

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра іспанської та французької філології

Кваліфікаційна робота здобувача вищої освіти ступеня «магістр»  
на тему: «МІЖМОВНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ПЕРЕКЛАДІ  
ПАРНАСЬКОЇ ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКИМИ НЕОКЛАСИКАМИ»

Допущено до захисту  
«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2019 року

Студентки групи Ммлф 02-18  
факультету романської філології і перекладу  
освітньо-професійної програми  
Сучасні філологічні студії (французька мова і  
друга іноземна мова): лінгвістика і  
перекладознавство  
за спеціальністю 035 Філологія  
Дмитрук Соломії Михайлівни

Завідувач кафедри  
іспанської та французької  
філології

\_\_\_\_\_ Савчук Р.І.  
(підпис) (ПБ)

Науковий керівник:  
доктор філологічних наук,  
професор **Кагановська Олена Марківна**  
Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів \_\_\_\_\_  
Оцінка ЄКТС \_\_\_\_\_

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT ET DE LA SCIENCE DE L'UKRAINE

UNIVERSITÉ NATIONALE LINGUISTIQUE DE KYIV

Département de philologie espagnole et française

Mémoire de master en linguistique

sur le sujet : «LES TRANSFORMATIONS INTERLINGUISTIQUES DANS  
LA TRADUCTION DE LA POÉSIE PARNASSIENNE PAR LES  
NÉOCLASSICISTES UKRAINIENS»

*Admis à soutenir*

«\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2019

Par l'étudiante du groupe Mmlf02-18  
de la faculté de philologie romane et de  
traduction  
du programme de formation professionnelle  
Études philologiques contemporaines  
(la langue française et la langue seconde):  
linguistique et traduction  
spécialité 035 Philologie  
**Dmytrouk Solomiia**

*Chef du département de  
philologie espagnole et française*

\_\_\_\_\_  
*(signature)* Savchuk R.I.  
*(nom, prénom)*

Directeur de recherche:  
Docteur en sciences philologiques,  
prof. Kaganovska O.M.  
Échelle nationale \_\_\_\_\_  
Quantité de points \_\_\_\_\_  
Note ECTS \_\_\_\_\_

KYIV – 2019

## АНОТАЦІЯ

Темою нашого дослідження є міжмовні трансформації в перекладі парнаської поезії українськими неокласиками. Для виконання завдань дослідження було проаналізовано літературу таких провідних вчених, як В. Комісарова, Я. Рецкера, Н. Грабовського, О. Селіванової, Жуля Марузо тощо.

Актуальність обраної теми зумовлена зацікавленістю читачів до автентичної літератури посередництвом мови вихідного тексту, яка може мати суттєві відмінності з перекладеною версією. На даний момент не вистачає досліджень, пов'язаних з аналізом парнаської поезії у перекладах українських неокласиків з точки зору трансформаційного аспекту. Проблеми перекладу поезії, прийомів трансформацій, що використовуються в процесі завжди викликали інтерес перекладознавства, як науки.

Проаналізовано, що поетичний переклад передбачає включення перекладеного тексту в живий літературний процес, в культурну традицію і пам'ять літератури тієї мови, на яку він здійснений.

Проведене дослідження 15 віршів дозволило дійти висновку, що Микола Зеров, Максим Рильський, Михайло Драї-Хмара та Павло Филипович у своїх перекладах вміло визначали в оригіналі деталі слова, вирази, звукові сполучення, або синтаксичні конструкції, від яких особливо залежить краса, колоритність або смисл поетичного твору. Задля досягнення максимальної відповідності мелодичних та змістових елементів оригіналу в перекладі митці вдаються до різноманітних трансформацій на лексичному та синтаксичному рівнях.

Ключові слова: перекладацькі трансформації, еквівалентність, текст-оригінал, поетичний переклад, міжмовна комунікація, поезія, генералізація, конкретизація, модуляція, компенсація, транспозиція, Парнас, неокласицизм.

## TABLE DES MATIÈRES

|  |    |
|--|----|
| <b>INTRODUCTION</b> .....  | 5  |
| <b>CHAPITRE 1. LE CADRE THÉORIQUE DES ÉTUDES DES TRANSFORMATIONS DANS LA TRADUCTION</b> .....                                | 8  |
| 1.1 La définition des transformations au cours de la traduction.....   | 8  |
| 1.2 Le rôle des transformations .....  | 10 |
| 1.3 Les classifications : approche comparative.....  | 11 |
| 1.4 Les types de transformations.....  | 15 |
| 1.4.1 Transformations lexicales.....   | 15 |
| 1.4.2 Transformations grammaticales.....   | 17 |
| 1.4.3 Transformations complexes.....   | 19 |
| 1.5 Les motifs d'utilisation des transformations.....  | 21 |
| Conclusion du Chapitre 1.....  | 23 |
| <b>CHAPITRE 2. LE PROCESSUS DE TRADUCTION DU TEXTE POÉTIQUE</b> .....  | 25 |
| 2.1 Le texte poétique en tant qu'objet de traduction.....  | 25 |
| 2.2 Les particularités de la traduction de la poésie.....  | 27 |
| 2.3 Les difficultés de la traduction poétique.....   | 32 |
| 2.4 Les tâches des traducteurs.....  | 36 |
| 2.5 La traduction poétique comme dialogue de cultures: neoclassicistes et parnassiens.....                                   | 39 |
| Conclusion du Chapitre 2.....  | 42 |
| <b>CHAPITRE 3. LES TRANSFORMATIONS DANS LA TRADUCTION DE LA POÉSIE PARNASSIENNE PAR LES NÉOCLASSICISTES UKRAINIENS</b> ..... | 45 |
| 3.1 L'esthétique du genre: poésie parnassienne.....  | 45 |
| 3.2 La poésie d'Armand Sully-Prudhomme dans les traductions de   |    |

|  |           |
|--|-----------|
| Mykhailo Dray-Khmara et Pavlo Phylypovyтч.....   | 49        |
| 3.3. Les transformations complexes dans les traductions de la poésie de José-Marie de Heredia..... | 52        |
| 3.4 L'analyse de la traduction des oeuvres poétiques de Charles Leconte de Lisle.....              | 66        |
| Conclusion du Chapitre 3.....  | 67        |
| <b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>  | <b>70</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>  | <b>72</b> |
| <b>DICTIONNAIRES.....</b>  | <b>76</b> |
| <b>SOURCES D'ILLUSTRATIONS.....</b>  | <b>77</b> |
| <b>ANNEXE A.....</b>   | <b>78</b> |
| <b>ANNEXE B.....</b>   | <b>85</b> |
| <b>ANNEXE C.....</b>   | <b>93</b> |

## INTRODUCTION

Pour évoluer, les nations doivent s'ouvrir aux autres cultures, le plus souvent par l'entremise d'œuvres traduites. Les théories de la traduction sont nombreuses et, bien évidemment, sont contradictoires. Les moyens de traduire un texte poétique d'une langue à une autre ont toujours fait l'objet de discussions linguistiques. On considère que la traduction est nécessaire pour que de nombreux lecteurs puissent percevoir une culture de la langue étrangère: « la langue érige des barrières, mais la poésie elle-même est une incitation à les surmonter » [5, p. 35].

Des années 1920 les néoclassicistes ukrainiens ont connu une influence significative par le « Parnasse » français, impressionné par l'exigence d'un haut niveau esthétique de la parole poétique, qui a été déclaré par les poètes français. Les travaux sur les traductions de la poésie parnassienne ont attiré l'attention des ukrainiens sur les riches expressions de la langue, et ont également aidé à former des études de traduction en tant que science.

Lors de la création d'une traduction avec un degré d'équivalence élevé, il est difficile d'éviter les « pertes ». Mais, il existe un certain nombre de techniques de traduction qui visent à assurer l'adéquation de la traduction à l'ensemble du texte – on les appelle transformations. Le problème des transformations de traduction est l'un des plus pertinents dans les études de traduction moderne. La traduction joue un rôle social extrêmement important. Dans le processus de traduction, il est souvent impossible d'utiliser le sens des mots et des expressions proposés dans le dictionnaire et les transformations sont vraiment indispensables. Pour reproduire fidèlement le contenu d'une langue étrangère les traducteurs de texte utilisent les diverses transformations, qui modifient complètement ou partiellement la structure des phrases du texte d'origine.

**L'actualité** du mémoire est due à l'intérêt des lecteurs pour la littérature authentique dans la langue source, qui peut avoir des différences significatives avec la version traduite. Il n'y a pas assez d'études liées à l'analyse de la poésie parnassienne dans les traductions des néoclassicistes ukrainiens en termes d'aspect

transformationnelle. La critique de la traduction poétique nécessite le développement d'une méthodologie pour l'étude comparative des textes sources et traduits. Les problèmes de traduction de poésie, de techniques et de transformations utilisées dans le processus de traduction ont toujours suscité l'intérêt de la traductologie.

**L'objet** de la recherche est la poésie parnassienne, en particulier les poèmes de Jose-Marie de Heredia, d'Armand Sully-Prudhomme, de Charles Leconte de Lisle et ses traductions réalisées par les néoclassicistes ukrainiens.

**Le sujet** de notre recherche est les transformations de traduction les plus courantes appliquées lors de la traduction de la poésie parnassienne dans la langue ukrainienne.

**Le but** de l'étude est d'identifier les transformations dans la traduction de la poésie parnassienne. La réalisation du but fixé implique la résolution **des tâches** suivantes:

1. définir et systématiser les transformations dans la traduction, en tenant compte des caractéristiques des textes poétiques;
2. déterminer les particularités de la traduction poétique, ses difficultés;
3. identifier les caractéristiques thématiques et stylistiques des textes poétiques sur l'exemple de poèmes parnassiens;
4. identifier les particularités de la réalisation des transformations de la traduction sur la base d'une analyse comparative des textes sources et traduits.

**La valeur théorique** est déterminée par un certain apport des résultats obtenus au cours de l'analyse des transformations dans la traduction des textes poétiques. Les résultats de la recherche décrits dans notre mémoire ont été présentés à la conférence scientifique 2019: Ukraine – Dialogue des langues et des cultures.

**La valeur pratique** de cette recherche réside dans l'identification des transformations les plus fréquentes, utilisées dans la traduction de textes poétiques de la langue française en ukrainien, qui ouvrent des perspectives à de telles études dans la matière d'autres langues.

**Les méthodes** de notre recherche sont générales de recherche scientifique et linguistique de nature complexe : analyse descriptive et empirique, lexicosémantique, oppositionnelle, composante, transformationnelle et comparative.

Notre mémoire est subdivisé en trois chapitres avec l'introduction, les conclusions générales, la bibliographie et les sources d'illustrations.



# CHAPITRE 1

## LE CADRE THÉORIQUE DES ÉTUDES DES TRANSFORMATIONS DANS LA TRADUCTION

### 1.1 La définition des transformations au cours de la traduction

Le problème des transformations de traduction est l'un des plus pertinents dans les études de traduction moderne. Pour reproduire fidèlement le contenu d'une langue étrangère les traducteurs utilisent les diverses transformations, qui modifient complètement ou partiellement la structure des phrases du texte d'origine. La traduction joue un rôle social extrêmement important. Dans le processus de traduction, il est souvent impossible d'utiliser le sens des mots et des expressions proposés dans le dictionnaire et les transformations de traduction sont nécessaires. Mais en analysant la littérature portant sur les transformations de traduction on a trouvé, que dans l'histoire des études de traduction, le terme « transformation » est très rare, dans la plupart des cas, le terme « correspondance » est utilisé.

Ainsi, l'une des premières est la classification des « correspondances régulières » proposée par Y. Retsker, qui distingue trois groupes de « correspondances régulières »: 1) équivalents - correspondances non ambiguës; 2) analogues - correspondances obtenues en choisissant l'un des synonymes (appelés aussi « correspondances variables »); 3) remplacements adéquats [12, p.191]. L'importance de cette théorie consiste en la reconnaissance d'une base linguistique solide de toute traduction. Le premier type est représenté par les correspondances permanentes et équivalentes qui s'établissent entre deux ou plusieurs langues indépendamment du contexte, y compris des termes monosémiques privés de sens connotatif et de valeur expressive. Les analogues se distinguent plus particulièrement d'après le composant sémantique et ne présentent pas de différences stylistiques. On appelle aussi « analogues » des mots portant la même information sémantique, mais qui sont stylistiquement différents. En ce qui

concerne les remplacements adéquats, ils sont très fréquents lors de la traduction du français en ukrainien [10, p. 19].

Plus tard, le chercheur lui-même a affiné à plusieurs reprises la classification, qui a également servi de base à de futures recherches. En particulier, dans un certain nombre d'œuvres, des remplacements adéquats ont commencé à être appelés les transformations. Le terme « transformation » lui-même a été interprété de manière large, conduisant à son utilisation ambiguë. Il commençait parfois à occuper une autre place dans les classifications de correspondances. T. Levitskaya et A. Fiterman divisent tous les correspondances en équivalents et transformations [8]. Ils distinguent les transformations grammaticales, lexicales et stylistiques. Mais, dans le même temps, les auteurs considèrent la traduction elle-même comme une transformation définitive, soulignant ainsi que le terme « transformation » peut signifier non seulement le type de correspondance, mais également le processus permettant de l'obtenir.

Le célèbre théoricien de la traduction, V. Komissarov, d'une part, interprète la transformation comme une conversion d'un segment du texte initial en un segment de traduction selon certaines règles, c'est-à-dire en tant que processus [6, p. 26]. Cependant, il appelle immédiatement la transformation une méthode de traduction, et divise ces méthodes en techniques lexicales, grammaticales et lexicogrammaticales. En comparant le concept de transformation avec le résultat de l'activité de traduction, Garbovsky note que l'analyse du texte traduit en tant que résultat par rapport au texte original constitue la seule occasion objective d'interpréter la transformation en tant que processus [5, p. 67]. En fait, le processus de transformation passe inaperçu dans l'esprit du traducteur. Vous ne pouvez voir que le texte original et le texte de traduction de ce processus. C'est la nature de la relation entre la transformation en tant que processus et la transformation comme le résultat, c'est-à-dire comme la relation entre le texte source et le texte traduit. La conclusion la plus précieuse d'un théoricien de la traduction est clarification de la signification du terme « transformation » dans la théorie de la traduction: la transformation est le processus de transformation du

système de significations du texte source en système de significations du texte traduit. Selon l'auteur, le résultat de ce processus est la relation entre les systèmes de significations du texte de l'original et le texte de la traduction, que l'on peut qualifier d'asymétrie linguistique. Pour la théorie de la traduction, le terme « transformation » vient de la grammaire transformationnelle, dont N. Chomsky a utilisé pour développer le concept de grammaire générative. Dans la grammaire générative, cinq types de règles de transformation ont d'abord été identifiés, c'est-à-dire des types d'opérations permettant de transformer des structures internes en structures externes: permutation (échange de composants), extraction (élimination des composants), ajout de composants, réarrangement de composants et remplacement de composants.

## **1.2 Le rôle des transformations**

Au cours d'une activité de traduction, le traducteur poursuit toujours un objectif spécifique: atteindre le caractère adéquat de la traduction. Les unités lexicales d'une langue n'ont pas toujours des analogues exacts dans une autre langue. Par conséquent, le traducteur utilise souvent des transformations de traduction pour accomplir cette tâche. Leur utilisation habile garantit l'adéquation de la traduction: le texte traduit reflète exactement le contenu du texte source.

De nombreux chercheurs ont envisagé le problème des transformations de traduction, mais ils sont tous d'accord pour dire que les transformations de traduction font partie intégrante du processus de traduction et qu'il est impossible de fournir une traduction adéquate sans les utiliser. La traduction ne peut pas être un analogue absolu de l'original, ce qui signifie que la tâche principale du traducteur est de créer le texte le plus proche possible du texte initial en termes de sémantique, de structure et d'impact potentiel sur le lecteur de cette traduction. Le problème principal est qu'entre la langue source et la langue cible c'est pas toujours possible de trouver des parallèles linguistiques - analogues sémantiques et structurels: modèles identiques de phrases ou expressions, coïncidence complète

des significations sémantiques des mots. C'est là que le traducteur doit appliquer les transformations de traduction. D'une manière générale, les transformations utilisées en traduction doivent être considérées « d'une part comme une paraphrase du texte original dans une autre langue, et d'autre part comme une adaptation du texte de la traduction aux conditions de perception du message par le destinataire de la traduction » [24, p. 67].

Selon la définition donnée dans l'encyclopédie linguistique de O. Selivanova, la transformation est la base de la plupart des techniques de traduction, qui consistent à modifier les composants formels (transformations lexicales ou grammaticales) ou sémantiques (transformations sémantiques) du texte source pour la reproduction dans le texte traduit [27, p. 357].

En général, les transformations de traduction peuvent être considérées comme une traduction de langue, une restructuration du texte source ou un remplacement de ses éléments afin de parvenir à une adéquation et à une équivalence de la traduction. Les principales caractéristiques des transformations de traduction sont la nature linguistique et l'engagement à parvenir à l'adéquation de la traduction.

### **1.3 Les classifications : approche comparative**

Aujourd'hui, il existe de nombreuses classifications de transformations de traduction proposées par les auteurs différents. L. Latychev base sa classification sur la nature des correspondances entre deux langues à analyser et sur le caractère de leurs non-coïncidences pertinentes. Selon lui, les transformations de traduction touchent différents niveaux de la langue: lexical, morphologique, syntaxique, grammatical, et même le niveau de la production et de la planification du discours [23, p. 260]. Par conséquent, les transformations liées aux niveaux de la langue sont considérées comme les plus caractéristiques et appelées « mixtes » car au cours de la traduction du texte source on assiste à la combinaison de différentes

méthodes de niveau, de contenu et celles « spécifiques » [ibid]. La classification des transformations de traduction de V. Komissarov distingue les transformations:

- lexicales: translittération, transcription, calquage, remplacements;
- lexico-sémantiques regroupant concrétisation, généralisation et modulations;
- grammaticales: assimilation syntaxique (traduction mot à mot), intégration de deux propositions dans une proposition (assemblage), division d'une proposition par deux (dislocation), remplacements grammaticaux (de parties du discours, des formes grammaticales, regroupement des membres de la proposition);
- complexes: transformations lexico-grammaticales incluant la traduction antonymique, traduction explicative et compensation [14, p. 34].

La classification de A. Schweitzer distingue tels groupes de transformations [20, p.113]:

1) transformations au niveau de la composante de valence sémantique dans le cas de remplacements différentes. Par exemple, le remplacement de moyens morphologiques par des termes lexicaux, morphologiques, syntaxiques ou phraséologiques;

2) les transformations effectuées au niveau de référence:

- concrétisation (ou transformation hyponymique);
- généralisation (transformation hyperonymique);
- remplacement des réalités (transformation interhyponymique);
- traduction par remetaphorisation (transformation synecdoziale);
- transformations métonymiques;
- remetaphorization (remplacement d'une métaphore par une autre);
- démetaphorisation (remplacement de la métaphore par son antipode);
- combinaisons des transformations ci-dessus;

3) les transformations au niveau stylistique - compression et extension. La compression fait référence à une ellipse, une contraction sémantique, une omission d'éléments redondants et une « effondrement » lexical.

K. Mignar-Beloruchev considère trois types de transformations - lexicale, grammaticale et sémantique [45, p. 2]:

- 1) au premier type, il attribue les techniques de généralisation et de concrétisation;
- 2) à la seconde - passivation, remplacement de parties de la langue;
- 3) à la troisième - substitutions métaphoriques, synonymiques, métaphoriques, développement logique de concepts, traduction antonymique et réception de compensation.

Les linguists J. Darbelnet et J.-P. Vinay ne parlent pas des types de transformations de traduction, ils offrent certaines techniques qui sont utilisées au cours du travail de traduction. Ainsi, lors du processus de traduction indirecte, le contenu du texte peut être déformé ou complètement disparu, et il peut même y avoir un changement des normes linguistiques dans le mauvais sens. En effet, la traduction directe n'est pas possible dans cette situation. À cet égard, J. J. Darbelnet et J.-P. Vinay mettent en avant l'idée de deux groupes de techniques utilisées en traduction [3, p. 167]:

1) méthodes de traduction directe:

- la traduction littérale;
- les calculs;
- les emprunts;

2) méthodes de traduction indirecte:

- l'équivalence (transfert du contenu des proverbes, des aphorismes en d'autres termes);
- la transposition (remplacement d'une partie du discours par une autre);
- l'adaptation (remplacement des détails historiques rapportés par d'autres);
- la modulation (changement de point de vue actuel).

Il existe également une autre classification des transformations de traduction par le paramètre de la triade de sémiotique linguistique proposée par C. Morris. - sémantique, syntaxique et pragmatique, puisque la traduction est principalement la

transformation du produit de la parole d'un système sémiotique en produit d'un autre. La sémantique est la relation d'un signe (dans le concept unilatéral de signe) ou la forme d'un signe (dans le concept bilatéral) avec le contenu qu'elle désigne, la syntaxe est la relation d'un signe avec les autres signes du flux de parole et la pragmatique est le rapport d'un signe à l'interprète. Séparer les trois dimensions de la sémosis en tant que processus holistique est extrêmement difficile.

Chacun de ces types est exposé par unités d'un niveau de langue différent. Les transformations formelles impliquent un changement de forme dans la traduction, à condition que le contenu de l'original soit préservé. Au niveau phonétique, celles-ci incluent, en premier lieu, les transformations phonographiques: 1) la transcription en tant que « transformation post-phonémique formelle de l'unité lexicale d'origine utilisant des phonèmes de la langue de traduction »; 2) la translittération en tant que « transformation formelle dans l'ordre des lettres de l'unité lexicale d'origine utilisant l'alphabet de la langue de traduction » [7, p. 34]; 3) le remplacement phonographique par tradition. Au niveau de la formation de mots, les transformations formelles sont représentées par: 1) des calculs de formation de mots en tant que traduction morphémique d'unités, 2) une inversion des composants de mots.

Le niveau lexical des changements de forme dans la traduction est représenté principalement par les correspondants d'une autre langue ayant le même contenu sémantique (équivalents de dictionnaire avec la même mise à jour dans le contexte de la composition sémantique). Dans la perspective nominative en traduction, de telles correspondances peuvent modifier la structure onomasiologique.

Au niveau morphologique, les transformations formelles sont représentées par: 1) le remplacement catégorique avec la préservation du contenu des unités linguistiques (par exemple, changement dans la traduction du genre, du verbe (actif à passif), des formes de degré de comparaison); 2) le remplacement partiel; 3) le remplacement des moyens morphologiques lexicaux avec le même sens; 4) l'élimination ou la traduction du phénomène de transposition du nombre, du temps, du mode d'action, etc., contrairement à l'original. Il est nécessaire de prendre en

compte la possibilité d'influence pragmatique de telles substitutions sur le lecteur de la traduction, par exemple, le remplacement de l'état du verbe peut affecter le lecteur différemment.

#### **1.4 Les types des transformations**

En fonction de la nature des unités de langage, considérées comme unités sources dans l'opération de conversion, les transformations de traduction peuvent être subdivisées en unités lexicales, grammaticales et complexes. Les transformations lexicales les plus couramment utilisées dans le processus de traduction incluent: la transcription traductionnelle et la translittération; les substitutions lexico-sémantiques: concrétisation, généralisation, modulation, etc.

Les transformations grammaticales (morphologiques, syntaxiques) incluent: assimilation syntaxique (traduction littérale); division d'une phrase; les remplacements grammaticaux (formes verbales, parties du discours).

Les transformations complexes incluent: traduction antonymique; remplacement adéquat; métaphorisation / démétaphorisation; explication – traduction descriptive / implication; compensation; idéomatisation / désidéomatization.

**1.4.1 Transformations lexicales.** La transcription et la translittération sont des moyens de traduire l'unité lexicale de l'original en reconstruisant sa forme à l'aide des lettres. Lors de la transcription, la forme sonore d'un mot de langue étrangère est reproduite et lors de la translittération, sa forme graphique (composition des lettres) est reproduite. La méthode la plus utilisée dans la pratique moderne de la traduction est la transcription avec conservation de certains éléments de la translittération.



Le calcul permet de traduire l'unité lexicale du texte source en remplaçant ses éléments constitutifs - morphèmes ou mots (dans le cas de phrases stables) - par leurs correspondances lexicales en langue cible.

Les substitutions lexico-sémantiques sont un moyen de traduire les unités lexicales de l'original en utilisant dans la traduction des unités de la langue traduite dont la valeur ne coïncide pas avec les valeurs des unités d'origine, mais peut en être déduite à l'aide d'un certain type de transformation logique. Les principaux types de tels remplacements sont la concrétisation, la généralisation et la modulation (développement sémantique) de la valeur de l'unité d'origine [31, p. 25].

La concrétisation consiste à remplacer un mot ou une phrase par une signification sujet-logique plus large par un mot et une phrase par une signification plus étroite. En conséquence de l'application de cette transformation, la correspondance créée et l'unité lexicale d'origine se trouvent dans les relations logiques d'inclusion: l'unité du texte source exprime le concept générique et l'unité du texte traduit exprime le concept spécifique qui y est inclus.

La généralisation est une transformation lexico-sémantique dans laquelle une unité de la langue source avec un sens plus étroit est remplacée par une unité de la langue de traduction avec un sens plus large. Cette transformation est le contraire de la concrétisation. On peut utiliser la technique de généralisation s'il n'y a pas de concepts concrets dans le langage de traduction similaires aux concepts du langage source. Cette technique permet au traducteur de sortir d'une situation difficile s'il ne connaît pas la désignation du concept d'espèce dans la langue cible.

La modulation (développement sémantique/ développement logique de la notion) est une transformation lexico-sémantique consistant à remplacer le mot ou la phrase de la langue source par l'unité de la langue de traduction, dont la valeur découle logiquement de la valeur de l'unité d'origine. Le plus souvent, les significations des mots corrélés dans l'original et dans la traduction se révèlent être des relations causales liées. Avec la modulation - développement logique de la notion - la structure sémantique subit les changements les plus importants et peut

recevoir tous ou presque tous les nouveaux composants. Le développement logique est la transformation la plus complexe, nécessitant une certaine habileté du traducteur. Son essence est de remplacer le concept par un autre, non seulement si ces concepts sont liés entre eux en tant que cause et effet, mais également en tant que partie et ensemble etc.

1.4.2 Transformations grammaticales. Les transformations grammaticales peuvent être provoquées par diverses causes du plan grammatical et lexical. Dans certains cas, ils sont étroitement liés et portent la nature lexicogrammaticale. L'utilisation généralisée des transformations grammaticales en traduction s'explique par le fait que la phrase ukrainienne ne coïncide pas avec la structure française.

Les substitutions représentent le type de transformation de traduction le plus courant et le plus diversifié. Lors du processus de traduction, les unités grammaticales et lexicales peuvent être remplacées, ce qui permet de parler de substitutions grammaticales et lexicales. Les types de transformations suivants appartiennent aux transformations grammaticales:

- a) le remplacement des formes de mots;
- b) le remplacement de parties du discours, par exemple, la méthode la plus courante de cette transformation grammaticale devrait être considérée comme le remplacement des noms français par des verbes ukrainiens. Ce phénomène est associé à la richesse et à la souplesse du système de verbes de la langue ukrainienne.
- c) le remplacement des membres d'une phrase (restructuration de la structure syntaxique d'une phrase);
- d) les substitutions syntaxiques dans une phrase complexe, telles que le remplacement d'une phrase simple par une phrase complexe, le remplacement d'une phrase complexe par une phrase simple, le remplacement de la clause subordonnée par la phrase principale, le remplacement de la clause principale par la clause subordonnée, etc.

Quand on parle des ajouts - il s'agit d'un type de transformation de traduction basé sur la restauration de « mots pertinents » omis dans le texte source. L'introduction de mots supplémentaires dans la traduction est due à un certain nombre de raisons: des différences dans la structure de la phrase et le fait que des phrases françaises plus concises nécessitent une expression de la pensée plus détaillée. L'absence du mot correspondant ou de la version lexico-sémantique correspondante du mot est également la raison de l'introduction de mots supplémentaires dans la traduction.

Par omission, on observe l'omission de certains mots « redondants » dans une traduction. Les omissions sont souvent causées par le fait qu'un mot, une phrase ou même une clause subordonnée peut s'avérer excessif dans la traduction en termes de contenu sémantique.

D'après une autre classification parmi les transformations grammaticales on regroupe plusieurs types de transformations syntaxiques et morphologiques. Elles se divisent en :

- La traduction littérale
- La simplification syntaxique
- La synthèse syntaxique
- La modulation de syntaxe
- La transposition

*La traduction littérale* est un procédé qui consiste à reproduire littéralement le texte de départ sans changer l'agencement de la phrase ni se préoccuper des contraintes linguistiques. Elle n'est possible que lorsque le sens du texte d'arrivée, son style et sa structure sont gardés. Limitée dans ses capacités expressives, elle n'est utilisée en traduction publicitaire que très rarement [24, p. 5].

Lors de la *simplification syntaxique* la phrase est divisée en plusieurs. Ce procédé est conditionné par des divergences structurelles entre les phrases des deux langues. Parfois elle conduit à la création d'une phrase complexe à partir de

plusieurs phrases simples, mais avec une substitution des structures syntaxiques complexes par des structures plus simples.

*La synthèse syntaxique* est contraire à la *simplification*. Elle représente une fusion des phrases simples en une phrase complexe.

*La modulation de syntaxe* réside dans le changement d'ordre des mots dans le but de rendre la phrase plus naturelle en langue cible.

Lors de la *transposition*, le traducteur remplace une partie du discours par une autre en laissant le sens du mot intacte. Cette manipulation est due aux disparités des systèmes grammaticaux des langues.

1.4.3 Transformations complexes. Dans la théorie moderne de la traduction, il n'existe pas d'analyse complète des transformations de traduction, sans parler de transformations complexes. Toutes les classifications présentées par les scientifiques sont plutôt conditionnelles et ambiguës. Si le concept de transformations de traduction est déjà spécifiquement présenté dans la théorie linguistique de la traduction, le concept de transformations de traduction complexes n'a pas sa définition exacte. Par conséquent, il conviendra de définir le concept de transformation de traduction complexe.

Ainsi, par transformation de traduction complexe, on comprend le processus de conversion des unités d'origine en unités de traduction (des mots / phrases), résultant en une transformation partielle ou complète de la phrase, en utilisant deux ou plusieurs transformations de traduction. De telles transformations simples, par exemple, peuvent être des transformations lexicales et grammaticales.

Les transformations de traduction complexes s'additionnent pour former un système: elles n'existent pas séparément mais sont interdépendantes. Ils doivent être utilisés dans une variété de combinaisons, et parfois en même temps, notamment lorsqu'il s'agit de traduire des textes littéraires.

Traducteur exceptionnel et critique littéraire russe, N. Lubimov dans son « Livre sur la traduction » écrit: « La traduction littéraire, à la fois poétique et prosaïque, est un art. L'art est le résultat de la créativité. Et la créativité est

incompatible avec le littéralisme » [36, p. 16]. Lors de la traduction d'un texte littéraire, le traducteur doit toujours appliquer des transformations de traduction, y compris complexes. Grâce à l'utilisation de telles transformations, la précision de la signification de l'œuvre d'art originale est recréée, ce qui permet au lecteur de comprendre et de parcourir l'esprit des pensées et de l'humeur de l'auteur et de percevoir correctement son système de style dans toute son originalité.

Les principaux types de transformations lexico-grammaticales (complexes) sont les suivants: traduction antonymique, explication, compensation.

La traduction antonymique consiste à transférer le concept à l'inverse, souvent avec une négation, c'est-à-dire l'antonyme de la correspondance ukrainienne d'un mot donné. Selon Komissarov, l'essence de la traduction antonymique est d'utiliser un mot ou une phrase dans la traduction qui a une valeur opposée à la signification du mot français correspondant ou à la phrase utilisée dans l'original [2, p. 357].

Pour le traducteur, il est très important de pouvoir appliquer la méthode de traduction antonymique en l'absence de correspondance identique dans la langue d'origine, ainsi que pour des raisons stylistiques, lorsqu'il ne faut pas recourir à une méthode descriptive, car cette méthode ne permet pas de révéler complètement le contenu et les informations définis dans le texte d'origine. Mais la traduction antonymique donne parfois la meilleure solution, et avec toutes les possibilités de traduction directe. Dans ce cas, le traducteur est guidé par des considérations stylistiques, notamment en ce qui concerne la traduction littéraire, où le son « naturel » du texte revêt une grande importance [48, p. 60].

Une telle transformation est principalement représentée par trois types:

- 1) la négativité (un mot ou une phrase sans suffixe ou une particule avec un sème négatif est remplacé par un mot précédé d'une phrase avec une particule non, par exemple)
- 2) la positivité (un mot ou une phrase avec un sème négatif formellement exprimé est remplacé, dans la traduction, par un mot ou une phrase ne contenant pas de composant négatif formellement exprimé, par exemple;

3) l'annulation de deux composantes sémantiques négatives disponibles dans la phrase.

L'explication consiste à substituer, dans le texte d'arrivée, un terme peu traduisible en apportant des précisions. De manière générale, ce procédé est à éviter puisqu'il peut nuire au style original.

La compensation est une transformation de traduction dans laquelle les éléments de signification perdus dans la traduction d'une unité du texte original sont transférés dans le texte de la traduction à un autre.

Ainsi, le sens perdu est compensé et, en général, le contenu de l'original est reproduit avec une plus grande complétude.

De plus, les moyens grammaticaux de l'original sont souvent remplacés par les moyens lexicaux et inversement.

### **1.5 Les motifs d'utilisation des transformations**

Chaque linguiste voit les motifs et les raisons d'utiliser les transformations de traduction à sa manière. Ainsi, L. Latychev identifie trois raisons pour l'utilisation des transformations de traduction: les différences entre les systèmes de la langue source et de la langue cible, les normes de la langue d'origine et de la langue de traduction, la différence dans la culture, dans la vie quotidienne et dans les traditions, qui représentent la raison de la demande des transformations de traduction, parce que ce qui est clair et logique pour certains peuples est un puzzle pour d'autres [8, p. 26]. H. Strelkivska explique l'utilisation des transformations de traduction par le fait que le traducteur perçoit les informations de l'auteur sous la forme d'œuvres linguistiques spécifiques. C'est dans ces œuvres que se réalise l'intention de communication. Par conséquent, il est nécessaire que le traducteur transforme le texte source dans un texte traduit afin de garder l'intention de communication de l'auteur. Une exigence importante est l'exactitude de la traduction, qui doit être déterminée non par la correspondance exacte entre les unités de deux langues, mais par l'identité fonctionnelle. Seule une telle traduction

peut être considérée comme exacte. Ainsi, le traducteur utilise des transformations pour s'assurer que le texte de traduction est également identique du point de vue fonctionnel au texte d'origine [ibid].

L. Latychev propose le terme compétence communicative, considéré comme un ensemble de conditions préalables sans lequel la communication linguistique est impossible: « La réaction d'une personne face à un texte est déterminée non seulement par les propriétés du texte lui-même (sa sémantique et sa structure), mais également par la présence de certaines conditions préalables qu'une personne doit posséder pour pouvoir percevoir et interpréter correctement le texte, la présence d'habitudes à certaines normes linguistiques et les stéréotypes, ainsi que plein de connaissances préalables, sans lesquelles on ne peut pas comprendre de quoi il s'agit ». L'auteur divise la compétence communicative en composantes, et chacune joue son rôle dans le processus de perception et d'interprétation du texte. L'absence du destinataire du texte des informations préliminaires nécessaires conduit à une situation dans laquelle « les mots sont clairs », mais l'essentiel de ce qui est dit n'est pas clair. En ce qui concerne l'incohérence du texte avec les normes linguistiques habituelles, le chercheur estime qu'il peut avoir des effets à la fois positifs et négatifs si l'incertitude du mode d'expression est le résultat de l'incapacité, du manque de compétence communicative, alors elle devient un facteur empêchant une communication réussie. Compte tenu des particularités du transfert de la structure syntaxique de la phrase française en ukrainien, on peut noter que le traducteur doit recourir aux transformations.

L'utilisation des transformations en tant que techniques doit être motivée par le fait qu'elles offrent un degré d'équivalence supérieur à celui de tous les correspondances régulières possibles et qu'elles évitent les conséquences négatives de l'utilisation de correspondances régulières dans certains contextes. Selon A. Archipov, les motifs d'utilisation des transformations peuvent être représentés par:

- le désir d'éviter le littéralisme;
- le désir d'idiomatiser la traduction;

- la nécessité de surmonter les différences entre les langues;
- le désir d'éviter l'ambiguïté et l'illogisme de la traduction;
- le désir (le cas échéant) d'une version plus compacte de la traduction; une telle compression du texte de traduction compense son augmentation inévitable dans d'autres segments;
- le désir de transmettre au lecteur de la traduction des informations générales importantes ou d'éliminer les informations redondantes;
- le désir de recréer un jeu de mots indescriptible, l'imagerie et d'autres figures stylistiques [4, p. 35].

### **Conclusion du Chapitre 1**

En analysant les transformations de traduction et en explorant leurs définitions, l'interprétation la plus courante du terme a été prise comme base, à savoir que les transformations représentent une relation entre deux unités linguistiques.

Les transformations de traduction sont un moyen de résoudre la contradiction qui surgit périodiquement entre deux exigences de traduction: l'exigence d'équivalence de l'influence réglementaire d'une langue étrangère et la langue de traduction et l'exigence de leur similarité sémantique-structurelle. Les transformations de traduction s'expliquent par les divergences importantes entre les compétences communicatives des locuteurs étrangers et des locuteurs natifs et par la nécessité de les niveler afin d'obtenir l'équivalence de l'impact réglementaire des textes étrangers et traduits.

En étudiant les points de vue de divers chercheurs, on peut conclure que la classification des transformations est le plus souvent divisée en transformations lexiques, grammaticales et complexes. Le fait de la présence des mêmes transformations dans les classifications de tous les scientifiques permet de conclure



que le traducteur peut sans aucun doute utiliser ces transformations dans la traduction.

Dans cette partie théorique, on a traité les travaux de V. Komissarov, T. Levitska, A. Fiterman, Y. Retsker, L. Latychev. On peut conclure que le choix de la traduction dépend de facteurs linguistiques. Il existe certaines circonstances sans lesquelles il est impossible d'expliquer l'utilisation des transformations de traduction. Ceux-ci incluent les différences entre les langues source et les langues cibles, les caractéristiques stylistiques des textes d'origine et de la traduction, le style propre de l'auteur du texte original.

## **CHAPITRE 2**

### **LE PROCESSUS DE TRADUCTION DU TEXTE POÉTIQUE**

En maintenant la cohérence et l'intégrité du texte poétique, le traducteur reproduit l'image du monde de l'auteur, qui influence grandement la réalisation du plan de création et ses manifestations spécifiques dans les structures de la parole. Lorsqu'on évalue l'image du monde, il faut comprendre que ce n'est pas seulement un reflet du monde, mais l'interprétation de l'homme autour du monde à travers sa propre vision. La langue capture non seulement ce qui est perçu, mais aussi ce qui est significatif, conscient, interprété par la personne. L'élément du mot est l'image linguistique du monde, qui sert de moyen d'expliquer la connaissance qui crée l'image conceptuelle du monde. L'image linguistique est un élément important de la culture nationale. Le modèle linguistique est toujours une certaine interprétation du monde, car il se caractérise par un phénomène complexe et multidimensionnel, car il inclut non seulement le système linguistique, ses unités mais également les particularités de leur utilisation, facteurs tels que le concept du monde et le système de valeurs exprimé dans la langue qui est propre à la nation tout entière, ainsi qu'aux représentants individuels de différentes cultures. L'image linguistique du monde - structuration d'objets, de phénomènes, de situations de réalité, de valeurs, de stratégies de vie et de scénarios de comportement en signes linguistiques, catégories, phénomènes de langage, résultat sémiotique de la représentation conceptuelle de la réalité dans la conscience ethnique.

#### **2.1 Le texte poétique en tant qu'objet de traduction**

La traduction de la poésie est l'un des types d'activités de traduction les plus complexes. En plus de transférer les pensées et les sentiments de l'auteur de la source originale, en préservant les caractéristiques stylistiques, le traducteur est confronté à la tâche d'utiliser la langue cible pour essayer de reproduire le système multiniveaux de sons, de symboles et d'images.

Goethe distinguait trois types de traductions poétiques qui, selon lui, se changeaient historiquement:

1) Le premier type de traduction de poésie vise à familiariser le lecteur avec un pays étranger, ce qui est la traduction de la prose la plus appropriée, qui « enlève » toutes les caractéristiques de la poésie originale, mais offre une rencontre entre les deux littératures, deux cultures.

2) Le deuxième type de traduction, à son avis, est la tentative de passer à des conditions étrangères, en essayant d'exprimer les pensées et les sentiments des autres dans leurs pensées et leurs sentiments. Ceci est réalisé grâce à des traductions poétiques libres, qui vont parfois assez loin de l'original.

3) Le troisième type de traduction cherche une identification complète avec l'original en termes de contenu et de particularités poétiques [3].

Diverses écoles et tendances de la traduction poétique, à la fois dans le monde et en Ukraine, s'écartent souvent de ces tâches. Le chercheur L. Kolomiets note que la polyvalence des interprétations de traduction dans la traduction poétique ukrainienne (dans la formulation la plus large: d'une part le contenu sémantique du texte original et d'autre part sa sémantique linguistique) permet de distinguer clairement les approches conceptuelles et méthodologiques suivantes comme:

- herméneutique, le plus caractéristique de la culture translationnelle de l'école néoclassique (projets de traduction visant à décoder un original poétique comme système pour identifier une seule matrice structurelle), avec son recodage ultérieur comme structure. Le but de ces traductions n'est pas de porter atteinte à l'intégrité de la structure figurative et thématique de l'oeuvre originale, bien qu'autorisé occasionnellement de telles violations. Le sujet de l'interprétation cherche à l'objectivation);

- phénoménologique, caractérisant la culture de la traduction transformationnelle (« actualisation de la signification culturelle de l'original pour l'ère moderne, c'est-à-dire sa recreation dans l'environnement d'une autre culture, en tenant compte des particularités de cet environnement ...»). Ainsi, on peut dire

que ce type de traduction est une telle adaptation de la littérature originale à la littérature cible, bien que le traducteur puisse aller plus loin, offrant une récréation, c'est-à-dire une réécriture radicale avec amélioration simultanée);

- ontologique (en cours de transition de la langue originale à la langue cible pour révéler le potentiel poétique de l'œuvre originale). Cela signifie avant tout: intensifier les possibilités créatives de la langue d'origine en lisant le texte traduit non pas comme un ensemble de signes figés, mais dans ses liens possibles et son interaction avec d'autres textes, en particulier avec les textes de la langue cible. Au cours de la traduction, il est important de ne pas succomber à la tentation de « clarifier » ou d'« améliorer » l'original retiré dans le temps);

L'écrivain et traducteur ukrainien I. Kostetsky utilise même la méthode dite d'absolutisation, qui consiste à imposer schématiquement des lignes où des éléments de la poétique de l'original (structure de la phrase poétique et ligne poétique, ponctuation, etc.);

- euristique, qui est actualisé cycliquement - sur un fond historique différent – de l'école romantique de la fin du XIXème siècle à l'école sémantique du dernier quart du XX siècle. (basé sur les procédures de décodage sémiotique linéaire du texte original, construit sur le principe du verbalisme et le principe du littéralisme) [4, p. 162].

## **2.2 Les particularités de la traduction de la poésie**

La traduction poétique est une activité linguistique qui a pour but de décoder le message source et à créer par transfert de sens et de style son double objectif. Le code poétique ne porte seulement la valeur informative, mais aussi consiste à transmettre une certaine impression, à provoquer des émotions. Le linguiste français Jules Marouzeau dans son article « Traduction » écrit que le traducteur doit: préserver le sens de l'œuvre poétique, transmettre l'aspect structurel, transmettre le style de l'original sans substituer le style avec des tournures phraséologiques. Jules Marouzeau estime qu'une personne lisant une traduction

devrait se plonger dans la même condition que celle qui lit l'original et note qu'il est pratiquement impossible [7, p. 150].

Dans ce contexte, le concept de traduction de Mykola Zerov semble assez large, mais unique en ce sens qu'il est manifestement objectif et scientifiquement fondé. Le travail sur la traduction poétique décrit la position sur les grands problèmes de l'art de la traduction, en se basant sur sa propre expérience, ses activités et sa connaissance du monde scientifique. Ses travaux sur l'histoire, la critique et la théorie de la traduction, et surtout sa propre activité de traduction, lui ont permis d'effectuer une analyse adéquate et de faire en sorte que les exigences en matière de traduction ne perdent pas de leur pertinence. Par exemple, lorsque nous examinons ses travaux qui font directement ou partiellement référence à de la littérature traduite, nous attirons l'attention sur les progrès accomplis dans la distinction et l'interprétation des différents genres de traduction, compréhension de l'adéquation de la traduction, du caractère communicatif du texte, de l'identification des caractéristiques dominantes et périphériques de l'original et des modes de traduction.

Selon certains chercheurs, la traduction d'un texte poétique passe par les mêmes étapes que le processus de création d'une œuvre d'art. Le point de départ de ces processus est le concept - une sorte de symbole-formation mentale pré-conceptuelle, dont la capacité est déterminée par l'immensité du potentiel caché dans ses sujets. Pour que la traduction soit réussie, le traducteur doit « coïncider » avec l'auteur à ce point de départ, comprendre l'intention de l'original. La capacité à comprendre le but de l'original, en l'abordant d'un autre paradigme culturel, est au cœur de la proximité des motifs et des images du poète traducteur et des auteurs traduits par celui-ci. Le phénomène psychologique de la traduction est connu lorsque le traducteur cherche à s'identifier à l'auteur traduit, à se réincarner en lui et à obtenir le droit de penser et de parler en son nom - une sorte de « don créatif » [3, p. 102]. Cette étape est suivie par l'étape du plan, à laquelle une sous-chaîne se produit pendant le processus de traduction. Le sens invariant de la traduction est soutenu ici par l'énergie du prototexte. Le stade des matériaux préparatoires, en

substance, ne diffère pas de la même période dans la création de l'œuvre originale: de nombreuses options apparaissent également qui révèlent le mécanisme associatif du processus de création. Ici, l'identité du traducteur devient particulièrement significative, ce qui, basé sur sa propre vision du monde, sa lecture de l'original et sa capacité à comprendre son objectif, transcende le prototexte en utilisant les moyens d'une autre langue, le faisant ainsi passer sur le plan d'une autre conscience et d'une autre culture [3, p. 102].

Le problème de l'équivalence de la traduction d'un texte poétique est associé à un certain nombre de problèmes non résolus. C'est la perte de la forme du texte poétique tout en conservant le contenu lexical et sémantique et inversement - la perte du système d'images de l'original tout en conservant sa forme. Lorsqu'il travaille avec un texte poétique, le traducteur doit être aussi attentif que possible à toutes les caractéristiques du texte de l'auteur. Mais dans le processus de traduction, des obstacles tels que la divergence des systèmes de versification de la langue d'origine et de la langue de traduction, ainsi que leurs structures phonétiques, lexicales, stylistiques et grammaticales, se manifestent. Ce problème est mis en évidence dans les travaux de L. Barkhudarov, V. Komissarov, A. Fedorov, S. Goncharenko, I. Alekseeva et autres.

L. Barkhudarov a écrit sur les caractéristiques du texte poétique et sur la complexité de sa traduction dans la langue de la traduction: « La question des moyens d'assurer l'adéquation des œuvres poétiques est l'une des moins développées dans la théorie de la traduction littéraire. De strictes restrictions imposées aux œuvres poétiques, en raison des spécificités du genre lui-même, la nécessité de traduire dans la traduction non seulement le contenu, mais aussi le côté rythmico-mélodique et compositionnel-structurel de l'original, sont plus que dans la prose, la dépendance de l'œuvre poétique aux caractéristiques de la langue dans laquelle il se trouve - tout cela fait de la traduction de la poésie l'un des domaines les plus difficiles de l'activité de traduction » [4, p. 41].

Le traducteur est très sollicité. D'une part, il doit préserver la norme linguistique et atteindre l'équivalence du texte traduit par le texte original et,

d'autre part, refléter le contenu émotionnel et esthétique de l'œuvre. I. Alekseeva a formulé les exigences de base suivantes pour la préservation des composants de la forme poétique et du système d'images: 1) la préservation de la mesure; 2) la préservation de la cadence, puisqu'en remplaçant la rime féminine par la rime masculine, l'intonation musicale du vers change; 3) la préservation du type d'alternance des rimes; 4) la préservation du nombre des répétitions lexicales et syntaxiques; 6) la recherche d'un analogue proche du système de versification d'origine; 7) la transmission adéquate des moyens d'expression du système d'images (stylistique, syntaxique, morphologique, nature des tropes, lexicologie, usus et codification). La tâche la plus importante d'un traducteur est le transfert correct de la forme poétique d'un texte poétique [2, p. 186]. V. Zadornova estime que s'il est impossible d'adapter parfaitement la traduction à l'original, il semble approprié d'aborder la traduction du point de vue de la tradition philologique, qui implique l'analyse des caractéristiques poétiques de l'œuvre traduite, mais également des caractéristiques linguistiques du texte. S. Goncharenko a écrit: « Il est généralement impossible d'obtenir le « produit optimal » de l'adéquation pragmatique, sémantique et stylistique de la traduction poétique, sans une restructuration très radicale de nombreux aspects du texte source, dont le système figuratif. Une comparaison des traductions poétiques avec les originaux donne une idée de la profondeur et de la variété des transformations subies par les images originales » [8, p. 39-40]. A. Fedorov a écrit sur la fonction d'analyse comparative de plusieurs traductions d'un texte: «... Les traductions peuvent se compléter, révéler différents aspects de l'original et, enfin, servir de matériau pour la synthèse future, en vue d'une divulgation plus complète et plus parfaite de l'original » [15, p. 35].

Le langage poétique en termes de mise en œuvre fonctionnelle est un type particulier d'art verbal. Une étude de la fonctionnalité d'un langage poétique révèle sa spécificité linguistique, basée sur l'ambiguïté de la sémantique et la pluralité des interprétations. Le rôle de ce phénomène dans le processus de transfert du contenu d'un texte poétique d'une langue à une autre est particulièrement important, et la

langue d'un texte poétique en tant qu'objet de recherche linguistique dans cette direction représente un potentiel énorme.

Un poème est un sens complexe construit [5]. Faisant partie d'une même structure holistique, des éléments significatifs du langage (principalement sémantique) s'avèrent être reliés par un système complexe de relations, de comparaisons et d'oppositions, impossible dans les constructions de langage ordinaires. Un nouveau contenu sémantique est révélé, inattendu, impossible en dehors du verset. De plus, les éléments qui ne l'ont pas dans la structure linguistique habituelle reçoivent une charge sémantique [ibid].

La construction poétique est construite comme une construction étendue dans l'espace et nécessitant un retour constant au texte qui semble avoir rempli le rôle informatif, sa comparaison avec le texte suivant [ibid]. Ainsi, un poème n'est pas simplement une séquence de mots, pas simplement « la somme des significations de ses composants », mais un sens plus grand qui se manifeste dans la perception du poème dans son ensemble. L'interprétation d'un texte poétique peut être ambiguë et avoir « de nombreuses significations mutuellement équivalentes » [7].

Le transfert du contenu du texte original dans une autre langue est une interprétation en plusieurs étapes du texte source. Les étapes peuvent être parallèles et se succéder. Le processus d'interprétation d'un texte poétique comprend l'étape de la lecture du texte original, en tenant compte de la personnalité de l'auteur et de la compétence du lecteur-traducteur; étape de la traduction interlinéaire du texte original au niveau des valeurs dénotatives; l'étape de l'analyse comparative du texte original et du texte dans une autre langue et l'identification des différences et des moyens grâce auxquels le contenu est transféré d'une langue à une autre.

Un poème est une sorte d'unité organique vraiment visible que l'on ne peut voir que dans son intégralité. La traduction n'est pas un calque de l'original, mais représente son incarnation dans une autre langue, « son reflet dans un nouveau plan linguistique » [2, p. 12]. O. Mandelstam a déclaré qu'avant l'arrivée des mots



concrets, le prototype du poème, sa « distribution sonore », est né et la tâche du traducteur est la capacité et le besoin de ressentir cette conception, qui était la base du poème.

Les transformations à l'aide desquelles la transition d'unités du texte d'origine en unités de texte dans une autre langue est réalisée s'appellent des transformations de traduction. Cependant, le terme « conversion » n'est pas compris littéralement, puisque le texte source lui-même n'est pas « converti », ne change pas en soi. Le texte original reste inchangé, mais sur sa base, un autre texte est créé dans une autre langue. Ayant le texte original dans une langue, le poète ou le linguiste, en lui appliquant certaines opérations, crée un autre texte dans une autre langue. Le nouveau texte entretient certaines relations régulières avec le texte source [3].

### **2.3 Les difficultés de la traduction poétique**

Le problème de la traduisibilité est l'un des problèmes primordiales de la traduction poétique car presque tous les aspects d'un phénomène multidimensionnel de la langue et de la culture se croisent dans la traduction poétique, ou l'essence de la traduction en tant qu'acte de communication non-linguistique mais aussi interculturelle est principale. La traduction est un type de contact linguistique dans lequel deux langues sont utilisées de manière interchangeable par un même individu. En traduction, il y a constamment moins de contact que de contact de cultures, mais pas la culture d'un peuple avec la culture d'un autre, mais la culture en tant que mode de vie objectif d'un peuple, subjectivement perçu et décrit par l'auteur de l'original, avec les idées subjectives du traducteur sur cette culture. Travaillant sur le texte de l'original, le traducteur décode non seulement un fragment de la réalité, mais aussi sa vision subjective individuelle.

Selon L. Barkhudarov, les difficultés de traduction des œuvres poétiques sont dues à « des incohérences entre la structure de deux langues et les exigences de

forme strictes imposées aux textes poétiques » [4, p. 41]. Le traducteur doit transmettre le rythme, la rime, l'allitération, les assonances, les onomatopées, le symbolisme sonore et d'autres moyens expressifs de la poésie. L. Barkhudarov admet, que la traduction de textes poétiques ne diffère pas des traductions de textes en prose. Et il considère le problème de « l'intranslabilité » de la poésie comme l'impossibilité de transmettre au moyen du langage de certains éléments particuliers, inhérents uniquement à ce texte. Mais les mêmes éléments sont traduisibles en dehors de ce texte. L. Barkhudarov souligne que même s'il est impossible de trouver des équivalents étrangers à un élément quelconque du texte source, il reste la possibilité de « recréer le texte entier comme une certaine unité structurelle-sémantique à l'aide d'une autre langue » [ibid].

À notre avis, le principal problème de cette théorie est l'absence de critère quantitatif: combien de transformations ou de compensations peuvent être apportées pour que la traduction reste une traduction plutôt qu'une interprétation. Il n'existe pas non plus de critères pour l'attribution d'informations excédentaires.

On néglige également le fait que la poésie est hétérogène et chaque traduction doit donc être considérée individuellement.

On peut observer la présence dans le texte poétique de différents types d'informations: sémantique et esthétique (L. Barkhudarov), factuelle et conceptuelle (I. Galperin). En général, différents termes désignent le même phénomène: la présence dans le texte poétique de deux couches d'information.

La première (information factuelle) est liée à la communication de faits ou d'événements et constitue une forme d'expression pour la seconde (information conceptuelle). Dans le processus de traduction, un nouveau texte poétique équivalent à l'original dans son sens conceptuel doit être créé.

V. Komissarov écrit à propos de l'équivalence sémantique dans une traduction poétique: « L'information qui compose la sémantique d'un mot est hétérogène et permet de distinguer des composants qualitativement différents. Pris isolément, chacun de ces composants peut être reproduit à l'aide d'une langue différente, mais souvent, le transfert simultané de toutes les informations contenues

dans un mot d'une traduction est impossible, car la conservation de certaines parties de la sémantique d'un mot d'une traduction ne peut être obtenue qu'en perdant d'autres. parties. Dans ce cas, l'équivalence de la traduction est assurée par la reproduction des éléments de signification (dominants) les plus importants sur le plan de la communication, dont la transmission est nécessaire et suffisante dans le contexte de cet acte de situation interlangue » [24, p. 79].

L'équivalence sémantique est l'une des caractéristiques les plus importantes d'un texte traduit. La forme poétique impose certaines restrictions à la traduction, nécessite certains sacrifices - ceci est bien connu. Mais avec quoi et sans quoi, où finit la liberté de choix pour le traducteur? E. Beregovska estime qu'il est difficile de donner une réponse complète à cette question, mais il est incontestable qu'on ne peut pas sacrifier le sens et la dominante stylistique [22, p. 33]. Si le traducteur se concentre sur la transmission la plus proche possible de la forme du poème, il risque de perdre le sens et les caractéristiques stylistiques de l'œuvre.

La traduction du texte poétique a ses propres particularités liées aux «paradoxes de la traduction». De nombreux poètes de traduction parlent de l'impossibilité de traduire les versets, de l'irréversibilité des paroles. Le poète américain Robert Frost a dit que la poésie échappe à la traduction [41, p. 55]. « La traduction est une chose impossible... La poésie elle-même est finalement impossible. Mais chaque impossibilité ne cache-t-elle pas une tentation: tenter de surmonter l'impossible? » [40, p. 184].

Il existe une autre idée - l'idée de l'universalité de la poésie, fondée sur la conviction que les images de la réalité réelle, reflétées dans différentes langues, coïncident, dans la mesure où toutes les personnes ont les mêmes schémas de pensée [10, p. 214]. Naturellement, sur la base de lois et de régularités universelles, chaque langue divise à sa manière la réalité en fragments et attribue à sa manière des noms - chaque nation a sa propre image nationale du monde. Malgré les nombreux mondes linguistiques, ils maintiennent toujours l'unité du monde réel, ce qui permet de traduire d'une langue à l'autre. La poésie est l'incarnation de significations universelles, le reflet de différentes réalités culturelles et nationales

dans les éléments communs de la conceptsphère, une sorte d'état « frontière » entre le monde réel et le monde superphysique. Selon I. Brodsky, la poésie est une traduction du langage séraphique en langage terrestre. Dans ce cas, un traducteur de poésie peut être appelé un récréateur de poésie « universelle » au moyen d'une autre culture.

Ce caractère polymorphe et polyvalent du langage poétique nous conduit à étudier le problème de traduction poétique sur trois plans essentiels, à savoir : 1) le plan psychologique ou sensible, 2) le plan logique ou intelligible, 3) le plan relationnel ou fonctionnel, qui correspondent chacun à une conscience différente : a) conscience intellectuelle créée par l'attention centrée sur le contenu sémantique des concepts (stade de compréhension linguistique au niveau des concepts). D'où le rôle du savoir dans la traduction poétique. b) conscience affective ou intuitive créée par la communion directe entre le poète et le traducteur (stade d'assimilation qui consiste à voir comme le poète). d'où le rôle du sensible et du comportement dans la traduction poétique. c) conscience pratique destinée à situer le traducteur sur le même plan que celui du poète (stade de fabrication, ou de production, qui consiste à créer comme le poète). Chacune de ces consciences requiert nécessairement une certaine compétence, qui peut être énumérée comme suit : 1) compétence d'ordre linguistique au sens le plus large du terme, 2) compétence d'ordre comportemental, 3) compétence d'ordre potentiel. Il en résulte que la traduction poétique est : a) une activité saisie au niveau du concept, b) un comportement individuel, qui relève, d'une part, de l'étoffe psychique ayant sa source dans la psychologie individuelle et dans l'intuition créatrice et, de l'autre, de la compétence esthétique rattachée à ce qu'on peut appeler goût (auditif, poétique, etc.), c) une expérience qui vise à produire une émotion dite poétique, qui est différente des émotions de la vie réelle et qui est de caractère immanent, c'est-à-dire potential [32, p. 15].

## 2.4 Les tâches des traducteurs

Les tâches résolues par le traducteur ne sont pas identiques à celles de l'auteur, bien que leur fondement soit l'élément de recherche créative au sens large du terme. La différence entre ces tâches réside dans le fait que le travail de l'auteur et celui du traducteur sont de nature différente: l'auteur crée une nouvelle œuvre dans sa propre langue sur la base de ses connaissances, de son expérience, de ses observations, tandis que le traducteur « decode » le travail achevé de l'auteur dans une autre langue. pour lui-même, il le « recode » pour les autres avec l'inclusion obligatoire de sa propre perception dans l'image recréée.

La tâche principale de la traduction poétique, selon V. Komisarov, est de « refléter les pensées et les sentiments de l'auteur du texte poétique à l'aide d'une autre ». De ce qui précède, nous pouvons conclure qu'entre le texte d'origine et la traduction, il existe des relations complexes qui, selon O. Cherednichenko, peuvent être représentées dans la chaîne de communication. Il se compose de trois blocs: le bloc de l'auteur original, le traducteur et le destinataire de la traduction [13, p. 45].

Le premier bloc de cette chaîne combine étroitement le texte de l'auteur et le contexte de son écriture. Il y a quelques difficultés ici, car le traducteur doit analyser la source originale de manière très minutieuse, mais aussi, comme le note Oleksandr Cherednichenko, comprendre la réalité extra-linguistique représentée dans le texte dans la langue d'origine, c'est-à-dire l'implication, ainsi que la tradition culturelle à laquelle appartient l'auteur. en tant que représentant d'un certain âge et d'une certaine société. C'est le contexte de l'écriture de l'œuvre qui détermine en grande partie la vision du monde de l'auteur et le style de la création originale.

Le bloc suivant est le bloc du traducteur - le premier destinataire de la traduction. Pour cela le chercheur attribue:

1) la perception visuelle et la compréhension de l'original par sa déverbalisation, c'est-à-dire la suppression du contenu de la forme linguistique principale;

2) le recodage du contenu dé-verbalisé, c'est-à-dire son intégration dans la forme linguistique secondaire;

3) l'édition du texte traduit pour reproduire le texte aussi précisément que possible.

Le troisième bloc de la chaîne de communication appartient au destinataire. Non seulement le traducteur doit maîtriser parfaitement la langue d'origine, mais il doit également parler couramment sa langue maternelle. La traduction poétique implique la créativité parlée du traducteur, son goût artistique exquis et une vision du monde élargie. Il doit pouvoir utiliser toutes les possibilités de la langue cible en sélectionnant les correspondants de manière à assurer la perception du destinataire d'une langue et d'une culture particulières se trouvant dans ses conditions socioculturelles. D'où on a la probabilité d'extension du texte de l'original, l'apparition de correspondances descriptives, de substitutions synonymiques et hyperonymiques, de traductions antonymiques, de diverses transformations grammaticales et stylistiques, etc. Dans le même temps, il est nécessaire de recréer le style de l'original aussi précisément que possible et de ne pas détruire l'intégrité sémantique de l'œuvre. En toutes circonstances, l'adaptation de la traduction aux normes de la langue et de la culture cibles ne doit pas entraîner de distorsion du contenu conceptuel ni une dominance stylistique de genre de l'original. C'est à ce stade, écrit O. Cherednichenko, que la norme de traduction est élaborée comme un compromis entre les normes linguistiques et culturelles primaires et secondaires.

Le choix de la méthode de traduction dépend du type de poésie. E. Etkind écrit: « Selon le type de poésie, la relation entre le contenu logique, l'expression stylistique et les modifications du modèle sonore change » [14, p. 40]. Alors que dans la traduction de la poésie lyrique, il est important de véhiculer l'image, l'ambiance, dans la traduction d'œuvres à orientation sociale, la tâche principale consiste à communiquer le sens et la couleur stylistique du texte. V. Brusov a formé un principe selon lequel une combinaison de divers composants d'une œuvre poétique (style de langage, images, rythme et rime, versification, jeu de syllabes et

de sons) incarne plus ou moins complètement le sens de l'artiste et son idée poétique. Cependant, reproduire en traduction tous ces éléments est totalement impensable. Le traducteur cherche donc à transmettre un ou au mieux deux éléments (le plus souvent l'image et la rime) en modifiant les autres. Cependant, comme le note V. Brusov, il existe des poèmes dans lesquels le rôle dominant est joué non pas par des images, mais par exemple par des sons de mots ou même de rimes. Le choix de l'élément le plus important du poème traduit est la tâche la plus importante du traducteur [2, p. 188]. Un autre problème se pose lors de la traduction d'œuvres écrites dans une langue autre que celle de l'auteur. Ici, le traducteur est obligé d'abandonner la dichotomie traditionnelle « la langue d'origine est la langue de traduction » et d'inclure une autre langue (la langue maternelle de l'auteur) qui transmet certains concepts de la culture d'origine et des représentations caractéristiques de ses locuteurs natifs [16, p. 1].

Ainsi, nous pouvons distinguer les principes suivants qui devraient être suivis lors de la traduction de poésie:

- concentration sur le lecteur;
- prise en compte d'éléments spécifiques aux pays;
- l'équivalence de l'original et de la traduction.

Lors de la traduction du français en ukrainien, le traducteur est obligé de recourir à un large éventail de transformations, principalement en raison de la vision du monde inhérente à la langue française et du phénomène associé de sélectivité linguistique. Chaque culture a des réalités spécifiques qui se rapportent à un aspect de la vie d'une personne. La réalité est définie comme un objet ou un phénomène caractéristique d'une culture particulière et inhabituel pour une autre. Ils sont les plus difficiles à traduire. Pour cette raison, ils doivent accorder une attention particulière à la traduction. Les transformations de traduction peuvent également s'expliquer par des facteurs internes au langage, tels que les structures communicatives des phrases. La tâche du traducteur comprend non seulement une présentation précise du contenu des pensées communiquées dans la langue d'origine, mais également la reconstitution des moyens de la langue de traduction

de toutes les caractéristiques du style et de la forme du message. C'est cela - la recreation de l'unité de contenu et de forme - qui distingue la traduction d'autres méthodes de transmission d'un message dans une autre langue.

Le problème est que dans la plupart des cas, la langue source et la langue cible sont différentes dans leur structure interne. Les divergences dans la structure des deux langues nécessitent invariablement, en premier lieu, des transformations grammaticales. Ces divergences sont complètes ou partielles. Une divergence complète est observée dans les cas où la langue ukrainienne n'a pas la forme grammaticale qui est en langue française. Dans certains cas, la catégorie grammaticale dans une langue est plus large que dans une autre. Il convient également de souligner les cas de coïncidences partielles, lorsqu'une catégorie grammaticale donnée existe dans les deux langues mais ne coïncide pas sous toutes ses formes.

## **2.5 La traduction poétique comme dialogue de cultures: neoclassicists et parnassiens**

Le choix du matériel de recherche est dû à plusieurs raisons: premièrement, la traduction du texte poétique est toujours difficile, car en plus des catégories générales il peut être caractérisé par la présence d'informations implicites et cachées, qui sont à l'origine de sa polyinterprétabilité inévitable. C'est la traduction poétique qui, en vertu de son art, fournit le matériel le plus riche pour l'étude de problèmes tels que la créativité, le style individuel de la personnalité du traducteur, permet de pénétrer profondément dans l'essence de cette personnalité, puisqu'un texte poétique est l'auto-révélation de son créateur.

Le processus littéraire français du XIXe siècle est un reflet vivant des nombreux développements sociaux, politiques et économiques qui ont eu lieu dans le pays au cours de cette période. Le dix-neuvième siècle est un siècle de révolutions cherchant à donner vie (ou, au contraire, à supprimer) les nouvelles aspirations démocratiques des peuples, des siècles de progrès scientifique et



technologique, d'industrialisation, de colonisation et de conflits entre états européens. Ces événements ont conduit à une réévaluation de certains principes de la créativité et à l'émergence de nouvelles orientations et tendances dans la littérature. La tendance vers le positivisme, qui s'est déjà manifesté dans des genres narratifs réalistes, se fait sentir dans la poésie, à l'instar de l'école dite « parnassienne » [23, p. 50].

Cette tendance de la poésie française émerge de la théorie de l'art pour l'art, affirmant une poésie impersonnelle, des descriptions intellectuelles et la perfection de la forme. La source directe du parnassisme est le « romantisme pittoresque » français à partir duquel les poètes-parités se sont inspirés. Au cœur du parnassisme, il y a le rejet de la civilisation moderne, de l'émigration spirituelle et artistique du monde actuel, que ce soit vers des pays exotiques, que ce soit dans des époques passées ou dans un « art pur ». Associé au « romantisme pittoresque », le parnassisme était une négation constante des autres courants et intentions romantiques, et surtout du subjectivisme romantique, un culte des sentiments et de l'émotivité.

À certains égards, le parnassisme est proche du classicisme, principalement dans le rejet du « égo » romantique hypertrophié, dans un retour à un style objectif et impersonnel. Mais il n'est pas nécessaire d'exagérer cette proximité, en gardant à l'esprit que ces qualités et intentions dans les parités sont modifiées en fonction de l'esprit et des exigences de la nouvelle ère. Elles reposent sur les impulsions et les impératifs du positivisme dominant à l'époque, la « vision du monde scientifique », qui obligeait l'artiste à adopter une approche objective et impartiale de la représentation, l'élimination de la présence de l'auteur, remplacée par une conscience personnalisée de l'époque. Ici aussi, la poésie parnassienne est dans une autre série typologique, commune à des phénomènes artistiques de cette époque, comme le réalisme de Flaubert avec sa méthode « objective » et le naturalisme primitif de Zola et Frères Goncourt [25, p. 167]. L'école parnassienne a eu une influence sur le développement de la littérature européenne et au début du XXe siècle inspire les poètes ukrainiens qui s'appellent néoclassicistes. Les

néoclassicistes cherchaient à amener les meilleures œuvres de classiques européens et de littérature contemporaine, qui, à leur tour donneraient un développement à la littérature nationale. Le néoclassicisme représente une plate-forme esthétique d'un petit cercle de poètes, critiques littéraires et traducteurs de Kyiv, traducteurs de la période de la « renaissance exécutée ».

Les « néoclassicistes » ont en commun les principes de « l'aristocratie d'esprit », de l'intelligence créatrice, de la recherche de l'harmonie entre la sphère rationnelle et les sentiments, d'une culture de pensée élevée et de la discipline du discours poétique. À certains égards, le néoclassicisme est proche du parnassisme ou s'intègre à celui-ci. L'opinion la plus répandue sur le parnassisme est qu'il a agi comme une antithèse du romantisme, comme une négation, et il ya de bonnes raisons à cela.

Le conflit classique entre plan d'expression et plan de contenu revêt une importance particulière pour la traduction poétique. Selon L. Barkhoudarov, les difficultés de traduction des œuvres poétiques sont dues à des « différences entre la structure de deux langues et les conditions de forme strictes imposées aux textes poétiques » [3, p. 41]. Lors de la traduction de poésie, des problèmes spécifiques se posent car la forme d'expression (rythme, rime, héritage sonore, symbolisme sonore, etc.) sont des facteurs essentiels pour transmettre l'esprit du message au public. Par conséquent, lors de la traduction de poésie, les éléments formels reçoivent beaucoup plus d'attention que d'habitude en prose. Les affinités des attitudes néoclassiques et parnassiennes, y compris la piété pour l'antiquité, sa culture et son art, sa compréhension de la forme, son désir d'imprégner sa vision du monde, ont permis aux néoclassicistes de produire des traductions parfaites des poèmes parnassiennes.

En particulier, sur l'exemple de la traduction du poème de Heredia « Aux montagnes divines » de Mykola Zerov, on peut être sûr de l'habileté avec laquelle le traducteur réconcilie les facteurs individuels de l'impression artistique dans son ensemble. La première chose à noter à propos de l'interprétation de Zerov dans la traduction est le transfert adéquat de la structure rythmique. La traduction de Zerov

est écrite en sénaire iambique, traditionnellement utilisées pour reproduire des poèmes alexandrins. De plus, Zerov reproduit les références originales à des objets inanimés, met à jour les connexions inter-genres originales et favorise l'équivalence fonctionnelle au niveau du rythme et de l'intonation. La traduction de Mykola Zerov est un exemple de travail réussi et significatif au niveau de l'appariement lexical. Ils utilisent quatre lignes homogènes, dont trois correspondent partiellement à celles contenues dans le texte source de Heredia et la quatrième est une note de traduction. L'attention portée à l'expression sonore est un autre aspect de la traduction poétique qui n'a pas été négligé par Zerov et qui distingue favorablement ses traductions. Il utilise habilement les moyens de la phonétique poétique, en particulier les chiasmes phonétiques. Le chiasme est une technique stylistique linguistique utilisée en poésie, qui consiste à réorganiser des éléments pour exprimer un discours verbal. Comme exemple de chiasme, on peut citer la disposition cruciforme des lettres « t » et « l » : *стелла і олтар* . Cette technique fournit une sélection supplémentaire de cette image multicomposant et fusionne ses composants individuels en un seul. L'utilisation de diverses transformations de traduction donne une clarté et une dimension rythmiques.

## **Conclusions du Chapitre 2**

La langue nationale possède un arsenal inépuisable d'artefacts linguistiques - images, symboles, signes qui incarnent les résultats de l'activité cognitive de l'ensemble de la communauté ethnoculturelle. La langue nationale, à sa manière unique, recode l'expérience du groupe collectif historique. La traduction poétique joue un rôle important dans le processus de maîtrise de la culture et de la littérature étrangère. Et quelle que soit la perte ou la transformation du texte initial en cours de transfert vers un autre « terrain linguistique et littéraire », quels que soient les inconvénients, des millions de personnes se familiarisent avec des œuvres qui ne sont pas disponibles dans les langues originales, comme le note Oleksandr Tcherednichenko.

On peut conclure, qu'avant le traducteur il y a un certain nombre de tâches pour la transmission adéquate des pensées, les sentiments de l'auteur d'une oeuvre poétique, la préservation de ses contextes et caractéristiques stylistiques par la langue cible. Il est important d'établir une relation particulière entre le texte original et la traduction. La reproduction de la poésie nécessite une attention particulière, car le traducteur est également chargé d'utiliser les moyens de la langue maternelle pour essayer de reproduire le système multiniveaux de sons, de symboles et d'images.

La traduction d'un texte poétique est un processus littéraire qui ne requiert pas moins d'efforts créatifs que l'écriture de l'original: il est important non seulement de transmettre le sens, mais également de préserver la fonction esthétique, le pragmatisme ainsi que son organisation poétique.

Le chercheur L. Kolomiets note que la polyvalence des interprétations de traduction dans la traduction poétique (dans la formulation la plus large: d'une part le contenu sémantique du texte original et d'autre part sa sémantique linguistique) permet de distinguer clairement les approches conceptuelles et méthodologiques comme: herméneutique, phénoménologique, ontologique, euristique.

Dans la traduction poétique, il faut commencer par voir la poésie comme la pensée la mieux organisée tant du point de vue linguistique que du point de vue esthétique, ou comme l'expérience sensible la plus hermétique. Cela est nécessaire pour être dès le début conscient du fait que la traduction poétique n'est pas exclusivement une activité faite sur le seul plan linguistique. En tant qu'elle est un acte de voir d'abord et de créer ensuite d'après un modèle qui nous montre à peine sa figure propre, elle devient nécessairement à la fois un art et une technique où interviennent nombre de compétences, qui vont du symbolisme linguistique au symbolisme phonologique. Elle est un art, parce qu'elle implique une originalité marquée par une certaine esthétique. Elle est une technique, parce qu'elle a ses règles et son esprit, conçus à la lumière des connaissances et des techniques acquises empiriquement [23, p. 46].

Dans ce chapitre on traite aussi l'objet de notre mémoire. Les traductions de la poésie parnassienne par les néoclassicistes ont définitivement influencé le développement de la terminologie de la traduction poétique. L'expérience créatrice de poètes parnassiens français a servi les néoclassicistes comme une bonne école de technique poétique, un exemple de forme poétique et d'image poétique parfaite et sophistiquée.

### CHAPITRE 3

## LES TRANSFORMATIONS DANS LES TRADUCTIONS DE LA POÉSIE PANASSIENNE PAR LES NÉOCLASSICISTES UKRAINIENS

### 3.1 L'esthétique du genre: poesie parnassienne

Le chercheur Oleksandr Biletsky écrivait: « Heredia, a longtemps servi les poètes slaves comme une pierre d'essai pour leur propre pouvoir de versification. M. Zerov a traduit seulement quatre sonnets du livre « Trophées », mais ces oeuvres peuvent être reconnues comme chefs-d'œuvre » [ 8, p. 171]. Ainsi dans la « Pierre » - le premier et le seul livre de la poésie originale de M. Zerov - parmi 11 propres sonnets les sonnets de Heredia ont été incorporés. Dans le sonnet « Les conquérants » José María de Heredia montre des gens qui sont constamment à la recherche d'aventure. Ce sont les aventures qui sont nécessaires pour mener une vie riche et satisfaisante. Ces personnes veulent dépasser le temps, surmonter les contraintes de temps et d'espace. Ils approfondissent leurs sentiments à travers un rêve, un espoir et une nouveauté [24, p. 15]:

*Comme un vol de gerfauts hors  
du charnier natal,  
Fatigués de porter leurs misères  
hautaines,  
De Palos de Moguer, routiers et  
capitaines  
Partaient, ivres d'un rêve  
héroïque et brutal.*

«Les conquérants»

*Мов зграю сторожких над падлом  
шуляків,  
Яким докучили біда і  
безнадія,-  
З Палоса рідного так поривала  
мрія  
Неситих, сміливих і хижих  
моряків.*

«Завойовники» (Пер. Микола Зеров)

Selon le chercheur ukrainien Dmytro Nalyvaiko, avant d'écrire des poèmes Heredia étudiait sérieusement le matériel dont ils devaient aligner, l'art historique, ethnographique, et d'autres études. Par la suite, déjà dans le processus créatif, à

partir de la matière diverse, la sélection des faits caractéristiques et colorés, les réalités, les détails ont été réalisées, à l'aide de lesquels une autre « restauration poétique » a été créée [1].

L'une de ces « restaurations de la mythologie grecque » est le sonnet « Fuite de centaures », qui fait partie de la première section des « Trophées », consacrée aux motifs anciens. Les centaures sont dotés de qualités et de réactions humaines: rébellion, peur de la mort, émotions, plus collectives que personnelles (Annexe A).

*Ils fuient, ivres de meurtre et de rébellion,  
Vers le mont escarpé qui garde leur retraite ;  
La peur les précipite, ils sentent la mort prête  
Et flairent dans la nuit une odeur de lion.*

«Fuite de centaures»

*Вони біжать, п'яні від хижого розбою,  
Де чорне пасмо гір укрив їх похід.  
Їх гонить чорний жах, їм смерть ступає вслід,  
Левиний чують дух вони поза собою.*

«Кентаври втікають» (пер. Максим Рильський)

En raison du désir de l'auteur d'atteindre la beauté absolue, sa compréhension de la lumière et des possibilités de couleurs, sa sensation d'exactitude des lignes, le lecteur est capable de ressentir l'humeur agitée et intense de la poésie. Heredia concentrait toutes les forces sur le rythme, « pressait » toute l'expressivité du mot dans des traits vifs, réalisant ainsi des effets magiques descriptifs qui, selon le chercheur français Henri Bordeaux, dépeignent le monde entier en un seul verset et soulèvent l'âme dans la crise de saisie (Annexe A).

*Car il a vu la lune éblouissante et pleine  
Allonger derrière eux, suprême épouvantail,  
La gigantesque horreur de l'ombre Herculéenne.*

*Крізь промінь місячний побачивши блідий,  
Як тінь Гераклова в плаці його широкім  
Гігантським пострахом ляга на їх сліди.*

(пер. Максим Рильський)

Heredia transmet des émotions à l'aide d'une personnification métaphorique de la couleur noire (пасмо гір - le mont escarpé, смерть - la mort, ніч чорна - nuit, темний хаос - noir Pélion, чорний жах - la peur). La forme du sonnet, qui consiste traditionnellement de deux quatrains et deux tercets contribue à la perfection et à la qualité du son, véritable « satisfaction » pour les récepteurs auditifs.

À pénétrer dans le cœur des lecteurs la poésie du premier lauréat du prix Nobel dans la littérature d'Armand Sully-Prudhomme est destiné. Ses poèmes sont riches en épithètes fortes et en rimes rares [6, p. 42]:

*J'aime les grottes où la torche  
Ensanglante une épaisse nuit,  
Où l'écho fait, de porche en  
porche,  
Un grand soupir du moindre  
bruit.*

«Les stalactites»

*Люблю, як смолоскип у гроті  
скривавить темряву нічну,  
як звуки у чідній дрімоті  
зрімку полохають луну;*

«Сталактити» (пер. М. Драй-Хмара)

Adhérant aux principes du parnassiens, il n'aime pas autant les sujets antiques que ses compagnons. Le poète pénètre le monde intérieur de l'homme, décrit habilement ses subtilités [17, p. 15]

*Souvent aussi la main qu'on aime,  
Effleurant le coeur, le meurtrit ;  
Puis le coeur se fend de lui-même,  
La fleur de son amour périt ;*

*Так інколи рука кохана  
Нам серце знехотя вразить, –  
І ятриться на ньому рана,  
Що цвіт, кохання цвіт в'ялить.*

(Пер. Михайло Драй-Хмара)



La créativité de l'auteur est caractérisée par une mystérieuse mélancolie. Il avait une âme très noble et délicate, souvent blessée par les réalités de la vie.

Son premier recueil, *Stances et Poèmes* (1865), est loué par Sainte-Beuve et lance sa carrière. Il renferme son poème le plus célèbre, « Le Vase brisé », élégante métaphore du cœur brisé par un chagrin d'amour, un poème qui prouve la recherche psychologique du poète. En Ukraine, cette poésie a attiré des traducteurs tels que Vasyl Schurat, Olena Pchilka, Mykola Terechtchenko, Mykhailo Dray-Khmara et Mykola Voronyi.

Charles Leconte de Lisle est proclamé le « Roi des Poètes » parce que dans sa poésie, il a pu créer des personnages qui rayonnent le charme bucolique, la douceur et la grâce calme, comme dans les anciens artistes grecs. Dans le cadre de sonnet stricte, il parvient à recréer des mythes anciens, démontrer leur compréhension naturaliste. En se concentrant sur l'écriture comme un artiste sur la toile, il sélectionne soigneusement les parties des hostilités ou des rituels, des coutumes et des paysages. La puissance incroyable de formes de poésie nous fait admirer. Dans la poésie « Klearista » (1862), de Charles Leconte de Lisle on trouve un reflet des règles des formes strictes du « Parnasse Contemporain ». Le poète évite les thèmes trop personnels et les descriptions des sentiments. Utilisant son talent pour réussir à « arranger les nécessités », l'auteur dépeint l'idylle pastorale de la Sicile:

*Du faite où ses béliers touffus sont  
assemblés,  
Le berger de l'Hybla voit venir par les  
blés  
Dans le rose brouillard la forme de son  
rêve.  
Il dit : C'était la nuit, et voici le matin !  
Et plus brillant que l'Aube à l'horizon  
lointain  
Dans son coeur le soleil se lève !*

*Бо там з отарою, на гострому  
ипилі,  
Гіблейський став пастух і  
бачить, як у млі  
Кохані обриси рожевий день  
обводить.  
Він каже - Ніч була і от світає  
день!  
І краще від Зорі, лункіше од  
пісень  
В душі у нього сонце сходить.*

(Пер. Миколи Зерова)

Dans d'autres œuvres, l'héroïne grecque du poète est décrite comme la déesse vierge parfaite, au corps blanc, aux mains en albâtre, aux épaules en marbre, au cou en ivoire et aux pieds dorés. Cependant, ici, Leconte de Lisle semble contredire ses croyances, en donnant à Klearista des traits particuliers, comme s'il avait « peint » son portrait d'une femme familière [12, p.34]:

|  |   |
|--|---|
| <p><i>Klëarista s'en vient par les blés<br/>onduleux<br/>Avec ses noirs sourcils arqués sur<br/>ses yeux bleus,<br/>Son front étroit coupé de fines<br/>bandelettes,<br/>Et, sur son cou flexible et blanc<br/>comme le lait,<br/>Ses tresses où, parmi les roses<br/>de Milet,<br/>On voit fleurir les violettes.</i></p> | <p><i>То Клеаріста йде у хвилюванні<br/>нив;<br/>Блакить очей горить із-під дугастих<br/>брів,<br/>Вузьке чоло її пов'язкою<br/>вповите;<br/>На шиї молодій важка лежить<br/>коса,<br/>І в ній пишаються: мілетських рож<br/>краса<br/>І братків синьоокі квіти.</i></p> <p style="text-align: right;">(Пер. Миколи Зерова)</p> |
|--|---|

### **3.2 La poésie d'Armand Sully-Prudhomme dans les traductions de Mykhailo Dray-Khmara et Pavlo Phylypovyтч**

Parmi les œuvres du «Roi des sonnets» d'Armand Sully-Prudhomme, M. Dray-Khmara a choisi de traduire le poème « Le vase brisé », dont la structure est composée de cinq quatrains à rimes croisées.

Dans l'original il y a moins de rimes riches que dans les oeuvres de Heredia: *meurtrissure / sûre*. Dans la traduction on trouve même les rimes pauvres: «

*зростає там журба німа* » / « *воно розбите – не займай* ». Dans l'avant dernier quatrain pour reproduire le rythme du texte d'origine, dans les mots qui riment, des accents non naturels s'appliquent à la dernière syllabe: *вразить* / *в'ялить*.

On voit que dans le premier quatrain l'auteur dans les deuxième et troisième lignes utilise le même mot: *coup*. Ici, pour la rythmique, Sully-Prudhomme utilise des allitérations sur [f] et [l] « *D'et coup d'éventail fut fêlé; / Le coup dut effleurer à peine* ». Dans la traduction, nous voyons une allitération sur [v]: « *Ту вазу, де вербена в'яне, / торкнулась віялом вона* ». En général, M. Dray-Khmara a réussi à reproduire le rythme mélancolique de l'original, car le thème et les images sont proches pour lui: dans sa poésie, l'auteur pose aussi les problèmes de l'âme, de la souffrance, du chagrin, de la foi et du désespoir.

Dans « *Le vase brisé* » on observe une série de transformations interlinguistiques. Dans le premier quatrain « *D'un coup d'éventail fut fêlé ; / Le coup dut effleurer à peine : / Aucun bruit ne l'a révélé* » – « *торкнула віялом вона. / Легкий удар її поранив, / і накололась грань скляна* »: *coup d'éventail* est une expression figée pour désigner la raison insignifiante (en 1827 un coup d'éventail par un algérien au consul français a conduit à la capture coloniale de l'Algérie). Si l'auteur avait en tête exactement le sens figuré de l'expression, alors on a dans le texte traduit : « *Через дріб'язкову причину тріснула вона. Легкий удар її поранив* ». M. Dray-Khmara perçoit littéralement l'image de l'éventail et la reproduit. Il ajoute aussi le pronom « *вона* », en utilisant le développement logique du concept (l'éventail est utilisé par les femmes).

Le traducteur n'utilise pas le mot « *coup* » deux fois: par la méthode de généralisation, il le remplace par l'hyponyme « *торкатися* », et omet dans cette ligne le mot « *fêler* » mais le compense dans la dernière ligne de quatrain: « *і накололась грань скляна* ». Il utilise également le développement logique de notion, en ajoutant l'adjectif « *скляна* ». Dans le second quatrain l'auteur emploie la généralisation: hyponyme « *meurtrissure* » transfère l'hyponyme « *рана* ». Ensuite, « *tordant le cristal chaque jour* » se transmet comme « *щодня точила скло тендітне* ». Nous voyons un remplacement synonymique *роз'їдати-точити*, et

aussi la méthode de généralisation est utilisée: *кришталъ* est un hyponyme de *скла*. Par le mot « *легкий* » M. Dray-Khmara compense l'absence de reproduction de « *Aucun bruit ne l'a révélé* » (développement logique du concept: pas de bruit, le coup est donc « *легкий* »).

« *Le suc des fleurs s'est épuisé* » – « *Вже й соку у стеблі нема* »: le traducteur interprète *épuisé* comme « *нема* », en utilisant le développement logique du concept. On voit aussi la modulation présente: la metonymie *квіти-стебло*. L'auteur de la traduction a omis « *Personne encore ne s'en doute* », mais a introduit « *та ваза ще стоїть, не впала* ». Dans le quatrième quatrain, Sully-Prudhomme compare le coeur au vase en utilisant les mêmes mots: *effleurer*, que le traducteur reproduit comme « *вразити* », mais cette image hyperbolisée est compensée par l'addition de « *знехотя* » qui n'existe pas dans le texte source: « *нам серце знехотя вразить* ». M. Dray-Khmara traduit le mot *périr* comme *в'ялити*, en remplaçant un hyperonym par un hyponyme, et fait le même avec une *fleur - цвіт*.

Une ligne « *Toujours intact aux yeux du monde* » est traduite comme « *Незримо для чужого ока* »: *intact* deviant *незримо*, on observe la transposition, parce que l'adjectif devient un adverbe. Aussi, la modulation est bien employé, quand l'expression « *aux yeux du monde* » se traduit comme « *для чужого ока* ».

Parmi les œuvres poétiques des auteurs de Parnasse, Pavlo Phylypovych n'en a traduit qu'une seule - « *Idéal* » / « *L'idéal* » d'Armand Sully-Prudhomme. La poésie se compose de trois quatrains avec des rimes croisées. Nous trouvons, comme dans le poème pré-analysé du poète, une seule rime riche: *clair / l'air*. Dans la traduction ukrainienne, on observe des rimes inexactes avec des déviations phonétiques: *поринає / сяє; усіх / земних*. La mélodie mélancolique de l'original est fournie par l'allitération sur [l]: « *La lune est grande, le ciel clair / Et plein d'astres, la terre est blême* »; « *Quand luira cette étoile, et jour, / la plus belle et la plus lointaine* ». En traduction, on voit l'allitération de [l] au début de la même ligne: « *Земля бліда* », mais puis l'auteur utilise l'allitération sur [s]: « *...над нею місяць сяє / І небо світить зорями всіма* ». On trouve aussi les allitérations sur

[r]: « в повітрі поринає », « не зрів її проміння » (on voit le mot intéressant *зрїти* pour reproduire *apercevoir*).

La poésie « L'idéal » dans la traduction de P. Phylpovych contient aussi quelques transformations. Donc dans les lignes « *Et l'âme du monde est dans l'air. Je rêve de l'étoile suprême* » / « *Душа світів в повітрі поринає, / Але моєї зїрки ще нема* » l'âme du monde se transmet à l'aide de la métonymie comme *душа світів* (le pluriel - le singulier) ; *être* est reproduit par hyponyme *поринає*. Dans la dernière ligne du quatrain, nous voyons le développement logique de la notion et la traduction antonymique: le héros lyrique rêve d'une étoile suprême (ou dernière), il l'attend donc il n'y est pas encore.

«... celle qu'on n'aperçoit pas » est reproduit comme « *Ще ніхто не зрів її проміння* » (le tout est la partie: celle qui est son rayon) par remplacement métonymique.

En analysant les lignes « *Et doit venir jusqu'ici-bas / Enchanter les yeux d'un autre âge* » on peut noter que dans la version ukrainienne, il n'est pas reproduit qu'elle (l'étoile) doit venir « *сюди* », mais l'auteur de la traduction compense cela en développant la phrase de manière logique en combinant avec la ligne suivante: « *І ним прийдеши зможуть покоління / Причаруватись у майбутні дні* ». Aussi, on remarque l'emploi de la métonymie (partie-tout): « *les yeux d'un autre âge* » - « *прийдеши зможуть покоління* ».

### **3.3 Les transformations complexes dans les traductions de la poésie de José Marie de Heredia**

Les représentants du néoclassicisme ukrainien devraient d'abord envisager une oeuvre dans son ensemble, et plus tard, ayant une bonne compréhension du texte d'origine, définir en détail des mots, des phrases ou constructions syntaxiques. Ils étaient convaincus, que si vous payez trop d'attention aux éléments sémantiques on peut perdre de vue formel (rythme, euphonie). Mykola Zerov appelait à ne pas forcer l'interprète à reproduire soigneusement chaque détail,

mais à concentrer ses efforts sur ce qu'il considère comme le principal, et le secondaire peut rester « à l'ombre », voire pas du tout reproduit [12, p. 15].

O. Cherednichenko estime que la traduction doit adapter le texte traduit aux caractéristiques de la langue cible et de la culture. Cependant, il ne s'agit pas ici de « simplifier » son contenu et sa forme pour améliorer la perception du lecteur, mais plutôt le désir de rapprocher les deux réalités linguistiques et culturelles, de créer des correspondances pour le même effet sur le récepteur [28].

En analysant les traductions de Mykola Zerov, on comprend qu'il y a parfois divers remplacements d'éléments du texte de départ, des suppressions et des ajouts d'éléments nouveaux afin de créer une sorte de synthèse de la reproduction du contenu et de la mélodie du texte d'origine. Ainsi, au moyen de la langue cible, il est nécessaire de transmettre des répétitions sonores, des allitérations, des rimes internes et externes - tout cela constitue la mélodie rythmique du poème.

Dans « L'oubli » on trouve l'utilisation de rimes riches. Selon Jiri Levy dans la littérature il y a des rimes riches et des rimes suffisantes. La rime riche est celle dans laquelle les voyelles coïncident bien que les consonnes précédentes. La rime suffisante est celle dans laquelle seulement les voyelles coïncident. Les Parnassiens ont cherché la richesse sonore du poème et ont essayé de faire rimer des mots qui étaient proches de point de vue sonore, mais leur contenu était différent. Ainsi, dans le premier quatrain, la première et la dernière lignes se terminent par « terrain » et « d'airain » (les mêmes voyelles nasales et consonnes précédentes): « Et la mort à mêlé, dans ce terrain fauve, / Les Déesses de marbre et les Héros d'airain ». Les autres rimes riches dans l'original: Dieux / des aïeux; sereines / les sirènes.

Certains savants français sont convaincus que la rime riche souligne fortement la fin du quatrain et donne aux oreilles un plaisir musical. Mais toutes les littératures ne peuvent donc pas enrichir le son du poème, et la coïncidence des consonnes est parfois interprétée comme une violation de l'harmonie prosodique. Dans la poésie ukrainienne il faut coïncider au moins une consonne avant ou après la voyelle. Donc, en traduction ukrainienne, on ne trouve pas de rimes riches, seulement suffisantes: « Там незворушно сплять у мертвому спокої / Богині з

мармуру і бронзові герої ». On observe aussi quelques inexactitudes phonétiques associées à l'affaiblissement des syllabes non accentuées dans la langue ukrainienne: *многодарна / марно; легкодухий / глухо*.

En général, les rimes des quatrains sont interprétés comme dans l'original. Cependant, il y a quelques changements dans les tercets: dans le premier tercet du texte original, Heredia rime la deuxième ligne et la troisième. Il fait la même chose avec le deuxième tercet. Quant aux premières lignes des deux tercets, elle sont bien poétisées. En traduction ukrainienne, nous voyons que Zerov fait différemment: dans les deux tercets, il fait rimer deux premières lignes et les dernières riment l'une avec l'autre. À la fois en original et en traduction des rimes oxytoniques alternent avec des rimes paroxytoniques.

Dans un poème syllabique, l'organisation rythmique repose sur la division de la phrase en segments de même nombre de syllabes, la fin du poème est le principal support rythmique: *promontoire / la gloire; éloquente / acanthe; sereines / les Sirènes; Dieux / des aïeux*. La versification syllabo-tonique est basé sur une alternance de syllabes accentuées et non accentuées: «*В руїнах давній храм на гострому шпилі*».

En ce qui concerne l'euphonie de l'original, on observe qu'il n'y a ni allitération ni assonances. Pour l'harmonie des poèmes, la corrélation du nombre de voyelles et de consonnes et leur alternance est essentielle. Dans l'original, nous voyons l'accumulation de voyelles qui n'ont pas pu être reproduites en traduction, car c'est inhabituel pour la langue ukrainienne. Dans la ligne «*Dont l'herbe solitaire ensevelit la gloire* » la consonne «*L* » est répétée. Le traducteur n'a pas pu le reproduire, mais on observe quelque chose de similaire dans la première ligne du dernier tercet: «*І тільки людський рід, сліпий і легкодухий* ». Le transfert de l'allitération au cours de la traduction est une tâche difficile et, par exemple, Y. Retsker ne soutient pas le désir de nombreux traducteurs de conserver l'allitération dans une traduction. Cependant, dans les études de traduction, il existe une règle historique comparative immuable: plus les éléments du texte sont en allitération, plus il est nécessaire de préserver cette technique en traduction, même en raison de

la perte de composants sémantiques. Une telle perte est inévitable, mais on peut la compenser.

Afin de préserver le rythme du texte original, les traducteurs ont recours à de nombreuses transformations aux niveaux lexical et sémantique. Les changements lexicaux peuvent avoir un caractère synonymique (au lieu d'une correspondance directe, le synonyme interlingual du mot original est utilisé), hyponymique ou hyperonimique (l'unité du texte original est remplacée par un hyponymisme ou un hyperonime, entraînant une transformation sémantique de la concrétisation ou généralisation [ibid]). De plus, les substitutions de traduction peuvent devenir antonymiques et utiliser la modulation (développement sémantique). La modulation se caractérise par le remplacement du vocabulaire par un contexte, lié logiquement à celui-ci. Ce type de transformation comprend des substitutions métaphoriques et métonymiques [39].

Souvent, la procédé de compensation est utilisée (le processus de transformation, qui consiste précisément à redistribuer une certaine partie d'information contenue dans un élément du texte initial entre d'autres éléments du texte traduit).

Les néoclassicistes ont aussi employé le procédé de la compression (l'omission de certaines éléments qui se présentent comme excessifs et n'influencent pas la restitution de son contenu ; les éléments omis sont d'habitude comblés par le contexte). Les chercheurs distinguent la procédé de développement logique de la notion (le transfert métonymique suivant le rapport « emplacement – objet »). Au niveau syntaxique, les traducteurs ukrainiens utilisent le procédé de transposition (le passage d'une catégorie grammaticale à l'autre, mais sans changer la signification du mot). On peut diviser les phrases en plusieurs parties ou, inversement, les combiner en une seule.

En effet, dans la poésie précitée, « L'oubli », on trouve beaucoup de compensations, qui visent avant tout à préserver la structure et les caractéristiques stylistiques du texte d'origine, ainsi que la reproduction des images de Mykola Zerov.



Dans le premier quatrain, le traducteur ajoute le mot « давній » à la définition du temple, en utilisant le développement logique de la notion (un temple en ruines, logiquement, il était ancien): « Le temple est en ruine au haut du promontoire » – « В руїнах давній храм на гострому шпилі ». Dans le texte d'origine la Mort a mêlé Les déesses de marbre et les héros d'airain dans ce fauve terrain, mais dans le texte traduit on a « Там незворушно сплять у мертвому спокої / Богині з мармуру і бронзові герої », ou on ne trouve pas d'image de terrain. Mais, en analysant deux lignes suivantes, on observe, que Mykola Zerov utilise la technique de traduction: omettant l'image de « l'herbe solitaire », il reproduit le mot « terrain (земля) » précédemment omis, mais la notion de « fauve » disparaît, et on voit dans la version traduite: « Що славу їх гучну поховано в землі ». Ici, le procédé de l'ajout est employé comme un moyen d'adaptation: nous ne trouvons pas l'équivalent du mot « гучний » dans l'original. Mykola Zerov traduit complètement « Les Déesses de marbre et les Héros d'airain » - « Богині з мармуру і бронзові герої », dans la même ligne que dans le texte d'origine. Dans le deuxième quatrain on observe la modulation dans la ligne suivante: « Seul, parfois, un bouvier menant ses buffles boire » – « I тільки волопас там сходить на чолі / Важкої череди в години водопою,.. », qui est transmise comme une métaphore. Également il y a une épithète « важка », qui n'est pas présente dans l'original. Dans les lignes « De sa conque ou soupire et antique refrain » nous voyons l'image d'une concha (instrument à vent rituel fabriqué à partir d'une grande coquille de mollusque abdominale de la mer), à partir de laquelle la chanson ancienne sonne. Dans la traduction ukrainienne, il est remplacé par une corne (ріг): « I ріг його тоді дзвенить старовиною,.. », ce qui provoque une série visuelle légèrement différente, cependant, en général, ne viole pas le contenu général de la poésie. Dans la traduction, l'image du ciel calme, remplie des sons de la chanson ancienne est disparu: « De sa conque où soupire un antique refrain / Emplissant le ciel calme et l'horizon marin, / Sur l'azur infini dresse sa forme noire » – « Важкої череди в години водопою, / I ріг його тоді дзвенить старовиною, / I чорна тінь встає на лазуровім тлі ». De même,

l'image de l'horizon marin et d'azur infini est traduite comme «лазурове тло» - l'usage de la compression est observée. Dans le premier tercet du texte d'origine, «*La Terre Maternelle et douce aux anciens Dieux* », se traduit comme «*Природа-мати там ласкава, многодарна*». L'adjectif maternelle dans la langue ukrainienne a les équivalents *материнський, ласкавий*. Il y a compression, on retrouve aussi la transposition, quand l'adjectif est reproduit par un nom. Dans la dernière ligne du premier tercet on voit le mot *chapiteau* (la partie supérieure des colonnes), qui en traduction est reproduit comme *мармур колон*. Le remplacement métonymique (partie du tout) est utilisé. Il faut également noter que dans le texte d'origine il n'y a pas d'information, de quel matériau le chapiteau est constitué, donc le traducteur recourt au développement de la notion logique.

«*L'Homme indifférent* » se traduit comme «*людський рід, сліпий і легкодухий*». Le procédé de généralisation est bien observé, car *L'Homme* est l'hyponym, et *людський рід* est l'hypéronym. Aussi, le mot *indifférent* est reproduit par les épithètes émotionnellement fortes en utilisant la décompression: *сліпий і легкодухий*. Dans le texte d'origine, «*Écoute sans frémir* » se traduit comme «*чує, але й не здригнеться* », mais dans la traduction de Mykola Zerov on trouve «*не чує*»: procédé de compression du texte. Dans les lignes «*Et la Mort a mêlé, dans ce fauve terrain, / Les Déesses de marbre et les Héros d'airain* » – «*Там незворушно сплять у мертвому спокої / Богині з мармуру і бронзові герої...*» le traducteur fait remplacer les éléments, et à l'aide de la transposition, il change les termes principaux de la phrase: dans le texte d'origine, le sujet est la mort qui a mêlé les déesses de marbre et les héros d'airain dans le terrain. Dans le texte traduit, la déesse elle-même et les héros d'airain exercent la fonction du sujet, et l'image de la mort est traduite comme «*сплять у мертвому спокої*».

Dans le poème «*Epigramme votive* », de José María de Heredia, on trouve également des rimes riches qui sont reproduites dans la traduction de Mykola Zerov «*Присвятний напис*» par des rimes suffisantes: «*Aide-moi, je suis vieux, à suspendre au pilier / Nous glaçons ébréchés et mon lourd bouclier*» - «*О друже добрий мій, допоможи старому / Цей меч поцерблений, недобиток шолому*».

Les autres rimes riches de José Marie de Heredia: *torde / corde; néfler / plier; chercher / l'archer; traits / retrouverais*, les rimes suffisantes du texte traduit: *Війні / стіні; твердому / нікому; дзвінкої / зброї*. Selon les représentants de l'école néo-classique de la traduction c'était nécessaire d'atteindre la rime précise, pas artificielle. Il est intéressant de noter que dans le deuxième quatrain du poème Mykola Zerov construit le rime, en utilisant des particules « non », ce qui contredit quelque peu l'idéologie néo-classique: « *Візьми туди ж і лук. Ти б не повірив, ні...* » / « *І руки накладав на тятиву міцні* ». Le schéma du poème est similaire du texte d'origine: les rimes sont embrassées, dans les deux tercets, deux premières lignes sont rimées et les troisièmes se correspondent.

Les allitérations sur [r] créent une euphonie du poème: « *Et ce casque rompu qu'un crin sanglant déborde* »; « *Ou que d'un bras tremblant je tends encor la corde ?* »; « *Au rude Arés* »; « *Le chanvre autour du bois* »; « *faire plier* »; « *gaine de cuir les armes de l'archer* ». Dans la traduction on trouve aussi l'allitération sur [r], mais dans d'autres lignes: « *по дереву твердому* », « *прудокрилих стріл* », « *о друже добрий* », « *дарма стрілецької* ». En outre, l'utilisation des questions rhétoriques contribue à la reproduction du rythme du texte d'origine.

Dans la traduction « *Присвятний напис* » du poème « *Epigramme votive* », on remarque beaucoup de transformations différentes. Dans le premier quatrain, le traducteur introduit l'image du cadeau (дар), qui n'existe pas dans l'original: « *Au rude Arés ! A la belliqueuse Discorde !* » – « *Мій дар Ареєві, Незгоді та Війні* ». Ici on voit l'application de la transposition: *belliqueuse* → *війна* (l'adjectif→le nom). En plus, l'image de la guerre est personnifiée.

Pour reproduire le rythme du poème au début de la deuxième ligne de l'original Mykola Zerov transforme « *Aide-moi* » en toute une ligne dans le texte traduit: « *О друже добрий мій, допоможу старому* », en introduisant l'image d'un bon ami. Dans le premier quatrain, le traducteur supprime la définition « *lourd* » pour le bouclier, mais introduit un refrain pour le rythme général du poème: « *І щит, мій добрий щит...* ». Dans les lignes « *Mes glaives ébréchés* » –

« *Цей меч поцерблений* », Mykola Zerov remplace le pluriel par le singulier ; en utilisant le procédé de transposition dans la traduction de « *ce casque rompu* » – « *недобиток шолому* » l'adjectif est remplacé par le nom.

Dans le texte source un vieux veut suspendre au pilier les glaives ébréchés et lourd bouclier et casque rompue, mais dans la traduction on observe « *на стіні* » au lieu de « *au pilier* ». La question interrogative « *Mais, dis, convient-il que je torde / Le chanvre autour du bois ?* » le traducteur remplace par la proposition négative: « *...Ти б не повірив, ні - / Що я коноплею по дереву твердому / Його обмотував...* ». Dans la troisième ligne de la deuxième quatrain, Mykola Zerov fait la traduction antonymique et la modulation, en reproduisant *faire plier* метафорою: « *Que nul autre jamais n'a su faire plier* » – « *Його обмотував – він не дававсь нікому* ». Dans la dernière ligne du deuxième quatrain, on trouve la reproduction complètement différente de la phrase « *Ou que d'un bras tremblant je tendais encore la corde ?* ». Traduit par Mykola Zerov, cette image fait référence au passé, avec un changement radical dans la définition des bras: « *I руки накладав на тятиву міцні* ». Dans les lignes « *Les flèches que le vent des batailles disperse* » – « *Моїх досвідчених і прудкокрилих стріл* » l'auteur de la traduction a eu recours au développement logique de la notion: le mot *batailles* est au pluriel, donc on peut supposer que le héros lyrique est expérimenté dans les affaires militaires, de sorte que les flèches sont « *досвідчені та прудкокрили* ». On observe également la modulation: la métaphore de « *vent des batailles disperse* » est compensée par la personnification des flèches. Dans les dernières lignes, afin de préserver la mélodie du rythme, la question est transmise en négatif: « *Tu crois que j'ai perdu mes traits ?* » / « *Я їх не розгубив* ». Ensuite, on trouve la procédé de traduction métonymique: « *Car ils sont restés dans la gorge du Perse* » – « *...У купах перських тіл / Зосталися вони ...* » ( gorge – corps). Dans la traduction de Mykola Zerov du poème « *Sur l'Othrys* » de José-Marie de Heredia, on a traditionnellement trouvé un certain nombre de rimes riches: *radieux / Dieux*; *agreste / Thymphreste*; *crépuscule / Hercule*; *autel / immortel*. Il y a des rimes suffisantes dans la traduction, et dans les tercets il y a quelques inexactitudes

phonétiques: *безмовних / жертвовник; воздвиг / сніг*. Il est intéressant de noter qu'entre la troisième ligne et la deuxième ligne du premier quatrain du texte d'origine il n'y pas de rime (*bupreste / longue*). Cependant, au début de la troisième ligne, il y a le refrain: « *Reste, Reste avec moi* », qui est suivi par « *bupreste* » et donne au poème une incroyable mélodie rythmique.

Mykola Zerov cherche à donner le rythme nécessaire à la traduction, en introduisant une phrase « *Глянь: западає день...* », qui est absente dans le texte source. Dans le premier quatrain, Mykola Zerov fait rimer « *Побудь, побудь зо мною* » et « *над чередою* » et rapproche phonétiquement la version ukrainienne de l'original.

Dans le texte d'origine il y a tant d'allitérations avec [l] : « *L'air fraichit. Le soleil plonge au ciel radieux* »; « *Aux pentes de l'Othrys l'ombre est plus longue* »; « *La riche Thessalie et les monts glorieux* »; « *Vois la mer et l'Eubée* »; « *Le Parnasse où, le soir, las d'un vol immortel* ». Dans la version traduite on observe également quelques allitérations: « *Не в'ються оводи* » ([v]); « *збудившись із зорею* » ([z]).

Dans la traduction de ce poème, on trouve aussi beaucoup de transformations. La métaphore de « *Le soleil plonge au ciel radieux* » est reproduite comme « *западає день, і вітер по свіжів* » à l'aide de la modulation. Zerov utilise la technique de développement logique du concept, ajoutant une image du vent, qui n'est pas présente dans le texte d'origine. Dans la ligne suivante, on observe la transposition: « *Le bétail ne craint plus le taon ni le bupreste* » – « *Не в'ються оводи уже над чередою* ». En plus, il faut également noter que Mykola Zerov a utilisé le procédé de la généralisation : le *taon* et le *bupreste* sont traduits comme *тедзь* et *жук-златка*, mais dans le texte traduit Mykola Zerov a introduit « *оводи* ». La pratique de la traduction, y compris le travail des néoclassicistes, assure qu'il n'y a pas d'ajouts sans suppressions. Il est important que les suppressions affectent des détails mineurs n'influencent pas la dominante sémantique et stylistique de genre de l'original. Mykola Zerov omet le nom *Thessalie* et le compense par

l'introduction de l'image de « *темнейських лук* » (en Thessalie, la vallée de Tempe).

En analysant plus profondément, on trouve dans la deuxième quatraine il y a l'image du *lait fumant* (« *Tandis que tu boiras un lait fumant, tes yeux* »), qui est traduit par la modulation en utilisant la métonymie: « *За кухлем молока з гірських моїх ґрунтів* ». L'adjectif « *fumant* » est omis et dans la version traduite il y a « *з гірських моїх ґрунтів*», qui compense l'omission du nom de la montagne Othrys. Dans les lignes « *...tes yeux / Contempleront du seuil de ma cabane agreste* » – « *Ген-ген побачиш ти Олімп перед собою* » le procédé de traduction métonymique est observé: les yeux – tu (ти). L'image « *les monts glorieux* » qui sert comme la métaphore qui désigne Olympe est transmise dans le texte traduit par compensation: on a « *піерійські ниви* » (Pieria est une région en Grèce au sud de l'Olympe). Dans les lignes « *Vois la mer et l'Eubée...* » – « *А там Евбея спить на лоні хвиль безмовних* » l'image de la mer est reproduite par modulation à l'aide de métaphore « *лоно хвиль безмовних*». Ici, le traducteur personnifie également l'Eubée - une île de la mer Égée. *Bûcher suprême* dans les lignes « *Le Callidrome sombre et l'Oeta dont Hercule / Fit son bûcher suprême et son premier autel* » se traduit comme un foyer pour brûler le corps et porte l'image d'une sorte d'enterrement. C'est pourquoi Mykola Zerov introduit le mot « *конаючи* » à l'aide de compensation, cela adapte quelque peu le concept aux spécificités de la langue et de la culture ukrainiennes : « *І Ета, де Геракл, конаючи, воздвиг / Останнє огнище і перший свій жертвовник* ».

Dans le dernier quatrain du texte traduit une image de neige réapparaît, mais *la lumineuse gaze* reste omise. Cependant, la suggestion de couleur et de lumière est compensée par Mykola Zerov dans la définition de Parnasse: « *А там ясний Парнас і непорочний сніг* ». Pour réaliser la mélodie, le mot « *огнище* » est utilisé, ce qui n'est pas très familier au lecteur ukrainien.

Les représentants du néoclassicisme étaient convaincus qu'il était nécessaire d'exclure la « domestication » comme moyen de maîtriser l'original, de permettre une aliénation modérée (exotisation) du texte de la traduction, car il était

impossible de la « de "revêtir » l'auteur de « vêtements ukrainiens » artificiels [35, p. 4].

Cependant, parfois on voit une sorte d'adaptation du texte à l'oreille du lecteur ukrainien: «збудитись», «несмертельний», «льот».

Maksym Rylsky a traduit seulement un poème de José Marie de Heredia « Кентаври втікають » / « Fuite de centaures ». Toutes les rimes du vers sont riches: *rébellion / lion; retraite / prête; stellion / Pélion; arrête / crête; harde / regarde; bétail / épouvantail; pleine / herculane.*

On observe un nombre incroyable d'allitérations sur [r] et [l] (trouvé 40 et 38 fois) qui fournit la suggestion d'anxiété que l'auteur a cherché à atteindre (Annexe A) :

*Ils fuient, ivres de meurtre et de rébelllion,  
Vers le mont escarpé qui garde leur retrlaite ;  
La peur les précipite, ils sentent la mort prête  
Et fllaient dans la nuit une odeur de lion.*

*Ils franchissent, foullant l'hydre et le stelllion,  
Ravins, torrrents, hallliers, sans que rien les arrrrête ;  
Et déjà, sur le ciel, se drresse au loin la crrrête  
De l'Ossa, de l'Olympe ou du noir Pélion.*

*Parfois, l'un des fuylards de la farlouche harlde  
Se cabrre brusquement, se retourne, regarde,  
Et rejoint d'un seul bond le frlaternel bétail ;*

*Car il a vu la lune ébllouissante et pleine  
Allonger derrrière eux, suprrrême épouvantail,  
La gigantesque horrreur de l'ombrre Herlculéenne.*

*КЕНТАВРИ ВТІКАЮТЬ*

*Вони біжать, п'яні від хижого розбою,  
Де чорне пасмо гір укриє їх похід.  
Їх гонить чорний жах, їм смерть ступає вслід,  
Левиний чують дух вони поза собою.*

*Роздавлюючи гідр хапливою ногою,  
Летять через струмки, через колючий глід,  
Де Оса й Пеліон – крізь хаос темних віт –  
Знялися в тишині громадою німою.*

*Зненацька спиниться один з-поміж юрби,  
І озираючись здійметься на диби,  
І дожене табун одним шаленим скоком,*

*Крізь промінь місячний побачивши блідий,  
Як тінь Гераклова в плащі його широкім  
Гігантським пострахом лягла на їх сліди  
(пер. Максим Рильський)*

Dans la traduction la suggestion de la peur et l'anxiété se produit, principalement à travers le transfert d'images, mais nous trouvons les allitérations qui donnent un rythme tendu. Donc, la traduction est faite en conservant une allitération partielle.

[tʃ]: *чорне пасмо, чорний жах, чують, через струмки, через колючий глід, озичаючись, місячний побачивши;*

[з]: *біжать, хижого, жах, дожене.*

Faisons attention à certaines transformations réalisées par Maksym Rylsky dans « Fuite de centaures ». Dans le premier quatrain il utilise un hyperonym au lieu du hyponym: *fuir* devient *бігти*. Dans la ligne « *ivres de meurtre et de*



*rébellion* » le procédé du développement logique de la notion à l'aide de la compression est observé : s'il y avait un meurtre et une rébellion, on peut l'appeler *розбоек*. L'auteur compense l'omission de *meurtre* en introduisant le mot *хижий* dans la traduction : « Вони біжать, п'яні від хижого розбою ». La phrase « *le mont escarpé* » est traduit comme « *чорне пасмо гір* » - le procédé de modulation: une image visuelle effrayante remplace une autre: escarpé/noir. Le mot *retraite* dans le contexte du texte initial peut être traduit comme l'abri, donc « *Qui garde leur retraite* » - celui qui fournit un abri. Dans la version ukrainienne Maksym Rylsky applique la compression: « *garder retraite* » est traduit comme « *укриє* » et le traducteur ajoute le mot « *нохід* ». Le traducteur reproduit « *la peur* », en utilisant le mot « *жах* », qui est plus émotionnellement fort, et plus typique pour la culture ukrainienne dans ce contexte par la définition de « *чорний* ». L'expression « *ils sentent la mort prête* » se traduit comme « *ім смерть ступає вслід* ». Nous voyons le remplacement d'une expression métaphorique par une autre. En même temps, le traducteur utilise également le procédé du développement logique de la notion. Ensuite, on trouve la suggestion, l'image de l'odeur provoque la peur: « *flairent dans la nuit une odeur de lion* » est traduit comme « *левиний чують дух вони поза собою* ».

Donc, à l'aide de compression: *hydre* et *le stellion* (*stellion* - une sorte de lézard) sont traduites comme « *гідри* »: « *foulant l'hydre et le stellion* » – « *Роздавлюючи гідр хапливою ногою* ». Ce procédé est aussi appliqué dans les cas suivantes : *ravins*, *torrents*, *halliers* sont traduits comme « *через струмки, через колючий глід* ». L'image de « *колючий глід* » est introduit, une plante qui est plus commune pour la culture ukrainienne, poussant dans les forêts, au bord de rivières, au-dessus des falaises.

Maksym Rylskyi traduit « *...sur le ciel se dresse au loin la crête De l'Ossa, de l'Olympe ou du noir Pélion* » comme « *Де Оса й Пеліон – кризь хаос темних віт / Знялися в тишині громадою німою* », ainsi il transmet métaphoriquement l'image de la montagne et sa paix (*громада німа*), omettant l'image d'Olympe.

*La farouche harde* est traduit comme *юрба*: hyponym devient hyperonym, la description négative disparaît. Dans la phrase « *fraternel bétail* » l'adjectif *fraternel* est omis et pour garder la perception de l'image le traducteur utilise le procédé du développement logique de la notion, en ajoutant l'adjectif *шалений*: « *одним шаленим скоком* ».

Dans les lignes « *Car il a vu la lune éblouissante et pleine* » – « *Крізь промінь місячний побачивши блідий* » l'image visuelle de la lune change quelque peu : dans le texte initial la lune est éblouissante et pleine et dans la traduction on a seulement un rayon pâle (la métonymie).

M. Rytsky traduit les lignes « *Allonger derrière eux, suprême épouvantail / La gigantesque horreur de l'ombre Herculéenne* » comme « *Як тінь Гераклова в плащі його широкім / Гігантським пострахом ляга на їх сліди* ». Nous voyons l'introduction d'une image d'un large manteau, qui compense le manque de traduction de *suprême épouvantail*.

Le mot « *horreur* » est reproduit dans l'ukrainien comme « *пострах* ». Dans l'original, l'ombre s'étendait derrière eux et, dans le texte de la traduction, M. Rytsky, utilisant la modulation, introduisait une expression plus imaginative « *ляга на їх сліди* ». La forme verbale tronquée *ляга* est également utilisée.

Ainsi, on peut constater avec certitude que les traducteurs néoclassicistes ont réussi à transmettre le noble naturel et le raffinement de la poésie de José María de Heredia. Grâce à une analyse attentive de la contextualisation originale, à la mobilisation de tous les moyens de la langue maternelle et au fonctionnement de diverses techniques de traduction, Mykola Zerov et Maksym Rytsky ont réussi à préserver la structure figurative et thématique de la poésie en traduction. Nous trouvons quelques saisies et omissions qui n'affectent pas significativement la dominante sémantique et stylistique de l'original.

### 3.4 L'analyse de la traduction des oeuvres poétiques de Charles Leconte de Lisle

Le néoclassiciste M. Dray - Khmara a traduit une autre poème de Charles Leconte de Lisle - « Le souhait » (« Бажання »), qui est très intéressant en termes de sa structure. Nous voyons un verset de 13 lignes: les quatre premières lignes sont combinées avec une rime croisée: *rebelle / hirondelle, autrefois / les bois* ; la cinquième ligne commence par « *Pour moi* », rimée avec *autrefois* et *les bois*, puis on a quatre lignes avec la rime croisée: *maîtresse / caresse, contempler / couler*, puis la ligne qui rime avec *maîtresse* et *caresse* et quatre lignes avec qui suivent en rimes embrassées : *sein / divin, j'aime / même*. On peut représenter schématiquement en tant que: ababcdcdcefef. M. Dray-Khmara reproduit les mêmes rimes et le même nombre de lignes, mais modifie légèrement la structure: sépare le premier quatrain.

Une telle construction, allitération, et sonorité créent l'incroyable rythme mélodique de l'original:

Les assonances sur [wa]: roi, noir, autrefois, bois, moi, miroir;

Les allitérations sur [r]: miroir, heureux.

Dans le texte traduit on trouve l'allitération sur [l]: « *ластівкою стала* », « *в ліс поринула немов стріла* », « *буть люстром щоб на тебе споглядать* ».

Il est intéressant de noter que dans le texte source et dans la traduction des mots au début des huitième et neuvième lignes riment: *L'eau / Le réseau – водою / легкою*.

Dans la ligne suivante « *Fut en noir rocher changée autrefois* » on remarque la rime interne *rocher / changée*. Dans l'organisation rythmique du poème, la rime joue un rôle important, à savoir la consonance d'une ou de plusieurs syllabes ou de mots entiers dans un poème ou à la fin de poèmes différents. En plus de la rime finale, il existe également cette rime interne. Dans la même ligne on a l'allitération sur [l] : « *в скалу колись* ». En particulier, le rythme est influencé par le début de

la cinquième ligne « *Pour moi* », qui rime avec la fin de la quatrième, ainsi que par la figure rhétorique « *Que ne suis-je* ».

En général, toutes les images sont reproduites très précisément, les transformations sont moins nombreuses que dans les textes précédents. En général, toutes les images ont été très bien transférées, on ne voit pas beaucoup de changements.

La première ligne « *la fille rebelle* » est reproduite comme « *дочка зухвала* » (*rebelle* est remplacé par le synonyme incomplet). En traduisant « *Et d'un vol léger s'enfuit dans les bois* », M. Dray-Khmara a utilisé la modulation: *un vol léger* est reproduit par la comparaison métaphorique « *немов стріла* ». Dans la ligne « *Le lin qui te voile et qui te caresse* », le traducteur recourt à la concrétisation avec compression: le verbe *voiler* et *caresser* sont remplacés par « *оновивати* ». Le mot « *miroir* » est reproduit par le mot adapté à la langue et à la culture ukrainiennes « *люстро* », et « *le réseau* » est traduit sans concrétisation pour le lecteur ukrainien (la traduction n'indique pas clairement quel réseau « *тримає обводу нег* »). L'adjectif « *charmant* » est également omis. *Contenir* et *presser* avec compression dans la version ukrainienne est considéré comme « *тримати* ». *Jeune sein* est comparé au printemps, mais dans le texte source cette comparaison est absente. Ensuite, dans les lignes « *de ton col que j'aime* » – « *на шиї, що я зву своєю* » on remarque le développement logique des concepts: s'il l'aime, il l'appelle sien.

Grâce à son sens de traduction subtil, M. Dray-Khmara reproduit la forme complexe et la mélodie rythmique du poème en ukrainien. Gérant habilement les transformations de traduction, il parvient à illuminer les images principales du poème.

### **Conclusion du Chapitre 3**

Dans la troisième chapitre, nous avons utilisé l'approche comparative de l'étude de la reproduction de la langue d'origine en traduction, y compris les

éléments stylistiques de l'imagerie, le vocabulaire, la grammaire, le lexique dont le texte source comprend. Mykola Zerov, Maksym Rylsky, Mykhailo Dray-Khmara et Pavlo Phylypovych ont trouvé un équilibre parfait entre les éléments sémantiques et les rythmes et les caractéristiques euphoniques de l'original, qui sont si recherchés dans la traduction. Cela leur a permis de transmettre des répétitions sonores, assonances et alliterations, rimes internes et externes. La clé de la traduction pour les néoclassiques était de comprendre le contexte historique et littéraire de l'œuvre traduite. Ils ont porté une attention particulière à l'étude de la personnalité de l'auteur, à son propre style. Parmi les transformations appliquées on trouve les remplacements hyponymiques et hyperonymiques, entraînant une concrétisation ou la généralisation du concept, l'utilisation de la modulation, qui comprend les remplacements métonymiques et métaphoriques, le procédé de la compensation, compression, et développement logique de la notion. Souvent les néoclassicistes recourent à telles transformations comme compensation et compression. Au niveau syntaxique, on remarque la transposition, ainsi que la division des phrases en parties.

Il faut noter que lors de la traduction de ces œuvres poétiques, les traducteurs ont couvert tous les types de transformations lexicales et grammaticales soulignées par le linguiste russe Y. Retsker.

L'étude a également révélé que la transformation de traduction la plus courante est la transformation lexicale - une méthode de développement sémantique (36 exemples), suivie de la transformation grammaticale - remplacement partiel (9 exemples).

Les résultats de l'étude ont montré que la transformation de développement sémantique est une méthode de traduction assez courante. Néanmoins, cela ne signifie pas sa facilité d'utilisation, car l'utilisation de modulations requiert du traducteur une bonne connaissance des langues originale et cible, mais implique également que le traducteur dispose d'une base de connaissances étendue sur les traditions interculturelles.

En recourant à l'analyse profonde des texte originaux, en mobilisant toutes les ressources de la langue ukrainienne et en opérant de différentes procédés de traduction Mykola Zerov, Maksym Rylskyi, Mykhailo Dray-Khmara et Pavlo Phylypovych ont préservé la structure thématique et figurative des poésies françaises.

## CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Le monde moderne multilingue et multiculturel se caractérise par la présence d'un patrimoine littéraire commun, qui, grâce aux activités des traducteurs, devient accessible aux représentants des différentes communautés ethno-linguistiques et culturelles. La traduction poétique est un acte spécial de communication socio-culturelle, qui réalise le transfert d'informations poétiques.

L'étude a nous montré qu'il n'existait pas de solution universelle ni de méthode de traduction unique pour un phénomène linguistique particulier. Cela est particulièrement vrai pour la traduction d'un texte poétique, où le traducteur doit effectuer une communication esthétique multilingue. Dans les exemples considérés, on peut voir que pour reproduire fidèlement le contenu d'une langue étrangère les neoclassicists utilisent les diverses transformations, qui modifient complètement ou partiellement la structure des phrases du texte d'origine.

Dans les études de traduction modernes, l'un des problèmes majeurs est la qualification des transformations et la création d'une typologie cohérente. Dans la littérature scientifique, il existe de nombreuses interprétations du terme « transformation de traduction » et diverses tentatives de classification de ce phénomène. Pour identifier les transformations de traduction, les scientifiques choisissent différents mots-clés.

En bref, la traduction d'un texte poétique présente des caractéristiques particulières associées à l'unicité du genre poétique, car « la poésie, tout en restant un phénomène de langage, est en même temps plus que du langage » [17, p. 168].

On peut conclure, qu'avant le traducteur il y a un certain nombre de tâches pour la transmission adéquate des pensées, les sentiments de l'auteur d'une oeuvre poétique, la préservation de ses contextes et caractéristiques stylistiques par la langue cible. Malgré toute la diversité des approches aux problèmes de traduction poétique, l'interprétation de la traduction poétique en tant que phénomène linguistique et culturel reste indiscutable.

Pour une meilleure compréhension des textes sources, nous avons tenté d'identifier les exigences et obligations de base définies par les représentants du Parnasse.

L'étude a montré que les oeuvres de Charles Leconte de Lisle, José-Maria de Heredia et Armand Sully-Prudhomme ont grandement influencé la formation du talent des néoclassicistes ukrainiens. Mykola Zerov, Maksym Rylsky, Mykhailo Dray-Khmara ont suivi les Parnassiens dans leur sens de l'aristocratie et la complexité de la littérature. Les deux groupes de poètes suivent strictement la forme des textes poétiques, proclament le refus de tout « engagement » politique des œuvres poétiques.

Parmi les transformations appliquées on trouve les remplacements hyponymiques et hyperonymiques, entraînant une concrétisation ou la généralisation du concept, l'utilisation de la modulation, qui comprend les remplacements métonymiques et métaphoriques, le procédé de la compensation, compression, et développement logique de la notion. Souvent les néoclassicistes recourent à telles transformations comme compensation et compression.

Les types de transformations de traduction décrits dans ce travail sont possibles dans les textes de traduction sous différentes variantes de combinaisons. Leur mise en œuvre et leur combinaison constituent un processus continu dont le résultat final est la formation d'un équilibre de correspondance entre les unités linguistiques de différents niveaux au sein d'un processus global.

Il faut noter qu'il n'existe pas de consensus sur une définition universelle de la transformation, sur la base de laquelle plusieurs phénomènes sont souvent résumés. En analysant les opinions des linguistes soviétiques et étrangers, en étudiant ce problème, nous avons essayé de donner une interprétation unifiée du concept de transformations, d'identifier les types principaux, de considérer les causes des transformations et d'analyser les cas d'utilisation des transformations afin de retracer leur mise en œuvre dans la traduction de textes poétiques.



**BIBLIOGRAPHIE**

1. Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка (нарис з новітнього українського письменства). Дрогобич : Відродження, 2008. 566 с.
2. Ивлева А. Ю. Основные этапы обучения переводу. *Перевод в меняющемся мире* : материалы международной научно-практической конференции (Саранск, 20–22 мая 2015 года). Саранск : Изд. Центр МГУ, 2015. С. 307 – 312.
3. Коломієць Л. В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії). Київ : Київський університет, 2004. 552 с.
4. Коломієць Л. В. Тенденції розвитку поетичного перекладу. *Вісник Сумського державного університету. Філологічні науки (мовознавство)*. Суми, 2006. Вип. 56 (1). С. 162 – 168.
5. Комиссаров В. И. Перевод и языковое посредничество. *Тетради переводчика* : учеб. пособ. Москва, 1984. Разд. 5. С. 15 – 22.
6. Кочур Г. З творчої майстерні перекладача: відповіді на запитання анкети. *Теорія і практика перекладу* : навч. посіб. Київ, 1992. Розд. 18. С. 169 – 189.
7. Левицкая Т.Р., Фитерман А. М. Теория и практика перевода с английского языка на русский : учеб. Москва : Изд-во лит. на иностр. языках, 1963. 264 с.
8. Миньяр-Белоручев Р. К. Общая теория перевода и устный перевод. Москва : Воениздат, 1980. 237 с.
9. Новикова М. О. Перекладацький світ Григорія Кочура. *Друге відлуння : Переклади*. – Київ, 1991. Вип. 5. С. 5 – 22.
10. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика: Очерки лингвистической теории перевода. Москва : Валент, 2008. 240 с.

11. Робинсон Д. Как стать переводчиком: Введение в теорию и практику перевода. Санкт-Петербург : Кудиц-образ, 2005. 304 с.
12. Романова С. П. Пособие по переводу с английского на русский. Киев : 2006. 172 с.
13. Сдобников В. В. Теория перевода. Москва : Валент, 2007. 448 с.
14. Стріха М. В. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ : Наш час, 2008. 344 с.
15. Чередниченко О. І. Перекладацький доробок Григорія Кочура. *Сходинки до перекладу*. Кіровоград, 2015. Вип. 36. С. 300 – 312.
16. Шеметов В. Б. Коммуникация и перевод. Челябинск: Челябинск. гос. ун-т, 1999. 115 с.
17. Шереминская Л. Г. Настольная книга переводчика. Москва : Феникс, 2008. 252 с.
18. Шмігер Т. В. Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя. Київ : Смолоскип, 2009. 342 с.
19. Behiels L. De la traduction comme interprétation et construction. *La Flamme d'amour vive de Jacques Ancet et la Llama de amor viva de Jean de la Croix*. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2012-v57-n1-meta0312/1012748ar/> (dernier accès : 12.04.2019).
20. Bordeaux H. José-Maria de Heredia. URL : <http://www.biblisem.net/etudes/bordhere.htm> (dernier accès: 15.04.2018)
21. Catford J. C. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Fifth Impression. London: Oxford University Press, 1978. 103 p.
22. Condé M. Note sur la poésie française au XVIIIe. URL : [http://www.academia.edu/8710861/Note\\_sur\\_la\\_po%C3%A9sie\\_fran%C3%A7aise\\_au\\_XVIIIe\\_si%C3%A8cle](http://www.academia.edu/8710861/Note_sur_la_po%C3%A9sie_fran%C3%A7aise_au_XVIIIe_si%C3%A8cle) (dernier accès : 28.03.2019)
23. Ellrodt R. Comment traduire la poésie ? URL : <http://palimpsestes.revues.org/247> (dernier accès : 13.10.19).

24. Guidère M. Traduction et communication orientée. Paris : Manuscrit, 2009. 190 p.
25. Guidère M. Traduire la publicité ou comment justifier et argumenter ses choix de traduction. Paris : Manuscrit, 2008. 60 p.
26. Hovasse J.-M. Heredia – Hugo. URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/06-04-29Hovasse.htm> (dernier accès : 03.04.18).
27. Kerbrat-Orecchioni C. Enonciation et argumentation dans les annonces publicitaires. *Analyses du discours publicitaire*. Toulouse, 2000. Vol. 34. P. 113 – 142.
28. Klimkiewicz A. Le modèle d'analyse textuelle dialogique : la traduction poétique au-delà du contenu et de la forme. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2000-v45-n2-meta163/003326ar61> (dernier accès : 03.08.19).
29. Lemaître J. Les contemporains. Première série. Études et portraits. URL: [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/lemaitre\\_contemporains1.html](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/lemaitre_contemporains1.html) (dernier accès : 03.09.19).
30. Maingueneau D. Analyser les textes de communication. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 15, p. 2 – 15.
31. Marouzeau J. La Traduction. Paris: Nathan, 1969. 115 p.
32. Mortelette Y. José-Maria de Heredia poète du Parnasse. Paris : Université de Sorbonne, 2006. 209 p.
33. Nerlich M. Qu'est-ce qu'un iconotexte? Paris: Montando, 1990. 110 p.
34. Newmark P. A Textbook of translation. New York and London: Prentice-Hall, 1988. 292 p.
35. Pich M. E. La condition poétique d'après les Bucoliques d'André Chénier et les Poèmes antiques de Leconte de Lisle. URL : [http://www.persee.fr/doc/caief\\_05715865\\_1990\\_num\\_42\\_1\\_1743](http://www.persee.fr/doc/caief_05715865_1990_num_42_1_1743) (dernier acces : 13.04.19).
36. Ponton R. Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. *Revue française de sociologie*. Vol. 14. P. 202 – 220.

37. Pym A. Localization and the Training of Linguistic Mediators for the Third Millennium. *International Journal of Interpretation and Translation*. Vol. 2. P. 125 – 135.
38. Quillard G. De la traduction publicitaire à la communication multilingue. *Publicité, traduction et reproduction de la culture*. Vol. 45. P. 39 – 52.
39. Quirion J. La localisation, palimpseste de l'aménagement terminologique? Stratégies d'implantation terminologique et marketing. *Journal des traducteurs*. Vol. 51. P. 824 – 837.
40. Rollo A. Communication commerciale multilingue. *La pratique de la traduction dans une perspective pragmatico-cognitive*. Vol. 21. P. 50 – 61.
41. Tatilon C. Le texte publicitaire: traduction ou adaptation? *Journal des traducteurs*. Vol. 35. P.70 – 75.
42. Vinay J. P., Darbelnet J. Stylistique comparée de l'anglais et du français. Paris : Didier, 1958. 220 p.

**DICTIONNAIRES**

43. Літературознавчий словник-довідник. Київ : Академія, 2007. 753 с.
44. Словники України on-line. URL: <http://lcorp.ulif.org.ua/dictua/> (дата звернення: 12.09.2019).
45. Cuddon A. Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory. London: Penguin Books, 2006. 1024 p.
46. TLFi: Trésor de la Langue Française informatisé. URL: <http://atilf.atilf.fr/> (denrier accès : 03.04.19).

**SOURCES D'ILLUSTRATIONS**

47. Максим Рильський. Переклади. URL: [http://shron1.chtyvo.org.ua/Rylskyi\\_Maksym/Pereklady.pdf](http://shron1.chtyvo.org.ua/Rylskyi_Maksym/Pereklady.pdf) (denrier accès : 15.10.19).
48. Микола Зеров. Трофеї. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3034> (denrier accès : 10.09.19).
49. Les Grands classiques: Charles-Marie Leconte de Lisle. URL: [https://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/Poemes/charles\\_marie\\_leconte\\_de\\_lisle](https://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/Poemes/charles_marie_leconte_de_lisle) (denrier accès : 11.10.19).
50. Les Grands classiques: José-Maria de HEREDIA. URL: <http://atilf.atilf.fr/> (denrier accès : 03.08.19).
51. René-François Sully Prudhomme. Recueil de poésies. URL: <https://www.poesie-francaise.fr/poemes-rene-francois-sully-prudhomme/> (denrier accès : 11.10.19).

## ANNEXES

## ANNEXE A

**КЕНТАВРИ ВТИКАЮТЬ**

Вони біжать, п'яні від хижого розбою,  
 Де чорне пасмо гір укріє їх похід.  
 Їх гонить чорний жах, їм смерть ступає вслід,  
 Левиний чують дух вони поза собою.

Роздавлюючи гідр хапливою ногою,  
 Летять через струмки, через колючий глід,  
 Де Оса й Пеліон – крізь хаос темних віт –  
 Знялися в тишині громадою німою.

Зненацька спиниться один з-поміж юрби,  
 І озираючись здійметься на диби,  
 І дожене табун одним шаленим скоком,

Крізь промінь місячний побачивши блідий,  
 Як тінь Гераклова в плащі його широкім  
 Гігантським пострахом ляга на їх сліди

*(Пер. Максим Рильський)*

**FUITE DE CENTAURES**

Ils fuient, ivres de meurtre et de rébellion,  
 Vers le mont escarpé qui garde leur retraite ;  
 La peur les précipite, ils sentent la mort prête  
 Et flairent dans la nuit une odeur de lion.

Ils franchissent, foulant l'hydre et le stellion,  
 Ravins, torrents, halliers, sans que rien les arrête ;  
 Et déjà, sur le ciel, se dresse au loin la crête  
 De l'Ossa, de l'Olympe ou du noir Pélion.

Parfois, l'un des fuyards de la farouche harde  
 Se cabre brusquement, se retourne, regarde,  
 Et rejoint d'un seul bond le fraternel bétail ;

Car il a vu la lune éblouissante et pleine  
 Allonger derrière eux, suprême épouvantail,  
 La gigantesque horreur de l'ombre Herculéenne.

**ЗАБУТТЯ**

В руїнах давній храм на гострому шпилі,  
Там незворушно сплять у мертвому спокої  
Богині з мармуру і бронзові герої,  
Що славу їх гучну поховано в землі.

І тільки волопас там сходить на чолі  
Важкої череди в години водопою,  
І ріг його тоді дзвенить старовиною,  
І чорна тінь встає на лазуровім тлі.

Природа-мати там ласкава, многодарна,  
І кожної весни проречисто і марно  
Ростить новий акант на мрамурі колон,

І тільки людський рід, сліпий і легкодухий,  
Не чує хвиль нічних, що жалісно і глухо  
Повабливих сирен оплакують крізь сон.

*(Пер. Микола Зеров)*

**L'OUBLI**

Le temple est en ruine au haut du promontoire.  
Et la Mort a mêlé, dans ce fauve terrain,  
Les Déesses de marbre et les Héros d'airain  
Dont l'herbe solitaire ensevelit la gloire.

Seul, parfois, un bouvier menant ses buffles boire,  
De sa conque où soupire un antique refrain  
Emplissant le ciel calme et l'horizon marin,  
Sur l'azur infini dresse sa forme noire.

La Terre maternelle et douce aux anciens Dieux  
Fait à chaque printemps, vainement éloquente,  
Au chapiteau brisé verdier un autre acanthe ;

Mais l'Homme indifférent au rêve des aïeux  
Écoute sans frémir, du fond des nuits sereines,  
La Mer qui se lamente en pleurant les Sirènes.



## ПРИСВЯТНИЙ НАПИС

Мій дар Аресві, Незгоді та Війні.  
 О друже добрий мій, допоможи старому  
 Цей меч пощерблений, недобиток шолому  
 І щит, мій добрий щит повісить на стіні.

Візьми туди ж і лук. Ти б не повірив, ні -  
 Що я коноплею по дереву твердому  
 Його обмотував - він не дававсь нікому -  
 І руки накладав на тятиву міцні.

А от і сагайдак. Летючої, дзвінкої,  
 Дарма стрілецької ти в нім шукаєш зброї  
 Моїх досвідчених і прудкокрилих стріл:

Я їх не розгубив. На службу нашій волі  
 Я чесно їх віддав. У купах перських тіл  
 Зосталися вони на Марафонським полі.

*(Пер. Микола Зеров)*

## EPIGRAMME VOTIVE

Au rude Arés ! A la belliqueuse Discorde !  
 Aide-moi, je suis vieux, à suspendre au pilier  
 Mes glaives ébréchés et mon lourd bouclier,  
 Et ce casque rompu qu'un crin sanglant déborde.

Joins-y cet arc. Mais, dis, convient-il que je torde  
 Le chanvre autour du bois ? c'est un dur néfler  
 Que nul autre jamais n'a su faire plier  
 Ou que d'un bras tremblant je tende encor la corde ?

Prends aussi le carquois. Ton oeil semble chercher  
 En leur gaine de cuir les armes de l'archer,  
 Les flèches que le vent des batailles disperse ;

Il est vide. Tu crois que j'ai perdu mes traits ?  
 Au champ de Marathon tu les retrouverais,  
 Car ils y sont restés dans la gorge du Perse.

## НА ОТРІЇ

Глянь: западає день, і вітер посвіжив,  
 Не в'ються оводи уже над чередою,  
 І тіні довшають. Побудь, побудь зо мною,  
 Сердечний гостю мій, посланниче богів!

За кухлем молока з гірських моїх ґрунтів  
 Там, за вершиною Тіфреста сніговою,  
 Ген-ген побачиш ти Олімп перед собою,  
 Красу темпейських лук і піерійських нив.

А там Евбея спить на лоні хвиль безмовних  
 І Ета, де Геракл, конаючи, воздвиг  
 Останнє огнище і перший свій жертovníк.

А там ясний Парнас і непорочний сніг,  
 Де громовий Пегас, збудившись із зорею,  
 В свій нестерпний льот рушає над землею

*(Пер. Микола Зеров)*

## SUR L'OTHRYS

L'air fraichit. Le soleil plonge au ciel radieux.  
 Le bétail ne craint plus le taon ni le bupreste.  
 Aux pentes de l'Othrys l'ombre est plus longue.  
 Reste, Reste avec moi, cher hôte envoyé par les Dieux.

Tandis que tu boiras un lait fumant, tes yeux  
 Contempleront du seuil de ma cabane agreste,  
 Des cimes de l'Olympe aux neiges du Thymphreste,  
 La riche Thessalie et les monts glorieux.

Vois la mer et l'Eubée et, rouge au crépuscule,  
 Le Callidrome sombre et l'Oeta dont Hercule  
 Fit son bûcher suprême et son premier autel ;

Et là-bas, à travers la lumineuse gaze,  
 Le Parnasse où, le soir, las d'un vol immortel,  
 Se pose, et d'où s'envole, à l'aurore, Pégase !

### ГОРАМ БОЖЕСТВЕННИМ

Ви, сині льодовці, гранітні верховини,  
Уламки гострих скель, ви, подуви вітрів  
Над морем золотим розложистих ланів,  
Провалля і ліси, де спочивають тіні;

Печери темряві, непривітні долини,  
Де непокірливі вигнанці давніх днів  
Воліли наслухать до клекоту орлів,-  
Благословення вам од рабської родини!

Утікши від тюрми і міста клятих стін,  
Цю стеллу і олтар поставив раб Гемін  
Вам, гори, сторожі незайманої волі.

На вас, ясні шпилі, що мовчите весь вік,  
В повітрі чистому, яким не дишуть долі,  
Людини вольної лунає вольний крик.

*(Пер. Микола Зеров)*

### AUX MONTAGNES DIVINES

Glaciers bleus, pics de marbre et d'ardoise, granits,  
Moraines dont le vent, du Néthou jusqu'à Bègle,  
Arrache, brûle et tord le froment et le seigle,  
Cols abrupts, lacs, forêts pleines d'ombre et de nids !

Antres sourds, noirs vallons que les anciens bannis,  
Plutôt que de ployer sous la servile règle,  
Hantèrent avec l'ours, le loup, l'isard et l'aigle,  
Précipices, torrents, gouffres, soyez bénis !

Ayant fui l'ergastule et le dur municipe,  
L'esclave Geminus a dédié ce cippe  
Aux Monts, gardiens sacrés de l'âpre liberté ;

Et sur ces sommets clairs où le silence vibre,  
Dans l'air inviolable, immense et pur, jeté,  
Je crois entendre encor le cri d'un homme libre !

## ЗАВОЙОВНИКИ

Мов зграю сторожких над падлом шуляків,  
Яким докучили біда і безнадія,-  
З Палоса рідного так поривала мрія  
Неситих, сміливих і хижих моряків.

Їх вабили скарби далеких берегів,  
Де щире золото в підземних жилах спіє,  
І під пасатами їх щогли віковії  
Хилились наперед до західних світів.

В чеканні славних діл і вчинків героїчних  
Фосфорно-осяйна блакить морів тропічних  
Злотистим маревом вінчала їхні сни;

Або, схилившись над хвилі неозорі,  
Із білих каравел дивилися вони,  
Як від незнаних вод незнані сходять зорі.

*(Пер. Микола Зеров)*

## LES CONQUÉRANTS

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,  
Fatigués de porter leurs misères hautaines,  
De Palos de Moguer, routiers et capitaines  
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

Ils allaient conquérir le fabuleux métal  
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,  
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes  
Aux bords mystérieux du monde Occidental.

Chaque soir, espérant des lendemains épiques,  
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques  
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré ;

Ou penchés à l'avant des blanches caravelles,  
Ils regardaient monter en un ciel ignoré  
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles.

### ДЖЕРЕЛО ЮНОСТІ

Хуан Понс де Леон, піддавшись сатані,  
Знеможений, старий і від наук похилий,  
Як кучері йому посохли й побіліли,  
По води юності подався чарівні.

Солону шир морів в жадобі й марнім сні  
Три роки пінив він і напинав вітрила,  
Аж поки крізь туман бермудський поріділий  
Флоріда процвіла в морській далечині.

І тут, конкістадор, безумний і упертий,  
В землі незнаній ти, на власнім ложі смерті,  
Рукою кволою поставив прапор свій.

Старий! Ти щастя знав, і смерть, така ласкава,  
Не доторкнулася твоїх зухвалих мрій,  
І юністю навек тебе окрила слава.

*(Пер. Микола Зеров)*

### JOUVENCE

Juan Ponce de Leon, par le Diable tenté,  
Déjà très vieux et plein des antiques études,  
Voyant l'âge blanchir ses cheveux courts et rudes,  
Prit la mer pour chercher la Source de Santé.

Sur sa belle Armada, d'un vain songe hanté,  
Trois ans il explora les glauques solitudes,  
Lorsque enfin, déchirant le brouillard des Bermudes,  
La Floride apparut sous un ciel enchanté.

Et le Conquistador, bénissant sa folie,  
Vint planter son pennon d'une main affaiblie  
Dans la terre éclatante où s'ouvrait son tombeau.

Vieillard, tu fus heureux, et ta fortune est telle  
Que la Mort, malgré toi, fit ton rêve plus beau ;  
La Gloire t'a donné la Jeunesse immortelle.

**КЛЕАРИСТА**

То Клеаріста йде у хвилюванні нив;  
 Блакить очей горить із-під дугастих брів,  
 Вузьке чоло її пов'язкою вповите;  
 На шиї молодій важка лежить коса,  
 І в ній пишаються: мілетських рож краса  
 І братків синьоокі квіти.

Ген, полумінь Зорі далекий обрій змив;  
 І тріпотіння крил, і жайворонків спів  
 Із посвистом дрозда у дальнє небо лине;  
 Зайці, прокинувшись у золотих житах,  
 Росу обтрушують - і по тугих стеблах  
 Тремтять і будяться перлини.

Під небом молодим від чого світло б'є -  
 Чи від Зорі, що з хвиль запінених встає,  
 Чи з усміху й очей краси-сіціліянки?  
 Хто знає? Може, вас стрясає, як росу,  
 Світило чарівне: і сяйво, і красу,  
 І щастя молоді світанки?

Бо там з отарою, на гострому шпилі,  
 Гіблейський став пастух і бачить, як у млі  
 Кохані обриси рожевий день обводить.  
 Він каже - Ніч була і от світає день!  
 І краще від Зорі, лункіше од пісень  
 В душі у нього сонце сходить.

*(Пер. Микола Зеров)*

**KLÉARISTA**

Kléarista s'en vient par les blés onduleux  
 Avec ses noirs sourcils arqués sur ses yeux bleus,  
 Son front étroit coupé de fines bandelettes,  
 Et, sur son cou flexible et blanc comme le lait,  
 Ses tresses où, parmi les roses de Milet,  
 On voit fleurir les violettes.

L'Aube divine baigne au loin l'horizon clair ;  
 L'alouette sonore et joyeuse, dans l'air,  
 D'un coup d'aile s'envole au sifflement des merles ;  
 Les lièvres, dans le creux des verts sillons tapis,  
 D'un bond inattendu remuant les épis,  
 Font pleuvoir la rosée en perles.

Sous le ciel jeune et frais, qui rayonne le mieux,  
 De la Sicilienne au doux rire, aux longs yeux,  
 Ou de l'Aube qui sort de l'écume marine ?  
 Qui le dira ? Qui sait, ô lumière, ô beauté,  
 Si vous ne tombez pas du même astre enchanté  
 Par qui tout aime et s'illumine ?

Du faîte où ses béliers touffus sont assemblés,  
 Le berger de l'Hybla voit venir par les blés  
 Dans le rose brouillard la forme de son rêve.  
 Il dit : C'était la nuit, et voici le matin !  
 Et plus brillant que l'Aube à l'horizon lointain  
 Dans son coeur le soleil se lève !

## ДВА ГОЛОСИ

1. Богиня Аттики в прозорому одінню,  
 Елладо радісна, твій люд мене створив;  
 Безсмертний жар несла я смертному створінню,  
 До вогких уст земних я надила богів.

2. У шаті жалібній, дитя покірне Сходу,  
 Я полюбила дах убогого житла,  
 На ваших берегах, о галілейські води,  
 В росі господніх сліз я серцем проросла.

1. Мій сміх божественний торкає темні вії,  
 Тривогою жаги горить очей блакить,  
 Твій мед, о Пристрасте, із уст бездумних віє,  
 І тіло осяйне твій промінь золотить.

2. Зітхання й тягота життя моє окрили,  
 Для зраних сердець відрода й супокій,  
 Від тягарів земних мене підносять крила  
 Туди, де жде мене жених небесний мій.

1. Пароським мармуром плечей моїх звабливих  
Манила я серця для радості й утіх,  
І в круговім танку, і в іонійських співах  
Кіпріду славила на учтах голосних.

2. Блажен, хто хилить слух на голос мій побожний,  
Блажен, хто молиться, не встаючи з колін,-  
О небо - книга з тих, що зрозуміє кожний,  
Коли лише любив, коли лиш плакав він.

1. Ерот, мене Ерот владичною рукою  
З дитинства ще повів у почиті своїм,  
І відтоді жага стрілою золотою  
Іскриться і тремтить в цім серці грозовім.

2. Саронських пестоців, ні конвалій, ні рожі  
Не відало моє задумане чоло,-  
Лиш квіту вічності я знала барви гожі  
Містичні пахоці і золоте стебло.

1. Котурни скинувши для дії хорової,  
Як Артеміда, я на Фрігії горах  
Водила ігрища, і кликала "Евое",  
І вина пінила на запашних устах.

2. Заступниця усім і пристань нещасливим,  
Як лілія бліда у затінку садів,  
Струмила я свій чар, і непорочним дівам  
Була я захистом в години тихих снів.

1. В священній Аттіці на побережних кручах  
Під іонійський гімн і хвиль гучний привіт -  
Він розцвітавсь по всіх слідах моїх летючих,  
О Вродо, твій рясний і променистий цвіт.

2. Вагались мудреці, душа в сумнім ваганні  
Прощалась з божеством, відбившиися доріг,  
Я виплекала в ній надію і змагання,  
Я землю привела до господевих ніг.

1. Ти, келиху дзвінкий, вина і меду повний,  
О Пристрасте, де твій неподоланий спів?  
Твоя дочка в сльозах і горнеться, безмовна,  
До вкритих травами і згаслих вівтарів.



2. Любов без берега і чистота без плями...  
 Посиротився світ, і люд замкнув серця.  
 Коли ж ти займешся над людськими ночами,  
 О Зоре нових днів, без краю і кінця?

*(Пер. Микола Зеров)*

### CHANT ALTERNÉ

I. Déesse Athénienne aux tissus diaphanes,  
 Ton peuple, ô blanche Hellas, me créa de ses mains.  
 J'ai convié les Dieux à mes baisers profanes ;  
 D'un immortel amour j'ai brûlé les humains.

II. Dans ma robe aux longs plis, humble vierge voilée,  
 Les bras en croix, je viens du mystique Orient.  
 J'ai fleuri sur ton sable, ô lac de Galilée !  
 Sous les larmes d'un Dieu je suis née en priant.

I. Sur mon front plein d'ivresse éclate un divin rire,  
 Un trouble rayonnant s'épanche de mes yeux ;  
 Ton miel, ô volupté, sur mes lèvres respire,  
 Et ta flamme a doré mon corps harmonieux.

II. La tristesse pieuse où s'écoule ma vie  
 Est comme une ombre douce aux cœurs déjà blessés ;  
 Quand vers l'Époux divin vole l'âme ravie,  
 J'allège pour le ciel le poids des jours passés.

I. Jamais le papyrus n'a noué ma tunique :  
 Mon sein libre jaillit, blanc trésor de Paros !  
 Et je chante Kypris sur le mode Ionique,  
 Foulant d'un pied d'ivoire hyacinthe et lotos.

II. Heureux qui se réchauffe à mon pieux délire,  
 Heureux qui s'agenouille à mon autel sacré !  
 Les cieus sont comme un livre où tout homme peut lire,  
 Pourvu qu'il ait aimé, pourvu qu'il ait pleuré.

I. Éros aux traits aigus, d'une atteinte assurée  
 Dès le berceau récent m'a blessée en ses jeux ;

Et depuis, le désir, cette flèche dorée,  
Étincelle et frémit dans mon cœur orageux.

II. Les roses de Sâron, le muguet des collines  
N'ont jamais de mon front couronné la pâleur ;  
Mais j'ai la tige d'or et les odeurs divines  
Et le mystique éclat de l'éternelle Fleur.

I. Plus belle qu'Artémis aux forêts d'Ortygie,  
Rejetant le cothurne en dansant dénoué,  
Sur les monts florissants de la sainte Phrygie  
J'ai bu les vins sacrés en chantant Évohé !

II. Un esprit lumineux m'a saluée en reine ;  
Pâle comme le lis à l'abri du soleil,  
Je parfume les cœurs, et la vierge sereine  
Se voile de mon ombre à l'heure du sommeil.

I. Dans l'Attique sacrée aux sonores rivages,  
Aux bords ioniens où rit la volupté,  
J'ai vu s'épanouir sur mes traces volages  
Ta fleur étincelante et féconde, ô Beauté !

II. Les sages hésitaient, l'âme fermait son aile ;  
L'homme disait au ciel un triste et morne adieu :  
J'ai fait germer en lui l'Espérance éternelle,  
Et j'ai guidé la terre au-devant de son Dieu.

I. Ô coupe aux flots de miel où s'abreuvait la terre,  
Volupté ! Monde heureux plein de chants immortels !  
Ta fille bien aimée, errante et solitaire,  
Voit l'herbe de l'oubli croître sur ses autels !

II. Amour, amour sans tache, impérissable flamme !  
L'homme a fermé son cœur, le monde est orphelin.  
Ne renaîtras-tu plus dans la nuit de son âme,  
Aurore du seul jour qui n'ait pas de déclin ?

## АНТИЧНІ МЕДАЛІ

На горі серед проваль,  
Де ніхто не був понині,  
У ліпарській самотині  
Господарить бог-коваль.

Весь в диму, червоні лиця,  
Молотом щосили б'є;  
Він залізу міць дає,  
Він тверду гартує крицю.

І без ліку, без числа  
Зброя родиться безжальна,  
Меч, і ратище металъне,  
І гартована стріла.

А Кіпріда з його твору  
Кпить, не зводить довгих вій:  
Справжня міць належить їй,  
Тільки їй нема опору.

*(пер. Микола Зеров)*

## MÉDAILLES ANTIQUES

Sur la montagne aux sombres gorges  
Où nul vivant ne pénétra,  
Dans les antres de Lipara  
Hèphaistos allume ses forges.

Il lève, l'illustre Ouvrier,  
Ses bras dans la rouge fumée,  
Et bat sur l'enclume enflammée  
Le fer souple et le dur acier.

Les tridents, les dards, les épées,  
Sortent en foule de sa main ;  
Il forge des lances d'airain,  
Des flèches aux pointes trempées.

Et Kypris, assise à l'écart,  
Rit de ces armes meurtrières,  
Moins puissantes que ses prières,  
Moins terribles que son regard.

## БАЖАННЯ

Фрігійського царя дочка зухвала  
В скалу колись обернута була,  
А горда Прокна ластівкою стала  
І в ліс поринула, немов стріла.

Для мене щастя, дорога, безкрає  
Буть люстром, щоб на тебе споглядать,  
Чи льоном, що твій стан оповиває,  
Водою, що на пишну ллється стать,  
Легкою сіткою, яка тримає  
Обводи перс, ще юних, як весна,  
Разком на шії, що я зву моєю,  
Парфумами, сандалею твоєю,  
Яку притопче ніжка чарівна.

*(Пер. Михайло Драй-Хмара)*

## LE SOUHAIT

Du roi Phrygien la fille rebelle  
Fut en noir rocher changée autrefois ;

La fière Prokné devint hirondelle,  
Et d'un vol léger s'enfuit dans les bois.  
Pour moi, que ne suis-je, ô chère maîtresse,  
Le miroir heureux de te contempler,  
Le lin qui te voile et qui te caresse,  
L'eau que sur ton corps le bain fait couler,  
Le réseau charmant qui contient et presse  
Le ferme contour de ton jeune sein,  
La perle, ornement de ton col que j'aime,  
Ton parfum choisi, ta sandale même,  
Pour être foulé de ton pied divin !

**РОЗБИТА ВАЗА**

Ту вазу, де вербена в'яне,  
Торкнула віялом вона.  
Легкий удар її поранив,  
І накололась грань скляна

Але та рана непомітна  
Розходилася потайком,  
Щодня точила скло тендітне,  
Поки не обійшла кругом.

Вода по краплі витікала...  
Вже й соку у стеблі нема,  
Та ваза ще стоїть, не впала, –  
Вона розбита – не займай.

Так інколи рука кохана  
Нам серце знехотя вразить, –  
І ятриться на ньому рана,  
Що цвіт, кохання цвіт в'ялить.

Незримо для чужого ока  
Зростає там журба німа.  
Та рана серця є глибока:  
Воно розбите – не займай  
Le vase brisé.

*(Пер. Михайло Драй-Хмара)*

**LE VASE BRISÉ**

Le vase où meurt cette verveine  
D'un coup d'éventail fut fêlé ;  
Le coup dut effleurer à peine :  
Aucun bruit ne l'a révélé.

Mais la légère meurtrissure,  
Mordant le cristal chaque jour,  
D'une marche invisible et sûre  
En a fait lentement le tour.

Son eau fraîche a fui goutte à goutte,  
Le suc des fleurs s'est épuisé ;  
Personne encore ne s'en doute ;  
N'y touchez pas, il est brisé.

Souvent aussi la main qu'on aime,  
Effleurant le coeur, le meurtrit ;  
Puis le coeur se fend de lui-même,  
La fleur de son amour périt ;

Toujours intact aux yeux du monde,  
Il sent croître et pleurer tout bas  
Sa blessure fine et profonde ;  
Il est brisé, n'y touchez pas.

## СТАЛАКТИТИ

Люблю, як смолоскип у гроті  
Скривавить темряву нічку,  
Як звуки у чудній дрімоті  
Грімку полохають луну;

Як із склепіння сталактити  
Намистом скам'янілих сліз  
Звисають, і вода на плити  
По краплі падає униз.

Здається, що в імлі безмовній  
Панує скорбний супокій,  
І стигнуть сльози погребові  
На стрілах необсохлих вій.

Так і в душі, де ще не вмерла  
Утрачена любов, а спит:  
Застигли на війницях перли,  
А серце тужить і щемить.

*(Пер. Михайло Драй-Хмара)*

## LES STALACTITES

J'aime les grottes où la torche  
Ensanglante une épaisse nuit,  
Où l'écho fait, de porche en porche,  
Un grand soupir du moindre bruit.

Les stalactites à la voûte  
Pendent en pleurs pétrifiés  
Dont l'humidité, goutte à goutte,  
Tombe lentement à mes pieds.

Il me semble qu'en ces ténèbres  
Règne une douloureuse paix ;  
Et devant ces longs pleurs funèbres  
Suspendus sans sécher jamais,

Je pense aux âmes affligées  
Où dorment d'anciennes amours :  
Toutes les larmes sont figées,



Quelque chose y pleure toujours.

### **ІДЕАЛ**

Земля бліда, над нею місяць сяє  
І небо світить зорями всіма,  
Душа світів в повітрі поринає,  
Але моєї зірки ще нема.

Іще ніхто не зрів її проміння,  
Воно мандрує десь удалині,  
І ним прийдешні зможуть  
покоління  
Причаруватись у майбутні дні.

Коли вона засяє без упину,  
Найкраща і найдальша між усіх,  
Про те, що я любив її єдину,  
Скажіть, останні із дітей земних!  
*(Пер. Павло Филипович)*

### **L'IDÉAL**

La lune est grande, le ciel clair  
Et plein d'astres, la terre est blême.  
Et l'âme du monde est dans l'air.  
Je rêve à l'étoile suprême,

A celle qu'on n'aperçoit pas,  
Mais dont la lumière voyage  
Et doit venir jusqu'ici-bas  
Enchanter les yeux d'un autre âge.

Quand luira cette étoile, un jour,  
La plus belle et la plus lointaine,  
Dites-lui qu'elle eut mon amour,  
O derniers de la race humaine !