

<http://doi.org/10.31861/pytlit2021.103.136>

УДК 821.133.1-1Сам.09:81'255.4=134.1

LA TRADUCTION POÉTIQUE COMME ENRICHISSEMENT ET PROCESSUS TRANSCULTUREL : JULIO HERRERA Y REISSIG TRADUIT ALBERT SAMAIN

Thais A. Fernández

orcid.org/0000-0001-6509-8166

Thais.fernandez@libero.it

Maîtresse de conférences

École de médiateurs linguistiques

7/C, Rue Villa Glori, 06124, Pérouse, Italie

Résumé. Dans cette étude, nous nous concentrerons sur l'affinité poétique unique entre le poète uruguayen Julio Herrera y Reissig (1875–1910) et le poète français Albert Samain (1858–1900), qui se concrétisa dans la traduction espagnole que fit Julio Herrera y Reissig de quelques poèmes tirés du recueil que Samain composa en 1898. Notre objectif n'est pas ici de faire une lecture critique des traductions de Herrera y Reissig, mais plutôt de cerner les éléments de contact unissant les deux poètes. Ainsi, au travers d'une analyse contrastive, illustrerons-nous les affinités entre l'auteur français et son traducteur uruguayen. Dans *Aux flancs du vase*, Samain a su transposer en vers essentiels, sensuels et harmonieux les émotions que suscitent en lui les paysages lumineux et certains moments de la vie quotidienne. Si son style ne coïncide nullement avec le monde poétique du Modernisme, où foisonnent les parfums exotiques, les couleurs, les cygnes et les personnages du monde classique, il a donné à Herrera y Reissig l'opportunité de réaliser un véritable remaniement créatif, en imprimant au texte original des transformations tout à fait remarquables. Dans ce recueil d'alexandrins où la nature est protagoniste, les sensations communes aux deux poètes sont évoquées par le choix des couleurs et des parfums, les combinaisons de sons et la profusion d'images qui atteignent une rare intensité.

Mots clés : Julio Herrera y Reissig ; Albert Samain ; traduction poétique ; Modernisme ; analyse contrastive.

En Uruguay, vers la fin du XIX^e siècle, à l'époque où le mouvement moderniste s'est développé, la littérature française a pris une grande importance. Dans ce cadre, nous nous concentrerons sur l'affinité poétique unique entre le poète uruguayen Julio Herrera y Reissig (Bula Píriz 1961) et le poète français Albert Samain (A. Samain MCMXLVII). Cette affinité se concrétise dans la traduction espagnole de Julio Herrera y Reissig de quelques compositions poétiques tirées du recueil *Aux flancs du vase* que Samain a publié en 1898.

Mais voyons d'abord comment est la société dans laquelle vit notre poète. Herrera y Reissig voit le jour le 9 janvier 1875 à Montevideo, une ville alors en pleine croissance et transformation sociale. La bourgeoisie se fait plus puissante sur le plan politique et économique, plus raffinée aussi, et la France devient un modèle à suivre. A la fin du XIX^e siècle, la ville compte différents théâtres et bibliothèques, ainsi que des clubs où l'on peut danser ou s'adonner à la lecture. Sa population connaît, pendant cette période, une croissance sensible, due en partie à l'arrivée de masses rurales qui souhaitent s'intégrer à la société de la capitale pour jouir des bienfaits et du confort qu'apporte le progrès et, en partie, à l'arrivée d'étrangers attirés par les bonnes opportunités d'emploi.

C'est dans cette société conservatrice et quelque peu provinciale, et au sein de l'une des familles les plus en vue, que Julio Herrera y Reissig vient au monde. C'est aussi à Montevideo qu'il s'éteindra en 1910. Poète appartenant au mouvement moderniste, il est considéré comme l'un des plus représentatifs d'Amérique Latine. Un monde poétique géographiquement très éloigné de celui de Samain, donc, mais les deux hommes n'en ont pas moins un certain nombre de points communs. Albert Samain, né à Lille le 3 avril 1858, dans une modeste famille d'origine flamande, perdit très tôt son père et dut alors abandonner l'école. Avec son style un peu mélancolique et intimiste, baigné d'une lumière automnale aux teintes délicates respirant l'harmonie de la vie quotidienne paysanne, et ses références à la littérature classique, Samain touche l'imaginaire du poète uruguayen, qui en vient bientôt à le considérer comme son maître et traduira ainsi, comme nous l'avons dit, douze de ses poésies.

Avant de nous lancer dans une courte analyse de ses traductions, il convient de rappeler la position, à cet égard, de Benedetto Croce, qui affirme que, la création poétique étant un acte unique et non

reproductible, il est impossible de transposer convenablement une poésie dans une autre langue. D'où il s'ensuit, si nous adoptons cette position, que toute traduction est elle-même une nouvelle création poétique.

Effectivement, dans le cas de la poésie, nous ne devons pas prendre en compte seulement les éléments sémantiques, le rythme, la métrique, la rime, la musicalité du vers ; il y a aussi un rapport dialectique entre tous ces éléments, qui constituent une structure organique.

Mais notre objectif n'est pas de faire une lecture critique des traductions de Herrera y Reissig, mais plutôt d'identifier les éléments de contact existant entre les deux poètes, ainsi que de mettre en évidence l'enrichissement linguistique et émotionnel et le mécanisme qui permettent à notre poète uruguayen d'intérioriser les compositions de Samain.

Dans *Aux flancs du vase*, Samain parvient à traduire en alexandrins essentiels, sensuels et harmonieux les émotions que suscitent en lui tant les paysages lumineux que certains aperçus de la vie quotidienne. Bien que ce style ne coïncide pas du tout avec le monde poétique du Modernisme, qui est plein de parfums exotiques, de couleurs, de cygnes et de personnages du monde classique, il donne à Herrera y Reissig la chance de créer une véritable œuvre de remaniement créatif et les transformations que le poète apporte au texte original sont remarquables.

Nous n'examinerons ici que la traduction en espagnol du poème *Le repas préparé*, tiré du recueil *Aux flancs du vase. Première partie*.

Samain écrit

Herrera y Reissig traduit

Ma fille laisse là ton aiguille et la laine ;	Déjà mi querida hija, pronto tu aguja y tu lana.
Le maître va rentrer ; sur la table de chêne	Ya es tiempo que vuelva el amo, tiende la mesa, engalana
Avec la nappe neuve aux plis étincelants.	El nuevo mantel de pliegues nítidos y deslumbrantes
Mets la faïence claire et les verres brillants	Con la loza tersa y clara y con los vasos brillantes
Dans la coupe arrondie à l'anse en col de cygne	En el áfora de cuello de cisne, comba y bizarra,
Pose les fruits choisis sur des feuilles de vigne :	Posa frutos escogidos sobre el follaje de parra.
Les pêches que recouvre un velours vierge encore,	Las peras que cubren un virgen delicado terciopelo,
Et les lourds raisins bleus mêlés aux raisins d'or.	Y pesadas uvas de oro mezcladas a las de cielo.

Dans ces vers, Samain nous décrit une scène paysanne, où la famille se prépare pour le déjeuner dans un environnement modeste et serein, attendant que le père revienne des champs. Les vers simples d'Albert Samain, presque humbles, lents, comme il se doit pour décrire une chaude journée d'été dont la lumière se reflète dans des verres brillants, se transforment en une explosion de couleur, de dynamisme, d'éclat, chez Herrera y Reissig.

Dans le premier vers de l'original, la fille du paysan, indiquée sans aucun qualificatif, suspend son tricot pour mettre la table ; dans la traduction, elle devient *mi querida*, ma fille chérie. Par l'ajout de cet adjectif, le rapport de la mère avec sa fille devient plus affectueux et, de ce fait, plus intime, plus familial. Herrera explicite les sensations de douceur domestique que le texte français éveille en lui.

Dans le vers 2, la table de chêne, vraisemblablement un meuble rustique et robuste, chez Herrera se *engalana*, se transforme en une table fastueusement dressée. Les plis étincelants de la nappe deviennent *nítidos y deslumbrantes*, éblouissants, comme pour un repas de fête. Mais il est intéressant de noter que, même lorsqu'il utilise des termes identiques au français, le texte espagnol dégage un rythme et une vivacité bien plus accentués. La représentation que donne Herrera y Reissig de la luminosité ambiante anticipe ce qui sera plus évident dans la seconde partie de la poésie, c'est-à-dire que toute la scène se déroule par un beau jour d'été.

Dans les vers 5-6, Herrera réalise une opération créative audacieuse : la simple « coupe » devient une *ánfora*, récipient élégant s'il en est. Et il contourne la difficulté logique que comporte le choix de ce terme (il serait en effet impossible de poser des fruits sur des feuilles de vigne, comme le dit Samain, dans une amphore) en y ajoutant deux adjectifs de son cru, *comba e bizarra*. Ainsi voit-on apparaître un objet particulier, original, dont les lignes singulières se rapprochent de l'esprit moderniste. Herrera réussit à créer des images plastiques d'une grande efficacité tout en évoquant, avec son amphore, un lien immédiat avec la Grèce antique et donc avec la culture classique. La simple coupe du paysan se transforme ainsi en un objet fantastique par lequel Herrera exprime son attirance pour les nouveaux mouvements littéraires, attirance qui caractérisera toute son œuvre.

Passant au vers 7, nous trouvons dans l'original des pêches recouvertes d'un velours *encore vierge*, nous dit Samain, qui en espagnol deviennent des *peras*, des poires. Mais pourquoi cette transformation ? Il s'agit en fait d'une intervention de type lexical motivée par des exigences de rythme. « Pêche », en espagnol péninsulaire, se dit *melocotón*, un mot tronqué qui compte quatre syllabes et dont l'accent tonique est sur la dernière. Quant au terme uruguayen, *durazno*, il aurait lui aussi, avec ses trois syllabes, altéré le rythme du vers. Les deux solutions auraient donc été totalement inefficaces.

Sur le plan formel, le texte est nettement forcé, mais il n'en crée pas moins chez le lecteur une suggestion sensorielle presque palpable. Quand nous lisons le texte français, nous évoquons nos premières expériences de vie et de connaissance du monde. Images visuelles, couleurs, parfums, saveurs... Quand nous lisons la traduction, nous savons très bien que les poires ne sont pas recouvertes de ce même velours, qu'elles n'ont pas le même parfum que les pêches. Mais leur valeur évocatrice est tout aussi forte et, grâce à la musicalité du texte, cette allusion au *terciopelo* ne nous choque nullement et se fond en douceur avec les autres éléments de la poésie.

Dans le vers 8, les raisins noirs deviennent pour Samain des raisins bleus, mais Herrera décodifie ce bleu en l'associant au ciel, donnant ainsi à la poésie un souffle plus large. L'image acquiert alors un sens plus profond et sort de l'espace étroit du monde réel pour englober ce ciel.

Herrera obtient là un jeu remarquable d'image et de couleur. Il ne s'arrête pas à la simple description de la grappe véritable, mais « les raisins d'or » deviennent *de ámbar*, d'ambre. Et ces grappes se détachent sur le bleu du ciel et se mélangent pour créer des couleurs nouvelles. Dans la seconde partie de la poésie :

Samain écrit :

Que le pain bien coupé remplisse les
corbeilles,
Et puis ferme la porte et chasse les
abeilles...
Dehors le soleil brûle, et la muraille
cuit.
Rapprochons les volets, faisons presque
la nuit,

Herrera y Reissig traduit :

Que del pan mejor cortado esté la cesta
cubierta
Y luego espanta las moscas después de cerrar
la puerta.
Fuera la pared calcina, el sol arde, hace un
derroche
de fuego. Arrima el postigo, hagamos casi la
noche

Afin qu'ainsi la salle, aux ténèbres plongées, S'embaume toute aux fruits dont la table est chargée.	con el fin de que la sala, toda de tinieblas presa se embalsame con los frutos de que está llena la mesa.
Maintenant, va puiser l'eau fraîche dans la cour ; Et veille que surtout la cruche, à ton retour, Garde longtemps glacée et lentement fondue, Une vapeur légère à ses flanc suspendue.	Ahora ve a sacar, querida, agua pura del contorno, De la casa ; y ten cuidado que el cántaro, a tu retorno conserva por largo tiempo, helado y casi fundido, Un vapor lento y sutil a sus flancos adherido.

Cette seconde partie du texte de Samain met en évidence la nette opposition entre le dedans et le dehors, entre le monde ordonné de la première partie, presque immobile dans la pénombre de la salle à manger, et le monde lumineux de l'extérieur, que nous imaginons imprégné de couleurs, de chaleur et de suggestions, où les murs cuisent et où l'eau froide du puits apporte un bienvenu soulagement, où le seul mouvement est le vol des abeilles – presque une métaphore de l'existence humaine : l'âme avec sa spiritualité et le corps avec ses passions.

Herrera y Reissig le traduira en y apportant des images fortes, des accentuations marquées : *pared calcina, el sol arde, un derroche de fuego*. Ainsi réussissons-nous sans difficulté à reconstruire de manière plus vivante ce que Samain n'avait qu'insinué.

Dans le vers 9, le texte nous parle du pain sur la table déjà dressée. Nous connaissons la symbologie du pain, qui peut être vu comme le corps du Christ dans la communion (raison pour laquelle on y traçait une croix avant de le mettre au four), ou comme symbole de bien-être ou un bouclier contre la faim. Le paysan a donc pour le pain un respect quasi religieux. Dans le texte original, le poète a mis dans la corbeille le pain coupé avec un soin presque révérenciel ; l'auteur uruguayen, lui, choisit les plus belles tranches : il n'y voit aucune valeur religieuse, seul compte pour lui le côté esthétique.

Le vers 10 mentionne un fait courant dans la vie des champs : les abeilles peuvent entrer dans la maison, attirées par l'odeur des fruits mûrs placés sur la table. Le seul élément qui, par son mouvement, vient rompre l'immobilité ambiante semble n'avoir aucune justification dans le monde poétique de Herrera. Les abeilles, symbole positif de

laboriosité et de générosité, sont ainsi remplacées par des mouches, symbole négatif, dans une variante dont on perçoit mal la justification. Dans cette seconde partie, et précisément aux vers 11, 12 et 13, Samain définit la saison pendant laquelle se déroule la scène en disant « Dehors le soleil brûle, et la muraille cuit » ; aussi faut-il fermer les persiennes et créer la pénombre, pour éviter que le soleil, la chaleur ne pénètrent dans la pièce. Herrera, qui avait dès les premiers vers fait allusion à la saison, accentue les caractéristiques de l'été par les mots *la pared calcina, el sol arde*, avec un mur qui devient de la chaux vive et le soleil qui brûle comme un incendie, accentuant l'effet sensoriel, un jeu presque érotique, passionnel, de flammes qui ne brûlent pas, mais embrasent et consomment, un jeu qui allume les sens pour se calmer ensuite, avec la glace presque fondue sous la chaleur.

Conclusion

Herrera y Reissig conserve presque toujours le nombre de syllabes et de rimes de l'original, mais la densité des adjectifs et des images qu'il utilise est beaucoup plus riche que chez Samain. Alors que ce dernier utilise une grande profusion de formes qui suggèrent la luminosité comme « les verres brillants », « la salle aux ténèbres plongée », Herrera se caractérise par l'exaspération de la lumière, des teintes et des images, atteignant des effets absolument extraordinaires sur le plan poétique. Dans les traductions de Samain réalisées entre 1901 et 1902, il y a déjà des éléments qu'il utilisera dans *Les extases de la montagne*, poésies composées entre 1904 et 1907 dans lesquelles on retrouve le même goût pour les images visuelles, les mêmes tons, l'exaspération des adjectifs et la fascination pour le paysage paysan. Dans ce recueil d'alexandrins où la nature est le protagoniste, les sensations communes aux deux poètes sont évoquées par le choix des couleurs, des parfums, des combinaisons de sons, et par la profusion d'images avec lesquelles ils déguisent le réel. Nous pouvons affirmer que les éléments qui, à première vue, pourraient sembler des erreurs de traduction ou une mauvaise compréhension du texte, et qui ont provoqué tant de critiques négatives, sont en fait les changements qui se produisent presque inévitablement lorsqu'un poète traduit un autre poète.

Pour conclure cette étude, rappelons les mots du poète argentin Jorge Luis Borges qui, lors d'une interview accordée à Alberto Arbasino,

soutient que la littérature n'est pas faite seulement de paroles, mais aussi, et même surtout, d'images et de rêves (RAI1, 1977). Cette définition, d'une grande pertinence, ne semble-t-elle pas pouvoir s'appliquer tout aussi bien à la traduction littéraire ?

**ПОЕТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД
ЯК ТРАНСКУЛЬТУРНИЙ ПРОЦЕС ЗБАГАЧЕННЯ.
УРУГВАЙСЬКИЙ ПОЕТ ХУЛІО ЕРЕРА-І-РЕЙСИГ –
ПЕРЕКЛАДАЧ ТВОРІВ ФРАНЦУЗЬКОГО СИМВОЛІСТА
АЛЬБЕРА САМЕНА**

Таїс А. Фернандес

orcid.org/0000-0001-6509-8166

Thais.fernandez@libero.it

Доцентка

Вища школа мовної медіації

Вул. Вілла Глорі, 7 / С, 06124, м. Перуджа, Італія

Анотація. У цій розвідці ми зосередимось на унікальній поетичній спорідненості між уругвайським поетом Хуліо Ерерою І Рейсігом (1875–1910) та французьким поетом Альбером Саменом (1858–1900). Вона матеріалізувалася в іспанському перекладі Хуліо Ерери І Рейсіга деяких віршів зі збірки, яку Самен уклав у 1898 році. Нашою метою є не критичне прочитання перекладів Ерери І Рейсіга, а радше виявлення елементів, що свідчать про дотичність творчості двох поетів. За допомогою контрастивного аналізу ми проілюструємо спорідненість між французьким автором та його уругвайським перекладачем. У збірці *Aux flancs du vase* Самен втілює чуттєві та гармонійні вірші емоції, викликані у нього яскравими пейзажами та окремими моментами повсякденного життя. Хоча його стиль аж ніяк не збігається з поетичним світом модернізму, де бувають екзотичні запахи, кольори, лебеді та персонажі класичної літератури, Ерери І Рейсігу все ж вдалося творчо осмислити оригінальний твір, додавши певну кількість значних рекреацій. У цій збірці александринів, в якій головним героєм є природа, спільні для двох поетів відчуття викликають кольори й запахи, поєднання звуків та образів, які досягають рідкісної інтенсивності.

Ключові слова: Хуліо Ерера І Рейсіг; Альберт Самен; поетичний переклад; Модернізм; контрастивний аналіз.

POETIC TRANSLATION AS A TRANS-CULTURAL PROCESS OF ENRICHMENT: WHEN JULIO HERRERA Y REISSIG TRANSLATED ALBERT SAMAIN

Thais Angélica Fernández

orcid.org/0000-0001-6509-8166

Thais.fernandez@libero.it

Associate Professor

School for Language Mediators

7/C Via Villa Glori str., 06124, Perugia, Italy

Abstract. This work focuses on the unusual, poetic affinity between the Uruguayan poet, Julio Herrera y Reissig (1875–1910), and the French poet, Albert Samain (1858–1900), that took shape in Julio Herrera y Reissig's Spanish translation of some of Samain's poems from his 1898 volume of poems *Aux flancs du vase*. Our objective is not to write a critical review of Herrera y Reissig's translations. Instead, we aim to identify the similarities between the two poets. Thus, our contrastive analysis will demonstrate the affinities between the French author and his Uruguayan translator. In this collection, Samain was able to transpose the emotions aroused in him by the radiant landscapes and by certain moments in his daily life into terse, sensual and harmonious verse. Even though his style did not in any way conform with the poetic world of Modernism, full of exotic fragrances, colours, swans and characters from the classic world, it gave Herrera y Reissig the opportunity to creatively rework the original text and produce some truly remarkable transformations. These poems in Alexandrine verse place nature centre stage, and the sensations shared by both poets are evoked by their choice of colours and fragrances, by their combinations of sound and the profusion of images of rare intensity.

Keywords: Julio Herrera y Reissig; Albert Samain; poetic translation; Modernism; contrastive analysis

References

- Bula Píriz, B. (1961). *J. Herrera y Reissig, Poesías completas y páginas en prosa*. Madrid : Aguilar, 922 p.
- Compagnon, A. *Samain Albert (1858–1900)*. In : *Encyclopædia Universalis*. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/albert-samain/> (consulté le 29 mai 2021).
- Coppé, F. (1893). La poésie du XIXe, II Naissance de la poésie moderne. In : Sabatier, R. *Le Journal*. Paris : Albin Michel, p. 360.
- Dominguez, C. M. (1999). *El bastardo*. Montevideo : Cal y Canto, 100 p.
- Herrera y Reissig, J. (1942). *Poesías completas*. Buenos Aires : Editorial Losado, 286 p.

- Rama, Á. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo : Fundación Ángel Rama, 216 p.
- Ribeiro, A. (1997). *Montevideo, la malbienquerida*. Montevideo-Uruguay : Academia Nacional de Letras, 186 p.
- Samain, A. (1947). *Aux flancs du vase, suivi de Polyphème et de poèmes inachevés*. Paris : Mercure de France, 168 p.

Suggested citation

Fernández, T. A. (2021). La traduction poétique comme enrichissement et processus transculturel : Julio Herrera y Reissig traduit Albert Samain. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 103, pp. 136–145. <http://doi.org/10.31861/pytlit2021.103.136>

Стаття надійшла до редакції 1.06.2021 р.

Стаття прийнята до друку 20.08.2021 р.