

2003

Les Illuminations d'Arthur Rimbaud : Reflexions sur Neuf Traductions en Anglais (1946-2002)

Brian R. Rundgren
Edith Cowan University

Follow this and additional works at: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Abstract in English, Text in French

Recommended Citation

Rundgren, B. R. (2003). *Les Illuminations d'Arthur Rimbaud : Reflexions sur Neuf Traductions en Anglais (1946-2002)*. Edith Cowan University. https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/944

This Thesis is posted at Research Online.
https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/944

Edith Cowan University

Copyright Warning

You may print or download ONE copy of this document for the purpose of your own research or study.

The University does not authorize you to copy, communicate or otherwise make available electronically to any other person any copyright material contained on this site.

You are reminded of the following:

- Copyright owners are entitled to take legal action against persons who infringe their copyright.
- A reproduction of material that is protected by copyright may be a copyright infringement. Where the reproduction of such material is done without attribution of authorship, with false attribution of authorship or the authorship is treated in a derogatory manner, this may be a breach of the author's moral rights contained in Part IX of the Copyright Act 1968 (Cth).
- Courts have the power to impose a wide range of civil and criminal sanctions for infringement of copyright, infringement of moral rights and other offences under the Copyright Act 1968 (Cth). Higher penalties may apply, and higher damages may be awarded, for offences and infringements involving the conversion of material into digital or electronic form.

TITRE :

LES *ILLUMINATIONS* D'ARTHUR RIMBAUD :

RÉFLEXIONS SUR NEUF TRADUCTIONS EN ANGLAIS

(1946-2002).

NAMES & DEGREES OF CANDIDATE:

BRIAN R. RUNDGREN

BAHons (Language Studies)

**FACULTY OF COMMUNITY SERVICES, EDUCATION AND
SOCIAL SCIENCES**

DATE OF SUBMISSION:

17 November 2003

USE OF THESIS

The Use of Thesis statement is not included in this version of the thesis.

ABSTRACT

The aim of the thesis is to analyse nine translations of the *Illuminations* by Arthur Rimbaud including the latest translation by Wyatt Mason. The objective is to highlight certain difficulties confronted by all translators of poetic texts. The work will highlight some of the qualities and defects in the nine translations. The thesis also aims to give some insight into the extraordinary variety of techniques used by these nine translators. The nine translations of the *Illuminations* that we have studied in the thesis are those by: Louise Varèse (1946,1957), Olivier Bernard (1962,1997), Wallace Fowlie (1966), Enid Rhodes Peschel (1973), Bertrand Mathieu (1991), Paul Schmidt (2000), Dennis J. Carlile (2000), Martin Sorrell (2001), and Wyatt Mason (2002). A search of the literature and theses in France and elsewhere indicates that much has been written about Rimbaud, but little specifically about the translation of the *Illuminations* into English, and no study has ever been made comparing the nine translators which we have selected above.

Given the limitations of a thesis at the Honours level, it was not possible to analyse in a rigorous manner all aspects of every one of the nine translations; more precisely, we offer to the reader some reflections concerning the nine translations, and some ideas that lead us toward a methodology.

In this analysis, in order to compare the nine translations of the *Illuminations* of Arthur Rimbaud, we have used the following analytical categories: the selection of the French edition of the work and the layout of the English translations in comparison with the original edition; the title of the work, the titles of the poems, and the order of the poems in the French and English editions; the punctuation and typographical arrangement; sound and phonostylistics; and a general category, other errors in interpretation of the *Illuminations*.

The thesis deals with certain types of difficulties and possible solutions. In brief, the intention of this thesis is not to prove which is the best translation among those studied, but to indicate certain major problems arising from the translation of the *Illuminations* of Rimbaud that all translators of poetry need to bear in mind.

Declaration

I certify that this thesis does not, to the best of my knowledge and belief:

- (i) incorporate without acknowledgement any material previously submitted for a degree or diploma in any institution of higher education;*
- (ii) contain any material previously published or written by another person except where due reference is made in the text; or*
- (iii) contain any defamatory material.*

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier notre directeur de thèse, le professeur David ELDER, pour son aide éclairée et minutieuse et pour son encouragement lors de notre analyse des théories de la traductologie et des textes de Rimbaud.

TABLE DE MATIÈRES

TITRE :

LES *ILLUMINATIONS* D'ARTHUR RIMBAUD :

RÉFLEXIONS SUR NEUF TRADUCTIONS EN ANGLAIS

(1946-2002).

REMERCIEMENTS	4
TABLE DES MATIÈRES	5
INTRODUCTION	6
CHAPITRE 1 - Le choix de l'édition française	14
CHAPITRE 2 - Le titre du recueil et les titres des poèmes	26
CHAPITRE 3 - La ponctuation et la disposition typographique – une fonction particulière	32
CHAPITRE 4 - Sonorité et phonostylistique – Comment traduire ?	42
CHAPITRE 5 – D'autres erreurs d'interprétation des <i>Illuminations</i>	53
CONCLUSION	67
BIBLIOGRAPHIE	73
ANNEXES	80

INTRODUCTION

Le but de cette thèse est d'analyser neuf traductions des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud y compris la plus récente, celle de Wyatt Mason et de mettre en évidence un certain nombre de difficultés auxquelles tout traducteur de textes poétiques doit faire face. Notre travail fera ressortir les qualités et les défauts principaux de ces textes. Nous nous proposons aussi de donner un aperçu de la variété extraordinaire de techniques employées par ces neuf traducteurs : Louise Varèse (1946,1957), Olivier Bernard (1962,1997), Wallace Fowle (1966), Enid Rhodes Peschel (1973), Bertrand Mathieu (1991), Paul Schmidt (2000), Dennis J. Carlile (2000), Martin Sorrell (2001) et Wyatt Mason (2002).

Il existe de nombreux livres sur les théories et pratiques de la traduction en général, mais on trouve peu d'études comparatives des traductions littéraires, et aucune étude comparée des traductions multiples des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud. Oseki-Dépré (1999) divise les traductions littéraires en trois groupes : théories prescriptives, descriptives et prospectives :

(Une) théorie de la traduction ne peut pas se contenter de rendre compte seulement du produit fini. Il suffirait, en effet, d'appliquer à ces textes – et c'est ce que l'on fait en général lorsqu'on étudie la littérature étrangère – les critères d'analyse et les méthodes critiques que l'on applique à n'importe quel texte littéraire. On parlerait du style de l'auteur, de ses réseaux de métaphores (qui ne sont pas toujours maintenus), tout en escamotant l'aspect *traductif* du texte, bref, on le considérerait dans ses seuls aspects littéraires.

Force est donc de constater qu'une théorisation de la traduction doit toujours avoir comme objet le texte traduit par rapport à l'original.

On proposera ici une typologie où il y a lieu de distinguer trois types de théories selon qu'elles se caractérisent par la prédominance de l'un des trois aspects suivants : prescription, description ou prospection, d'où la distinction entre :

- les théories prescriptives ou classiques ;
- les théories descriptives ou modernes ;
- les théories prospectives ou artistiques. (p.17)

Selon Oseki-Dépré (1999, p.19) les théories prescriptives ou *classiques*, sont « construites à partir des remarques d'un traducteur-auteur qui se pose en exemple et dont la traduction illustre les propos qu'il énonce. » Et elle classe Cicéron, du Bellay et Antoine Berman parmi les traducteurs prescriptifs.

Quant aux « théories descriptives » de la traduction, selon Oseki-Dépré (1999), elles

ne fournissent de jugements de valeur qu'en dernière instance, car leur but est essentiellement de rendre compte de l'opération « traduisante ». Elles diffèrent des théories prescriptives, par conséquent, en ceci qu'elles partent des traductions et des paratextes (préfaces, propos) des traducteurs pour tenter de saisir les opérations, les transformations subies par le texte lors du passage d'une langue à l'autre ainsi que le projet du traducteur. (p. 45)

Oseki-Dépré classe Chateaubriand, Saint Augustin, Roman Jakobson, Jean-René Ladmiral, Henri Meschonnic, et Efim Etkind parmi les traducteurs qui suivent les théories descriptives.

La troisième classification d'Oseki-Dépré (1999) est celle des « théories prospectives » de la traduction.

En ce qui concerne le troisième type de théories, la tâche est d'autant plus ardue qu'il s'agit de rationaliser ou de classer des programmes de traduction émanant des traducteurs, eux-mêmes en quête d'une définition du domaine. On pourrait également et dans ce sens les appeler *programmatisques*, non pas dans l'acceptation prescriptive ou didactique (négative ou positive) du terme, mais au sens où la traduction constitue une activité ouverte et, pourquoi pas, artistique. (p. 97)

Oseki-Dépré classe Jacqueline Russet, Léon Robel et Octavio Paz parmi les traducteurs qui suivent des théories prospectives.

Mais malgré leur intérêt, ces théories récentes d'Oseki-Dépré ont une part trop importante de subjectivité qui risque de nous entraîner loin du cadre de ce travail. Le cadre de nos recherches sur la littérature et les thèses présentées en France et ailleurs nous indiquent que beaucoup a été écrit sur Rimbaud, mais peu sur la traduction de ses textes en anglais, et qu'aucune étude n'a été faite des neuf traducteurs que nous avons choisis.

Étant donné les limites d'une thèse au niveau « honours », il n'est pas possible d'analyser en détail tous les aspects de chaque traduction ; plus exactement, nous offrirons au lecteur quelques réflexions sur neuf traductions, et l'ébauche d'une méthode sensiblement en marge des grandes classifications d'Oseki-Dépré.

Alors comment peut-on aborder une étude de ce genre, quand, selon Berman (1995, p.14), « la critique des traductions commence à peine à exister » ? Comment peut-on juger ces traductions et comment faire une comparaison entre

ces neuf traducteurs ? Comment mesurer la valeur de telle ou telle traduction ? Évidemment, il vaut mieux trouver des mesures objectives au lieu de juger les traductions à partir de notre intuition ou de nos sentiments subjectifs. La recherche de quelques mesures objectives exige d'abord que l'on détermine clairement ce que l'on veut mesurer. « Si l'analyse d'une traduction doit être aussi un *jugement* sur celle-ci, et elle doit l'être par essence (on n'est jamais naturellement neutre face à une traduction), quelle devra être la base d'un tel jugement ? » (Berman, 1995, p.16).

Dans le cadre de cette analyse nous avons choisi les domaines suivants : le choix de l'édition française et la mise en page des textes/éditions en anglais par rapport à l'original ; le titre du recueil, les titres des poèmes et l'ordre des poèmes dans les éditions françaises et anglaises ; la ponctuation et la disposition typographique ; la sonorité et la phonostylistique ; et un cadre général portant sur un certain nombre d'erreurs d'interprétation des *Illuminations*.

Nous allons aborder certains types de difficultés et proposer quelques solutions. D'ailleurs, cette thèse n'a pas pour but de faire un palmarès des traducteurs, mais d'indiquer certains problèmes spécifiques à la traduction des *Illuminations* de Rimbaud. Pendant des siècles, il y avait deux camps de traducteurs : les professeurs et les écrivains. Selon Mounin (1976, p.13) ces deux camps « condamnent le mot à mot qui massacre le sens et le français ; d'autre part, ils veulent être fidèles au texte, et n'être infidèles en même temps ni à la langue française ni à la poésie, ni au génie. »

Au sujet des traducteurs écrivains, Mounin (1976) dit que chaque camp :

certes, tend à retomber dans les défauts qui sont l'envers de ses qualités. Les traducteurs écrivains sont guettés par la *traduction impressionniste*, par le danger « d'interpréter l'œuvre en fonction de leur tempérament » comme le leur reproche M. Loiseau, de la Faculté de Bordeaux....Même le traducteur technique, nous dit V.H. Ingve...court un tel risque.... « Il existe un risque de lire dans les mots de l'auteur des significations qu'il n'avait jamais pensé y mettre, significations nées au contraire dans l'esprit du lecteur ou du traducteur. Peut-être que la plus grande habileté dont un traducteur ait besoin, c'est d'être capable de rester fidèle à l'auteur dans des situations de cette sorte. Dans les traductions d'œuvres d'art littéraires, en particulier, il faut beaucoup d'étude et de soin pour s'assurer qu'on laisse intact le sens de l'auteur ». (pp.13-14)

D'autre part, chez les « professeurs », il y a de grands dangers aussi :

(...) les spécialistes-professeurs sont guettés par le danger de la *traduction-préparation anatomique*, de cette mise en prose qui devient

une mise en bière, selon les termes irrespectueux de Valéry. Le danger, pire, est qu'ils formulent la théorie de cette pratique, voulant qu'il y ait deux sortes de traduction légitime, l'universitaire (ou la traduction comme moyen pédagogique), la littéraire (ou la traduction comme fin, comme œuvre esthétique en soi)... Tant que les professeurs appelleront traduction cette opération vétuste, hérétique (anti-pédagogique dans le moment même où elle se prétend nécessité pédagogique : elle désapprend le français, n'enseigne pas la langue *vivante* étrangère, et constitue le contraire exactement d'une initiation à la poésie), ils courront à la catastrophe. Ils ont tort, à leur tour, d'être sourds à la leçon répétée des traducteurs écrivains : ce n'est pas seulement au vocabulaire, à la grammaire, à la phonétique, à la prosodie même, toute externe et mécanique, — c'est à la poésie du texte, au talent de l'écrivain, c'est au génie qu'il faut être attentifs, et qu'il faut essayer d'être fidèles. (Mounin, 1976, pp. 15-16)

Ce qui prime ici, c'est une certaine vision et le travail sur la voix en acte sans oublier « l'incohérence harmonique » (selon Paul Valéry) qui caractérise la poésie de Rimbaud et que tout traducteur doit essayer de respecter.

Rappelons ici que la méthodologie de nos traducteurs n'est pas toujours précisée dans les préfaces. Et de nombreuses questions essentielles restent posées. Le traducteur a-t-il pris le temps de vérifier les sources de son édition (langue de départ) ? A-t-il pris le temps de vérifier les détails les plus évidents : à savoir la ponctuation, la disposition des vers, la typographie, (caractères, majuscules, minuscules, italiques, polices, etc.) ? Certains de ces détails semblent par moments moins pertinents au traducteur de textes journalistiques, mais ils transforment radicalement l'intention poétique de l'auteur d'un poème ou d'un recueil de poèmes. De plus, le recueil de poèmes est parfois un livre et possède une architecture interne fort complexe. (C'est le cas des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire.) Il faut ajouter ici que la disposition des mots, les équations sonores, la nature même des vers, l'étymologie et le contexte linguistique et littéraire du texte rendent presque impossible la tâche du traducteur. Toutes ces réflexions nous poussent à croire que le traducteur d'un poème est un traducteur spécialisé et non un généraliste.

Passons ici à la ponctuation. Beaucoup d'écrivains anglais et américains ont compris que le tiret peut augmenter (et même surcharger) la puissance d'un point-virgule ou même d'un point d'exclamation qui le précède. Plusieurs traducteurs de Rimbaud ont trop subi, peut-être, l'influence de nouvelles règles visant à standardiser ou à simplifier la ponctuation. Mais nous ne pourrions pas accepter de telles tendances — surtout dans le cadre d'un texte poétique où d'autres règles s'imposent à celles d'une simplification normative.

Dans tous les cas, les éditeurs des *Illuminations* en français sont plus sensibles à la nécessité de respecter le texte poétique que nos traducteurs, dont certains manquent sérieusement de formation dans le domaine de l'analyse et de la création littéraires.

Si la traduction était une science, et pas un art, toutes les traductions auraient tendance à se ressembler. Mais si la traduction est un art, quelles compétences sont requises ? Pourquoi trouve-t-on tant de différences même dans la traduction des phrases courtes ? Quel est le but de la traduction ? Fidélité ? et / ou beauté ?

Nous verrons les limites de ces deux buts dans cette étude. Il va sans dire que le lecteur du texte d'origine reçoit un message unique qu'il veut exprimer dans sa langue maternelle dans l'intérêt de ses propres lecteurs. En effet, nos neuf traducteurs des *Illuminations* nous offrent une palette de possibilités pratiques au moins pour une introduction à la traduction de textes poétiques.

Pour le traducteur averti, traduire Rimbaud n'est pas un simple travail réalisé à partir d'un choix de dictionnaires. Dans la phrase suivante de Rimbaud on peut facilement remplacer « auteurs » par « traducteurs » : « Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer les millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs ! ». (Rimbaud à Paul Demeny, Gallimard, 1991, p.202). La poésie de Rimbaud ajoute encore des problèmes auxquels le traducteur doit normalement faire face au cours de son travail. Il faut faire attention aux conseils de Rimbaud ; il ne faut pas y trouver « que la signification fausse ». En même temps, il ne faut pas tomber dans le piège de couper les cheveux en quatre en cherchant la signification de chaque mot. « Du reste », dit-il, « toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! Il faut être académicien, - plus mort qu'un fossile, - pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à *penser* sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie ! ». (Rimbaud à Paul Demeny, Gallimard, 1991, p.203-4).

Alors, comment le traducteur évite-t-il de se ruer dans la folie en traduisant Rimbaud ? Il trouvera certes dans les textes de Rimbaud et le travail de ses prédécesseurs « des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ». (Rimbaud à Paul Demeny, Gallimard, 1991, p.204).

Un traducteur de poèmes doit se soucier de la source des manuscrits de son auteur et des choix des éditeurs successifs. Dans le cas des *Illuminations* Bernard (2000), dans l'édition Garnier des *Œuvres* de Rimbaud, nous informe sur les manuscrits essentiels que tout traducteur doit consulter :

La plupart des manuscrits des *Illuminations* sont à la Bibliothèque nationale, en deux volumes (Nouvelles acquisitions françaises 14123 et 14124 préemptés en 1957 à la vente publique de la collection du docteur Lucien-Graux.) Pierre Berès possède *Génie, Soir historique, Mouvement, Scènes, Bottom et H* (des facsimilés des quatre derniers ont été publiés). Le musée Martin Bodmer, à Cologny conserve *Jeunesse II (Sonnet), III (Vingt ans) et IV. Promontoire* se trouve au Musée Bibliothèque Arthur Rimbaud de Charleville, légué par le docteur Guelliot. Les manuscrits de *Démocratie et Dévotion* n'ont jamais été retrouvés. (pp. 245-6)

Elle souligne aussi, dans cette même édition, qu'il ne reste malheureusement « aucun brouillon des poèmes en vers ni des *Illuminations* » (p.343). En revanche, le traducteur d'*Une saison en enfer* pourrait, et devrait, suivre de près les étonnants brouillons riches en ratures et surcharges pour mieux comprendre le rôle d'un mot ou d'une phrase dans la version définitive. Une telle aide est toujours précieuse pour le traducteur chaque fois qu'il hésite sur l'intention de l'auteur. Mais hélas, un tel luxe ne nous est pas permis dans cette thèse. Nous avons simplement à notre disposition d'excellentes photocopies des feuillets disparates d'un état 'définitif' des *Illuminations*¹ – sans pour autant être en mesure de garantir l'ordre exact de ces textes. Nous évoquerons dans un autre chapitre les variantes considérables dans l'ordre de ces poèmes qui, dans un cas particulier relève d'une liberté excessive. Nous chercherons toujours à peaufiner notre lecture des *Illuminations* dans un contexte historique où le doute sur le classement est loin d'être résolu.

Selon Philippe Sollers (2000, pp.89-90), Baudelaire « insiste sur les sensations et leurs correspondances, sur ce qui peut être un langage accessible à tous les sens à la fois. Ce que Rimbaud poursuit dans *les Illuminations* notamment. » Ici Sollers se trompe d'abord sur le titre des *Illuminations* (*Illuminations* et non *Les Illuminations*). Il fait aussi une sorte d'amalgame des intentions poétiques de Baudelaire et de Rimbaud tout en reconnaissant des zones d'affleurement. (Chose interdite d'ailleurs au traducteur.) Notons ici l'observation suivante de Valéry :

Tandis que tels poètes (Rimb[aud] etc.) ont plutôt visé à donner l'impression d'un état extraordinaire (*vision* – résonance réciproque des choses – exploration désespérée des sens et de l'expression) des autres, et moi, avons cherché à donner l'idée d'un « monde » ou système des choses bien plus séparé du monde commun – mais fait de ses éléments les mêmes – les liaisons seules étant choisies – et aussi les définitions – Ceci par éliminations beaucoup plus serrées.

¹ RIMEAUD, A. (1996). *L'œuvre intégrale manuscrite*. Édition établie et commentée par Claude Jeancolas. Paris : Textuel.

Mais en refusant à ce point, on refuse du très puissant. » (*Cahiers* vol. 2. p. 1116)

Il souligne aussi, au sujet des *Illuminations* de Rimbaud :

Un emploi calculé du hasard – Il n'y a qu'en littérature, sans doute, que ceci est concevable.

Le système « *Illuminations* » - ne donne évidemment que des oeuvres « courtes ». - Peut-être, même pas plus longues que deux lignes... Toute oeuvre fondée uniquement sur des « effets » se décompose très rapidement en ces effets.

D'ailleurs, les éléments ou germes psychiques de ce genre de travail sont eux-mêmes, *par essence, instantanés* – c'est-à-dire que leur « existence » et leur « effet » (d'autre part chez le patient) sont de *sensibilité pure* = non développables, et non reconstituables à loisir – exactement *comme une sensation de douleur vive et toute* dans un minimum de « temps »

(...)

Le don (très cultivé) de Rimb[aud] est de saisir dans l'à peu près initial des produits verbaux d'une impression – ou du souvenir d'impressions – les termes qui forment un accord dissonant de « sens » et une bonne consonance musicale. Le remarquable *pouvoir excitant* d'une certaine « incohérence » – – – *Oblige à créer*. C'est tout le symbolisme. (Malheureusement rien n'est plus imitable.) (*Cahiers* vol. 2.. pp. 1138-9)

Le traducteur qui s'engage à traduire les *Illuminations* entreprend donc un travail d'une complexité formidable. Rappelons ici ce qu'Antoine Berman (1995) dit au sujet de la critique des traductions :

Mais si critique veut dire analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur ; si critique veut dire, fondamentalement, *dégagement de la vérité d'une traduction*, alors il faut dire que la critique des traductions commence à peine à exister. (pp. 13-14)

Berman (1995, pp.64-83), dans son « esquisse d'une méthode », parle de « Lecture et relecture de la traduction », « les lectures de l'original », « À la recherche du traducteur », « la position traductive », « Le projet de traduction », et « L'horizon du traducteur. » Berman (1995) avoue aussi que

La comparaison d'autres traductions dans l'analyse d'une traduction a également valeur *pédagogique*. Les « solutions » apportées par chaque traducteur à la traduction d'une œuvre (qui sont fonction de leurs projets respectifs) sont si variées, si inattendues, qu'elles nous introduisent, lors de l'analyse, et pour ainsi dire sans autre commentaire, à une double dimension *plurielle* : celle de la traduction, qui est toujours *les* traductions, celle de l'œuvre, qui existe elle aussi sur le mode de la pluralité (infinie). (p. 85)

La parution régulière de nouvelles versions en anglais des *Illuminations* de Rimbaud, jusqu'à celle de Mason (2002) est révélatrice du caractère infiniment complexe de cette œuvre. Dans notre analyse de certains aspects-clés de ces neuf traductions, nous verrons à quel point nous sommes loin d'une traduction définitive. Rimbaud dit, dans son poème « Délires II – Alchimie du Verbe » dans *Une Saison en Enfer* (Brunel, 1999, p. 428) : « Je réservais la traduction. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. » Nous verrons aussi à quel point ce côté inexprimable ou cet immense potentiel suggestif du langage est diminué ou minoré dans les différentes traductions des *Illuminations* de Rimbaud.

PREMIER CHAPITRE

LE CHOIX DE L'ÉDITION FRANÇAISE ET LA MISE EN PAGE DES ÉDITIONS ANGLAISES

Le choix de l'édition française

Le traducteur doit tout d'abord vérifier le choix de son matériel de base. Dans le cas d'une traduction des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud, ce choix influencera la traduction du titre, l'ordre des poèmes, et l'approche qu'il prendra lorsqu'il abordera le sens des poèmes à travers les notes. Il doit se demander s'il faut, en plus, traduire les notes, ou s'il faut y ajouter les siennes. Selon la méthode de Berman (1995), la lecture de l'édition originale

devient très vite *pré-analyse textuelle*, c'est-à-dire repérage de tous les traits stylistiques, quels qu'ils soient, qui *individuent* l'écriture et la langue de l'original et en font un réseau de corrélations systématiques. Inutile de chercher ici l'exhaustivité : la lecture s'attache à repérer tel type de forme phrastique, tel type signifiant d'enchaînements propositionnels, tels types d'emplois de l'adjectif, de l'adverbe, du temps des verbes, des prépositions, etc. Plus globalement, elle cherche à voir quel rapport lie, dans l'œuvre, l'écriture à la langue, quelles rythmicités portent le texte dans sa totalité. (p.67)

Évidemment, dans le cas des *Illuminations* de Rimbaud, il y a de grandes différences entre des éditions superficiellement similaires, différences que l'on peut attribuer à un procédé de découverte continue qui a influencé les éditeurs jusqu'au présent. Les études rimbaldiennes sont en pleine effervescence. Donc l'édition choisie par le traducteur peut avoir un effet énorme sur son travail. Berman (1995) suggère en plus que le traducteur :

recourt à de multiples lectures collatérales, d'autres œuvres de l'auteur, d'ouvrages divers sur cet auteur, son époque, etc.... D'une manière générale, traduire exige des lectures vastes et diversifiées. Un traducteur ignorant – qui ne lit pas de la sorte – est un traducteur déficient. On traduit avec des livres. (p68)

Étant donné qu'il y a eu une prolifération de livres sur Rimbaud depuis les années cinquante, il est normal que Varèse (1946,1957), par exemple, une des pionnières de la traduction de Rimbaud en anglais, n'ait pas eu le même recours aux livres sur Rimbaud que les autres traducteurs. Mais le traducteur d'aujourd'hui a l'embarras du choix, qu'il s'agisse des éditions diverses, du travail des traducteurs précédents et des lectures collatérales. Même Varèse (1946, 1957) fait mention de trois éditions françaises des œuvres de Rimbaud : « The French text I originally used was that of Paterné Berrichon's 1912 edition of *Œuvres de Rimbaud*, in the 1924 printing (Mercure de France), which was the standard edition for many years » (p. vii-viii). Elle signale en plus que :

Since the original New Directions publication of *Illuminations* (1946), Rimbaud's manuscripts have been made available to some French scholars. Two editions have resulted: Henri de Bouillane de Lacoste's *Illuminations, Edition Critique* (Mercure de France, 1949), and the Pléiade edition, *Rimbaud, Œuvres Complètes* (Gallimard, 1946) edited by Rolland de Renéville and Jules Mouquet...in revising my translation I have consulted both...(p. vii).

Dans cette étude, la traduction de Varèse (1946, 1957) est la première sur le plan chronologique et historique. Il semble qu'elle a dû réviser sa traduction afin de la faire concorder avec les nouvelles études sur Rimbaud de cette époque. Il est important de remarquer ici que le traducteur doit être au courant des développements constants des études rimbaldiennes.

Olivier Bernard (1962, 1997) signale qu'il utilise l'édition de la Pléiade : « the text is that of the Pléiade edition (Librairie Gallimard, 1954) » (p. xxviii). Il fait mention aussi des divers ouvrages sur Rimbaud, comme par exemple, ceux de Paterné Berrichon (1998) (p. xxi), M. Sausy (1933) (p. xxiii), Jean-Marie Carré (1926), (p. xxvii), Edgell Rickword (1924) (p. xxix) et d'Alain Borer (p. xxix). N'oublions pas non plus qu'il ne nous propose que des « plain prose translations ».

Fowlie (1966) ne dit pas exactement quelle édition il utilise, mais il nous rappelle que :

The first critical edition, with variant readings, was published by Bouillane de Lacoste in 1939 (Mercure de France). This text has been adopted on the whole by the two most trustworthy editions now available: the Pléiade edition (1946) and the Classiques Garnier (1961) prepared by Sazanne [sic] Bernard. (p.4)

On trouve chez Fowlie (1966) une référence à l'édition des « *Oeuvres Complètes* [sic], in 1931 (Maestricht)... » par Pascal Pia (p.4) et à des lettres de Rimbaud : « in 1931 they were collected and published by Jean-Marie Carré » (p.4). Fowlie parle de Verlaine (p.4), de Paternie Berrichon (p.4) et de L. Genonceaux (p.4) mais il ne fait aucune mention spécifique de l'édition qu'il utilise pour sa traduction.

Peschel (1973), comme Fowlie (1966), n'indique pas quelle édition elle utilise ; mais elle fait mention de l'édition « Vanier à la Yale University Library » (p.19) et de la « Pléiade edition of Rimbaud's Works » (Paris, 1963) (p.19). Henri M. Peyre, qui a écrit l'avant-propos pour l'édition de Peschel, fait référence à trois autres traducteurs : « Delmore Schwarz, Louise Varèse and Wallace Fowlie » (p. v).

Schmidt (2000), en revanche, avoue dans son introduction : « My working texts have been the critical editions of Henri Bouillane de Lacoste (...*Illuminations*, 1949; Mercure de France), of J. Mouquet and Rolland de Renévill (*Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1954) and of Suzanne Bernard (*Œuvres*, Classiques Garnier, 1960) » (p. xx). En ce qui concerne les ouvrages divers sur Rimbaud, les noms d'un certain nombre de critiques (Starkie, Etiemble, Houston et Bonnefoy) figurent également dans cette édition (p.xx).

Mathieu (1991) ne donne aucune précision sur l'édition qu'il utilise pour sa traduction, mais il fait mention de la « Standard French Edition, published by Gallimard » (p.167). Il dit aussi que son ambition est « to eliminate a great number of linguistic bloopers and outright distortions that have weakened previous English renderings of the work » (pp. 171-2). Il ajoute que « English and American translators of *Illuminations* have been culpably timid in dealing with Rimbaud's special brand of coarseness » (p.173) et il fait mention de Varèse et Fowlie dans ce contexte.

Carlile (2000) dit : « the main French texts from which I have worked were those of Gallimard (ed. Forestier) and Flammarion (ed. Steinmetz) ; *Illuminations* is based on the facsimile of the manuscript printed by Bibliothèque de l'Image » (p. 432). Il signale qu'il a consulté le travail des traducteurs suivants : Bernard, Fowlie, Mathieu, Schmidt, Treharne et Varèse (p.432). Il ajoute que « Translations by Jay, Reed, Schwarz, Sloate and

Theobald proved insightful here and there » (p.142). Carliile nous présente aussi une bibliographie des œuvres de Rimbaud.

Sorrell (2001) est plus loquace quant à l'édition en français de Rimbaud qu'il utilise pour sa traduction :

The major editions of recent years – by Antoine Adam ; by Suzanne Bernard, revised by André Guyaux ; by Jean-Luc Steinmetz ; and, most recently, by Steve Murphy – present the verse poems each in a more or less different configuration. Murphy's 1999 critical edition of the verse poems...gives every version and variant of every poem (including fragments of poems), and their chronologies. While his research has been exhaustive, Murphy himself recognises in his preface that no single edition, his own included, can be taken as gospel...the Bernard/Guyaux and the Steinmetz editions are also excellent – well researched and annotated, clearly presented, and informative. The notes in Bernard/Guyaux particularly are very full and valuable....I have preferred Steinmetz's order for the present volume. Antoine Adam revised Rolland de Renéville's and Jules Mouquet's original 1946 Gallimard Pléiade edition in 1972, but it remains less informative and up-to-date than Murphy, Bernard/Guyaux, or Steinmetz. Nor does it contain explanatory notes, only textual variants (p. xxvii).

Quant aux traducteurs précédents, Sorrell (2001) avoue qu'il est « all too aware of the considerable debt I owe to the legion of earlier translators of Rimbaud. They are too numerous to list or comment on in any detail » (p.xxviii). Il ne fait mention spécifique que d'un seul traducteur : « while *Illuminations* is full of traps (which I hope Mark Treharne's excellent renderings have helped me avoid) » (p.xxviii).

Mason (2002) dans sa bibliographie fait mention des deux éditions de la Pléiade (1954,1972), l'édition des *Œuvres Complètes* de Pierre Brunel (Livre de Poche, 1999), et l'édition des *Œuvres Complètes, I : Poésies* de Steve Murphy (Honoré Champion, 1999) (p.579). Il ajoute :

While the first Pléiade edition listed is incomplete, it is important for Mouquet's translations of Rimbaud's Latin poems and because all previous English translations of the works depend upon the volume. The second Pléiade, and the remaining OCs, all vary in numerous ways...Steve Murphy's editorial approach, a chronological presentation of all existing manuscript versions of the poems, has been immensely useful in the preparation of this volume. (p.579)

Dans sa bibliographie (pp. 579-81), Mason fait mention des traducteurs suivants : Bernard (1962,1997), Fowlie (1966), Schmidt (1976), Mathieu (1991) et Varèse (1946,1957). Il liste en plus d'autres auteurs comme Beckett, Nabokov et Pound qui ont

traduit certains poèmes de Rimbaud. Quelques ouvrages généraux sont aussi mentionnés.

Dans sa « Note on the Text and Translation » Sorrell, (2001) signale que :

The editor of Rimbaud faces the considerable headache of establishing the text. It is not always possible to give a date of composition with any certainty, and, as a number of his pieces have more than one version, it can become a matter of personal judgment as to which version to prefer. Over the years editions have often differed one from another, sometimes substantially, and have tended to reflect the state of Rimbaud scholarship at any given time. (p. xxvii)

Nous avons choisi, dans notre étude des traductions en anglais des *Illuminations*, d'utiliser une des éditions les plus récentes comme texte de base : Rimbaud, A. (1999). *Œuvres complètes*. (P. Brunel, Ed.). Paris : Le Livre de Poche. Nous avons aussi consulté l'édition de la Pléiade des *Œuvres Complètes* (1963) (texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet) Paris : Gallimard, Pléiade, que tant de traducteurs ont utilisée. En plus, nous avons utilisé l'édition des *Illuminations* ed. Jean-Luc Steinmetz (Flammarion, 1989), *Illuminations* (présenté par Remi Duhart, préface de Paul Verlaine) (Arlea 1997), et surtout Rimbaud, A. (1996). *L'œuvre intégrale manuscrite*. (C. Jeancolas, Ed.). Paris : Textuel.

La mise en page

Nous voyons dans la table ci-dessous que sept traducteurs sur neuf reproduisent une version française des *Illuminations* et sa traduction en même temps. Il n'y en a que deux sur neuf, Carlile (2000) et Schmidt (2000), qui ne le fassent pas. La mise en page la plus courante est de mettre la version française sur la page de gauche, avec la version anglaise sur la page de droite. Cette méthode facilite la lecture du même poème dans les deux langues. Parmi les traducteurs qui nous présentent une version française, cinq sur sept choisissent la mise en page que nous venons d'indiquer. Bernard (1962,1997), par contre, choisit de mettre la version française en bas de chaque page. Mason (2002), coupe son recueil en deux, avec la version anglaise au début du volume et la version française à la fin – ce qui oblige le lecteur à faire une recherche afin de trouver la version d'un poème en français, et il faut passer sans cesse du commencement à la fin du livre si on veut comparer les deux textes.

Table 1**La mise en page des éditions étudiées**

Traducteur	Texte français	Mise en Page		
		À côté	À la fin du Recueil	En bas de Page
Varèse	Oui	à gauche		
Bernard	Oui			en forme de notes en police de petite taille
Fowlie	Oui	à gauche		
Peschel	Oui	à gauche		
Schmidt	Non			
Mathieu	Oui	à gauche		
Carlile	Non			
Sorrell	Oui	à gauche		
Mason	Oui		à la fin	

Présence ou absence de notes

Les grandes éditions françaises sont connues pour leurs notes copieuses. Dans la table ci-dessous nous indiquerons la présence ou l'absence de notes explicatives, et non les notes sur la traduction, que quelques traducteurs incluent dans des préfaces.

Table 2**La présence ou absence des notes explicatives dans les éditions étudiées**

Traducteur	Notes	Emplacement
Varèse	Oui	pp.170-173 à la fin du recueil
Bernard	Non	

Fowlie	Non	
Peschel	Non	
Schmidt	Non	
Mathieu	Non	
Carlile	Non	
Sorrell	Oui	pp. 324-326 à la fin du recueil
Mason	Non	

Nous voyons qu'à part des notes préliminaires il n'y a que deux traducteurs qui estiment que les notes explicatives sont utiles au lecteur. Varèse (1946,1957) nous donne quatre pages de notes qui traitent en même temps de la traductologie, de l'histoire et de l'origine de quelques poèmes. Sorrell (2001) nous offre trois pages de notes explicatives sur les *Illuminations* ; pour la plupart ce sont des élucidations des mots et des noms propres mentionnés par Rimbaud.

Si nous comparons les éditions anglaises avec l'édition française de Brunel (1999), nous voyons que presque la moitié de chaque page des *Illuminations* éditée par Brunel comprend des notes en bas de la page (pp.455-506) - au moins cinquante pages de notes en caractères plus petits. L'édition de Forestier (1984) (pp. 272-291) contient vingt pages de notes sur les *Illuminations*. Il est évident que, par rapport aux éditions françaises, les éditions en traduction n'accordent pas une grande valeur aux notes explicatives. On s'attendrait logiquement à ce que les notes soient plus répandues dans les éditions en traduction, étant donné que les difficultés de compréhension en français (mises en évidence par les notes copieuses dans, par exemple, l'édition de Brunel (1999)), sont exacerbées par le procédé de traduction. Est-ce une question de paresse de la part des traducteurs ? N'ont-ils pas le droit de traduire les notes des éditeurs français ? N'ont-ils pas les connaissances rudimentaires des *Illuminations* pour écrire des notes explicatives ? Ou pire encore, les traducteurs estiment-ils que les *Illuminations* sont tellement faciles à comprendre que les notes ne sont pas nécessaires ? En tout cas, l'absence de notes chez sept sur neuf de nos traducteurs indique qu'il reste toujours un vide à combler dans le domaine de la traduction des *Illuminations* de Rimbaud.

Présence ou absence d'une table des matières bilingue

Table 3

Présence ou absence d'une table des matières bilingue

<u>Traducteur</u>	<u>Table des Matières</u>	<u>Anglais</u>	<u>Français</u>	<u>Emplacement</u>
Varèse	Oui	Oui	Oui	en parenthèses en italiques
Bernard	Oui	Non	Oui	
Fowlie	Oui	Oui	Oui	Français à gauche
Peschel	Oui	Oui*	Non	
Schmidt	Oui	Oui	Non	
Mathieu	Oui	Oui	Oui	Français à gauche
Carlile	Oui	Oui*	Non	
Sorrell	Oui	Oui	Oui	Français à gauche
Mason	Oui	Oui	Oui	Français après

*pas de détails – les titres des poèmes ne sont pas mentionnés

Dans le cas de la table des matières, seulement quatre de nos traducteurs estiment qu'une table des matières bilingue est essentielle.

Peschel (1973), Schmidt (2000), et Carlile (2000) ne nous donnent qu'une table des matières en anglais. Entre ces trois traducteurs, Carlile (2000) et Peschel (1973) ne veulent même pas faire la liste des poèmes – ils ne nous présentent que les titres des recueils (avec certaines exceptions dans le cas de Carlile). Bernard (1962,1997) seul décide de mettre la table des matières en français exclusivement.

Parmi les cinq traducteurs qui présentent au lecteur une table des matières bilingues, nous trouvons quatre types de mise en page. Deux d'entre eux, Fowlie (1966) et Sorrell (2001), ont les titres français et les titres anglais sur la même page, en colonnes avec les titres français à gauche. Varèse (1946,1957) met les titres anglais et les titres français sur la même ligne. Les titres anglais sont en majuscules, et les titres français sont à côté, entre parenthèses et en italiques, dans une police de plus petite taille. Mathieu (1991) met les titres en français sur la page de gauche et les titres en anglais se trouvent sur la page de droite. Mason (2002) présente les titres en anglais d'abord ; les titres en français se trouvent sur les pages qui suivent.

Présence ou absence d'une bibliographie

Dans le cas de la bibliographie, nous nous attendons à ce que les premières éditions aient des bibliographies plus petites, étant donné que de nouvelles œuvres sur Rimbaud sortent chaque année. Il est assez surprenant qu'il n'y ait que trois traducteurs sur neuf, [Carlile (2000), Sorrell (2001), et Mason (2002)] qui estiment qu'il vaut la peine de présenter une bibliographie au lecteur. Carlile (2000) ajoute aussi une bibliographie d'autres médias comme le film et la musique. Selon Berman (1995), « d'une manière générale, traduire exige des lectures vastes et diversifiées... Un traducteur ignorant – qui ne lit pas de la sorte – est un traducteur déficient... nous appelons ce nécessaire recours aux lectures... *l'étayage de l'acte traductif* » (p.68). Il serait souhaitable que les traducteurs de Rimbaud indiquent au lecteur, grâce à une bibliographie, qu'ils ont subi des lectures « vastes et diversifiées ». Sinon ils risquent d'être pris pour des « traducteurs ignorants », selon la définition de Berman.

Table 4

Présence ou absence d'une bibliographie

<u>Traducteur</u>	<u>Bibliographie</u>
Varèse	Non
Bernard	Non
Fowlie	Non
Peschel	Non
Schmidt	Non

Mathieu	Non
Carlile	Oui
Sorrell	Oui
Mason	Oui

Présence ou absence d'un index des premiers vers

Considérons maintenant la question de la présence ou de l'absence d'un index des premiers vers. Quatre traducteurs sur neuf [Varèse (1946,1957), Peschel (1973), Mathieu (1991) et Carlile (2000)] estiment qu'un tel index n'est pas nécessaire. Notons que Peschel (1973) et Carlile (2000) n'ont pas de table des matières bilingue non plus, et ils ne listent pas tous les titres des poèmes. Bernard (1962,1997) nous donne un index qui reprend en un sens sa table des matières – mais en français. Schmidt (2000) nous propose un index des premiers vers en anglais à la fin du recueil. Trois des traducteurs étudiés présentent au lecteur un index des premiers vers bilingues, mais la mise en page de chacun est différente. Fowlie (1966) situe l'index à la fin du recueil, en deux colonnes sur la même page, avec l'index en français à gauche. Sorrell, (2001) met l'index des premiers vers à la fin et sur la même page, avec les vers en français au-dessus, et les vers en anglais en retrait. Mason (2002) met l'index en anglais avant l'index en français à la fin du recueil. L'index de Mason inclut l'index des titres aussi.

Table 5

La présence ou absence d'un index des premiers vers

Traducteur	Index des Premiers vers	Anglais	Français	Emplacement
Varèse	Non	-	-	
Bernard	Oui	Non	Oui	à la fin
Fowlie	Oui	Oui	Oui	à la fin, français à gauche
Peschel	Non	-	-	

Schmidt	Oui	Oui	Non	à la fin
Mathieu	Non	-	-	
Carlile	Non	-	-	
Sorrell	Oui	Oui	Oui	français au-dessus, anglais en retrait à la fin
Mason	Oui	Oui	Oui	anglais avant français, index y compris premiers vers et titres, à la fin

Présence ou absence d'un index des titres

Passons maintenant à l'index des titres, mis sous forme de table ci-dessus. Varèse (1946, 1957) et Mathieu (1991) ne donnent aucun index des titres. Et Bernard (1962, 1997) ne nous donne qu'un index en français. Fowlie (1966) et Sorrell (2001) nous offrent un index en français et un index en anglais sur la même page, en deux colonnes, avec l'index en français à gauche. Peschel (1973) met l'index en français sur la page à gauche de l'index en anglais. Schmidt (2000) met l'index des titres en anglais avant l'index en français, à la fin du recueil. Carlile (2001), dans son index, met le titre en français sur la même page que le titre en anglais, séparés par une barre oblique (/). Mason (2002) combine l'index des premiers vers avec l'index des titres ; l'index en anglais se trouve avant l'index en français, à la fin du recueil.

Dans le chapitre suivant, nous analysons de plus près les titres choisis par les traducteurs que nous étudions. Notre analyse de l'ordre des poèmes choisis par les traducteurs des *Illuminations* nous permettra de confirmer davantage l'importance de l'édition française utilisée par chaque traducteur.

Table 6

La présence ou absence d'un index des titres

<u>Traducteur</u>	<u>Table des Matières</u>	<u>Anglais</u>	<u>Français</u>	<u>Emplacement</u>
Varèse	Non	-	-	
Bernard	Oui	Non	Oui	à la fin
Fowlie	Oui	Oui	Oui	à la fin, sur la même page, deux colonnes, français à gauche
Peschel	Oui	Oui	Oui	à la fin, français à gauche, pages séparées
Schmidt	Oui	Oui	Non	à la fin, anglais d'abord
Mathieu	Non	-	-	
Carlile	Oui	Non	Oui	à la fin, sur la même page, français en italiques à gauche, anglais à droite, séparés par un « / »
Sorrell	Oui	Oui	Oui	à la fin, sur la même page, deux colonnes, français à gauche
Mason	Oui	Oui	Oui	anglais avant français, index y compris premiers vers et titres, à la fin

CHAPITRE 2

LE TITRE DU RECUEIL ET LES TITRES DES POÈMES

Le Titre du Recueil

On a beaucoup écrit sur les différents titres en français des *Illuminations*. Et quand il s'agit du titre de ce recueil de poèmes, il faut établir d'abord si le titre en français est bien « Illuminations » ou « Les Illuminations » afin de passer à la traduction. Selon Brunel (1999) :

Il semble que...le titre aujourd'hui retenu doive être prononcé à l'anglaise ([Verlaine] va jusqu'à écrire : « Illuminecheunes »). Pour le sous-titre, il a hésité entre deux variantes, « *painted plates* » (1878) et « *coloured plates* » (1886).

On a proposé, pour ces expressions prétendument anglaises, des traductions plus ou moins satisfaisantes. « *Illuminations* » signifie pour Delahaye « gravures coloriées » ; pour V.P. Underwood, « enluminures, peintures d'un manuscrit ». « *Painted plates* » désignerait des « assiettes peintes » (Underwood) ou des « gravures rehaussées » (Bruce Morrisette). « *Coloured plates* », traduit par Delahaye en « gravures en couleurs », satisfait les uns, moins les autres...Notre hypothèse interprétative est toute différente de celle d'Underwood. La coloration anglaise du titre est aussi superficielle que celle des prétendues descriptions de Londres ou de Scarborough dans le recueil. On ne saurait oublier derrière « *Illuminations* » l'*illuminatio* du psaume « *Deus illumination mea* », ou, mieux encore, le « *Fiat Lux* » ordonné par Dieu au début de la Genèse. (p.878)

Le titre « Illuminations » d'origine anglaise ici, n'a pas besoin d'une traduction particulière. Le seul traducteur qui décide de changer complètement le titre est Schmidt, avec son « *Seventh Season* » et « *A Few Belated Cowardices* ». (Annexe 2). Il laisse tomber complètement le titre « Illuminations » et choisit de le remplacer par deux titres qui n'ont rien à voir avec l'original.

Mais il reste encore un problème que le traducteur doit aborder, celui de l'article défini que quelques traducteurs décident d'y ajouter. Dans son édition en français, Brunel (1999) garde le titre « Illuminations » sans article. Verlaine a confirmé ce titre dans la préface pour la première édition de la Vogue (1886) : « *Le mot Illuminations est anglais et veut dire gravures coloriées, - coloured plates : c'est même le sous-titre que*

M. Rimbaud avait donné à son manuscrit. » (Duhart, 1997, p. 9). Verlaine ne dit pas ici que le titre est « Les Illuminations ». Guyaux (1985) constate que

Le mot *Illuminations* n'apparaît sur aucun des manuscrits contenant des poèmes en prose de Rimbaud, sauf, au crayon, d'une main anonyme, au bas du feuillet de Charleville, où figure *Promontoire*. C'est un fait important : il n'y a pas de trace autographe authentifiée de ce mot dont nous faisons le titre du recueil des poèmes en prose de Rimbaud (...) c'est donc Verlaine qui nous transmet le titre....Notons enfin la formulation exacte du titre, qu'il n'y a pas lieu de modifier puisque c'est par Verlaine qu'il nous est venu : « les *Illuminations* »...avec une majuscule au titre, imprimé en italiques, et un article sans majuscule, en caractères normaux. (p. 237-8)

Les seuls traducteurs qui suivent les conseils de Verlaine sont Varèse (1946,1957), Sorrell (2001) et Mason (2002), qui ont raison en français comme en anglais : « *Illuminations* », avec une majuscule au titre et imprimé en italiques. (Table 7) Fowlie (1966) choisit « *Illuminations* » en anglais, mais deux fois sur trois seulement ; il a mis aussi le titre en majuscules en anglais, sans italiques. Quant au français, il hésite entre « LES ILLUMINATIONS » (sans majuscules, ni italiques) et « *Les Illuminations* » (en minuscules et en italiques). En français, il ajoute l'article comme une partie intégrale du titre. Mais il aurait dû garder le simple « *Illuminations* », sans article. Bernard (1962,1997) ne donne que le titre en français : « LES ILLUMINATIONS ». Il ajoute non seulement l'article, mais il met tout en majuscules, sans italiques. Carlile (2000), propose en anglais le titre « ILLUMINATIONS » (sans article, sans italiques, en majuscules) et « *Illuminations* » (sans italiques). Il évite au moins d'ajouter l'article et il ne donne que le titre en français. Mason (2002), malgré sa réussite en anglais et en français avec « *Illuminations* », choisit ailleurs « ILLUMINATIONS » en majuscules, sans italiques, mais sans article. Mathieu préfère « ILLUMINATIONS », (sans article, en majuscules et sans italiques) en français comme en anglais. De plus, il choisit aussi « *Illuminations* », mais sans italiques. Peschel (1973) insiste sur l'article, en choisissant « *Les Illuminations* » en français, et « *The Illuminations* » en anglais, tous les deux en italiques. Ailleurs elle laisse tomber les italiques avec « Les Illuminations » et « The Illuminations ». Schmidt (2000) dépasse la mesure quand il ignore tout à fait le titre du recueil, invente le titre « SEVENTH SEASON » et ajoute le sous-titre « A Few Belated Cowardices ». Il emprunte ce dernier titre à un poème éponyme du recueil « Une saison en Enfer », où Rimbaud dit « et en attendant les quelques petites lâchetés en retard ». Le sous-titre choisi par Schmidt vient d'un recueil entièrement différent. Il reste souvent infidèle au texte de Rimbaud. Varèse met « *Illuminations* » en français et en anglais, et aussi « ILLUMINATIONS » plusieurs fois en majuscules et sans italiques. Pourquoi

alors Fowlie (1966), Peschel (1973) et Bernard (1962,1997) ajoutent-ils l'article ? Il est probable qu'ils tombent dans le piège décrit par Guyaux (1985) :

Il est habituel de mettre un article devant un titre de cette espèce, au pluriel et désignant les parties pour désigner le tout, sachant bien sûr que l'article n'est pas compris dans le titre et garde donc les caractères romains. De la même manière, on dit et on écrit : « J'ai lu les Méditations poétiques de Lamartine », étant entendu que le titre est Méditations poétiques et que l'article n'est pas inclus dans le titre mais doit figurer dans la phrase qui y fait référence. S'il y avait, ce qui n'est pas le cas, doute ou ambiguïté de l'usage, il faut de toute manière suivre exactement la manière de dire de Verlaine. (pp. 238-9)

Néanmoins, nous voyons (Table 7) que six traducteurs sur neuf ont compris qu'ils doivent laisser tomber l'article.

Il va sans dire qu'un titre comme « Les Illuminations » apporterait quelque chose de trop exhaustif et complet – donc illogique et prétentieux en un sens – au recueil par rapport à « Illuminations » - un mot, sans article, qui évoque un choix parmi d'autres 'illuminations'.

La structuration du recueil et l'ordre des poèmes.

D'abord, considérons un peu ce que dit Brunel (1999) au sujet de l'ordre des poèmes :

Le sort du manuscrit des *Illuminations* est incertain, et, en toute rigueur, il est difficile de parler d'un manuscrit, puisque les pièces en sont dispersées et puisque la première édition contient à la fois trop (des poèmes en vers, que nous avons renvoyés à l'année 1872, ou même à 1871) et pas assez (« Fairy », « Guerre », « Génie », « Solde » et « Jeunesse » n'apparaissent qu'en 1895 dans l'édition Vanier des *Poésies complètes*, préfacée par Verlaine). (p.875)

Alors beaucoup dépend de l'édition française des *Illuminations* choisie par le traducteur. Étant donné les découvertes depuis leur première édition de la Vogue en 1886, il n'est pas surprenant que l'ordre des poèmes varie entre traducteurs. Brunel (1999) explique :

L'absence de manuscrit pour « Dévotion » et « Démocratie », la découverte tardive de cinq poèmes en prose supplémentaires compliquent encore les choses. Au fil des éditions successives, un ordre plus ou moins stable a tendu à s'établir. Il conduit d' «Après le Déluge », saisissante remise en question du monde, à « Génie », message – d'ailleurs ambigu – d'un certain espoir. Cet ordre repose pour l'essentiel sur le premier classement de Fénéon, sur l'enchaînement des textes dans la partie du manuscrit aujourd'hui conservée à la Bibliothèque nationale, et aussi, il faut l'avouer, sur le charme qu'exerce cette disposition sur le lecteur. (p.876)

Regardons donc l'ordre des poèmes dans quatre éditions françaises des « *Illuminations* ». Notons que les éditions comparées sont celles de Brunel (1999), de Rolland de Rénéville et Jules Mouquet (1963) (dite « La Pléiade »), de Suzanne Bernard (1960) (dite « Garnier ») et Louis Forrestier (1984) (dite Gallimard). Selon l'usage, nous parlerons de « l'édition de la Pléiade » ou de « Gallimard », par exemple. Si nous comptons le nombre des poèmes dans chaque édition (Annexe 1), nous trouvons : Brunel – 44, la Pléiade – 42, Garnier – 42, et Gallimard – 43. Brunel (1999), dans son édition, dit que : « Les textes précédés du signe*** sont considérés comme des poèmes à part entière, et présentés comme tels » (p.877), une convention qui n'est pas suivie par les autres éditions. Brunel (1999) ajoute donc deux poèmes que les trois autres considèrent comme faisant partie de « Being Beateous » et « Phrases ». Forestier (1984) considère que le poème « Une matinée couverte » ne fait pas partie de « Phrases » et mérite un titre séparé. À part ces quelques différences, les quatre éditions ont le même ordre jusqu'à « Barbare ». Dans les éditions de Forestier (1984) et de Bernard (1960) l'ordre reste le même après Barbare : « Solde », « Fairy », « Guerre », « Jeunesse », « Promontoire », « Scènes », « Soir Historique », « Bottom », « H », « Mouvement », « Dévotion », « Démocratie » et finalement « Génie » (Annexe 1).

Les éditions de la Pléiade (1963) et de Brunel (1999) ont un ordre assez différent. (Annexe 1). Chez Brunel (1999) « Fairy » suit « Barbare » et le recueil se termine par « Génie » - le même poème choisi par Bernard (1960) et Forestier (1984). Dans l'édition de la Pléiade, « Barbare » est suivi de « Promontoire » et le dernier poème est « Solde ». L'ordre des poèmes entre « Barbare » et le poème final varie aussi. (Annexe 1).

Passons maintenant à nos traducteurs et à la structuration de leurs recueils. Il est évident qu'avec 42 titres, et le même poème final, Varèse (1946,1957), Bernard (1962,1997) et Peschel (1973) ont utilisé l'ordre de l'édition de la Pléiade. Fowlie (1966) et Mathieu (1991) insèrent « Dawn » avant « Childhood ». Ils adoptent tous les deux le même ordre jusqu'à « Mouvement » (que Fowlie traduit par « Motion » et Mathieu par « Movement ». Chez Fowlie, l'ordre des trois derniers poèmes est : « Devotions » et ensuite « Sale » et « Genie » ; chez Mathieu c'est « Genius » suivi de « Devotions » et puis « Clearance Sale ». Ni Fowlie ni Mathieu ne nous fournissent des renseignements sur l'édition française qu'ils utilisent. Carlile (2000) dit que son texte : « is based on the facsimile of the manuscript printed by Bibliothèque de l'Image » (p. 432) tandis que Sorrell (2001) avoue avoir « preferred Steinmetz's order for the present volume » (p. xxvii). En effet, à part la présence de « O the ashen face... » et une

deuxième partie de « [Phrases] » qui paraissent comme des titres séparés, la seule différence entre les deux est dans l'ordre de « Youth » et « War ». Carlile (2000) met « War » avant « Youth », pendant que chez Sorrell (2001) c'est le contraire.

Il est évident que Mason (2002) reprend l'ordre de Brunel (1999). L'ordre des textes chez Mason (2002) est exactement le même, sauf que Mason ne traite « O la face cendrée » comme une partie de « Being Beateous ». Et là où Brunel a « [Fragments sans titres. – « Phrases » ? deuxième série] » Mason a « Untitled Fragments ». Mason fait mention de l'édition de Brunel dans sa bibliographie, mais il ne précise pas qu'il suit l'ordre de Brunel. Schmidt (2000) invente un ordre purement personnel qui ne respecte pas l'état actuel de la recherche et qui nous paraît sans fondement. Il commence son recueil par « Childhood » et finit par « Jeunesse ».

Réflexions sur la traduction des titres

Passons maintenant à la traduction des titres des poèmes. (Annexe 2). On voit une évolution de la traduction des titres de poèmes tels que « Marine » – de « Marine » chez Varèse (1946,1957) à « Seapiece » chez Fowlie (1966) avant de trouver « Seascapes » qui est devenu le titre officiel depuis la traduction de Peschel en 1973. Mason propose des mots tels que « Sideshow » (« Solde ») et « Advt. » (« Parade ») pour mieux adapter la traduction aux temps modernes – bien qu'aucune abréviation ne figure dans le texte de Rimbaud.

Les titres tels que « À une raison » ne peuvent pas être traduits par « To Reason » (Fowlie, 1966) (à ne pas confondre avec « à la raison ») ou « Départ » (Departure) par « Cutting Out » (Mathieu, 1991) or « Taking Off » (Carlile, 2000). Il en va de même pour « Phrases » (où le texte est, avant tout, une analyse fine de la fonction de la phrase – et non de « Phrases » en anglais (un faux-sens) (Varèse, 1946,1957) « Lines » (Schmidt, 1975) ou encore moins « Spells » (Mathieu, 1991). Notons aussi que « Les Ponts » (The Bridges) ne peuvent pas être traduits par « Bridges » (voir Schmidt (2000), Mason (2002), Fowlie (1966), Carlile (2000) et Mathieu (1991). Si ce fut l'intention de Rimbaud, la totalité des titres commençant par un substantif auraient perdu leur article défini. Rappelons aussi les difficultés que l'on rencontre pour traduire un mot comme « Barbare ».(Barbarity, Barbarian, Barbarous, Barbaric...) L'ambiguïté d'un mot est souvent un trésor pour un poète et un dilemme pour le traducteur.

Il faut noter aussi qu'à part « Being Beateous », la plupart des titres choisis par Rimbaud sont des substantifs. Si le traducteur remplace un substantif par une verbe il remplace un état par une action. Par exemple, Mathieu (1991) traduit « Départ » par

« Cutting Out », et Carlile (2000) traduit le même titre par « Taking Off ». Carlile tombe dans d'autres pièges quand il traduit « Veillées » (evening gathering / vigil) par « Wakefulness » (insomnie / vigilance). Une comparaison des traductions de tous les titres des « *Illuminations* » se trouve dans l'Annexe 3. Une analyse des traductions choisies par les neuf traducteurs étudiés ici se trouve dans l'Annexe 4.

CHAPITRE 3

LA PONCTUATION ET LA DISPOSITION TYPOGRAPHIQUE – UNE FONCTION PARTICULIÈRE

Le poème en prose et les vers libres – Le cas de « Mouvement »

Nous n'allons pas entrer ici dans une analyse détaillée de la définition du poème en prose. Qu'il suffise de dire que l'organisation intrinsèque des mots est capitale même dans un recueil de poèmes en prose. Les traducteurs n'ont pas la liberté dont ils jouissent dans des textes purement prosaïques. Notons aussi que les poèmes en prose se distinguent des vers libres. Selon Buffard-Moret (2001) :

Des vers libres sont des segments de longueurs variables, où les accents ne sont pas fixes et où la rime ne constitue pas une obligation. Le seul élément qui l'apparente au vers est l'isolement typographique par le retour à la ligne. Ce retour a alors une tout autre signification que dans un ensemble de vers réguliers, où il détermine des segments métriques, comportant un ou deux accents fixes et une rime. (p.46)

Signalons ici qu'il y a deux poèmes en vers libres dans les *Illuminations*. – « Mouvement » et « Marine ». Quelles sont les techniques utilisées par les traducteurs des *Illuminations* de Rimbaud pour respecter les vers libres ? Ont-ils commencé au moins par le retour à la ligne ?

Regardons de plus près la ponctuation utilisée par Rimbaud et les difficultés auxquelles tout traducteur doit faire face. Nous verrons que les traducteurs n'ont pas respecté la ponctuation de l'original. Dans la version manuscrite de « Mouvement » (Jeancolas, 1997, p.175) Rimbaud divise le poème en quatre strophes composées de 8, 8, 6 et 4 vers. Notons aussi que Rimbaud utilise un tiret au début du troisième vers de la troisième strophe (« - On voit... ») et au début du troisième vers de la quatrième strophe (« - Est-ce... »).

Varèse (1946,1957) et Fowlie (1966) gardent la même disposition que Rimbaud et Varèse retient en plus les tirets. Fowlie (1966) ajoute un tiret à la fin du troisième vers de la dernière strophe là où Rimbaud n'en met pas. Bernard (1962,1997) et Peschel (1973) commettent la même erreur en ajoutant un tiret à la fin du troisième vers de la

dernière strophe. Schmidt (2000) décide de changer complètement l'original de Rimbaud ; il nous donne en traduction quatre strophes composées de 8, 7, 9 et 4 vers. En plus, il ajoute un tiret là où Rimbaud n'en souhaite pas, après « savagery ? – » à la fin de l'avant-dernier vers. Quand Rimbaud écrit dans le quatrième vers de la troisième strophe « Monstrueux, s'éclairant sans fin, - leur stock d'études », Schmidt (2000) coupe le vers « is their stock of studies visible » et l'insère en quatrième ligne, laissant « Monstruous, endlessly lighting its way – » en un vers tout seul, le septième, finissant par un tiret qui, chez Rimbaud, se trouve au milieu du vers. Mathieu (1997) choisit d'amalgamer les troisième et quatrième strophes de Rimbaud en une seule. Il arrive ainsi à une traduction de trois strophes de 8, 8 et 10 vers. Il répète l'erreur dans son texte en français. Il ajoute aussi un tiret dans l'avant-dernier vers « - Is it an ancient savagery that's forgivable ? – » comme le font Fowlie, Bernard, Schmidt et Peschel. En plus, pour des raisons inconnues, il met les deux derniers mots en italiques (« stands pat. »). Carlile (2000) préfère un schéma de quatre strophes de 8, 8, 8, et 4 vers à celui de Rimbaud dans l'original. Il ajoute un tiret à la fin de l'avant-dernier vers, et deux tirets au début des vers 4 et 7 de la troisième strophe « -one sees » (« On voit ») et « - They've » (« Eux »). Sorrell (2001) garde quatre strophes de 8, 8, 6 et 4 vers, mais il ajoute deux tirets – à la fin du premier vers de la troisième strophe (« jewels, -») et à la fin du quatrième vers de la même strophe (« studies ; -»). Mason (2002) décide de traduire le poème en trois strophes seulement, de 8, 9 et 10 vers. Il insiste aussi sur un tiret à la fin de l'avant-dernier vers, un tiret que l'on ne trouve pas dans l'original de Rimbaud.

Nous voyons que dans le cas d'un poème en vers libres, quelques traducteurs inventent des strophes qui ne respectent pas l'original de Rimbaud. De plus, en ajoutant des tirets, ils changent la valeur ou l'importance des mots et la spécificité de la musique des vers. La *visibilité* du texte rimbaldien dépend en partie du respect de la ponctuation du poète. Il y a des cassures, des fractures et des fêlures à l'intérieur de ses phrases que l'on peut difficilement recréer autrement. La ponctuation de l'auteur structure la pensée et guide la respiration, malgré ses faiblesses et ses immenses lacunes. Par exemple, le tiret sert à :

- ! – amplifier l'exclamation par une pause supplémentaire ;
- . – changer la scène et la voix ;
- , – prolonger la pause ;
- ;- faire bifurquer de la pensée.

Rappelons que Victor Hugo (2002, pp.66-68) utilisait (bien avant Rimbaud) toutes ces fonctions du tiret dans sa poésie. (Voir en particulier « Les Djinns ».)

La ponctuation particulière de Rimbaud – la ligne de points dans « Veillées III »

Passons maintenant au cas intéressant de la longue série de points qui sépare la dernière phrase de « Veillées III » de la première partie du poème. Selon Brunel (1999, p. 480) qui commente ce texte : « Là interruption d'une vie, ici interruption d'un rêve. D'où la ligne de points qui suit ». Autrement dit, la ponctuation de Rimbaud joue un rôle spécifique et forme une partie essentielle du poème. Trop souvent le traducteur abandonne la ponctuation de Rimbaud simplement parce qu'il ne saisit pas le sens et l'importance. Notons que, selon Fongaro (1985) tous les exégètes français n'ont pas compris qu'

À ce point, il faut reprendre l'ensemble du texte de *Veillées III*, et bien voir que cette fin est séparée de ce qui précède par une ligne de points. Celle-ci atteste, incontestablement, une coupure dans la suite du développement. S. Bernard semble ne pas l'avoir vue. Albert Py, lui, tend à atténuer la valeur de la coupure. (p.64)

Pourquoi alors Rimbaud a-t-il inséré cette ligne de points ? Qu'est-ce que cela veut dire dans le contexte du poème ? Fongaro (1985, p. 65) précise « Aucun doute n'est possible ; le dernier paragraphe de *Veillées III* est la notation du réveil au matin qui suit la « veillée » décrite dans les trois paragraphes précédents ; ce réveil contraste par son réalisme (*réel, seule vie, cette fois*) avec les fantasmagories de la veillée ».

Regardons donc si les traducteurs étudiés ont compris l'importance de cette ligne de points. La version manuscrite (Jeancolas, 1997, p. 160) indique que Rimbaud utilise 24 points ici (mais pas d'espace entre les vers).

Varèse (1946,1957, p. 77) insère une ligne de sept points dans ses deux éditions des *Illuminations* traduction : dans le texte en français aussi bien que dans la traduction anglaise. Fowlie (1966, p. 249) retient une ligne de 22 points. Bernard (1962,1997, p. 266) a une ligne de 26 points dans la version française, 30 dans la version anglaise. Peschel (1973, p.145) propose une ligne de 18 points. Schmidt (2000, p.182) omet arbitrairement les points et les remplace avec une espace entre les deux derniers vers et le reste du poème. Mathieu (1997, p.155) remplace les points par une ligne courte au milieu de la page. Carlile (2000, p. 322) laisse tomber toute indication de la séparation entre les deux derniers vers et le reste du poème. En effet il divise le poème en strophes, en y ajoutant des espaces arbitraires. Sorrell (2001, p. 286) garde une ligne de 47 points dans les deux versions. Mason (2002, p. 247) opte pour une ligne de 8 points.

Il semble alors que Varèse, Fowlie, Bernard, Peschel, Sorrell et Mason comprennent que la ponctuation de Rimbaud a une importance particulière qu'il faut respecter. Mathieu remplace la ponctuation de Rimbaud par une ligne droite et courte, alors que Schmidt et Carlile ignorent tout à fait le rôle de la ponctuation ici. Mais tous les traducteurs ont décidé que le nombre de points n'a pas d'importance. Est-ce vraiment une option pour le traducteur ? On a le devoir d'être fidèle à l'intention poétique de l'original. Notons qu'aucun des traducteurs étudiés ici ne reproduit exactement les 24 points de Rimbaud. Et nul ne peut ignorer la valeur symbolique des 24 points dans ce poème.

Dans la dernière phrase de « Veillées III » : « ah ! puits des magies ; », Fongaro (1985) observe que la ponctuation est fondamentale pour mieux saisir un des aspects essentiels de l'art rimbaldien.

Il convient d'abord de tenir compte de la ponctuation. On a deux points après « de réels soleils des grèves », et point-virgule après « ah ! puits des magies » ; cela donne une espèce d'indépendance à cette proposition nominale (l'absence du verbe est normale dans les formes exclamatives ou semi-exclamatives) (...) la ponctuation suffit à prouver que rien dans le texte ne permet de dire que ce (ou ces ?) « puits des magies » se réfère au « foyer noir ». (p.64)

Regardons donc les multiples variations autour de ce syntagme. (Nous reproduisons ci-dessous la ponctuation qui précède et aussi celle qui suit la citation :)

: ah ! puits des magies ; (Brunel)

; ah ! magic wells ; (Varèse)

: ah ! / wells of many magics ; (Sorrell)

: ah ! pits of enchantments ; (Carlile)

: ah ! / well of magic ; (Fowlie)

: Ah ! Wells of magic ; (Schmidt)

! Ah ! / Wells of magic. (Mathieu)

: Ah ! magical wells ; (Mason)

: ah ! wells of magic ; (Peschel)

: ah ! wells of magic ; (Bernard)

Fowlie est le seul traducteur qui établit un lien possible entre le « foyer noir » et le(s) « puits de magies » chez Rimbaud. Il traduit « puits » par « well » au singulier. Donc, sa traduction « The plaque of the black earth (sic), real suns of the shores: ah!

well of magic; this time, a solitary vision of dawn.» assimile la « plaque » au(x) « puits ».

Tous les autres traducteurs sauf Carlile traduisent « puits » par « wells » au pluriel. Ils ont compris que la ponctuation indique que le mot « puits » ne se réfère pas au « foyer noir », comme le remarque Fongaro (p.64). Carlile fait preuve aussi d'inventivité car il choisit ici le mot « pits ». Et il traduit « des magies » par « of enchantments ». Schmidt, Fowlie, Peschel et Bernard choisissent « wells of magic » Sorrell ajoute le mot « many », nécessitant le pluriel (« wells of many magies »), ce qui manque quand même un peu de naturel en anglais. Mason préfère « magical wells » une variation du texte de Varèse (« magic wells »). Varèse et Fowlie emploient l'adjectif « magic(al) » et minorent ainsi la valeur du substantif « magies ».

Mathieu, Schmidt et Mason emploient un « A » majuscule au début du mot « Ah ! ». Mathieu change les deux-points de cette phrase de Rimbaud en point d'exclamation, ce qui entraîne en anglais une phrase nouvelle. Mais Schmidt et Mason gardent les deux-points. Il semble que pour eux la capitalisation de « Ah » soit arbitraire.

Tous les traducteurs sauf Varèse et Mathieu gardent les deux-points qui précèdent le « ah ! ». Varèse le remplace par un point-virgule. De plus, Mathieu, comme Sorrell, met le « ah ! » à la fin de la ligne. C'est peut-être une faute de l'éditeur. Dans tous les cas, on crée une coupure déconcertante que l'on ne trouve pas dans « Veillées III ».

La notion du paragraphe dans les *Illuminations* – Le cas de « Phrases »

Le cas de « Phrases » est intéressant au niveau de la ponctuation. Les cinq derniers paragraphes sont séparés dans le manuscrit (Jeancolas, 1997, p.152-3) par trois « x » au milieu de la page. Nous voyons la même chose dans « Being Beateous », et voilà pourquoi Brunel (1999, p. 463) considère que « O la face cendrée » qui vient après les trois « x » est un poème à part. Pour la même raison, Brunel (1999, p. 470) traite la partie de « Phrases » avec « x » interpolé comme des « Fragments sans titres ».

Nous savons que Rimbaud avait déjà publié son premier recueil « Une Saison en Enfer » avant d'écrire les *Illuminations*. Il est possible donc qu'il ait appris certaines techniques utilisées par les éditeurs. Nous savons aussi que « Dans certains cas, on introduit des sous-chapitres, séparés par des astérisques placés en triangle » (Patar, 1995, p. 195).

Quant à la notion de paragraphe, Patar (1995, p. 304) explique : « On entend par paragraphe une subdivision comprenant un ensemble d'alinéas. Chaque paragraphe est séparé soit par un blanc, soit par trois astérisques, soit par un sous-titre ». Alors il se peut que Rimbaud ait voulu que les « x » soient transformés en astérisques. En effet, Brunel (1999, p. 470) met trois astérisques là où Rimbaud en met trois « x ». Il est clair que Rimbaud voulait que « fragments » soient considérés comme des paragraphes/strophes séparés. Varèse (1946, 1957, pp. 45-6) met trois astérisques à la place des trois « x », mais elle va plus loin – là où Rimbaud met des lignes dans la première partie de « Phrases », elle les remplace aussi par trois astérisques. Ce changement donne l'impression que tous les paragraphes appartiennent au même poème, alors que le manuscrit nous indique que ce n'est pas le cas. Fowlie (1966, pp. 227, 231) abandonne toute ponctuation spécifique en faveur des espaces – et tombe dans le même erreur que Varèse, erreur qu'il répète avec les trois « x » dans « Being Beateous ». Bernard (1962,1997) laisse un seul astérisque entre les deux parties de « Being Beateous » (pp. 244-45). Il fait la même chose dans sa traduction de « Phrases ». Bernard, comme Varèse, met un astérisque là où Rimbaud met une ligne dans la première partie du poème. Peschel (1973, p. 121) décide de mettre trois astérisques placés en triangle, signe d'un sous-chapitre, entre les deux parties de « Being Beateous ». Dans sa traduction de « Phrases » (p.129-30), par contre, elle substitue des espaces aux lignes de Rimbaud et aux « x ». Il est peu cohérent de traduire un signe de ponctuation que l'on trouve dans l'original de Rimbaud tantôt par des astérisques placés en triangle, tantôt par une espace. Schmidt (2000, p. 180) choisit une espace dans « Being Beateous » et dans sa traduction de « Phrases » (p. 251). Il ignore tout à fait les lignes et les « x » de Rimbaud. Mathieu (1997,pp. 95,103) préfère une ligne au milieu de la page, là où Rimbaud met des astérisques ou des lignes. Un peu bizarrement, il traduit le titre « Being Beateous », déjà en anglais, par « Beautiful Being ». Carlile (2000, p.302) utilise une espace dans « Being Beateous » là où Rimbaud met trois astérisques. De plus, dans sa traduction de « Phrases » il met trois astérisques également là où il y avait des lignes ou des « x » dans l'original (p. 311). Sorrell (2001, pp. 267, 273) laisse tomber les « x » de Rimbaud, mais ajoute une espace et un sous-titre en police de plus grande taille : « O the ashen face... ». Dans « Phrases » il insère comme Mathieu des lignes courtes au milieu du texte. Les lignes aussi bien que les « x » de l'original de Rimbaud deviennent tous des lignes pour Sorrell. De plus il ajoute le sous-titre « [Phrases] » avant la partie que Brunel (1999, p. 470) intitule « [Fragments sans titre] ». Mason (2002, p. 230) sépare les deux parties de

« Being Beauteous » par quatre astérisques au milieu de la page. Dans sa traduction de « Phrases », par contre, Mason (2002, pp. 237-8), comme Mathieu et Sorrell, met des lignes courtes au milieu du texte et ajoute le titre « Untitled Fragments », preuve qu'il utilise au moins l'édition de Brunel pour sa traduction des *Illuminations*.

Le cas de « Départ » et la notion de paragraphe.

Nous avons déjà cité Patar (1995, p. 304) sur la notion de paragraphe : « une subdivision comprenant un ensemble d'alinéas. » Et selon Patar (1995, p. 71) un alinéa est un « bloc de lignes commençant par un renforcement. » La version manuscrite du poème « Départ » chez Jeancolas (Jeancolas, 1997, p.150) nous montre à quel point Rimbaud utilisait avec soin les renforcements dans ses poèmes en prose. En effet, le poème est composé de paragraphes. La première et la dernière ligne, ainsi que la troisième et la cinquième, sont des lignes en alinéa. Quand le poète construit un poème et la présente d'une certaine manière, il incombe au traducteur de respecter la ponctuation et la mise en page du poète. Même Brunel (1999, p. 466) ignore les lignes en alinéas et remplace les sept lignes de Rimbaud par quatre lignes non renforcées.

Quant aux traducteurs étudiés, Varèse (1946,1957, p.35) respecte l'original avec sept lignes, et un renforcement à la première, à la dernière, et aux troisième et cinquième lignes. Fowlie (1966, p.247) propose quatre lignes dans sa traduction, toutes renforcées sauf la première. Il en va de même pour son édition du texte en français. Il modifie ainsi la présentation du texte de Rimbaud. Bernard (1962,1997, p.247-8) opte pour cinq lignes en traduction, avec seulement la deuxième ligne en alinéa. (Mais dans sa version française il y a six lignes, avec trois lignes - la deuxième, la quatrième et la sixième en alinéa.) Non seulement, il ne suit pas la présentation du manuscrit de Rimbaud, mais il ne respecte pas l'original en français. Peschel (1973, p. 125) nous donne quatre lignes en français, avec les deuxième, quatrième et cinquième renforcées. Dans sa traduction en anglais, par contre, elle propose six lignes, avec les deuxième, quatrième et cinquième renforcées. Les remarques ci-dessus sur Bernard s'appliquent également à Peschel.

Schmidt (2000, p.257-8) traduit « Départ » en huit lignes, et la deuxième, quatrième, cinquième et septième sont en retrait. Mathieu (1997, p.147) traduit « Départ » en cinq lignes, (et la version française en quatre lignes), sans alinéas. Carlile (2000, p. 305) trouve un bon filon avec sept lignes comme dans l'original de Rimbaud – mais il met toutes les lignes en blocs, sans renforcement. Sorrell (2001, p. 269) présente la version française en quatre lignes, avec les deuxième, quatrième et cinquième en

retrait – et dans la version anglaise, il arrive à cinq lignes, avec les deuxième, quatrième et cinquième en retrait. Mason (2002, p. 233) donne la version française en quatre lignes sans renforcements, probablement parce qu'il utilise l'édition de Brunel. Au moins il est cohérent, avec une version anglaise de quatre lignes, sans renforcements.

Nous voyons qu'il n'y a pas un seul traducteur qui suit exactement la présentation de Rimbaud dans son original. Il n'y a qu'un seul qui arrive à avoir une traduction de sept lignes, comme dans l'original de Rimbaud. Nous devons nous demander si le traducteur a vraiment le droit d'imposer une nouvelle présentation d'un poème construit avec soin par l'auteur, et de changer librement les alinéas. Si c'est le cas, à quoi bon soigner la construction et la ponctuation si les traducteurs ne les respectent pas ?

L'Annexe 5 à la fin de cette thèse reprend en détail la présentation du poème « Départ » et les variations entre les traducteurs étudiés ici. Par exemple, nous voyons que Carlile (2000, p. 305) et Mathieu (1997, p. 147) ont substitué un verbe pour un substantif dans le titre. Les gérondifs « Cutting out » (Mathieu) et « Taking off » (Carlile) insistent sur l'action et non sur l'état comme le suggère « Départ ». Bernard (1962, 1997, p. 247-8) ajoute des majuscules (« ENOUGH ») au début où il n'y en a pas dans l'original. Schmidt (2000, p. 257-8) ajoute des points de suspension trois fois « Everything seen... Everything had... Everything known... » où Rimbaud utilise un seul point. L'utilisation des points de suspension chez Rimbaud figure uniquement à la fin de deux poèmes du recueil d'*Illuminations*, à savoir : *Sonnet* et de *Barbare*. Il va sans dire qu'il serait extrêmement rare de trouver des points de suspension à la fin d'un sonnet - la forme « achevée » par excellence en poésie. Le texte suspendu ici représente le dernier défi au sonnet – symbole des formes classiques.

Carlile (2000, p. 305), Sorrell (2001, p. 269) et Mason (2002, p. 233) insistent sur une majuscule dans « Vision(s) » ou Rimbaud met une minuscule. Mais en contradiction avec ces choix, Mason laisse tomber une majuscule dans sa traduction de « Ô Rumeurs et Visions ! » quand il traduit « O tumult and Visions! ». Sorrell (2001, p. 269) et Fowlie (1966, p. 247) laissent tomber les tirets, et réduisent la notion de fragments et de rupture, intrinsèques chez Rimbaud.

Dans la Table 7, nous mettrons en évidence comment les traducteurs ici étudiés s'égarent de la ponctuation de l'original de Rimbaud. Le poème « Départ » est assez court, mais le nombre de points, par exemple, utilisé par les traducteurs varie entre quatre et sept (contre six dans l'original). Il y a entre une et quatre virgules (contre trois dans l'original). Rimbaud n'utilise qu'un seul tiret dans ce poème mais trois traducteurs

éliminent ce tiret du poème. Rimbaud n'utilise pas d'ellipse ici mais Schmidt (2000, p. 258) réussit à en insérer trois.

Afin de nous rassurer que ces variations de ponctuation existent ailleurs que dans les traductions de « Départ », la Table 8 présente « Après le Déluge », un poème plus long. Nous verrons ici encore de grandes variations entre traducteurs par rapport à l'original de Rimbaud, et ces variations confirment que les traducteurs étudiés ici ne se préoccupent pas assez de la ponctuation de Rimbaud.

Table 7

Analyse de la ponctuation dans « Départ »

TraducteurLangue		Point	Virgule	Tiret	Point d'ex.	Ellipse
		.	,	-	!	...
Brunel	Français	6	3	1	2	0
Bernard	Anglais	5	3	1	2	0
Carlile	Anglais	6	3	1	2	0
Fowlie	Anglais	7	2	0	2	0
Mason	Anglais	6	2	1	2	0
Mathieu	Anglais	6	4	1	2	0
Peschel	Anglais	6	3	1	2	0
Schmidt	Anglais	4	4	0	2	3
Sorrell	Anglais	6	3	0	2	0
Varèse	Anglais	7	1	1	1	0
TOTALS(En)		53	25	6	17	3
Av (/9)		5.89	2.78	0.67	1.89	0.33
+/- Brunel		0.11	0.22	0.33	0.11	-0.33
Variation: Haut		7	4	1	2	3
Bas		4	1	0	1	0
Diff		3	3	1	1	3

Table 8

Analyse de la ponctuation dans « Après le Déluge »

Traducteur	Langue	Point	Virg ule	Pt Virg.	Deux Pt.	Tiret —	Trait- d'union	Point d'ex. !	Ellipse ...	Pt + Tiret .-	Pt. V + tiret ;-	Virg.+ Tiret .-	Pt d'ex + tiret !-	D.pts + tiret :-
Brunel	Français	17	29	2	0	11	6	3	0	0	2	8	1	0
Bernard	Anglais	16	21	0	1	11	5	5	0	0	0	0	2	0
Carlile	Anglais	16	20	0	3	10	3	5	0	0	0	3	1	1
Fowlie	Anglais	20	24	0	0	3	0	3	0	0	0	0	1	0
Mason	Anglais	19	23	2	1	9	5	0	0	1	0	0	0	0
Mathieu	Anglais	18	18	0	0	8	0	5	0	0	0	0	2	0
Peschel	Anglais	17	29	3	0	11	2	4	0	0	0	9	1	0
Schmidt	Anglais	18	30	2	0	5	1	3	1	0	0	0	0	0
Sorrell	Anglais	16	29	4	0	11	3	2	0	0	4	2	1	0
Varèse	Anglais	17	22	3	0	7	5	4	0	0	2	3	1	0
TOTALS(En)		157	216	14	5	75	24	31	1	1	6	17	9	1
Av (/9)		17.44	24.00	1.56	0.56	8.33	2.67	3.44	0.11	0.11	0.67	1.89	1.00	0.11
+/- Brunel		-0.44	5.00	0.44	-0.56	2.67	3.33	-0.44	-0.11	-0.11	1.33	6.11	0.00	-0.11
Variation:	Haut	20	30	3	3	11	6	5	1	1	4	9	2	1
	Bas	16	18	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0
	Diff	4	12	3	3	8	6	5	1	1	4	9	2	1

CHAPITRE 4

SONORITÉ ET PHONOSTYLISTIQUE -

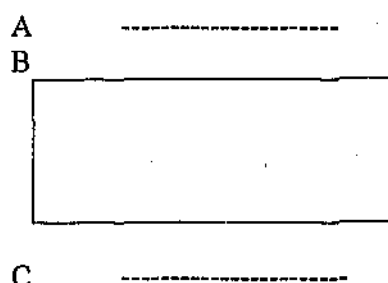
COMMENT TRADUIRE ?

Nous avons déjà vu dans le chapitre précédent que les *Illuminations* ne sont pas que de simples paragraphes en prose ; il y a aussi les vers libres de « Marine » et « Mouvement ». Nous verrons dans ce chapitre qu'il existe aussi dans les *Illuminations* des sonorités et éléments phonostylistiques qui posent un grand problème aux traducteurs qui souhaitent rester fidèle à l'original de Rimbaud. Le traducteur doit tout faire pour ne pas minorer la magie et le merveilleux chez Rimbaud. Dans le poème en prose il y a, sur le plan sonore, des emprunts de la versification régulière française - sans oublier pour autant certaines formes visuelles des vers réguliers. De telles techniques peuvent être plus ou moins cachées à l'œil. Dans *Aube* (pour n'en citer qu'un seul exemple), Rimbaud passe d'un vers octosyllabique au corps du poème en prose et ensuite à un vers octosyllabique créant de nouvelles mélodies grâce à l'assonance et à l'allitération qui remplacent souvent la rime. Une phrase isolée peut constituer aussi un clin d'œil à d'anciennes pratiques métriques. Et dans ce cas, la simple traduction des mots ne suffit pas. Mais que faire quand le traducteur rencontre dans un texte en français une longue protase (c'est-à-dire une longue inflexion montante de la voix) et une courte apodose (une inflexion descendante) ? Notons aussi qu'une longue apodose après une courte protase donne une certaine ampleur au vers classique. (C'est une des techniques utilisées par Valéry dans *le Cimetière marin*.)

Un cas difficile : «Aube » - le premier et le dernier vers

Prenons à titre d'exemple le cas d'« Aube », un des poèmes les mieux connus des *Illuminations*. Le poème nous frappe immédiatement par son manque de versification classique. On n'y trouve pas les rythmes traditionnels de son époque. Et pourtant, Dubois (1975, p.124) signale que le poème a une puissance qui « se fixe impérieusement dans la mémoire (...) à jamais rebelle à toute traduction ». Alors, il paraît que le traducteur est vaincu dès le début.

Regardons ici les tentatives de quelques traducteurs. Si nous analysons le premier et le dernier vers d'« Aube », il sera évident que la densité du texte de Rimbaud pose de grands problèmes sur le plan phonostylistique. Fongaro (1995) remarque que le poème a une « disposition schématique » :



avec égalité de longueur en syllabes (octosyllabes) pour les segments A et C. (p.5)

Le premier vers, « J'ai embrassé l'aube d'été », et le dernier vers « Au réveil il était midi », (Gallimard, 1991, p.178) sont, en effet, des vers octosyllabiques.

Analysons ce que les traducteurs ont fait de ces deux vers. Nous présentons ci-dessous le premier vers d'« Aube » accompagné des traductions par les traducteurs étudiés ici.

Rimbaud (Brunel, 1999, p.482) : *J'ai embrassé l'aube d'été. (7 mots)(8 syllabes)*

Varèse (1946, 1957, p.81) : I embraced the summer dawn. (5 mots)

Bernard (1962, 1997, p.268) : I EMBRACED (sic.) the summer dawn. (5 mots)

Fowlie (1966, p. 215) : I have held the summer dawn in my arms. (9 mots)

Peschel (1973, p. 147) : I embraced the summer dawn. (5 mots)

Mathieu (1997, p. 65) : I've embraced the summer dawn. (6 mots)

Carlile (2000, p.324) : I've embraced the dawn of summer. (7 mots)

Schmidt (2000, p. 183) : I have kissed the summer dawn. (6 mots)

Sorrell (2001, p. 287) : I have been dawn's summer lord. (6 mots)

Mason (2002, p.249) : I held the summer dawn in my arms. (8 mots)

Il est étonnant que neuf traducteurs puissent proposer une telle variété de traductions d'un seul vers en passant par des vers assez réguliers à de la prose plate ou même maladroite ! Au moins sont-ils tous d'accord pour traduire le « J' » de Rimbaud par « I », et le mot « été » par « summer » ! Mais les différences se manifestent dès le deuxième mot. Carlile et Mathieu accordent une certaine valeur au *present perfect* « I've » pour renforcer le thème de l'enlacement. Sorrell, Fowlie et Schmidt utilisent la forme complète de l'auxiliaire « I have » et passent ainsi à côté de la fonction du « je » dans ce premier vers. Il est important de souligner ici que « J'ai » et « I've » ont en

commun dans ce vers un *lien* ou un *enlacement* supplémentaire grâce à l'apostrophe qui relie davantage le sujet à l'action. Bernard, Peschel et Varèse optent pour le prétérit du verbe « embrace » contrairement à Mathieu et à Carlile. Le prétérit en anglais facilite un certain détachement du présent par rapport au *present perfect*. Mais il ne faut pas oublier que Rimbaud joue aussi avec le style narratif (passé simple) dans ce texte. Rappelons aussi que le passé composé du premier vers en français « se détache » de la narration proprement dite. De telles modifications autour du « je » sont impossibles à rendre en anglais.

La plupart des traducteurs traduisent « embrassé » par « embraced » (Bernard, Carlile, Mathieu, Peschel et Varèse) et perdent ainsi la valeur de l'enlacement créé par l'apostrophe. Bernard met le verbe en majuscules et y ajoute une valeur supplémentaire à celle voulue par le poète. Toutefois, il n'y a pas d'équivalence parfaite entre « embraced » et « embrassé ». Signalons que, sur le plan phonétique, le mot « embrassé » est en ouverture par rapport à sa traduction : « embraced ». C'est ainsi que l'on perd la valeur phonostylistique de l'ouverture du poème.

Fowlie choisit « I have held » ; Mason « I held ». Le mot « held » est un choix anodin, qui réduit, en un sens, l'érotisme du mot « embrassé ». Dans *Le Nouveau Petit Robert* (1993, p. 287) la première définition du mot « embrasser » est « (donner un baiser) to kiss ». Schmidt (2000, p.183) retient ce sens du mot dans sa traduction : « I have kissed ». En revanche, Sorrell (2001, p.287) ignore ainsi la fonction du verbe « embrasser » - une action par rapport à un état (*to be*) et emploie la forme passive : « I have been dawn's summer lord ». Il transforme l'action en solidité substantive contrairement aux intentions de Rimbaud. Il cherche à créer « a slightly free translation, to echo the tightly organised sounds of the French line. » (Sorrell 2001, p.325). Mais ici ses recherches au niveau d'une sonorité ample sont au détriment du sens. D'ailleurs, la transformation du sujet (« I » et « lord ») à la fin du vers n'existe pas dans l'original et n'a pas sa place dans une traduction dans le dernier vers de ce texte.

Tous les traducteurs traduisent « aube » par « dawn ». Chez Mason, Bernard, Mathieu, Peschel, Fowlie, Varèse et Schmidt, « l'aube d'été » devient « the summer dawn ». Carlile préfère « the dawn of summer », une traduction qui reproduit l'ordre des mots en français et crée ainsi une mélodie plus ample en anglais. D'autres, comme lui, semblent vouloir reproduire des variantes autour des iambes dans le premier et le dernier vers de ce poème afin de rappeler le cadre du texte.

Passons maintenant aux diverses traductions du dernier vers d'« Aube » et aux problèmes qu'il pose.

Rimbaud (Brunel, 1999, p.482) : Au réveil il était midi. (5)(8)

Varèse (1946, 1957, p. 83) : Waking, it was noon. (4+)

Bernard (1962, 1997, p. 268) : When I woke up it was noon. (7)

Fowlie (1966, p. 215) : On waking, it was midday. (5+)

Peschel (1973, p. 147) : When I awoke, it was noon. (6+)

Mathieu (1997, p. 65) : When I woke it was noon. (6)

Carlile (2000, p. 324) : On waking it was noon. (5)

Schmidt (2000, p. 184) : When I woke, it was noon. (6+)

Sorrell (2001, p. 289) : On waking, it was noon. (5+)

Mason (2002, p. 249) : It was noon when I awoke. (6)

Carlile est le seul à vouloir opter ici pour une traduction en cinq mots, sans virgule. Fowlie et Sorrell traduisent la phrase en cinq mots aussi, mais ils y ajoutent une virgule contrairement à Rimbaud. Mathieu et Mason utilisent six mots ; Peschel et Schmidt emploient six mots plus une virgule. La traduction de Varèse est la plus concise (quatre mots plus une virgule), et celle de Bernard la plus verbeuse (sept mots). Bernard, Mathieu, Peschel et Schmidt ajoutent le mot « When » au premier vers. Les trois premiers mots de la traduction anglaise de ce texte par Bernard, Mathieu et Schmidt sont « When I woke ». Peschel introduit comme eux une *action* non voulue par Rimbaud en proposant : « When I awoke », une adaptation un peu plus poétique peut-être. Carlile, Sorrell et Fowlie traduisent « Au réveil » par « On waking ». Mais il est important de souligner la présence dans ce dernier vers de sonorités moins claires et aiguës dans les traductions anglaises. Notons en particulier que le début du dernier vers (« Au réveil ») est remplacé par des sonorités moins claires. Varèse, toujours fasciné par la concision, transforme « Au réveil » en un seul mot : « Waking, ». Notons aussi la présence d'une virgule qui est absente du dernier vers d'« Aube ». Effectivement, Peschel (« When I awoke, »), Sorrell et Fowlie (« On waking, ») et Schmidt (« When I woke, ») y ajoutent une virgule que Mathieu, Carlile, Bernard et Mason trouvent superflue et inappropriée.

Tous les traducteurs proposent « it was noon » pour « il était midi » à l'exception de Fowlie qui opte pour « It was midday ». Mason, pour des raisons inconnues, inverse l'ordre des propositions : « It was noon when I awoke. » Il passe ainsi à côté de la valeur symbolique de mot « midi » qui clôt le poème. Mason, Bernard, Mathieu, Peschel et Schmidt ajoutent au dernier vers le pronom « I » sans comprendre que le « je » est supprimé ici et n'a absolument pas sa raison d'être. (Heureusement

personne n'a mis le « je » au début du dernier vers – ce qui aurait renforcé davantage leur erreur.)

Rappelons aussi la fonction de l'écart entre le premier et le dernier vers de ce poème esquissée par Lombaerde (2000) :

« J'ai embrassé l'aube d'été », cri de victoire porté par le passé composé qui atteste la réalité de l'événement, et la forte scansion par la rime intérieure en « é » à la césure.

« Au réveil il était midi », constat irrévocable de la perte, rupture de l'équilibre du vers (ici 3/5), imparfait qui fige le temps dans une éternité tragique.

Entre temps, l'aube, incarnée par « la déesse », n'aura cessé de s'éloigner ou de se dérober, jusqu'à l'étreinte finale, plus semblable à une défaite qu'à une victoire : « L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois », les allitérations en b créent un effet de lourdeur, le mouvement descendant suggère l'échec, le « Je » a disparu. (p.87)

Il serait très difficile pour le traducteur de trouver l'équivalent des vers octosyllabiques qui ouvrent et qui terminent ce poème. Mais la présence ici d'un « I » dans le dernier vers là où le poète le supprime exprès, est surprenante. Pire encore, c'est la preuve que le traducteur ignore complètement la fonction du « je » dans ce texte. Non seulement ces mêmes traducteurs utilisent tous un verbe pour traduire « Au réveil », (à cause de l'utilisation d'un « je »), mais ils gommement complètement une des intentions essentielles du poète – c'est-à-dire d'aboutir ici à un état pur, sans action. Ce dernier vers est aussi, pour nous, un exemple classique où une première erreur de traduction entraîne en cascade toute une série d'autres. D'ailleurs, toutes les traductions que nous analysons de ce dernier vers n'ont pas réussi à capter la fonction de cet état ultime baigné de lumière (une fonction renforcée par la présence exclusive de voyelles claires et fermées.)

Regardons aussi, brièvement, l'avant-dernière phrase d'« Aube » sur le plan phonétique :

L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

lobelāfātōbertobadybwa

b		b		b		b
	ā	ā		ɑ		ɑ
		t		t		

Les consonnes phonétiques remplacent d'une manière pertinente la rime traditionnelle et renforcent l'extraordinaire cohabitation de son et de sens.

Si Rimbaud souhaite faire dérailler certaines traditions poétiques, ce n'est pas pour créer de la prose ornée d'images et de fissures ou fractures internes au service d'un

mouvement d'incohérence harmonique. L'attention suivie aux sonorités est capitale à tout moment dans la poésie de Rimbaud.

Le récit au passé simple de l'aube – déesse des demi-clartés (o) et d'un éveil sonore (b) – consonne sonore - une force naissante, et l'enfant (āfā) voilé par la nasalisation se transforment en ouverture sonore ou l'aube (répétée ici) obadybwa entourée de sons clairs (aya) et de consonnes sonores (bdb). Rappelons que les poètes français préfèrent la sonorité d'un mot comme « bois » à celle de « forêt » (pour en évoquer la profondeur).

Le cas de « Parade »

Dans « Parade » nous trouvons un vers célèbre de Rimbaud. Selon Fongaro (1993) :

La dernière phrase de *Parade* est : *J'ai seul la clef de cette parade sauvage*. Tous les *e* dits muets non élidés sont comptés comme dans la versification régulière, la seule liberté que prend Rimbaud est de faire tomber la césure au milieu d'un dissyllabe et avant une non accentuée, pratique déjà présenté dans *Mémoire*. (p.25)

Analysons donc cette dernière phrase au niveau des sonorités. Nous trouvons ici que la césure se retrouve à l'intérieur d'un mot pour que l'oreille se repose car Rimbaud cherche à éviter une césure trop « uniforme ». Il s'agit décidément d'une parade *sauvage*.

J'ai seul la clef de cet / te parade sauvage.

ʒesœllakledasetəparadəsovaʒ

(f)	(consonne non prononcée, consonne visible et non entendue, cachée. CLEF : unique mot dans ce vers qui contient une partie « secrète » et « cachée » – la consonne « f »).
ʒ	ʒ (clôture pour le JE)
e e ε	(disparition des « é » et du « è » à la fin du vers)
ə ə	
a a a	(ouverture finale en « a »)
l l l	(liquidité du « l » supprimée à la fin du vers)
s s s	(diminution progressive des consonnes sourdes)
d d	

La *parade* en français est une cérémonie « militaire » représentée par l'alexandrin, un vers noble que Rimbaud exploite et expose ici de façon « ostentatoire ». On trouve dans ce vers une forme d'« étalage » des nombreuses ressources phonétiques de l'alexandrin. Mais c'est toujours un alexandrin disloqué car la volonté du poète est de casser ici les règles de la césure.

Regardons donc quelques traductions de cette phrase :

Varèse (1946, 1957, p.23) : I alone have the key to this savage side show.

Bernard (1962, 1997, p.243) : I am alone in possessing the key to this barbarous sideshow.

Fowlie (1966, p. 225) : I alone have the key of this wild circus.

Peschel (1973, p. 119) : I alone possess the key of this wild pageant.

Mathieu (1997, p. 89) : I alone have the key to this screwy side show.

Carlile (2000, p.300) : I alone have the key to this savage pageantry.

Sorrell (2001, p. 265) : I alone have the key to this wild parade.

Schmidt (2000, p. 179) : ONLY I HAVE THE KEY TO THIS SAVAGE
PARADE.

Mason (2002, p.228) : Only I have the key to this savage sideshow.

À part la variété entre les traductions du mot « Parade » (side show, sideshow (2), circus, pageant, pageantry, PARADE, parade), ce qui nous frappe est le fait que sept traducteurs commencent leur traductions par le mot « I » - mais sur le plan des sonorités, l'original commence par le « 3 » et se termine aussi par un « 3 ». Si nous regardons les premier et dernier sons de ces textes en anglais, nous trouvons :

Varèse (1946, 1957, p.23) : /ai/ /əʊ/

Bernard (1962, 1997, p.243) : /ai/ /əʊ/

Fowlie (1966, p. 225) : /ai/ /s/

Peschel (1973, p. 119) : /ai/ /t/

Mathieu (1997, p. 89) : /ai/ /əʊ/

Carlile (2000, p.300) : /ai/ /h/

Sorrell (2001, p. 265) : /ai/ /d/

Schmidt (2000, p. 179) : /əʊ/ /d/

Mason (2002, p.228) : /əʊ/ /əʊ/

Nous voyons que les traducteurs qui traduisent le « j' » dans l'original par un « I » au début du vers par « I », (comme le fait Rimbaud dans l'original), oublient le rôle de ce premier son à la fin du vers. Rimbaud emploie le même son « ʒ » au début et à la fin de cette phrase pour renforcer cette notion de *je* caché. Alors rester fidèle à l'ordre des mots dans l'original, signifie ici trahir les sonorités – un dilemme peut-être insoluble. Parmi nos traducteurs, il n'y a que Mason qui arrive à garder le même son au début et à la fin de cette phrase – une prouesse qu'il réussit en renversant l'ordre des mots : « J'ai seul » devient « Only I » (déjà utilisé par Schmidt qui ignore le rôle des sonorités), car *parade* devient « *sideshow* ». Mais chez Mason la phrase commence et finit par le son /əʊ/. Malheureusement il perd les associations militaires du mot « *parade* » qui se trouvent aussi dans l'équivalent anglais « *parade* » - et ici il s'agit d'une parade sauvage accompagnée d'une musique particulière et déréglée. Et si Mason dans sa traduction arrive à garder le même son (/əʊ/) au début et à la fin de cette phrase, ce n'est pas le « je » vibrant (« ʒ ») que l'on trouve dans l'original de Rimbaud. Voilà un des grands problèmes auxquels le traducteur est confronté. La poésie est, en effet, ce que l'on perd dans la traduction.

Le cas de « Départ »

Nous avons déjà analysé le poème « Départ » au niveau de la ponctuation dans le chapitre précédent. Au niveau des sonorités, Fongaro (1993) remarque que :

la disposition particulière des lignes apparaît au premier coup d'œil, et l'organisation des sonorités et des rythmes frappe à la première lecture...il n'y a pas, je l'espère, à insister sur l'homophonie du début des trois premières lignes ; certains ont pu dire qu'ici Rimbaud mettait la rime en tête des vers. De même il n'est pas possible (sauf prévention ou mauvais volonté) de ne pas percevoir que la dernière ligne est un décasyllabe à coupe 6/4. Et il n'y a pas, je pense, à cogiter longuement pour réparer l'alexandrin impeccable où Rimbaud a même la gentillesse de marquer la césure par un tiret : « Les arrêts de la vie. — Ô Rumeurs et Visions ! (p. 17)

Prenons à titre d'exemple la traduction de l'alexandrin suivant de Rimbaud :

Brunel (1999, p.466) : Les arrêts de la vie. — Ô Rumeurs et Visions !

Bernard (1962,1997 pp.247-8) : The pauses of life – O Sounds and Visions!

Carlile (2000, p. 305) : The arrests of a lifetime.—O Rumors
and Visions!

Sorrell (2001, p.269) : Life's injunctions. O Sounds and Visions!

Schmidt (1975, p.257-8) : O Tumult! O Visions! These are the stops of life.

Fowlie (1966, p.247) : The haltings of life. Oh! Noises and Visions!

Mason (2002, p.233) : Life's still-points.—O tumult and Visions!

Mathieu (1997, p.147) : The let-downs of life.—O Rumbblings and Visions!

Peschel (1973, p.125) : The impasses of life. — O Uproars and
Visions!

Varèse (1946,1957 p.35) : Life's halts.—O Sounds and Vi-
sions!

Nous voyons que Sorrell, Schmidt et Fowlie enlèvent le tiret de Rimbaud, preuve qu'ils n'ont pas compris la fonction du tiret dans ce vers qui brise la structure traditionnelle de l'alexandrin. Notons surtout que la traduction des *Illuminations* n'est pas une simple affaire de prose et de paragraphes ; il y a des rythmes, des sonorités et des vers réguliers cachés qu'une traduction belle et fidèle doit reconnaître, autant que possible.

Le cas d' «Ornières » et la « Défilé de féeries »

Notons ces clartés magiques et condensées à l'intérieur d'un poème consacré aux « ornières » au sens plein du terme. Ces moments magiques sont renforcés aussi par cette phrase nominale.

Défilé de féeries.

d d

f f

e e e

i i

l r

Nous verrons maintenant si les traducteurs étudiés ont su garder cet état d'immobile clarté en respectant la nominalisation.

Varèse (1946, 1957,p.59) : Wonderland procession!

Bernard (1962, 1997, p.258) : A procession of enchantments.

Fowlie (1966, p. 239) : Fairy procession.

Peschel (1973, p. 134) : Procession of enchantments.

Mathieu (1997, p. 131) : Parade of fairies !

Carlile (2000, p.315) : A parade of enchantments.

Sorrell (2001, p. 265) : Parade of enchantments.

Schmidt (2000, p. 179) : Parade of Enchantments.

Mason (2002, p.228) : A stream of enchantments.

Il n'y a que Varèse qui retient les deux « d » de l'original dans sa traduction « Wonderland ». Mais il est évident que les « e » sont perdus et les sonorités dans les traductions ci-dessus sont plutôt banales par rapport à l'original. Varèse et Mathieu essayent de compenser la perte des clartés magiques en ajoutant un point d'exclamation à la fin de la phrase. Nous voyons encore ici que les sonorités sont presque intraduisibles, et les solutions 'brutales' - comme l'ajout d'un point d'exclamation - nous éloignent fortement de l'intention poétique de l'auteur.

Quelles solutions pour le traducteur des *Illuminations* ?

L'assonance et l'allitération remplacent souvent la rime dans un poème en prose. Et un alexandrin peut se cacher à l'intérieur d'un poème en prose. Chez Rimbaud, la tension entre le prosaïque et le poétique réside également entre les vers réguliers et les vers en prose.

Souvent le traducteur d'un poème en prose ne vise (en partie au moins) que la brièveté, l'intensité et la cohésion du texte. La brièveté (le nombre de mots ou de caractères / syllabes) s'applique également à un texte journalistique mais pour des raisons différentes. Notons aussi que la cohésion (ou l'unité du texte) n'empêche pas toute une thématique de l'éclatement et de l'incohérence harmonique chez Rimbaud. La cohésion de la traduction d'un poème (en prose) dépend de la qualité de la prise de conscience du rôle des connexions ou de « l'accroissement des connexions » pour reprendre l'expression heureuse de Valéry (Valéry, (1991) p.118). C'est également une dimension importante de l'intensité d'un poème (en prose).

Et c'est ici que le poème (en prose) devient pour le traducteur une tâche (quasiment) impossible et doit parfois faire appel à des commentaires (indispensables) pour améliorer la compréhension du texte. L'écart entre la langue du départ (LD) et la langue d'arrivée (LA), entre la langue source et la langue cible est souvent difficile et même impossible à combler. Mais disons tout de suite que le rôle du traducteur est de limiter au maximum la nécessité de combler ces vides. Il va sans dire que les poètes-traducteurs (Baudelaire et Mallarmé) ont apporté énormément à l'art de la traduction de la poésie.

Très souvent le traducteur ignore ou se sent obligé de sacrifier le tissu phonostylistique pour ne maintenir qu'une certaine évolution interne des images du texte. Le traducteur doit savoir que la phonostylistique ne se limite pas à une simple prise de conscience de l'allitération et de l'assonance. Les équations phonétiques et la musicalité interne du texte sont infiniment plus subtiles. Et le traducteur est rarement préparé pour une analyse du tissu extrêmement serré du texte poétique et se contente souvent de nous offrir tout simplement une transformation édulcorée de l'original. Le traducteur doit reconnaître l'importance du son et du sens chez Rimbaud comme chez beaucoup d'autres poètes.

CHAPITRE 5

D'AUTRES ERREURS D'INTERPRÉTATION DES *ILLUMINATIONS*

Nous avons déjà analysé des erreurs de traduction dans les chapitres précédents. Nous avons vu que le choix de l'édition, la mise en page, la traduction des titres, la ponctuation, la disposition typographique et les sonorités sont des sources étonnantes de toute une variété d'erreurs. Nous allons étudier maintenant quelques cas curieux d'erreurs d'interprétation des *Illuminations*.

La dernière phrase de « Veillées III »

Prenons à titre d'exemple la dernière phrase de « Veillées III » : « La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves : ah ! puits des magies ; seule vue d'aurore, cette fois. » (Rimbaud / Brunel p.481). Fongaro (1985) accuse quelques exégètes français de ne pas avoir compris l'intention de Rimbaud ici :

En réalité, aucun doute, aucune discussion ne sont possibles : « La plaque du foyer noir » désigne l'âtre (du latin : *ater*) *sans feu*, où forcément le foyer est noir, couleur de la plaque couverte de suie. Il n'y a aucune flamme dans le foyer. L'idée préconçue des commentateurs est plus forte que le texte, comme leur esprit moutonnier est plus fort que la logique.

(p. 63)

Fongaro (1985, p.63) note aussi que certains critiques comme S. Bernard et A. Py mettent ici des flammes dans le foyer contrairement à l'original de Rimbaud. « Devant un tel mépris du texte, il est nécessaire (...) de reprendre membre de phrase par membre de phrase ce qu'a écrit Rimbaud, et de le gloser au ras des mots. » Nous devons rappeler que le sujet de cette étude est une comparaison des traductions de Rimbaud fondée sur certains aspects de la traductologie et de la phonostylistique. Et il va sans dire que les conseils de Fongaro s'appliquent autant au traducteur qu'au critique.

Regardons donc ce que nos traducteurs ont fait de la dernière phrase de « Veillées III » :

Varèse (1946,1957, p.77) : The plaque of the black hearth, real suns of sea-shores; ah! magic wells; only sight of dawn, this / time.

Sorrell (2001, p. 287) : The backplate of the blackened heath [sic], real suns on strands: ah! / wells of many magics; dawn sighted only once this time.

Carlile (2001, p.322) : The slab of dark hearth, with real suns by the shores: ah! pits of enchantments; only a vision of dawn, / this time.

Fowlie (1966, p.249) : The plaque of the black earth [sic], real suns of the shores: ah! well of magic; / this time, a solitary vision of dawn.

Schmidt (2000, p.182) : At the back of the black hearth, real suns on seashores: / Ah! Wells of magic; this time, a single sight of dawn.

Mathieu (1991, p.155) : Smutchy back-wall of the fireplace, real suns on real seashores! Ah! / wells of magic. Mere glimpse of dawn, / that time.

Mason (2002, p. 247) : The back of black hearth, real suns from shorelines: Ah! magical wells; / only a glimpse of dawn, this time.

Peschel (1973, p.145) : The slab of the black hearth, real suns of the shores: ah! / wells of magic; sole sight of dawn, this time.

Bernard (1962, 1997, p. 266) : The slab of the black hearth, real suns of the beaches: ah! wells / of magic; the only sight of dawn, this time.

Tous les traducteurs ont compris que le feu est éteint. Mais « la plaque » chez Rimbaud devient « the slab » (Peschel, Bernard, Carlile) ; « the backplate » (Sorrell) ; « At the back » (Schmidt) ; «The back of » (Mason); et plus simplement, « the plaque » (Varèse, Fowlie). Une des traductions les plus libres est celle de Mathieu qui va jusqu'à nous proposer un « Smutchy back wall ».

La plupart des traducteurs traduisent « du foyer noir » par « of the black hearth » (Bernard, Peschel, Fowlie, et Schmidt) ; Mason décide de supprimer l'article défini en traduisant « of black hearth ». Carlile supprime aussi l'article défini et choisit un autre adjectif : « of dark hearth ». Les traductions ou les coquilles les plus surprenantes sont celles de Sorrell et de Fowlie. Sorrell décide peut-être que Rimbaud parle de l'Écosse : « of the blackened heath [sic] » ! Ici « the backplate » devient de la bruyère noircie ! Il y a une coquille aussi dans le texte de Fowlie : « of the black earth [sic] ». Il crée ainsi un nouveau lien non voulu par Rimbaud entre « earth » et « shores ». Le traducteur doit toujours rester vigilant – et cette vigilance est d'une grande importance car chaque mot dans un poème peut avoir une immense valeur symbolique, et on peut facilement induire le lecteur en erreur et travestir le travail de l'auteur.

Fongaro (1985) note aussi des erreurs de compréhension de la part de certains critiques dans la deuxième partie de la phrase:

- « de réels soleils des grèves : » : par contre il y a des soleils « réels », c'est-à-dire qui ne sont pas le résultat des jeux de l'imagination. Aucun des trois critiques cités n'a tenu compte de cet adjectif essentiel : réels. Le feu est éteint et c'est le matin, le soleil est « réel ». Quoi de plus banal ? Après la « veillée » (décrite dans la partie précédente du texte), le poète s'est endormi ; quand il se réveille, il n'y a plus de feu et le soleil est là, « réel ». Quant au mot « grèves », il est normalement amené par la présence de la « mer » dans la « veillée » qui a précédé... tandis que dans le dernier paragraphe le mot « grèves » vient renforcer le caractère « réel » des soleils. (p.64)

Le seul traducteur qui se soit rendu compte de l'aspect « réel » des « soleils » et des « grèves » de « Veillées III » est Mathieu. Il répète le mot « real » pour mieux mettre en valeur les « real suns on real shores ». Varèse choisit « real suns of sea-/shores; » ; Fowlie préfère « real suns on seashores ». Sorrell, qui fait souvent preuve d'inventivité (et qui n'hésite pas à s'écarter de l'original) choisit « real suns on strands » ; Carlile ajoute « with » en traduisant « with real suns by the shores ».

Les « real suns from shorelines » laissent entendre que les « real suns » viennent des « shorelines ». En traduisant « des » par « from » il ajoute une dimension plus spécifique par rapport à celle voulue par Rimbaud. Peschel choisit « real suns of the shores » et Bernard « real suns of the beaches ». Aucun des traducteurs n'a réussi à capter la valeur supplémentaire accordée à l'adjectif « réels » qui précède le substantif « soleils » ici.

Passons à une analyse du mot « grèves ». Nous notons aussi que nos neuf traducteurs proposent cinq traductions de ce mot :

- 1) « seashores » – Varèse, Schmidt, Mathieu
- 2) « shores » – Fowlie, Carlile, Peschel
- 3) « strands » – Sorrell
- 4) « beaches » – Bernard
- 5) « shorelines » – Mason

Le Littré (1872, CDRom) définit « grève » comme suit :

1. GRÈVE (grè-v'), s. f.

1° Terrain uni et sablonneux le long de la mer ou d'une grande rivière. Deux fois par jour la mer reçoit ordre de se lever de nouveau dans son lit et d'envahir ses grèves, CHATEAUB. *Génie*, I, IV, 4. Que j'aime à contempler dans cette anse écartée La mer qui vient dormir sur la grève argentée, Sans soupir et sans mouvement ! LAMART. *Harm.* I, 10.

2° La Grève, place de Paris sur le bord de la Seine, à côté de l'hôtel de ville, où se faisaient les exécutions juridiques. Et pour ses factions il n'ira point en Grève, RÉGNIER, *Sat.* X. Bien que les spectacles de la Grève ne soient pas de fort belles choses à mander à une personne de votre qualité, je vous dirai pourtant par pure stérilité de nouvelles, que l'on pend et roue ici tous les jours de la semaine, SCARRON, *Oeuv.* t. I, p. 209. À la fin tous ces jeux, que l'athéisme élève, Conduisent tristement le plaisant à la Grève, BOILEAU *Art p.* II.

Ange de Grève, voy. ANGE.

Faire grève, se tenir sur la place de Grève en attendant de l'ouvrage, suivant l'habitude de plusieurs corps de métiers parisiens (en ce sens on met un petit g).

Par extension du sens de se tenir sur la place en attendant de l'ouvrage, coalition d'ouvriers qui refusent de travailler, tant qu'on ne leur aura pas accordé certaines conditions qu'ils réclament. La grève des maçons, des charpentiers. Faire grève, se mettre en grève, abandonner les travaux en se liguant pour obtenir une augmentation de salaire.

3° Terme de maçonnerie. Le gros sable qui sert à faire du mortier.

4° Nom donné aux bancs de sable qui se forment dans la Loire, et que le courant porte tantôt d'un côté, tantôt d'un autre.

La quatrième définition est très intéressante et correspond mieux à l'imaginaire chez Rimbaud et à sa tendance à voyager sans cesse. Et si toutes les traductions sont acceptables, « shores » et « seashores » sont probablement les plus exactes.

Le Collins Robert (1993, p. 390) définit « grève » comme suit : « b. (rivage) [mer] shore, strand (littér) ; [rivière] bank, strand (littér) ». Nous voyons que le mot « strands » choisi par Sorrell appartient à un registre différent.

Plus intéressant encore ici est la variété importante des traductions de l'article indéfini « des » dans « des grèves » .

1) of – Varèse

2) on – Sorrell, Schmidt, Mathieu

3) by the – Carlile

4) of the - Fowlie, Peschel, Bernard

5) from - Mason

Nous voyons dans cette étude que souvent les mots les plus « simples » sont les plus difficiles à traduire et deviennent la source d'une grande variété de traductions.

Fongaro (1985) affirme que la dernière partie de la phrase suivante de Rimbaud «La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves : ah ! puits des magies ; seule vue d'aurore, cette fois. »

reprënd et renforce la deuxième («de réels soleils des grèves»). Elle indique avec précision qu'il s'agit uniquement (valeur très forte de l'adjectif « seule » placé en tête) « cette fois » d'une vue réelle d'aurore, et non pas d'une vision, ni d'un rêve (...) C'est cette opposition que souligne la formule « cette fois », mise en relief par le détachement en fin de phrase. (p.64)

Varèse traduit « seule vue d'aurore, cette fois. » par « only sight of dawn, this time. ». Bernard y ajoute un article défini : « the only sight of dawn, this time. » et renforce ainsi la valeur du mot « seule ». Mason choisit « only a glimpse of dawn, this time. » Carlile va trop loin en nous proposant : « only a vision of dawn, / this time. » car le mot « vision » est inapproprié ici.

Fowlie tombe dans toute une série de pièges. Dans le cas de : « this time, a solitary vision of dawn » il a non seulement transformé le mot « vue » en « vision » mais il change l'ordre de la phrase de Rimbaud et minore ainsi la valeur du mot « seule » en lui accordant une place subalterne. Fowlie semble parfois insensible à la valeur de la position des mots. D'ailleurs, il n'a pas du tout reconnu l'opposition que souligne la formule « cette fois », mise en relief par son détachement en fin de phrase.

Schmidt commet la même erreur dans sa traduction en mettant « cette fois » en tête du syntagme : « this time, a single sight of dawn ». Les autres traducteurs retiennent, malgré quelques variations, l'ordre fondamental des éléments clés de cette phrase de Rimbaud. Peschel traduit « sole sight of dawn, this time », et Mathieu « mere glimpse of dawn, that time ». Sorrell change l'ordre des mots aussi, mettant « dawn » en tête de la phrase : « dawn sighted only once this time ». La perte de la position privilégiée du mot « seule » est en un sens compensée par la répétition de « only once ». Mais il aurait mieux fait de garder ici l'ordre des mots chez Rimbaud. Souvent le traducteur qui commet une erreur de traduction dans une phrase crée une sorte de réaction en chaîne et il se trouve contraint de modifier davantage le texte pour compenser.

Nous avons déjà analysé la ponctuation dans cette phrase de « Veillées III » dans le troisième chapitre, et l'effet de la ponctuation sur la traduction du mot « puits » au pluriel ou au singulier. Notons seulement ici que Fowlie est le seul traducteur à choisir le singulier.

Nous voyons ainsi que chaque phrase de Rimbaud peut poser énormément de problèmes au traducteur – et il ne s'agit pas simplement de leur signification au sens strict du terme mais aussi de leur fonction poétique (valeur sonore et position).

Le traducteur ne doit pas sous-estimer l'importance d'un seul vers. Mais rappelons ici que le premier et le dernier vers d'un poème (en prose) occupent des positions privilégiées. Le traducteur des *Illuminations* doit respecter les règles du jeu du critique littéraire qui

est bien obligé de reconnaître que, malgré les dires de certains, l'intertextualité interne (celle qui porte sur tous les textes du même écrivain) et externe (celle qui porte sur tous les textes des autres écrivains qu'il peut avoir lus) joue à plein, comme dans *tous* les textes, dans le texte d'*Illuminations*.
(Fongaro, p.70).

Autour du « je » poétique – une traduction piégée ?

Que de fois nos traducteurs ignorent le « code », la fonction et le contexte spécifique du « je » rimbaldien. Le travail d'un traducteur de poèmes devrait le pousser inévitablement à se forger une idée de l'art du poète et de sa spécificité. Et s'il veut saisir l'essentiel de la poésie de Rimbaud, il est amené à analyser le célèbre : « Je est un autre ». (Rimbaud à Georges Izambard, Brunel, 1999, p.237). Pour ce faire, les traducteurs doivent essayer de recréer le jeu interne du texte poétique, et d'exprimer les sentiments de Rimbaud à travers une autre langue tout en mesurant les risques d'une telle tâche. La citation suivante de Rimbaud s'applique également au traducteur et au poète : « si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue... » (Rimbaud à Paul Demeny, Gallimard, 1991, p.203)

Pour le traducteur averti, traduire Rimbaud n'est pas un simple travail de lexicologue armé de multiples dictionnaires. Le cadre du « je », à savoir cette incohérence harmonique, risque trop souvent de se transformer en incohérence non harmonique dans les traductions des *Illuminations*. Évidemment, il faut identifier la nature spécifique de cette incohérence tout en rappelant que le « je » rimbaldien est une de ses manifestations. Le traducteur, comme tout lecteur « trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses » (Rimbaud à Paul Demeny, Gallimard, 1991, p.204) qui sont à la base de l'art rimbaldien. Mais prenons aussi comme point de départ un exemple particulier de ce « génie » de Rimbaud auquel il faut être attentif selon Mounin : « ce n'est pas seulement au vocabulaire, à la grammaire, à la phonétique, à la prosodie même, toute externe et mécanique, - c'est à la poésie du texte, au talent de

l'écrivain, c'est au génie qu'il faut être attentifs, et qu'il faut essayer d'être fidèles » (1976, p.16).

Le génie de Rimbaud traverse ses poèmes, ses poèmes en prose, et ses lettres. Parmi les plus connues de ses locutions est la phrase célèbre : « Je est un autre. ». (Brunel, 1999, p.237).

Il est important d'analyser les différentes interprétations de cette phrase tirée des lettres dites « du voyant » où Rimbaud présente son projet poétique. Rappelons que les *Illuminations* sont aussi les traces de ce voyage dans « L'Inconnu ». On dirait que ce sont les traces de ce que Rimbaud a rapporté de « là-bas » avec une série de tentatives autour de la forme et de l'informe. Et nous souhaitons surtout aborder ici la notion du « je » rimbaldien dans les *Illuminations* en passant par une analyse des traductions de cette locution.

Cette phrase pose aux traducteurs un problème difficile à résoudre. D'abord la syntaxe est inhabituelle, poétique et même mystique. Les grammairiens pourraient disséquer la syntaxe de cette phrase, et les écrivains pourraient regarder de plus près son rôle poétique et mystique. D'une part, la traduction mot à mot ne réussira pas ici. D'autre part, le traducteur-poète/écrivain « risque de lire dans les mots de l'auteur des significations qu'il n'avait jamais pensé y mettre, significations nées au contraire dans l'esprit (...) du traducteur. » (Mounin, 1976, p. 14). Regardons alors le travail de quelques traducteurs, écrivains ou professeurs, et les résultats qu'ils ont réussi à tirer de cette phrase célèbre de Rimbaud. Dans notre étude de cette phrase, nous utilisons l'édition de Brunel. Il faut signaler aussi qu'il n'y a pas de variantes de cette phrase dans les différentes éditions en français. Voici la phrase et quelques-unes de ses traductions par ordre de date de parution. Nous avons indiqué aussi (entre parenthèses) le nombre de mots utilisés.

Rimbaud (Brunel, 1999, p.237) : « Je est un autre. » (4)

Varèse (1946, 1957, p.xxvii) : « I is some one else. » (5)

Bernard (1962, 1997, p.7) : « I is someone else. » (4)

Fowlie (1966, p. 305) : « I is someone else. » (4)

Peschel (1973, p. 8) : « I is another person. » (4)

Mathieu (1991, p.1) : « I is someone else. » (4)

Carlile (2000, p.402) : (a) « I is somebody else. » (4) (à Izambard May 13, 1871)

(b) « *I is an Other.* » (4) (à Demeny, May 15, 1871)

Schmidt (2000, p.113) : « *I is an other.* » (4)

Sorrell (2001, p. xvii) : « *I is another.* » (3)

Mason (2002, p. 365) : « *I is someone else.* » (4)

Notons aussi que l'utilisation des italiques par certains de nos traducteurs ne fait qu'augmenter inutilement l'écart entre le « je » et « l'autre ». Ils ajoutent, en effet, quelque chose à un écart grammatical qui n'est pas voulu par Rimbaud.

Les neuf traducteurs offrent une grande variété de traductions de cette petite phrase de quatre mots. Carlile réussit à trouver deux versions différentes de ces quatre mots quand il traduit une lettre de Rimbaud à Georges Izambard, et une autre à Paul Demeny.

Heureusement pour nous ils sont tous d'accord que le « Je » du début de la phrase se traduit par le pronom « I » en anglais ! même si Schmidt, Bernard, Carlile (dans une de ses deux versions), Mathieu et Peschel mettent le « I » en anglais en italiques, probablement parce qu'ils veulent insister sur le « Je » de Rimbaud. Mais Rimbaud ne met pas le mot en italiques. Nous avons ici un exemple du danger « de lire dans les mots de l'auteur des significations qu'il n'avait jamais pensé y mettre. » (Ingve, cité dans Mounin, 1976, p.14).

Les traducteurs sont tous d'accord aussi que le deuxième mot « est » se traduit par « is », la troisième personne du singulier en anglais. Ils ne ressentent pas la nécessité de mettre ce mot en italiques ! D'autres difficultés pour les traducteurs commencent à partir des troisième et quatrième mots, et ici leurs textes varient énormément. Chez Mason, Fowlie, Bernard et Mathieu, « un autre » est traduit par « someone else ». Varèse, pour des raisons non justifiables, fait une entorse linguistique supplémentaire à la grammaire anglaise en transformant « someone else » en « some one else » (trois mots). Carlile traduit « l'autre » de deux manières : « somebody else » et ailleurs « another ». Schmidt coupe le mot « another » en deux, pour créer « an other », et en plus, met le mot « other » en italiques. Il faut remarquer que Rimbaud n'hésite pas à souligner les mots dans ses « lettres du voyant ». Il souligne le mot « voyant » trois fois dans la lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny. (Jeancolas, 1996, p.195). Mais Rimbaud ne souligne ni le « Je » ni l'« autre » dans la phrase que nous étudions ici. Bernard, Carlile, Mathieu, Peschel et Schmidt tombent dans le piège de vouloir insister sur le « Je » ou l'« autre » quand l'auteur ne le fait pas. Ils succombent au danger cité par

Mounin (p.13) « d'interpréter l'œuvre en fonction de leur propre tempérament. ». De la même manière, Carlile personnalise le mot « Other » (dans une de ses traductions) en y ajoutant une majuscule. Ce n'est pas l'intention de Rimbaud, qui ne met pas un « A » (majuscule) à « autre ». Et Peschel se distingue de ses prédécesseurs et de ses successeurs en traduisant « un autre » par « another person ».

La plupart de nos traducteurs arrivent à traduire cette phrase en quatre mots, comme dans l'original de Rimbaud en français. Varèse traduit la phrase en cinq mots, mais elle coupe le mot anglais « someone » en deux pour accentuer la division : « some one ». La traduction la plus concise est celle de Sorrell qui utilise seulement trois mots : « I is another » (un adjectif ici et non un substantif – ce qui amoindrit la bipolarisation de la phrase autour de deux substantifs chez Rimbaud.

Mais il faut reconnaître que cinq traducteurs insistent sur le « I », en le mettant en italiques, une tradition lancée par Bernard. Les italiques servent, en un sens, de justification d'un certain écart syntaxique là où Rimbaud souhaite majorer cet effet de surprise sous une apparence de normalité typographique. Rimbaud ne souligne pas le « Je » dans « Aube ». On aurait pensé aussi que les mots les plus simples à traduire dans cette phrase étrange seraient « un autre ». Mais ici seulement quatre traducteurs ont opté pour « someone else. » Mounin (1963) signale que :

La traduction peut toujours commencer par les situations les plus claires, les messages les plus concrets, les universaux les plus élémentaires. Mais s'il s'agit d'une langue considérée dans son ensemble – y compris ses messages les plus subjectifs à travers la recherche de situations communes et la multiplication des contacts susceptibles d'éclairer, sans doute la communication par la traduction n'est-elle jamais vraiment finie, ce qui signifie en même temps qu'elle n'est jamais inexorablement impossible (p.279).

Dans le cas de Rimbaud, nous traitons d'une langue « considérée dans son ensemble – y compris ses messages les plus subjectifs » et la prolifération de traductions en anglais ne fait que souligner l'impossibilité de créer une édition « définitive ».

Les traducteurs continuent à nous proposer de nouvelles traductions des *Illuminations* de Rimbaud tout en essayant d'aboutir à une traduction « réussie ». Et nous attendons toujours cette traduction « fidèle et belle » (Mounin 1976,p.145) de Rimbaud.

Dans les *Illuminations* le « je » rimbaldien est souvent pris pour Rimbaud lui-même, et non pour un simple narrateur. Il est assez courant de voir chez les critiques français une certaine confusion entre les voix du poète et le poète / l'auteur du texte.

La fonction poétique du « je » dans les *Illuminations*

À première vue, il semble que le traducteur ait devant lui une tâche facile ici. Mais prenons à titre d'exemple le cas du poème « Aube », où nos traducteurs ne respectent pas l'intention de Rimbaud. Avant d'analyser ce cas particulier, il faut souligner la fonction spécifique du « je » rimbaldien.. Rappelons ici le texte suivant de Raybaud (1989) :

Quand le récit se fabrique à partir de ces procédés de textes clandestins à l'intérieur du discours qui les porte et les marque, c'est-à-dire à partir de cette « symphonie[qui] fait son remuement dans les profondeurs », *Je* cesse d'être un moi fixe, *Je* est égaré ou aventuré par le propos, devient effectivement « un autre », au-delà et différemment de la formule de *La Lettre du voyant*... « Je est un Autre » n'est encore qu'une formule choc : *Je* est le lieu de toute les altérités. Comme le souligne Henri Meschonnic : « De Nerval, *je suis l'autre*, à Rimbaud, la subjectivité n'est pas un égotisme, pas le privé, pas le moi. Elle est interchangeable » (p.166).

D'abord, il semble que le travail du traducteur soit simple. Le « Je » se traduit par « I ». On peut laisser aux critiques anglais et à leurs homologues français, le soin de ruminer sur la profondeur de ce « Je » rimbaldien.

D'inspiration romantique, les vers de Rimbaud sont sensibles aux charmes de la première personne. Être romantique, c'est se découvrir centre. Dans le labyrinthe de ses profondeurs, le moi est ce cœur du monde autour duquel l'entier de la nature et de l'univers (dans une tentative d'harmonie) mais aussi autrui (dans une quête de l'amour) vont s'ordonner. C'est à la première personne que la poésie pose ses questions. (Grouix, p.56)

Même si la première personne joue un rôle principal dans la poésie romantique et dans la poésie de Rimbaud, il y a quelque chose de spécial et de différent dans le « je » de Rimbaud que le traducteur doit prendre en compte.

La question qui agite la poésie est celle de l'identité (posée autrement : *qui suis-je ?*) mais surtout cette identité n'est pas une, unique, stable, assurée de ses prérogatives. De la même manière que le « Je est un autre » déplaçait la problématique du sujet cartésien certain de ses bases vers une altérité, un ailleurs aussi indéfini que mystérieux, l'identité rimbaldienne est plurielle, capable de prendre plusieurs formes successives ou concomitantes, diverses, contradictoires ou non, qui sont autant de figures possibles du poète ; ce poète ayant lui-même, comme tout un chacun, plusieurs identités. Ces lignes de Délire II valent comme un credo

rimbaldien : « À chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues ». Quel est ce *je* qui dit *je* ? (Grouix, p.57)

Alors si le « je » est moins simple à traduire qu'on ne le pense, regardons ce que nos traducteurs ont fait avec le poème « Bottom », où le « je » rimbaldien est multiple et se transforme « en gros oiseau », en « un gros ours » et en « âne ». Le mot « je » paraît trois fois dans le poème : « - je me trouvai... », « je fus », et « - je courus », chaque fois accompagnée du passé simple dont nous rappellerons la valeur réservée exclusivement à l'écrit et à la narration.

Mais passons tout d'abord au travail de nos traducteurs.

Varèse, (1946,1957, p. 121) : -I found / I was / I rushed

Fowlie (1966, p. 227) : I became / I was / - I ran

Bernard (1962, 1997, p.283-4) : - I nevertheless found / I became / - I ran

Peschel, (1973, p. 165) : - I found / I was / - I ran

Schmidt, (1975, p. 187-8) : - / I found / I was / - / I ran

Mathieu, (1991, p. 93) : -I found / I was / -I ran (pas d'espaces entre les tirets et le « I »)

Carlile, (2000, p. 346) : -I found / I became / -I ran (pas d'espaces entre les tirets et le « I »)

Sorrell, (2001, p. 305) : -I found / I was / -I ran (pas d'espaces entre les tirets et le « I »)

Mason, (2002, p. 267) : -I nonetheless found / I became / -I ran (pas d'espaces entre les tirets et le « I »)

Nous trouvons ici quelques ajouts comme « nevertheless » (Bernard) et « nonetheless » (Mason) entre « I » et « found ». Mason et Bernard préfèrent « I became » à « I was ». Varèse laisse tomber le tiret avant « I rushed » (-je courus) et elle choisit aussi d'inverser les mots (« -a donkey, I rushed »). Le « je » est traduit dans tous les cas par « I » en anglais. Évidemment, le lecteur anglais peut trouver les mêmes résonances dans le « I » que le lecteur français trouve dans le « je ».

Mais, en dépit de la simplicité superficielle de la traduction du « je » rimbaldien en anglais, il y a des pièges que certains traducteurs n'ont pas su éviter.

La structure de ce poème entraîne la suppression du « je » par Rimbaud. Et le mouvement du poème est tel que le « je » du narrateur se perd dans l'union avec l'aube. (voir notre chapitre intitulé « Sonorité et phonostylistique »). Le fait que cinq traducteurs sur neuf réintroduisent le « je » dans le dernier vers indique qu'ils n'ont compris ni l'intention de l'auteur, ni le mouvement général du poème. Nous pouvons

dire que la traduction de ce texte en particulier aboutit (comme ailleurs) à une série d'échecs sérieux sur le plan poétique.

Les allusions aux autres auteurs et la nécessité des notes – « Vies III »

Passons maintenant à la difficulté de traduire les allusions littéraires dans les *Illuminations*. Dans la première phrase de Vies III nous trouvons une allusion à la *Comédie humaine* de Balzac qui risque d'être perdue dans la traduction. Néanmoins, nous savons que Rimbaud était un lecteur vorace et connaissait certainement la *Comédie humaine* de Balzac. Regardons ce que les neuf traducteurs étudiés ici font de cette allusion dans leurs traductions.

Varèse, (1946,1957, p. 31) : I illustrated the human comedy.

Fowlie (1966, p. 229) : I...illustrated the human comedy.

Bernard (1962, 1997, p.247) : I illustrated the human comedy.

Peschel, (1973, p. 125) : I illustrated the human comedy.

Schmidt, (2000, p. 257) : I made illustrations for the Human Comedy.

Mathieu, (1991, p. 101) : I illustrated the human comedy.

Carlile, (2000, p. 304) : I illustrated the human comedy.

Sorrell, (2001, p. 269) : I illustrated the human comedy.

Mason, (2002, p. 267) : I furnished illustrations to the human comedy.

Tous les traducteurs sauf Schmidt traduisent « la comédie humaine » par « the human comedy ». Sans majuscules, la référence à l'œuvre de Balzac est partiellement cachée. Schmidt traduit « the Human Comedy » avec un « H » et un « C » en majuscules, ce qui met en valeur la référence à Balzac. Pourtant, aucun des traducteurs ne nous fournit d'explications concernant cette référence.

Passons maintenant à la référence implicite à l'œuvre de Chateaubriand : « *Mémoires d'outre-tombe* » qui se trouve dans la dernière phrase de « Vies III » :

Brunel (1999, p. 466) : je suis réellement d'outre-tombe...

Varèse, (1946.1957, p. 33) : I am really from beyond the tomb...

Fowlie (1966, p. 231) : I am really from beyond the tomb...

Bernard (1962, 1997, p.247) : I really am from beyond the grave...

Peschel, (1973, p. 125) : I am really from beyond the grave...

Schmidt, (2000, p. 257) : I am actually from beyond the grave....

Mathieu, (1991, p. 101) : I'm really six feet under...

Carlile, (2000, p. 304) : I'm really from beyond the grave...

Sorrell, (2001, p. 269) : I am truly from beyond the grave...

Mason, (2002, p. 232) : I am beyond all parting...

Nous voyons que Sorrell, Carlile, Schmidt, Peschel et Bernard favorisent la traduction « from beyond the grave », tandis que Fowlie et Varèse choisissent « from beyond the tomb », traductions non sans résonances chateaubriandesques. Mathieu s'égare avec sa traduction « six feet under » et Mason perd complètement l'allusion littéraire avec sa traduction « beyond all parting ». Ici toute référence à Chateaubriand est perdue. Encore une fois, aucun traducteur n'offre au lecteur une note explicative. C'est une grande lacune, étant donné que les éditeurs français trouvent la nécessité d'ajouter maintes pages de notes. Le procédé de traduction ajoute encore des problèmes et des malentendus, et nous espérons que les traducteurs de Rimbaud nous fourniront un jour des notes même plus complètes que celles des éditions en français.

Les temps en traduction - le passé simple dans « Vies III »

Nous avons vu dans le chapitre sur les titres que quelques traducteurs emploient un gérondif là où Rimbaud met un substantif. (Par exemple, Mathieu, (1991, p. 147), traduit « Départ par » « Cutting Out »). Et en remplaçant un substantif (un état) par un verbe (une action), le traducteur trahit l'intention de Rimbaud. Une autre grande difficulté auquel le traducteur est confronté est l'utilisation du passé simple par Rimbaud dans les *Illuminations*. Passons donc à l'analyse de la première phrase de « Vies III », « Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai connu le monde ». Sacchi (2002) observe :

En tout cas, c'est à ce moment précis que l'on passe d'un temps mythiquement inabordable (« je fus ») à une action dont l'influence n'a pas cessé de s'exercer à présent : « j'ai ». Avouons qu'il s'agit bien d'une réussite extraordinaire : par-delà des murs opaques d'un grenier, le poète de douze ans a pu connaître l'essence du « monde », avant même de l'avoir pratiqué concrètement ; de plus, la virgule qui suit fait succéder à une attitude plutôt passive (« j'ai connu »), l'activité. (p.124)

Regardons donc ce que font nos traducteurs avec cette première phrase de « Vies III » :

Brunel (1999, p. 465) : Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai connu le monde,

Varèse, (1946,1957, p. 31) : In a loft, where I was shut in when I was twelve, I got to know the world.

Fowlie (1966, p. 229) : In an attic where at the age of twelve I was locked up, I knew the world...

Bernard (1962, 1997, p.247) : In a loft in which I was shut up when I was twelve, I came to know the world;

Peschel, (1973, p. 125) : In a garret where I was locked up at the age of twelve I knew the world;

Schmidt, (2000, p. 257) : In an attic where I was locked up at the age of twelve, I found out the world...

Mathieu, (1991, p. 101) : In an attic where I was locked up when I was twelve, I got acquainted with the world.

Carlile, (2000, p. 304) : In an attic where I was locked up at twelve years old, I came to know the world:

Sorrell, (2001, p. 269) : In an attic where I was locked up when I was twelve, I came to know the world,

Mason, (2002, p. 267) : I met the world, in an attic I was confined to at twelve.

Tous ces traducteurs traduisent le passé simple de l'original par « I was ». Cette traduction perd la valeur d'un récit que l'on trouve grâce au passé simple en français. Dans le cas de « j'ai connu », Sorrell, Carlile et Bernard favorisent « I came to know ». Peschel et Fowlie traduisent « I knew ». Varèse préfère « I got to know », tandis que Mathieu choisit « I got acquainted with ». Schmidt opte pour « I found out » et Mason « I met ». Mais le passé composé peut évoquer une rupture dans le récit proprement dit. Il y a une grande variété de traductions proposées ici pour « j'ai connu » dans l'original. Notons aussi qu'il n'y a pas de solution satisfaisante quand on traduit le passé simple et l'imparfait dans les *Illuminations* de Rimbaud (- ou dans n'importe quel texte littéraire). Et signalons aussi que l'emploi en français de l'imparfait (pour évoquer le contexte) et du passé simple (l'action) se perd surtout dans les traductions des poèmes tels que « Conte » et « Royauté ».

Nous revenons ici, une fois de plus, à l'idée de fournir des notes détaillées pour mieux expliquer la fonction des temps et les subtilités du vocabulaire dits intraduisibles.

CONCLUSION

Dans les *Illuminations*, Arthur Rimbaud essaie de créer une « nouvelle langue » qui respecte la *forme* et l'*informe*. Et « cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que la notation *de sa marche au Progrès !* » (Rimbaud à Paul Demeny, Gallimard, 1991, p.201). Et « La Poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant » écrit-il. (Rimbaud à Paul Demeny, Gallimard, 1991, p.204). Rimbaud nous offre une plongée dans l'inconscient et démontre ainsi qu'il est en avance sur la poésie moderne. « De la Grèce au mouvement romantique... tout est prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes... », dit-il. (Rimbaud à Paul Demeny, Gallimard, 1991, p.201). Rimbaud avoue que « La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. » (Rimbaud à Paul Demeny, Gallimard, 1991, p.202).

Acceptons donc que nous parlons ici de la traduction d'une œuvre assez extraordinaire, bien au-delà du prosaïque, qui exige du traducteur une connaissance des nuances sans égale. La traduction des *Illuminations* est-elle un travail impossible pour le traducteur ? Est-il impossible d'arriver à une traduction fidèle et en même temps, belle ? Georges Mounin (1976) dit :

La vieille querelle entre la traduction fidèle et la traduction libre (ou belle), en France, a l'air d'être apaisée depuis cent ans. Malgré quelques escarmouches de temps à autre, tout le monde est d'accord contre le mot à mot, contre la *littéralité*, d'une part – et contre la licence, l'adaptation, le travestissement d'autre part. Chez nous les traductions, comme les femmes, pour être parfaites, doivent être à la fois fidèles et belles. (p. 145)

Nous chercherons toujours la traduction parfaite de Rimbaud, mais les traductions dont nous disposons jouent un rôle incontestable dans la promotion de l'œuvre du poète « On n'a lu que les écrivains qu'on a traduits » dit Etiemble (cité dans Sacchi, 1988, p.xi). Plessen (cité dans Sacchi, 1988) ajoute :

les carences mêmes des traductions...qu'il envisage lui servent à mieux mettre en relief, par contre-coup, les composantes essentielles, et parfois non-traduisibles, du poème. Dans un texte vraiment achevé, *tout* signifie, et pas seulement ce qu'on pourrait appeler le *message* : « embrasser » contient toujours « bras », un passé simple est loin l'être l'équivalent d'un

passé composé, les genres gardent leur connotation sexuelle etc. : comment traduire toutes ces nuances ? (p.xi)

Le traducteur des *Illuminations* doit être très sensible à toute nuance s'il veut avoir la moindre chance de réussir. Et il est fort possible que la réussite soit impossible quand on parle des *Illuminations* en traduction. Sacchi (1988) note que :

Hugo Friedrich...n'était pas moins pessimiste quant aux chances des traducteurs, notamment en ce qui concerne la composante la plus effacée du sens : l'effet sonore. D'après lui, la « nouvelle harmonie » de Rimbaud ne peut pas être reproduite intégralement dans une autre langue, car elle prend racine dans les couches les plus secrètes de la langue française. (p. xii)

Dans notre chapitre sur les sonorités nous avons évoqué des exemples pertinents des difficultés auxquelles le traducteur est confronté. Mais il y a une solution – nos traducteurs auraient pu annoter leurs textes afin d'aborder les problèmes spécifiques associés aux sonorités que nous avons évoqués dans cette thèse. Sacchi (1988, p. xii) cite Hermann H. Wetzel qui « parle même, avec Paul Ricoeur, de la « plus-value », essentiellement intraduisible, du langage poétique : ce qui échappe à la traduction, doit donc, idéalement, être sauvé par le commentaire critique. » Nous avons noté la rareté des notes-commentaires dans les éditions des *Illuminations* en traduction. En revanche, les éditions françaises ont une abondance de notes explicatives. Nous attendons toujours une traduction en anglais bien commentée et annotée, ou qui reprend les notes d'une édition française comme celle de Brunel, par exemple, traduites en anglais.

Même si la traduction des œuvres de Rimbaud est un travail truffé de difficultés, on y trouve toutefois une valeur considérable pour ceux qui ne peuvent pas lire l'original, et donc qui ne sont pas capables de juger les mérites de telle ou telle traduction. Rappelons ici les propos de Plessen où il avoue les limites de sa tâche – sans pour autant en vouloir combler les lacunes par des annotations.

Nous avons eu l'idée de comparer les textes rimbaldiens à la traduction (...) nous avons senti très vite qu'une telle lecture double nous renseigne plus concrètement que ne peuvent le faire des analyses structurales ou sémiotiques sur le fonctionnement réel du texte. Car à chaque instant le traducteur est obligé de choisir explicitement le sens à donner à tel mot ou à telle expression (...) on se rend compte que dans un texte poétique tout fait sens : la grammaire, les champs sémantiques, le rythme, les sons, le niveau de la langue, etc.; et c'est le décalage, parfois minime, entre langue de départ et langue d'arrivée qui, à chaque instant, nous avertit que quelque chose est là, qui, hélas, risque de filer entre nos doigts. (Plessen, 1988, p.143).

Mais le problème de traduire Rimbaud émane aussi de son génie. Et comme dans toutes les grandes œuvres, chacun y trouve quelque chose de particulier. Le traducteur est forcément et fortement influencé par ses préférences, ses expériences et sa lecture personnelles. Ce sont des facteurs décisifs dans la coloration générale que l'on donne aux poèmes. Chaque traducteur « colore » le texte poétique qu'il souhaite traduire selon ses propres connaissances de l'art poétique. Donc, le traducteur étudie « sa propre connaissance » ce qui explique la nécessité de traduire Rimbaud tant de fois – chaque traducteur y découvre des richesses nouvelles – et les traductions de Rimbaud proliféreront sans doute dans l'avenir.

La traduction des poèmes de Rimbaud est-elle un travail impossible ? Nous attendons toujours cette traduction à la fois fidèle et belle. Selon Mounin (1963) :

La traduction peut toujours commencer, par les situations les plus claires, les messages les plus concrets, les universaux les plus élémentaires. Mais s'il s'agit d'une langue considérée dans son ensemble – y compris ses messages les plus subjectifs à travers la recherche de situations communes et la multiplication des contacts susceptibles d'éclairer, sans doute la communication par la traduction n'est-elle jamais vraiment finie, ce qui signifie en même temps qu'elle n'est jamais inexorablement impossible. » (p.279).

Dans le cas de Rimbaud, la langue doit être « considérée dans son ensemble – y compris ses messages les plus subjectifs ». Voilà pourquoi une succession de traducteurs continuent à traduire Rimbaud, continuent à vouloir parfaire les éditions précédentes.

Notre travail sur les *Illuminations* de Rimbaud oscille nécessairement entre l'analyse et la traduction, la traduction et l'analyse. Mais en fin de compte, toute analyse de la traduction des poèmes (en prose) appartient forcément au domaine des études littéraires. D'après Oseki-Dépré (1999) :

on peut conclure que l'attention portée à la question de la traduction littéraire appartient de fait au domaine des études littéraires. L'intraduisibilité de la poésie - et son corollaire, la recreation poétique - met en évidence l'essence du fait littéraire. Qu'est-ce qui est intraduisible, en effet, sinon ce qui fonde la littéralité, soit le signe poétique ?

La traduction, qu'elle soit à tendance littérale ou à tendance créatrice, met en évidence les phénomènes linguistiques ou culturels ainsi que l'état des sociétés aux différents moments de son évolution qui peuvent faire obstacle ou, au contraire, favoriser l'entrée dans la langue-culture d'arrivée des éléments exogènes, nouveaux. (p.127)

D'ailleurs, tout traducteur de textes poétiques est tiraillé entre la traduction littérale et la recreation poétique. Et il est inévitable que chacun de nos neuf traducteurs des *Illuminations* nous propose autre chose que du Rimbaud. Ils se sont éloignés trop

souvent de la recherche d'un effet spécifique à produire pour respecter la richesse de l'original. Le poème en prose de Rimbaud se transforme trop souvent en prose poétique et pire encore, en prose. La traduction d'un poème en prose ne doit pas se réduire à une simple recreation prosaïque. Le poème est un polysystème littéraire qui contient de multiples *strates*. Nos traducteurs ont oublié que les textes de Rimbaud rayonnent « dans tous les sens ». Le traducteur doit aussi savoir préserver l'insaisissable dans la traduction d'un texte poétique. Mais ne perdons pas de vue l'expression attribuée à Robert Frost « Poetry is what gets lost in translation ». (Concise Oxford Dictionary of Quotations, 1981, p. 103) : C'est à partir du *produit* du traducteur que nous pouvons déceler les forces et les faiblesses du *projet* du traducteur. Chevrier (1991) avoue que :

Traduire la poésie, si l'on prend le mot au sens courant : tâche impossible, tâche impensable. L'une des spécificités de la poésie (qui aide à la distinguer de la prose), c'est précisément son intraductibilité. Si langue de départ et langue d'arrivée sont toutes deux en prose pure (au sens chimique), le niveau formel perd toute pertinence, prose pure étant degré zéro du style. La différence prose/poésie ne dépend pas du signifié dans sa substance, mais de la substance sonore et de la forme du sens. L'exactitude notionnelle évacue la poésie. Une poésie exactement traductible prouverait par là qu'elle n'est pas poétique. (p. 78)

Rappelons aussi la phrase suivante de Deary (1991, p.56) : « La littéralité dans la traduction comme seule méthode (peut-on parler de méthode ?) aura pour résultat de vider le poème de sa tension poétique (sa musique), laissant une coquille, belle peut-être, mais vidée de son contenu. »

Par exemple, une des traductions des *Illuminations* de Rimbaud que nous avons analysées ici (celle de Schmidt, 1975) bouleverse l'ordre généralement accepté de ces textes et crée dans la langue d'arrivée un nouveau cadre pour l'analyse.

Une des visées de l'art du traducteur selon Oseki-Dépré (1999, p. 100) est de « produire un texte aussi fort que l'original. » Il doit donc choisir entre plusieurs formes de fidélité : être fidèle aux mots, aux (séquences d') images de l'original, aux rythmes, aux tonalités et aux sonorités. Le problème de la traduction des sonorités et des équations sonores (combinaisons d'allitérations et d'assonances) est peut-être insurmontable pour le traducteur. Mais il y a parfois des surprises agréables. À en juger par les passages que nous avons choisis dans cette thèse, un nombre important de nos traducteurs ne semblent pas motivés par un désir de reproduire la musicalité des textes rimbaldiens. Nous avons vu aussi des cas où

ils cherchent des effets qui s'éloignent singulièrement des préoccupations de Rimbaud même si certains critiques avant nous comme Efim Etkind (cité dans Oseki-Dépré, 1999, p.87) ont souligné le rôle des sons et de la composition dans la traduction des poèmes et des dangers d'une prise en compte exclusive des images et du sens des mots. « Si, en faisant passer le poème dans une autre langue, on ne conserve que le sens des mots et les images, si on laisse de côté les sons et la composition, il ne restera rien de ce poème. » Nous pouvons constater, à maintes reprises, que Rimbaud est souvent laissé de côté dans sa traduction. Or nous n'avons pas trouvé de traduction des *Illuminations* de Rimbaud où l'on s'approche d'une équivalence *phono-sémantique* de l'original et encore moins une équivalence de son incohérence harmonique. Comment arriver à faire *résonner* le texte traduit et l'original ? Et au niveau le plus élémentaire rappelons que les rimes et les assonances ont une fonction mnémonique.

Nous devons conclure que les traductions nous ont appris peu sur le projet poétique et les mécanismes (privilegiés) mis en jeu par l'auteur. Donc notre recherche d'une traduction de qualité orientée vers la source (texte et préoccupations poétiques) est restée insatisfaite. Toute traduction vise à sa source ou à ses destinataires (*source* ou *target oriented*). Mais, dans tous les cas, on cherche à créer une certaine transparence en même temps qu'une certaine atmosphère.

Ajoutons aussi que selon le jugement d'Oseki-Dépré (p.44) : « un texte peut être excellent à plusieurs niveaux et selon plusieurs critères, mais tout texte excellent est-il une excellente traduction ? » Il reste toujours, en dépit des multiples versions en anglais des *Illuminations* de Rimbaud beaucoup de place pour de nouvelles tentatives. Notre travail est limité ici par les confins d'une thèse "Honours" –et nous garderons ce projet pour une étude ultérieure. Il y reste surtout un travail à faire sur le problème de la traduction des sonorités et des équations sonores sans oublier une étude sur les paratextes (préfaces, notes, etc.). Nous avons déjà remarqué que la plupart des traductions en anglais manquent de commentaires utiles aux non-initiés. Il y a en effet un travail complexe à faire sur les procédés traductifs – car, comme dit Berman (1995, p.14), « la critique des traductions commence à peine à exister ». Notons aussi que les études comparées des traductions de poèmes semblent même moins

développées. Nous souhaitons donc développer l'échafaudage d'une méthodologie dans une thèse ultérieure.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES ESSENTIELS SUR RIMBAUD

- Borer, A., Corsetti, J-P. & Murphy, S. (1986). *Rimbaud Multiple Colloque de Cerisy*. Gourdon: Éditions Bedou.
- Brunel, P. (1999). « *Ce sans-cœur de Rimbaud* » : *Essai de biographie intérieure*. Paris : Éditions de L'Herne.
- Claisse, B. (1990). *Rimbaud ou « Le dégagement rêvé »*. Charleville-Mézières : Bibliothèque Sauvage.
- Cohen, R.G. (1973). *The Poetry of Rimbaud*. New Jersey.: Princeton University Press.
- De Cornulier, B. (1982). *Théorie du vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Paris : Éditions du Seuil.
- Dillman, K. J. (1984). *The Subject in Rimbaud From Self to 'Je'*. New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Fongaro, A. (1985). *Les cahiers de littératures : Sur Rimbaud – Lire Illuminations*. Toulouse : Services des Publications de L'Université de Toulouse-Le Mirail.
- Fongaro, A. (1989). *"fraguemants" rimbalniques*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Toulouse.
- Fongaro, A. (1993). *Segments métriques dans la prose d' « Illuminations »*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Grouix, P. (2001). *Rimbaud : Une saison en enfer, Illuminations*. Paris : Ellipses.
- Guyaux, A. (1985). *Poétique du fragment : Essai sur les Illuminations de Rimbaud*. Neuchâtel : Éditions de la Baconnière.
- Jeancolas, C. (1998). *Passion Rimbaud : L'album d'une vie*. Paris : Textuel.
- Jeancolas, C. (1999). *Rimbaud*. Paris : Flammarion.
- Jouffroy, A. (2002). *Rimbaud Nouveau*. Monaco: Éditions du Rocher.
- Lefrère, J., & Leroy, P. (2001). *Rimbaud à Aden*. Paris : Fayard.
- Lefrère, J., & Leroy, P. (2002). *Rimbaud au Harar*. Paris : Fayard.
- Little, R. (1983). *Rimbaud : Illuminations*. Valencia : Artes Graficas Soler, S.A.

- Lombaerde, M. (2000). *Rimbaud : Une saison en enfer, Illuminations*. Paris : Ellipses.
- Marcotte, G. (1983). *La prose de Rimbaud*. Montreal : Primeur.
- Miller, H. (1970). *Le temps des Assassins: Essai sur Rimbaud*. (F.J. Temple, Trans.). Honfleur : PJO Poche. (Original work published 1950).
- Murat, M. (2002). *L'Art de Rimbaud*. Paris: Librairie José Corti.
- Nicholl, C. (1997). *Somebody else : Arthur Rimbaud in Africa 1880-91*. Chicago: University of Chicago Press.
- Osmond, N. (1976). *Arthur Rimbaud Illuminations*. London: The Athlone Press.
- Perron, P. & Villani, S. (2000). *Lire Rimbaud : Approches critiques – Hommages à James R. Lawler*. Toronto: Canadian Scholars Press.
- Plessen, J. (1988). Les Illuminations. Une traduction impossible ? In Sacchi, S. (Ed.). *Rimbaud : Le poème en prose et la traduction poétique*. Tubingen : Gunter Narr Verlag.
- Raybaud, A. (1989). *Fabrique d'« Illuminations »*. Paris : Éditions du Seuil.
- Richer, J. (1972). *L'Alchimie du Verbe de Rimbaud ou les Jeux de Jean-Arthur*. Paris: Librairie Marcel Didier.
- Robinson, J. (1979). *Rimbaud, Valéry et "l'incohérence harmonique"*. Paris : Lettres Modernes.
- Ross, K. (1988). *The emergence of social space : Rimbaud and the Paris Commune*. Basingstoke: McMillan.
- Sacchi, S. (Ed.).(1988). *Rimbaud : Le poème en prose et la traduction poétique*. Tubingen : Gunter Narr Verlag.
- Sacchi, S. (2002). *Études sur les Illuminations de Rimbaud*. Paris: Presses de L'Université de Paris-Sorbonne.
- Steinmetz, J.L. (2000). *Les femmes de Rimbaud*. Paris : Zulma.
- Steinmetz, J.L. (2001). *Presence of an enigma*. (J. Graham, Trans.). New York : Rain Publishers LLC.
- Verlaine, P. (1976). *Fêtes galantes et autres poèmes, Écrits sur Rimbaud*. (J. Gaudon, Ed.). Paris : GF Flammarion.
- Weinberg, B. (1966). *The limits of Symbolism : studies of five modern French poets*. Chicago : University of Chicago Press.
- Zissmann, C. (1989). *Ce que révèle le manuscrit des Illuminations*. Paris : Le bossu Bitor.

ŒUVRES DE RIMBAUD – TEXTES CLÉS

- Rimbaud, A. (1946,1957). *Illuminations and other prose poems* (L. Varèse, Trans.). New York: New Directions.
- Rimbaud, A. (1960). *Œuvres*. (S. Bernard, Ed.). Paris: Garnier.
- Rimbaud, A. (1962,1997). *Collected poems* (O. Bernard, Trans.). London : Penguin.
- Rimbaud, A. (1966). *Complete works, Selected letters* (W. Fowlie, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
- Rimbaud, A. (1973). *A Season in Hell, The Illuminations* (E. R. Peschel, Trans.). New York : Oxford University Press.
- Rimbaud, A. (1989). *Illuminations*.(J.L. Steinmetz, Ed.). Paris : GF-Flammarion.
- Rimbaud, A. (1991). *Poésies : Une saison en enfer, Illuminations*. Paris : Gallimard.
- Rimbaud, A. (1991). *A Season in Hell, The Illuminations* (B.Mathieu, Trans.). New York : BOA Editions, Ltd.
- Rimbaud, A. (1996). *L'œuvre intégrale manuscrite*. (C. Jeancolas, Ed.). Paris : Textuel.
- Rimbaud, A. (1997). *Illuminations*. Paris: Arléa.
- Rimbaud, A. (1998). *Poésies complètes*. Paris : Le Livre de Poche.
- Rimbaud, A. (1999). *Œuvres complètes*. (P. Brunel, Ed.). Paris : Le Livre de Poche.
- Rimbaud, A. (2000). *Complete works* (P. Schmidt, Trans.) New York: Harper Collins.
- Rimbaud, A. (2000). *Les Illuminations suivi de Une saison en enfer*. Paris : Libro.
- Rimbaud, A. (2000). *Œuvres*. (S. Bernard, Ed.). Paris: Garnier.
- Rimbaud, A. (2000). *Rimbaud: The Works – A Season in Hell ; Poems & Prose ; Illuminations* (D.J. Carlile, Trans.). USA : Xlibris Corporation.
- Rimbaud, A. (2001). *Arthur Rimbaud : Collected poems* (M. Sorrell, Trans.). New York: Oxford University Press.
- Rimbaud, A. (2002). *Rimbaud complete* (W. Mason, Trans.). New York: Modern Library.

TRADUCTOLOGIE

- Astington, E. (1983). *Equivalences : Translation difficulties and devices, French-English, English-French*. New York: Cambridge University Press.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Éditions Gallimard.
- Centres de Recherche sur la Poésie Contemporaine. (1991). *La traduction des poèmes*. Pau : Université de Pau.
- Chevrier, D. (1991). Bilan. In Y.-A. Favre (Ed.), *La traduction des poèmes* (Vol. 22). Pau: Université de Pau.
- Deary, M. (1991). Donner à lire. Bonnefoy traducteur de Yeats. In Y.-A. Favre (Ed.), *La traduction des poèmes* (Vol. 22). Pau: Université de Pau.
- Elder, D. (2001). *Les pièges de la traduction française*. Perth: Edith Cowan University.
- Favre, Y.-A. (1991). *La traduction des poèmes* (Vol. 22). Pau: Université de Pau.
- Gallix, F., & Walsh, M. (1991). *Pratique de la traduction : la presse économique, versions et thèmes anglais*. Paris : Hachette.
- Grevisse, M. (1986). *Le bon usage*. Paris : Duculot.
- Guillemin-Flescher, J. (1981). *Syntaxe Comparée du Français et de L'Anglais*. Paris: Ophrys.
- Hardin, G., & Picot, C. (1990). *Translate : Initiation à la pratique de la traduction*. Paris : Dunod.
- Ladmiral, J.-R. (1979). *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Payot.
- Le Petit Larousse Illustré*. (1994). Paris : Larousse.
- Le Nouveau Petit Robert*. (1993). Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Ministère de L'Éducation Nationale, Direction de la Coopération avec la Communauté et l'Étranger. (1960). *Vocabulaire d'Initiation à la critique et à L'explication littéraire*. Paris : Marcel Didier.
- Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.
- Mounin, G. (1976). *Linguistique et traduction*. Bruxelles : Dessart et Mardaga.
- Oseki-Dépré, I. (1999). *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin.

Tatilon, C. (1986). *Traduire : Pour une pédagogie de la traduction*.
Toronto : Éditions du Gref.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Buffard-Moret, B. (2001). *Précis de versification*. Paris: Nathan Université.

Dictionnaire Le Littré. [CD-Rom]. (2002). Paris : Redon.

Elder, D. (1993). « Les Pas de Paul Valéry. Paul Valéry et « (Les) Pas » (-) (d) (')
énonciation(s). » *Séminaire Agrégation. Bulletin des Etudes Valéryennes*.
Vol. 63. (pp. 39-53). Montpellier : Université Paul Valéry.

Hugo, V. (2002). *Œuvres Poétiques*. Paris: Livres de Poche Classiques.

Kerbrat-Orechhioni, C. (1980). *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*.
Paris : Armand Colin.

Kerbrat-Orechhioni, C. (1986). *L'Implicite*. Paris : Armand Colin.

Kerbrat-Orechhioni, C. (1996). *La Conversation*. Paris : Éditions du Seuil.

Le Petit Larousse 2000. [CD-Rom]. (1999). Meudon : Havas Interactive.

Le Robert & Collins Dictionnaire Français-Anglais Anglais-Français Senior.
(Troisième ed.)(1993). Paris: Harper Collins.

Patar, B. (1995). *Dictionnaire Actuel de L'Art D'écrire*. Québec: Éditions Fides.

Publication Manual of the American Psychological Association. (2001). (5th ed.).
Washington : American Psychological Association.

Sfez, L. (1990). *Critique de la communication*. Paris : Éditions du Seuil.

Sollers, P. (2002, December). Ce que le gout veut dire. *Revue des deux mondes*.

The Concise Oxford Dictionary of Quotations. (1981). (2nd ed.) Oxford: Oxford
University Press.

Valéry, P. (1974). *Cahiers Vol. 2.* Paris: Gallimard. Édition de la Pléiade.

AUTOUR DES THÈSES

- Anderson, J., Durston, B. & Poole, M. (1970). *Thesis and Assignment Writing*.
Brisbane : John Wiley & Sons.
- Arnold, J., Poston, C. & Witek, K. (1999). *Research Writing in the Information Age*.
Boston : Allyn & Bacon.
- Ballenger, B. (2001). *The Curious Researcher – A Guide to Writing Research Papers*.
Boston : Allyn & Bacon.
- Cellard, J. (1983). *Le subjonctif : Comment L'écrire ? Quand L'employer ?* Paris :
Éditions Duculot.
- Géray, C. (1977). *Le Compte rendu de lecture*. Paris : Hatier
- Glatthorn, A. (1998). *Writing the Winning Dissertation*. Thousand Oaks, California :
Corwin Press Inc.
- Gould, D. (1999). *Model Research Papers from across the Disciplines*. (5th ed.).
New York : Longman.
- Hunt Ogden, E. (1993). *Completing your Doctoral Dissertation or Master's
Thesis*. Lancaster : Technomic.
- Isaac, S. & Michael, W. (1997). *Handbook in Research and Evaluation*. (3rd Ed.). San
Diego : EdITS.
- Joseph, N. (1999). *Research Writing Using Traditional and Electronic Sources*. New
York : Prentice-Hall, Inc.
- La Fontaine, J. (1962). *Fables choisies mises en vers*. Paris : Éditions Garnier
Frères.
- Niles Software, Inc. (1988-1998). *Endnote*. Berkeley, California : Niles Software, Inc.
- Seyler, D. (1999). *Doing Research: The Complete Research Paper Guide*. New York:
McGraw Hill.
- Sigismund Huff, A. (1999). *Writing for Scholarly Publication*. Thousand Oaks,
California : Sage Publications, Inc.
- Rozakis, L. (1999). *Writing Great Research Papers*. New York : McGraw-Hill.
- Silverman, J., Hughes, H., & Wienbroer, D. (1999). *Rules of Thumb for Research*.
New York : McGraw Hill.

Veit, R. (1998,1990). *Research : The Student's Guide to Writing Research Papers*.
Boston : Allyn & Bacon.

ANNEXE 1

La Structuration des "Illuminations" selon Quatre Éditions Françaises

Rimbaud/Brunel			Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade)		Éditions Garnier Freres		Gallimard	
1999			1963		1960		1984	
1	« Après le Déluge »	1	Après le Déluge	1	Après le Déluge	1	Après le Déluge	
2	« Enfance »	2	Enfance	2	Enfance	2	Enfance	
3	« Conte »	3	Conte	3	Conte	3	Conte	
4	« Parade »	4	Parade	4	Parade	4	Parade	
5	« Antique »	5	Antique	5	Antique	5	Antique	
6	« Being Beateous »	6	Being Beateous	6	Being Beateous	6	Being Beateous	
7	« Ô la face cendrée... »	7	Vies	7	Vies	7	Vies	
8	« Vies »	8	Départ	8	Départ	8	Départ	
9	« Départ »	9	Royauté	9	Royauté	9	Royauté	
10	« Royauté »	10	À une raison	10	À une raison	10	À une raison	
11	« À une raison »	11	Matinée d'ivresse	11	Matinée d'ivresse	11	Matinée d'ivresse	
12	« Matinée d'ivresse »	12	Phrases	12	Phrases	12	Phrases	
13	« Phrases »	13	Ouvriers	13	Ouvriers	13	Une matinée couverte	
14	[Fragments sans titres. — « Phrases » ? deuxième série]	14	Les Ponts	14	Les Ponts	14	Ouvriers	
15	« Ouvriers »	15	Ville	15	Ville	15	Les Ponts	
16	« Les Ponts »	16	Omnières	16	Omnières	16	Ville	
17	« Ville »	17	Villes : Ce sont des villes !...	17	Villes : Ce sont des villes !	17	Omnières	
18	« Omnières »	18	Vagabonds	18	Vagabonds	18	Villes	
19	« Villes ». — « Ce sont des villes ! »	19	Villes : L'acropole officielle...	19	Villes : L'acropole officielle	19	Vagabonds	
20	« Vagabonds »	20	Veillées	20	Veillées	20	Villes	
21	« Villes ». — « L'acropole officielle »	21	Mystique	21	Mystique	21	Veillées	
22	« Veillées »	22	Aube	22	Aube	22	Mystique	
23	« Mystique »	23	Fleurs	23	Fleurs	23	Aube	
24	« Aube »	24	Nocturne vulgaire	24	Nocturne vulgaire	24	Fleurs	
25	« Fleurs »	25	Marine	25	Marine	25	Nocturne vulgaire	
26	« Nocturne vulgaire »	26	Fête d'hiver	26	Fête d'hiver	26	Marine	
27	« Marine »	27	Angoisse	27	Angoisse	27	Fête d'hiver	
28	« Fête d'hiver »	28	Métropolitain	28	Métropolitain	28	Angoisse	
29	«angoisse »	29	Barbare	29	Barbare	29	Métropolitain	
30	« Métropolitain »	30	Promontoire	30	Solde	30	Barbare	
31	« Barbare »	31	Scènes	31	Fai.y	31	Solde	

32	« <i>Fairy</i> »	32	Soir historique	32	Guerre	32	Fairy 1
33	« Guerre »	33	Mouvement	33	Jeunesse	33	II Guerre
34	« Solde »	34	<i>Bottom</i>	34	Promontoire	34	Jeunesse
35	« Jeunesse »	35	H	35	Scènes		I. Dimanche
36	« Promontoire »	36	Dévotion	36	Soir historique		II. Sonnet
37	« Dévotion »	37	Démocratie	37	Bottom		III. Vingt ans
38	« Démocratie »	38	<i>Fairy</i>	38	H		IV. Tu en es encore à la tentation d'Antoine...
39	« Scènes »	39	Guerre	39	Mouvement	35	Promontoire
40	« Soir historique »	40	Génie	40	Dévotion	36	Scènes
41	« <i>Bottom</i> »	41	Jeunesse	41	Démocratie	37	Soir historique
42	« H »	42	Solde	42	Génie	38	Bottom
43	« Mouvement »					39	H
44	« Génie »					40	Mouvement
						41	Dévotion
						42	Démocratie
						43	Génie

ANNEXE 2

L'Ordre des Poèmes dans les Éditions en Traduction.

Rimbaud/Brunel 1999	Varèse 1946/57	Bernard 1962/97	Fowlic 1966	Peschel 1973
1 « Après le Déluge »	AFTER THE DELUGE	<i>After the Flood</i>	<i>After the Flood</i>	After the Flood
2 « Enfance »	CHILDHOOD	<i>Childhood</i>	<i>Dawn</i>	Childhood
3 « Conte »	TALE	<i>A Tale</i>	<i>Childhood</i>	Tale
4 « Parade »	SIDE SHOW	<i>Sideshow</i>	<i>Youth</i>	Pageant
5 « Antique »	ANTIQUE	<i>Antique</i>	<i>War</i>	Antique
6 « <i>Being Beateous</i> »	BEAUTEOUS BEING	<i>Being Beateous</i>	<i>Agony</i>	Being Beateous
7 « <i>Ô la face cendrée...</i> »	LIVES	<i>Lives</i>	<i>Democracy</i>	Lives
8 « Vies »	DEPARTURE	<i>Departure</i>	<i>H</i>	Departure
9 « Départ »	ROYALTY	<i>Royalty</i>	<i>Story</i>	Royalty
10 « Royauté »	TO A REASON MORNING OF DRUNKENNESS	<i>To a Reason</i>	<i>Circus</i>	To a Reason Morning of Drunkenness
11 « À une raison »	PHRASES	<i>Sentences</i>	<i>Bottom</i>	Phrases
12 « Matinée d'ivresse »	WORKING PEOPLE	<i>Workmen</i>	<i>Being Beateous</i>	Workers
13 « Phrases »	THE BRIDGES	<i>The Bridges</i>	<i>Scenes</i>	The Bridges
14 [Fragments sans titres. – « Phrases » ? deuxième série]	CITY	<i>City</i>	<i>Lives</i>	City
15 « Ouvriers »	RUTS	<i>Ruts</i>	<i>Phrases</i>	Ruts
16 « Les Ponts »	CITIES	<i>Cities</i>	<i>Morning of Drunkenness</i>	Cities
17 « Ville »	VAGABONDS	<i>Tramps</i>	<i>Vagabonds</i>	Vagabonds
18 « Ornières »	CITIES	<i>Cities</i>	<i>Daily Nocturne</i>	Cities
19 « Villes ». – « <i>Ce sont des villes !</i> »	VIGILS	<i>Vigils</i>	<i>Flowers</i>	Vigils
20 « Vagabonds »	MYSTIC	<i>Mystique</i>	<i>Seapiece</i>	Mystic
21 « Villes ». – « <i>L'acropole officielle</i> »	DAWN	<i>Dawn</i>	<i>Winter Party</i>	Dawn
22 « Veillées »	FLOWERS	<i>Flowers</i>	<i>Fairy World</i>	Flowers
23 « Mystique »	COMMON NOCTURNE	<i>Common Nocturne</i>	<i>Workers</i>	Common Nocturne
24 « Aube »	MARINE	<i>Seascape</i>	<i>Bridges</i>	Seascape
25 « Fleurs »	WINTER FÊTE	<i>Winter Festival</i>	<i>City</i>	Winter Festival
26 « Nocturne vulgaire »				

27 « Marine »	ANGUISH	<i>Anguish</i>	<i>Ruts</i>	Anguish
28 « Fête d'hiver »	METROPOLITAN	<i>Metropolitan</i>	<i>Cities I</i>	Metropolitan
29 « Angoisse »	BARBARIAN	<i>Barbarian</i>	<i>Cities II</i>	Barbarian
30 « Métropolitain »	PROMONTORY	<i>Promontory</i>	<i>Metropolitan</i>	Promontory
31 « Barbare »	SCENES	<i>Stages</i>	<i>Barbarian</i>	Scenes
32 « Fairy »	HISTORIC EVENING	<i>Historic Evening</i>	<i>Promontory</i>	Historic Evening
33 « Guerre »	MOTION	<i>Movement</i>	<i>Departure</i>	Movement
34 « Solde »	BOTTOM	<i>Bottom</i>	<i>Royalty</i>	Bottom
35 « Jeunesse »	H	<i>H</i>	<i>To Reason</i>	H
36 « Promontoire »	DEVOTIONS	<i>Prayer</i>	<i>Mystic</i>	Devotion
37 « Dévotion »	DEMOCRACY	<i>Democracy</i>	<i>Vigils</i>	Democracy
38 « Démocratie »	FAIRY	<i>Fairy</i>	<i>Historic Evening</i>	Fairy
39 « Scènes »	WAR	<i>War</i>	<i>Motion</i>	War
40 « Soir historique »	GENIE	<i>Genie</i>	<i>Devotions</i>	Genie
41 « Bottom »	YOUTH	<i>Youth</i>	<i>Sale</i>	Youth
42 « H »	SALE	<i>Clearance Sale</i>	<i>Genie</i>	Clearance Sale
43 « Mouvement »				
44 « Génie »				

Schmidt 1975	Mathieu 1991	Carlile 2000	Sorrell 2001	Mason 2002
1 Childhood ^a	After the Flood ^c	After the Flood	After the Flood	AFTER THE FLOOD
2 Tale	Dawn	Childhood	Childhood	CHILDHOOD
3 Parade	Childhood	Tale	Tale	TALE
4 Antique	Youth	Pageantry	Parade	SIDESHOW
5 Being Beauteous	War	Antiquity	Antique	ANTIQUITY
6 Fairy	Anguish	Being Beauteous	Being Beauteous	BEING BEAUTEOUS
7 Vigils	Democracy	Lives	O the ashen face...	LIVES
8 Mystique	H	Taking Off	Lives	DEPARTURE
9 Dawn	Tale ^d	Royalty	Departure	ROYALTY
10 Flowers	Side Show	For one Reason	Royalty	FOR A REASON
11 Ordinary Nocturne	Antique	Morning Rapture	To a Reason	DRUNKEN MORNING
12 Seascape	Bottom	Phrases	Morning of Drunkenness	LINES
13 Winter Festival	Beautiful Being	Workers	Phrases	UNTITLED FRAGMENTS
14 Scenes	Scenes	Bridges	[Phrases]	WORKERS
15 Bottom	Lives	City	Workers	BRIDGES
16 H	Spells	Beater Paths	The Bridges	CITY
17 Democracy	Turned-On Morning	Cities I	City	RUTS

18 Historic Evening	Vagabonds	Vagabonds	Ruts	CITIES [I]
19 After the Flood ^b	Everyday Nocturne ^c	Cities II	Cities [I]	VAGABONDS
20 Vagabonds	Flowers	Wakefulness	Tramps	CITIES [II]
21 Lines	Seascape	Mystique	Cities [II]	VIGILS
22 Devotion	Winter Celebration	Dawn	Vigils	MYSTIC
23 To a Reason	Fairyland	Flowers	Mystical	DAWN
24 Drunken Morning	Workers ^c	Vulgar Nocturne	Dawn	FLOWERS
25 Lives	Bridges	Seascape	Flowers	COMMON NOCTURNE
26 Departure	City	Winter Festival	Vulgar Nocturne	SEASCAPE
27 Royalty	Ruts	Anguish	Seascape	WINTER CELEBRATED
28 Workers	Cities I	Metropolitan	Winter Festival	ANGUISH
29 Bridges	Cities II	Barbarous	Anguish	METROPOLITAN
30 City	Metropolitan	Bargains	Metropolitan	BARBARIAN
31 Wheel Ruts	Barbarian	Fairy	Barbaric	FAIRY
32 Promontory	Headland	War	Sale	WAR
33 Cities I	Cutting Out ^c	Youth	Fairy	ADVT.
34 Cities II	Royalty	Promontory	Youth	YOUTH
35 Metropolitan	To Some God	Stages	War	PROMONTORY
36 Anguish	Mystic	Historic Evening	Promontory	DEVOTION
37 Barbarian	Night-Watches	Bottom	Scenes	DEMOCRACY
38 War	Historic Evenings	H	Historic Evening	STAGES
39 Movement	Movement	Motion	Bottom	HISTORIC EVENING
40 Sale	Genius	Devotions	H	BOTTOM
41 Genie	Devotions	Democracy	Movement	H
42 Youth	Clearance Sale	Spirit	Devotions	MOVEMENT
43			Democracy	GENIUS
44			Genie	

^a dans "FIFTH SEASON The Visionary"

^b dans "SEVENTH SEASON A Few Belated Cowardices"

^c I LIFE OF THE CHILD

^c II LIFE OF THE POET

^c III LIFE IN NATURE

^c IV CITY LIFE

^c V VISIONARY LIFE

ANNEXE 3

Les Titres en Traduction Comparés

		1	2	3	4	5	6	7
Rimbaud/Brune								« Ô la face
1	1999	« Après le Déluge »	« Enfance »	« Conte »	« Parade »	« Antique »	« Being Beateous »	« cendrée... »
Varèse	1946/57	AFTER THE DELUGE	CHILDHOOD	TALE	SIDE SHOW	ANTIQUE	BEAUTEOUS BEING	Inc. in Being Beateous
Bernard	1962/97	After the Flood	Childhood	A Tale	Sideshow	Antique	Being Beateous	
Fowlic	1966	After the Flood	Childhood	Story	Circus	Ancient	Being Beateous	
Peschel	1973	After the Flood	Childhood	Tale	Pageant	Antique	Being Beateous	
Schmidt	1975	After the Flood	Childhood	Tale	Parade	Antique	Being Beateous	
Mathieu	1991	After the Flood	Childhood	Tale	Side Show	Antique	Beautiful Being	
Carlile	2000	After the Flood	Childhood	Tale	Pageantry	Antiquity	Being Beateous	
Sorrell	2001	After the Flood	Childhood	Tale	Parade	Antique	Being Beateous	O the ashen face...'
Mason	2002	AFTER THE FLOOD	CHILDHOOD	TALE	SIDESHOW	ANTIQUE	BEING BEAUTEOS	

	8	9	10	11	12	13	14
	« Vies »	« Départ »	« Royauté »	« À une raison »	« Matinée d'ivresse »	« Phrases »	[Fragments sans titres. - « Phrases » ? deuxième série]
LIVES	DEPARTURE	ROYALTY	TO A REASON	MORNING OF DRUNKENNESS	PHRASES		
Lives	Departure	Royalty	To a Reason	Morning of Drunkenness	Sentences		
Lives	Departure	Royalty	To Reason	Morning of Drunkenness	Phrases		
Lives	Departure	Royalty	To a Reason	Morning of Drunkenness	Phrases		
Lives	Departure	Royalty	To a Reason	Drunken Morning	Lines		
Lives	Cutting Out	Royalty	To Some God	Turned-On Morning	Spells		
Lives	Taking Off	Royalty	For one Reason	Morning Rapture	Phrases		
Lives	Departure	Royalty	To a Reason	Morning of Drunkenness	Phrases	{Phrases}	
LIVES	DEPARTURE	ROYALTY	FOR A REASON	DRUNKEN MORNING	LINES	UNTITLED FRAGMENTS	

15	16	17	18	19	20	21
« Ouvriers »	« Les Ponts »	« Ville »	« Ornières »	« Villes ». - « Ce sont des villes ! »	« Vagabonds »	« Villes ». - « L'acropole officielle »
WORKING PEOPLE	THE BRIDGES	CITY	RUTS	CITIES	VAGABONDS	CITIES
Workmen	The Bridges	City	Ruts	Cities	Tramps	Cities
Workers	Bridges	City	Ruts	Cities I	Vagabonds	Cities II
Workers	The Bridges	City	Ruts	Cities	Vagabonds	Cities
Workers	Bridges	City	Wheel Ruts	Cities I	Vagabonds	Cities II
Workers	Bridges	City	Ruts	Cities I	Vagabonds	Cities II
Workers	Bridges	City	Beaten Paths	Cities I	Vagabonds	Cities II
Workers	The Bridges	City	Ruts	Cities [I]	Tramps	Cities [II]
WORKERS	BRIDGES	CITY	RUTS	CITIES [I]	VAGABONDS	CITIES [II]
22	23	24	25	26	27	28
« Veillées »	« Mystique »	« Aube »	« Fleurs »	« Nocturne vulgaire »	« Marine »	« Fête d'hiver »
VIGILS	MYSTIC	DAWN	FLOWERS	COMMON NOCTURNE	MARINE	WINTER FÊTE
Vigils	Mystique	Dawn	Flowers	Common Nocturne	Seascape	Winter Festival
Vigils	Mystic	Dawn	Flowers	Daily Nocturne	Seapiece	Winter Party
Vigils	Mystic	Dawn	Flowers	Common Nocturne	Seascape	Winter Festival
Vigils	Mystique	Dawn	Flowers	Ordinary Nocturne	Seascape	Winter Festival
Night-Watches	Mystic	Dawn	Flowers	Everyday Nocturne	Seascape	Winter Celebration
Wakefulness	Mystique	Dawn	Flowers	Vulgar Nocturne	Seascape	Winter Festival
Vigils	Mystical	Dawn	Flowers	Vulgar Nocturne	Seascape	Winter Festival
VIGILS	MYSTIC	DAWN	FLOWERS	COMMON NOCTURNE	SEASCAPE	WINTER CELEBRATED
29	30	31	32	33	34	35
« Angoisse »	« Métropolitain »	« Barbare »	« Fairy »	« Guerre »	« Solde »	« Jeunesse »
ANGUISH	METROPOLITAN	BARBARIAN	FAIRY	WAR	SALE	YOUTH
Anguish	Metropolitan	Barbarian	Fairy	War	Clearance Sale	Youth
Agony	Metropolitan	Barbarian	Fairy World	War	Sale	Youth
Anguish	Metropolitan	Barbarian	Fairy	War	Clearance Sale	Youth
Anguish	Metropolitan	Barbarian	Fairy	War	Sale	Youth
Anguish	Metropolitan	Barbarian	Fairyland	War	Clearance Sale	Youth
Anguish	Metropolitan	Barbarous	Fairy	War	Bargains	Youth
Anguish	Metropolitan	Barbaric	Fairy	War	Sale	Youth
ANGUISH	METROPOLITAN	BARBARIAN	FAIRY	WAR	ADVT.	YOUTH
36	37	38	39	40	41	42
« Promontoire »	« Dévotion »	« Démocratie »	« Scènes »	« Promontoire »	« Dévotion »	« Démocratie »
PROMONTORY	DEVOTIONS	DEMOCRACY	SCENES	PROMONTORY	DEVOTIONS	DEMOCRACY
Promontory	Prayer	Democracy	Stages	Promontory	Prayer	Democracy
Promontory	Devotions	Democracy	Scenes	Promontory	Devotions	Democracy
Promontory	Devotion	Democracy	Scenes	Promontory	Devotion	Democracy
Promontory	Devotions	Democracy	Scenes	Promontory	Devotions	Democracy
Promontory	Devotions	Democracy	Stages	Promontory	Devotions	Democracy
Promontory	Devotions	Democracy	Scenes	Promontory	Devotions	Democracy
PROMONTORY	DEVOTION	DEMOCRACY	STAGES	PROMONTORY	DEVOTION	DEMOCRACY

40	41	42	43	44
« Soir historique »	« Bottom »	« H »	« Mouvement »	« Génie »
HISTORIC EVENING	BOTTOM	H	MOTION	GENIE
<i>Historic Evening</i>	<i>Bottom</i>	<i>H</i>	<i>Movement</i>	<i>Genie</i>
<i>Historic Evening</i>	<i>Bottom</i>	<i>H</i>	<i>Motion</i>	<i>Genie</i>
Historic Evening	Bottom	H	Movement	Genie
Historic Evening	Bottom	H	Movement	Genie
Historic Evenings	Bottom	H	Movement	Genius
Historic Evening	Bottom	H	Motion	Spirit
Historic Evening	Bottom	H	Movement	Genie
HISTORIC EVENING	BOTTOM	H	MOVEMENT	GENIUS

ANNEXE 4

LES TITRES EN TRADUCTION PAR % DE TRADUCTEURS

Name Date	Rimbaud/Brunel 1999	Traduction 1	No. de Traducteurs	% de Traducteurs	Traduction 2	No. de Traducteurs	% de Traducteurs
1« Après le Déluge »		After the Flood	8	88.89	After the Deluge		11.11
2« Enfance »		Childhood	9	100.00			0.00
3« Conte »		Tale	7	77.78	A Tale		11.11
4« Parade »		Side Show	2	22.22	Sideshow		22.22
5« Antique »		Antique	7	77.78	Ancient		11.11
6« Being Beateous »		Being Beateous O the ashen face....	7	77.78	Beateous Being		11.11
7« Ô la face cendrée... »			1	11.11			0.00
8« Vies »		Lives	9	100.00			0.00
9« Départ »		Departure	7	77.78	Cutting Out		11.11
10« Royauté »		Royalty	9	100.00			0.00
11« À une raison »		To a Reason	5	55.56	To Reason		11.11
12« Matinée d'ivresse »		Morning of Drunkenness	5	55.56	Drunken Morning		22.22
13« Phrases »		Phrases	5	55.56	Sentences		11.11
14[Fragments sans titres. - « Phrases » ? deuxième série]		Untitled Fragments	1	11.11	[Phrases]		11.11
15« Ouvriers »		Workers	7	77.78	Working People		11.11
16« Les Ponts »		Bridges	5	55.56	The Bridges		44.44
17« Ville »		City	9	100.00			0.00
18« Ornières »		Ruts	7	77.78	Wheel Ruts		11.11
19« Villes ». - « Ce sont des villes ! »		Cities I	4	44.44	Cities [1]		22.22
20« Vagabonds »		Vagabonds	7	77.78	Tramps		22.22
21« Villes ». - « L'acropole officielle »		Cities II	4	44.44	Cities [11]		22.22
22« Veillées »		Vigils	7	77.78	Night Watches		11.11
23« Mystique »		Mystic	5	55.56	Mystique		33.33
24« Aube »		Dawn	9	100.00			0.00
25« Fleurs »		Flowers	9	100.00			0.00

26« Nocturne vulgaire »	Common Nocturne	4	44.44	Vulgar Nocturne	22.22
27« Marine »	Seascape	7	77.78	Marine	11.11
28« Fête d'hiver »	Winter Festival	5	55.56	Winter Fête	11.11
29« Angoisse »	Anguish	8	88.89	Agony	11.11
30« Métropolitain »	Metropolitan	9	100.00		0.00
31« Barbare »	Barbarian	7	77.78	Barbarous	11.11
32« Fairy »	Fairy	7	77.78	Fairy World	11.11
33« Guerre »	War	9	100.00		0.00
34« Solde »	Sale	4	44.44	Clearance Sale	33.33
35« Jeunesse »	Youth	9	100.00		0.00
36« Promontoire »	Promontory	8	88.89	Headland	11.11
37« Dévotion »	Devotions	5	55.56	Devotion	33.33
38« Démocratie »	Democracy	9	100		0.00
39« Scènes »	Scenes	6	66.67	Stages	33.33
40« Soir historique »	Historic Evening	8	88.89	Historic Evenings	11.11
41« Bottom »	Bottom	9	100.00		0.00
42« H »	H	9	100.00		0.00
43« Mouvement »	Movement	6	66.67	Motion	33.33
44« Génie »	Genie	6	66.67	Genius	22.22

n.b. Varcoe & Mason emploient les majuscules pour les titres
Bernard & Fowle emploient les italiques

Traduction	No. de	% de	Traduction	No. de	% de	Traduction	No. de	% de	Traduction	No. de	% de	TOTAL
3	Traducteurs	Traducteurs	4	Traducteurs	Traducteurs	5	Traducteurs	Traducteurs	6	Traducteurs	Traducteurs	%
		0.00			0.00			0.00			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00			0.00	100.00
Story	1	11.11			0.00			0.00			0.00	100.00
Circus	1	11.11	Pageant	1	11.11	Parade	2	22.22	Pageantry	1	11.11	100.00
Antiquity	1	11.11			0.00			0.00			0.00	100.00
Beautiful Being	1	11.11			0.00			0.00			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00			0.00	11.11*
		0.00			0.00			0.00			0.00	100.00
Taking Off	1	11.11			0.00			0.00			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00			0.00	100.00
To some God	1	11.11	For one Reason	1	11.11	For a Reason	1	11.11			0.00	100.00
Turned-on Morning	1	11.11	Morning Rapture	1	11.11			0.00			0.00	100.00

Lines	2	22.22	Spells	1	11.11		0.00	0.00	100.00
		0.00			0.00		0.00	0.00	22.22 *
Workmen	1	11.11			0.00		0.00	0.00	100.00
		0.00			0.00		0.00	0.00	100.00
		0.00			0.00		0.00	0.00	100.00
Beaten Paths	1	11.11			0.00		0.00	0.00	100.00
Cities	3	33.33			0.00		0.00	0.00	100.00
		0.00			0.00		0.00	0.00	100.00
Cities	3	33.33			0.00		0.00	0.00	100.00
Wakefulness	1	11.11			0.00		0.00	0.00	100.00
Mystical	1	11.11			0.00		0.00	0.00	100.00
		0.00			0.00		0.00	0.00	100.00
		0.00			0.00		0.00	0.00	100.00
Daily Nocturne	1	11.11	Ordinary Nocturne	1	11.11	Everyday Nocturne	1	11.11	0.00
Seapiece	1	11.11			0.00			0.00	100.00
						Winter Celebrated	1	11.11	0.00
Winter Party	1	11.11	Winter Celebration	1	11.11			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00	100.00
Barbaric	1	11.11			0.00			0.00	100.00
Fairy Land	1	11.11			0.00			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00	100.00
Bargains	1	11.11	Advt.	1	11.11			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00	100.00
Prayer	1	11.11			0.00			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00	100.00
		0.00			0.00			0.00	100.00
Spirit	1	11.11			0.00			0.00	100.00

* quand le pourcentage est moins que 100, le titre n'est pas traduit par tous les traducteurs.

ANNEXE 5.

« DÉPART » - VARIATIONS ENTRE TRADUCTEURS

Départ

*Assez vu. La vision s'est rencontrée à
tous les airs.*

*Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au
soleil, et toujours.*

*Assez connu. Les arrêts de la vie. – Ô Rumeurs
et Visions !*

Départ dans l'affection et le bruit neufs !

Rimbaud (Jeancolas, 1997, p.150) (Version manuscrite)

Départ

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.

Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.

Assez connu. Les arrêts de la vie. – Ô Rumeurs et Visions !

Départ dans l'affection et le bruit neufs !

Rimbaud (Brunel, 1999 p.466)

Titre

TRADUCTEUR

Bernard : (1962,1997 p.247-8)

Carlile: (2000, p. 305)

Sorrell: (2001, p.269)

Schmidt: (1975, p.257-8)

Fowlie: (1966, p.247)

Mason: (2002, p.233)

Mathieu: (1997, p.147)

Peschel: (1973, p.125)

Vérèse: (1946,1957 p.35)

TITRE

Departure

Taking Off

Departure

DEPARTURE à gauche

Departure

DEPARTURE à gauche

CUTTING OUT

Departure

DEPARTURE

JUSTIFIED

Centre

Centre

Centre

à gauche

Centre

à gauche

Centre

Centre

Centre

Notes

Italiques

Sous-titre - *Départ*

Majuscules

Italiques

Majuscules

Majuscules

Italiques

Majuscules

Phrase par phrase

Assez vu.

Bernard: ENOUGH seen.

Carlile: Enough seen.

Sorrell: Enough seen.

Schmidt: Everything seen ...

Fowlie: Seen enough.

Mason: Seen enough.
Mathieu: Seen enough.
Peschel: Seen enough.
Varèse: Seen enough.

(ligne en retraite)

La vision s'est rencontrée à tous les airs.

Bernard: The vision was encountered under all skies.
Carlile: The Vision was met with
in every air.
Sorrell: The vision has been met in every air.
Schmidt: The vision gleams in every air.
Fowlie: The vision met itself in every kind of air.
Mason: Visions confronted in every weather.
Mathieu: The vision bumped into, in season and out.
Peschel: The vision appeared in all atmospheres.
Varèse: The vision was met with in every
air.

(ligne en retraite)

Assez eu.

Bernard: ENOUGH had.
Carlile: Enough had.
Sorrell: Enough had.
Schmidt: Everything had ...
Fowlie: Had enough.
Mason: Had enough.
Mathieu: Had enough.
Peschel: Had enough.
Varèse: Had enough.

(ligne en retraite)

(ligne en retraite)

(ligne en retraite)

(ligne en retraite, nouvelle paragraphe)

Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.

Bernard: Noises of cities, in the evening, and in the sun-
shine, and always.
Carlile: City rumblings, evenings, and under
the sun, and always.
Sorrell: Distant sounds of cities, in the evening, and in the
sun, and always.
Schmidt: The far sound of cities, in the evening, *(ligne en retraite)*
In sunlight, and always.
Fowlie: Noises of cities in the evening, in the sunlight, and forever.
Mason: Urban tumult, by night and day, forever.
Mathieu: Racket of cities, in the evening, and in sunlight, and al-
ways.
Peschel: Uproars of cities, in the evening, and in the
sun, and always.
Varèse: Sounds of cities, in the evening and
in the sun and always.

Assez connu.

Bernard: Enough known.

Carlile: Enough known.

Sorrell: Enough known.

Schmidt: Everything known ...

(nouvelle strophe)

Fowlie: Known enough.

(ligne en retraite)

Mason: Known enough.

Mathieu: Known enough.

Peschel: Known enough.

Varèse: Known enough.

(ligne en retraite)

Les arrêts de la vie. – Ô Rumeurs et Visions !

Bernard: The pauses of life – O Sounds and Visions!

Carlile: The arrests of a lifetime.—O Rumors

and Visions!

Sorrell: Life's injunctions. O Sounds and Visions!

Schmidt: O Tumult! O Visions! These are the stops of life. *(ligne en retraite)*

Fowlie: The haltings of life. Oh! Noises and Visions!

Mason: Life's still-points.—O tumult and Visions!

Mathieu: The let-downs of life.—O Rumblings and Visions!

Peschel: The impasses of life. – O Uproars and

Visions!

Varèse: Life's halts.—O Sounds and Vi-

sions!

Départ dans l'affection et le bruit neufs !

Bernard: Departure into new affection and new noise!

Carlile: Taking off into fresh affections and the latest buzz!

Sorrell: Departure into new affection and new noise.

Schmidt: Departure in affection, and shining sounds.

Fowlie: Departure into new affection and sound.

(ligne en retraite)

Mason: Departure for fresh affection and noise!

Mathieu: Cutting out to affection and new sounds!

Peschel: Departure into new affection and new clamor!

Varèse: Departure in new affection and new noise. *(ligne en retraite, nouvelle paragraphe)*