

# Les premières expériences de traduction de Darío en Français : trébuchements et révélation

Monique Plâa

Université Paris-Est - Marne-la-Vallée

keplaaw@wanadoo.fr

Citation recommandée : Plâa, Monique. « Les premières expériences de traduction de Darío en Français : trébuchements et révélation ». *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 118-132.

Traduire, c'est parfois un simple clic qui nous révèle les multiples possibilités de la traduction « servile », selon l'expression de Paz, celle qui consiste à passer littéralement d'une langue à une autre. Le résultat peut surprendre le lecteur par son efficacité ou, plus sûrement, pour son chaos souvent réjouissant. Quoiqu'il en soit, il est probable que les logiciels les plus sophistiqués ne pourront rien, ou fort peu de chose, pour traduire la poésie qui, aujourd'hui comme hier, pose des problèmes spécifiques qui ne se laissent pas résoudre par la technologie, fût-elle de pointe.

Il ne s'agira pas ici de prendre en considération l'ensemble des traductions qui ont été faites de Darío en français ; on s'en tiendra aux premières traductions, celles qui ont été réalisées avant 1920 par des traducteurs contemporains ou quasi contemporains du poète. Darío était très fortement attaché à la poésie et aux poètes français, et il appréciait tout particulièrement Paris et la France ; on peut en voir la preuve dans *Los raros*, où Darío fait une présentation essentiellement d'auteurs français qu'il désire faire connaître aux lecteurs de langue espagnole puisque, selon lui, ces écrivains, plus que d'autres, incarnent les beautés de la littérature. Par ailleurs, Darío a publié ses livres dans des maisons d'éditions parisiennes. Par exemple, *Prosas profanas*, publié pour la première fois à Buenos Aires, en 1896, a été ensuite édité, en 1901, à Paris par La librairie de la veuve C. Bouret où le livre sera réimprimé en 1908. *La caravana pasa, España contemporánea* et *Peregrinaciones* paraissent pour la première fois en 1901, en espagnol naturellement, mais à Paris, aux éditions Garnier frères, et la maison Garnier assurera la réédition de ces ouvrages au cours des premières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle. En fait, après Madrid, c'est à Paris que Darío choisit d'éditer ses livres. Pour toutes ces raisons, on pourrait croire que les traducteurs vont s'intéresser à l'œuvre du fondateur du modernisme. Pourtant, les contemporains français de Darío ne manifestèrent que peu d'intérêt pour l'analyse et la critique de son œuvre.

Après avoir relevé quelques éléments du contexte qui pourraient éclairer la rareté des traductions de Darío en français, nous porterons notre attention sur les traductions même et tout particulièrement sur celles qui furent publiées en 1918 dans un livre intitulé *Pages choisies* entièrement consacré à Darío. Le livre réunit un choix de 46 textes, dont 35 poèmes, sélectionnés et présentés par García Ventura Calderón et traduits par un ensemble de 10 traducteurs.

Georges Hérelle, prestigieux traducteur de d'Annunzio, qui, plus tard, allait aussi faire partie des dix traducteurs de Darío dans *Pages choisies*, prit un jour de 1899 l'initiative de contacter Blasco Ibáñez pour lui proposer de traduire *La barraca*. Blasco Ibáñez se dit flatté puisque personne ne lui avait jusqu'alors fait

pareille proposition, ce qui, ajoutait-t-il, n'avait rien d'étonnant car, sauf en Espagne, « on ne trouve pas grand monde, pour se rappeler qu'il existe des écrivains espagnols » (Vayssière 338). Le commentaire donne à entendre que, au tournant du siècle, on manifestait, à Paris, peu d'intérêt pour les lettres espagnoles et latino-américaines ce que Darío confirme dans son autobiographie, lorsqu'il exprime l'agacement qu'il éprouve à l'égard de ces « grands et petits maîtres de la poésie française, le plus souvent vaniteux et totalement indifférents à la littérature latino-américaine » (Durand 29).

Les revues, d'une manière générale, et tout particulièrement celles qui s'occupent de littérature, peuvent être un révélateur efficace de l'intérêt, ou du manque d'intérêt, à l'égard de la littérature de tel ou tel pays. Dans le Paris de la fin du XIX<sup>ème</sup>, le *Mercure de France* est une revue prestigieuse à laquelle collaborent des écrivains remarquables : on y trouve, par exemple, Max Daireau, auquel Darío a consacré un essai dans *Los raros*, ou Laurent Tailhade que le poète cite fréquemment. Les thèmes dont traite le *Mercure de France* sont précisément ceux qui intéressent Rubén Darío : l'écriture, la poésie, la peinture, la musique et Wagner tout particulièrement, mais aussi la philosophie et même, à plusieurs reprises, il y est question d'occultisme. Les articles les plus importants sont consacrés à la France, l'Allemagne, l'Angleterre, la Hollande, la Russie, la Grèce, l'Italie et, plus rarement, à la Norvège ou à la Suède. Mais force est de constater qu'entre 1890 –après la publication de *Azul*–, et 1908, –lorsque Darío a publié l'essentiel de son œuvre–, on ne trouve pas, dans le *Mercure de France*, un seul article consacré à un auteur latino-américain ni, d'ailleurs, espagnol. Et il faut attendre 1897, pour que dans le *Mercure de France* apparaisse une « revue », autrement dit, un ensemble de présentations, en général fort brèves, consacrées aux livres latino-américains qui viennent de paraître. Entre 1897 et 1918, la date limite que l'on retiendra ici puisque c'est celle de la parution des *Pages choisies*, la « revue » sera prise en charge successivement par le vénézuélien Pedro Emilio Coll, de 1897 à 1901, puis par l'argentin Eugenio Díaz Romero, de 1901 à 1911, et, enfin, par le chilien Francisco Contreras. Il arrive, dans ces « revues », que les livres de Darío se voient attribuer la même importance que ceux d'auteurs peu ou plus du tout connus de nos jours. Et quand le responsable de la « revue » reconnaît l'importance de l'œuvre de Darío, ce n'est généralement pas sans quelque ambiguïté. Par exemple, en 98, Coll écrit que l'influence de Darío a des effets pervers, non seulement sur les jeunes poètes mais sur Darío lui-même qui finit « par imiter son propre style » (*Mercure de France* 25, 970-971). L'art de célébrer Darío pour mieux le critiquer, plus ou moins insidieusement, semble une

constante : celui-ci écrit que Darío a beaucoup de talent, le talent de Banville, Gautier, Mendés, Moréas, Mallarmé et de Régnier (*Mercur de France* 39, 830) et, ajoute-t-il, *Los raros* valent mieux que *Prosas profanas* ; l'autre trouve que *España contemporánea* présente plus d'intérêt que *Prosas profanas* et il lui semble que si Darío écrit admirablement dans *Cantos de vida y esperanza* et *Tierras solares* c'est parce que le poète s'est rendu compte que la statue, finalement, n'avait pas d'âme (*Mercur de France* 57, 631). Ce qui est évidemment cruel et injuste parce que Darío, précisément, a toujours considéré que la critique se trompait lorsqu'elle croyait que la poésie de sa toute première époque – *Azul* et *Prosas profanas* – était une poésie de pure forme et sans âme. Le cercle des intellectuels latino-américains de Paris devait être compliqué : Darío consacra à Contreras, qui a en charge la « revue » à partir de 1911, un portrait dans *Al vuelo* mais, en quelque sorte, il lui rendra la monnaie de sa pièce en « louant », dans l'écriture de Contreras, la présence de Nordeau, Mistral, Rodó, etc. (*Al vuelo* 108-117). Quoi qu'il en soit, *Le Mercur de France* ne semble pas s'employer particulièrement à faire apprécier Darío. Ainsi, lorsqu'Alfred de Bengoechea, un argentin de Paris, ami de Proust, traduit pour le *Mercur de France*, un « Nocturne » de José Asunción Silva, il en profite pour chanter les louanges du poète colombien et pour critiquer Darío qui, certes, a beaucoup de talent mais, ajoute Bengoechea, on reconnaît dans son écriture la part qui revient à la poésie française et chacun sait que l'original vaut toujours mieux que la copie (*Mercur de France* 46, 573). Cette appréciation mérite d'être tenue pour exemplaire puisque Bengoechea sera l'un des traducteurs de Darío dans les *Pages choisies*.

Le peu d'intérêt pour la littérature en langue espagnole explique sans doute la rareté des traductions de poètes latino-américains et espagnols en français. D'après le catalogue de la BNF et de la BNE, avant 1930, on ne trouve pas de traduction de José Gutiérrez Nájera, ni de Manuel Othón, ni d'Amado Nervo, de surcroît, jusqu'aujourd'hui, aucun des trois ne semble avoir été traduit ; il n'existe pas non plus de traduction de Herrera y Reissig, ni de Lugones, et Lugones n'a été traduit que deux fois jusqu'à présent; et si Machado est traduit pour la première fois en 1926, José Asunción Silva ne l'est pas avant 29; quant à Juan Ramón Jiménez, on ne le trouve pas en version française avant 1955. Bécquer, traduit quatre fois avant 1930 est l'exception qui confirme la règle ; et le cas du moderniste argentin, Leopoldo Díaz, dont les œuvres sont traduites en français, immédiatement après leur parution, est aussi tout à fait exceptionnel.

C'est dans le numéro du 1<sup>o</sup> avril 1908 que paraît le premier article que le *Mercur de France* consacre à Darío. Le lecteur

français découvre alors les premiers extraits de poèmes de Darío traduits en français (Rojas 459-474). L'article est signé par le poète argentin Ricardo Rojas mais il n'est pas précisé si le texte a été écrit en français ou s'il a été écrit d'abord en espagnol et ensuite traduit en français. Quoi qu'il en soit, dans le corps du texte, on trouve des extraits de poèmes en espagnol traduits en français en note de bas de page. Rojas, dans cet article intitulé « Un poète sud-américain, Rubén Darío », entend faire connaître au public français le poète qui depuis vingt ans s'efforce de diffuser la littérature française dans les pays de langue espagnole, mais il ne semble pas s'y prendre de la meilleure manière. Par exemple, dans la citation, en espagnol dans le corps du texte (Rojas 462), de quelques vers de « A Roosevelt » -*Cantos de vida y esperanza*-, il manque tous les accents espagnols – "Que consulto [*sic*] los astros, que conosco [*sic*] la Atlantida"-, et, outre quelques fantaisies qui relèvent sans doute de simples erratas d'imprimerie –« grand Montezuma »; ou "La América en que deajo il noble Guatemoc:"-, il y a au moins deux erreurs gênantes : l'une porte sur le nom du poète nahuatl « Nezahualcoyotl » qui devient « Nezahualcoyote » -"Desde los viejos tiempos de Netzahualcoyote"-; l'autre transforme un dieu "panique" en dieu "punique" –"Que el alfabeto punico en un tiempo aprendio". Dans la traduction de ces vers, en note de bas de page, en dehors de quelques termes que l'on pourrait discuter, on ne relève pas d'autres défauts que ceux induits par les erreurs de la version espagnole dont personne ne s'est manifestement rendu compte, ni les responsables du *Mercure de France*, ni Rojas, qui signe l'article, ni l'éventuel traducteur de cet article qui aurait pu être proposé en espagnol et traduit ensuite en français.

L'intérêt principal de cette première traduction proposée au public français, c'est la tentative imparfaitement aboutie de traduire l'alexandrin espagnol en alexandrin français : sur les 16 vers traduits, 6 ne peuvent être tenus pour des alexandrins, 2 alexandrins ont une césure lyrique et 4 alexandrins ont une césure épique. A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, au moment de la « crise de vers », on pouvait trouver des alexandrins français à césure lyrique ou épique composés pour remettre en cause la norme ; c'était alors une stratégie consciente et délibérée, et non, comme cela semble être le cas dans l'extrait de « A Roosevelt » traduit dans le *Mercure de France*, un expédient pour avoir le bon compte de syllabes métriques. Pour écrire ses premiers vers en français, Darío avait eu aussi recours à la césure épique mais quand, en 1914, il écrit le poème « France-Amérique » en français et en alexandrins français, on ne trouve plus de césure épique -ou lyrique-; manifestement, entre temps, Darío avait découvert que, à la différence de ce qui se passe en espagnol, le

premier hémistiche de l'alexandrin français ne se mesure pas de la même façon que l'hémistiche de fin de vers. Il semble probable que celui qui traduit les vers de Darío dans *Le Mercure de France* ignore la différence qui existe entre l'alexandrin espagnol et l'alexandrin français. Mais, pourrait-on dire, cette ignorance a-t-elle quelque importance? Cette question, de fait, revient à en poser une autre : faut-il ou non traduire la poésie en vers ?

Selon Paz, « l'éventail de rythmes du modernisme », unique dans l'histoire de la langue, a préparé l'adoption du poème en prose et du vers libre (Paz, "El caracol" 325). Par ailleurs, on admet généralement que, à la fin du XIX<sup>ème</sup>, l'importance des traductions en français de vers accentuels -de l'anglais, de l'allemand, etc.- a contribué au développement du vers libre. Ainsi, on pourrait trouver naturel que Darío soit traduit en vers libre ou en prose. Cependant, on se souviendra que Verlaine, qui s'était d'abord moqué de la rime, « ce bijou d'un sou », a écrit l'essentiel de son œuvre en vers mesurés et rimés, pour, finalement, sur le tard, se moquer du vers libre qu'on appelait, du temps de sa jeunesse, de la prose (*Mercury de France* 1892, 369). Certes, Darío a exploré les possibilités de la prosodie espagnole, mais il ne semble pas avoir renoncé à celles de la rime ni du vers. Les spécialistes arrivent à des conclusions discordantes lorsqu'il s'agit de savoir ce qu'est une bonne traduction. Il semble que l'on puisse au moins s'accorder sur la définition donnée par Valéry et rapportée par Paz : la bonne traduction consiste à produire avec des moyens différents des effets analogues, ou sur celle de Paz, même lorsqu'il dit que « le bon traducteur ne s'éloigne du poème que pour mieux s'en rapprocher » (Paz, *Traducción* 41). Si l'on part de ce principe, le point de vue de G.-Jean Aubry, l'un des traducteurs de Darío de *Pages choisies*, est particulièrement intéressant :

nous avons tenté de faire passer dans la traduction française la qualité sonore et rythmique de cette poésie ardente, mélancolique et sensuelle ; et sans y avoir prétendu, tout d'abord, en donner une traduction en vers, nous nous y sommes trouvés tout naturellement entraînés par la force des poèmes originaux : nous nous sommes fait cependant un devoir de sacrifier les exigences de la prosodie française lorsqu'elles menaçaient d'empiéter sur le sens ou la rythmique du poème espagnol, dont le respect n'a cessé de nous conduire (*Hispania* 183).

Ainsi, pour Aubry, dont les traductions, on le verra, sont les meilleures parmi celles qui ont été publiées en 1918 dans *Pages choisies*, la nature profonde de la poésie de Darío exigerait une traduction en vers.

La seconde étape de la traduction des poèmes de Darío, c'est donc celle de *Pages choisies*, publié en 1918, par Alcan, dans la

collection France-Amérique. C'est le premier livre en français, exclusivement consacré à l'œuvre de Darío. Ventura García Calderón, intellectuel péruvien, qui résidait alors à Paris, fait une présentation du poète et de son œuvre mais il ne dit rien sur la façon dont ont été retenus les dix traducteurs qui ont traduits 46 dont 35 poèmes de Darío. García Calderón signale que parmi ces traducteurs, trois sont déjà célèbres : Max Daireaux, que Darío avait figuré dans *Los raros* ; Georges Hérelle, qui était déjà le traducteur de d'Annunzio et de Blasco Ibáñez ; et Gabriel Soulages, « un poète de la prose ». A cette liste, García Calderón ajoute celle de trois jeunes poètes traducteurs, Cassou, Pillement et Wurmser. Et des quatre traducteurs restants, Moreno, André, Bengoechea et Aubry, García Calderón ne dit rien (I-XXXVI). Mais, à l'exception de Moreno, seule femme parmi les traducteurs des *Pages choisies*, dont il s'avère impossible de suivre la piste dans les catalogues des bibliothèques, les trois autres ont un prestigieux curriculum d'intellectuels, de créateurs, de traducteurs de toutes sortes de textes et, en particulier, poétiques. La grande qualité des traducteurs laissait augurer d'excellentes traductions.

Cette deuxième étape, sans l'ombre d'un doute, sera de bien meilleure qualité que la précédente mais les résultats n'en seront pas moins relatifs et aléatoires. Par exemple, Alfred de Bengoechea, qui pour présenter, en 1903, sa traduction de Silva en français, expliquait qu'il s'était attaché à restituer l'harmonie intense du rythme, la profonde douceur de ces notes « qui jacent et sèment des songes, s'élèvent et se confondent, retombent en un décor bleui de lune comme une cascade de perles lumineuses et tristes » (*Mercur de France* 46, 565). Pourtant, lorsqu'il traduit, certes de manière sobre et efficace, "La cartuja" –*Canto a la Argentina y otros poemas*–, Bengoechea transforme les vers de Darío en prose et se contente de restituer à peu près le rythme de l'original, prouvant par là ce qu'il avait déjà écrit dans le *Mercur de France*, à savoir que, à ces yeux, la poésie de Darío ne vaut pas celle de Silva.

Gabriel Soulages (1876-1930) avant de traduire 6 poèmes dans les *Pages choisies*, avait déjà publié plusieurs nouvelles et plusieurs contes et il est aussi l'auteur d'une anthologie de poésie grecque. Parmi les poèmes de Darío que traduit Soulages, il y a le célèbre "Margarita" (Darío, *Poesía* 53) que l'on prendra ici pour exemple de la manière de procéder de ce traducteur. Soulages traduit en prose, et ce choix qui le libère des contraintes du mètre, de la rime, voire du rythme aurait dû permettre d'explorer les possibilités de la traduction « servile ». Mais Soulages a pris l'initiative d'imposer une curieuse rhétorique à sa prose en choisissant de dupliquer des mots ou des groupes de mots : "Fijo en mi mente tu extraño rostro está" devient « le

visage, l'étrange visage » ; "Tus labios escarlatas de púrpura maldita" devient: « Tes lèvres écarlates, *tes lèvres* de pourpre, de pourpre maudite, *tout cela*, tout cela m'appartînt ! [*sic*] » -de sorte que la version française prend un tour emphatique, suggérant une écriture artificielle et « artiste ». Parallèlement, Soulages inscrit dans le texte un certain nombre d'expressions plutôt prosaïques –« cette fois-là, quand nous soupâmes côte à côte, lors de notre premier rendez-vous » ou « tu t'es mise à pleurer et à rire » (Darío, *Pages* 41). De sorte que deux tonalités, l'une inutilement précieuse et l'autre excessivement banale, parcourent la version française et l'éloignent de la tonalité délicatement mélancolique de la version espagnole.

Futur écrivain, essayiste et poète, futur directeur du Musée d'Art Moderne, Jean Cassou, n'a que vingt ans lorsqu'il entreprend, pour *Pages choisies*, la traduction en vers de deux poèmes de Darío "Qué cisno haces oh cisne con tu encorvado cuello?" et "A Roosevelt" (*Poesía* 107) dont le *Mercur de France* avait déjà proposé des extraits traduits en 1903. Contrairement au traducteur du *Mercur de France* dont il a été précédemment question, Cassou part d'une version espagnole correcte et il compose des alexandrins qui correspondent aux normes qui régissent ce mètre et si, exceptionnellement, il lui arrive d'avoir recours à un vers plus ambigu, le rythme de ce vers est aisément intégré aux alexandrins qui précèdent et qui suivent (Darío, *Pages* 68).

Pourtant la version de Cassou est quelque peu rigide et tend à altérer la tonalité du poème de Darío. Le poème de Darío est rythmé par de constantes apostrophes faites à l'Amérique et à Roosevelt qui, dans la version de Cassou, prennent un ton et un tour différents : alors que Darío constate, clame et déplore la puissance de l'Amérique du Nord, Cassou semble accuser et condamner les Etats-Unis. Ce porte-à faux qui court au long de la version française menace de devenir contre-sens dans les derniers vers ; lorsqu'il traduit "Se necesitaría Roosevelt, ser por Dios mismo", par « Il faudrait, Roosevelt, être le Seigneur même », Cassou prend le risque de s'éloigner du sens de départ, voire d'aller contre ce sens et, finalement, le dernier vers "Y, pues contáis con todo, falta una cosa: Dios!" qui devient « Et puis, une chose vous manque encore: Dieu ! » perd la force et la portée qui étaient les siennes dans le poème de Darío.

Le traducteur le plus surprenant des *Pages choisies* est Aubry. Il a 35 ans quand paraissent les *Pages choisies* et il a déjà publié de nombreux textes ; à l'avenir, il publiera un nombre considérable d'ouvrages. La diversité de ses centres d'intérêt est remarquable. Il édite et commente Laforgue, Mallarmé et Conrad et, pour la plupart, ces éditions sont encore réimprimées aujourd'hui. Il ne s'intéresse pas seulement à la poésie et à la



littérature, mais également à la peinture : il écrit sur Baudelaire et le paysage et consacre, en outre, une monographie à Boudin. Il s'intéresse également à la musique : il écrit sur Chopin, Debussy, Granados et il traduit les chansons de De Falla à qui il consacre, par ailleurs, une étude approfondie. Et, fait digne d'être remarqué, De Falla a composé une musique pour accompagner un poème d'Aubry. Et, pour comble, Aubry non seulement écrit des poèmes dignes d'être remarqués par un musicien mais il compose aussi de la musique. Ses divers talents faisaient de lui un traducteur idéal pour Darío. García Calderón n'a pas précisé selon quels critères avaient été choisis les traducteurs des *Pages choisies*, mais on sait qu'Aubry avait décidé, pour sa part, de traduire Darío à qui, en prévision de ce travail futur, il avait montré ses premières « adaptations ». Selon Aubry, Darío s'était « montré favorable au projet » mais sa mort y mit un terme définitif. *Pages choisies* proposent la traduction de six poèmes que Darío avait soumis à l'appréciation de Darío juste avant sa mort (*Hispania* 183). Ces poèmes donnent à lire le travail subtil et sophistiqué réalisé par Aubry dont les traductions pourraient aisément passer pour des poèmes écrits directement en français.

¿Recuerdas que querías ser una Margarita  
Gautier? Fijo en mi mente tu extraño rostro está,  
cuando cenamos juntos, en la primera cita,  
en una noche alegre que nunca volverá.

Tus labios escarlatas de púrpura maldita  
sorbían el champaña del fino baccarat;  
tus dedos deshojaban la blanca margarita:  
« Sí..., no..., sí..., no... », iy sabías que te adoraba ya!

Después, ¡oh flor de Histeria!, llorabas y reías;  
tus besos y tus lágrimas tuve en mi boca yo;  
tus risas, tus fragancias, tus quejas eran mías,

Y en una tarde triste de los más dulces días,  
la Muerte, la celosa, por ver si me querías,  
como a una margarita de amor, te deshojó!  
(Darío, *Poesía* 53)

Chère, tu voulais être une autre Marguerite  
Gautier. Je revois ton visage étrange et doux,  
Quand nous soupions ensemble au premier rendez-vous,  
En cette nuit joyeuse à jamais interdite.

Et ta bouche écarlate en sa pourpre maudite,  
Aspirait le champagne en un fin baccarat.  
Ta main douce effeuillait la blanche marguerite :  
Oui...Non... Tu le savais, je t'adorais déjà.

Et tu pleurais et tu riais, fleur hystérique.  
Tes larmes, tes baisers, je les eus sur ma lèvre.  
J'eus ton parfum, ta chair, ton amoureuse fièvre...

Mais comme s'achevait le soir d'un tendre jour,  
La Jalouse, la Mort, comme une marguerite,  
T'effeuilla pour savoir si tu m'aimais d'amour.  
(Darío, *Pages 40* –version Aubry)

Le poème « Margarita », qu'Aubry va traduire est d'abord remarquable par le travail sur les rimes. Darío, dans les quatrains, utilise la rime en « ita » à quatre reprises – « Margarita », « cita », « maldita », « Margarita », dont l'origine, si l'on peut dire, vient du prénom « Margarita » autour duquel s'organise l'ensemble du poème. Darío utilise ensuite, cette fois dans les tercets seulement, à quatre reprises, l'assonance en « í-a » -« reías », « mía », « días », « querías »-, également dérivée de « Margarita ». Les rimes restantes sont des assonances dans les quatrains sur la base du « a » accentué en fin de vers – « baccarat », « ya »-, et ce « a » c'est aussi celui que l'on trouve trois fois dans le mot « Margarita ». A cette rime assonante sur un « a » de mot oxyton, Darío oppose une assonance de même nature mais sur la base du « o » accentué: celle du « yo », qui triomphe dans le premier tercet, et celle de « deshojó » qui dit le triomphe de la mort qui anéantit Marguerite et le « je », à la fin du poème. Aubry, pour la version française, opte pour des alexandrins aussi parfaits en français que ceux de Darío le sont en espagnol – et Aubry parvient même à respecter la règle française qui veut que, dans le poème, rimes masculines et féminines se mêlent. Comme Darío, Aubry part du prénom « Marguerite » pour faire de « ite » la rime structurante du poème, rime que l'on retrouve à trois reprises avec le prénom « Marguerite », et à trois autres reprises sous forme de rime riche avec « interdite », « maudite » et de rime assonante en « i – e » avec le mot « hystérique ». Aubry a utilisé, comme Darío, des rimes assonantes en « a » accentué en fin de vers, pour les mots oxytons « baccarat » et « déjà ». Et, pour le reste, pour ce qui ne pouvait être repris au plus près de l'espagnol, Aubry a eu recours, dans le premier tercet, à deux rimes consonantes en « èvre », dont les sonorités douces reprennent celles du « ou » que l'on trouve à la rime à 4 reprises dans la traduction d'Aubry. Aubry, qui n'a pu maintenir la « brutalité » si efficace du « o » accentué de Darío, opte pour la douceur du « ou » sous forme d'assonance, « doux » et « rendez-vous », dans le premier quatrain, et de rime suffisante, « jour » et « amour », dans le dernier tercet.

Aubry, avec d'autres moyens, obtient des résultats apparemment différents mais, dans le fond, quasi identiques ou,

en tous les cas, dans la logique sémantique et sonore du poème de Darío. La traduction du premier vers du poème est exemplaire à plus d'un titre. Pour écrire ce vers, Darío est certainement parti du prénom « Margarita » dont il reprend le « i », le « a » et le « r » qu'il fait circuler dans l'ensemble du vers. Il a ajouté le « e » dont la présence donne une tonalité dense et profonde à l'agencement sonore des syllabes. L'identité sonore du vers ne pouvant être conservée en français, Aubry a opté pour la voyelle qui est la plus présente dans « Marguerite », le « e ». Et pour donner à ce « e » une force qu'aucune traduction servile ou semi-servile n'aurait pu lui donner, Aubry a eu recours, en amorce de vers, à l'apostrophe « Chère » qui, immédiatement, fait entrer 2 des 9 variantes du « e », [ə], [ɛ], [e], que le poète choisit pour structurer le vers en français. L'ensemble prend alors une sonorité profonde et délicatement nostalgique. Aubry a réussi à maintenir, dans ce vers, le « r » de Marguerite, mais il a dû renoncer à la belle assonance en « í-a » que Darío crée entre « querías » et « Margarita » et, comme pour compenser cette « perte », Aubry a introduit le jeu consonantique en « tr » qui fait entendre une cascade sonore aux notes acidulées, quelques peu inquiétantes qui anticipent, dès le premier vers d'Aubry, l'étrange présence du « t » que Darío installe dans le second vers du poème.

Dans « Margarita », Darío a tiré de magnifiques effets du « o » par deux fois accentué à la rime avec un mot oxyton : on passe du triomphe du « yo », au deuxième vers du premier tercet, à son irrémédiable défaite avec le « deshojó » qui clôt le poème. Aubry, avec d'autres moyens et d'autres sonorités, obtient un résultat qui n'est pas identique mais en accord profond avec la logique sonore et sémantique du poème de Darío. Les deux derniers vers du poème ont été considérablement modifiés dans la traduction : si on divise en quatre sections chacun des deux vers de Darío, « la Muerte, \ la celosa, \ por ver si \me querías / como a \una margarita\ de amor,\te deshojó », et qu'on procède de même avec le vers d'Aubry, on retrouve très exactement les mêmes unités de sens mais aucune n'occupe la place qu'elle avait initialement : « La Jalouse, \ la Mort, \comme une\marguerite, / T'effeuilla \pour savoir\si tu m'aimais\ d'amour ». « Deshojó », le mot vers lequel tend tout le poème, est devenu « effeuilla ». « Effeuilla » n'a pas la même force que « deshojó », ne serait-ce que parce que, en français, l'accentuation sur la dernière syllabe est habituelle. Aubry a donc déplacé ce mot qui finissait le vers et le poème chez Darío en amorce de dernier vers où il reprend force grâce à l'enjambement. Tandis que le dernier vers de Darío est construit pour arriver au claquement final de « deshojó », celui d'Aubry, commence par le terme le plus fort du point de vue sonore et

déroule ensuite des sonorités douces qui finissent dans un murmure résultant, en bonne partie, de la place et du rôle du « m » et du « ou » dans la version française. Aubry s'éloigne de la littéralité du vers mais il termine le poème sur un effet de *diminuendo* que la douceur mélancolique du premier vers du dernier tercet et la tonalité profonde du premier vers du premier quatrain de Darío ont rendu possible.

L'art de s'éloigner pour finalement mieux se rapprocher des enjeux du poème de départ est chez Aubry une constante qui atteint des sommets dans le délicieux poème intitulé « Vesper ».

Quietud, quietud... Ya la ciudad de oro  
ha entrado en el misterio de la tarde.  
La catedral es un gran relicario.  
La bahía unifica sus cristales  
en un azul de arcaicas mayúsculas  
de los antifonarios y misales.  
Las barcas pescadoras estilizan  
el blancor de sus velas triangulares  
y como un eco que dijera: «Ulises»,  
junta alientos de flores y de sales.  
(Darío, *Poesía* 186)

Douceur.. La ville d'or recule  
Au sein du nocturne mystère..  
L'église est un grand reliquaire..

Du ton azur des majuscules  
De missel ou d'antiphonaire,  
Le golfe pur se cristallise..

La voile des pêcheurs stylise  
Sa triangulaire blancheur..

L'écho soudain prononce : « Ulysse »...

Parfum de sel... parfum de fleur..  
(Darío, *Pages* 70 –version Aubry)

Darío compose en onze vers de onze syllabes métriques une subtile marine. Aux images délicatement chrétiennes des premiers vers, se rajoute, dans les derniers vers, le souvenir de la Grèce antique, toujours lumineuse dans l'œuvre de Darío. Darío écrit "las barcas pescadoras estilizan / el blancor de las velas triangulares", Aubry, en transformant les hendécasyllabes en octosyllabes, a « stylisé » l'ensemble du poème et de ses images et "Las barcas pescadoras estilizan / el blancor de las velas triangulares" devient : « La voile des pêcheurs stylise / Sa triangulaire blancheur ». Le poème de Darío rime sur la base de l'assonance en « a – e » qui revient à chaque vers pair. Aubry a opté pour des rimes consonantes qui rappellent la forme

rigoureuse du sonnet [abb/ abc/ cd/ c/ d]. Par ailleurs, comme un contrepoint à cet effet de concentration qu'il imprime à la version française, Aubry a choisi de faire de la strophe unique de Darío un ensemble de cinq strophes : 4 vers pour la première, 3 vers pour la seconde, 2 vers pour la troisième, 1 vers pour la quatrième, et à nouveau 1 seul vers pour la cinquième. Ce changement radical instaure, en français, un rythme plus lent, dont la lenteur est de surcroît augmentée par la présence des points de suspension. Darío a utilisé une seule fois les points de suspension, après le mot "quietud" répété deux fois en ouverture du poème : "Quietud, quietud". Aubry anticipe systématiquement par des points de suspension le silence qu'instaure le blanc typographique qui sépare les strophes et clôt le poème. Le dernier vers est exemplaire : il est entouré par un double silence, celui qui précède et celui qui suit, plus profond encore puisqu'il marque la fin de vers et la fin du poème. Et ce dernier vers est, de surcroît, rythmé par un double système de points de suspensions, après « sel » et après « fleur », après la quatrième et la huitième syllabe. Aubry a traduit le mot "tarde" du poème de Darío par « nocturne », ce qui introduit une connotation légèrement plus sombre que celle du mot "tarde". Cette connotation génère, dans la version d'Aubry, une musique élégante légèrement plus mélancolique, légèrement plus proche du silence que celle que fait entendre le poème de Darío. Dans le poème de Darío, le souvenir de la Grèce antique, surgi dans l'avant-dernier vers, s'accorde harmonieusement, grâce aux rimes assonantes, avec la ville chrétienne du bord de mer des vers qui précèdent. Dans la traduction d'Aubry, l'irruption de la Grèce, crée une légère surprise sémantique et sonore -« l'écho soudain prononce : Ulysse »- ; cette surprise semble soulignée par la seule rime consonante imparfaite un poème -« Ulysse ». Pourtant, aussitôt, la traduction d'Aubry résorbe harmonieusement la note grecque, en bonne partie grâce au dernier mot « fleur ». Le mot « fleur » naît de l'écho, qui introduit la note grecque dans le poème, et, par ailleurs, « fleur » rime avec le mot « blancheur » qui renvoie au port chrétien. « Fleur » relie délicatement les deux mondes avec sa sonorité presque évanescente annonciatrice de silence et de quiétude. La traduction d'Aubry dialogue avec l'original de Darío et semble même l'embellir.

A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, la critique française s'intéressait peu à la littérature de langue espagnole et pas davantage à Darío, un auteur qui avait pourtant la réputation d'être proche de la poésie française, de sa liberté et de sa musique. Les spécialistes de la littérature latino-américaine de la revue *Mercure de France*, lorsqu'ils se référaient à Darío, le faisaient de manière ambiguë, l'éloge étant assez souvent mâtiné de critique. Le manque

d'intérêt pour l'auteur explique qu'il faille attendre 1918 pour que soit publié, en France, *Pages choisies*, le premier livre consacré à la traduction d'une sélection de textes de Darío. Les dix traducteurs qui entreprennent cette tâche, célèbres à l'époque ou appelés à le devenir, laissent augurer des traductions à la hauteur du poète ; cependant, le résultat est mitigé. Mais cette expérience révèle G.-Jean Aubry, un traducteur remarquable, à l'écoute de « la qualité sonore et rythmique de [la] poésie ardente, mélancolique et sensuelle » de Darío. Hélas, les belles et sans doute exemplaires traductions qu'Aubry fait de 6 poèmes de Darío ne seront finalement qu'un hommage du traducteur au poète qui venait de mourir : « Ce ne sont là que quelques fleurs éparses pour une tombe que nous ne voulions pas penser devoir être si tôt ouverte ; ce ne sont que quelques fleurs pour dire notre regret ». Le beau projet d'Aubry de traduire Darío n'aura pas de suite et Aubry deviendra le prestigieux traducteur de Joseph Conrad.

## Bibliographie

- Darío, Rubén. *Pages choisies*. Ed. Ventura García Calderón, trad. Marius André. G.-Jean Aubry, et al. Paris: F. Alcan, 1918.
- \_\_\_\_\_. "Letras chilenas". *Todo al vuelo*. Madrid: Renacimiento, 1912.
- \_\_\_\_\_. *Poesía*. Barcelona: Planeta, 1999.
- Durand, L. F. R. *Rubén Darío*. Paris: Seghers, 1966.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- \_\_\_\_\_. "El caracol y la sirena: Rubén Darío". *Obras completas*, II. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.
- Rojas, Ricardo. "Un poète sud-américain, Rubén Darío". *Mercure de France*, 1908.
- Vayssière, Jean. "'La barraca' devient 'Terres maudites': la France découvre l'œuvre de Blasco Ibáñez grâce à la traduction de Georges Hérelle". *Bulletin Hispanique* 76, 3 (1974): 335-352.
- Hispania* 1 (1918): 183.
- Mercure de France* 1892, 25 (1898), 39 (1901), 46 (1903), 57 (1905).