme de la prose. Cela souligne encore le fait que la traduction dépend du but et de l'avis du traducteur donné.

Hibbitt est de l'avis que la traduction reste une sorte d'écriture expérimentale ; c'est-à-dire que les traducteurs se forcent de transporter le poème français dans la langue cible en gardent les caractéristiques françaises. En ce qui concerne les traductions versifiées des poèmes de Rimbaud, Hibbitt a trouvé que les traducteurs, même s'ils

avaient des avis particuliers<sup>80</sup>, voulaient tous transmettre le ton et la langue imagée de Rimbaud (2007 : 73 – 74), mais dans un rythme traditionnel de la langue cible. Hibbitt conclut que les trois approches de la poésie versifiée sont toutes admirables, mais à la fin l'appréciation d'une approche plutôt qu'une autre dépend du goût individuel. En plus, toutes les approches contribuent à la connaissance du processus de traduction et peuvent agir comme directive pour la traduction de la poésie.

Bryant (1972 : 160 – 161) a également comparé les traductions de deux traducteurs qui ont traduit *Une saison en enfer* et il a trouvé que la traduction qui était très « précise » était moins convaincante que celle qui était un peu plus « libre »<sup>81</sup>. Selon Bryant le mot « fine » n'amoindrit pas la traduction même s'il n'est pas exact, par rapport au mot choisi par Rimbaud en français. Une autre technique traductologique utilisée par ces traducteurs était de changer l'ordre des mots pour mieux retenir une tournure idiomatique dans la traduction<sup>82</sup> ou de rendre l'ambiance / l'âme d'une tournure dans la langue source. Bryant a aussi aperçu que, de temps en temps, les traducteurs utilisaient la transposition où le traducteur changeait le genre du mot, par exemple, où il remplace un verbe par un substantif<sup>83</sup>. Cette technique, selon Bryant (1972 : 163) est très utile dans le processus de traduction. Une autre technique

---

<sup>80</sup> L'un des traducteurs voulait présenter aux lecteurs anglais la langue imagée des poèmes rimbaldiens, tandis qu'un autre voulait produire une traduction autant fidèle que possible en ce qui concerne les aspects linguistiques. Un troisième a pour but de produire un vers parallèle afin de faciliter la lecture du poème.

<sup>81</sup> Bryant en a fourni des exemples, parmi lesquels: « ... entrant dans la belle et calme maison... » tournure traduite par le plus fidèle traducteur comme : «... going into the beautiful, calm house... » et par l'autre comme : « ... going into the fine house... » (1972 : 161).

<sup>82</sup> Comme exemple Bryant nous a donné la phrase suivante: « Je n'en finirai pas de me revoir dans ce passé » traduite par : « I shall never have done seeing myself in that past » à la différence de la phrase : « Within this past, there is no end to my reminiscent vision of myself » (1972 : 162).

<sup>83</sup> La phrase « Le monde marche ! » est traduite par : « The world is on the march - » (Bryant 1972 : 163).

indispensable utilisée par des traducteurs est la modulation ; c'est un type de variation pour refondre l'idée contenue dans la phrase<sup>84</sup>. Selon Bryant l'utilisation de la modulation est une technique qui caractérise le traducteur doué. Comme observations concluantes, Bryant (1972 : 164) nous conseille d'utiliser des techniques d'amplification, de réduction, de transposition, de remplacement et de modulation non seulement pour les mots, mais aussi pour les phrases et les propositions si le traducteur veut traduire un poème de Rimbaud.

Protin (2010 : 70) fait référence à une tendance lexicale, à savoir l'enrichissement, dont Beckett se sert dans sa traduction du poème *Le bateau ivre*. Dans la traduction en discussion Beckett a utilisé des termes rares et en ce faisant, il a modifié le sens contenu dans le poème original. C'est l'opinion de Protin qu'un tel changement ne fait souvent pas de bien à la traduction. Il y a un autre risque dans la traduction que mentionne Protin (2010 : 73) : c'est l'explication<sup>85</sup> où le traducteur explique ou interprète ce que le poète n'a pas dit directement. Protin (2010 : 76) continue en disant que souvent le traducteur a tendance à remplir les vides ou à atténuer le mystère<sup>86</sup> et il avertit également le traducteur de tenir compte du placement des adjectifs et de leurs valeurs comme exprimées dans la phrase. Pour expliquer cet avertissement, Protin a fait référence à la traduction de la phrase : « du tapage trivial d'équipages triviaux » traduite par : « from the trivial racket of trivial crews » en disant que « le terme 'trivial', sa proximité avec la délivrance, met en place une opposition entre la liberté nouvelle du bateau et sa soumission passée à la trivialité.

---

<sup>84</sup> Comme exemple, Bryant (1972: 164) nous a fourni de la phrase suivante: « Vite ! est-il d'autres vies ? », traduite par : « Quick ! Are there other ways of living ? ».

<sup>85</sup> « Ce que Rimbaud suggère, Beckett le dit » (2010 : 73).

<sup>86</sup> Beckett a traduit « insoucieux » par « delivered » dans la seconde strophe du poème. Selon Protin (2010 : 76) dans ce cas-ci, ce serait mieux de traduire le résultat final des opérations que de traduire l'état d'âme du bateau, ce que Beckett a fait.

Cette opposition est implicite, voire absente dans le texte source » (2010 : 76 – 77). La remarque de Protin fait voir l'importance des choix lexicaux et de leurs valeurs, vu que le traducteur peut, par mégarde, changer le sens contenu dans le poème en langue source, seulement en mettant la lexique dans une position en langue cible qui ne crée pas d'équivalence à l'original en français. Selon Protin (2010 : 78), Beckett a fait plus que traduire le poème, il l'a anglicisé (2010 : 77) avec pour effet que la traduction du poème rimbaldien montre une complexification et un enrichissement du texte français absent dans le poème original. C'est pour cette raison que le traducteur doit traduire « aussi fidèlement » que possible pour éviter d'ajouter des caractéristiques non présentes dans le poème original.

Quant à la forme du poème rimbaldien, Murat (2000 : 261) indique que la poésie rimbaldienne se divise en deux genres : la poésie versifiée et la poésie non-versifiée. Malgré le terme « non-versifiée », cette poésie-ci révèle toutes les caractéristiques typiques trouvées dans la poésie en général, sauf la forme fixe. Murat explique cela comme suit : « il peut agir soit sur la structure interne de ces unités, en instaurant des rapports rythmiques perceptibles (d'équivalence, de contraste, de progression) ou des échos sonores (allitérations, rimes internes) ; soit sur leurs démarcations externes, déterminées par la relation entre syntaxe et disposition typographique, relation que la ponctuation selon le cas souligne, décale ou contrecarre » (2000 : 262). Le traducteur des poèmes non-versifiés doit donc s'habituer aux structures internes du poème avant de commencer la traduction, car la forme interne joue un rôle important dans ce genre de poésie, même si ce n'est pas très prévisible dans une première lecture. Quant aux *Illuminations*, Marat (2000 : 273) remarque que les vers des poèmes libres (non-versifiés) sont traités comme des vers en poésie

versifiée et que cela implique que les vers agissent comme des unités poétiques individuelles dans le cadre du poème particulier.

Il semble que les traducteurs qui aient traduit de la poésie rimbaldienne ne sont pas unanimes sur une démarche idéale et que l'approche dépend du traducteur particulier, un avis déjà rencontré chez des traducteurs de divers poètes, par exemple Rao (2009 : 58). Barnstone (1993 : 269) conclut que le traducteur est un maître potier qui transmet l'âme et la forme d'un vieux pot dans un nouveau pot et que la maîtrise se révèle par les manœuvres réalisées avec l'agile<sup>87</sup>.

### 3.4 RÉSUMÉ

Souvent ce sont des poètes eux-mêmes, à part quelques exceptions, qui traduisent de la poésie. La raison en est peut-être que le processus de traduction est lui aussi une démarche artistique. C'est comme si les mots de Rimbaud, « trouver une langue », résonnent dans les oreilles du traducteur de poésie. Mais le processus de traduction est souvent encadré par des théories de traduction et dans ce chapitre quelques aspects importants dans ce processus ont été introduits et analysés, par exemple, les aspects linguistiques, stylistiques, culturels et la forme du poème. Le traducteur doit être attentif à la sémantique et à la syntaxe pour révéler le contexte et le sens d'un poème traduit. Il ne faut pas non plus oublier que la traduction reflètera l'avis du traducteur particulier et ce fait met l'accent sur la qualité humaine dans le processus.

---

<sup>87</sup> "An artist translator is a master potter. The potter transforms the spirit of an old pot, the recollections of its shape, into a new pot. Mastery lies in the manipulation of the clay".

En ce qui concerne les approches de traduction de la poésie, il en existe plusieurs, parmi eux, la traduction non-versifiée et celle versifiée, entre autres. L'approche choisie dépend du but final de la traduction et reste bien sûr un compromis.

Ensuite quelques traductions de poèmes de Rimbaud, faites par divers traducteurs, ont été analysées et cette analyse amène à conclure qu'il n'y existe pas d'approche idéale pour traduire Rimbaud. Pour traduire de la poésie (et de la poésie rimbaldienne) le traducteur devra faire des compromis et ces compromis détermineront le succès de la traduction.

## CHAPITRE 4 : TRADUCTIONS DE POÈMES RIMÉS

### 4.1 INTRODUCTION

Le chapitre précédent s'est terminé par une citation dans laquelle Barnstone (1993 : 269) a comparé le traducteur à un maître potier qui doit transmettre l'âme et la forme d'un vieux pot dans un nouveau pot, et dont la maîtrise du processus se révèle par les manœuvres réalisées avec de l'argile. Le traducteur, en se préparant pour faire une traduction d'un poème, doit se faire guider par le style poétique et par d'autres aspects poétiques intrinsèques au poème choisi (voir aussi les chapitres 1 et 3), car ces aspects constituent « l'âme et la forme du vieux pot ». Afin de rester fidèle au style littéraire du poème original, le traducteur devrait aussi s'occuper du contexte et du contenu d'une œuvre (voir Figure 1, dans le premier chapitre). Ces aspects, et la relation entre eux, sont au cœur de la poésie (Breytenbach 2013) et ce sera par un maniement soigneux de l'argile que le traducteur réussira à verser le poème original dans le nouveau « pot », de manière digne du poète original.

Étant donné que le but de ce chapitre est de créer des traductions de poèmes rimés choisis, le processus de traduction suivi dans cette étude commence par un fac-similé du poème, suivi d'une brève analyse du poème, d'abord sur le plan du contenu / de l'interprétation et ensuite sur le plan poétique pour faciliter les choix traductologiques qui seront effectués dans les traductions. Suite à la traduction, une explication de la traduction particulière et les choix faits dans la traduction sera présentée.

La décision a été prise de ne pas maintenir la rime dans les traductions, car une rime fixe limitera les choix traductologiques et donc les traductions seront effectuées en vers non-rimés. Cette décision permettra au traducteur de recréer le contenu et le contexte de façon plus précise, sans s'inquiéter de la rime. La sélection pour la traduction dans ce chapitre comporte les poèmes suivants : « Morts de quatre-vingt-douze... » (sonnet) (1870), « Ma bohème » (sonnet) (1870), « Voyelles » (sonnet) (1871) et « Bonne pensée du matin » (plus ou moins en octosyllabes, en rimes croisées) (1872).

Ces poèmes ont été choisis selon les critères suivants: premièrement selon les dates de rédaction (Rimbaud a eu une très courte carrière comme poète, renonçant à la forme fixe après avoir créé ses derniers vers classiques en 1872 (à peu près). À partir de 1876, en quittant l'Europe il s'est détourné de manière définitive de la poésie) (Tuleau 2004 :19). Deuxièmement, ces poèmes choisis montrent une diversité de contexte et d'aspects poétiques, par exemple, les trois premiers poèmes choisis sont des sonnets (en alexandrins) tandis que « Bonne pensée du matin » est créé (pour la plupart) en octosyllabes sur cinq strophes. Le maniement des aspects poétiques dans la traduction révélera si le traducteur rimbaldien est enfin voleur ou voyant.

## **4.2 POÈMES RIMÉS**

La poésie rimbaldienne se divise essentiellement en poèmes versifiés et rimés et poèmes non-rimés (voir aussi le chapitre 2). Dans ce chapitre le premier poème à traduire est : « Morts de quatre-vingt-douze... » (1870).



#### 4.2.1 Morts de quatre-vingt-douze (1870)

« ... Français de soixante-dix,  
bonapartistes, républicaine, souvenez-vous  
de vos pères en 92, etc.

.....

.

Paul de Cassagnac.

- *Le Pays* -

Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize,  
Qui, pâles du baiser fort de la liberté,  
Calmes, sous vos sabots, brisiez le joug qui pèse  
Sur l'âme et sur le front de toute humanité ;

Hommes extasiés et grands dans la tourmente,  
Vous dont les cœurs sautaient d'amour sous les haillons,  
Ô Soldats que la Mort a semés, noble Amante,  
Pour les régénérer, dans tous les vieux sillons ;

Vous dont le sang lavait toute grandeur salie  
Morts de Valmy, Morts de Fleurus, Morts d'Italie  
Ô million de Christs aux yeux sombres et doux ;

Nous vous laissions dormir avec la République,  
Nous, courbés sous les rois comme sous une trique.  
Messieurs de Cassagnac nous reparlent de vous !

fait à Mazas, 3 septembre 1870.

D'abord, il faut expliquer le contexte de ce poème. Valmy et Fleurus marquent les victoires contre les Prussiens du 20 septembre 1792 et du 26 juin 1794, respectivement, tandis que la référence aux morts d'Italie renvoie à la campagne de

Napoléon en Italie en 1796. En ce qui concerne la référence aux « de Cassagnac », c'était la famille qui dirigeait le journal bonapartiste *Le pays* et qui, dans un article, a justifié « la guerre de 1870 en faisant une analogie avec les soldats républicains de 1792 » (Tuleu 2004 : 54). Vu que la date de « quatre-vingt-douze » renvoie à la bataille de Valmy, la date de quatre-vingt-treize, selon Brunel (1999 : 192), fait référence à un poème d'Émile Verodache intitulé « Les Volontaires » dans lequel il a écrit : « Si les plus glorieux sont de Quatre-vingt-douze / Quatre-vingt-treize a les plus beaux ». Le contexte de ce poème est donc un contexte historique de guerre et ce poème examine « un hommage aux nobles morts d'un année épique »<sup>88</sup> (Henning 1946 : 273).

Ce poème, composé en 1870 (et par conséquent avant les lettres du Voyant), se situe dans un contexte historique connu ; celui de la guerre franco-prussienne de 1870 – 1871. Dans ce poème, Rimbaud a mis en opposition les idées de la révolution de 1792 et le réalisme de la politique sous Napoléon III (McNeil 1984 : 331). Vu que Rimbaud soutenait les idées de la Commune, et sous-entendu, de la république, ce poème révèle un sentiment républicain qui, selon Houston (1963 : 12), est basé sur des sentiments anti-Empire, déjà émis par Victor Hugo dans son recueil *Les châtiments*. Mais le poème ne décrit seulement pas un événement historique, car selon Poulet (1980 : 141) « la métamorphose du destructeur par l'acte de destruction » rend l'être qui se libère par cette action un être extasié. Pour Rimbaud cela signifie la « liberté libre » (*Ibid.*), un état mental qui se révèle dans plusieurs des poèmes rimbaldiens.

---

<sup>88</sup> “tribute to the noble dead of an epic year”.

Rimbaud exprime dans ce poème l'idée que les soldats patriotiques d'antan ont brisé le joug de l'empire étranger tellement haï. Il utilise une métaphore (la mort qui sème les soldats pour qu'ils puissent régénérer, comme de la graine) pour faire appel aux gens de s'opposer encore aux pouvoirs étrangers et despotiques. Ainsi Rimbaud a utilisé une image insolite – celle de la mort qui « sème » ; tandis que d'habitude la mort est vue comme une faucheuse, et non pas comme une cultivatrice qui fait pousser. De plus, par l'utilisation des majuscules dans les mots « Soldats », « Mort » et « Amante », il semble que Rimbaud ait voulu souligner un lien entre les soldats et la mort ; que les soldats voyaient la mort comme une amante qui les accompagnait dans les batailles patriotiques. Donc, en utilisant des majuscules, il a personnifié la mort sous forme vivante – celle de l'amante. Rimbaud a mis en valeur l'action des soldats avec la répétition de l'apostrophe « Ô » (Ô soldats ; Ô million de Christs) ; il établit une équivalence entre les soldats de la République et le Christ, dans le sens que Rimbaud les voit comme de doux sauveurs qui se sont sacrifiés comme le Christ ; ils ont souffert pour libérer leurs compatriotes.

Rimbaud termine le poème en disant que « nous » souffrons sous le joug des rois, et tout de suite il continue : « Messieurs de Cassagnac nous reparlent de vous ! ». Le ton de ce dernier vers est ironique (Brunel 1999 : 193) : les Bonapartistes (comme de Cassagnac) voulaient profiter de l'histoire de la France pour faire durer l'empire par un appel à leurs ancêtres héroïques (voir le texte cité par Rimbaud au début du poème), mais contrairement à leur souhait, Rimbaud a utilisé la même citation pour réfuter leur appel. Le dernier vers est la pointe du sonnet et par ce vers en discussion, Rimbaud met en relief ses sentiments adverses à l'empire. En outre, les derniers vers des deux tercets soulignent l'opposition de sentiment entre les soldats

et les de Cassagnac (les soldats seraient régénérés après avoir cassé le joug qui avait pesé sur leur âme). Dans le dernier tercet, l'utilisation de la métaphore de la mort signifie la mort physique et spirituelle (McNeil 1984 : 333) des de Cassagnac, tandis que l'image de la mort créée dans le dernier quatrain du sonnet signifie la gloire des soldats qui se sont battus contre le despotisme. Pour résumer, c'est un poème qui traite des actes héroïques des soldats d'antan pour motiver les gens de se battre contre les pouvoirs étrangers afin d'établir une république. Vu que ce poème a un contexte historique, le bon choix du traducteur serait de maintenir le contexte dans la traduction (voir aussi la section 3.2.3 « Aspects culturels » dans le chapitre 3). Bien qu'il y ait un contexte historique, Rimbaud hausse ce poème au niveau de la symbolique par l'utilisation des majuscules dans le cas de « Soldats », « Mort », « Amante », et les années « Quatre-vingt-douze » et « Quatre-vingt-treize ». En supposant que ces mots soient personnalisés à un niveau symbolique, le poème s'adresse également à toutes les batailles (physiques ou spirituelles) dans lesquelles les opprimés se battent pour être libres.

Valette, Giovacchini et Audier (1989 : 405), définissent le sonnet comme une forme poétique qui se compose de 14 vers, organisés en deux quatrains et un sizain (2 tercets), dont le dernier vers est la pointe ou la chute. D'habitude le rythme du sonnet français s'exprime en alexandrins à l'époque où Rimbaud a créé ses poèmes (voir le chapitre 2). L'alexandrin se divise en 12 syllabes, avec d'habitude, une césure médiane qui produit deux parties de même longueur (6 syllabes) (Stephan 2001 : 8). Un grand nombre de poèmes rimbaldiens, dont celui-ci, s'expriment sous forme de sonnet classique, consistant dans un huitain de deux quatrains en rimes croisées (*abab*) et d'un sizain de deux tercets en rimes mêlées (*ccd*) où les rimes

des derniers vers des tercets sont liées. Le premier quatrain révèle des rimes féminines (Quatre-vingt-**treize** ; **pèse**) qui encadrent des rimes masculines<sup>89</sup> (**liberté** ; **humanité**) tandis que dans le quatrain suivant, c'est l'inverse et ce sont des rimes masculines qui enferment des rimes féminines. Dans le sizain (qui comprend deux tercets), il y a des rimes masculines (**salie** ; **Italie**), ainsi que des rimes féminines (**République** ; **trique**). Rimbaud varie l'alexandrin dans ce poème : par exemple, il découpe (dans le vers 10, « Morts de Valmy, ... ») l'alexandrin en trois groupes sonores par l'utilisation de virgules.

Étant donné que la musicalité dans la poésie est importante, et surtout qu'elle a de l'importance dans le mouvement parnassien et dans le symbolisme (voir le chapitre 2), il est normal de s'attendre à une structure qui s'exprime en allitérations, assonances, onomatopées et échos sonores. Par le biais de l'allitération dans le vers 3 (« ...**sous vos sabots**, brisiez le **joug** qui **pèse** »), ainsi que de l'assonance (« ...**sous vos sabots**, brisiez le **joug** qui **pèse** »), Rimbaud imite le bruit des bottes des soldats sur le sol ; et de sa part cette sonorité agit comme exemple d'onomatopée dans le poème. Ce vers montre, par exemple, la complexité artistique du poème rimbaldien. Un autre exemple de cette complexité dans ce sonnet se trouve dans le vers 9 (« **Vous** dont le **sang** **lavait** **toute** **grandeur** **salie** ») (assonance) et (« **Vous** dont le **sang** **lavait** **toute** **grandeur** **salie** ») (allitération) ; ici l'assonance, aidée par l'allitération où les « **s** » alternent avec les « **l** » servent à ralentir le rythme par les sons longs. Il est clair que Rimbaud gère de façon experte les techniques stylistiques pour obtenir un effet voulu. À propos de cet aspect,

---

<sup>89</sup> "Rhymes in French verse are called feminine when the tonic vowel is followed by a mute syllable. Those without a terminal mute syllable are correspondingly called masculine" (Scott 1980: 108 – 109).

Stephan est d'avis que « la mélodie du poème se dessine au fil des vers dont le rythme n'est guidé que par la seule fantaisie du poète » (2001 : 24). Par exemple, l'anaphore<sup>90</sup> « **Morts de** » (vers 10) renforce un rythme régulier qui fait penser à la régularité du pas des soldats.

Un exemple typique de l'écho sonore<sup>91</sup> se présente dans les deux premiers vers : « **Morts de** Quatre ...qui, pâles du baiser **fort** ... ») qui, dans cet exemple servent à mettre en relief la mort des soldats qui chérissaient la liberté. En somme : « la poésie métrique de Rimbaud, dans cette fin d'été 1870, est encore à mi-chemin entre une certaine tradition lyrique française et la révolution sémantique et métrique qu'il va inventer les années suivantes » (Victor 2009).

Ci-dessous suit la traduction de ce poème :

### **Dooies van Twee-en-Negentig...**

Dooies van Twee- en Drie-en-Negentig,  
wat bleek van die sterk kus van vryheid  
die juk wat druk op die gees en voorkop  
van die mensheid, kalm onder jul stewels vertrap het;

---

<sup>90</sup> Une anaphore est une figure de répétition ; c'est la répétition d'un même mot ou d'une expression au début d'un vers, d'une phrase ou d'une proposition ([www.larousse.fr/dictionnaires/français/anaphore/3258](http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/anaphore/3258)); (Beth & Marpeau 2005 : 44).

<sup>91</sup> « L'écho sonore est une répétition de sons qui relie musicalement deux groupes de mots, deux vers, deux hémistiches ... » (Beth & Marpeau 2005 : 12), d'habitude par une répétition de la dernière syllabe du vers précédent ([www.larousse.fr/dictionnaires/français/écho/27494](http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/écho/27494)).

Manne ekstasies en groots in die oorlogstorm;  
Julle wie se harte gebons het van liefde onder die flenters,  
O soldate wat deur die Dood, adellike Minnares, gesaai is  
om hul te laat herleef in die vergete slote.

Jul bloed het alle bevlekte grootsheid gereinig;  
Dooies van Valmy, van Fleurus en van Italië  
O miljoene Christusse met donker, sagte oë.

Ons het julle laat slaap saam met die Republiek,  
Ons wat gebuk gaan onder konings soos onder 'n knuppel  
Menere de Cassagnac praat weer met ons oor julle!

La décision a été prise de ne pas maintenir la rime dans la traduction, parce que la rime limiterait les choix traductologiques possibles, surtout en afrikaans qui est une langue jeune par rapport au français (voir aussi l'avis du poète Daniël Hugo dans le chapitre 1). Néanmoins, une traduction assez fidèle était prévue en ce qui concerne le contenu historique, afin de recréer le contexte. Dans ce sens, les dates « Twee-en-Drie-en-Negentig » font référence au contexte de la bataille décrite dans le poème par Rimbaud. Le titre français commence par « Morts de ... », et le mot « morts » est répété au début du poème. Cette pratique a aussi été suivie dans la traduction où le mot « dooies » est répété.

En afrikaans l'alexandrin n'existe pas comme figure de style, néanmoins un rythme assez régulier a été suivi dans la traduction. La traduction commence par un premier

vers qui consiste en 10 syllabes, et un dernier vers en 14 syllabes. Cependant la longueur des vers varie pour recréer le contenu du poème français de manière fidèle. Afin d'établir une expression idiomatique en afrikaans, l'ordre des mots et des vers a été modifié dans la première strophe. Bien que la deuxième strophe s'ouvre par un vers de 12 syllabes, (comme dans la version française) l'ordre des phrases a été changé pour mieux exprimer une tournure afrikaans idiomatique. Une adaptation a été effectuée dans le mot « tourmente », traduit par « oorlogstorm » pour refléter le sens français ainsi que le contexte du poème. Pour mieux exprimer l'idée que la mort est une « noble Amante », l'ordre des mots a été changé dans la traduction pour mettre « noble Amante » entre parenthèses et en le faisant, accorder de l'importance à cette image de la mort. (En afrikaans, une telle technique ralentit le rythme et par ce changement du rythme, accentue le contenu entre parenthèses). Le mot « sombres » (dans « aux yeux **sombres** et doux »), a été traduit par « donker » pour refléter l'idée que les yeux sont « tristes, ombreux, obscurs ». En tant qu'équivalent, le mot « donker » comporte à peu près tous ces sens. Le mot « doux » a été traduit par « sag » en afrikaans pour l'accorder avec l'image d'un Sauveur compatissant. L'idée que la mort a semé les soldats a été maintenue en afrikaans et exprimée sous forme de verbe, comme en français.

En général, le sizain maintient un rythme assez régulier et suit étroitement, en ce qui concerne le contenu, le poème français. Dans le deuxième tercet, le premier vers s'exprime en 12 syllabes, mais il est clair que ce n'était pas toujours possible de maintenir un rythme régulier et constant sans variations, et en même temps de recréer le contenu exprimé dans le vers français. Dans ce cas-ci il fallait un compromis entre rythme et contenu. Dans l'avant-dernier vers du sonnet, le mot



« trique » a été traduit par « knuppel » en afrikaans pour communiquer le sens d'être « battu » par les rois. Aussi : la répétition du son « **k** » (**k**onings ; **k**nuppel) renforce l'effet de l'allitération, comme font les « **r** » dans le français (rois ; trique). Ici la sonorité est recréée par l'allitération, quoique par d'autres consonnes. Pour maintenir le contexte français, le nom « de Cassagnac » a été retenu dans la traduction.

La musicalité des vers, comme exprimée par l'allitération et l'assonance, abonde dans le troisième vers du poème français, tandis que dans la traduction c'est la répétition du lettre « **u** » (dans « **juk** » et « **druk** ») qui établit l'assonance dans ce vers. L'allitération a été établie par la répétition du lettre « **k** », (dans ... **juk** wat **druk** ... **voorkop** »). Par une analyse de la première strophe de la traduction, il est clair que l'assonance s'impose aussi par la répétition du son « **ee** » (dans « **Twee** », « **bleek** » et « **gees** »), contraire au poème français où l'assonance est établie par la répétition du son « **ou** » ou « **o** ». L'assonance dans le sizain du poème français est principalement établie par « **ou** », mais un effet pareil est créé dans la traduction afrikaans par le biais de la lettre « **o** » (court et long). Dans le poème français, ainsi que dans la traduction, l'assonance sert à ralentir le rythme du poème. L'effet de ralentissement dans le rythme du sizain est en outre soutenu par l'allitération du son « **s** » en français ainsi que dans la traduction afrikaans.

Dans le dernier tercet du poème français, la répétition du son « **r** » (« **R**épublique », « **r**ois », « **t**rique », « **r**eparlent ») est remplacée par une répétition de son « **k** » dans la traduction afrikaans (« **R**epublie**k** », « **k**onings », « **k**nuppel », « **C**assagnac ») pour établir l'allitération. L'anaphore « Morts de ... » a été remplacée en afrikaans

par « Dooies van ... », mais un rythme aussi régulier qu'en français n'était pas bien possible. Pour terminer, cette traduction a été réalisée sans trop de défis mais en admettant que le rythme n'est pas aussi exact que dans le poème français.

Ensuite, le deuxième poème à traduire :

#### 4.2.2 *Ma bohème (Fantaisie) (1870)*

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;  
Mon paletot aussi devenait idéal ;  
J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;  
Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !

Mon unique culotte avait un large trou.

- Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course  
Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.
- Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou

Et je les écoutais, assis au bord des routes,  
Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes  
De rosée à mon front, comme un vin de vigueur ;

Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,  
Comme des lyres, je tirais les élastiques  
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !

Ce poème date de la même année que le précédent – 1870, mais le contenu des deux poèmes, l'un par rapport à l'autre, diffère complètement. Le premier se situe dans un contexte historique connu, tandis que ce poème-ci traite de la fantaisie. Quant au sous-titre (« Fantaisie »), St. Clair (2011: 312) est d'avis que ce poème exprime la fantaisie sociale de Rimbaud d'être libre. Ce poème, composé après la

première fuite de sa ville natale Charleville, démontre un ton plus personnel que sa poésie précédente (Brunel 1983 : 43 ; Frohock 1963 : 41).

Malgré l'image de Rimbaud comme rebelle en colère, dans ce poème il se sent content et il a des rêves « d'amours splendides ». Dans ce sonnet Rimbaud s'exprime en toute harmonie avec la nature (Peschel 1974 : 67) et il considère la nature comme une berceuse<sup>92</sup>. La nature réveille dans le poète de bons sentiments qu'il décrit plutôt sur le plan émotionnel que par une description factuelle. Par exemple, le vers « Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou » décrit la relation entre Rimbaud et la nature ainsi que la manière dont Rimbaud ressent la nature. En outre, c'est l'avis de Frohock (1963 : 44) que dans ce poème Rimbaud met en rapport deux idées : premièrement celle du rêve d'un amour splendide et deuxièmement celle que c'est la poésie, elle-même, qui exprime ce rêve. Pour Rimbaud l'euphorie, le rêve et la poésie sont inséparables l'un de l'autre (*Ibid.*). C'est dans ce poème que Rimbaud rêve de fantaisie poétique et de liberté. Comme déjà noté dans la discussion du poème « Morts de quatre-vingt-douze », la liberté joue un rôle important dans la poésie rimbaldienne et dans ce poème Rimbaud s'exprime en termes de joie sur la liberté.

Dans le premier vers, Rimbaud évoque l'image d'un rebelle (« les poings », et non pas « les mains » dans les poches) pauvre qui s'en va. Étant donné que ce poème a été composé à la même époque que « Morts de quatre-vingt-douze », il n'est pas étonnant de voir chez Rimbaud une âme révoltée (voir discussion en haut). Pour Rimbaud la liberté compte et dans ce vers il exprime la liberté du poète par la

---

<sup>92</sup> Voir aussi le poème « Le dormeur du val » de Rimbaud : « Nature, berce-le chaudement : il a froid » (vers 11).

légende de Petit-Poucet (Coulon 1983 : 182). L'image de la liberté est soutenue et intensifiée par la répétition de la phrase « Je m'en allais » et « J'allais » (Stephan 2001 : 33). Les tirets qui précèdent « - Petit-Poucet ... » et « - Mes étoiles... » mettent en relief le vagabond (et sous-entendu le poète) qui se promène parmi les étoiles et cette image augmente l'idée de liberté, de fantaisie et celle du rêve.

Dans ce poème Rimbaud utilise des mots d'origine étrangère, par exemple « paletot » et « féal ». Selon Tuleau (2004 : 83) le mot « féal » (dans le 3<sup>ème</sup> vers) veut dire : fidèle à la foi<sup>93</sup> tandis que « paletot » veut dire : « veste courte »<sup>94</sup>. Dans ce cas, « féal » confirme la fidélité de Rimbaud à la Muse (de la poésie). Le mot « égrenais » soutient l'idée que le poète « recueille des rimes » des étoiles. Ce sont peut-être ces rimes qui sont responsables du « frou-frou » qu'entend le poète. L'expression « frou-frou » (dernier vers de l'octet) fait référence au son produit quand deux surfaces soyeuses se frottent l'une contre l'autre<sup>95</sup>, mais dans ce poème le « frou-frou » peut aussi manifester un dialogue entre le poète et les étoiles qui produit cette « musique ». Pendant cette promenade, il (Petit-Poucet / le poète) « séjourne » dans la Grande-Ourse<sup>96</sup>. Cette constellation devient le symbole du « chariot » qui berce le poète et qui l'emmène à la poésie à la fois. Le « baptême » de la rosée agit « comme un vin de vigueur » dans le poète et inspire au poète « la

---

<sup>93</sup> Ce mot vient d'ancien français *feel*, qui vient du mot latin *fidelis* et qui veut dire « fidèle » (Dictionnaire Larousse version numérique).

<sup>94</sup> Paletot vient de moyen français *paltok* du moyen anglais *paltok* et veut dire « veste unisexe, ample et confortable ; un vêtement qui se porte par-dessus les autres vêtements » (Dictionnaire Larousse version numérique).

<sup>95</sup> « Onomatopée dont on se sert pour exprimer le froissement des feuilles, des vêtements, particulièrement des robes de soie, de taffetas. Souvent Rimbaud notera ce léger bruit, cette sorte de froissement produit par les étoiles » (Jeancolas 1991: 127).

<sup>96</sup> « La Grande-Ourse fait partie des constellations les plus anciennes et plus connues, bien qu'elle s'étende très au-delà sa forme simplifiée souvent représentée par ses sept étoiles principales qui forment « le grand chariot » ou « la casserole » » ([www.astro-rennes.com](http://www.astro-rennes.com)).

musique » de ses rimes dans l'ombre où il « joue » des « lyres ». (L'image d'un poète qui joue de la lyre est synonyme de la poésie).

Partout dans ce poème Rimbaud a utilisé l'imparfait du verbe et selon Stephan (2001 : 47) cela indique l'état d'autonomie du poète. (Le verbe à l'imparfait n'a pas besoin d'un verbe auxiliaire, comme le vagabond et le poète qui sont en toute liberté, n'ayant pas besoin de soutien supplémentaire).

Ce poème est riche en assonance. Dans le premier quatrain c'est surtout la répétition des lettres « e », « o », « ai » et « ea » qui établit l'assonance, par exemple « m'en ; crevées », « Mon paletot, poings ; poches », « allais ; j'étais » et « idéal ; féal ». Dans le second quatrain Rimbaud a ajouté l'« u » et l'« ou » pour enrichir l'assonance. Les exemples abondent dans ce quatrain, par exemple : « unique culotte ; trou ; course, Ourse, frou-frou ». Rimbaud maintient aussi cette richesse de l'assonance dans les deux tercets, par exemple : « écoutais, routes, gouttes », entre d'autres exemples.

Quant à l'allitération dans ce sonnet, dans les deux quatrains ce sont particulièrement la répétition des lettres « p » et « s » qui l'établit, par exemple dans les mots « poings », « poches », « paletot », « splendides », « aussi », « sous » « ciel », « Petit-Poucet », « course », « Grande-Ourse ». Grâce à l'allitération, l'effet est créé que les sons « p » et « s » imitent le « frou-frou » des étoiles. Dans le sizain les « s », par exemple dans les mots « assis », « ces », « soirs », « septembre », « sentais », « rosée », « élastiques », « souliers » et « blessés » maintiennent

l'allitération, ainsi que les « r » comme dans les mots « soirs », « septembre », « rosée », « front », entre d'autres exemples.

Dans le huitain, Rimbaud peint l'image d'un poète qui se promène, qui se déplace, même vers les étoiles ; mais dans les deux tercets, il devient immobile – il s'assoit momentanément et il s'apprête à reprendre la route vers les étoiles, son rêve et sa poésie.

Dans ce poème, l'enjambement s'établit par les mots « Des/De » dans le vers 6 (« ...dans ma course Des rimes ») ; le vers 10 (« ... des gouttes De rosée... ») et le vers 13 (« ... les élastiques De mes souliers ... »). Par cette méthode, l'attention est attirée sur ces vers et un lien est créé entre les rimes la rosée et les souliers du poète. Cette image renforce l'idée d'un poète vagabond qui se promène non seulement dans la rosée de la nature mais aussi dans la fraîcheur de la poésie.

L'anaphore (« Je m'en **allais** » ; « J'**allais** ») agit comme écho sonore et souligne l'idée de la liberté absolue (d'abord celle de Rimbaud lui-même ; mais également celle d'un poète). Étant un verbe à l'imparfait, ce mot « allais » exprime non seulement une action passée, mais aussi un état ; et dans ce cas-ci c'est l'état de liberté. Dans cette liberté le poète s'assoit pour *écouter* et pour *sentir*, deux facultés nécessaires pour composer ses poèmes. Et en le faisant, il se préparait physiquement pour aller plus loin sur la route, mais aussi au sens figuré pour aller plus loin dans sa poésie.

La traduction du poème « Ma bohème » suit ci-dessous :

### **My boheemse lewe ('n fantasie)**

Ek is vort, my vuiste in my voos sakke;  
my oorbaadjie skaars meer as 'n gedagte<sup>97</sup>;  
aan die stap onder die hemel, getrou aan jou, Muse!<sup>98</sup> ;  
Hoe heerlik! Van grootse liefdes het ek gedroom!

My enigste broek het 'n groot gat gehad.  
-Klein Duimpie-dromer, korrel ek op my pad  
gedigte. My herberg was by die Sewester.  
-My sterre in die hemel het sag geruis.

En ek het na hul geluister, terwyl ek sit langs die paaie  
dié aangename Septemбераande wat ek druppels  
dou op my voorkop gevoel het, soos verkwikkende wyn.

Waar, aan die rym te midde van vreemde skadus,  
Soos liere, trek ek die rekkers van my stukkende skoene,  
'n voet nader getrek het aan my hart!

Quant à la traduction du titre de ce poème, Peschel (1981: 183) l'a traduit en anglais par «My Bohemian life» et en afrikaans, à l'instar de Peschel, c'est aussi traduit par « My boheemse lewe ». La traduction montre deux premiers vers d'onze syllabes,

---

<sup>97</sup> Selon Jeancolas (1991: 151): « Qui n'existe qu'en idée, que dans l'imagination ».

<sup>98</sup> Selon De Stadler (1994: 751) le mot « Muse » personnifie la poésie en afrikaans. Dans la mythologie, les muses étaient les neuf déesses qui présidaient aux arts libéraux, mais Muse (avec majuscule) peut aussi dire « la poésie » (Dictionnaire encyclopédique en couleurs. 1994 : 1266).

contraire aux vers français qui sont en alexandrins. En dépit de variation de la longueur des vers en afrikaans, la traduction maintient un rythme assez régulier.

Dans le premier vers en français, l'allitération est établie par la répétition de la lettre « **p** », tandis que dans la version afrikaans, c'est la lettre « **v** » qui établit l'allitération, par exemple dans les mots « **vort** », « **vuiste** » et « **voos** ». En outre, l'allitération établie par la lettre « **s** » qui abonde dans le poème français a aussi été recréée en grande partie dans la version afrikaans par le biais du « **s** », par exemple : « **Sewester** », « **sag gesuis** », « **skadus** » et « **stukkende skoene** ». Dans le second quatrain en afrikaans, le « **g** » et le « **d** », soutiennent aussi l'allitération, par exemple dans les mots « **groot gat** », « **Duimpie-dromer** », « **gedigte** » « **herberg** », et « **sag geruis** ». Dans le sizain c'est la répétition du « **d** » (aussi prononcé comme un « **t** » en afrikaans ) et du « **t** » qui renforcent l'allitération, par exemple : « **sit** », « **pad** », « **September-aande** », « **druppels** », « **dou** », « **rymend** », « **te midde** », « **voet** », « **getrek** » et « **hart** ». Dans le dernier tercet il y a encore une répétition de « **r** » comme dans le premier vers de la traduction du poème : « **waar rymend ... vreemde ...** », « **rekkers** », « **soos liere** », « **nader getrek** » et « **hart** ». L'assonance dans la traduction a été principalement créée par les « **a** », « **e** » (aussi par le son prolongé comme « **ee** »), « **ui** », et « **oe** », par exemple : « **sakke** », « **gedagte** », « **gat** », « **gehad** », « **paaie** », « **ek** », « **vertrek** », « **hemel** », « **heerlik** », « **suis** », « **luister** », « **skoene** », et « **voet** », entre d'autres exemples.

Le poème français commence par « je m'en allais » et au lieu de recréer l'anaphore française « allais » en afrikaans (« **het vertrek/het gegaan** »), la décision a été prise de la remplacer par « **ek is vort** » et le second « allais » par « **aan die stap** » pour



mieux garder un rythme assez régulier ainsi que d'exprimer l'action de « marcher ». Dans ce cas-ci le sens a été maintenu dans la traduction, au prix de l'anaphore. Tandis que Rimbaud a composé ce poème dans son intégralité dans l'imparfait, en afrikaans la traduction a été faite à l'aide de structures verbales qui permettent d'exprimer la continuité de l'action de marcher (« ek is vort ... aan die stap »), mais le passé a été bien établi par « is + vort ». Cette tournure « ek is vort » exprime à la fois en afrikaans un état et une action passée, comme « Je m'en allais » en français. Pareil au poème français, dans le quatrain le poète se déplace (en afrikaans : « aan die stap »), tandis que dans le sizain, il reste immobile (en afrikaans : « sit »).

Dans certains des vers de la traduction, l'ordre de mots a été changé, principalement pour créer une tournure plus idiomatique en afrikaans. Déjà dans le troisième vers de la traduction, il y a une omission du mot « je » dans « J'allais sous le ciel » et une autre du mot « et » dans « et j'étais ton féal ». Ces omissions ont été effectuées en afrikaans pour mieux garder un rythme régulier. Malgré cette modification, le contexte n'a pas été changé. Quant à l'expression « Oh ! là là ! », cette tournure-ci peut être traduite par « oe la-la » en afrikaans, mais le choix a été fait pour la traduire par « Hoe heerlik », non seulement parce que cette tournure afrikaans exprime le sentiment français, mais aussi pour établir une allitération en « h » (le français montre une allitération en « l » et une assonance en « à »).

Le mot « splendide » a été traduit par « grootse » (un équivalent) en afrikaans pour rendre un sens proche du mot français. Une autre modification se trouve dans le sixième vers où le mot « égrenais » a été traduit par le mot « korrel » en afrikaans pour exprimer le sens d'une personne qui égrène ses poèmes comme une grappe

de raisins. Dans ce vers, comme dans le poème français, l'enjambement a été maintenu. Le mot « Sewester » a remplacé « Grande-Ourse », pour établir une allitération (du « s ») et aussi parce que cette constellation comporte sept étoiles, dont une est la Grande-Ourse et en afrikaans le mot « Sewester » est mieux connu que « Groot Beer ». L'onomatopée « frou-frou » a posé une difficulté traductologique : comment recréer ce bruit de « froissement » en afrikaans ? Le choix a été fait de le traduire par « sag geruis » pour imiter la sonorité du néologisme « frou-frou » et pour établir une allitération des « s » et « g » à la fois. (Les lettres « s » et « g » sont des fricatifs tous les deux et en tant que tels, ils évoquent le son de soie froissée, ici surtout parce qu'ils sont combinés avec le son « ui »).

La tournure « au bord des routes » a été traduite par « langs de paaie », une déviation légère par rapport au français, mais qui exprime pourtant pour la plupart le sens français. La tournure « Vin de vigueur » a été traduite par « verkwikkende wyn » pour imiter l'allitération du « v » en français par une répétition du « w » en afrikaans. (D'ailleurs le « w » dans cette tournure afrikaans se prononce comme le « v » en français).

C'est notamment dans le dernier tercet que la plus grande modification a été effectuée. L'ordre des mots a été complètement changé pour préserver la syntaxe afrikaans et aussi pour refléter le sens du poème français. Le mot « pied » (dans le dernier vers) se rapporte à la marche et à la poésie à la fois. C'est pour cette raison que la traduction afrikaans se termine exactement comme le poème français (« nader(getrek) het aan my hart »). Évidemment la marche et la poésie lui plaisaient

toutes les deux, et cela peut être la raison de garder le « pied » près du cœur du poète.

Le troisième poème choisi pour la traduction est *Voyelles* qui date probablement de 1871. Il en existe deux versions (Brunel 1999 : 279). Voici la première version du poème, dont les différences par rapport à la seconde version sont marquées en gras.

#### 4.2.3 *Voyelles* (1871)<sup>99</sup>

##### [Première version]<sup>100</sup>

A, noir ; E, blanc ; I, rouge ; U, vert ; O, bleu : voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes. ÷  
A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,  
Golfes d'ombre. ÷ E, **frissons** ~~candeurs~~ des vapeurs et des tentes,  
Lances des **glaçons** ~~glaciers~~ fiers, **rais** ~~rois~~ blancs, frissons d'ombelles ;  
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses pénitentes, ÷  
  
U, cycles, vibrations divins des mers virides ; ÷  
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;  
  
Ô, suprême Clairon plein des ~~s~~ strideurs étranges,  
Silences traversés des Mondes et des Anges ÷...  
- Ô l'Oméga, rayon violet de ~~S~~ses ~~Y~~yeux !

---

<sup>99</sup> La date de création de ce sonnet est incertaine, mais selon Houston les biographes de Rimbaud le place en été ou en automne 1871.

<sup>100</sup> Brunel (1999 : 279) l'indique comme la première version du sonnet.

### [Deuxième version]

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :  
A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs<sup>101</sup> des vapeurs et des tentes,  
Lances des glaciers fiers, rois blancs<sup>102</sup>, frissons d'ombelles ;  
I, pourpres<sup>103</sup>, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,  
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

Ô, suprême Clairon plein des strideurs étranges,  
Silences traversés des Mondes et des Anges :  
- Ô l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux<sup>104</sup> !

Le traducteur, confronté aux deux versions du même poème, doit choisir la version sur laquelle il fixera son attention. Il faut également tenir compte du but de la traduction, et dans cette étude c'est de faire entrer quelques-uns des poèmes rimbaudiens dans la langue afrikaans afin de familiariser le lecteur afrikaans avec cette poésie. Si l'hypothèse de Brunel (1999 : 279) est juste et que la deuxième version est celle corrigée par le poète, il en suit que le choix entre les deux versions pourrait être basé sur cette connaissance. Selon cette hypothèse, la première

---

<sup>101</sup> Selon Brunel (1999 : 279), Rimbaud a changé « frissons » (rayé) en « candeur » pour éviter la répétition et selon cette source, le mot « candeur » a le sens de « blancheur ».

<sup>102</sup> Comme des souverains orientaux (Brunel 1999 : 279).

<sup>103</sup> Dans la première version « pourpre » est au singulier, tandis que dans cette version c'est au pluriel et cette version peut signifier un adjectif faisant référence à des objets pourpres.

<sup>104</sup> Selon Verlaine et les autres amis de Rimbaud, les majuscules dans (« Ses Yeux ») renvoient peut-être à « une jeune fille aux yeux de violette » (Brunel 1999 : 280).

version servait peut-être de brouillon et donc, la deuxième version est celle qui sera traduite, parce qu'elle est une version tardive et donc (peut-être) une correction du poète.

Ahearn (1967 : 512) ainsi que Steel (2011 : 5) parlent du fait que Rimbaud a fait allusion à ce sonnet dans l'« Alchimie du verbe »<sup>105</sup>, qui fait partie de son œuvre « *Une saison en enfer* ». Rimbaud avait l'intention de créer un « verbe poétique accessible à tous les sens » (Bourguignon & Houin 2004 : 73 ; voir aussi le chapitre 2) et ce rêve se réalisait par des modifications et des changements apportés à la poésie française de l'époque. Pour Ahearn, ce poème souligne le désir de Rimbaud de métamorphoser les choses matérielles en quelque chose de spirituel ; voir aussi la référence directe à l'alchimie dans le poème (le vers 11 ; dernier vers du premier tercet).

Mais un désir de « changer », ou de « lier » un élément à un autre se voit aussi dans une étude psychologique en 1871, dans laquelle un certain M. Wundt<sup>106</sup> a créé un triangle chromatique correspondant aux voyelles de la langue (Steel 2011 : 7). Dans ce triangle, Wundt a indiqué la position des couleurs qui font partie du spectre blanc de la lumière. Quoique cette étude de Wundt montre une démarche quasi-scientifique<sup>107</sup>, Rimbaud base son choix des couleurs sur une connaissance scientifique. Il convient de noter que Rimbaud ait utilisé le spectre de la lumière

---

<sup>105</sup> « J'inventai la couleur des voyelles ! - A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. - Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens » (Brunel 1999 : 428).

<sup>106</sup> L'étude psychologique des liens entre les voyelles et les couleurs a été commencée en 1855 en Allemagne et enfin le triangle vocalique a été modifié en 1874 par un certain Adam pour relier les voyelles aux couleurs chromatiques dans la publication *De l'harmonie des voyelles*, parue un an après la parution de *l'Alchimie du verbe* (Steel 2011 : 5 – 7).

<sup>107</sup> Comme la discipline de l'alchimie, qui a spéculé sur la transmutation des métaux.

blanche décomposé dans ce poème (Lord 1995 : 64). Par exemple, il commence par le noir, où toute lumière est absorbée et rien n'est reflétée et ensuite présente la circonstance inverse de la lumière blanche où toute lumière est reflétée et rien n'est absorbée. Entre ces deux extrêmes, la lumière se décompose en rouge, et ensuite en orange, jaune, vert, bleu, indigo et finalement en violet.

Par rapport à l'alphabet, les voyelles se suivent dans l'ordre habituel, sauf l'ordre de « o » et de « u » qui est inversé. Lord (1995 : 64) l'explique comme suit : l'alphabet grec commence par « a » (alpha) et finit par « o » (oméga). Ce sonnet commence par « A » dans le premier vers et finit par « O » dans le dernier vers. La voyelle « O » (forme fermée) signifie que le poète a dépassé les divers niveaux d'une existence naturelle et qu'il a obtenu une perspective éternelle sur la réalité. Mais il y a aussi une référence subtile à la sixième voyelle, le « y » dans le dernier vers (« ...de Ses Yeux ! »).

Au début du poème, l'existence matérielle est symbolisée par l'image de la mouche, insecte répulsif des rangs inférieurs des créatures, des bêtes et dans ce sonnet Rimbaud a conçu une hiérarchie de création : d'abord il y a la forme de vie primitive des mouches, ensuite la forme humaine, dans toute sa simplicité suivie des créatures émotives à cause de la perversion exercée par la civilisation. La nature est peinte de manière innocente, à la différence des êtres humains. Finalement la connaissance, en tant que force qui ennoblit les créatures, introduit une vision de divinité, au sommet de cette hiérarchie (Houston 1963 : 64). Mais il y a aussi une transition de choses matérielles vers la spiritualité ; achevée dans la dernière strophe, où Rimbaud fait référence à la couleur bleue (violet), la tranche de lumière

blanche dispersée à la fois par un prisme à la longueur d'ondes la plus courte toujours visible à l'œil nu et le plus grand intervalle de fréquence, qui sous-entend que cet « état d'extrémité » est le point culminant de tout (vie, connaissance).

En faisant référence à quelques autres critiques, Frohock (1963 : 132 – 133) dit que l'interprétation du poème varie entre le sérieux et le badinage. Mais il est clair qu'« à l'aide de la symbolique des lettres, des couleurs et des sons, Rimbaud veut accomplir son *"Grand Œuvre"*, le livre miroir du Monde, où chaque chose pourrait être nommée, et les voyelles représentent la clef par laquelle toute chose pourrait être créée ou suggérée, étymologiquement et sémantiquement » (Lord 1995 : 59). Dans ce sonnet Rimbaud a réussi à rapprocher l'homme à la nature et que ce rapprochement entraîne une sorte de parallèle entre l'œil de l'homme et le soleil dans la nature : comparable à la manière dont le soleil « regarde » la nature, et que les yeux des hommes la voient.

Quelle que soit l'interprétation du poème, Rimbaud s'est servi de la synesthésie<sup>108</sup> partout dans ce sonnet. D'abord il crée un lien entre le noir et la lettre « A » en l'associant à un corset noir où les mouches tournent autour d'une puanteur. Ensuite il lie chacune des voyelles aux couleurs et aux images très créatrices, en évoquant les cinq sens dans l'association. Mais selon Olivier (1977 : 63), les couleurs ont également un sens symbolique, par exemple le rouge signifie la mort et le bleu renvoie à la nature.

---

<sup>108</sup> Voir aussi le chapitre 2.

Dans le premier quatrain il y a des références aux « naissances » et au « corset » qui établissent une image de féminité, voire l'origine des choses. Cette image (de naissance et de féminité) est davantage élaborée dans le second quatrain, où la lettre «... E symbolise, en français, les trois principales obligations, je dirais les trois vertus théologiques de l'enfance: **l'École, l'Église, et l'Éducation donnée par les parents** ». (Lord 1995 : 68). Si le premier quatrain est vu comme le début des choses, ce quatrain en constitue la suite où l'enfant grandit et « le mot "*pourpres*" employé au pluriel dans ce texte désigne à la fois le "*sang craché*" et les "*lèvres belles*". Séparées du "*sang craché*" par une virgule, les lèvres sont belles "*dans la colère ou les ivresses pénitentes*", même lorsqu'elles ne forment qu'un rictus idiot » (Lord 1995 : 50). Dans ce quatrain l'être humain est tenu comme un être pourri.

Dans le premier tercet, les animaux, les champs en friche (« pâtis ») et les mers vertes (« virides »)<sup>109</sup> établissent la présence de la nature. Rimbaud inclut homme et nature dans la création et ce tercet complète l'image de l'homme peinte dans les deux quatrains précédents. (L'homme est un être pourri tandis que la nature est divine). En outre, « mers » dans ce tercet renvoie aussi à l'image d'une « mère » évoquée dans le premier quatrain.

Quant à la lettre « O » (en majuscule) du dernier tercet, Lord est d'avis que cette lettre « par sa forme géométrique fait aisément penser à l'embouchure du clairon. Il s'agit ici du petit o de l'alphabet grec (omicron), et non pas de l'Oméga, celui qui indique la fin » (1995 : 72). Pourtant, le clairon de ce tercet fait penser au son du dernier clairon (de la Bible) à la fin du monde et à la mort de toute créature. « Le

---

<sup>109</sup> *Virides* vient du latin et signifie le « vert » (Tuleu 2004 : 117).



violet, par un rayon annonce la mort de la Matière, mais c'est aussi la couleur de l'ascension et de la descente aux Enfers, celle de l'éternel recommencement » (Lord 1995 : 77). Ahearn fait une autre remarque intéressante: selon ce dernier, « le Clairon » dans ce poème fait référence à une divinité féminine et en tant que telle, elle devient la personnification des désirs personnels et esthétiques à la fois (1967: 513). Tout est donc « terminé » dans ce tercet et ensuite il n'y aurait que le silence dans lequel les yeux divins regarderaient partout en connaissance complète. Le sous-entendu est qu'après la transition de la matière à la spiritualité, tout est achevé.

Comme la plupart de ses autres sonnets, Rimbaud a écrit ce sonnet en alexandrins. Dans ce poème Rimbaud a encore utilisé l'apostrophe deux fois (comme dans « Morts de quatre-vingt-douze » et « Ma bohème ») pour interpeller d'abord le « Clairon » sublime (qui sonnerait à la fin du monde) et ensuite l'« Oméga » (l'Être qui terminerait l'existence humaine à la fin du monde). Le tiret souligne la relation entre le bugle et la fin du monde.

Le huitain montre une rime embrassée (*abba*) tandis que le sizain fait voir une rime mêlée (*ccd*), où les derniers vers des deux tercets sont liés. Dans le huitain c'est la rime féminine qui domine (par exemple, « **voyelles** », « **latentes** », « **éclatantes** », « **cruelles** », « **tentes** », « **ombelles** », « **belles** » et « **pénitentes** ») cependant que dans le sizain l'agencement des rimes est varié. La rime féminine du huitain sous-entend la « féminité » exprimée, par exemple par des mots comme « naissance », « corset » et « lèvres belles ».

L'allitération dans ce poème se révèle par une répétition de « **bl** » dans « **blanc** » et « **bleu** » dans le premier vers et c'est également le « **l** » qui montre l'allitération dans le premier quatrain, par exemple : « **voyelles** », « **latente** », « **éclatantes** », « **cruelles** » tout en gardant la rime féminine embrassée. Ainsi le « **b** » dans « **bombinent** » renforce l'allitération et agit comme onomatopée à la fois. Dans ce dernier cas, l'onomatopée, créée par un néologisme, reproduit le son des mouches<sup>110</sup>. L'allitération est maintenue dans le sizain par le « **v** », par exemple dans « **vibremments** », « **divins** », « **virides** », « **violet** » et le « **p** », dans « **paix** », « **pâtis** », « **imprime** » et « **plein** » et le « **s** » dans « **suprême** », « **Silences** », « **strideurs** » « **traversés** ».

L'assonance se manifeste dans ce poème par l'utilisation des voyelles au singulier, par exemple « **a** » dans « **blanc** », « **e** » dans « **ombelles** », « **i** » dans « **ivresses** ; **vides** », « **o** » dans « **corset** ; **bombinent** , **colère**», « **u** » dans « **cruelles** ; **studieux** », mais aussi par des voyelles dans des « **combinaisons** », par exemple : « **oi** » dans « **noir** ; **rois** », « **ou** » dans « **rouge** ; **jour** », « **eu** » dans « **bleu** ; **candeurs** », entre d'autres. Cette somptuosité des voyelles (au singulier ou en combinaison) dans ce sonnet fait sonner clairement les voyelles et en le faisant, produit une musicalité distincte. En outre, cette somptuosité sonore augmente l'intensité de diverses images créatrices, par exemple : dans « **Golfes d'ombres** », la longueur de l'« **o** » soutient l'ambiance sombre. Ainsi, « **lance de glaciers** » met en valeur la pointe aiguë d'un glacier.

---

<sup>110</sup> Selon Tuleu (2204: 106) « **bombinent** » devient du verbe « **bourdonner** ». C'est un exemple d'un néologisme ; un genre de figure de style qu'utilise Rimbaud souvent dans sa poésie.

Pour terminer cette discussion qui n'a qu'effleurée la question de ce poème, il est clair que Rimbaud a créé un sonnet abondamment riche en sonorité et en images pour capter le caractère de la nature, des êtres humains et du savoir de son point de vue.

La traduction de ce sonnet suit ci-dessous.

### **Vokale**

A swart, E wit, I rooi, U groen, O blou : vokale,

Ek sal eendag jul latente geboortes vertel:

A, swart korset harig van blink vlieë

wat zoem-zoem om skerp stanke.

Donker baaie; E, witheid van wasems en seil,

Trotse gletserlanse, wit konings, waaiervormige trillings;

I, rooi, uitgespoegde bloed, lag van mooi lippe

in woede of boetvaardige dronkenskappe;

U, siklusse, hemelse skommeling van groen seë,

Vrede van weidings besaai met diere, vrede van lyne

wat alchemie inprent op groot leergierige voorkoppe;

O, beslissende Beuel vol krasse krete,

Deurkruisde stiltes van Wêrelde en van Engele:

- O Omega, violet straal van sy oë !

Le titre de ce poème ne varie pas de celui en français, et comme en français, le titre lui-même est rempli de « voyelles ». Dans le deuxième vers du premier quatrain le mot « dirai » est remplacé par « sal vertel », d'abord pour mettre le verbe en afrikaans au futur, mais aussi pour rendre le contexte français où « dirai », traduit en afrikaans, veut plutôt dire « révéler/raconter » (« openbaar/vertel »). Dans ce même vers le mot « latentes » est traduit par « latente » pour refléter le sens « caché » qui s'accorde avec l'idée que Rimbaud « dira quelque jour » l'origine des voyelles. Comme en français, le deux-points (qui met en valeur ce qui suit) est gardé dans la traduction. L'enjambement dans le troisième vers est maintenu, mais le mot « bombinent » est traduit par « zoem-zoem » (également une onomatopée) pour imiter le son produit par les mouches. Dans ce cas-ci, la répétition d'un mot entier indique le bourdonnement des mouches et la répétition du son « z » agit comme allitération, comme la répétition du « b » dans « bombinent ». Dans le même vers, le mot « cruelles » est traduit par « skerp » pour exprimer l'intensité de la pointe.

Le second quatrain débute par une image liée à l'eau: une baie, des vapeurs et des tentes. Toutes ces images ont été retenues dans la traduction: « baaie ; wasems et seil ». Les mots « vapeurs » et « tentes » (au pluriel) ont été changés en afrikaans en « wasems » (au pluriel) et « seil » (en singulier), qui sous-entendent aussi le pluriel dans une telle tournure. Le mot « candeurs » renvoie à un sens de « blancheur » (Brunel 1999 : 279) et le mot afrikaans « witheid » a été choisi pour établir une allitération par la répétition du « w » (witheid, wasems...) dans la version afrikaans. La tournure « frissons d'ombelles » a été traduite par « waaievormige trillings ». Il est certain que cette traduction n'est pas exacte, mais l'idée des frissons

qui s'ouvrent comme un éventail / un parasol est contenue dans la traduction qui reproduit pour la plupart l'idée communiquée dans le poème français.

Dans le premier tercet, le mot « mers » reflète l'image déjà créée dans le second quatrain (celle de vapeurs et de tentes). Le mot « divins », traduit par « hemelse » en afrikaans, reproduit l'idée de sublimité contenue dans le mot français. Le mot « virides » (dérive du latin « viridis »)<sup>111</sup> veut dire « vert » et dans la traduction le mot « groen » a été utilisé. Par contre, une déviation du sens exact du mot « vibrations » se voit dans la traduction où « skommeling » l'a remplacé pour mieux exprimer le mouvement de la mer. Tuleu (2004 :117) explique que « pâtis »<sup>112</sup> veut dire : « terre en friche », mais la décision a été prise de le traduire en afrikaans par « weidings », et non pas par « braaklande », le sens normal de ce mot ; la traduction « weidings » évoque une terre où abondent les animaux (comme dans le poème). Comme a fait Rimbaud qui a répète le mot « paix » dans le deuxième vers du premier tercet, dans la traduction « paix » est traduit par « vrede » au début de ce vers et aussi dans le second cas. Le mot « rides » a été traduit par « lyne » et non pas par « plooië » pour s'accorder avec le verbe « inprent » afin de rendre une tournure idiomatique en afrikaans.

Le dernier tercet commence par « O » l'équivalent du « Ô » en français. Le mot « suprême » est remplacé par « beslissende » dans la traduction pour exprimer le sens « absolu et définitif ». Le mot « strideurs »<sup>113</sup> est traduit par « krasse », et dans

---

<sup>111</sup> Selon Tuleu (2004: 117) ce mot signifie « vert ».

<sup>112</sup> Jeancolas (1991 : 208) indique que dans ce sonnet le pâtis « évoque le calme tranquille de la campagne vert où ruminent de tranquilles bestiaux ».

<sup>113</sup> Tuleu (2004: 117) explique ce mot comme suit : « cris stridents, perçants et désagréables ». Jeancolas (1991 : 254) définit ce mot par : « cri perçant, son aigre et désagréable ». Selon lui, Rimbaud « durant l'été de 1871, aime ce mot pour son sens, mais

ce cas, il y a une perte par rapport à la « durée » du mot français, mais le mot afrikaans, par le biais des fricatifs (k, r, s), évoque également un son désagréable et aigu. Bien que le mot « Yeux » en français soit rédigé en majuscules, dans la traduction ce n'était pas fait. En outre, le « Y » majuscule en français évoque la demi-voyelle « y », mais en afrikaans le mot « oë » ne commence pas par « y » et donc ne sert pas à mettre en valeur cette demi-voyelle.

Dans le premier vers du second quatrain du poème français, il y a un ralentissement du rythme, surtout par l'emploi des sons « o » et « eu ». Dans la traduction un effet pareil est accompli par la répétition du son « a » (court et long), par exemple dans « baaie » et « wasem » (long) et « krasse » (court). Le deuxième vers de ce quatrain se caractérise par la répétition de « l » et de « s », par exemple « trotse glentserlanse » et « trillings », comparable au poème français « Lances de glaçons... frissons d'ombelles ». En afrikaans il y a aussi une répétition de son « w » dans : « wit » et « waaiervormige ». Dans les derniers deux vers de ce quatrain en afrikaans, l'assonance se caractérise par une répétition d'« oe », par exemple « uitgespoegde bloed », « woede » et « boetvaardige ».

En français, le premier tercet montre une répétition de « v », de « p » et de « d » pour établir l'allitération dans ce tercet. En revanche, dans la traduction l'allitération est établie par une répétition de « s », par exemple : « siklusse, hemelse skommeling », « seë » et « besaai ». L'assonance dans la traduction est accomplie par le son « e » et sa variante « ee », par exemple, « vrede », « hemelse », « seë »,

---

probablement aussi pour sa musique évocatrice d'images, le vif et crissant originel 'stri' et la prolongation en étouffement et en rondeurs, 'deur' ».

« *sereenheid* » et « *leergierige* », ainsi que par le son « *o* » (court et long), par exemple : « *groot* » et « *voorkoppe* ».

L'anaphore du dernier tercet (« *Ô* ») est maintenue dans la traduction pour donner autant de « force » au « Clairon » (« *Beuel* ») et à l'« Oméga » (« *Omega* »), deux symboles associés à la fin du monde. Dans la traduction, le rythme ne suit pas très étroitement celui du poème en français, à cause de la fidélité de la traduction au contenu du poème français.

Le dernier poème rimé choisi à traduire est « Bonne pensée du matin », un poème créé en octosyllabes<sup>114</sup>, se composant de cinq strophes rimées. Il existe en trois versions et il semble que Rimbaud ait recréé ce poème trois fois<sup>115</sup>, peut-être pour l'améliorer.

#### 4.2.4 *Bonne pensée du matin (1872)*<sup>116</sup>

À quatre heures du matin, l'été,  
Le sommeil d'amour dure encore.  
Sous les bosquets l'aube évapore  
L'odeur du soir fêté.

Mais là-bas dans l'immense chantier  
Vers le soleil des Hespérides,  
En bras de chemise, les charpentiers  
Déjà s'agitent.

---

<sup>114</sup> L'octosyllabe est un poème en vers de huit syllabes.

<sup>115</sup> Deuxième et troisième version citées dans Brunel (1999: 342).

<sup>116</sup> Cette variation est datée par Rimbaud tandis que l'autre variation ne l'est pas.

Dans leur désert de mousse, tranquilles,  
Ils préparent les lambris précieux  
Où la richesse de la ville  
Rira sous de faux cieux.

Ah ! pour ces Ouvriers charmants  
Sujets d'un roi de Babylone,  
Vénus ! laisse un peu les Amants,  
Dont l'âme est en couronne

Ô Reine des Bergers !  
Porte aux travailleurs l'eau-de-vie.  
Pour que leurs forces soient en paix  
En attendant le bain dans la mer, à midi.

**[Deuxième version]<sup>117</sup>**

À quatre heures du matin l'été  
le sommeil d'amour dure encore  
dans les bosquets l'aube évapore  
l'odeur du soir fêté

**Or Mais** là-bas dans l'immense chantier  
vers le soleil des Hespérides  
en bras de chemise les charpentiers  
déjà s'agitent

Dans leurs déserts de mousse tranquilles  
ils préparent les lambris précieux  
où la richesse de la ville  
Rira sous de faux cieux

---

<sup>117</sup> Les changements par rapport à la version originale sont indiqués en gras.



O ~~Ah!~~ pour ces ~~o~~Ouvriers charmants  
sujets d'un roi de Babylone  
Vénus ! laisse un peu les ~~a~~Amants  
dont l'âme est en couronne

O Ô Reine des Bergers  
porte aux travailleurs l'eau-de-vie  
pour que leurs forces soient en paix  
en attendant le bain dans la mer à midi

La deuxième version de ce poème composé par Rimbaud était destinée à Verlaine<sup>118</sup>. En comparant les deux versions, il est clair que la deuxième version est créée presque sans ponctuation, sauf le point d'exclamation dans la quatrième strophe. Une telle version laisse ouverte aux lecteurs l'interprétation du poème. Il y a aussi de petits changements partout dans le poème, par exemple dans la deuxième strophe, le mot « mais » est remplacé par « or ». Dans les avant-dernière et dernière strophes, Rimbaud a remplacé les exclamations « Ah ! » et « Ô » par « O ». Il a également remplacé les majuscules dans « Ouvriers » et « Amants » par des minuscules. Il semble donc qu'il ait pour but de simplifier le poème. Cette version pourrait aussi être un brouillon pour la version qu'il a incluse dans « *Une saison en enfer* », car cette version n'est pas datée, mais cette supposition est seulement spéculative.

Il existe même une troisième version de ce poème, insérée dans « *Une saison en enfer* » (Zilderberg 2006 : 10) qui compte de nombreux changements (indiqués en gras) par rapport à la version « originale », comme indiqués ci-dessous :

---

<sup>118</sup> Cette copie du poème « écrit pour Verlaine, sans titre ni ponctuation » est publiée par Albert Messein à Paris en 1919 ([www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Pensee.html](http://www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Pensee.html)).

**[Troisième version]**

À quatre heures du matin, l'été,  
Le sommeil d'amour dure encore.  
Sous les ~~bosquets~~ bocages ~~l'aube évapore~~ s'évapore  
L'odeur du soir fêté.

~~Mais~~ Là-bas, dans ~~l'immense~~ leur vaste chantier  
~~Vers le Au~~ soleil des Hespérides,  
~~En bras de chemise, les charpentiers~~ Déjà s'agitent - en bras de chemise -  
~~Déjà s'agitent~~ Les Charpentiers.

Dans ~~leur désert~~ leurs Déserts de mousse, tranquilles,  
Ils préparent les lambris précieux  
Où ~~la richesse de~~ la ville  
~~Rira sous~~ Peindra de faux cieux.

~~Ah!~~ Ô, pour ces Ouvriers charmants  
Sujets d'un roi de Babylone,  
Vénus ! ~~laisse~~ quitte un instant les Amants  
Dont l'âme est en couronne.

Ô Reine des Bergers,  
Porte aux travailleurs l'eau-de-vie,  
~~Pour~~ Que leurs forces soient en paix  
En attendant le bain dans la mer, à midi.

Zilderberg (2006 : 26) est d'avis que ces « changements » dans le même poème peuvent signifier que Rimbaud était en train de « revoir » ce qu'il a composé, ou qu'il voulait créer des variantes à son gré. Le fait qu'il existe des variations, comme c'est également le cas dans le précédent poème traduit (« Voyelles »), attire l'attention sur l'importance du choix de l'édition pour le traducteur. Dans le cas de « Bonne pensée du matin », le poème original, signé par Rimbaud, appartient à un collectionneur

inconnu (Brunel 1999 : 830). L'original a paru dans une édition de Messein de Paris, tandis que l'autre version sans ponctuation se trouve dans la collection Bérès (*Ibid*). La version incluse dans « *Une saison en enfer* » est prise de l'édition originale de Rimbaud, parue à Bruxelles et réimprimée par Mercure en 1941 (Brunel 1999 : 861). Alors, le traducteur confronté aux plusieurs « versions » doit se faire guider par le but de sa traduction : dans ce cas-ci, le but est de traduire les poèmes de Rimbaud pour les faire entrer dans le canon afrikaans afin que le lecteur afrikaans puisse se familiariser avec la poésie rimbaldienne. Par conséquent, la version originale a été choisie ; c'est peut-être la version la mieux connue et la plus authentique.

Les poèmes composés en 1872 diffèrent des précédents et d'après Houston (1980 : 257), ces « derniers » poèmes marquent la transition vers une poésie non-rimée. D'abord, la poésie qui date des années 1870 et 1871 se caractérise par des images en couleurs vives et à la différence des poèmes précédents, les derniers poèmes révèlent une langue plus douce qu'auparavant qui peint un monde où la souffrance est sans importance (Houston 1980 : 261). Selon Rimbaud lui-même, dans une lettre destinée à Delahaye un peu postérieure à ce poème, il voulait décrire « des silences, des nuits » de son séjour à Paris en 1872 (Brunel 1999 : 831).

« Bonne pensée du matin » s'ouvre par une scène pastorale de bonne heure et il est notable que le premier vers du poème « Aube<sup>119</sup> » (dans les *Illuminations*) fasse écho à ce poème-ci (« À quatre heures du matin, l'été ») qui illustre que Rimbaud se passionnait pour l'aube (Lord 1995 : 115). Ce matin d'été le sommeil dure encore mais à la fin de cette strophe, Rimbaud fait référence au soir (« l'odeur du soir fêté »)

---

<sup>119</sup> « J'ai embrassé l'aube d'été ». Voir aussi le chapitre 6.

et selon Brunel (1999 : 341) le soir est donc le domaine des fêtards. Bien que cette strophe peigne l'arrière-plan tranquille contre lequel se déplacent déjà les ouvriers, dans la deuxième strophe, Rimbaud continue à évoquer « le soir » par la référence aux Hespérides<sup>120</sup>. Selon Houston (1980 : 261), les Hespérides sont associés à l'ouest et non pas à l'est où naît le jour. Cependant Jeancolas<sup>121</sup> (1991 : 147) y voit un lien avec l'idée de l'alchimie du verbe en disant que « probablement tient-il moins au sens astronomique (les Hespérides était l'ancien nom des Pléiades) qu'à l'image alchimique : ce jardin selon l'explication des Philosophes Spargyriques<sup>122</sup>, est le symbole de l'alchimie, par les opérations de laquelle on fait germer, croître, fleurir et fructifier cet arbre solaire, dont le fruit surpasse l'or commun en beauté et bonté, puis qu'il convertit les autres métaux en sa propre nature ; ce que ne peut faire l'or vulgaire ».

La troisième strophe commence par une description du lieu (un désert de rasage en bois) où bougent les ouvriers, préparant les boiseries de valeur, tandis que la ville « rira sous de faux cieux<sup>123</sup> ». Cependant que dans la deuxième strophe le mot « charpentiers » commence par un « c » minuscule, dans la quatrième strophe, le mot « Ouvriers » s'écrit avec « O » majuscule ; et cet acte de Rimbaud donne aux charpentiers / ouvriers une valeur symbolique. Ils deviennent les Ouvriers du monde ; ceux qui accomplissent de grands travaux.

---

<sup>120</sup> Selon Tuleau (2004 : 157) les Hespérides sont des « nymphes du Couchant dans la mythologie gréco-romaine, gardiens du jardin des dieux où poussent les pommes d'or ».

<sup>121</sup> Jeancolas a consulté quelques dictionnaires datant de 1758 – 1981, mais surtout les dictionnaires qui datent des années 1860 – 1890 pour expliquer les mots choisis par Rimbaud dans sa poésie.

<sup>122</sup> «... le feu de la Philosophie Spargyrique n'es pas le feu vulgaire, mais le feu de la nature, un feu qui échauffe sans brûler. Et qui connaîtra ce feu, et la manière de le graduer, est bien avancé dans la science Hermétique » (Pernety 1758 : 71).

<sup>123</sup> Selon Brunel (1999: 341) cela fait référence aux peintures sur les plafonds.

Dans les deux vers qui suivent (vers 14 et 15) Rimbaud fait référence à un roi de Babylone<sup>124</sup> suivi par une exclamation du nom de Vénus<sup>125</sup>. Il semble donc qu'il ait voulu mettre les deux en relation : que la déesse de la beauté donne aux « ouvriers » de la paix pour qu'ils s'aiment. Dans le dernier vers de l'avant-dernière strophe, Rimbaud indique que l'âme de ces « Amants » est en couronne<sup>126</sup>. En l'exprimant comme cela, Rimbaud souligne l'unité entre les Amants (du monde) et à la fois il les unit avec les Ouvriers (du monde). Aurait-il aussi peut-être voulu exprimer son admiration pour le prolétariat ? C'est bien possible, étant donné qu'il se méfiait de la bonne société. La dernière strophe commence par une exclamation et une apostrophe « Ô ». Cet appel s'adresse à la « Reine des Bergers <sup>127</sup> ». Il voulait que cette reine apporte aux travailleurs l'eau-de-vie<sup>128</sup> pour que leur puissance soit tranquille pendant qu'ils attendent « le bain dans la mer<sup>129</sup> » à midi. Il semble donc que Rimbaud demande à Vénus d'apporter une valeur nutritive/calmante aux

---

<sup>124</sup> Brunel (1999 : 341) l'explique comme suit : « Allusion aux grands travaux que firent exécuter les rois de Babylone Sargon et Nabuchodonosor II. Par extension, 'roi de Babylone' peut désigner tout instigateur d'une construction gigantesque ». Jeancolas (1991 : 40) y voit un autre aspect symbolique : selon lui, la ville de Babylone est estimée à l'origine de l'alchimie. (Et ce poème est inséré dans « Une saison en enfer » dans la section « Alchimie du verbe ».)

<sup>125</sup> Elle est « déesse de la Beauté, née de Jupiter et de Dioné... Elle reste le symbole de l'amour et de la beauté et paraît plus de dix fois dans l'œuvre du poète » (Jeancolas 1991 : 271).

<sup>126</sup> Selon Brunel (1999 : 342) ce vers veut y rapprocher le vers 2 de cette strophe : « la béatitude prolongée à celle des ouvriers-sujets ».

<sup>127</sup> Brunel (1999 : 342) exprime son avis comme suit : « Allusion probable au mythe de Pâris qui, alors qu'il était berger, remit à Vénus le prix de la beauté. Mais l'expression est formée sur le patron des épithètes liturgiques de la Vierge ».

<sup>128</sup> Brunel (1999 : 342) voit un parallélisme dans l'expression « eau-de-vie », en disant que cette expression renvoie à « pain de vie » dont il est question dans l'Évangile.

<sup>129</sup> Alors que Brunel (1999 : 342) suggère que « la mer » veut peut-être dire « le bain de Vénus anadyomène », Jeancolas (1991 : 183) attire l'attention sur la valeur symbolique de la mer : « elle est magique parce qu'elle a fait rêver l'enfant Rimbaud bien avant qu'il la connaisse ». Lord (1995 :116) en a un autre avis, à savoir : « On dit de Vénus que c'est l'étoile du berger, l'étoile du soir et aussi l'étoile du matin. En chimie ancienne, elle correspondait au cuivre. Elle est située près de Mercure, qui lui est le plus près du soleil ». Donc, cette source estime que le sens renvoie à l'alchimie.

ouvriers pour qu'ils puissent être nourris et tranquilles, à mi-chemin (midi) entre la couchée (vers 06 :00 du matin) et la levée de Vénus (vers 18 :00 du soir).

Selon Lord (1995 : 117) l'idée de l'alchimie est représentée dans ce poème par la présence du jour et de la nuit : le blanc qui suit le noir<sup>130</sup>, ainsi que par la référence à Babylone qui est l'ancienne capitale de l'alchimie. Le mot *aube* vient du latin *albus*, de *alba*, qui veut dire blancheur (Lord 1995 : 115). C'est surtout par une mise en opposition des couleurs, des actions, des personnages que l'idée de l'alchimie se développe. Par exemple, entre d'autres : tandis que le sommeil dure, l'odeur du soir d'avant « évapore » (première strophe) ; le soleil des Hespérides (les nymphes du Couchant) qui rendent la pomme d'or (le soleil) (deuxième strophe). Mais ce poème a aussi un autre contexte historique, selon Lord (1995 : 117) : « à l'époque où Rimbaud écrivit ces textes existait en France une confrérie appelée les "*Compagnons du Tour de France*", que l'on appelait aussi les *Passants*. C'étaient d'habiles charpentiers, ouvriers de toutes sortes, maçons, itinérants de grands talents, travailleurs du *Devoir*. Lorsqu'on les disait *tranquilles* (Rimbaud dira: "Dans leur Désert de mousse, tranquilles"), cela signifiait qu'ils avaient acquis leur maîtrise, qu'ils étaient devenus chefs de *chantiers* ». De même, pour le poète qui a maîtrisé l'alchimie du verbe.

Zilberberg (2006: 26 - 27) découpe le poème en deux parties, à savoir : la première séquence qui comprend les trois premières strophes et la seconde séquence qui contient les deux dernières strophes. Selon ce dernier, la raison de ce découpage est le fait qu'il existe dans les trois premières strophes un énonciateur impliqué

---

<sup>130</sup> Effet pareil à celui créé dans le premier vers du sonnet « Voyelles » : « A noir, E blanc ... ».

tandis que dans les deux dernières strophes l'énonciateur est expliqué par : « les deux impératifs de prière adressés à Vénus » (2006 : 27). En outre, ce découpage est justifié par l'approche des ouvriers à Vénus: dans les trois premières strophes ils sont disjoints de Vénus, mais dans les deux dernières strophes Vénus est priée de se rapprocher des ouvriers. Cela peut indiquer, sur le plan symbolique, qu'en présence de Vénus, les ouvriers atteindraient le niveau le plus haut de leur métier (la beauté). Une comparaison pourrait être faite avec le métier du poète ; qu'il réussirait l'alchimie du verbe avec l'aide de l'amour et de la beauté.

Les quatre premières strophes du poème montrent une rime embrassée (*abba*) où les rimes masculines alternent avec les rimes féminines, alors que la dernière strophe révèle un agencement de rimes (*abcb*). En outre, la première strophe montre une rime vocalique<sup>131</sup> (été, fêté ; encore, évapore) à la différence de la deuxième strophe qui fait voir une rime consonantique (chantier, charpentiers ; Hespérides, s'agitent). Dans les autres strophes la rime est variable, tantôt vocalique (par exemple, Babylone, couronne), tantôt consonantique (par exemple, précieux, cieux). Dans ce poème, où Rimbaud s'approche de « l'alchimie », et une telle « variabilité » dans l'agacement des rimes n'est pas étonnante, car l'alchimie est de nature changeante.

L'allitération dans ce poème est principalement maintenue par les sons « l » (par exemple l'été ; là-bas' l'immense ; leur ; laisse ; les ; soleil), « d » (d'amour ; du ; dure ; odeur ; dans ; de ; déjà ; désert ; dont ; dans ; midi), « r » (leur désert ; tranquilles ; préparent ; lambris précieux ; richesse ; rira), « s » (sommeil ; sous ;

---

<sup>131</sup> Une rime vocalique est une rime qui finit par une voyelle, tandis qu'une rime consonantique se termine par une consonne.

bosquets ; **soir** ; **soleil** ; chemise ; Hespérides ; mousse ; précieux ; richesse ; sujets ; Vénus). Pourtant, contraire à l'assonance de la première strophe, établie en général, par des sons longs, par exemple : « heures », « d'amour », « l'été » ; « sous », « bosquets », « l'odeur », dans la deuxième strophe, l'assonance est formée par des sons courts, par exemple : « là-bas », « chantier », « bras », « charpentiers », « déjà », « s'agitent ». Ce changement des sons longs aux sons courts s'accorde avec l'idée que les ouvriers « bougent ». Il y a un retour aux sons longs dans la troisième strophe, par exemple : « mousse », « tranquilles », « précieux », « faux », « cieux ». Le choix des sons longs peut être expliqué par le mot « tranquilles » qui termine le premier vers de cette strophe. Dans la quatrième strophe, l'assonance se voit principalement par le son « ou », comme dans « pour », « ouvriers », et « couronne ». La dernière strophe révèle une assonance très variée, avec des variations de sons, par exemple : « Reine ; l'eau-de-vie (inversion) », « aux ; l'eau », mais aussi par l'utilisation de l'« o », par exemple « Ô », « porte », « forces ».

Dans ce poème, l'allitération et l'assonance révèlent un caractère évasif, en harmonie avec la nature de l'alchimie. Cette tendance de « changements » s'applique aussi au rythme du poème : la deuxième strophe s'achève dans un vers de quatre syllabes, contrairement aux autres derniers vers des strophes qui finissent dans un vers de six syllabes. Mais il y encore une autre variation : la dernière strophe se termine par un vers de douze syllabes, donc un alexandrin. Ces variations dans le rythme soulignent, elles aussi, la nature « alchimique » du poème. Ce serait aussi possible de dire qu'elles signifient la progression qui était en train de



se faire dans le poète lui-même, par rapport à son avis de la poésie et des structures poétiques.

Suite à la brève discussion du poème ci-dessous je présente la traduction en afrikaans.

### **Goeie oggendgedagte**

Teen vieruur op 'n somersoggend

duur die liefdeslaap steeds.

Onder die bossies verdamp die dagbreek

die reuk van die aand se fees.

Maar daar doer op die enorme werksterrein

weswaarts in die rigting van die Hesperidesson,

In werksklere, is die skrynwerkers

al aan die roer.

In hul fyn skaafselwoestyn,

berei hul rustig die kosbare beskot voor;

daar waar die rykes van die stad

sal lag onder 'n nagemaaakte hemelruim.

Aa! vir dié sjarmante Werkers,  
Onderdane van 'n koning van Babilon,  
Venus! Los 'n bietjie die Minnaars uit  
waarvan die gees omsluit is.

O Koningin van die Herders!  
Bring vir die werkers brandewyn,  
sodat hul kragte rustig kan wees  
in afwagting op die swem in die see, teen twaalfuur.

Le titre de ce poème « Bonne pensée du matin » a été traduit par « Goeie oggendgedagte ». Dans le premier vers de la première strophe, « ... du matin, l'été » a été changé en « somersoggend », et ce mot « oggend » fait écho au mot « oggend » dans le titre, comme c'est le cas dans le poème français (« matin »). Quant au rythme du premier vers, la traduction ne maintient pas l'octosyllabe dans ce vers, mais montre un premier vers en neuf syllabes. Dans le deuxième vers de la première strophe, il y a une inversion de mots : Rimbaud commence par « le sommeil », tandis que la traduction commence par « duur die ... ». Ce changement a été effectué pour maintenir une bonne syntaxe en afrikaans.

Le mot « bosquets » a été traduit par « bossies » en afrikaans mais le mot « ruigte » pourrait également servir comme traduction, surtout si le traducteur veut exprimer le sens de « boqueteau ». Dans ce cas-ci, il fallait choisir un équivalent approprié. Puisque c'est l'aube qui « fait évaporer » l'odeur de la fête du soir précédent, la traduction maintient cette idée dans la tournure : «... verdamp die dagbreek ... ». La

tournure afrikaans crée le sens que c'est l'aube qui est responsable de l'évaporation de l'odeur.

Dans la deuxième strophe, le mot « là-bas » est traduit par « daar doer » en afrikaans, établissant une allitération (« **daar doer** ») au lieu d'une assonance (« là-bas »). Le mot « immense » a été traduit par « enorme », mais un mot comme « ontsaglike », ou « reusagtige » pourrait aussi servir pour exprimer l'idée contenue dans la tournure française. Le lien entre les mots « chantier » et « charpentiers » a été réalisé dans la traduction par les mots : « werksterrein » et « skrynerkers », et par l'association avec « skrynerkers » (le site de travail suggère un « chantier »).

Le sixième vers du poème a présenté un défi traductologique : comment traduire « ... le soleil des Hespérides » en afrikaans ? Une traduction directe implique que le mot « Hesperides »<sup>132</sup> est retenu, mais c'est un mot mal connu qui a peu de sens en afrikaans. Dans ce cas-ci, l'idée était d'établir la direction où se trouve le « chantier ». Selon l'explication de Brunel (1991 : 341) les Hespérides indiquent la direction de l'ouest et ont un rapport avec des pommes d'or mythologiques. Dans la traduction, les deux idées (celle d'un « fruit d'or » et celle de la direction « ouest ») ont été retenues et la phrase « weswaarts in die rigting van die Hesperidesson » a remplacé « vers le soleil des Hespérides ». En outre, à quatre heures du matin, Vénus est déjà dans le ciel occidental (Rimbaud fait appel à Vénus dans le vers 15) et il n'est donc pas impropre de garder l'idée de la direction « ouest » dans la traduction. Le manque dans ce vers est qu'il n'y pas de référence au sens

---

<sup>132</sup> Le dictionnaire Pharos (bilingue) traduit le mot « Hespérides » en afrikaans par le mot « Hesperides », mais y ajoute qu'il peut indiquer l'ouest, ou un fruit orange (en or) du jardin des Hespérides (2005 :1050).

mythologique contenu dans le mot « Hespérides » en afrikaans et donc le lecteur doit, sans être guidé, faire un lien entre le soleil (« Hesperidesson ») et la pomme d'or mythologique. Le verbe « s'agitent » a été traduit par la tournure « al aan die roer » pour indiquer qu'ils travaillent, sous-entendu dans l'expression française.

Une autre variation se présente dans la traduction du premier vers de la troisième strophe : « désert de mousse » a été traduit par « fyn skaafselwoestyn ». La raison pour ce changement est : le mot « mousse », traduit en afrikaans est « skuim » et ce mot-ci n'est pas associé avec le travail d'un charpentier. L'idée de la « mousse » (copeau) est plutôt exprimée en afrikaans par « fyn skaafsels ». Ce changement a pour but d'exprimer, comme en français, l'état de leur chantier (et peut-être la raison pour le bain dans la mer à midi afin de se laver, sur le plan réel). Le mot « désert » a été retenu dans la traduction pour établir, comme en français, l'opposition entre l'état sec « désert » (maintenant) et le bain dans la mer (plus tard). Mais il y a aussi une raison supplémentaire : le mot « désert » indique que les ouvriers sont entourés, non pas par le sable, mais par la « mousse » résultant de leur travail ; cette idée est retenue dans la traduction en gardant le mot « woestyn ». Bien sûr que le bain dans la mer peut aussi indiquer une « submersion » dans une source de « rêve », comme a indiqué Jeancolas (1991 : 183).

La locution « lambris précieux » a été traduite en afrikaans par « kosbare beskot ». L'allitération du « r » dans « lambris précieux » a été remplacée par une répétition de « k » et de « s » (« kosbare beskot ») dans la traduction. Le mot « beskot » n'est pas très courant en afrikaans, mais il veut néanmoins dire : « des panneaux de bois ». Le vers suivant a aussi présenté un défi traductologique : le mot « richesse »,

traduit en afrikaans est « rykdom », mais utilisé dans la traduction comme « rykdom », n'aurait aucun sens logique, donc, le mot « rykes » a été choisi pour indiquer que ce sont les gens fortunés de la ville dont parle le poète. Une raison supplémentaire pour cette assumption est que dans le vers suivant, Rimbaud a indiqué que la richesse « rira », un acte humain. Le sens de « faux cieux » est expliqué par Brunel (1999 : 341) pour signifier « peintures sur les riches plafonds » et cette tournure est traduite par « 'n nagemaakte hemelruim » pour indiquer l'idée des plafonds, mais il faut admettre que la traduction ne capte pas très bien l'idée contenue dans le poème français.

L'avant-dernière strophe commence par l'exclamation « Ah ! », pour indiquer une reconnaissance de ces ouvriers qui, dans ce vers, obtiennent une valeur symbolique par la majuscule « O ». Comme dans le vers en français, dans la traduction l'octosyllabe a été maintenu en remplaçant « ces » par « dié » en afrikaans. Le vers 3 de cette strophe (« Vénus ! laisse un peu les Amants, ») a été traduit par : « Venus ! Los 'n bietjie die Minnaars uit ». Le contexte a été pris en considération dans ce cas : c'est la même Vénus qui brille dans l'ouest à cette heure-ci, qui doit permettre aux Amants de finir leur sommeil d'amour en paix, avant de leur apporter dans la strophe qui suit « l'eau-de-vie » pour les « calmer ». Le dernier vers de cette strophe a posé un défi traductologique : « l'âme est en couronne ». Selon Brunel (1999 : 342) cette phrase veut indiquer que « la béatitude prolongée des amants-rois est opposée à celle des ouvriers-sujets ». En principe, la locution adjectivale « en couronne » veut dire « qui est entouré », et dans la traduction cette tournure est traduite par « omsluit is ». Le mot « omsluit » contient l'idée d'être entouré, mais il y

a aussi une sensation d'être « fermée », c'est-à-dire que l'on s'occupe entièrement de l'autre.

La dernière strophe s'ouvre par une exclamation qui sonne en même temps comme une prière païenne. Selon Brunel (1999 : 342), cette « Reine » fait référence à Vénus, la plus belle entre les trois déesses, qui a reçu une pomme d'or en guise de trophée. Mais c'est également Vénus qui sort dans le ciel peu après la couche de soleil et c'est par la lueur de cet astre que les bergers s'orientent. Puisque Vénus est impliquée dans le vers en français, la traduction ne varie pas du vers original et dans la traduction, la présence de Vénus est soutenue, par implication. Dans le vers suivant (vers 18), la locution « l'eau-de-vie » est traduite par « brandewyn » et cette image s'accorde avec l'idée de tranquillité (« en paix ») (« rustig ») dans le vers suivant. L'eau-de-vie est considérée comme liquide conservant, mais aussi comme boisson calmante. Le mot « forces » a été traduit par « kragte » pour indiquer, par voie de conséquence, que les ouvriers travaillent avec dans la sérénité en attendant leur bain dans la mer.

Le dernier vers du poème a une importance significative : les ouvriers prennent leur bain à midi : l'heure à mi-chemin entre la disparition (vers 06 :00 du matin) et l'apparition de Vénus (vers 18 :00 du soir) et c'est ce vers qui termine le poème en alexandrin, un contraste évident avec les autres vers (en général, les vers de ce poème sont des octosyllabes ou des hexasyllabes). Dans la traduction, l'importance de l'heure (« twaalfuur ») au lieu de « middaguur », ou une autre variation a été maintenue. Malgré la variation du rythme dans la traduction, par rapport au poème

original, la traduction a essayé de maintenir un rythme assez régulier, avec souvent un rythme en octosyllabe.

Dans le poème français, l'allitération est surtout maintenue par les lettres « l », « d », « r » et « s ». En comparant la traduction au poème en français, il est clair que la lettre « s » est celle qui soutient le mieux l'allitération dans la traduction : « somersoggend », « liefdeslaap steeds », « swem », « Hesperidesson », « see », « werksklere ... skrynwerkers ... » et « sjarmante Werkers », entre d'autres exemples. Pourtant les « l », « d » et « r » soutiennent aussi l'allitération, quoique dans une moindre mesure, par exemple : « liefdeslaap », « hul... skaafselwoestyn », « sal lag », « somersoggend duur die liefdeslaap steeds » « daar doer », « Herders ... brandewyn », « kragte rustig ».

Quant à l'assonance dans la traduction, ce sont les « ee », « uu », « aa » (les sons longs) qui la soutiennent, par exemple : « teen », « steeds », « dagbreek », « fees », « gees », « vieruur », « duur », « twaalfuur », « aand » et « skaafelwoestyn », entre d'autres exemples. Dans le poème français, ce sont également des sons longs qui soutiennent l'assonance, par exemple : « ... d'amour dure encore » (vers 2). Bien que la rime n'ait pas été soutenue dans la traduction, un rythme assez régulier (souvent en octosyllabes) a été établi.

Comme l'a remarqué Houston (1980 : 257), ce poème fait preuve d'un poète en train d'évoluer vers une poésie qui n'est limitée ni par la rime ni par le rythme ; une poésie où « l'alchimie du verbe » deviendrait l'aspect auquel le poète accorde le plus importance.

### 4.3 RÉSUMÉ

Avant de commencer le processus de traduction, le choix des poèmes rimés a été fait selon les critères de la date de création, le genre et le contexte du poème. Le premier poème à traduire, « Morts de quatre-vingt-douze », un sonnet en alexandrins, a un contexte historique et pour la plupart, ce contexte a été recréé dans la traduction. Ensuite le sonnet « Ma bohème » a été traduit sous le titre « My boheemse lewe ». Ce sonnet, une fantaisie, exprime selon McNeil (1984 : 33), le rêve de Rimbaud de la liberté poétique. Le dernier sonnet choisi à traduire, « Voyelles » a posé quelques défis traductologiques, dont le choix de la version du poème, entre d'autres. Dans ce cas-ci, la deuxième version (selon Brunel 1999 : 279) est « la vraie », car la première version a peut-être servi de brouillon. Le dernier poème rimé à traduire, « Bonne pensée du matin », inséré dans « *Une saison en enfer* » est un poème réalisé en cinq strophes. Il existe trois versions de ce poème, dont celle choisie, prise dans l'édition originale des poèmes rimbaldiens parue à Bruxelles et réimprimée par Mercure en 1941 (Brunel 1999 : 861).

La méthode de travail, dans tous les cas, a été d'examiner brièvement le poème français et ensuite d'en réaliser la traduction. Ensuite les choix traductologiques effectués dans la traduction ont été expliqués (surtout dans les cas où ils diffèrent du poème français). Cette même méthode sera suivie dans le chapitre suivant où quelques-uns des poèmes non-rimés seront traduits.

Puisque la décision a été prise de ne pas maintenir la rime dans les traductions, l'accent a été mis sur la recréation du contenu du poème français, car le but est de



faire entrer la poésie rimbaldienne dans le canon afrikaans, et dans un tel but, il faut suivre étroitement le contenu du poème français. En général, les aspects poétiques, comme l'allitération et l'assonance ont été recréés dans les traductions quoique par des sons et des lettres différents. Il y aussi des exemples où l'ordre des mots a été changé afin de réaliser une tournure plus idiomatique en afrikaans. Il y avait aussi une tentation de suivre le rythme, comme manifesté dans les poèmes français, mais pour la plupart, le rythme des vers de traductions diffère de celui des poèmes originaux. L'alexandrin n'existe pas en afrikaans, néanmoins il y a quelques vers des traductions qui reflètent cette figure de style français.

Ensuite, quelques-uns des poèmes non-rimés, datant de derniers jours de la carrière de poète de Rimbaud, seront traduits dans le chapitre suivant.

## CHAPITRE 5 : TRADUCTIONS DE POÈMES NON-RIMÉS

### 5.1 INTRODUCTION

« Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie ... »<sup>133</sup>. Cette citation de Baudelaire indique l'évolution dans la poésie qui s'accélérait à la fin du dix-neuvième siècle, à peu près à l'époque où Rimbaud a composé *Une saison en enfer* et les *Illuminations*.

Le vers libre a fait ses débuts en 1886 avec la parution de quelques traductions de poèmes par Walt Whitman (Scott 1980 : 182 – 183). Pourtant, Scott avance aussi des hypothèses sur un autre début : celui qui s'inspirait d'une exaspération avec le mouvement du symbolisme traditionnel<sup>134</sup> dont le poème « Bonne pensée du matin »<sup>135</sup> peut servir d'exemple. Ce poème composé en 1872 et inclut dans *Une saison en enfer*, montre déjà des « changements » par rapport à la poésie classique. Scott préférerait appeler ce genre de poésie « vers libéré » car cette poésie se libérait des règles de versification (*Ibid.*).

Quant à la structure poétique, Murat (2000 : 262) est d'avis que l'émergence de la nouvelle forme « est le fruit du texte, qui apparaît à deux niveaux : celui des unités

---

<sup>133</sup> Citation d'une lettre adressée à Arsène Houssaye par Charles Baudelaire (Rey 1998 : 26).

<sup>134</sup> « ... out of a movement which might be said to have overtaxed the purely lexical and syntactic sources of semantic multiplicity » (Scott 1980: 183).

<sup>135</sup> Poème qui dévoile quelques variations rythmiques (traduit dans le chapitre 5).

constitutives du poème – lignes ou paragraphes – homologues du vers dans la poésie versifiée ; et celui du poème entier, en tant qu'il est globalement structuré par un réseau de 'couplages', qui joue un rôle analogue à celui des superstructures métriques ». Cette source continue en disant que dans la structure interne, le poète se sert d'équivalence, de contraste, de progression, d'allitération ou de rimes internes (2000 : 262). Il est donc clair que cette nouvelle forme contient toujours des aspects poétiques, quoique dans une forme non conventionnelle.

Décarie constate que, bien avant que Rimbaud ait abandonné les vers classiques, la prose a déjà pénétré dans la poésie rimbaldienne (2004 : 254). Bernard (1959 : 162) a aussi remarqué l'évolution dans la poésie rimbaldienne et s'est exprimé comme suit : « Rimbaud va du vers à la prose, et dans le sens d'une libération toujours plus grande de la forme. Après le vers classique des débuts, ... ensuite le vers libre, enfin la prose ... ». Rimbaud lui-même a nommé ce genre de poésie comme « poésie en prose » (Ashbery 2011 : 42).

Pour Murphy (1995 : 964) l'écart entre les « derniers vers » (1872) et *Une saison en enfer* (1873) s'explique par un jeu temporel de la part de Rimbaud : le passé est « en vers », tandis que le présent est « en prose ». C'est la raison pour les poèmes rimés qui font partie des « Délires » d'*Une saison en enfer* et l'absence de poèmes en vers rimés dans les *Illuminations*. Mais pour Bernard (1959 : 151) cela signifie davantage : que Rimbaud a « voulu devenir lui-même 'voleur de feu' et donner le modèle d'un poème en prose entièrement original de conception et de technique... ». Par cette route le poète arriverait aux « dérèglements de tous les sens » (Bernard 1959 : 152).

Puisque le but de ce chapitre est de traduire quelques-uns des poèmes en prose de Rimbaud, il est rassurant de savoir que, selon Butor (1989 : 123), « certes, la traduction de la prose est presque aussi difficile que celle des vers, mais nous verrons en regardant certains textes des *Illuminations*, comment certains arrangements de mots et de thèmes, doivent pouvoir se transposer d'une langue à l'autre ... ». Avant d'analyser les poèmes choisis à traduire dans la section suivante, quelques remarques seront faites sur les œuvres *Une saison en enfer* et les *Illuminations* afin d'ébaucher la situation littéraire de ces œuvres dans lesquelles se situent les poèmes choisis.

## 5.2 UNE SAISON EN ENFER

L'œuvre *Une saison en enfer*, écrite à la ferme de Roche, où Rimbaud vivait en solitaire, ou presque, pendant « une saison », est datée d'avril à août 1873 (Houston 1963 : 137). Les rapports tendus avec Verlaine et la rupture de leurs liens lui ont probablement inspiré cette œuvre dont le thème se réfère à l'échec sur le plan personnel, exprimé en huit poèmes<sup>136</sup> non-rimés. Il est donc clair que Rimbaud vivait une époque tourmentée. Mais cette œuvre traite aussi de l'art et de la beauté, de l'éloignement de la société et de la tentation du surnaturel (Houston 1963 : 140) tandis que pour Murphy (1995 : 966) cet état de se trouver « en enfer » se réfère à « un phénomène intérieur ». Pour Décarie, l'exploitation de l'enfer « est l'aboutissement du projet de la voyance : le 'grand maudit', le voleur de feu se rend justement là où est le feu » (2004 : 258).

---

<sup>136</sup> Qui, à leur tour, incluent également quelques sous-sections en poèmes rimés.

Un des thèmes principaux d'*Une saison en enfer* selon Macklin (1996 : 332) met en exergue le problème de réconcilier l'Antiquité avec le Moderne ; et selon lui cela s'applique à tous les niveaux de la société du dix-neuvième siècle. Bien que Eigeldinger (1980 : 5) ne soit pas tout à fait de l'avis de Macklin, pour lui (Eigeldinger) cette œuvre comprend aussi des aspects sociaux et religieux, ainsi qu'érotiques et esthétiques. Cet avis a un rapport avec l'utilisation de symboles religieux, comme trouvés dans cette œuvre. Bien qu'il y ait des références à la croyance chrétienne, et que ce soit un fait connu que Rimbaud connaissait la Bible (à l'époque il était en train d'étudier l'Évangile selon saint Jean)<sup>137</sup>, cette œuvre fait voir l'état du poète qui est tombé de son ancien état « heureux » et en même temps, elle nous permet de voir les différences qui séparent les conceptions de Rimbaud de ceux du christianisme. Selon Brunel (1998 : 5), si Rimbaud était païen, il aurait été sauvé, parce que l'enfer ne peut pas « poursuivre » les païens, mais il est esclave de son baptême et donc, il est damné.

Quant au contenu et au style de cette œuvre, Macklin (2011 : 44) fait remarquer l'emploi de contes de fées dans « Délires II » d'*Une saison en enfer* et ajoute que Rimbaud a tendance à se servir de contes (existants ou inventés) dans sa poésie. Plessen (1967 : 133) décortique le style de cette œuvre et énonce son avis sur *Une saison en enfer* comme suit : « ... un poème qui, tout en manipulant des idées abstraites – d'ordre religieux ou moral surtout -, est régi par les lois de la dialectique imaginative, et non pas par celles d'une dialectique raisonnée ».

---

<sup>137</sup> Selon Houston (1963 : 138), Rimbaud a recopié cet évangile à l'arrière de ses brouillons de quelques sections de l'œuvre *Une saison en enfer*.

Staudt (1984 : 19) s'apercevait de la tension entre le discours visionnaire et figuratif. D'un côté Rimbaud est « voyant » qui voit les choses comme elles auraient pu être vues et de l'autre côté il les voit dans la réalité, comme elles sont. En outre, « Rimbaud, dans *Une saison*, profite de toutes les contradictions de la prose et de la poésie. C'est par cette irrésoluble hybridité<sup>138</sup> que Rimbaud arrive dans *Une Saison* à l'inconnu » (Décarie 2004 : 261).

Pour quelques critiques, *Une saison en enfer* représente une forme dramatique<sup>139</sup>, mais Guyaux (1989 : 65) le décrit plutôt comme « un long poème en prose à plusieurs voix ». Macklin (2011 : 381) résume *Une saison en enfer* comme suit : « ...*Une saison* est la relation d'un combat spirituel, et aussi l'histoire de l'homme occidental moderne qui, se libérant de Dieu, essaie, en surmontant la peur, la nostalgie et l'angoisse, de se créer une nouvelle foi centrée dans l'homme même ».

Ensuite, quelques remarques brèves sur les *Illuminations*, dont « Aube » a été choisi pour la traduction.

### 5.3 LES ILLUMINATIONS

Cette œuvre, peut-être la plus connue de Rimbaud, contient 43 poèmes, tous en prose (poèmes non-rimés et non versifiés). La datation de cette œuvre est incertaine : selon Verlaine, Rimbaud a écrit les *Illuminations* entre 1873 et 1875, mais il y a aussi des chercheurs qui les datent de la même époque qu'*Une saison en*

---

<sup>138</sup> Par exemple, la poésie d'« Alchimie du verbe » (dans « Délires II ») « ... perd ses guillemets et devient poétique poésie : 'Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature' (Decarie 2004 : 261).

<sup>139</sup> En tant qu'un monologue du poète, ce poème commence par : « Jadis, si je me souviens .... » et finit par : « ... et il me sera loisible ... ».

*enfer* (Houston 1963 : 202 – 203). Toutefois, il semble que cette œuvre soit écrite à la suite d'*Une saison en enfer*<sup>140</sup> selon Butor (1989 : 112). Le titre de cette œuvre est aussi contesté ; selon Verlaine le titre veut dire des « plateaux peints », tandis que d'autres critiques indiquent que le titre fait référence à un état de perception spirituelle élevé (Houston 1963 : 204). Selon ce dernier, ni l'un ni l'autre des explications du titre ne s'applique aux poèmes inclus dans les *Illuminations* ; car les poèmes sont de variations descriptives, narratives, lyriques, littérales et métaphoriques (*Ibid.*). Néanmoins, entre dix et quinze poèmes inclus dans les *Illuminations* révèlent un lien thématique avec quelques poèmes qui figurent dans *Une saison en enfer* (*Ibid.*). Ils traitent de la transformation de la réalité et de nouvelles connaissances. Bien que les poèmes de cette œuvre diffèrent à propos de leur contenu, ils révèlent un mélange d'échec et d'espoir (Olivier 1977 : 8).

En ce qui concerne le style poétique, Fongaro (dans Scott 1990 : 115) fait remarquer qu'« il est vrai que dans les textes en prose [des *Illuminations*] [Rimbaud] élimine la répétition d'unités numériques symétriques, condition indispensable pour qu'il n'y ait pas versification ; mais les unités numériques, qu'il emploie le plus souvent de façon dissymétrique, sont de type connu et pratiqué (par Verlaine, par exemple) ». Cet avis est soutenu par Peschel (1981 : 6) qui a dit que Rimbaud crée un style particulier dans les *Illuminations* : un style dont la sonorité, la couleur et l'émotion sont toujours en train de bouger et de changer. Dans cette œuvre Rimbaud n'écrit plus de poèmes rimés, et Butor (1989 : 121) remarque à ce propos que « la prose se met en quelque sorte à fleurir, et toutes sortes de pouvoirs liés auparavant au vers vont maintenant

---

<sup>140</sup> Brunel (1999 :445) a dit: « on ne peut nier la marque laissée par les séjours à Londres en compagnie de Verlaine, de septembre 1872 à juillet 1873 et encore avec Germain Nouveau qui, au printemps de 1874 prêta son écriture pour certaines des *Illuminations* ».

passer dans la prose, certaines phrases se détachant du texte pour chanter ». Une caractéristique trouvée dans les poèmes inclus dans *Une saison en enfer* et dans les *Illuminations* est l'emploi de « boutades »<sup>141</sup> intégrées dans le corps du poème (par exemple : « je devins un opéra fabuleux » dans la section « Délires II » d'*Une saison en enfer*, ou « La musique savante manque à notre désir » dans « Conte » des *Illuminations*) (Macklin 1996 : 331 – 332). Une différence entre les deux œuvres est que presque tous les poèmes des *Illuminations* introduisent un narrateur de manière explicite ou implicite (Paliyenko 1994 : 261) contrairement à *Une saison* qui ne révèle pas cette caractéristique.

Les poèmes inclus dans les *Illuminations* sont des textes divers, créés dans n'importe quel ordre, mais pour Butor le lien entre eux est « des études sur la reprise en début de verset, prosodie inverse de la prosodie française habituelle qui insiste sur la fin des lignes ou des mesures avec la rime » (1989 : 146). Dans les « sections » des *Illuminations*, les lignes s'allongent souvent et à cause de cela, « la prosodie deviendra moins visible, mais non moins stricte » (Butor 1989 : 148). Ce fait peut expliquer l'avis de Bourkhis (2006 : 287) qu'entre le lecteur des *Illuminations* et le sens « il y a comme une barrière épaisse, un écran opaque qui empêche de voir clairement les référents, réels ou supposés, des signifiants ». Ce dernier élabore en disant que cette œuvre est à « un degré supérieur où les signifiants fonctionnent comme des signes de lumière se détachant sur une noire toile de fond et monopolisant ainsi l'attention du lecteur » (2006 : 288).

---

<sup>141</sup> Le dictionnaire bilingue Larousse traduit « boutades » par « one-liners ».



Bien qu'il y ait un certain « ordre » dans les textes composant les *Illuminations*, d'après Butor (1989 : 137), le manuscrit ne consiste qu'en des pages « volantes » rassemblées par quelqu'un et que cet ordre est devenu traditionnel. Ce fait a une implication : si c'est vrai, on ne peut pas s'attendre à trouver un thème qui se développe de poème en poème et donc, les poèmes dans cette œuvre sont des poèmes autonomes. Sur ce sujet, Décarie ajoute sa voix en disant que « la prose fragmentée des *Illuminations* échappe aux multiples contradictions quiamnaient le narrateur d'*Une saison* : la prose est libérée, libre ! » (2004 : 262).

#### 5.4 POÈMES À TRADUIRE

Les poèmes non versifiés « L'Éclair », « Matin » et « Aube » seront traduits dans cette section. Le choix de ces poèmes a été guidé par les critères suivants : les sections d'*Une saison en enfer* qui ne contiennent que des poèmes en prose ont été sélectionnées et deux poèmes ont été choisis, « L'Éclair » et « Matin », tandis que le poème « Aube » dans les *Illuminations* a été choisi parce que c'est le seul poème de cette œuvre déjà traduit en afrikaans il y a longtemps (voir aussi le premier chapitre et la traduction d'Uys Krige dans l'appendice de ce mémoire). Aucun des poèmes d'*Une saison en enfer* n'est encore traduit en afrikaans.

Chaque discussion d'un poème s'ouvre sur un fac-similé du poème, suivie d'une brève analyse du poème. Ensuite les traductions seront présentées, suivies d'une discussion de la traduction en question.

Le premier poème choisi est « L'Éclair », le sixième poème dans un ensemble de huit poèmes inclus dans *Une saison en enfer*.

#### 5.4.1 L'Éclair (*Une saison en enfer*)

Le travail humain<sup>142</sup> ! c'est l'explosion qui éclaire mon abîme<sup>143</sup> de temps en temps.

« Rien n'est vanité ; à la science, et en avant ! » crie l'Ecclésiaste moderne, c'est -à-dire *Tout le monde*. Et pourtant les cadavres des méchants et des fainéants tombent sur le cœur des autres ... Ah ! vite, vite un peu ; là-bas, par delà la nuit, ces récompenses futures, éternelles ... les échappons-nous ?<sup>144</sup> ...

-Qu'y puis-je ? Je connais le travail ; et la science est trop lente. Que la prière<sup>145</sup> galope et que la lumière gronde ... je le vois bien. C'est trop simple, et il fait trop chaud ; on se passera de moi. J'ai mon devoir, j'en serai fier à la façon de plusieurs, en le mettant de côté.

Ma vie est usée. Allons ! feignons, fainéantons<sup>146</sup>, ô pitié ! Et nous existerons en nous amusant, en rêvant amours monstres et univers fantastiques, et nous plaignant et en querellant les apparences du monde, saltimbanque, mendiant, artiste, bandit, - prêtre ! Sur mon lit d'hôpital, l'odeur de l'encens m'est revenue si puissante ; gardien des aromates sacrés, confesseur, martyr...

Je reconnais là ma sale éducation d'enfance. Puis quoi !... Aller mes vingt ans, si les autres vont vingt ans...

Non ! non ! à présent je me révolte contre la mort ! Le travail paraît trop léger à mon orgueil : ma trahison au monde serait un supplice trop court. Au dernier moment, j'attaquerais à droit, à gauche ...

Alors, - oh ! – chère pauvre âme, l'éternité ne serait-elle pas perdue pour nous !

C'est à déconseiller de traduire une partie d'une œuvre plus longue sans tenir compte du contexte dans lequel se trouve cette partie. Dans *Une saison en enfer* il y

---

<sup>142</sup> Selon Brunel (1999 : 438) travailler est un commandement biblique, mais « aussi commandement moderne contre lequel Rimbaud se rebellait déjà dans sa lettre à Izambard du 13 mai 1871 ».

<sup>143</sup> Selon Brunel (1999 : 438) cet abîme indique l'abîme infernal et l'abîme intérieur à la fois.

<sup>144</sup> « Les laissons-nous échapper ? » (Brunel 1999 : 438).

<sup>145</sup> Pour Brunel (1999 : 438) cela indique l'inverse de la science.

<sup>146</sup> « Jeu de mots feignant/fainéant » (Brunel 1999 : 438). Mais Brunel y voit également un lien avec de l'hypocrisie.

a des références (directes ou indirectes) aux autres parties de cette œuvre qui peuvent mettre en contexte ce que dit le poète dans ce poème-ci. C'est pour cette raison que ce poème est d'abord mis en contexte par rapport aux autres sections de l'œuvre.

*Une saison en enfer* raconte l'histoire d'une âme tourmentée en huit poèmes (titrés) et un prologue sans titre. Elle comprend les sections suivantes : « Prologue », sans titre, mais indiqué par cinq astérisques, « Mauvais sang », « Nuit de l'enfer », « Délires I », « Délires II » (qui comprend « L'alchimie du verbe »<sup>147</sup>), « L'impossible », « L'Éclair », « Matin » et « Adieu ». Afin de réaliser une bonne traduction, il est nécessaire que le traducteur tienne compte du contexte dans lequel se situe le poème et qu'il fasse une analyse approfondie du poème. Cali (2011 : 84) observe que « lire un texte littéraire, c'est chercher les rapports que les différents éléments – sons, mots, personnages, fonctions, thèmes, etc. – entretiennent les uns avec les autres ; c'est essayer de détecter, sous la signification apparente des mots à la surface, la complexité de leur(s) sens au niveau de la structure profonde » ; une vraie description de la tâche du traducteur du poème en prose.

Dans les poèmes qui précèdent « L'Éclair », le poète subit le point culminant de son enfer, et maintenant, il commence à s'en sortir, à quitter l'abîme (Macklin 2011 : 391). Un rayon de lumière éclaircit maintenant la sortie de son propre enfer (le poète écrit le titre avec un « É » majuscule). Et dans ce moment de « voyance » il rejette la science et la religion comme de fausses pistes de délivrance. Il faut tenir compte du fait que l'enfer dans ce poème rejailit sur le plan réel et métaphysique et certes, il y

---

<sup>147</sup> Voir aussi le chapitre précédent.

a diverses interprétations du poème, mais pour la plupart les interprétations s'accordent les unes avec les autres. Par exemple, Houston (1960 : 71) comme Macklin est d'avis que dans ce poème, Rimbaud renonce au travail humain et à la science comme faculté de sauvetage. Eigeldinger (1980 : 10) observe que ce poème traite de trois aspects importants de la vie de Rimbaud : il dénonce le travail « comme fondement de l'organisation sociale », ensuite Rimbaud pensait que les progrès scientifique étaient trop lents et que les tentations de foi reviendraient de temps en temps comme « résurgence de la race et de l'éducation ».

Le poème commence par une exclamation qui porte sur le labeur, et il s'achève aussi par une exclamation. C'est une figure de style souvent utilisée par Rimbaud dans cette œuvre. Pourtant, ce n'est pas une glorification sans réserve du travail ; selon Frohock (1963 : 207), Rimbaud se plaint de l'idée inutile que le salut se trouve dans le travail. Mais, il admet également que le travail n'est pas non plus vain. Il se souvenait de ses moments d'idéalisme social, quand le travail lui faisait plaisir, mais il repousse l'idée que le travail puisse sauver quelqu'un. Cependant, le travail, c'est quelquefois la lumière qui éclaire son abîme.

À la différence de la Bible chrétienne, Rimbaud dit que « Rien n'est vanité » ; il choisit la science, même s'il dit que la science « ne va pas assez vite pour nous »<sup>148</sup>. Pour le poète, tout le monde devient un prophète moderne et il commence le mot « Tout » par une majuscule, qui peut signifier que pour lui, tout le monde est son propre messie. Mais, même dans ce monde païen il y a des « fainéants » qui pèsent sur les autres. C'est presque avec un air d'impuissance qu'il dit : « - Qu'y puis-je ? »

---

<sup>148</sup> Citation extraite de la section qui précède ce poème, intitulée « L'impossible ».

avec un tiret devant la question qui la souligne dans l'esprit du lecteur. Selon Houston (1963 : 188), l'idée de progrès est décevante pour Rimbaud, parce que les progrès ne garantissent pas une rédemption pour l'homme individuel, mais seulement un meilleur avenir pour le genre humain. Les progrès ne résultent pas en un changement métaphysique absolu. Contrairement à la science (qui progresse trop lentement), la prière « galope » et cette idée est aussi décevante.

Bien que le poète soit en train de sortir de son enfer, il fait encore référence à l'enfer par ces mots : « il fait trop chaud » et bien qu'il fasse son devoir, il serait fier de le mettre « de côté ». Pour Brunel (1999 : 438) cette expression renvoie à l'idée biblique que l'on ne doit pas gaspiller. Parce qu'il s'« use » les mains au travail, sa vie est « usée ». Ensuite, le poète nomme des personnages qui, selon Brunel (1999 : 438), « rudent avec la loi du travail », par exemple le saltimbanque, le mendiant et le prêtre. Il est notable que le mot « - prêtre ! » est précédé d'un tiret et suivi d'un point d'exclamation ; technique à double action pour mettre ce mot en valeur ; ici dans un sens ironique.

Selon Frohock (1963 : 207) « aller mes vingt ans » fait allusion à la durée d'un temps qu'il tient comme son avenir à lui (presque prophétique !). Mais maintenant il se « révolte contre la mort ! » et Brunel (1999 : 439) est d'avis que ces mots expriment « une pensée torturante, l'un des supplices de l'enfer sur terre ». Un autre tourment pour Rimbaud était sa formation dans un foyer pieux dont il fait une remarque prophétique : « Sur mon lit d'hôpital, l'odeur de l'encens m'est revenue si puissante ... ». Vingt ans (à peu près) plus tard il mourra dans un hôpital catholique

à Marseille<sup>149</sup> pendant qu'il se sentait toujours prisonnier de son enfance chrétienne. L'arôme de l'encens lui rappelle son éducation chrétienne à Charleville où la religion dominait et il considère les croyants comme une race inférieure dont il n'est pas fier (Frohock 1963 : 213). Mais malgré cette vision de son lit d'hôpital, évoquant les derniers rites, son esprit est toujours prêt à se battre (« j'attaquerais à droite, à gauche »). Cette dernière remarque est vue comme une exclamation ironique (Frohock 1963 : 207), tandis que Brunel (1999 : 439) pense que « la damnation – éternelle cette fois – serait le fruit de cette révolte ».

Ce poème se caractérise par un assez grand nombre d'exclamations, de tirets (devant plusieurs mots) et de points de suspension et par le biais de ces techniques, le poète attire l'attention sur des phrases et des mots particuliers. Mais cette technique a aussi un autre avantage : les exclamations agissent comme des « coups de tonnerre » dans le poème ; elles « éclatent » pour éclaircir les parties en question. Aussi, la plupart des phrases sont courtes, ce qui crée un rythme staccato dans ce poème, en harmonie avec le titre. En ce qui concerne la structure du poème, Bernard (1959 : 450) dit que « les couplets de prose (correspondant aux ... strophes de la poésie en vers) découpent le temps en portions le plus souvent régulières, séparées par des ' blancs ' ou silences ; ce sont ces silences qui créent un rythme ... ».

Tandis que les deux premières strophes sont rédigées avec des verbes au présent, la troisième inclut aussi des verbes au futur (« passera » et « serai ») et dans la quatrième strophe, il y a même un verbe au passé composé (« est revenue »). Le

---

<sup>149</sup> Il meurt le 10 novembre 1891 dans l'hôpital de la Conception de Marseille (Tuleu 2004 : 19).

changement inattendu de temps s'accorde avec la nature fugitive de « l'éclair », mais un tel changement de temps peut aussi indiquer que le poète commence à voir « un avenir » après son enfer.

Ce poème est riche en allitération ; ce sont surtout des sons « f », « v », et « s », (toutes des fricatives) et le « t » (consonne occlusive) qui reproduisent l'effet d'un « éclair » ; d'abord la friction et ensuite l'explosion. Rimbaud se sert de contrastes dans ce poème, par exemple « l'éclair » (la lumière) par opposition à la nuit (l'obscurité) et aussi « la prière galope » contrairement à « la lumière [qui] gronde », entre autres.

Ci-dessous, la traduction afrikaans :

### **Die weerlig**

Die werk van mensehande! Dit is die ontploffing wat soms die diepte van my wanhoop verlig.

“Niks is tevergeefs nie<sup>150</sup>; wetenskap hef aan en voorwaarts!”, roep die moderne Prediker uit, dit wil sê, *Almal*. En tog druk die lyke van die kwaadwilliges en die luiaards swaar op die harte van andere ... A ! vinnig, maak gou ; daar anderkant daarlangs is die nag, hierdie toekomstige, ewige belonings ... laat hulle ons ontsnap ?<sup>151</sup> ...

---

<sup>150</sup> Contrairement à l'énonciation dans la Bible que « tout n'est que vanité » (dans Éphésiens 4 : 28) (La Bible, version Segond 2007 : 769).

<sup>151</sup> Traduction d'après l'explication de Brunel (1999 : 438) (Les laissons-nous échapper ?). Voir aussi la note en bas de la page 150 qui contient ce paragraphe du poème en français.

- Wat kan ek daaraan doen? Ek is bekend met werk; en die wetenskap is te stadig. Ek sien dit duidelik... dat die gebed voortsnel en dat die lig skel<sup>152</sup>. Dit is te maklik, en dit is te warm; hulle sal sonder my moet klaarkom Ek het my verantwoordelikheid en ek sal net soos vele andere daarop trots wees om dit eenkant toe te skuif<sup>153</sup>.

My lewe is deurgeslyt. Komaan! Luiaards laat ons leeglê. O genade tog! En ons sal lewe deur onself te vermaak en te droom van enorme liefdes en fantastiese wêrelde terwyl ons kla en stry oor hoe die wêreld daar uitsien: nar, bedelaar, kunstenaar, bandiet – priester!<sup>154</sup> Op my hospitaalbed het die reuk van wierook so sterk na my toe teruggekom; bewaarder van heilige aromas, belyer, martelaar ...

Ek herken my vieslike kinderopvoeding daarin. Wat daarvan! ... Laat ek twintig wees, as die ander twintig gaan wees ...

Nee! Nee! Nou rebelleer ek teen die dood ! Werk blyk te lig te wees vir my arrogansie<sup>155</sup> : my verraad in die wêreld sou 'n te kort marteling wees. Op die laaste oomblik, sou ek aanval na regs, na links ...

Dus, - o liewe arme siel, sou die ewigheid nie vir ons verlore wees nie!

Le titre de la traduction, « Weerlig », en dehors d'« éclair » veut dire « weer » et « lig » à la fois puisque cette section de l'œuvre indique que le poète est en train de sortir de son enfer. Il paraît qu'il y ait enfin un petit rayon de lumière dans l'obscurité. La locution « le travail humain » au début du poème a été traduite par « die werk van

---

<sup>152</sup> Selon Brunel (1999 : 438) la lumière renvoie à Dieu, et « Dieu est 'hargneux' quand on demande accès à son paradis ».

<sup>153</sup> Une phrase ironique. Dans le vers qui suit, il fait appel aux paresseux de ne rien faire.

<sup>154</sup> Rimbaud considère ces gens (les saltimbanques, les mendiants, les artistes, les bandits et les prêtres) comme les parias du monde.

<sup>155</sup> L'orgueil ici fait référence à la révolte contre la mort (Brunel 1999 : 439).



mensehande » au lieu de « menslike arbeid », une tournure très formelle. Le mot « explosion » est traduit en afrikaans par « ontploffing » pour reproduire la sonorité du mot français sans en perdre le sens. Le mot « abîme » a été traduit par « diepte van my wanhoop » pour indiquer un gouffre et l'état mental du poète. Cette première « strophe » du poème français contient vingt-quatre syllabes, tandis que la traduction en contient vingt-deux. Certes, ce n'est pas la pratique habituelle de compter les syllabes dans un poème en prose, mais puisque la traduction a pour but de suivre le poème original de manière assez étroite, une telle ressemblance imite le rythme du premier.

Le mot « cadavres » dans le deuxième paragraphe est traduit en afrikaans par « lyke », bien que le mot « kadawer » existe dans cette langue, mais ce dernier mot est peu connu en afrikaans. La locution « tombent sur le cœur » est traduite par un équivalent « druk swaar op die harte » pour exprimer qu'ils pèsent sur les autres. Dans la traduction la locution « Ah ! vite, vite un peu » a été traduite par « A ! Vinnig, maak gou » ; bien que le mot « vite » se répète dans le poème français, en afrikaans une telle répétition rendrait la traduction moins idiomatique. La traduction actuelle montre, comme la version française, cinq syllabes. Contrairement à l'assonance dans « là-bas par delà » dans la traduction cette locution est traduite par une allitération : « daar anderkant, daarlangs », bien qu'il y ait aussi une assonance par la répétition des « a » dans la traduction afrikaans.

Rimbaud répète le mot « travail » dans le troisième paragraphe et la traduction en fait autant en gardant le mot « werk » dans cette partie du poème. La tournure « je connais le travail » a été traduite par « ek is bekend met werk » pour exprimer l'idée

que le poète sait travailler. Les mots « galope » et « gronde » sont recréés dans la traduction par les mots « voortsnel » et « skel » ; les mots qui, à leur tour, veulent dire que la prière s'étend vite et que la lumière renvoie à Dieu qui est de mauvaise humeur. Le mot « devoir » a été traduit par « verantwoordelijkheid » pour indiquer l'idée d'un devoir qui renvoie au « travail ».

Le verbe « allons » est traduit par « komaan », parce que l'afrikaans n'a pas de mode impératif pareil à celui du français. Le mot « komaan » contient, comme le mot français, l'idée de « s'en aller » et la tournure « laat ons » est maintenue à la fin du syntagme. Selon Brunel (1999 : 438) le néologisme « feinéantons » est un jeu sur feignant/fainéant, et dans la traduction ce mot est traduit par « luiaards ». Dans le poème français ce jeu sur les deux mots les lie l'un à l'autre ainsi que dans la traduction, où les mots « luiaards » et « leeglê » ont été utilisés pour communiquer ce que veut dire le poème français. Bien que Rimbaud utilise un néologisme « feinéantons », l'afrikaans se sert d'un mot existant « leeglê ». Les mots « laat ons leeglê » remplace l'impératif « feinéantons » dans cette traduction. L'afrikaans n'a pas de gérondif comme en français, et ce mode d'expression a été traduit par des verbes « te vermaak », « te droom » « kla » et « stry ». La locution « les apparences du monde » a été traduite par « hoe die wêreld daar uitsien » pour capter l'idée des « visages » des « parias » du monde.

Dans le cinquième paragraphe, la locution « aller mes vingt ans » est traduite par « laat ek twintig wees ». Rimbaud a fêté son vingtième anniversaire le 20 octobre 1872 et donc au moment de la création du poème (entre avril et août 1873) il avait 20 ans. Dans l'avant-dernier paragraphe le conditionnel (« serait » et

« attaquerais ») a été traduit par « sou wees » et « sou aanval » pour capter l'idée d'une condition dans la version afrikaans. La même méthode a été suivie dans le dernier paragraphe pour exprimer une supposition.

Ensuite, le deuxième poème choisi pour la traduction :

#### 5.4.2 *Matin (Une saison en enfer)*

N'eus-je pas *une* fois<sup>156</sup> une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, - trop de chance! Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle? Vous qui prétendez que des bêtes poussent des sanglots de chagrin, que des malades désespèrent, que des morts rêvent mal, tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. *Je ne sais plus parler!*

Pourtant, aujourd'hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer. C'était bien l'enfer; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes.

Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit. Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers! – Noël sur la terre!

Le chant des cieux, la marche des peuples! Esclaves, ne maudissons pas la vie.

Ce poème suit « L'Éclair » dans *Une saison en enfer*, et le titre de ce poème (« Matin ») est vu comme un signe d'émergence de l'enfer (Macklin 2011 : 392). Le poète a décrit son enfer dans les poèmes précédents, et « le matin » agit comme un nouveau début où Houston (1963 : 188) lit une promesse de lumière, d'éclairage qui vient à la fin du tourment en enfer.

---

<sup>156</sup> Ici 'une fois' indique, selon Brunel (1999: 439), la formule traditionnelle des contes: « Il était une fois ».

Brunel (1978 : 77) considère ce poème comme un exemple de « contre-évangile rimbaldien » dans lequel le poète raconte l'histoire de la venue des trois Mages pour faire honneur à l'enfant Jésus, de manière parodique. Il est important de ne pas embrouiller les symboles chrétiens et leur signification dans la religion avec l'utilisation des mêmes symboles dans la poésie rimbaldienne. Ici tous ces symboles sont purgés de sens chrétien<sup>157</sup> et cette fois, l'enfant divin est un simple mortel. Pourtant, Frohock (1963 : 207) le tient pour un poème dans lequel le poète comprit sa déchéance finale. Sa jeunesse l'a déçu, soit par sa propre faute, soit par un crime commis par lui. Il est au-delà de la communication: « Je ne sais plus parler ». Il indique qu'il a fini avec l'enfer, il a subi toutes les tortures. Maintenant il voit une vision de Bethléem, devant lui il voit les rois mages de cœur, d'âme, d'esprit avec une promesse d'un travail renouvelé, d'une nouvelle sagesse, la confusion des tyrans et la fin de la superstition (Frohock 1963 : 207). Ce poème se termine par une reprise du thème de païen, dans un ton moins amer qu'avant (*Ibid.*). La dernière phrase de l'avant-dernier paragraphe: « Noël sur la terre » indique pour Macklin (2011 : 392) le commencement d'un nouvel ordre : il a terminé les souffrances infernales et maintenant Rimbaud reconnaît sa puissance et sa faiblesse à lui.

Il y aussi de l'ironie quand Rimbaud compare le chant des cieux à « la marche des peuples » (Frohock 1963 : 207), mais pour St. Clair (2011 : 292) il y a un écho du Paris de la Commune : « Le chant des cieux, la marche des peuples! Esclaves, ne maudissons pas la vie ». Ce dernier considère cette phrase du poème comme une référence directe à la Commune. La dernière phrase est ironique et un

---

<sup>157</sup> "Like Hugo, Michelet, and other writers of the nineteenth century who believed that Christianity was shortly to be modified or replaced, Rimbaud tended to keep a certain body of Christian symbols when speaking of the future spiritual regeneration. Consequently, we must be on our guard against misunderstanding such images as the star and the Nativity, which have been purged of all theological reference" (Houston 1963: 189).

avertissement de ne pas retourner à l'ancien ordre (St. Clair 2011 : 293). Mais c'est un nouveau matin où naît le travail renouvelé. Rimbaud se sert souvent du thème de « travail » et dans ce poème il fait encore référence au travail, mais cette fois c'est un travail d'un mode différent ; il évoque le « combat spirituel » qui mène à la régénération de l'homme (Houston 1960 : 71 – 72).

Selon Brunel (1978 : 217) quand Rimbaud dit « je ne sais plus parler » cela indique qu'il « rompt avec la fonction de communication quotidienne du langage... ». Cette phrase de Rimbaud contient à la fois l'idée que le poète pourrait avoir l'intention de se taire, aussi sur le plan poétique. Brunel (1999 : 439) indique que, après la vie « qui est usée » (dans « L'Éclair »), maintenant c'est la parole qui est « usée ».

Bien que le poème commence par un verbe au passé défini (passé simple), et qu'il y a encore un verbe dans le premier paragraphe au passé simple (« désespèrent »), la plupart des verbes sont au passé composé ou au présent. Dans l'avant-dernier paragraphe, Rimbaud utilise un verbe au futur : « irons ». Cela indique la progression dans le poème du passé à l'avenir. Lilti (1973 : 119) en donne une explication de plus : le monde mythique est loin du monde réel, et Rimbaud fait un effort pour aller du mythique au réel. Cet avis fournit une explication du poème : c'est que dans ce poème Rimbaud aperçoit un nouvel ordre sur terre, un nouveau matin qui s'annonce où les trois mages sont le cœur, l'âme et l'esprit humain.

La traduction suit ci-dessous:

## Oggend

Het ek nie eens op 'n tyd 'n aangename, heroïese, fabelagtige jeug gehad om op bladgoud neer te skryf nie, - te veel geluk ! Watter misdaad het ek gepleeg, watter fout het ek begaan om my huidige swakheid te verdien ? Julle wat volhou dat diere van verdriet snik, dat siekes wanhoop, dat dooies slegte drome het, julle probeer om my val en my slaap<sup>158</sup> te verwoord. Ék kan myself nie beter verduidelik as die bedelaar met sy aanhoudende *Pater* en *Ave Maria* nie. *Ek kan myself nie meer uitdruk nie!*

En tog glo ek vandag dat ek klaar is met my vertelling van my hel. Dit was wel die hel; die hel van ouds waarvan die seun van die mens<sup>159</sup> die poorte oopgemaak het.

Vanuit dieselfde woestyn, in dieselfde nag, ontwaak my moeë oë altyd van die silwer ster, altyd, sonder dat die Konings van die lewe, die drie wyse manne, die hart, die siel, die gees ontroerd raak. Wanneer sal ons, as die eerstes, die oewers en berge oorsteek om die geboorte van vernude arbeid te begroet, nuwe wysheid, tiranne en demone wat op die vlug slaan, die einde van bygeloof te verheerlik – Kersfees<sup>160</sup> op aarde!

Die hemelse lied, die opmars van die massa! Slawe, ons moet die lewe nie vervloek nie.

Le poème en français commence par un verbe au passé simple (« eus »), un mode de temps qui n'existe pas en afrikaans. Afin de combler cette lacune, la traduction

---

<sup>158</sup> « Avec ses cauchemars, ses 'délires' » (Brunel 1999 : 439).

<sup>159</sup> « Fils de l'homme : allusion à la double naissance de Jésus, mais Rimbaud choisit la naissance humaine » (Brunel 1999 : 439).

<sup>160</sup> « Un Noël laïque » (Brunel 1999 : 440).

propose « het ... gehad » pour indiquer un passé pas très récent. La formulation « une fois » en français est gardée dans la traduction sous forme de « eens op 'n tyd » pour maintenir la formule traditionnelle des contes. Dans la première phrase, le mot « fabuleuse » a été traduit par « fabelagtige » pour garder le sens, mais aussi pour faire allusion à la formule « une fois » qui, à son tour, renvoie à la formule traditionnelle des contes. Une différence dans la première phrase des deux textes est que la locution « à écrire » a été remplacée dans la traduction par « neer te skryf ». Ce changement a été effectué afin de garder le sens d'« écrire quelque chose sur une feuille ».

Dans le poème la tournure « que des morts rêvent mal » est traduite par « dat dooies slegte drome het ». Dans ce cas-ci, l'allitération « **m**ortes rêvent **mal** » est gardée dans la traduction par une répétition de « d » « **dat dooies slegte drome het** ». Puisque l'afrikaans n'a pas de mode impératif pareil à celui du français, il fallait ajouter un « julle » dans « julle probeer ... » (en français : « tâchez de .... »). Au lieu de traduire « raconter » par « vertel », le mot « verwoord » a été choisi pour exprimer « trouver des mots pour dire quelque chose ». Ce choix de mot prépare aussi la dernière phrase de ce paragraphe « ek kan myself nie meer uitdruk nie ». Le verbe « expliquer » a été traduit par « verduidelik » et ce mot est lié à « verwoord » et à « uitdruk » et qui plus est, ces mots mettent l'accent sur l'impuissance de la langue dans la circonstance où Rimbaud ressent l'incapacité de s'expliquer. L'accentuation « Moi, je ... » a été traduite par « Ék ... » car c'est la manière habituelle d'attirer l'attention sur un mot en afrikaans. L'ordre des mots a aussi été changé afin de rendre une traduction plus idiomatique.

Dans le deuxième paragraphe, la phrase « c'était bien l'enfer ; l'ancien » a été traduite par « dit was wel die hel, die hel van ouds ». Dans ce cas la tournure « die hel van ouds » a été ajoutée pour faire comprendre que « l'ancien » est celui qui a précédé l'enfer actuel et pour garder la syntaxe afrikaans. Bien que la traduction du mot « portes » soit « deure », dans la traduction le mot « poorte » a été choisi afin d'évoquer l'idée biblique comme expliquée par Brunel (1999 : 439), mais aussi pour recréer la sonorité de l'assonance d'« o » (« portes : poort »).

L'ordre des mots de la première phrase du troisième paragraphe a été changé pour rendre une traduction idiomatique en afrikaans. Aussi : le mot « s'émeuvent » a été traduit par le mot « ontroerd » pour capter l'idée d'être « bouleversé ». Le futur dans « irons-nous » a été maintenu dans la traduction : « sal ons oorsteek ». Le mot « grèves » a été traduit par « oewers » pour garder le contraste entre « les montagnes » et « la mer / la rivière » dans la traduction. Le mot « saluer » a été traduit par « begroet » pour maintenir le sens contenu dans le poème français. Dans ce paragraphe, l'ordre des mots a été changé afin de maintenir une traduction idiomatique, ce qui est plus important, de finir comme en français avec « Noël sur la terre ». Pour y arriver, la locution « les premiers » a été déplacée (vers le début de la phrase) dans la traduction. Ce déplacement permet la recréation du sens français dans la traduction.

Dans le dernier paragraphe, le mot « marche » a été traduit par « opmars » en afrikaans et « des peuples » a été traduit par « die massa » pour indiquer le contexte, comme contenu dans le poème en français. Dans la dernière phrase du poème, la tournure « ne maudissons pas ... » a été traduite par « ons moet die lewe



nie vervloek nie », parce qu'en afrikaans le mode impératif se distingue de celui du français. Aussi en mettant le verbe « maudire » à la forme de « nous », Rimbaud s'associe avec les esclaves et donc il était indispensable d'ajouter le « nous » (« ons ») dans la traduction.

Le troisième poème sélectionné suit ci-dessous :

#### 5.4.3 Aube (*Illuminations*)

J'ai embrassé l'aube d'été.

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la pleine, où je l'ai dénoncée au coq. À la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi.

Ce poème indique comment le poète (le raconteur) s'est promené à l'aube et comment chaque paragraphe signale une étape dans cette histoire (Calì 2011 : 90).

Selon Macklin (2011 : 44), Rimbaud n'a jamais perdu son goût pour le conte de fées<sup>161</sup> et ce poème se présente sous cette forme<sup>162</sup>. En outre, la localisation dans

---

<sup>161</sup> Dans « Matin » Rimbaud a utilisé la tournure « une fois », tournure habituelle pour commencer un conte.

<sup>162</sup> "When one looks at the *Illuminations* it quickly becomes evident that he never lost his taste for stories and we can readily identify "Conte", "Royauté" and "Aube" as three

un palais souligne l'idée d'un conte de fées et en plus, selon Plessen (1967 : 319), les palais annonce « la nature princière du promeneur ». Dans un conte de fées, il n'est pas très important de situer l'action dans un axe linéaire, pourtant le poète est cohérent dans l'utilisation du passé composé (pour les descriptions) et du passé simple (pour les événements). Malgré le fait que Hartweg pense que dans ce poème le principe de plaisir « confond départ et arrivée, chasse et prise » (1973 : 81), une idée qui s'écarte un peu de la structure de contes de fées, il constate plus tard : « telle est la difficulté de Rimbaud : il ne peut être appréhendé qu'au niveau du mythe » (1973 : 84), un avis qui exprime à peu près la nature narrative de ce poème.

En inversant la structure habituelle du conte, Rimbaud commence le poème par « la fin ». En ce qui concerne la première phrase du poème, Macklin (2011 : 55) explique que cette phrase (« J'ai embrassé l'aube d'été ») est une réalisation de réussite qui veut dire que le poète a réussi à capter l'esprit évasif du matin et cette source continue en disant que dans ce poème le poète décrit un réveil sur le plan littéral ainsi que sur le plan métaphorique<sup>163</sup>. Le fait que Rimbaud commence ici par « la fin » (« j'ai embrassé l'aube d'été ») renvoie aussi à l'idée de « l'illumination », ou le point d'éclairage où arrive le lecteur après avoir déduit les événements qui se passent dans le poème. Ce qui a aussi un rapport avec l'idée de l'illumination est l'effet de lumière et de couleur, exprimé par des mots comme « éclats », « fleur », « wasserfall blond » et « cime argentée » (Macklin 2011 : 57). Sagot (2010 : 87) émet l'hypothèse que dans « Aube », il y a un axis clair-obscur. Selon ce dernier, ce poème n'appartient ni à l'ombre, ni à la lumière. Il s'agit d'une transition entre les

---

examples of prose poems ... that present themselves in the form of a tale or fairy tale" (Macklin 2011: 44).

<sup>163</sup> " 'Aube' dramatizes the phenomenon of awakening on both a literal and metaphorical level and this same paragraph captures beautifully the animation of the natural world through light, warmth, bird flight and minerals brought to life" (Macklin 2011: 56).

deux. L'avis de Sagot exprime bien le rapport entre l'obscurité et la lumière ; le poète passe par l'obscurité pour atteindre un paroxysme, aussi sur le plan métaphysique, où il embrasse l'aube (dans la lumière d'été).

Dans le deuxième paragraphe, le poète attend le lever du soleil, l'heure merveilleuse où l'enfant croit trouver le mystère dans la nature (Macklin 2011 : 55). Au moment que les oiseaux s'envolent, il n'y a pas de bruit. C'est comme si tout respire à fond dans l'attente de l'éclat de rire du poète et du bruit de la chute d'eau au petit jour. Ce « conte » se déroule dans la nature, un thème souvent trouvé dans la poésie rimbalienne. Pour Frohock (1963: 170 - 171) la nature et l'amour se sont assimilés dans ce poème, mais cette fois la nature est sans description détaillée et le poète nous en donne un aperçu pas très clair, mais tout de même très beau. « Aube est une expérience visionnaire de la nature » (Frohock 1963 : 180). Dans ce monde de « conte », toutes choses sont vivantes, les pierres parlent et les fleurs disent leur nom (Frohock 1963 : 182). Selon Macklin (2011 : 56) « la fleur qui lui dit son nom » est éclairée par un rayon de lumière, qui, à son tour, fait référence à l'état d'« illumination », un état d'« éclairage », sur le plan réel et aussi sur le plan métaphysique. Un point de vue de Cali (2011 : 88) est que la fleur qui lui parle signifie que la nature communique avec ceux qui savent l'entendre.

L'aube prend l'air d'une femme, une image renforcée par « le wasserfall blond », « la déesse » et « les voiles » (Macklin 2011 : 57). Rimbaud utilise le mot « reconnu » qui indique qu'il a rencontré cette déesse auparavant. Pourtant, Macklin admet que ce mot pourrait indiquer que le poète reconnaît sa « proie », celle qu'il poursuit (*Ibid.*). Cette idée est augmentée par les mots : « Alors je levai un à un les

voiles ». La fuite qui suit, révèle le caractère évasif de la déesse de l'aube (Macklin 2011 : 58). Mais cette source (2011 : 60) accorde aussi de l'attention au fait que pour lui, il y a indéniablement des connotations sexuelles : il y a l'excitation sexuelle, l'orgasme, la satisfaction, le repos et la déception post-coïtale. Ces connotations sont expliquées par l'image décrite dans le passage de « wasserfall » : la lumière a atteint les parties supérieures du paysage, et peu après, il est midi et le raconteur se réveille. Bays (1967 : 22) pense aussi que le lien entre le poète et la nature expose une relation érotique, comme exprimée par la phrase « J'ai embrassé l'aube d'été ». Toutefois, Plessen (1967 : 157) nie l'hypothèse que ce poème décrit un orgasme en faisant référence à la phrase « comme un mendiant » ; selon ce dernier, Rimbaud utilisait le mot « mendiant » pour exprimer « une faiblesse ». Aussi, le fait que les verbes « fuyais », « chassais » et « courais » sont à l'imparfait indique pour Plessen (1967 : 157) que ces conditions dureraient ; ce qui ne s'accorde pas avec la brièveté d'un orgasme.

Le mot « wasserfall » (un emprunt allemand) est un exemple de l'onomatopée qu'utilise le poète dans ce poème. L'allitération du « r », du « s » et du « l » dans la phrase (« Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse ») soutient l'idée d'une chute d'eau (Sagot 2010 : 90). L'assonance établie par la répétition de la lettre « e » dans cette phrase crée un rythme presque régulier. Les paragraphes courts et les boutades renforcent l'idée que le rythme des actions est rapide ; une idée soutenue par la première et la dernière phrase qui sont les deux octosyllabes.

Dans le cinquième paragraphe, la scène change de la campagne à la ville. Macklin (2011 : 58) est d'avis que la phrase « Alors je levai un à un les voiles » peut indiquer que le secret sur le plan métaphysique se révèle peu à peu. L'aube fuyait autour des dômes et des clochers, tandis que l'être qui la suit reste sur la terre, mais enfin « l'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois » (Macklin 2011 : 59). La déesse tombe alors d'en haut sur la terre. Il semble donc que ce poème soit une série d'élévations et de chutes (Sagot 2010: 91) (un motif que Rimbaud répète dans « Le bateau ivre »).

Ce qui est significatif est que Rimbaud dit : « L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois ». Par son indication d'un « enfant », Rimbaud devient un conteur détaché et le lecteur ne sait pas si « je » et « l'enfant » sont la même personne. Paliyenko (1994 : 266 – 267) indique que c'est un conteur « je » (1<sup>ère</sup> personne) qui introduit le poème, mais ce conteur devient « il » (3<sup>ème</sup> personne) dans le dernier paragraphe. Selon Paliyenko (1994 : 267) cela a pour conséquence qu'il y a un changement dans la position du lecteur par rapport au texte. Par ce changement, le poète (sujet de l'énonciation) devient sujet de l'énoncé. En ce qui concerne ce « raconteur » Cali (2011 : 89) s'exprime comme suit : « ...et se comporte comme s'il était lui-même l'ordonnateur, le chef d'orchestre, de ce fabuleux spectacle de l'aube. Le caractère irrationnel de ce jeu peut conduire à interpréter ce poème comme le récit d'un rêve nocturne, ... pour le plaisir du jeu de l'imagination ».

Cali (2011 : 89) résume ce poème en disant que « la phrase d'ouverture sonne comme un cri de victoire, l'enfant étant parvenu à saisir l'insaisissable, le moment fugitif où la nuit cède la place au jour, alors que la fin du poème avoue que l'objet du

désir s'est dérobé au moment même où on croyait le posséder » et conclut que « le poème peut donc s'interpréter comme une variation autour du thème de l'idéal impossible à atteindre, de l'idéal qui échappe au moment où l'on croit l'avoir atteint » (*Ibid.*). Plessen (1967 : 324) est d'avis que la dernière phrase du poème doit être comprise comme un constat d'échec : « présent dans le monde banal, où les horloges sonnent sinistrement, le poète se voit exclu du monde féerique qu'il avait créé par sa marche matinale ».

La traduction suit ci-dessous :

### **Dagbreek**

Ek het die somerdagbreek omhels.

Niks het nog geroer teen die paleisgewels<sup>164</sup> nie. Die water was bewegingloos. Die skadukolle het nie die bospad verlaat nie. Terwyl ek gestap het, het ek lewende, milde briesies wakker gemaak, en die edelstene het toegekyk, en vlerke het geruisloos opgestyg.

Die eerste ervaring op die pad wat reeds gevul was met vars, bleek glans was 'n blom wat my sy naam gesê het.

Ek het vir die wit *wasserfall* gelag wat deur die dennebome haar hare deurmekaargeskud het: op die versilwerde kruin het ek die godin herken.

Toe het ek die sluiers een vir een opgelig. Op die paadjie, terwyl ek my arms geswaai het. Op die vlakke, waar ek haar by die haan verraai het. In die groot stad het sy gevlug tussen die kerktorings en die koepels, en terwyl ek soos 'n bedelaar hardloop oor die marmer kaaie, het ek haar gejag.

---

<sup>164</sup> Brunel (1999 : 482) est d'avis que dans ce poème le mot « front » peut aussi exprimer « fronton ».

Aan die einde van die pad naby 'n lourierbos het ek haar toegevou met haar opgehoopte sluiers, en het ek iets van haar oneindige liggaam ervaar<sup>165</sup>. Dagbreek en die kind het diep in die bos geval.

By ontwaking was dit twaalfuur.

Dans le poème rimbaldien, le titre (« aube ») se répète dans la première phrase et la traduction en fait autant et par une contraction de la tournure « aube d'été », cette tournure est devenue « somerdagbreek ».

La première phrase a été traduite par « niks het nog geroer teen die paleisgewels nie ». Dans ce cas-ci le mot « front » a été traduit par « gewels » ; d'abord pour capter le sens d'un « fronton » (voir le remarque au bas de la page précédente) et ensuite pour indiquer que la déesse (l'aube) touche d'abord les hauts des bâtiments avant de s'étendre partout et de tomber « sur la plaine ». La phrase « l'eau était morte » dans le deuxième paragraphe a été traduite par « die water was bewegingloos » pour communiquer un sens de tranquillité, mais aussi d'attente ; un sentiment déjà préparé par la première phrase : « rien ne bougeait encore ... ». La tournure « camps d'ombres » a été traduite par « skadukolle » pour exprimer l'idée qu'il y a encore des secteurs obscurs sur la route du bois. Dans la phrase « J'ai marché ... » l'ordre des mots a été changé pour créer une traduction idiomatique. De plus : le mot « vive » a été traduit par « lewende » pour exprimer le sens de la vitalité et le mot « tiède » a été traduit par « milde » pour effectuer une traduction idiomatique dans laquelle la tournure « les haleines » a été remplacée par « briesies ». Le mot « pierreries », d'habitude traduit par « juwele » ou « edelstene »

---

<sup>165</sup> En français le verbe « sentir » exprime une sensation par les sens : l'odorat, le goût, le toucher. Ici le mot « ervaar » indique aussi « sentir » par tous les sens.

en afrikaans, est traduit par « edelstene » et vu que le poème ne s'enracine pas dans le réel, un mot comme « edelstene » contient l'idée des pierres précieuses et ce mot fait aussi allusion à l'« éclat » dans le paragraphe suivant.

L'ordre des mots du troisième paragraphe (qui ne contient qu'une phrase) est renversé pour qu'il rende une traduction bien idiomatique en afrikaans. Le mot « entreprise » a été traduit par « ervaring » pour indiquer « ce que le poète sent ». (C'est la première « sensation » dans une série de sensations que le poète aura pendant qu'il se promène au petit matin ; voir aussi « j'ai senti un peu son immense corps »). Mais il faut admettre que c'est un écart par rapport au poème français.

Le mot « blond », dans le quatrième paragraphe a été traduit par « wit » en afrikaans, bien que la traduction véritable soit « blond ». Ici ce changement a été effectué pour établir une allitération comme c'est le cas dans le poème français. Tandis que l'allitération dans cette phrase du poème en français est créée par les « l », « r » et « s », dans l'afrikaans ce sont surtout les « h », « w », « t », « r » et « v » qui l'établissent : « Ek **het vir** die **wit** wasserfall gelag **wat deur die dennebome haar hare** deurmekaar geskud **het** : op die **versilwerde** kruin **het** ek die godin **herken** ». Le verbe « s'échevela » est traduit par « deurmekaar geskud » pour capter le sens de « décoiffer » les cheveux aussi pour indiquer que l'eau tombe à travers les sapins. Le mot « wasserfall » (un emprunt allemand) a été retenu dans la traduction pour indiquer la présence d'une langue étrangère dans le poème français. Qui plus est, le mot « wasserfall » est très proche du mot « waterval » en afrikaans et il n'y a pas besoin de le traduire.



Dans le cinquième paragraphe, le mot « allée » a été traduit par « paadjie » pour répéter l'idée d'un « sentier », déjà indiqué dans le paragraphe précédent. La locution « par la plaine » dans le cinquième paragraphe a été traduite par « op die vlakte » pour indiquer « op die vlakte soos op die paadjie » (phrase précédente). Un mot dans ce paragraphe qui était un défi, est le mot « dénoncée ». En afrikaans ce mot peut être traduit par « veroordeel », « betig », « beskuldig », « aan die kaak stel », entre autres possibilités, mais le verbe « verraai » a été choisi afin d'établir un lien entre le coq qui chante au lever du soleil pour annoncer le début d'une nouvelle journée. (Le poète a dénoncé l'arrivée de l'aube avant que le coq ne s'en aperçoive). Un autre défi était la traduction du mot « chassais » ; en afrikaans ce mot peut être traduit par « gejag », ou « weggejaag » ou « courir après », c'est-à-dire : « agter iemand aanjaag ». Le mot choisi dans la traduction est « gejag » pour exprimer le sens que l'aube est devenue la proie du poète. Il n'y a pas d'équivalent en afrikaans pour le mot « quais » comme Rimbaud l'utilise dans ce poème. Ces « quais » se trouvent dans la « grand'ville » et la supposition est que ce mot fait référence aux quais le long de la Seine, par exemple. Enfin le mot « kaaie » a été choisi, mais il y a certainement une perte par rapport au poème français.

Dans le sixième paragraphe le mot « entourée » a été traduit par « toegevou » pour exprimer le sens d'« envelopper ». Aussi, comme dans le poème en français, le poète a d'abord enlevé les voiles, et maintenant il entoure la déesse de ses voiles. Le même processus a été décrit dans la traduction. Le mot « senti » peut être traduit en afrikaans par « ruik », « proe » et « voel ». Et dans ce cas-ci, le contexte n'indique pas exactement quels sens sont impliqués. La décision a été prise de le traduire par « ervaar » (voir aussi le note 178 en bas de page 169).

La dernière phrase, un octosyllabe, a été traduite par « By ontwaking, was dit twaalfuur », également un octosyllabe qui conduit à un rythme aussi régulier que celui de la phrase française, bien que l'octosyllabe n'existe pas comme figure de style en afrikaans. Dans le poème en français, il n'y a pas d'indication du personnage dans la dernière phrase, et pour cette raison la traduction en afrikaans suit cet exemple.

## 5.5 RÉSUMÉ

Il n'est jamais facile de traduire un poème enchâssé dans une œuvre extensive. Pour y faire justice, le traducteur doit tenir compte du contexte dans lequel se trouve le poème choisi. Dans ce chapitre il s'agissait de deux extraits d'*Une saison en enfer* et un autre emprunté aux *Illuminations*. Bien que les poèmes traduits dans ce chapitre ne soient pas des poèmes rimés, pourtant dans la prosodie le poète se sert d'équivalences, de contrastes, de progression, d'allitération ou de rimes internes (Murat 2000 : 262), des aspects qui doivent entrer en ligne de compte dans la traduction.

La première traduction effectuée a été celle du poème « L'Éclair » (« Weerlig »), qui raconte la condition du poète ayant subi le point culminant de son enfer et qui commence maintenant à s'en sortir, à quitter l'abîme (Macklin (2011 : 391). Dans ce poème le poète dit que le travail, en tant que chemin de rédemption l'a déçu. Quant à la traduction de ce poème, le titre a été traduit par « Weerlig », une équivalence en afrikaans, mais également une référence à la sortie de l'enfer (de l'obscurité vers la lumière, aussi sur le plan métaphysique). Certes, il y avait des écarts par rapport au

poème français, par exemple : « Allons ! feignons, fainéantons » ; cette tournure (qui comprend le néologisme « fainéantons ») a été traduite par « Komaan! Luiiaards laat ons leeglê ». Dans ce cas, l'allitération de « f » du vers français a été remplacée par une allitération de « l » en afrikaans.

Dans « Matin » (« Oggend »), l'avant-dernier poème d'« *Une saison en enfer* » Rimbaud fait encore référence au travail, mais cette fois c'est un « travail renouvelé ». Pourtant, le poète se sent hors de la capacité de s'exprimer dans la langue : « *Je ne sais plus parler !* » (*Ek kan myself nie meer uitdruk nie !*). Pour Rimbaud ce sera « Noël sur la terre » quand les « Rois de la vie (seront) le cœur, l'âme et l'esprit ». Ces derniers aspects ont une signification chrétienne, cependant il est important de ne pas confondre les symboles chrétiens qui ont certaines significations religieuses et l'utilisation des mêmes symboles dans la poésie rimbaldienne. Ici tous ces symboles sont purgés de sens chrétien. L'enfant divin est mortel et son « Noël sur terre » est un Noël laïque. En ce qui concerne la traduction de ce poème, il est raconté presque comme un conte et c'est la raison pour laquelle la formulation « une fois » est gardée dans la traduction sous forme de « eens op 'n tyd ». Aussi, de temps en temps il fallait une hypallage ; le verbe rêver / (« rêvent ») a été remplacé par le substantif « drome » en afrikaans, pour garder le sens exprimé en français. Il y avait aussi une tentative de recréer la sonorité du poème français dans la traduction. Par exemple, bien que la traduction du mot « portes » soit « deure », dans la traduction le mot « poorte » a été choisi afin d'équivoquer une idée biblique comme expliquée par Brunel (1999 : 439), mais aussi pour recréer la sonorité (« portes : poort »).

Le dernier poème traduit, « Aube » (« Dagbreek »), fait partie des *Illuminations*. Ce poème indique comment le poète (raconteur) s'est promené à l'aube et comment chaque paragraphe signale une étape dans le lever du soleil. Le fait que Rimbaud commence dans le poème par « la fin » (« j'ai embrassé l'aube d'été ») renvoie à une idée de se trouver dans un état d'« illumination », augmentée par l'effet de lumière et de couleur, comme exprimée par des mots comme « éclats », « fleur », « wasserfall blond » et « cime argentée ».

Il y avait quelques défis dans la traduction, par exemple une bonne traduction du verbe « sentir ». Dans le contexte du poème ce mot a été traduit par « ervaar » pour inclure les sens de l'odorat, du goût et du toucher. Afin de créer une traduction idiomatique, il fallait souvent changer l'ordre des mots, comme c'était la pratique dans les autres traductions aussi.

Ce poème a déjà été traduit par Uys Krige en 1950 (voir la traduction de Krige dans l'appendice).

## CHAPITRE 6 : EN FIN DE COMPTE : VOLEUR OU VOYANT (COMME RIMBAUD) ?

### 6.1 INTRODUCTION

Ce mémoire résulte de l'inspiration de la poésie rimbaldienne, jamais traduite en afrikaans, sauf le poème « Aube ». (À cet égard, voir aussi le chapitre 1). En outre, il était temps de faire entrer quelques-uns des poèmes rimbaldiens dans le canon afrikaans pour que les lecteurs afrikaans aient le plaisir de se familiariser avec la poésie de ce poète mal connu dans leur langue maternelle. En fait, un tel acte mettra en pratique l'agrandissement et l'enrichissement d'un canon (Even-Zohar 2000 : 193)<sup>166</sup> ; dans ce cas-ci cette supposition se rapporte au canon afrikaans. Selon Even-Zohar, le traducteur joue un rôle clé dans l'innovation de la littérature, mais est-ce que le traducteur devient voleur ou voyant dans le processus de traduction? C'est cette question posée dans le premier chapitre et je vais y répondre au moyen d'une réflexion sur le contenu et le processus suivis dans ce mémoire.

Rimbaud a composé une poésie qui était en avance sur son temps, en y portant des changements de structure et de phonétique. A propos de cet aspect Stephan (2001: 103) s'exprime comme suit : « La forme poétique fixe se voit distordue dans tous les sens et dérangée dans ses habitudes métriques que le poète réinvente sans pudeur. La dualité formelle, exploitée à souhait, rend un hommage certain au sonnet qui, flatté, se laisse déformer de bon gré. Il voit ainsi son alexandrin se diviser ou se

---

<sup>166</sup> "To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem. In such a situation it is by and large an integral part of innovatory forces, and as such likely to be identified with major events in literary history while these are taking place".

prolonger à l'envi, sa rime perdre la tête en perdant ses repères, et ses sonorités se combiner selon une orchestration virtuose ». Le traducteur de la poésie doit tenir compte de la virtuosité du poète et les traductions devraient refléter une virtuosité pareille de la part du traducteur. Les vers rimbaldiens des années 1870 et 1871 montrent encore un style assez régulier, mais à partir de 1872 (à peu près) il transforme radicalement la poésie française (voir aussi les chapitres 2 et 3). Quant au traducteur rimbaldien, c'est dans ce contexte d'une poésie renouvelée que le traducteur doit s'appliquer à traduire de manière digne au poète.

Bassnett (1998 : 66) résume la tâche du traducteur comme suit : celui-ci commence par la langue établie par le poète et il doit l'ôter de la langue source afin de la transformer en poésie dans la langue cible<sup>167</sup>. C'est peut-être une description simple, pourtant elle est vraie. En principe Berman (2000 : 285)<sup>168</sup> est d'accord que le processus de traduction est un acte de récréation. La manière dont le traducteur accomplit cette activité fait voir enfin le pouvoir de la traduction, et par voie de conséquence, combien le traducteur est voleur et / ou voyant. Rimbaud lui-même voulait se rendre voyant en volant le feu aux dieux ; et c'est le cas dans la poésie – le poète « vole » le feu des dieux pour le rendre aux mortels. En outre, le poète présente ses idées de manière créatrice en « trouvant » une langue pour s'exprimer. Mais est-ce le cas du traducteur ? Étant arrivée à la fin du mémoire, je dois réfléchir sur la démarche suivie dans cette étude afin de me prononcer sur le traducteur rimbaldien, s'il est voleur ou voyant.

---

<sup>167</sup> "The translator starts with the language that the poet has fixed, and then has to set about dismantling it and reassemble the parts in another language altogether".

<sup>168</sup> "...literary translations are concerned with works, that is to say texts so bound to their language that the translating act inevitably becomes a manipulation of signifiers, where two languages enter into various forms of collision and somehow couple".

## 6.2 VOLEUR

Dans la légende, Prométhée a apporté le feu aux êtres humains pour qu'ils se chauffent. C'est la fonction que remplit le poète – il nous apporte une chaleur spirituelle pour enflammer l'esprit humain. Rimbaud, comme poète, a reçu ses visions du dehors, du « divin », comme font les poètes en général, mais il les a révélées de manière insolite.

Federici (2007 : 148) remarque que le verbe latin « *transfere* » veut dire : l'acte de traduction ou l'acte de mener quelque chose d'un point à un autre. Étant donné que le poète est porteur de chaleur à l'esprit humain, est-ce que le traducteur de la poésie l'est aussi ? Comme le poète apporte dans sa poésie le feu spirituel aux lecteurs de la langue source, le traducteur a l'obligation d'apporter un texte de la langue source aux lecteurs de la langue cible et en le faisant, il fait entrer un texte inconnu dans le canon de la langue cible. Et la traduction d'un texte dans la langue cible n'est pas un processus élémentaire, comme l'expose Green (2011 : 107)<sup>169</sup>. Selon ce dernier, le processus de traduction ne peut pas être réduit à une simple reproduction d'un texte, basée sur des règles ou des méthodes. Certes, le traducteur « vole » le contenu et la forme du poème au poète, mais il doit à la fois retrouver « l'équivalence dans la différence » (Owoeye 2011 : 344) par un travail dédié qui s'inspire souvent de la poésie en langue source. Mais le poème, à son tour, est enchâssé dans une culture particulière. Cela implique que le poème reflète un certain contexte (voir aussi le chapitre 1). Firdaus (2012 : 287) souligne l'importance du contexte dans la traduction en disant que « sans contexte, il n'y aurait pas de

---

<sup>169</sup> "Translation cannot be reduced to a simple reproduction of a text based on rules or methods".

texte » et que être sensible au contexte est une qualité requise au traducteur<sup>170</sup>. Quant à ce dernier aspect, Müller et Feinauer (2008 : 128) sont d'avis que le traducteur doit suivre une approche holistique qui prend en compte le texte ainsi que le contexte<sup>171</sup>. Alors, en traduisant un poème, le traducteur devient médiateur entre la culture source et celle de la langue cible<sup>172</sup> dont il se sert. Gutt (2000 :376) l'exprime comme suit : « Autrement dit, une traduction serait un texte dans la langue cible qui ressemblait à l'original de manière explicative »<sup>173</sup>.

Dans son travail, le traducteur a le choix de garder les références culturelles sans de grandes modifications afin de rapprocher la traduction aux lecteurs dans la langue cible ou une transformation totale pour localiser le contexte du poème. Dans le cas de traduction des poèmes, Torop (2008 : 380) préfère parler de transposition et d'interprétation. Et c'est dans ce processus de transposition et d'interprétation que le traducteur « vole » certains éléments culturels de la langue source pour rendre le poème aux lecteurs de la langue cible.

En général, dans ce mémoire les traductions gardent le contexte source. C'est dans cet aspect que le traducteur rimbaldien peut se montrer voleur en gardant le contexte et / ou quelques aspects français dans les traductions. Dans la plupart des poèmes traduits, il ne semblait pas nécessaire d'adapter les contextes français afin

---

<sup>170</sup> "Without context, there would be no text. Context consciousness is one of the most fundamental requisites for a translator" (Firdaus 2012: 287).

<sup>171</sup> "'n Holistiese benadering tot vertaling beteken dat die vertaler as kulturele bemiddelaar sowel die teks as die konteks, met ander woorde die woorde én die geïmpliseerde verwysingsraamerk, in ag moet neem" (2008: 128).

<sup>172</sup> "Die vertaler kan dus as 'n kulturele bemiddelaar beskou word wat kommunikasie en begrip fasiliteer tussen mense of groepe wat verskil ten opsigte van taal en kultuur" (Müller & Feinauer 2008: 126).

<sup>173</sup> "In other words, a translation would be a receptor language text that interpretatively resembled the original".



de les faire entrer dans le contexte afrikaans parce que les divers contextes français (comme exprimés dans la poésie) ne sont pas inconnus aux lecteurs afrikaans. Si le traducteur a l'intention de garder le contexte source dans les traductions, il faut qu'il ait une bonne compréhension de ce contexte. C'est bien la raison de la discussion approfondie des poèmes ; pour montrer une compréhension des aspects contextuels inclus dans les poèmes à traduire. Le traducteur effectue ces « vols » contextuels à son gré et facultativement, selon le but de la traduction.

Mais il y a aussi des cas où un « vol » en ce qui concerne les aspects contextuels, semble être nécessaire. Par exemple, le premier poème traduit (« Morts de quatre-vingt-douze ») traite des batailles de Valmy et de Fleurus et parce que ce sont des combats historiques, le contexte n'a pas été changé. Une telle démarche donne l'occasion au lecteur afrikaans de se déplacer de manière virtuelle dans l'histoire française. Ce dernier exemple se rapporte au contexte du poème entier, mais il y a aussi des échantillons dans d'autres poèmes qui montrent la préservation de contexte des éléments ; par exemple : dans « Voyelles », où le contexte créé dans la deuxième strophe par des mots ayant une connotation avec « eau » (« golfes », « vapeurs », « glaciers ») a été retenu dans la traduction. Il faut expliquer que dans les traductions le « contexte » fait référence au milieu comme le poète l'a créé dans la langue source, soit matériellement soit spirituellement. Dans ce cas, comme dans plusieurs autres exemples, le choix de retenir le contexte du poème original porte pour la plupart sur la fidélité de la traduction. Je suis d'avis qu'une première traduction d'un poème dans une langue étrangère doit être aussi fidèle que possible, voire correcte pour que les lecteurs de cette version aient la possibilité de rencontrer le poète à travers la traduction.

Quant aux poèmes non rimés, la même pensée s'applique. Deux des poèmes d'*Une saison en enfer* et un autre tiré des *Illuminations* ont été traduits. Surtout dans le cas des deux premiers poèmes choisis (« L'Éclair » et « Matin ») il fallait retenir le contexte initial parce que ces poèmes font partie d'un récit de la chute du poète dans son « enfer » personnel. En outre, pour la plupart ces poèmes sont écrits à la première personne (« je ») et comme traduction fidèle, il fallait garder le contexte établi dans le poème. En ce qui concerne le poème « Aube » (dans les *Illuminations*), c'est un poème qui raconte les impressions du poète au lever du jour. La description réalisée par Rimbaud a un contenu très symbolique et afin de garder ce sens, la traduction a été faite de manière fidèle. (C'est mon avis que la fidélité de la traduction s'applique à la manière créatrice que le traducteur se laisse guider par la langue, le contenu et la sonorité du poème). Il me semble donc que le traducteur est, par la force des choses, « voleur » de certains éléments dans la culture et de la langue source afin de rendre une traduction fidèle et innovante à la fois. Mais ce n'est pas en volant quelques éléments linguistiques / sonores qu'il montre sa force, c'est plutôt dans ce qu'il crée avec son « butin » dans la traduction qui montre sa puissance.

### 6.3 VOYANT

Beckett (2000 : 80) a commenté une traduction d'un poème par Verlaine et elle a souligné l'importance de l'ambiance dans le poème<sup>174</sup>. C'est surtout le choix des mots qui crée l'ambiance dans le poème au moyen d'une sonorité particulière. C'est

---

<sup>174</sup> « The power of the original poem lies, not in the complexity of the words, all of which are simple and easy to understand, but in the mood which is created by the sounds of the words chosen by the poet ».

dans ce champ que le traducteur se montre voyant en recréant l'ambiance du poème originel. Et c'est tout aussi juste dans le cas de Rimbaud, car « l'écriture poétique devient, sous la plume rimbaldienne, un véritable travail expérimental qui porte autant sur la métrique que sur la phonétique » (Stephan 2001 : 103). Comme ce dernier l'a indiqué, Rimbaud a créé une nouvelle forme de langage par ses « visions » dans sa poésie, par exemple dans les *Illuminations*. Il n'est pas faux de dire que le poète, en dévoilant les vérités masquées, devient visionnaire et « voyant »<sup>175</sup>. Mais cette métamorphose s'applique-t-elle aussi au traducteur ? Afin de donner une réponse basée sur les tentatives de traduction dans ce mémoire, je vais discuter quelques exemples tirés des traductions des poèmes rimés et non rimés.

Dans sa poésie Rimbaud a apporté une vue du réel révélée de manière jamais faite auparavant. Dans des actions et des sentiments ordinaires, il a trouvé une mine fantastique, exprimée dans un choix unique de mots, de sons et de formes poétiques. (Voir aussi le chapitre 3). Mais est-ce possible que le traducteur puisse devenir voyant dans le processus de traduction de manière digne au poète ? Torop (2008 : 376)<sup>176</sup> est d'avis que oui et selon lui, c'est exactement cela le rôle du traducteur.

---

<sup>175</sup> Voir la lettre à Georges Izambard le 13 mai 1871 dans laquelle Rimbaud a dit qu'il voulait se faire : « voyant » (Brunel 1999 : 237).

<sup>176</sup> "...they cease to be simple mediators, because in a semiotic sense they are capable of generating new languages for the description of a foreign language, text, or culture, and of renewing culture with other cultures as well as with itself".

Au début des traductions, la décision a été prise de ne pas garder la rime. En ce qui concerne ce dernier aspect, Bonnefoy<sup>177</sup>, traducteur expérimenté lui-même, préfère la forme libre (ou non-versifiée) pour traduire un poème en forme fixe. Il est d'avis que la signification de la forme d'un poème ne reste pas inchangée et que la forme de la traduction devrait refléter l'âme contemporaine ; idem pour l'alexandrin. Dans cette étude, une tentative de préserver le rythme du poème de manière assez fidèle a été suivie, même si l'alexandrin n'existe pas en afrikaans. Ce but a été effectué par une légère restriction de syllabes dans la traduction. La raison était de garder dans la traduction la sensation créée par le rythme dans le poème. Par exemple, dans le poème « Morts de quatre-vingt-douze » le rythme sert à exprimer par-ci par-là la marche des soldats et en gardant le rythme originel, cet effet a été recréé dans la traduction. En adoptant la forme libre pour la traduction, le traducteur peut mieux profiter des phénomènes réguliers de la langue cible et par ces phénomènes mieux rendre l'âme du poème dans la traduction.

Pour la plupart, les aspects de la prosodie, comme l'assonance, l'allitération, l'apostrophe entre autres sont retenues dans la traduction, mais ils sont établis au moyen d'autres lettres et d'autres sons pour imiter l'effet dans le poème français. Ci-après quelques exemples : dans le poème « Ma bohème » l'allitération dans le premier vers est établie par la répétition de la lettre « p », tandis que dans la traduction c'est le « v » qui l'établit (dans les mots « vort », « vuiste » et « voos »). Ici, une consonne fricative dans la traduction a remplacé une consonne occlusive, mais les deux servent à maintenir l'allitération dans le vers particulier. Un autre exemple tiré du poème « Bonne pensée du matin » traite de l'assonance. Comme

---

<sup>177</sup> Voir aussi le chapitre 4.

dans le poème en français où les sons longs établissent l'assonance, ce sont les « ee », « uu », « aa » (aussi des sons longs) qui la soutiennent dans la traduction, par exemple : « teen », « steeds », « dagbreek », « fees », « gees », « vieruur », « duur », « twaalfuur », « aand », « skaafelwoestyn », et « baai », entre autres.

En fait, c'est dans le domaine des défis traductologiques que le traducteur peut se montrer voyant. Rimbaud est connu pour son emploi de néologismes, de mots insolites ou de régionalismes (Tuleu 2004 : 255). Par exemple, l'onomatopée « frou-frou » dans « Ma bohème » a été traduite par « sag geruis » avec l'intention de recréer le son de frottement de la soie par l'allitération du « s » en afrikaans. Un autre exemple se trouve dans le poème « Voyelles » où Rimbaud a utilisé le mot « bombinent » pour exprimer le son des mouches qui tournent autour des choses puantes. Dans la traduction l'expression « zoem-zoem » a été utilisée pour imiter le son des mouches, tout en gardant l'allitération. Dans le poème « Bonne pensée du matin », la tournure « le soleil des Hespérides » a été traduite par « weswaarts in die rigting van die Hesperidesson », car l'expression « Hesperidesson » est inconnu en afrikaans et selon la mythologie<sup>178</sup>, les Hespérides indiquent la direction occidentale. Dans le poème « Bonne pensée du matin », Rimbaud a décrit le « désert de mousse » des charpentiers tandis que dans la traduction cette tournure a été traduite par : « skaafselwoestyn » pour indiquer le volume et la consistance des copeaux de bois.

Il y avait aussi des défis traductologiques dans les poèmes non rimés. Par exemple, dans « L'Éclair » Rimbaud a utilisé le mot « fainéantons » dans « Allons ! feignons,

---

<sup>178</sup> Voir le commentaire de Brunel (1991 : 341) dans le chapitre 5.

fainéantons » qui est un jeu de mots « feignant / fainéant » (Brunel 1999 : 438). Cette tournure a été traduite par « Komaan ! Luiiards laat ons leeglê », d'abord pour capter le sens mais aussi pour imiter la sonorité (ici le « l » a remplacé le « f » de la version française). Dans le poème « Matin », Rimbaud s'est exprimé au passé simple, un temps qui n'a pas d'équivalent en afrikaans. Pour surmonter ce défi, le temps « het + ge- » a été utilisé dans la traduction, pour indiquer un temps passé. Dans le dernier poème non rimé (« Aube »), la phrase suivante a posé un problème traductologique : « et j'ai senti un peu son immense corps ». Ici le mot « senti » peut avoir plusieurs explications en afrikaans, car le mot français signifie percevoir par l'odorat, ou au goût ou au toucher. Dans le contexte du poème tous ces « sens » s'appliquent, mais la tournure a été traduite par : « en ek het iets van haar oneindige liggaam ervaar ». Le mot « ervaar » exprime une sensation physique sans définition exacte, comme le mot « sentir » en français. Ces petits exemples cités ci-dessus servent à montrer qu'il existe des moyens de surmonter les défis dans les traductions rimbaldiennes, mais cela ne veut pas dire que ce sont les seules solutions. En faisant des compromis traductologiques de manière créatrice, le traducteur peut se montrer voyant.

#### **6.4 RÉSUMÉ**

Rimbaud voulait se faire voyant ; une tâche qu'il a accomplie en renouvelant la poésie de son époque pour que l'esprit humain puisse s'exalter de ses trésors poétiques. Selon Torop (2008 : 376), le traducteur rimbaldien a l'obligation de faire de même dans ses traductions. Beckett (2000 : 87) s'exprime sur ce sujet en disant

qu'un bon traducteur recrée la vision du poète par des équivalences linguistiques et phonologiques novatrices.

D'abord (dans le chapitre 1) la question a été posée si le traducteur rimbaldien est voleur ou voyant avec pour but de trouver une réponse en traduisant quelques-uns des poèmes. Enfin, après avoir traduit quelques poèmes rimés et non rimés, dans ce dernier chapitre quelques exemples ont été cités pour indiquer de quelle manière le traducteur de cette poésie est à la fois voleur (par exemple, en gardant le contexte) et voyant (par exemple, en métamorphosant les aspects poétiques). Il semble donc que les raisons de pénurie des traductions en afrikaans des poèmes rimbaldiens ne résultent pas d'une absence de solutions traductologiques, mais plutôt d'autres raisons pas examinées dans cette étude.

Pourtant, cette étude avait un but supplémentaire : d'élargir le canon afrikaans par la traduction de quelques-uns des poèmes rimbaldiens jamais traduits en afrikaans pour que les lecteurs afrikaans qui ne comprennent pas le français, aient l'occasion de lire ces poèmes en afrikaans. Quant à ce dernier aspect, Van Coller (2009 : 128 – 129) est d'avis que c'est le traducteur qui apporte les trésors littéraires d'une autre langue à ses lecteurs et qu'un manque de traductions prive une littérature de l'occasion de s'enrichir. Et c'est dans sa langue maternelle qu'un poème résonne dans le cœur et l'esprit du lecteur. Afin de réaliser cet objectif d'offrir au lecteur afrikaans la poésie rimbaldienne dans sa langue maternelle, le traducteur doit résoudre les difficultés traductologiques par une approche créatrice. S'il se révèle voyant par sa vision, il pourra partager la chaleur du feu poétique avec ses lecteurs cibles.

En somme : après avoir traduit quelques poèmes rimbaldiens, il me semble que le traducteur rimbaldien a l'obligation de se faire à la fois voleur et voyant pour proposer la poésie aux lecteurs afrikaans de manière digne au poète. Le traducteur en tant que voleur, vole son feu au poète, et c'est aux mains du traducteur comme voyant que le feu partagé avec les lecteurs devient de nouveaux poèmes qui agrandissent et enrichissent le canon afrikaans.



## Bibliographie

(Les détails bibliographiques sont donnés dans la langue de publication).

Aboulaffia, V. 1992. The quarrel of the "Vowels". *MLN* 107 : 774 – 794.

Adam, P. 2000. One hundred and one poems by Paul Verlaine. *Translation and Literature* 9(2): 258 – 267.

Ahearn, E.J. 1967. Rimbaud's Images immondes. *The French Review* 40(4): 505 – 517.

Albers, B. 1989. *Rimbaud vivant : Eine Anthologie*. Aachen : Fuldaer Verlagsanstalt.

Ashbery, J. 2011. Translator's note. *Poetry* 198(1): 41 – 42.

Barnstone, W. 1993. *The poetics of translation. History, theory practice*. USA: Yale University Press.

Bassnett, S. 1998. Transplanting the seed: poetry and translation: 57 – 75. Bassnett, S. & Lefevere, A. (réds) *Constructing cultures. Essays on literary translation*. Clevedon : Multilingual Matters Ltd.

Bassnett-McGuire, S. 1991. *Translation studies*. Londres: Routledge.

Bateman, C. 2010. Renaissance Postscripts: Responding to Ovid's Heroides in Sixteenth-Century France. *Renaissance Quarterly* 63(2): 558 – 559.

Bays, G.M. 1967. The Orphic vision of Nerval, Baudelaire, and Rimbaud. *Comparative Literature studies* 4(1/2): 17 – 26.

Beckett, C. 2000. Translating poetry: Creative art or semantic science? A case study. *Literator* 21(3): 75 – 89.

Berman, A. 2000. Translation and the trials of the foreign: 284 – 297. Venuti, L (réd) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.

Bernard, S. 1959. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Librairie Nizet.

Berrichon, P. 1897. *La vie de Jean Arthur Rimbaud*. Paris: Société du Mercure de France.

Beth, A. & Marpeau, E. 2005. *Figures de style*. Paris : Libro.

Boase-Beier, J. 2009. Translation and timelessness. *Journal of Literary Semantics* 38(2): 101 – 114.

Bonnefoy, Y. 1979. On the translation of form in poetry. *World Literature Today* 53(3): 374 – 379.

Bonnefoy, Y. 1987. *Rimbaud*. Bourges : Tardy Quercy S.A.

*Bonne pensée du matin* : Arthur Rimbaud. s..d. Retrouvé le 16 mai 2013 de : <http://www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Pensee.html>.

Borer, A. 2003. *Rimbaud. L'heure de la fuite*. Paris : Gallimard.

Bourguignon, J. & Houin, C. 2004. *La vie d'Arthur Rimbaud*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Bourkhis, R. 2006. Hermétisme et régime de littérarité dans *Illuminations* d'Arthur Rimbaud. *Revue Romane* 41(2): 287 – 290.

Breytenbach, B. 1970. *Lotus*. Johannesburg: Buren-Uitgewers (Edms.) Bpk.

Breytenbach, B. 2009. (Correspondance privée datée du 9 juillet 2009).

Breytenbach, B. 2013. *La poésie et la philosophie*. Conférence publique le 27 février 2013 à l'Université de Free State.

Brink, A.P. 2008. *Groot Verseboek* (Deel 3). Kaapstad : Tafelberg.

Brink, A.P. 2009. (Correspondance privée datée du 7 août 2009).

Brümmer, W. 2009. Om kaal te loop. (Entretien avec André P. Brink). *By* (Volksblad 14 février 2009 : 20).

Brunel, P.B. 1978. *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*. Seyssel : Champ Vallon.

Brunel, P. 1998. *Rimbaud. Une saison en enfer, Illuminations et autres textes (1873 – 1875)*. Paris : Librairie Générale Française.

Brunel, P. 1999. *Rimbaud. Œuvres complètes*. Paris : Librairie Générale Française.

Bryant, W. 1972. A comparison of translation styles. *Meta: Translators' Journal* 17(3): 160 – 164.

Butor, M. 1989. *Improvisations sur Rimbaud*. Genève : Éditions de la Différence.

Calì, A. 2011. « Aube » de Rimbaud : le langage du texte. *Lingue Linguaggi* 5 : 83 – 90.

Calin, W.C. 1994. Questioning the canon ? Defending the canon ? Reflections on Parisian classicism and American diversity. *Romance Quarterly* 41(3): 176 – 186.

Caré, A. 1995. Le traducteur et ses doubles. *Magazine Littéraire* 338 : 35 – 37.

Carlier, M-C. 1986. *Parnasse et Symbolisme*. Paris : Hatier.

Cloete, T.T., Botha, E. & Malan, C. (réds). 1985. *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria : HAUM-Literêr.

Conley, T. 1992. Colors in translation: Baudelaire and Rimbaud: 177 – 195. Venuti, L. (réd). *Rethinking translation. Discourse, subjectivity, Ideology*. London: Routledge.

Cook, A. 1991. The canon of poetry and the wisdom of poetry. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49(4): 317 – 329.

Coulon, M. 1983. *Au cœur de Verlaine et de Rimbaud*. Paris: Slatkine Reprints.

Cragan, J.F. & Shields, D.C. 1998. *Understanding communication theory. The communicative forces for human action*. Boston: Pearston.

Darcos, X., Agard, B. & Boireau, M-F. 1986. *Le XIXe siècle en littérature*. Paris: Hachette.

David, G. 2009. “I lie in Dawn’s Great Faculty”: Stephen Rodefer’s translation of François Villon. *Chicago Review* 54(3): 38 – 49.

Davies-Mitchell, M.C. 2008. *Rimbaud, Arthur*. Accédé le 9 février 2008 sur : <http://web.ebscohost.com>.

De Beaugrande, R. 1978. *Factors in a theory of poetic translating*. Assen: Van Gorcum & Co.

Décarie, D. 2004. Pariade : poésie et prose chez Rimbaud. *Nineteenth-Century French studies* 32(3&4): 253 – 266.

D'Hulst, L., Herman, J. & Tack, L. 1999 Les Pierrot Lunaire d'Albert Giraud, O.E. Hartleben et Arnold Schönberg : Pour une analyse des transferts interculturels et intersémiotiques. *Neophilologus* 83 : 333 – 347.

De Stadler, L.G. 1994. *Groot Tesourus van Afrikaans*. Kaapstad : Southern Boekuitgewers (Edms.) Bpk.

*Dictionnaire encyclopédique en couleurs*. 1994. Paris : Hachette.

*Dictionnaire Larousse numérique*. Accédé le 18 février 2010 sur [www.larousse.fr/dictionnaires/français](http://www.larousse.fr/dictionnaires/français).

Dimitriu, I. 1996. Translations of the self: Interview with Breyten Breytenbach. *Current writing* 8(1): 90 – 101.

Dimitriu, I. 1997. Approaches to translation : Interview with Breyten Breytenbach. *Current writing* 9(1) : 68 – 96.

Dindo, R. 2005. *Arthur Rimbaud. Une biographié*. (DVD). Arte France Développement EDV 236.

Douglas, K.N. 1947. Translations, English, Spanish, Italian and German of Paul Valéry's "Le cimetière marin". *Modern Language Quarterly* 8(4): 401 – 407.

Du Toit, C. 2012. *Michel Houellebecq Tagtig gedigte en twee essays*. Pretoria: Hond.

Eigeldinger, M. 1980. L'anomie dans Une saison en enfer. *Romantisme* 27 : 3 – 13.

Eshleman, C. 2007. A translation memoir. *The American Poetry Review*. 36(1): 49 – 54.

Esteban, C. 2001. Poetry and Translation. *Journal of the Twentieth Century/Contemporary French Studies* 5(2) : 331 – 341.

*Études Littéraires*. s.d. Accédé le 20 juin 2009 sur <http://www.Romantisme.mht>.

Even-Zohar, I. 2000. The position of translated literature within the literary polysystem: 192 – 197. Venuti, L. (éd). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.

Eybers, E. 2004. *Elizabeth Eybers, versamelde gedigte*. Kaapstad : Human en Rousseau Tafelberg Uitgewers.

Federici, E. 2007. The translator's intertextual baggage. *Forum for Modern Language Studies* 43(2): 147 – 160.

Firdaus, S. 2012. Evolution of translation theories and practice. *The Dialogue* VII(3): 277 – 294.

Fralon, J-A., V. 2008. *Le roman de Bruxelles*. Monaco : Éditions du Rocher.

Frohock, W.M. 1963. *Rimbaud's poetic practice. Image and theme in the major poems*. London: Oxford University Press.

Genette, G. 1982. Criticism and poetics: 8 - 10. Todorov, T. (éd). *French literary theory today*. Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme.

*Grande Ourse*. 2013. Accédé le 12 mars 2013 sur [www.astro-rennes.com/constellations/grande\\_ourse.php](http://www.astro-rennes.com/constellations/grande_ourse.php).

Green, C. 2011. Translation and Conversation. *Existential Analysis* 22(1): 107 – 118.

Gutt, E-A. 2000. Translation as interlingual interpretive use: 376 - 396. Venuti, L (éd) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.

Guyaux , A. 1989. Les niveaux de langue dans la poésie de Rimbaud. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 41 : 65 - 80.

Haedens, K. 1970. *Une histoire de la littérature française*. Paris: Éditions Bernard Grasset.

Haffemayer, S. 2003. *Histoire de Christine de Suède*. Accédé le 13 mai 2010 sur : <http://h-net.msu.edu/cgi-bin>.

Hartweg, J. 1973. « Illuminations »: un texte en pleine activité. *Littérature* 11 : 78 – 84.

Henning, G.N. 1946. Mortel, Ange et Démon, autant dire Rimbaud. *Modern Language Notes* 61(4): 271 – 275.

Hibbitt, R. 2007. This savage parade: Recent translations of Rimbaud. *The Cambridge Quarterly* 36(1): 71 – 82.

Higgins, I. 2008. Where the added value is: on writing and reading translations. *Forum for Modern Language Studies* 44(3): 231 – 257.

Houston, J.P. 1960. The Symbolic structure of Rimbaud's hell. *Modern Language Quarterly* 2(1): 69 – 72.

Houston, J.P. 1963. *The design of Rimbaud's poetry*. New Haven: Yale University Press.

Houston, J.P. 1980. Rimbaud and 'la vieillerie poétique'. *The French Review* LIII (2): 257 – 265.

Hugo, D. 2009. (Correspondence privée datée du 13 septembre 2009).

Hunting, C. 1973. La voix de Rimbaud : Nouveau point de vue sur : les naissances latentes des « voyelles ». *MPLA* 88 (3) : 472 – 483.

Hurst, P.W. 1992. Simbolisme : 485 - 489. Cloete, T.T. (réd). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM Litêrer.

Iacob, O. 2010. Translation criticism: poetry in translation. *Studii de știință și cultură* 6(2): 244 – 253.

Ivecovic, R. 2009. Que veut dire traduire ? *Asylon(s)* No. 7 Mai 2009. (Revue version numérique). Accédé le 24 juillet 2009 sur [http://www.reseau-terra.eu/article\\_889.html](http://www.reseau-terra.eu/article_889.html).

Jaeger, H. 1936. Stefan Georges Französische Gedichte und Deutsche Übertragungen. *PMLA* 51(2) : 563 – 593.

Jeancolas, C. 1991. *Le nouveau dictionnaire Rimbaud*. Paris : FVW Édition.

Jin, D. 2003. *Literary Translation. Quest for artistic integrity*. Manchester : St. Jerome Publishing.

Johl, R. 1992. Teks en Konteks : 530 - 531. Cloete T.T. (réd). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM Litêrer.

Johnson, J. 1992. Translation as simulacrum : 42 - 56. Venuti, L. (réd). *Rethinking translation. Discourse, subjectivity, Ideology*. London: Routledge. .

Jones, P.M., Richardson, G. 1966. *A book of French verse*. Oxford: Oxford University Press.

Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur Band 2*. Pretoria : Academia.

Kannemeyer, J.C. 1988. *Die Afrikaanse Literatuur 1652 – 1987*. Pretoria : Academia.

Kannemeyer, J.C. 1993. *Wat het geword van Peter Blum ? Die speurtog na die Steppewolf*. Kaapstad : Tafelberg.

Kloepfer, R & Shaw, P. 1981. Intra-and Intercultural translation. *Poetics Today*. 2(4):29 – 37.

Köhler, J. 2008. *Rimbaud, Arthur*. Accédé le 10 juillet 2009 sur [http://www.bautz.de/bbkl/r/rimbaud\\_a.shtml](http://www.bautz.de/bbkl/r/rimbaud_a.shtml).

Krige, U. 1950. *Vir die luit en die Kitaar. Vertalings uit die Spaanse en Franse digkuns*. Johannesburg : Afrikaanse Pers Boekhandel.

Krige, D. & Morgan, N. 2010. Drie Rimbaud-gedigte op soek na 'n Afrikaanse vertaling. *Stilet XXI*: 1: 96 – 113.

*La Bible*, 2007. Édition Segond. Genève: Société Biblique de Genève.

Lalley, J.M. 1968. *Roy Campbell. Selected poetry*. London : The Bodley Head.

*Larousse dictionnaire numérique*. Accédé le 12 mars 2013 sur <http://www.larousse.com/en/dictionaries/french-monolingue>.

*Les grands classiques*. Accédé le 9 juillet 2009 sur [http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes.jose\\_maria\\_de\\_heredia/le\\_labo\\_ureur.html](http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes.jose_maria_de_heredia/le_labo_ureur.html).

Leuwers, D. 1987. *Poètes français des XIXe et XXe siècles*. Paris : Librairie Générale Française.

Lilti, A-M. 1973. Essai d'analyse structural d'« Une saison en enfer » d'Arthur Rimbaud. *Langages* 31 : 112 – 126.

Littlejohn, S.W. & Foss, K.A. 2008. *Theories of Human Communication*. Belmont : Cengage Wadsworth.

Liukkonen, P. 2008. *Arthur Rimbaud (1854 – 1891)*. Accédé le 16 février 2009 sur: <http://www.kirjasto.sci.fi/rimbaud.htm>.

Lord, J. 1995. *Rimbaud, entre le Parnasse et la prose — parcours du signifiant*. Mémoire à l'université de Québec. (Inédit)

Macklin, G.M. 1996. "Finding the Formula": perspectives on the one-liner in Arthur Rimbaud's *Illuminations*. *Forum for Modern Language Studies* xxxii (4) : 329 – 342.

Macklin G. 2011. Telling tales – Narrative patterns in Rimbaud's "Conte", "Royaute" and "Aube". *Orbis Litterarum* 66(1) : 44 – 63.

Macklin, G. 2011. Madness and Modernity in Rimbaud's *Une saison en enfer*. *Neophilologus* 95 : 379 – 394.

Malherbe, D.F. 1975. *Afrikaanse verse*. Kaapstad : Tafelberg Uitgewers.

Maloux, M. 2006. *Dictionnaire des proverbes*. Paris : Larousse.



- Manguel, A. 1997. *A history of reading*. London: Penguin Books.
- Massey, I. 1956. A note on the history of Synaesthesia. *Modern Language Notes* 71(3): 203 – 206.
- Monteiro, G. 2010. Roy Campbell's « Delighted Discoveries ». *Luso-Brazilian Review* 47(2): 135 – 149.
- Moreau, M.G. s.d. *Historique : Petite et grande histoire par ordre chronique*. Accédé le 13 mai 2010 sur : <http://pagesperso-orange.fr/Gaston/01-historique.htm>.
- McNeil, L.D. 1984. Robert Lowell's "Imitations": Tone and Meaning in the Rimbaud Sonnet Sequence. *Comparative Literature Studies* 21(3): 323 – 344.
- Meiring, E. 1991. Die siener van die poëtiese woord: Arthur Rimbaud (1891 – 1991). *Tydskrif vir Letterkunde* 29(3): 21 – 25.
- Müller, M.B. & Feinauer, I. 2008. Die literêre vertaler as kulturele bemiddelaar. *Literator* 29(2): 125 – 147.
- Murat, M. 2000. Rimbaud et le vers libre. Remarques sur l'invention d'une forme. *Revue d'Histoire littéraire de la France* 100(2) : 255 – 276.
- Murphy, S. 1995. *Une saison en enfer* et les "Derniers Vers" de Rimbaud: rupture ou continuité? *Revue d'Histoire littéraire de la France* 95(6) : 958 – 973.
- Naaijken, T., Koster, C., Bloemen, H. & Meijer, C. 2004. *Denken over vertalen*. Utrecht : Uitgeverij Vantilt.
- Nakaji, Y. 2002. L'œuvre poétique entre traduction et création. *Littérature* 125 : 66 – 72.
- Newmark, P. 1998. *More paragraphs on translation*. Clevedon : Multilingual Matters Ltd.
- Olivier, P. 1977. *Poésies Rimbaud*. Paris : Hatier.
- Opperman, D.J. 1986. *Senior verseboek*. Kaapstad : Tafelberg Uitgewers.

Orizet, J. 2001. *Les cent plus beaux poèmes de la langue française*. Paris: Brodard & Taupin.

Ormsby, E. 2001. Rimbaud : Sophist of insanity. *New Criterion* 9(10) : 16 – 21.

Owoeye, T. 2011. Traduire la culture poétique du français en anglais: le cas des poèmes à forme fixe. *Babel* 57(3) : 342 – 353.

Paliyenko, A.M. 1996. The Dialogic “Je” in Rimbaud’s *Illuminations*: The subject of Self and the Other. *French Forum* 19(3) : 261 – 277.

Pallems, G.S. 2007. Revisiting the Old French Lai de Tyolet in light of the Middle Dutch Lancelot Compilation and Lancelot en het Hert met de witte voet. *Neophilologus* 91 : 351 – 360.

Peeters, L. 2005. Poetry and the emergence of the voice. *Acta Academica* 37(1): 1 – 21.

Pereira, E. 1992. Romantiek : 447 - 452. Cloete, T.T. (réd). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM Litêrer.

Pernety, A-J. M.DCC.LVIII. (1753). *Dictionnaire Mythohermétique*. Paris : Bauche.

Perskor. 1981. *Digtors en digsoorte*. Johannesburg : Perskor Uitgewery.

Peschel, E.R. 1974. Arthur Rimbaud: The Aesthetics of Intoxication. *Yale French Studies* 50: 65 – 80.

Peschel, E.R. 1981. *Four French symbolist poets*. Ohio: Ohio University Press.

Pinsky, R. 2006. On translation. *Literary Review* 50(1): 7 – 11.

Plessen, J. 1967. *Promenade et poésie. L’expérience de la marche et du mouvement dans l’œuvre de Rimbaud*. La Haye : Mouton & Cie.

Poulet, G. 1980. *La poésie éclatée*. Paris : Presses Universitaires de France.

Protin, M. 2010. *D'une rive (linguistique) à l'autre. Beckett sur le « bateau ivre »*.  
Accédé le 10 mai 2012 sur: <http://www.limitebeckett.paris-sorbonne.fr/zero/protin.pdf>.

Rabie, J. 1998. *Paryse dagboek*. Kaapstad : Human en Rousseau.

Rau, S.S.P. 2009. Translation or tranference: the problematic of cultural specifics. *Journal of Earth Sciences* 3(3): 50 – 59.

Reed, J. 1994. *Delirium: An interpretation of Arthur Rimbaud*. USA: First City Lights Edition.

Readings, B. 1993. Le canon et ses suites: entre concept et figure. *Théologiques* 1(2): 39 – 62.

Rey, P-L. 1998. Charles Baudelaire. *Petits poèmes en prose*. Paris: Brodard & Taupin.

Roditi, E. 1942. The poetics of translation. *Poetry* 60(1): 32 – 38.

Rohou, J. 2002. La périodisation: une reconstruction révélatrice et explicatrice. *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 2002/5. (102) :707 – 732.

Rose, E. 1944. Two German translations of Louïze Labé's second sonnet. *Modern language quarterly* 5(2): 183 – 191.

Sagot, J. 2010. *La sonorité comme matrice sémiotique de signification dans la poésie symboliste française*. Thèse à l'université Rice, Houston, Texas. (Inédite).

Santos, S. 2000. À la recherche de la poésie perdue. *American Poetry Review* 29(3): 9 – 14.

Scott, C. 1990. *Vers libre*. Oxford: Clarendon Press.

Scott, C. 1980. *French verse-art. A study*. Cambridge: Cambridge University Press.

Senekal, J. 1983. Resepsie – 'n terreinverkenning: 1 – 42. Malan, C. (éd). *Letterkunde en leser*. Durban: Butterworth-Uitgewers.

- Simon, S. 1992. The language of cultural difference: figures of alterity in Canadian translation: 159 – 176. Venuti, L. (éd). *Rethinking translation. Discourse, subjectivity, Ideology*. London: Routledge.
- Sloate, D. 2007. Translating Rimbaud's Illuminations. *Meta* 52(3): 582 – 583.
- Slote, D. 1982. Comment traduire Rimbaud: problèmes psycholinguistiques. *Meta* XXVII : 129 – 136.
- Smith, R. 1970. Roy Campbell and his French sources. *Comparative Literature* 22(1): 1 – 18.
- Staudt, K.H. 1984. The text as Material and as Sign: Poetry and Incarnation in William Blake, Arthur Rimbaud, and David Jones. *Modern Language Studies* 14(3): 13 – 30.
- St. Clair, R.A. 2011. *L'Enfant-Peuple: Rimbaud, Vallès, Literary Politics, and the Legacy of the Commune*. Thèse à l'université de Minnesota. (Inédite).
- Steel, D. 2011. Autour des Voyelles de Rimbaud : Poésie et linguistique. *French Culrural Studies* 22(3) : 3 – 11.
- Stephan, C. 2001. *Détournement syntaxique et forme métrique dans le sonnet rimbaldien*. Mémoire à l'université Saint-Esprit de Kaslik. (Inédit).
- Syrotinski, M. 1994. Jean Pulhan's allegories of translation. *Translation and Literature* 3: 76 – 88.
- Toerien, B.J. 1996. Barend J. Toerein : Vier gedigte. *New Contrast* 24(4) : 18 – 21.
- Toerien, B.J., Krige, U., Ferguson, G. 1993. *Versions of Jacques Prévert's The Song of the Snails who went to a Funeral*. Cape Town : Snailpress.
- Torop, P. 2008. Translation as communication and auto-communication. *Signs Systems Studies* 36(2): 375 – 397.
- Tuleu, V. 2004. *Poésies 1870 – 1872*. Paris : Bordas.

Valette, B., Giovacchini, D. & Audier, C. 1989. *Anthologie de la littérature française*. France: Nathan.

Van Campen, C. 1996. De verwarring der zintuigen. Artistieke en psychologiese experimente met synesthesie. *Psychologie & Maatskappij* 20(1) : 10 – 26.

Van Coller, H.P. 2002. Die saamstel van bloemlesings as kanoniserende handeling. Deel 1. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 42(1): 66 – 78.

Van Coller, H.P. 2002. Die saamstel van bloemlesings as kanoniserende handeling. Deel 2. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 42(2): 117 – 127.

Van Coller, H.P. 2009. *Tussenstand. Letterkundige opstelle*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.

Van den Broeck, R. 1999. *De vertaling als evidentie en paradox*. Antwerpen: Uitgeverij Fantom.

Van den Heever, C.M. & Nienaber, P.J. s.d. *Jan Celliers, Versamelde verse*. Pretoria : Afrikaanse Pers-Boekhandel.

Van Gorp, H. 2005. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Champion.

Van Luxemburg, J., Bal, M., Weststeijn, W.G. 1985. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Dick Coutinho.

Van Rooyen, I. 2010. Hier iewers hond. (Entretien avec Breyten Breytenbach). *By* (Volksblad 21 mars 2010: 20 – 21).

Vargaftig, B. 2005. *La poésie des romantiques*. Paris: E. J. L.

Venuti, L. 1995. *A history of translation*. London : Routledge.

Verlaine, P. 2004. *Fêtes galantes. Romances sans paroles*. Paris : Gallimard.

Victor, L. 2009. Poésie et genre littéraire : une application aux Poésies de Rimbaud. *Lexias* 27. Revue version numérique. Accédé le 28 avril 2010 sur <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=3156>.

Viljoen, H. 1992. Kanons en Kanonisering : 196 – 199. Cloete, T.T. (éd). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM Litêrer.

Vinay, J-P & Darbelnet, J. 2000. A methodology for translation : 84 – 93. Venuti, L. (éd). *The translation studies reader*. London: Routledge.

Walker, M.C. 1998. Translating poetry. The works of Arthur Rimbaud from French to English. *Translation Journal* 2(4). Revue version numérique. Accédé le 8 avril 2009 sur: <http://accurapid.com/Journal/06liter.htm>.

Webb, V.N. 1975. Taalkundige grondslae van vertaling: 134 – 147. Van Rensburg, F.I.J. (éd). *Die Kunswerk as taal*. Publikasiereeksnommer 46. RGN Instituut vir Lettere en Kuns. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.

White, E. 2008. *Rimbaud. The double life of a rebel*. London: Atlantic Books.

Wood, J. 2004. *Communication theories in action*. Belmont : Thomson Wadsworth.

Woodsworth, J. 1994. Alladin in the enchanted vaults : The translation of poetry. *Textual studies* 5: 105 – 115.

Worton, M. 1999. Charles Baudelaire/Baudelaire in English. *Translation & Literature* 8(1) : 100 – 106.

Zilderberg, C. 2006. Retour sur « Bonne pensée du matin » de Rimbaud. *Nouveaux actes sémiotiques* (107, 108) : 9 – 72.

## **Appendice I**

### **CONTEXTUALISATION DE LA POÉSIE RIMBALDIENNE**

#### **INTRODUCTION**

Le texte est l'élément de base de la traduction, mais le texte est également le résultat d'un processus créatif de la part de l'auteur. Afin de produire la meilleure traduction, il faut insérer le texte dans son contexte particulier, et ce contexte comprend la biographie de l'auteur et le code sémiotique de l'époque, entre autres (Senekal 1983 : 15).

Un poème, en tant que manifestation des expériences ou des sensations ressenties par le poète, tient, comme d'autres œuvres artistiques, un message communicatif. Souvent la clé pour comprendre ce message communicatif se trouve dans le contexte du poème (Wood 2004 : 79). Comme transmetteur de la poésie dans une langue étrangère, le traducteur doit alors faire attention au message contenu dans le poème. Pourtant, une traduction de poème n'est pas seulement une traduction de mots, mais aussi une transmission culturelle d'une culture vers une autre, car la poésie est au fond chargée de la culture de départ.

#### **BIOGRAPHIE DE RIMBAUD**

Jean Nicolas Arthur Rimbaud est né le 20 octobre 1854 à Charleville dans les Ardennes, dans une famille campagnarde (Tuleu 2004 : 14). Dès l'enfance il a montré un don pour les lettres. Son père, le capitaine Rimbaud, a rédigé un certain nombre de documents militaires dans lesquels il décrit des expéditions de l'armée

française en Algérie, en Italie et dans la Crimée (Bourguignon & Houin 2004 : 55 – 56) en arabe. Grâce à ces manuscrits, le jeune Arthur a pris connaissance de la langue arabe et des récits de voyage en Europe et en Afrique. Il est possible que les histoires du capitaine Rimbaud en langue arabe aient éveillé le désir du voyage dans le jeune Rimbaud.

Il a grandi dans une maison où le père était plus souvent absent que présent et où la mère stricte enfonçait une formation religieuse (Bonney 1987 : 10 – 11). Les parents se sont séparés et Madame Rimbaud et ses enfants ont déménagé dans une maison du quartier ouvrier de Charleville (Tuleu 2004 : 14). Rimbaud vivait donc presque sans père dans la pauvreté, sous l'influence d'une mère autoritaire qui ne voulait pas qu'il fréquentât les garçons du voisinage. En outre, la mère était catholique pratiquante et exigeait que ses enfants le soient aussi, mais Rimbaud s'est détourné de l'église et de la foi à un jeune âge.

Sa mère s'est occupée de son éducation de telle manière qu'elle statuait sur tous les livres qu'il était permis de lire et auxquels il avait accès. Ce rigorisme occasionnait souvent des conflits entre mère et fils, ce qui rendait les relations entre eux tendues : Rimbaud l'a rebaptisée « la bouche d'ombre » (Tuleu 2004 : 14) et il a fallu, selon Borer, « dix mille kilomètres entre eux pour établir la communication, ils se ressemblent trop – elle, un peu plus bornée » (2003 : 16). Pourtant, il semble que sa mère fût peut-être fière en secret de son fils doué : Rimbaud décrit dans son poème « Les poètes de sept ans » comment la mère s'en allait, fière de son fils. Malgré les relations tendues qui ont marqué sa jeunesse, plus tard dans sa vie, après son départ pour l'Afrique, c'était elle, sa mère, qui lui fournissait de souvent ce qu'il lui



demandait, par exemple de l'argent. C'était aussi avec elle et avec sa sœur Isabelle qu'il soutenait une correspondance à partir de l'Afrique du Nord et de Marseille (Brunel 1999 : 1011 – 1022).

Le jeune Rimbaud s'intéressait aux livres, et il a lu ceux de son père gardés dans la maison. À l'école il travaillait toujours ardemment et étant travailleur, il a réussi à forcer l'admiration de ses professeurs ainsi que de ses camarades de classe (Bourguignon & Houin 2004 : 61). En tant qu'élève, il a rencontré le maître Izambard, poète lui-même, et c'était surtout avec lui qu'il avait eu (et avait entretenu) des liens amicaux pendant des années. C'était Izambard qui l'a encouragé à traduire Juvénal, Tibulle, Martial et Propertius et grâce à lui, Rimbaud a pris connaissance des œuvres de Rabelais, Villon, Hugo, Musset, Gautier, Baudelaire et de tous les Parnassiens (Bourguignon & Houin 2004 : 62). Parmi les poètes parnassiens, c'était d'abord la poésie de Baudelaire et de Banville qu'il admirait (Tuleu 2004 : 15) et ensuite c'était les poèmes de Verlaine qui lui plaisaient, plus particulièrement son recueil de *Poèmes saturniens* (Bourguignon & Houin 2004 : 75). Par conséquent, la carrière littéraire de Rimbaud a débuté non seulement par la poésie, mais aussi par la traduction, et cette dernière activité deviendrait une occupation à laquelle il vaquait pendant les années passées en Afrique ; selon Reed (1994 : 11) il a traduit le Coran en français.

Son désir de faire partie des Parnassiens a peut-être déclenché la décision de partir pour Paris pour se présenter chez ces poètes renommés et constitue peut-être aussi la raison pour son choix conscient de devenir poète (Tuleu 2004 : 15). En fait, il a manifesté cette ambition dans une lettre adressée à de Banville dans laquelle il a

écrit : « ... je serai à Paris ... je serai Parnassien ! » (Bonnefoy 1987 : 29). Pour Rimbaud, être poète était son destin !

Tuleu (2004 : 194) estime la date du début de la carrière poétique de Rimbaud par rapport aux événements importants dans l'histoire de la France : le début de la guerre franco-prussienne le 19 juillet 1870, la chute du Second Empire et l'établissement de la Commune de Paris en 1871. C'était des temps troublés en France et par conséquent, l'été 1870 a été un moment décisif dans la vie de Rimbaud. D'une part, cette date marque la fin de ses études secondaires (à cause de la guerre) ; d'autre part, Rimbaud, qui sympathisait avec la Commune, voulait se présenter devant les « communards » (Olivier 1977 : 10). Cette date (1870) marque ainsi le début de ses voyages depuis Charleville tant haï, et de ses tentatives littéraires chez les Parnassiens (Bonnefoy 1987 : 5 ; Olivier 1977 : 8).

Sa première destination a été Paris, une ville revisitée plusieurs fois, mais cette fois-ci il se trouvait en prison, ayant voyagé sans billet. Après quelques jours en prison, Izambard est venu le libérer et l'emmené à Douai (Bonnefoy 1987 : 30). Il a vu peu de Paris et son rêve de liberté s'était réduit en cauchemar. À peine est-il rentré dans la maison familiale, qu'il repart ; une habitude prise par Rimbaud à partir des années 1870 jusqu'à 1872 ou 1873, le moment où il a renoncé à la poésie.

Vers la fin d'octobre 1870, il se retrouvait dans la maison familiale dans un état de guerre qui empêchaient surtout toute activité littéraire et artistique (Bourguignon & Houin 2004 : 71). Rimbaud passait son temps dans la bibliothèque, où il lisait des livres scientifiques rares. De temps en temps il rendait visite à son ami Delahaye qui

à habité Mézières pendant octobre et novembre 1870 (Bourguignon & Houin 2004 : 73). C'était pendant ces longues promenades ensemble que Rimbaud a révélé ses projets littéraires à son ami. La guerre franco-prussienne l'empêchait bien de voyager, mais par le biais de ses lectures pendant cette époque, Rimbaud parachevait ses études qui se révéleraient dans sa poésie, par exemple dans son vocabulaire insolite.

En février 1871, il est encore parti pour Paris, où il a débarqué pour la deuxième fois. Paris subissait toujours l'humiliation et les privations qui émanaient de la guerre de l'année précédente. Les parisiens se sont révoltés ; la Semaine sanglante de la Commune a eu lieu le 22 – 28 mai 1871 (Tuleu 2004 : 16). C'était aussi en mai 1871 que Rimbaud a rédigé les deux lettres du « Voyant » (terme emprunté à Victor Hugo, Tuleu 2004 : 188) dans lesquelles il a indiqué qu'il haïssait la société bourgeoise, qu'il serait le « voleur de feu » et le « suprême Savant » (Olivier 1977 : 11). Selon la légende, Rimbaud se trouvait à Paris pendant la semaine révolutionnaire, mais Tuleu (2004 : 16) et Bonnefoy (1989 : 42) précisent que ses lettres du 13<sup>ème</sup> et du 15<sup>ème</sup> mai (lettres du Voyant rédigées à Charleville) (Brunel 1999 : 233) prouvent qu'il n'avait pas encore quitté Charleville. Une autre source, Dindo (1991), est d'avis que Rimbaud a participé à la Commune et qu'il se trouvait à cette époque-là dans les casernes des communards. Il n'est pas clair s'il y a participé ou non, mais il est juste que Rimbaud était du côté des « révolutionnaires » (Dindo 1991; Bourguignon & Houin 2004 : 77), un aspect relevé dans sa poésie, par exemple dans les poèmes « Chant de guerre Parisien » et « Paris se repeuple ». Pour Rimbaud, malgré les conditions difficiles, l'année 1871 est devenue une année féconde au cours de laquelle il a composé plusieurs poèmes, parmi eux : « Les poètes de sept ans »,

« Les premières communions », « Les assis », « Tête de faune », « Voyelles », « Les douaniers », « Paris se repeuple » et le célèbre « Bateau ivre » (Tuleu 2004 : 260 – 261).

Désormais, il voudrait un contact direct avec les Parnassiens. En mai 1871, il a écrit une lettre à Théodore de Banville dans laquelle il a inclus quelques-uns de ses poèmes, probablement dans l'espoir de les faire publier par les Parnassiens, mais cette lettre est restée sans réponse (Tuleu 2004 : 15). Trois mois plus tard, en août, il a de nouveau écrit à Banville et cette fois-ci c'était Verlaine qui, en septembre 1871 (Bourguignon & Houin 2004 : 82), lui a répondu par la phrase célèbre : « Venez, cher grand âme, on vous attend, on vous désire ». Ce quatrième retour dans la capitale en octobre 1871 lui semblait enfin comme une entrée dans la poésie française, car il se trouvait au sein des Parnassiens dont il admirait surtout Banville et Verlaine. Peu après, néanmoins, Paris a perdu son charme pour le poète et en avril 1872 il est rentré à Charleville où il est resté jusqu'en juillet 1872 (Bourguignon & Houin 2004 : 90). C'est pendant son séjour chez les Parnassiens que l'amitié entre Rimbaud et Verlaine est née. Ils avaient beaucoup en commun : ils étaient tous les deux des poètes doués pour la musique ; ils avaient des racines dans les Ardennes et leurs pères respectifs avaient suivi une carrière militaire (White 2008 : 58).

En été 1872 Rimbaud a quitté Charleville (et la France) pour la cinquième fois, en compagnie de Verlaine, qui craignait des poursuites contre les anciens communards. En outre, Verlaine a été incité à s'enfuir par les relations détériorées avec sa femme. Il a convaincu Rimbaud de l'accompagner ; enthousiasmés par le voyage, ils sont partis de Paris en juillet 1872 (Bourguignon & Houin 2004 : 90 – 91).

D'abord ils ont voyagé vers la Belgique et ensuite vers l'Angleterre où ils se sont installés à Londres, menant une vie de bohème, fumant du haschich et buvant de l'alcool. Bruxelles, la ville habitée par une monarchie en exil autrefois (par exemple Marie de Médicis et la reine Christine de Suède, (Fralon 2008 : 197), respirait un air de liberté pour ces poètes. Selon Fralon, plusieurs personnes importantes se sont enfuies à Bruxelles, surtout pour des raisons politiques (comme Victor Hugo) ou financières (par exemple Baudelaire, mais aussi pour « prendre l'air », comme Verlaine et Rimbaud, (2008 : 197 – 198). Les deux poètes voulaient la liberté ; le premier de sa femme, le deuxième de son village détesté et de sa mère stricte.

A partir de décembre 1873, Rimbaud et Verlaine se sont lancés dans de nombreux voyages entre les Ardennes, l'Angleterre et la Belgique (Tuleu 2004 : 17 - 18). Au début du printemps 1873, Rimbaud a quitté Verlaine et il est rentré à Charleville (Bourguignon & Houin 2004 : 94). Cependant, en mai 1873, les deux poètes sont encore partis ensemble pour l'Angleterre. En juillet 1873, Verlaine est rentré dans la maison familiale, après avoir appris que les poursuites avaient pris fin et que sa femme lui avait pardonné ses fugues en compagnie de Rimbaud. C'était à cette époque que Verlaine a tiré sur Rimbaud (Bourguignon & Houin 2004 : 94). Ensuite Rimbaud est rentré à pied à la ferme de Roche où il a composé *Une saison en enfer* (Bourguignon & Houin 2004 : 97). En novembre 1873, Rimbaud a visité Paris pour la dernière fois ; ensuite, il est rentré à Charleville (Bourguignon & Houin 2004 : 99). A partir de 1875 Rimbaud a voyagé seul vers Stuttgart, puis en Italie (Olivier 1977 : 12) et pendant l'hiver 1875 Rimbaud a reçu Verlaine à Stuttgart ; c'était la dernière fois que les deux poètes se sont vus (Tuleu 2004 : 18), bien qu'ils échangé des lettres pendant cette époque (Brunel 1999 : 517).

Dans une lettre adressée à Delahaye et datée du 14 octobre 1875, Rimbaud a renoncé à la poésie (Brunel 1999 : 518) avec le résultat que sa courte carrière de poète n'ait duré que cinq ans (à peu près). Il est remarquable que la carrière de poète de Rimbaud se soit déroulée dans une époque déconcertante, marquée par la guerre, la révolte publique et les souffrances. Sa vie privée a été marquée par la révolte personnelle, la souffrance, l'abus de substances toxiques et les tensions qui résultaient des relations homosexuelles avec Verlaine ; la question se pose dans quelle mesure ces conditions ont influencé la créativité du poète.

En 1876, Rimbaud quitte l'Europe pour entrer dans l'armée hollandaise où il a pris un poste qu'il a abandonné presque immédiatement. Il a séjourné à Chypre au cours des années 1878 – 1880 (Olivier 1977 : 12) ; il est revenu à Charleville en 1879, touché par la typhoïde. Dès sa guérison en 1880 il est parti pour Aden (au Yémen) et puis pour Harar en Afrique où il a travaillé pendant environ dix ans dans le commerce. Il s'est aussi engagé dans de divers trafics d'armes. Il est rentré en France en 1891 pour faire soigner sa jambe droite, atteinte de cancer. Il meurt, à l'âge de 37 ans, dans l'hôpital de la Conception à Marseille le 10 novembre 1891 (Tuleu 2004 : 19).

Pendant sa vie il a fait un grand nombre de voyages et même quand il était déjà mourant, il a fait un dernier appel au directeur des Messageries maritimes pour demander « à quelle heure il devait être transporté à bord » (Olivier 1977 : 13) pour pouvoir partir. Ce voyage-là n'a jamais eu lieu ; Arthur Rimbaud est enterré à Charleville. Cependant, quant à lui, il manifestait toujours un ardent désir pour l'« ailleurs ». Dans ses voyages, comme dans ses œuvres, il a toujours exploré

l'inconnu, et il est devenu « le pèlerin des routes d'Europe, le voyageur jamais las des continents et des mers » (Bourguignon & Houin 2004 : 100).

Berrichon résume la vie de Rimbaud comme suit: «L'existence active de Jean Nicolas Arthur Rimbaud, apparaît-il, était comblée de curiosités satisfaites, à bout d'aventures impressionnantes, et elle allait (...) s'éprendre, au rêve, de nouveaux et convoités concepts à traduire dans une langue visant tous les sens à la fois... » (1897 : 23).

## Appendice II

### Aube – Arthur Rimbaud

J'ai embrassé l'aube d'été.

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les champs d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. À la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi.

(Brunel 1998 : 122 – 123).

### Daeraad -Arthur Rimbaud

Die daeraad van die somer het ek omhels.

Niks het nog geroer teen die front van die paleise nie. Die water was dood. Die kampe skaduwees het die bospad nie verlaat nie. Ek het aangestap, die lewendige en loue trekkies wind wakker gemaak, en die gesteentes het my aangestaar, en die vlerke hul vlug geneem sonder geluid.

Die eerste onderneming was, in die paadjie reeds vol vars en bleek glansinge, 'n blom wat my sy naam gesê het.

Ek het gelag vir die waterval wat haar verwarde hare uitskud oor die denne : teen die silwre spits het ek die godin herken.

Toe, een na die ander, het ek haar haar sluiers ontnem. In die laninkie, my arms swaaiende. Op die vlakke, waar ek dit aan die haan verkondig het. In die middestad,



het sy gevlug tussen die kloktorings en koepels ; en, al hardlopende soos 'n bedelaar oor die kaaie van marmer, het ek haar voor my uit gejaag.

Aan die bo-end van die pad, naby 'n lourierbos, het ek haar omring van haar opgehoopte sluiers, en ek het effens die reuk gekry van haar reusagtige liggaam.

Diep onder in die bos het die daeraad en die kind geval.

Toe ons wakker word, was dit noen.

(Krige 1950 : 30).

**(« Je suis vécu » sê Arthur l'Hottentot) – Breyten Breytenbach**

Ek het nie tyd genoeg om nie te slaap

Ek is alleen. Alleen is ek nie

Wat is die skoonheid van die skoelapper ?

Dit is sy gebreke

Nee

die skoonheid is die vlinderende vlug

van die skoelapper se vlerke

Moenie die vlinder analiseer nie –

Om dit te kan doen

moet hy trilsit, stil

soos 'n soen op jou skoen

'n blomblaar sonder blom

is 'n nag sonder drome

Jy wat slaap is al-almagtig

en tog so broos –

met een handgebaar wis ek jou dromeryk uit

Ek durf jou nie wek nie –

ek is geen fascis

Die dag is van die wêreld

en ek sou graag deel wou wees van jou nag

Want met die eerste kontak korrupteer ek jou,  
met my eerste sien met my eerste sê  
(as jy my sien)  
word jy in die bloed van my sien-en-sê ingelê

Kontak is van die dag  
en in die nag is dit nooit ter sprake  
want die nag is die duistere sonneryk van mag

En in die dag het jy nie vlerke nie ;  
ek het jou lief omdat ek jou gemaak het –  
papie, kokon, vlinder-sonder-vlug en  
                    boetedoening op my skoen

Ek mag jou nie hê  
om jou te mag hê  
o om dit te kan sê  
moet ek jou breek  
moet jy onder die kombes  
van my woorde kom lê  
En my woorde stink

Ek hou nie van die boete se soet  
onder tink kombes nie  
Jy bestaan nie vir my nie

Ek is verlief op my alleenwees  
omdat ek alleen is  
soos ek treur oor my verlore dood  
en daarom maak ek jou wakker  
Is ek vir jou ook daar ?  
Dan is ek nie

en is dit jy  
wat my tot skreeuende bestaan verlei

Tog, al folter ek jou hóé  
nooit sal ek kan verhoed  
dat jy weer die nag sal dra  
soos 'n hoed, maar ryker as enige kroon

En kyk, die koningin is kaal  
(kyk nou so 'n listige skepsel)

Vrou,  
laat my my vlerke vou  
en huis to kom op jou soen

Twee dinge wil ek sê :  
ek is alleen maar ek het jou lief  
en jy is my vlug –  
ek wil jou laat loop op die brug van ontwaking  
met dag en nag onbereikbare oewers  
wat weg sal drywe op die water se rug

en ons is een, een-een alleen  
van ontbinding vervreem –  
verskoon my moet sê  
                  en die leemtes

(Breyenbach 1970 : 104 – 106)

### **Le laboureur – José-Maria de Hérédia**

Le semoir, la charrue, un joug, des socs luisants,  
La herse, l'aiguillon et la faux acérée  
Qui fauchait en un jour les épis d'une airée,  
Et la fourche qui tend la gerbe aux paysans ;

Ces outils familiers, aujourd'hui trop pesants,  
Le vieux Parmis les voue à l'immortelle Rhée  
Par qui le germe éclôt sous la terre sacrée.  
Pour lui, sa tâche est faite ; il a quatre-vingts ans.

Prés d'un siècle, au soleil, sans en être plus riche,  
Il a poussé le coutre au travers de la friche ;  
Ayant vécu sans joie, il vieillit sans remords.

Mais il est las d'avoir tant peiné sur la glèbe  
Et songe que peut-être il faudra, chez les morts,  
Labourer des champs d'ombre arrosés par l'Érèbe.  
(Les grands classiques 2009 ; Internet)

### **Die Boer – Elizabeth Eybers**

Die saaisak, ploeg, die juk, die helder skaar,  
die eg, die prikstok, die geslypte seis,  
die gaffel wat die swaarste gerf kon hys,  
die vleël wat die goud puur uit die aar :

al dié gereedskap wat vir hom te swaar  
geword het, dra hy op aan die Godin  
wat self die saadkiem deur die dop laat dring.  
Sy dagtaak is voltooi, ná tagtig jaar.

Byna 'n eeu, in wind en weer, dat hy  
die braakland breek en altyd arm bly ;  
ná bitter jare smaak hy geen berou,

maar reken tog die klei het lank genoeg  
sy krag geput en wonder of hy nou  
die skaduland van Erebos gaan ploeg.  
(Eybers 2004 : 217)