

La métaphore du laid dans les *Fleurs du mal* de Baudelaire: procédés de transfert en roumain

Résumé: Catégorie esthétique opposée au beau, le laid a fasciné les non conformistes de tous les temps, parmi lesquels Baudelaire. Dans les *Fleurs du mal*, il a réussi à créer des métaphores inédites, celles du domaine verbal étant des plus brillantes. Les transférer en roumain, langue accueillante et rapprochée comme structure et comme ligne mélodique du français, constitue pourtant un vrai défi pour les traducteurs, tant au niveau linguistique que stylistique. Comme entre le français et le roumain les différences référentielles et culturelles ne sont pas de nature à justifier un régime conceptuel différent de la métaphore, le dilemme du traducteur porte sur les conséquences d'une traduction qui trahit l'original par la substitution d'un champ conceptuel à un autre, par le changement complet de la structure linguistique de l'original, voire même par l'emploi d'une comparaison explicite à la place d'une métaphore.

Mots-clés: métaphore du laid, mécanisme métaphorique, traduction littérale, équivalence, ajout, substitution

Abstract: Trope that has never ceased to fascinate poets who exploit it, the metaphor is defined by the French dictionary TLFi as a “figure of speech which designates a conceptual entity through words whose meaning in language is different, but due to the analogy existing between them, they are brought together and finally melted”. Prandi offers a broader perspective on this issue, and takes into consideration the conceptual regime of the metaphor and its linguistic structure. In her opinion, the metaphor can occur either as a coherent conceptual structure or as a conceptual conflict within the same language. Based on these two definitions, we

studied how the baudelairian metaphors were translated into three Romanian versions of *The Flowers of Evil*. The analysis carried out on a corpus of seven poems showed that the transfer of metaphors of ugly into Romanian goes beyond the usual dilemma of source or target translation, as the translator must yield to the constraints of the fixed form of the baudelairian stanza – the sonnet. In this case, the translator's challenge is twofold: linguistic and stylistic. The referential and cultural differences between French and Romanian are not so important as to justify a different conceptual regime of the metaphor. The question that then arises is that of the consequences of a translation which betrays the original by substituting one conceptual field for another, and thus, completely changing its linguistic structure, or even using an explicit comparison instead of a metaphor.

Keywords: Metaphor, Conceptual Conflict, Substitution of Conceptual Fields, Target Translation, Source Translation

Introduction

160 ans après leur parution, *Les Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire continuent à intriguer le lecteur et à lui insuffler un sentiment brouillé, mêlant l'extase et l'horreur, le bonheur momentané d'un amour partagé et la peur de la fuite du temps, l'angoisse de la mort qui guette chacun de nous, la répulsion de la décomposition de la chair et la pérennité de la création artistique. Ces tribulations – entre le spleen et l'idéal, entre le bien et le mal, entre la violence et le plaisir, entre la beauté et la laideur – portent l'empreinte du modernisme et de la nouveauté d'un poète singulier dans l'espace français, qui, en refusant toute morale, fausse pudeur ou éthique, opère une transformation radicale dans l'esthétique de son époque. Restant classique dans la forme d'expression, Baudelaire oscille entre innocence et sadisme, douceur et sarcasme, émotion et indifférence. Tous ses poèmes sont marqués d'un dramatisme pathétique et d'une sensibilité hors du commun, manifestés dans des images où la métaphore devient un ingrédient de choix.

Traduire ses vers dans des langues étrangères, même proches comme structure, tel le roumain, constitue un vrai défi pour tout traducteur, quelque expérimenté et poète qu'il soit. Car le transfert des métaphores baudelairiennes, notamment celles du laid, qui inquiètent, tracassent, obsèdent le lecteur, est un autre défi que le traducteur affronte lorsqu'il

empathise avec ce poète maudit. Et réussir à obtenir le même effet esthétique sur un lectorat provenant d'espaces culturels et de périodes différents compte parmi les plus grandes provocations d'un traducteur dont la tâche est de faire vivre et de rajeunir l'œuvre de ce poète.

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser la façon dont les traducteurs des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles ont rendu en roumain les métaphores du laid (vieillesse, mort, décomposition, débauche), considérées du temps de Baudelaire comme des bassesses proches du tabou. Notre étude porte essentiellement sur les mécanismes métaphoriques utilisés par le poète et par ses traducteurs roumains, sur les procédés de transfert utilisés pour produire la même impression sur les lecteurs modernes que sur ceux d'il y a plus d'un siècle. Il va de soi que les options de traduction dépassent le dilemme habituel de la traduction sourcière ou cibliste, car le traducteur doit se plier aux carcans du vers baudelairien, contraint par la forme fixe du sonnet ou par l'alexandrin. Notre corpus est formé de sept poèmes traduits en roumains entre 1957 et 2014 par quatre écrivains et traducteurs roumains – Philippide (1957), Hodoș (1966), Cârnelci (1983) et Soviany (2014).

Le laid – source de beauté créatrice

Dans l'*Art romantique*, Baudelaire choquait ses contemporains par ses allégations: «Ce qui est si grisant de mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire» et «C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté et que la *douleur*¹ rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une *joie* calme» ([1852] 2014, 129).

Voulant provoquer, il s'est consacré à extraire de la réalité quotidienne la beauté du mal, que ce soit moral (vengeance, haine, dépravation) ou physique (déchéance de la vieillesse, mort, décomposition). Le titre même des *Fleurs du mal*, un oxymore original, est fondé sur l'opposition entre le bien et le mal/le laid, entre le bonheur et le malheur. La recherche du poète est celle du beau et de l'idéal humain, mais sublimé par son passage à travers les broussailles de notre existence soumise au péché, à la corruption, aux vices, à la maladie et au désespoir.

Défini en général comme le négatif du beau (Eco, *Histoire de la laideur*), le laid a été réduit à un manque, à une privation ou à une «simple trace marquée par la déception et le regret» (Polin, *Du laid, du mal, du faux* 14). Cependant, certains philosophes et sociologues ont considéré qu'«il n'est

1. C'est Baudelaire qui souligne.

pas sûr que la chose laide soit seulement l'échec d'une chose de beauté, ni le laid un non-être du beau» (Passeron, *L'Œuvre picturale et les fonctions de l'apparence* 30), alors que l'avis de Sagaert (*L'art et la laideur*) est que le laid n'est qu'un ingrédient de la beauté créatrice, disposant d'une certaine autonomie, qui ne l'oppose pas nécessairement au beau, puisqu'un sujet considéré comme laid (vieillesse, mort, torture) peut être représenté de façon à le transfigurer et à le transformer en sublime. Lessing le confirme, l'expression transforme «la laideur naturelle en beauté artistique» (*Laocoon* 50) et, dans une même optique, d'autres esthéticiens l'ont renchérie:

L'idée de laideur naît d'une évaluation critique. La même œuvre peut être à la fois, belle et laide pour son créateur, surtout si elle est figurative, car elle peut représenter un objet hideux ou répugnant, même si cette représentation acquiert une terrifiante beauté. (Polin, *op. cit.* 94)

Cette partie d'ombre qui ne fait que mieux mettre en valeur la face lumineuse du beau (Rosenkrantz, *Esthétique du laid* 42) est peut-être celle qui fait connaître les qualités artistiques du créateur. C'est le cas d'*Une Charogne*, métaphore suggérant que l'existence transitoire des humains ainsi que leur nature pécheresse et leur corruptibilité sont encore des sentiments présents dans notre société du XXI^{ème} siècle, comme dans celle du XIX^{ème}. À cet égard, les images agressives mais érotiques de Baudelaire transforment paradoxalement le dégoût en fascination et la laideur du corps qui se décompose, en beauté. La même aspiration à transformer la douleur en beauté est présente dans les poèmes *Le mauvais moine*, *L'Ennemi*, *Le Guignon* où le poète met en évidence la dualité de notre existence et les frontières labiles et instables entre l'enfer et le ciel. Baudelaire a réalisé une transformation radicale de l'esthétique qui dominait son époque, en proclamant la libération du créateur de toute morale ou éthique par l'effacement des lignes de démarcation entre le beau et le laid, des frontières «entre le bonheur et l'inaccessible idéal, entre la violence et le plaisir, entre le poète et son lecteur ou entre les artistes à travers les âges»².

2. <https://litterature.savoir.fr/biographie-de-baudelaire/>

La métaphore et ses mécanismes

Trope qui n'a cessé de fasciner les poètes de tous les temps³, la métaphore est définie dans le TLFi comme une «figure d'expression par laquelle on désigne une entité conceptuelle au moyen d'un terme qui, en langue, en signifie une autre, en vertu d'une analogie entre les deux entités rapprochées et finalement fondues». Renvoyant étymologiquement à l'idée de «transport», elle est généralement identifiée à un procédé stylistique, son mécanisme est limité à la notion de substitution lexicale et vise un effet esthétique. En effet, elle cherche à frapper l'imagination, à «faire voir, pour graver le discours dans la mémoire des auditeurs, donner un corps aux arguments abstraits, orner le discours pour plaire, lui donner de la force pour émouvoir» (Gardes-Tamine, *La rhétorique* 130).

La notion de métaphore a acquis un nouveau statut avec le développement des sciences modernes, notamment avec les études de linguistique cognitive, de sémantique lexicale, de pragmatique, et pourtant «ses définitions restent souvent fondées sur des notions empruntées à la rhétorique, comme la substitution, la ressemblance, la similitude, l'analogie ou encore la comparaison» (Augustyn, *Les mécanismes productifs* 15). Les linguistes ont remarqué par ailleurs qu'il y a «autant de théories linguistiques, autant de conceptions de la métaphore» et qu'«il ne s'agit donc pas de dire ce qu'est la métaphore, mais de préciser ce qu'on appelle ainsi à l'intérieur d'une conception donnée du langage» (Martin, *Pour une logique du sens* 205).

Nous retenons pour notre analyse trois aspects du transfert métaphorique, dont:

a) L'intersection des sèmes, l'adjonction ou la suppression de traits sémantiques qui entraînent la modification du contenu sémantique d'un terme (sémantique structurale).

L'extrapolation des sèmes est possible parce que la métaphore «se base sur une identité réelle manifestée par l'intersection de deux termes pour affirmer l'identité des termes entiers. Elle étend à la réunion des deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection» (Dubois et al, *Rhétorique générale* 107).

3. Beaucoup de métaphores sont devenues stéréotypées à force d'être réemployées depuis des centaines d'années (amour – flamme, enfance – paradis perdu, tombeau – réceptacle de la mort, etc.). Elles s'opposent aux métaphores vives, créatives, qui apportent un souffle nouveau et donnent de la saveur aux textes.

Analyse des problèmes traductologiques

Comme la métaphore est capable «de transférer dans un milieu conceptuel étranger non seulement des concepts ponctuels⁴, mais aussi des concepts relationnels»⁵ (Prandi, *La métaphore: de la définition à la typologie* 11), ces différences entraînent à leur tour des différences remarquables dans la configuration structurale de la métaphore et dans la structure de l'interaction conceptuelle. Ainsi, en termes de configuration structurale, un énoncé métaphorique peut se réaliser soit *in praesentia* (ex. 1, 2), par la coprésence du comparé et du comparant:

1. Mon âme est un tombeau. (*Le mauvais moine*)
2. Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage. (*L'Ennemi*)

soit *in absentia*, lorsque le comparé est évacué et on doit le deviner, mais, dans ce cas, la métaphore doit être assez conventionnelle pour être déchiffrable. Et, à la différence de la métaphore *in praesentia*, la métaphore *in absentia* ne fonctionne plus comme une comparaison⁶. Seul le comparant apparaît en contexte (ex.3, 4) et se substitue au terme attendu de la relation analogique:

3. Ô démon sans pitié, verse-moi moins de flammes. (*Sed non satiata*)
4. Chaque instant te dévore un morceau de délice. (*L'Horloge*)

Si on revient à l'exemple 1, on remarque l'analogie entre le comparé et le comparant (âme et *tombeau*), les sèmes communs étant: solitude, tristesse, réclusion, enfermement. De même, dans l'exemple 2, le mot *jeunesse* associé à *orage* sur l'idée de perturbation, de trouble, d'agitation, d'insécurité⁷ et d'inconfort du jeune Baudelaire, privé de l'affection maternelle et du foyer parental calme et serein dont il a toujours rêvé. Quant à l'exemple 3, on remarque une double métaphore *in absentia*: d'abord la femme est assimilée à un démon impitoyable, à cause de sa cruauté et de son égoïsme, alors que les flammes évoquées par le poète constituent, depuis l'Antiquité, une métaphore-cliché pour désigner l'amour et sa force dévastatrice. Dans l'exemple 4, on constate l'existence d'un écart entre le signifié attendu et

4. *Cette fille est un rossignol.*

5. L'exemple de Prandi est le célèbre vers d'Alcmane: *Dorment les sommets des montagnes.*

6. En reprenant les exemples 1 et 2, on peut facilement rétablir le rapport de comparaison: Mon âme est comme un tombeau / pareille à un tombeau. Ma jeunesse a été un ténébreux orage.

7. Par ailleurs, la négation restrictive ne fait que renforcer son sentiment de détresse.

le signifié produit, puisque la métaphorisation détourne le lien entre le référent et son signifié habituel, afin de produire une rupture de sens. Le verbe *dévorer* provoque chez le lecteur le sentiment de la fuite irrémédiable du temps, l'instant (= métonymie du temps) devenant une sorte de bête sauvage qui arrache, morceau après morceau, les moments de bonheur.

b) La correspondance entre divers domaines au travers d'un certain nombre d'«images schémas»⁸ (sémantique cognitive).

La source des structures conceptuelles réside dans l'expérience sensori-motrice et perceptive quotidienne, dans les rapports de l'homme avec le monde extérieur. C'est ce qui détermine Taylor à les considérer comme «structures cognitives universelles et pré-linguistiques» (*Linguistic categorization: prototypes in linguistic theory* 135). Elles sont issues de nos capacités de projection des images sur des structures conceptuelles abstraites. Ainsi, la métaphore *in absentia* du sein de la muse renvoie à l'image «d'une fleur odoriférante butinée par des penseurs-abeilles» (Palágyi, *Une lecture olfactive des Fleurs du Mal* 175), où la correspondance inédite s'établit entre le monde abstrait illustré par le mot *penser*, synonyme vieilli et régional de *esprit*, *imagination*, *mémoire*⁹ et le monde concret, rendu par la métonymie *sein* (de la muse):

5. Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé / Ton sein de penseurs forts
fût toujours fréquenté. (*La Muse malade*)

Baudelaire s'avère être l'un des poètes les plus originaux par les réseaux métaphoriques qu'il crée entre des éléments qui s'organisent en champs sémantiques et qui fondent les images schémas. Par exemple, dans *l'Ennemi*, la métaphore de sa jeunesse ténébreuse s'associe avec des phénomènes atmosphériques plus ou moins violents (*orage*, *pluie*, *tonnerre*), mais éclairée de temps en temps par *de brillants soleils*. Sa vie devient un *jardin* qu'il doit bien travailler avec les outils du jardinier (*pelle*, *râteau*) s'il veut récolter, en *automne*¹⁰, saison de bilan, des résultats manifestes (*fruits vermeils*). Il joue sur la polysémie de l'adjectif *vermeil* qui renvoie au rouge vif, couleur de la passion et du sang, et au métal *précieux* (*argent recouvert d'or*):

8. La métaphore est partout présente dans la vie de tous les jours, non seulement dans le langage, mais dans la pensée et l'action. Notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique (Lakoff & Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne* 13).

9. TLF1 (article *penser*, subst. masc.)

10. En fait, *l'automne des idées* devient une métaphore pour exprimer la stagnation, le manque d'inspiration, le blocage que tout poète ressent parfois.

6. Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage, / Traversé çà et là par de brillants soleils; / Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage, / Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées, / Et qu'il faut employer la pelle et les râtaux / Pour rassembler à neuf les terres inondées, / Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux. (*L'Ennemi*)

c) La déviance ou la transgression de l'usage ordinaire des termes et des combinaisons, ce que Kleiber appelle «délit littéral» (102) ou conflit entre le sens propre et le sens figuré d'un terme ou d'une combinaison de mots.

Cette notion est à mettre en corrélation avec les énoncés tropiques contradictoires ou avec les «prédications impertinentes» de Ricoeur, reliant deux termes que notre appareil catégoriel présuppose incompatibles, mais pas opposés. Ce type de métaphore est relationnel et porte notamment sur le conflit¹¹ qui apparaît entre le verbe et ses actants¹².

Dans l'exemple 7, on remarque un conflit qui naît de la transgression de la solidarité lexicale du verbe *manger* et de ses actants: *temps* et *vie*. Le verbe demande normalement un sujet [+animé] et objet direct [+nourriture], or Baudelaire brise les règles de sélection du verbe et lui donne pour sujet un nom [-animé][+abstrait] et pour objet, un nom du même type, qui, par nature, ne fait pas partie de la nourriture:

7. – Ô douleur ! ô douleur ! Le temps mange la vie. (*L'Ennemi*)

Dans *Le Guignon*, le conflit est de nature ontologique, car le vers défie la frontière entre le monde animé et le monde inanimé. Ainsi, dans l'exemple 8, *le cœur* bat comme un tambour, alors que *le joyau* acquiert des caractéristiques humaines et *dort*, la métaphore se continue et passe sur les circonstants abstraits du procès, bouleversant ainsi les modèles cognitifs du lecteur:

8. Mon cœur, comme un tambour voilé, / Va battant des marches funèbres.

- Maint joyau dort enseveli / Dans les ténèbres et l'oubli. (*Le Guignon*)

11. En fait, «la formule d'identification ne peut être appliquée à la métaphore verbale que si l'on est prêt à identifier un substitut cohérent au foyer, et donc traiter le foyer comme un substitut conflictuel d'un procès cohérent» (Prandi, *op. cit.* 17).

12. La métaphore nominale consiste à classer les référents: *Femme – démon sans pitié (Sed non satiata) / reine des péchés / machine aveugle et sourde, en cruautés féconde. (Parfum exotique)*

Toute cette richesse de métaphores baudelairiennes peut donc passer ou pas dans d'autres langues, en fonction de leur caractère plus ou moins accueillant, de leurs similarités lexicales, sémantiques, culturelles et rythmiques.

Transfert des métaphores baudelairiennes en roumain

Baudelaire a fait son entrée en Roumanie d'abord comme critique littéraire et critique d'art, esthéticien, traducteur de Poe en 1867, grâce aux traductions du journaliste et critique littéraire Titu Maiorescu. Ce n'est qu'en 1870 que deux de ses poèmes, *Bohémiens en voyage* et *Don Juan aux Enfers* sont parus dans le N°3 de la revue *Convorbiri literare* [Conversations littéraires] dans la traduction de l'homme politique, poète et journaliste roumain Vasile Pogor. Mais son influence sur l'esthétique des poètes roumains devient évidente avec la publication en 1931 du volume *Flori de mucigai* [Fleurs de moisissure]¹³ de Tudor Arghezi, qui, dans le poème *Testament* fait une allusion directe à son inspiration baudelairienne:

Veninul strâns l-am preschibat în miere, / Lăsând întregă dulcea lui putere. / Am luat ocară, și torcând ușure / Am pus-o când să-mbie, când să-njure. [...] Din bube, mucegaiuri și noroi / Iscat-am frumuseți și prețuri noi¹⁴.

La dette intellectuelle envers Baudelaire est également reconnue dans *La confession du traducteur*, où Soviany, le dernier traducteur en date des *Fleurs du mal*, déclare que sa vie commune avec le grand poète, longue et fertile, l'a aidé à

[...] se regarder sans hypocrisie: les textes baudelairiens sont un terrible exercice de sincérité, prononcé avec l'élocution des anciens maîtres mais aussi avec une impressionnante tension vers l'authenticité des modernes. [...] C'est de Baudelaire que j'ai appris qu'il faut souvent implorer Dieu pour pouvoir se regarder le corps et l'âme sans écœurement. Et la leçon

13. Les poèmes renvoient à l'expérience de la prison et des marges de la société, avec sa kyrielle de larrons, larronnes, matons voyeurs, bagnards, mendigots, sorciers, fleurs de trottoirs, gitanes fantasmées.

14. Traduction française de Paula Romanescu: J'ai fait du miel de tout le fiel / En y gardant son doux pouvoir entier. / J'ai pris l'insulte, et, de ses ronrons / J'en ai fait mi caresse, mi juron. [...]

De la glaise, moisissure et des plaies / J'en ai fait des trésors, des beautés.

Analyse des problèmes traductologiques

de la répulsion envers soi-même, tout comme celle du désespoir, est un enseignement créateur au plus haut degré...¹⁵ (Soviany 69).

Entre le français et le roumain les différences référentielles et culturelles ne sont pas de nature à justifier un régime conceptuel différent de la métaphore, mais l'examen du corpus nous a révélé le double défi, linguistique et stylistique, auquel font face les traducteurs de Baudelaire. L'enjeu des traducteurs est de trouver une solution de traduction qui préserve l'ineffable poétique. Ils visent notamment les conséquences d'une traduction qui ne se détourne pas trop de l'original par la substitution d'un champ conceptuel à un autre, par le changement de la structure linguistique impliquée dans le transfert, voire même la substitution d'une métaphore par une comparaison explicite, ce qui n'est finalement pas une mauvaise solution de traduction à condition qu'elle ne soit trop explicite et qu'elle préserve et le sens et la forme de l'original.

La plupart des métaphores baudelairiennes sont verbales, basées sur un conflit lexical ou ontologique entre le prédicat et ses actants. Dans *Au lecteur*, on remarque un conflit ontologique entre le monde des animés et des non animés, car

9. La sottise, l'erreur [...] / Occupent nos esprits et travaillent nos corps.

Les traducteurs roumains se servent alors de l'équivalence pour restituer cette métaphore, mais chacun s'oriente vers un verbe différent pour exprimer la transgression de la frontière des deux mondes. Ainsi, Philippide (3) retient l'idée de violence:

Greșelile, păcatul [...] / Ne-aruncă-n suflet zbucium și-n trupuri frământări
(Les erreurs, le péché [...] / Jettent le tourment dans notre âme et de l'agitation dans nos corps)

Cârneci (3), l'idée de hantise:

Greșeala și păcatul [...] / Ne bântuie ființa cu aspre frământări
(L'erreur et le péché [...] / Hantent notre être avec de rudes tourments)

Hodoș (531) opte pour l'idée de dépendance de l'être humain:

Zgârcenia, prostia [...] / Ne tulbură simțirea și ne robesc ființa
(L'avarice, la sottise [...] troublent nos sens et assujettissent notre être)

15. Notre traduction du roumain.

alors que Soviany (77) est le plus fidèle au vers baudelairien lorsqu'il exprime l'emprise des vices sur notre esprit et les dégâts continus qu'ils y produisent, le long du temps:

Zgârcenia, eroarea [...] / Ne stăpânesc în spirit și rod în trup hain (L'avarice, l'erreur [...] s'emparent de notre esprit et rongent cruellement notre corps)

Dans le même poème, les quatre traducteurs empruntent des voies différentes pour rendre en roumain des métaphores *in praesentia*:

10. *Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches; (Au lecteur)*

Si Philippide (3) respecte la structure syntaxique du vers baudelairien N₀ (Nom) V_{être} Adj, il ajoute un datif possessif et choisit comme attributs des adjectifs qui font partie de la même sphère morale, mais rate le nombre de syllabes du vers baudelairien:

Păcatele ni-s aspre, căințele mișele (Nos péchés¹⁶ sont accablants, nos remords méprisables)

Cârnelci (3) préfère une détermination de nature quantitative – la grande quantité étant rendue sur la dimension verticale, par l'altitude des montagnes:

Păcatele-s cât munții, căințele mărunte (Les péchés sont grands comme des montagnes, les repentirs insignifiants mesquins)

Hodoș (531), de son côté, favorise l'ellipse du verbe et change de ce fait le point de vue de Baudelaire, en mettant l'accent sur l'être humain comme siège du procès:

Mișei în remușcare, statornici în păcat (Subjects dans le remords, constants dans le péché)

Soviany (77) va dans le même sens, mais réintroduit le verbe être et souligne la persévérance de l'homme dans le péché:

Păcatul ni-e asiduu, căințele ni-s lașe (Notre péché est omniprésent, nos remords sont feints).

Quant à la métaphore complexe, liquide du vers où Baudelaire associe la mort à un fleuve qui s'insinue dans nos poumons avec de longs bruits monocordes et tristes,

11. Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons / Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.

16. Le mot à mot serait: Les péchés nous sont accablants...

Analyse des problèmes traductologiques

Cârnci (3) l'envisage comme une métaphore filée et fait appel à un conflit lexical et cognitif. Il joue sur les deux sens, figuré et concret, du verbe *a respira* (respirer), auxquels s'ajoute le symbolisme de la couleur *noir*, du deuil et de la mort, de même que les gémissements de douleur et de peine qui accompagnent non seulement la mort, mais aussi le cours tumultueux d'un fleuve:

Și Moartea ne respiră și-o respirăm buimaci / Intrând în negrul fluviu,
gemând a neoprire (Et la Mort nous respire et nous la respirons ahuris /
Tout en entrant dans le fleuve noir, gémissant intarissablement).

Hodoș (531) transforme la métaphore en comparaison explicite qui souligne les similitudes entre la mort qui s'infiltré dans nos corps et les eaux profondes d'un fleuve, l'analogie étant basée sur la pénétration subreptice mais adroite dans un milieu:

În pieptul nostru Moartea coboară nezărită / Ca râul din adâncuri, gemând
înăbușit (Dans notre poitrine la Mort descend furtivement / Comme la
rivière des profondeurs, avec des gémissements étouffés).

Chez Soviany (78) on remarque d'abord une rupture de rythme par l'emploi du point, comme séparateur fort, ensuite l'emploi du mot régional d'origine obscure *bojoc* (fr.arg. éponge), synonyme de *plămân* [poumon] et finalement une nouvelle métaphore née d'un conflit relationnel entre le mot *rivière* et le verbe *mordre* :

Noi respirăm. Iar Moartea ne intră în bojoc / Râu nevăzut ce mușcă tăcut
din măruntaie (Nous respirons. Et la Mort entre dans notre éponge /
Rivière invisible qui mord silencieusement dans nos viscères).

Les métaphores de la femme débauchée, *reine des péchés*, *vil animal*, sont rendues dans *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle* par une série double de déterminants qui, en même temps, renvoient au monde matériel des inanimés par le caractère automatique des actions dépourvues de sentiments et de qualités humaines (*machine*, *instrument*), et convoquent le monde surnaturel des vampires assoiffés de sang, cruels et violents (*buveur du sang du monde*):

12. Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde! / Salutaire
instrument, buveur du sang du monde (Tu mettrais l'univers entier
dans ta ruelle) (*Parfum exotique*)

Les traducteurs roumains¹⁷ ne retiennent pas l'apparente contradiction de Baudelaire qui insiste sur le caractère bénéfique, providentiel, salvateur de ce *salutaire instrument* et se concentrent sur la facture maléfique, impitoyable et vampirique de la femme dépravée, que le Seigneur a choisie pour enfanter un génie.

Cârnecki et Soviany optent pour un conflit généré par l'inadéquation entre le syntagme *sucer / boire le sang*, le possesseur du sang (*l'humanité*) et l'agent de l'action (*la femme – machine aveugle et sourde*):

Mașină oarbă, surdă, prea meșteră la crime / Tu, care-ai supt de sânge atâta omenime (Cârnecki 37) (*Machine aveugle, sourde, experte en crimes / Toi, qui as sucé le sang de tant de gens*)

Mașină surdă, oarbă, în josnicii fecundă! / Ce bei atâta sânge cu gura ta imundă! (Soviany 113) (*Machine sourde et aveugle, féconde en bassesses! Qui bois tant de sang avec ta bouche immonde!*)

Hodoș (740) opte pour une structure averbale, où l'invocation directe est faite à la femme cruelle et tortionnaire:

Unealtă fără milă și oarbă-a schingiurii, / Tu, gură însetată de sângele-omenirii. (Hodoș) (*Outil impitoyable et aveugle de la torture / Toi, bouche assoiffée du sang de l'humanité*)

La métaphore de la femme concupiscente dont la tâche unique semble être celle d'épuiser l'homme et d'affaiblir sa volonté pour le réduire à la situation d'esclave, acquiert des accents naturalistes dans *Les métamorphoses du vampire*, où Baudelaire offre un portrait répugnant du ventre de la corruptrice plein de pus, image qui rappelle celle d'*Une Charogne* par la force visuelle de l'évocation du cadavre en décomposition au soleil.

13. Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle, / Et que languissamment je me tournai vers elle / Pour lui rendre un beau baiser d'amour, je ne vis plus / Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus! (*Les métamorphoses du vampire*)

Philippide (453) reste de nouveau le plus fidèle au vers baudelairien, sa traduction étant presque littérale et le transfert métaphorique similaire:

Când din ciolane vlagă și măduva mi-a stors / Iar eu cu lenevie spre dânsa m-am întors / Să-i dau o sărutare de dragoste, zări / Doar un burduf cu

17. Pourtant, elle est rendue explicitement chez un autre traducteur roumain de Baudelaire, Șerban Bascovici (*Florile răului*, 1940): *Suveică oarbă, surdă, țeși ițele cruzimii! / Unealtă ce ne mântui, bând sângele mulțimii* (*Navette aveugle, sourde, tu tisses les fils de la cruauté / Instrument qui nous délivre, en buvant le sang de la foule*).

Analyse des problèmes traductologiques

pântec umflat de murdării. (Quand des os la vigueur et la moelle elle m'a extrait / Et moi, languissamment vers elle je me tournai / Pour lui donner un baiser d'amour je n'aperçus / Qu'une outre au ventre farci de saletés)

Cârnci (201) se sert d'une expression quantitative de création qui remplace la catachrèse roumaine *plin ochi* (plein œil; trad. équivalente plein jusqu'au bord):

Un pântec văzui, doară, plin-ghiol¹⁸ de murdărie! (Je ne vis justement qu'un ventre regorgeant d'abjection),

et Soviany (302) utilise la métaphore *sleit de voluptate* (crevé de volupté) afin d'obtenir la rime suivie, comme dans l'original:

Și după ce-mi supseșe și măvuvele toate / Și m-am întors spre dânsa, sleit de voluptate (Et après m'avoir sucé toutes les moelles / Et je me suis tourné vers elle, crevé de volupté).

La vieillesse s'accompagne chez Baudelaire de laideur physique et morale, la déchéance de l'âge transforme les beautés d'autrefois en *monstres disloqués, brisés, bossus ou tordus* (*Les petites vieilles*):

14. Ces monstres disloqués furent jadis des femmes, / [...] Monstres brisés, bossus / Ou tordus [...].

L'examen des solutions offertes par les quatre traducteurs nous révèle un déplacement du matériel végétal vers l'immatériel spectral. Chez Philippide (283) les vieilles femmes sont assimilées aux *hâde cioturi, hârburi reci ori strâmba* (hideux chicots, décombres froids ou recourbés), chez Cârnci (124) elles ne sont que des *chipui hâde, bieți strigoii* (affreux visages, pauvres revenants). Hodoș (1165) est proche de Philippide et les range parmi les *ruine* (ruines), alors que Soviany (206), tout comme Cârnci (124), fait passer ces vieilles femmes dans l'au-delà et les transforme en *spectre* (spectres), *bieți monștri strâmbi, cu gheb* (pauvres monstres recourbés, à bosse). Et tous s'orientent vers une comparaison explicite pour rendre en roumain le conflit métaphorique exprimé par le verbe *rampier* utilisé par Baudelaire pour décrire la démarche maladroitement lourde des vieilles femmes: *Ca niște marionete pășesc tropăitoare* (Soviany 206) (Comme des marionnettes elles avancent en trottant); *Când trepădă, le-asemeni păpușilor pe toate* (Philippide 283) (Lorsqu'elles¹⁹ trottent, on les compare toutes aux poupées);

18. Le *ghiol* est un lac dont le fond est recouvert de boue.

19. En roumain le pronom *le* renvoie aux vieilles femmes, pas aux monstres.

Și treapădă asemeni păpușilor mișcate (Cârneli 124) (Elles trottent comme des marionnettes manipulées).

Toute existence finit au cimetière et le tombeau devient *le confident de mon rêve infini* (*Remords posthume*), métaphore d'une complicité et d'une amitié qui assurent la pérennité de la création poétique à travers le temps.

Philippide (103) fonde sa métaphore sur l'idée d'amitié:

Mormântul, bun prieten al sufletului meu (Le tombeau, ami fidèle de mon âme),

alors que Cârneli et Soviany lui accordent le rôle de receleur et de confesseur:

Mormântul, pentru sfântul meu vis tănuitor (Le tombeau, pour mon rêve saint receleur) (Cârneli 47)

Mormântul, ce-i duhovnic poetului lucid (Le tombeau, qui est le confident du poète lucide) (Soviany 103)

Et, si la chair se désintègre sous l'action des vers qui rongent le poète *comme un remords* (*Remords posthume*) ou *mangent* la peau de l'amante *de baisers* (*Une Charogne*), l'œuvre poétique demeure immortelle et intouchable. La métaphore de Philippide (91): (*[...] viermii te vor roade cu sărutări haine* [...] les vers te rongeront avec des baisers impitoyables), basée sur une non congruence entre le verbe *a roade* [ronger] et la manière lubrique de dévorer le cadavre par des *baisers féroces* est rendue par Hodoș (757) à l'aide d'une incongruité entre le verbe *mordre* et son objet direct, *le baiser*, en insistant sur la sensation vive et douloureuse du patient: (*[...] viermelui din groapă ce-ți va mușca sărutul* (le ver du tombeau qui mordra ton baiser).

Soviany (119) opte pour la même idée d'âpre violence et se sert de l'adverbe *cu virulență* (avec virulence) pour désigner la manière d'être rongé: *Când viermele te-o roade-n mormânt cu virulență* (Quand le ver te rongera impétueusement dans la tombe).

Enfin, Cârneli (43) va plus loin dans le processus de métaphorisation et surajoute un déterminant aux vers – *vers du silence* –, métaphore du tombeau où la désintégration du corps se fait inexorablement: (*[...] viermilor tăcerii ce-ți vor mușca sărutul* (vers du silence, qui mordront ton baiser), vraie métaphore filée, dans le sens de

[...] série de métaphores reliées entre elles par la syntaxe – elles font partie de la même phrase ou d'une même structure narrative ou descriptive – et par le sens: chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou

Analyse des problèmes traductologiques

concept, que représente la première métaphore de la série. (Riffaterre, *La métaphore filée dans la poésie surréaliste* 47)

Conclusion

Baudelaire fait partie des artistes qui, comme Hugo, considérait que le beau n'a qu'un type, alors que le laid en a mille. Il a réussi par ses vers à atteindre le sublime et à toucher le cœur de ses lecteurs, anciens et modernes, par une poésie détachée de la morale de son époque et à tisser des liens entre des catégories considérées comme totalement opposées – le beau et le laid, le bien et le mal, le christianisme et le démoniaque, la vie et la mort, le péché et la rédemption. Par la force des images obtenues grâce à des métaphores inédites, réalisées notamment au niveau du verbe et des conflits lexicaux et ontologiques, ses vers ont traversé les âges sans rien perdre de leur beauté, de leur sensibilité et de leur dramatisme. C'est pourquoi les traducteurs de tous les temps, poètes ou écrivains à leur tour, se sont évertués à les restituer pour les lecteurs modernes, chacun mettant sa griffe et engageant sa sensibilité dans ce travail acharné qu'est la traduction de la poésie à forme fixe.

Il résulte de notre analyse que les quatre traducteurs sont parvenus à transférer les métaphores baudelairiennes du laid de façon assez exacte, en utilisant des mécanismes similaires. Ils se sont servis, à part la traduction littérale, de l'équivalence, de l'ajout et parfois de la comparaison explicite, qui ne détruit pourtant pas le mystère et l'ineffable de l'original. Nous remarquons également l'honnêteté des traducteurs roumains de Baudelaire, Arghezi et Soviany entre autres, qui ont avoué la dette intellectuelle de l'influence que le grand poète a eue non seulement sur leur propre création artistique, mais aussi sur leur façon d'envisager l'art avec ses nouvelles exigences esthétiques où les tabous sur la laideur, avec toutes ses formes d'expression (la déformation, la souillure, le morbide, le grotesque, la dépravation, le monstrueux, l'immonde, etc.) trouvent leur place dans le paysage littéraire actuel.

Bibliographie

Ouvrages théoriques

- Augustyn, Magdalena, *Les mécanismes productifs dans la genèse des collocations des noms d'affect – entre métaphore et figement*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, http://lidilem.u-grenoble3.fr/IMG/pdf/these_magda_augustyn.pdf, en ligne, 2013, (consulté le 5 mai 2017).
- Baudelaire, Charles, *Art romantique* (Nouvelle édition augmentée), Berlin, Arvensa Edition, [1852] 2014.
- Dubois, Jean, Édeline, Francis, Klinkenberg, Jean-Marie, Minguet, Philippe, Pire, Francis, Trinon, Hadelin, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
- Eco, Umberto (dir), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milan, 2007; trad. Myriam Buzaher, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
- Gardes-Tamine, Joëlle, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin, 1996.
- Kleiber, Georges, «Une Métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux», in N. Charbonnel & G. Kleiber (éds.), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 83–134.
- Lakoff, George, Johnson, Mark Leonard, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, trad. M. de Fornel, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Paris, Hermann éditeurs des sciences et des arts, [1767] 2002.
- Martin, Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- Palágyi, Angela, «Une lecture olfactive des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. Le parfum en métaphore», in *Revue d'Études Françaises* N° 10, Budapest, 2005, p. 169-199.
- Passeron, René, *L'Œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1962.
- Polin, Raymond, *Du laid, du mal, du faux*, Paris, P.U.F, 1948.
- Prandi, Michèle, «La métaphore: de la définition à la typologie», in *Langue Française*, N°134, 2002, p. 6-20.
- Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- Riffaterre, Michel, «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», in *Langue française* N°3, 1969, p. 46-60.
- Rosenkrantz, Karl, *Aesthetik des Hässlichen*, Gebrüder Bornträger, 1853, *Esthétique du laid*, trad., Sibylle Muller, Belval, Circé, 2004.
- Sagaert, Claudine, «L'art et la laideur», <http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-esthetiques/lart-et-la-laideur/>, 2013 (consulté le 10 mai 2017).
- Taylor, John R., *Linguistic categorization: prototypes in linguistic theory*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

Analyse des problèmes traductologiques

Corpus

- Arghezi, Tudor, *Flori de Mucigai*, București, Editura Cultura Națională, 1931, trad. et présentation Paula Romanescu, *Pourquoi serais-je triste*, Iași, Tipo Moldova, 2015, <http://levurelitteraire.com/tudor-arghezi>, (consulté le 4 juin 2017)
- Charles Baudelaire, *Les fleurs du Mal / Florile răului*, édition alcătuită de Geo Dumitrescu. Introducere și cronologie de Vladimir Streinu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968;
- Florile răului și alte poeme*, așezate în limba română de Radu Cârneli, Chișinău, Hyperion, 1991.
- Florile răului*, în traducerea lui Octavian Soviany, Bistrița, Casa de editură Max Blecher, 2014.

Sitographie

- <http://brunorigolt.blog.lemonde.fr/2012/11/28/je-fais-le-point-sur-la-metaphore/#ixzz4mmWpVlsd>
- https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/15-Les_Figures_Danalogie.pdf
- <https://litterature.savoir.fr/biographie-de-baudelaire/>
- <http://brunorigolt.blog.lemonde.fr/2012/11/28/je-fais-le-point-sur-la-metaphore/#ixzz4mmYiMhK3>