

Traduire l'Ekphrasis. Le cas des *Fleurs du mal* de Baudelaire en Iran

Translating Ekphrasis. Case Study on *Les Fleurs du mal* by Baudelaire in Iran

Elnaz Habibifar

Sorbonne Nouvelle Paris 3, ESIT
elnaz.habibifar@sorbonne-nouvelle.fr

Abstract

Cultural exchanges between Iran and France started over three centuries ago. In spite of the strong relationship between the two countries, some books such as *Les Fleurs du mal* (*Flowers of Evil*) went unnoticed in Iranian society. In addition to the literary value of the book, we propose to study ekphrasis in Baudelaire's poems and its translation into Persian. Its meaning being that of a general description an artwork (imaginary or real), the term ekphrasis belongs to an interdisciplinary field of literature and art where the textual challenges we face may vary from one to another. To narrow down our study, we will focus on four chosen poems that have a minimum of two published translations in Persian, thus allowing the opportunity for a comparative study. These chosen poems, "La Beauté", "L'Invitation au voyage", "Les Plaintes d'un Icare" and "Femmes damnées" ("Delphine et Hippolyte") as well as our corpus translation in Persian, are being studied and analysed through Descriptive Translation Studies. The analysis focuses on the ekphrastic aspect of these poems, their translations into Persian through syntactic and semantic levels and the influence of culture and society on the translation.

Keyword : Ekphrasis, Poem, Baudelaire, Descriptive Translation Studies, Culture

INTRODUCTION

La traduction littéraire a beaucoup contribué à la modernisation de l'Iran et aux échanges culturels du pays avec l'Occident. Grâce à la traduction, de nouveaux genres littéraires sont apparus et la littérature persanophone a connu une évolution. Quant

à la traduction littéraire du français vers le persan, elle trouve son apogée dès la dynastie Qadjar (vers la fin du XVIII^e siècle), suite aux relations établies entre les deux pays. La France, destination favorite des rois Qadjar et symbole de beauté et de progrès, a depuis lors servi de modèle à la société iranienne. Même si les échanges culturels et artistiques entre les deux pays sont restés forts, certains grands ouvrages littéraires français sont passés inaperçus auprès de la société iranienne pour des raisons sociologiques ou politiques, dont certaines œuvres de Baudelaire, père de la modernité littéraire.

La thématique de notre étude, l'ekphrasis, et sa traduction dans la langue persane seront étudiées à partir de quatre poèmes de Baudelaire (« La Beauté », « L'Invitation au voyage », « Femmes damnées (Delphine et Hippolyte) », « Les Plaintes d'un Icare ») traduits par quatre traducteurs différents et publiés en Iran sur une période de soixante ans (de 1956 à 2017).

Le cadre de cette recherche, issue d'un mémoire de master II en traductologie, est le DTS, *Descriptive Translation Studies* de Gideon Toury. Notre article résumera cette recherche dans trois parties portant respectivement sur l'ekphrasis, l'analyse de corpus (analyse spécifique des poèmes et problématiques communes entre les quatre poèmes) et la conclusion.

EKPHRASIS BAUDELAIRIENNE

L'ekphrasis ou description, en grec *εκφράζειν* [*ekfrazein*], signifie « expliquer tout au long, exposer en détail ». Étymologiquement parlant, selon le dictionnaire grec-français Bailly (1963), ce terme est composé de -ek, qui signifie « action exhaustive, accomplie en détail », mais aussi « en dehors » et du mot phrasis, qui a pour sens « élocution », « exprimer par la parole », « langage », « diction » et « expliquer » (p. 636). Au sens de genre littéraire, ce terme est défini comme la traduction verbale d'une représentation visuelle. Au sens général, il désigne la description écrite d'une œuvre d'art. Dans l'étude de l'ekphrasis, selon Louvel (2002), il y a un haut degré de picturalisation du texte, source d'une innovation sémantique ou formelle ultérieure chez l'écrivain. Cette figure rhétorique se caractérise par la présentation de l'œuvre d'art dans une œuvre littéraire de telle façon que l'objet d'art y est le sujet principal et non secondaire. Ainsi, l'ekphrasis correspond à la représentation d'une seconde représentation, qui passe alors du visible au lisible. Selon Simonide de Céos, cité par Louvel (2002), grâce à l'ekphrasis, l'objet d'art, toujours muet, se met à parler.

Pour Shadi Bartsch et Jas Elsner (2007), l'ekphrasis est une voix qui étend ou qui fait éclater le message du texte (p. 1). Cela attire notre attention sur l'aspect interprétatif et subjectif de l'ekphrasis et la façon dont le lecteur ou même le spectateur

vont au-delà de tout ce qui est écrit par l'écrivain. Selon Nyikos (2004), le lecteur surmonte les limites du texte par l'imagination et la métaphore (p. 3). D'après lui « les arts plastiques peuvent être interprétés comme des métaphores qui permettent de donner de la forme au langage verbal, d'exprimer la spatialité et de figer quelque chose qui est originairement temporaire » (Nyikos, 2004, p. 2). Ce que nous entendons ici par ekphrasis ne relève pas de l'acception antique du terme, qui la compare souvent à l'hypotypose au sens d'une description frappante. Dans cette recherche, nous étudions l'ekphrasis dans son sens moderne, comme description d'une œuvre d'art.

La poésie baudelairienne foisonne d'images qui se forment sous les yeux du lecteur. En dessinant avec ses mots les scènes et les sentiments, Baudelaire essaie de faire voir le message en pleine musicalité. La présence de l'ekphrasis chez Baudelaire n'est pas surprenante ; en lisant sa biographie on remarque la présence du jeune poète dans les milieux artistiques parisiens de son époque, ce qui l'amène à écrire des critiques d'art dès l'âge de vingt-quatre ans. Le poète découvre le climat qui règne alors dans le monde artistique et y trouve des sources d'inspiration (Martinovski, 2009, p. 36). À ce sujet, nous pouvons nous référer au Salon de 1859 de Baudelaire (2011), dans lequel il parle de l'imagination comme de « la reine des facultés » (p. 279). La primauté de l'imaginaire et du fantasme chez l'auteur ressort dans sa critique d'art ainsi que dans sa poésie. Chez Baudelaire, l'art n'a de la valeur tant qu'il n'est pas une simple imitation de la nature. Prévost (1997) souligne dans son ouvrage le regard impressionniste de Baudelaire envers la nature et par la suite le lien indissociable entre la nature et l'imagination du poète. Baudelaire préfère ainsi créer un « art d'après art ». « L'art plastique représente [pour Baudelaire] un point initial de la création poétique » (Martinovski, 2007, p. 51).

L'ekphrasis baudelairienne se fonde premièrement sur un fort degré d'imagination et de fantasme qui permet de créer une image dans l'esprit du lecteur, et deuxièmement sur certains arts plastiques tels que la peinture, la sculpture et la gravure, utilisés comme sources d'inspiration. On peut dire que l'ekphrasis dans la poésie de Baudelaire existe dans son sens à la fois antique et contemporain ; selon les termes d'Umberto Eco (2007), on peut trouver les exemples de l'ekphrasis évidente (classique) et occulte (p. 246)¹. La présence de ces deux éléments dans l'écriture baudelairienne est si abondante qu'il est difficile pour le lecteur de différencier l'imaginaire du réel. Cette proximité entre l'imagination et réalité rend l'interprétation de ses poèmes plus difficile que s'ils s'agissait d'un simple transfert de mots. Selon Pichois, cité par Martinovski (2007), la digestion des éléments chez Baudelaire est poussée à un tel point qu'il en devient difficile de distinguer les sources originales de son écriture (p. 44).

¹ Définies respectivement comme « traduction verbale d'une œuvre visuelle déjà connue » et « dispositif verbal destiné à évoquer dans l'esprit du lecteur une vision, la plus précise possible. » (Eco, 2007, p. 246).

Pourtant dans le cas où sa poésie s'inspire d'une source existante mentionnée dans la dédicace du poème ou dans vers, on peut voir l'influence de l'objet en question dans le choix de la structure et du lexique du poème. Il ne faut cependant pas ignorer le rôle de la métaphore et de l'allégorie dans la plupart des poèmes ekphrastiques, qui viennent souligner la dimension interprétative de sa poésie.

TRADUIRE L'EKPHRASIS : ANALYSE DU CORPUS

Les quatre ouvrages cités dans cette recherche sont les suivants : *La Folie de conscience* (2017) par Dariush Shayegan, *Golha-yé-ranj* (2001) par Mohammad Reza Parsayar, *Golha-yé-badi* (2015[1962]) par Mohammad Ali Eslami Nodouchan, *Golha-yé-ranj* (1956) de Morteza Chams.

Pour sélectionner ces poèmes en fonction des références littéraires qu'ils contiennent, nous avons défini une liste de poèmes marqués par l'ekphrasis. Dans un deuxième temps, nous avons pris en considération les traductions publiées des *Fleurs du mal* en Iran du français vers le persan. Afin de pouvoir réaliser une analyse comparée des poèmes, nous avons gardé les poèmes ekphrastiques ayant été traduits par au moins deux traducteurs différents.

« La Beauté »

« La Beauté » est un sonnet composé de deux quatrains et deux tercets, qui aborde le thème de la beauté féminine et la vision qu'en ont les hommes (« les mortels ») et le reste du monde. Le sonnet traite aussi de la position du poète face à cette beauté féminine. On retrouve les points majeurs de cette étude, liés à l'ekphrasis, au niveau de l'aspect métaphorique et de la critique d'art.

Le poème « La Beauté » contient une allégorie de la beauté en tant que femme « narcissique et orgueilleuse », semblable à une statue. Cette beauté est représentée par un sphinx, créature légendaire, trônant dans l'azur et possédant la puissance inhumaine d'unir la matière (« un cœur de neige ») avec la couleur (« blancheur des cygnes ») (Richter, 2001, p. 169). Selon ce même auteur, il existe deux groupes lexicaux dans ce poème, l'un relatif à l'humain et l'autre au non-humain. Soulignons que les mots qui riment dans ce poème (pierre, matière, cygnes, lignes) évoquent l'esthétique parnassienne. En ce qui concerne la traduction de ce groupe lexical, dans sa dimension ekphrastique voire même visuelle, nous avons remarqué que les traducteurs persanophones ont réussi à trouver des équivalents corrects et fidèles à l'original pour la majorité des termes. Cependant pour la traduction du terme « Sphinx incompris » vers une langue qui ne partage pas la même culture, nous avons remarqué des problématiques qui trouvent leurs racines dans l'écart existant entre la culture de départ et celle d'arrivée, dans la difficulté de transmettre à la fois le sens et la vision évoquée et dans certains cas dans une mauvaise-interprétation ou surinterprétation.

« Je trône dans l'azur comme <u>un sphinx inconnu</u> »	Baudelaire
فخر می فروشم در آسمان چونان <u>ابوالهول</u> اسرار آمیز (<i>sphinx mystérieux</i>)	Shayegan (2017)
چون <u>ابوالهول</u> ناشناس تکیه زده ام بر اریکه ی سپهر (<i>sphinx inconnu</i>)	Parsayar (2001)
چون <u>سیمورق</u> معمایی در سپهر می خرامم (<i>simorq énigmatique</i>)	Nodouchan (1962)
همانند <u>پروانه</u> ای مرموز در سینه آسمان جای گزیده ام (<i>papillon énigmatique</i>)	Chams (1956)

Le mot « sphinx » est défini selon le dictionnaire Littré comme désignant le « Monstre de la Fable, que Junon en colère suscita contre la ville de Thèbes pour affliger le pays ; les poètes lui donnent la tête et le sein d'une fille, le corps d'un lion et les ailes d'un aigle ; il proposait une énigme et dévorait ceux qui ne la devinaient pas. » Shayegan et Parsayar sont restés fidèles à la représentation visuelle de l'auteur et donc à l'original, et leurs traductions n'ont pas perturbé l'aspect ekphrastique du poème. Au contraire, chez Nodouchan, l'équivalent « simorq » est fortement cibliste, il efface l'image et, plus important encore, l'idée de l'auteur, tout en ignorant les connotations de cet équivalent chez le lecteur persanophone. Enfin, chez Chams, le mot « sphinx » est traduit selon la définition de ce mot dans l'histoire naturelle qui est loin de l'idée de l'auteur.

En ce qui concerne la présence de la critique d'art, nous y retrouvons dans le poème idées principales : la beauté du surnaturalisme baudelairien (Hubert, 1993, p. 83), l'omniprésence de l'idée de Winckelmann pour qui la poésie, surtout la poésie d'Homère, est un référent ultime auquel seule la sculpture puisse s'égaliser (Winkelmann, 2006, p. 8). À ces idées, s'ajoute le Parnasse contemporain dont l'influence est justifiable tout d'abord par la dédicace du livre à Théophile Gautier et ensuite par des vers tels que « Je hais le mouvement qui déplace les lignes ».

Dans les quatre traductions étudiées cet aspect reste plus ou moins caché car le texte ne mentionne pas expressément être sous-tendu par ces idées. Pourtant, l'ouvrage théorique de Shayegan, *La Folie de conscience*² (2017), traite de différents aspects de la pensée, poésie, prose, critique d'art et ekphrasis chez Baudelaire. Les trois autres ouvrages sont des recueils de poésie et quand bien même ils abordent la pensée baudelairienne dans leurs préfaces, cela reste superficiel.

² جنون هشیاری (Jonun-e-hoshyari)

« L'Invitation au voyage »

« L'Invitation au voyage » est un chant en forme de trois strophes de douze vers, chacune suivie d'un même distique qui fait office de refrain. Le sujet du poème, comme l'indique le titre, est une invitation au voyage adressée à une femme, la muse du poète, Marie Daubrun. La femme et l'amour incitent le poète à découvrir les pays lointains, à opérer un voyage mental.

Même si Baudelaire croit à la création imaginative de la nature, nous trouvons encore qu'il se réfère implicitement aux peintres hollandais qu'il apprécie beaucoup. L'étude traductologique de ce poème sera majoritairement menée en relation avec un impressionnisme qui marque l'ekphrasis et qui se fonde sur les peintures hollandaises, notamment les tableaux de Ruysdael, Vermeer et Metsys. La description de la nature dans ce poème évoque, par exemple, *Le Coup de soleil* de Ruysdael réalisé en 1665, ou *Vue de Delft* de Vermeer, peint entre 1659 et 1660, du fait que le ciel n'occupe pas dans ces tableaux une position décorative mais bien principale.

Nous entendons ici par impressionnisme, vision neuve et personnelle qui part de l'observation du monde et qui crée un dialogue entre observation et imagination (Rubin, 2012, p. 4). En impressionnisme, on se fixe sur un visible qui est soit observable (vision externe), soit évoqué par des souvenirs (vision intérieure)³. Les indices ekphrastiques dans « L'Invitation au voyage » se manifestent au niveau lexical ainsi qu'à travers la description des espaces. Prenons pour exemple l'utilisation de « ciels » (au pluriel), défini en peinture par « la partie d'un tableau représentant l'espace atmosphérique, les nuages » (Encyclopédie Imago Mundi consultable en ligne, rubrique « Ciel (Peinture) ») ou de collocations telles que « soleil mouillé », « soleil couchant », « chaude lumière » et « miroir profond », qui évoquent chacune la pratique artistique des artistes mentionnés plus haut. Quant à la traduction de ces types de collocations, comme « les soleils mouillés », le point le plus important c'est l'aspect novateur de cette collocation. La traduction de Nodoushan de cette dernière par 'آفتاب‌های نم‌آلود' est un exemple de créativité au niveau du choix des équivalents. Un autre élément qui valorise la traduction de Nodoushan par rapport à celle de Parsayar est la musicalité de sa traduction. « La musique et l'ingénieux agencement des strophes ont sans doute beaucoup contribué à donner au vers de Baudelaire son pouvoir de suggestion » (Martino, 1970, p. 90). À ces éléments s'ajoutent l'espacement et l'emplacement du poème dans la page, autre face de l'impressionnisme qui s'apparente plutôt aux études paratextuelles du livre.

« Les Femmes damnées (Delphine et Hippolyte) »

Le troisième poème de notre étude a été traduit par deux traducteurs auxquels nous devons respectivement la traduction la plus ancienne et la plus récente des

³ Ne pas oublier ce que souligne Rubin en citant l'exemple de Mallarmé pour qui l'apparence des mots est aussi considérée comme impressionnisme, puisque le mot, la forme, est visuelle (Rubin, 2012, p. 21).

Fleurs du mal. Ce poème figurant parmi les poèmes censurés, il n'est apparu que dans la publication de 1857 des *Fleurs du mal*. Ce « drame en cinq actes »⁴ (Chérix, 1993, p. 402) traite de la discussion entre deux personnages dans leur intimité. Il est écrit en vingt-six strophes, chacune composée de quatre vers.

L'aspect ekphrastique de ce poème, d'après Michèle Haddad (1997), tient au fait qu'il prend comme source d'inspiration soit *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie* de Courbet réalisé en 1864, soit *Les Demoiselles des bords de la Seine* du même artiste, peint en 1857 (p. 37). L'analyse de la traduction de ce poème révèle certains éléments liés au décalage culturel entre la France et l'Iran. Les normes sont définies par Toury (1995) comme les valeurs ou les idées générales partagées par un groupe et acquises par l'individu dans sa période de socialisation. C'est à travers ces normes que les comportements humains sont évalués. Dans la traduction, au moins deux cultures, deux systèmes de normes entrent en jeu : culture-source et culture-cible. Dans notre recherche, le transfert se fait d'une culture ouverte vers une culture qui l'est moins, en ce sens que les normes de la culture-cible sont plus strictes et que le traducteur, face à ces lois imposées, a moins de liberté d'expression. Dans les paragraphes qui suivent nous allons voir à quel niveau la culture-source se répercute sur les normes de la culture-cible et comment le traducteur a réagi face à ces contraintes.

C'est par leurs prénoms, Delphine et Hippolyte, que nous est indiqué tout d'abord le sexe des personnages. Le prénom de Delphine est purement féminin tandis que celui de Hippolyte, historiquement parlant, peut s'apparenter à n'importe quel genre. Au-delà des raisons pour lesquelles le poète a choisi ce prénom, le titre du poème « Femmes damnées », ainsi que les pronoms personnels sujets « elle » confirment qu'il s'agit bien de deux femmes. Au cours d'une scène marquée par un érotisme jubilatoire et sensuel inspiré du tableau de Courbet, Baudelaire a su attribuer la féminité et la masculinité à ses personnages. En écrivant sur ce sujet tabou, le poète souhaite sensibiliser ses lecteurs. Dans ce type de poèmes, il est probable que les noms propres soient porteurs des charges symboliques ; il est ainsi important d'analyser les deux traductions publiées de ce poème, réalisées respectivement par Shayegan et Chams. Au niveau des noms propres, notons que Delphine et Hippolyte ne sont pas des prénoms courants dans la culture-cible. Non seulement les deux noms, mais les faisceaux de connotations qui peuvent s'y rattacher, sont étrangers aux lecteurs persanophones. Chez Chams, en 1956, le titre a été traduit par l'équivalent de « Femmes damnées » (sans aucune indication du sous-titre « Delphine et Hippolyte »). Mais chez Shayegan, en 2017, les deux noms seulement ont été mis en titre, « Delphine et Hippolyte », pour ne pas explicitement indiquer qu'il s'agit (bien) de deux femmes. Autrement dit,

⁴ Le poème de Baudelaire même muni des caractères théâtrales n'est pas censé être joué en tant que pièce de théâtre. C'est pour cette raison que les stratégies concernant la traduction théâtrale n'y seront pas appliquées nécessairement. Il y a « une différence entre texte conçu pour la scène et un texte conçu pour la lecture » (Suhamy, 2005, p. 62).

Shayegan a préféré ne garder que le sous-titre du poème plutôt que le titre original afin de respecter les normes et échapper à la censure. De plus, comme il n'existe pas en persan de distinction de genre pour le pronom personnel sujet, il ne sera pas possible pour le lecteur persanophone de connaître le sexe des personnages au cours de la lecture du poème. De même, en persan, substantifs et adjectifs ne portent pas de marque du genre grammatical, ainsi tout indice de genre est absent dans la traduction persane, et comme il s'agit d'un poème, le traducteur a moins de liberté de paraphraser, le cas échéant.

Il faut savoir que toute publication culturelle en Iran doit obtenir l'autorisation du ministère de la Culture et de l'Orientation islamique pour pouvoir être publiée et diffusée. Les règles de *momayezi* s'appliquent aux sujets suivants: « love, affection, and any association thereto; wine, drunkenness, and bars; description of women's beauty; description of sexual organs; gambling; unconventional words and expressions; suicide and music » (Haddadian-Moghaddam, 2015, p. 122). Ces règles de censure ne sont pas basées sur des lois strictement définies et peuvent varier d'une période à l'autre selon la personne chargée de les faire appliquer. Ainsi, le champ lexical que l'on juge inacceptable, à une certaine période, peut être accepté à une autre époque, en fonction des règlements intérieurs du moment imposés par le ministère ou du bon-vouloir de la personne décisionnaire. Malgré les difficultés relatives à la censure et les règlements du Ministère de l'Éducation islamique, la traduction de Shayegan a pu être publiée, ce qui peut être, au moins dans le cas de ce poème en particulier, dû à l'ambiguïté de la langue persane.

Dans ses tableaux, Courbet parvient à « faire passer ses idées, ses sentiments, et des mœurs que la société ne voulait pas voir » (Arnould, 2012) ; Baudelaire, par son esprit fondamentalement moderne, arrive à les transmettre dans sa poésie. Cependant, la version persane de ces deux poèmes ne parvient pas à montrer cette nouvelle image de la femme par crainte de la censure. La traduction persane du texte est tout de même comparable à la version picturale du poème, *Les Demoiselles au bord de la Seine*, qui évoque l'érotisme sans l'avouer explicitement.

« Les Plaintes d'un Icare »

Ce dernier poème abordé dans notre étude a été ajouté dans la troisième édition des *Fleurs du mal* en 1868 accompagné de quatorze autres poèmes. Traduit par Chams et Parsayar, il est composé de quatre quatrains isométriques en octosyllabes. Ce poème s'inspire de l'histoire d'Icare et Dédale et traite de trois idées principales : « Le besoin de s'évader, la fascination de la lumière, la chute irrémédiable due à la précarité des moyens et des forces humaines » (Chérix, 1993, p. 281).

Le titre de ce poème contient un nom propre, Icare. Celui-ci évoque dans un premier temps, chez le lecteur idéal – qui pourrait être le lecteur de Baudelaire – le mythe d'Icare et Dédale, et renvoie dans un deuxième temps à la gravure de Goltzius,

*La Chute d'Icare*⁵. Chams, en se basant sur son interprétation personnelle du sens du poème, a traduit le titre littéralement par « Les Plaintes du poète », ce qui efface complètement toute référence intertextuelle entre le poème, le tableau et la mythologie grecque ainsi que la morale qui en découle. Dans les notes de fin d'ouvrage, il consacre tout de même au poème un paragraphe dans lequel il explique que le titre pourrait être traduit mot à mot et raconte ensuite en quelques lignes le mythe d'Icare et Dédale à ses lecteurs ; il ne fait cependant aucune remarque sur la peinture même en tant que source secondaire. Dans la traduction de Parsayar, qui date de 2001, le titre est traduit littéralement, fidèle à l'original, et l'auteur mentionne lui aussi le mythe d'Icare et Dédale, toujours sans faire référence au tableau.

PROBLÉMATIQUES COMMUNES AUX QUATRE POÈMES

Difficultés liées au surréalisme : l'aspect créatif de la traduction

Baudelaire et sa poésie sont fortement liés au surréalisme, mouvement littéraire et artistique du XIXe siècle fondé par André Breton. Malgré l'écart temporel important existant entre l'époque de Baudelaire et l'apparition du surréalisme, nous pouvons identifier certaines caractéristiques de l'écriture surréaliste dans celle de Baudelaire. D'après Remy, « l'écriture surréaliste veut résister, par définition, à tout ce qui est soumission à un discours, elle est en elle-même subversion de logique, refus de rationalité et résistance à toute traductibilité » (1990, p.110). Le texte surréaliste, poésie ou prose, se permet de mettre les mots dans une position inhabituelle afin de créer de nouveaux rapports entre abstrait et concret, entre mot et objet. Nombreux sont les exemples surréalistes dans les quatre poèmes étudiés, cadre de notre recherche. Prenons par exemple « rêve de pierre », « sphinx incompris », « soleils mouillés », « caresse puissante » et « les yeux pleins d'azur et d'étoiles », d'après la définition donnée auparavant, comme étant des extraits surréalistes et innovantes. Ainsi, les vrais obstacles de la traduction d'un texte marqué par le surréalisme d'après la définition proposée ci-dessus, sont dus à l'innovation de l'auteur ou du poète du fait de ses choix lexicaux ou structuraux. Lors de la traduction de ces éléments, il est essentiel

⁵ Les œuvres de Goltzius restent une source d'inspiration pour Baudelaire. Dans le poème « L'amour et la crainte » aussi, il s'inspire de la gravure de Goltzius *Quis evadet*. Ce qui est intéressant dans « Les plaintes d'un Icare » en particulier c'est que les trois derniers octosyllabes du poème (« Je n'aurai pas l'honneur sublime / De donner mon nom à l'abîme / Qui me servira de tombeau ») inversent le sens du dernier des quatre vers latins commentant la chute du fils de Dédale dans la composition gravée par Hendrick Goltzius. D'après Claude Pichois la planche de Goltzius appartient à la suite des Vier Vallers (« Les Quatre Disgraciés »), constituée des médaillons de Tantale, Phaéon, Icare et Ixion conservés dans le même recueil, de sorte que Baudelaire a contaminé ces deux derniers mythes dans Les Plaintes d'un Icare. (CHAGNIOT, C (2013). « Baudelaire et les étonnantes 'caricatures de modes' de carle vernet». In : Revue de la BNF. Vol.3 n° 45. P.74 -81.)

que l'aspect innovateur, inhabituel et parfois même polysémique du texte original soit respecté et transmis. À cette égard, la traduction est réussie si, par l'adoption d'une perspective cibliste, l'étrangeté de l'original reste tangible. Quelques exemples de traduction de Nodouchan, en ayant recours à un ethnocentrisme négatif (c'est-à-dire procède par l'effacement de l'Autre), passe sous silence la dimension surréaliste, qui échappe dès lors au lecteur-cible.

Difficultés liées à la traduction de la poésie : rapport sens/forme

Sur ce sujet, nous allons étudier la forme poétique comme marque culturelle et comme étant porteuse d'un sens et d'un objectif particuliers. Nous étudierons ensuite l'influence de cette forme sur le lecteur.

Notre corpus d'étude consiste en quatre poèmes de formes variées. La poésie de Baudelaire, marquée par le modernisme, se situe dans une époque transitoire vers la modernité affirmée du début du XXe siècle. Baudelaire, en lançant son esprit romantique à la rencontre du goût moderne de son époque, crée une nouvelle poésie où « les rapports du langage et de la forme avec l'émotion et plus généralement l'inspiration seront eux aussi des rapports nouveaux » (Rincé, 1977, p. 70). Il place sa douleur, sa passion, ses pensées dans le corps d'une nouvelle poésie tout en gardant une certaine distance avec la spontanéité naturelle et en s'appuyant sur son intelligence esthétique (Ibid., p. 74). En considérant l'importance de l'esthétique chez l'auteur et la dimension symbolique de son écriture, il est fondamental lors du transfert de sa poésie de respecter ces deux éléments : l'esthétique et le symbolisme. Soulignons que l'influence artistique du poème peut être visible au niveau syntaxique et sémantique et évoquer une technique artistique ou un genre particulier.

Pour la traduction de ces quatre poèmes, les traducteurs ont évidemment des difficultés à conserver les formes poétiques françaises dans la version persane, les pratiques langagières des deux langues n'étant pas identiques. Aussi, la charge affective véhiculée par la forme, qui aide au transfert du sens et reflète le style personnel de l'auteur, en particulier dans les textes littéraires, ne trouve pas toujours un équivalent satisfaisant dans la langue-cible.

La délicatesse utilisée lors du difficile transfert de cette forme étrangère à la culture cible qui poussent à préférer les traductions de Shayegan ou Nodouchan qui recréent la forme originale dans la version persane des poèmes tout en respectant le rythme et les rimes des vers sans en fausser le sens, quand bien même les vers dans les deux langues ne sont pas, bien sûr, métriquement semblables. Toutefois, chez Chams et Parsayar, nous avons remarqué que le lexique prime par rapport à la forme poétique.

Difficultés liées à la traduction de l'intersémiotité : rapport image/mot

Les poèmes ekphrastiques s'inspirant généralement d'une œuvre artistique existante ou parfois imaginaire, nous voyons leur traduction comme un double transfert intersémiotique. Il y a tout d'abord le transfert des indices visuels dans la poésie et

dans un deuxième temps le transfert des indices verbaux dans une autre langue. Le transfert d'un sémantisme visuel à un sémantisme verbal est une traduction intersémiotique, selon les termes de Jakobson. Dans les langages verbaux, langages dits « discrets », les signes sont distincts tandis que dans les langages iconiques, dits « permanents », ils ne sont pas identifiables.

Ce n'est que grâce à l'interprétation des signes d'un mode d'expression à un autre que s'effectue la traduction. Pour traduire ces éléments permanents, il appartient au traducteur de bien détecter l'élément dominant du texte en fonction du contexte culturel des langues source et cible ainsi qu'en fonction de la source d'inspiration de l'auteur. La traduction est alors réalisée grâce à une série de décisions conscientes ou parfois même inconscientes en cours de texte. Dans ce type de textes, le traducteur est censé trouver l'élément dominant de chaque poème, l'interpréter dans un premier temps afin de pouvoir transmettre le message et enfin recréer le poème dans la langue-cible tout en étant conscient de ne pas « faire voir le non-dit » ou même de « ne pas dire moins » (Eco, 2007, p. 388-394).

Toutefois, savoir si la traduction a permis au lecteur de visualiser la même image que s'il avait lu le poème original reste une question à laquelle nous n'arriverons à donner de réponse définitive qu'à travers une étude empirique.

Le lecteur persanophone face à une nouvelle culture

Compte tenu du décalage et de la distance culturelle existant entre la société française et la société iranienne et, de surcroît, compte tenu de la situation changeante de l'Iran depuis la date de publication de la première traduction en 1956 jusqu'à celle du quatrième ouvrage étudié en 2017, il nous importe d'étudier la position du lecteur face à ce recueil. Durant cette période, les attentes et les connaissances du lecteur persanophone des *Fleurs du mal* sont redéfinies à chaque époque, en fonction de société. En vue d'une analyse optimale, nous sommes ainsi obligés d'envisager le recueil dans son contexte social et historique, a fortiori dans le cas de la poésie de Baudelaire et du caractère ekphrastique des poèmes étudiés.

En règle générale, si le Lecteur Modèle est prévu pour l'ouvrage, il n'y aura aucun risque de mauvaise interprétation ni de surinterprétation (Martel, 2005, p. 96). Dans tout les cas, le lecteur empirique ou modèle, doit se plier « aux mouvements de lecture qu'il impose » (Eco, 1985, p. 8). Différents éléments entrent en jeu dans la réception de la poésie de Baudelaire dans les quatre ouvrages étudiés : le décalage entre la date de parution de la traduction et l'époque où les échanges culturels du pays étaient les plus forts, le lectorat, à travers la facilité d'accès aux sources, et enfin les connaissances préalables des lecteurs.

Quant à l'aspect ekphrastique des poèmes contenus dans l'ouvrage, nous supposons que chez Chams, par exemple, il n'a pas été reconnu puisqu'il ne l'a mentionnée ni dans ses notes ni dans sa préface. Nous ne pouvons donc pas attendre du lecteur qu'il le remarque, même si « le lecteur n'est jamais tout à fait vierge et naïf devant un

livre : il en a lu d'autres, on lui a fait la lecture, on lui a raconté des histoires » (Martel, 2005, p. 99). Ainsi, la traduction de Chams ne restitue pas la dimension ekphrastique, même si historiquement parlant, son lecteur a une culture commune avec la culture-source.

Pour en revenir à notre question initiale, sur l'aspect ekphrastique des quatre poèmes étudiés ; du fait de l'influence de l'époque et de la connaissance du lecteur ainsi que de son affectivité et sa familiarité avec le traducteur et son parcours, nous pouvons établir l'observation suivante : l'aspect ekphrastique de la poésie n'apparaissant pas explicitement dans les traductions, la possibilité pour le lecteur de s'y trouver confronté ou d'être « récompensé par un supplément de signification [...] et surtout d'émotion » (Martel, 2005, p. 99) ne fait que diminuer. D'ailleurs, l'ouvrage de Shayegan étant théorique, il permettra au lecteur d'être de plus en plus en phase avec la pensée de l'auteur et l'atmosphère interdisciplinaire de son ouvrage. En d'autres mots, l'ouvrage de Shayegan répond mieux à la curiosité du lecteur face aux indices peu connus du public cible tout en respectant la polysémie, l'intertextualité et l'étrangeté de l'œuvre-source. Sur ce point, nous ne saurions ignorer les remarques de l'auteur à propos de l'ekphrasis dans la préface de son livre.

CONCLUSION

L'ekphrasis, figure rhétorique datant de l'Antiquité, a évolué au cours du temps pour prendre sa forme actuelle. Nous avons vu durant cette étude que l'aspect ekphrastique se révélait à différents niveaux, variables d'un poème à un autre selon la préférence de l'auteur, la stratégie qu'il préfère adopter ou parfois même selon ce que l'objet d'art lui inspire. Le poème ekphrastique peut de plus faire référence à un genre littéraire voire même être porteur d'idéologie ou d'information.

Les différentes manifestations de la dimension ekphrastique poussent le traducteur à appliquer des stratégies adaptées. Nous souhaitons affirmer que savoir reconnaître la source ekphrastique en facilitera le transfert, faute de quoi il est possible, sans que cela soit certain, que le transfert échoue. La traduction ekphrastique passe par une recreation dans la langue d'arrivée qui peut mener à la création de nouvelles structures ou même de néologismes, en fonction de la similitude ou de la différence existant entre les cultures concernées. Nous croyons aussi que ce type de traduction fait apparaître un lien forte entre la forme, le style et le sens, en particulier lorsqu'il s'agit de poèmes. De plus, nous la considérons comme un transfert intersémiotique et, dans certains cas, un double transfert intersémiotique. D'après l'étude de notre corpus, la perception de la dimension ekphrastique tient aussi aux éléments paratextuels tels que les notes du traducteur, son nom ou encore les images ou illustrations.

Enfin, le dernier point concerne l'influence de la culture. Étant donné que la traduction des poèmes constitutifs du corpus a été réalisée au sein d'une culture bien

éloignée de celle de départ, les éléments culturels y jouent un rôle important. Il s'agit avant tout de la question du bagage culturel des lecteurs, de leur horizon d'attente et de leur rapport affectif à l'ouvrage. A une plus grande échelle, on trouve l'influence des contraintes sociales, de la censure, des tendances de l'époque. Compte tenu de l'effet de ces éléments culturels, les traductions étudiées s'apparentent à une traduction sourcière dans la mesure où elles s'engagent à refléter l'étrangeté et la dimension surréaliste des structures et à familiariser les lecteurs avec la culture de l'Autre.

REMERCIEMENT

Je tiens à adresser l'expression de toute ma gratitude à ma directrice de recherche, Madame Freddie Plassard, pour sa patience, sa disponibilité et ses conseils, qui ont beaucoup contribué à alimenter ma réflexion et à enrichir ce travail.

BIBLIOGRAPHIE

- Arnould, F. (2012). *Courbet et ses demoiselles*. Touson : Du Lerot.
- Baudelaire, Ch. (1972[2019]). *Golha-yé-badi*, traduit du français *Les Fleurs du mal* par Mohammad Ali Eslami Nodouchan (1962[2015]), Téhéran: Farhang Javid publications.
- Baudelaire, Ch. (1972[2019]). *Golha-yé-ranj*, traduit du français *Les Fleurs du mal* par Mohammad Reza Parsayar (2001). Téhéran: Hermès.
- Baudelaire, Ch. (1972[2019]). *Golha-yé-ranj*, traduit du français *Les Fleurs du mal* par Mohammad Reza Chams (1956), Téhéran: Gutenberg publications.
- Bailly, A. (1963). *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette.
- Shayegan, D. (2017). *La Folie de conscience* (titre original en persan: Jonun-é-hoshiyari). Téhéran: Nazar.
- Eco, U. (2007). *Dire presque la même chose*, traduit de l'italien *Dire la stessa cosa* (2003), Mila, Bompiani, par M. Bouzaher. Paris: Gallimard.
- Elsner, J., Bartsch, Sh. (2007). « *Introduction: Eight ways of looking at an Ekphrasis* ». *Classical philology*, 102(1), I-VI. Doi: <https://doi.org/10.1086/521128>
- Haddad, M. (1997). « Baudelaire et Courbet », In *L'Année Baudelaire* (3), Paris : Éditions Klincksieck.
- Hadadian Moghaddam, E. (2014). *Literary Translation in Modern Iran: A sociological study*. Amsterdam: Benjamins. Doi: <https://doi.org/10.1075/btl.114>
- Hubert, J. D. (1953[1993]). *L'esthétique des Fleurs du mal*. Genève: Slatkine Reprints.
- Louvel, L. (2002). *Texte-image : images à lire, textes à voir*. Renne: Presse universitaire de Rennes. Doi : <https://doi.org/10.4000/books.pur.40820>
- Martel, K. (2005). « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception ». *Protée*, 33(1), p. 93-102. Doi : <https://doi.org/10.7202/012270ar>
- Martino, P. (1970). *Parnasse et symbolisme*. Paris: Armand Colin.
- Martinovski, V. (2009). *Les Musées imaginaires : C. Baudelaire, W. C. Williams, S. Janevski, V. Urosevic, J. Ashbery, Y. Bonnefoy*. Thèse présentée en littérature comparée sous la direction du Pr J. Bessière, Université Sorbonne-Nouvelle-Paris 3.
- Nyikos, J. (2004). « Image et invisibilité. Le chef d'œuvre inconnu et la question de l'ekphrasis ». *Marges*, 2(3), p. 21-26. Doi : <https://doi.org/10.4000/marges.759>
- Pichon, Y., Pichois, C. (1992). *Le musée retrouvé de Charles Baudelaire*. Paris: Stock.
- Prevost, J. (1997). *Baudelaire : L'essai sur l'inspiration et la création poétique*. Paris: Editions Zulma.
- Rince, D. (1997). *La poésie française du XIX^e siècle*. France: Presse universitaire.
- Rubin, J.- H. (2012). « L'impressionnisme et le régime du visuel ». In G. Gengembre, F. Naugrette et Y. Leclerc (dir.) *Impressionnisme et littérature*. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, doi :
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins. Doi: <https://doi.org/10.1075/btl.4>