

### Résumé français

Bien que fray Luis de León soit surtout connu pour sa création poétique originale, il ne faut pas oublier le rôle qu'il a joué dans la traduction de la Bible hébraïque en Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle. C'est précisément à cause de sa traduction du *Cantique des Cantiques* que l'Inquisition l'emprisonne dans ses cachots, de 1572 à 1576. En prison, fray Luis rédige son chef-d'œuvre : *les Noms du Christ*. C'est un dialogue renaissant en trois parties, dans lequel fray Luis explique quatorze noms, tous de racine hébraïque, qui annoncent le Christ dans l'Ancien Testament. Chaque partie du dialogue se termine par la traduction en espagnol d'un psaume : il s'agit respectivement des psaumes 103, 44 et 102. Si les critiques ont pu affirmer que fray Luis s'appuyait exclusivement sur la Vulgate de Saint Jérôme pour la traduction des psaumes, il me semble que l'on ne peut rejeter le modèle de la Bible hébraïque. Cette influence du texte hébreu est évidente dans la traduction de nos trois psaumes : les hébraïsmes y abondent, la syntaxe et le vocabulaire sont souvent plus proches de la Bible hébraïque que de la Vulgate latine, sans compter certains passages érotiques du texte originel que fray Luis reprend de façon très littérale, sans les atténuer comme le fait Saint Jérôme. Il faut donc nuancer l'affirmation selon laquelle la Vulgate de Saint Jérôme serait le seul et unique modèle de fray Luis pour la traduction des psaumes.

### Abstract

Despite the fact that fray Luis de León is most known for his original poetry, the role he played in the translation of the Hebrew Bible during Spain's Golden Age must not be forgotten. It is precisely because of his translation of *Song of Songs* that the Spanish Inquisition put him in jail from 1572 to 1576. In prison, fray Luis wrote his masterpiece : *The Names of Christ*. It is a Renaissance dialogue in three books, in which fray Luis explains fourteen names, each with a Hebrew root, that announce Christ in the Old Testament. A Spanish translation of a Psalm, Psalms 103, 44 and 102 respectively, concludes each book. Even if critics said that fray Luis exclusively followed Saint Jerome's Vulgata for his Psalms' translation, we cannot reject the Hebrew Bible as a model. This influence of the Hebrew text is obvious in our three Psalms : hebraisms abound, syntax and vocabulary are closer to the Hebrew Bible than the latin Vulgata, not to mention some erotic verses in the original text that fray Luis translates in a very literal way without attenuating them like Saint Jerome did. Therefore, we have to reevaluate the assumption that Saint Jerome's Vulgata is the only model for fray Luis' Psalms' translations.

### Sadia Agsous-Bienstein, *The Translation and the Reception of the Hebrew Poetry of Haim Nahman Bialik in Arabic*

#### Abstract

Haim Nahman Bialik (1873-1934) is a leading author in the literature of the Hebrew revival era, which "was preoccupied with the constitution of the sovereign subject of Zionism" (Hever, 2015), yet he was translated in Israel from Hebrew into Arabic as early as 1964 by a Mizrahi Jew, Zaki Benyamin, and then in 1966 by a Palestinian with Israeli citizenship, Rashed Hussein. There have been multiple essays on Bialik and his translated poems into Arabic, published in Arab Israeli newspapers and journals such as al-Jadid, al-Sharq and al-Yawn but also in Lebanon by the Journal of the PLO Palestinian affairs. The current paper will, on one hand, considers the Arabic reterritorialization of the Hebrew national Zionist poetry from the perspective of a poetic transfer from a minor identity (Palestinians and Arab-Jews in Israel) to a major language (in the Arab world). On the other hand, it will investigate the reception of these translations by Arab literary critics and the interest in Hebrew literature shown by Arab intellectual writers such as Ghassan Kanafani and the younger generations, particularly in Egypt.

#### Résumé français

Haim Nahman Bialik (1873-1934) est un auteur majeur de la littérature de l'époque de la renaissance hébraïque, une ère « qui était dominée par la constitution du sujet souverain du Sionisme » (Hever, 2015). Pourtant il a été traduit en Israël de l'hébreu vers l'arabe dès 1964 par un Juif mizrahi, Zaki Benyamin et par la suite en 1966 par un Palestinien, citoyen israélien, Rashed Hussein. Plusieurs essais sur Bialik et ses poèmes traduits en hébreu ont été publiés dans la presse israélienne telle que al-Jadid, al-Sharq and al-Yawn mais également dans la presse arabe comme le journal de l'OLP, Palestinien Affairs. Cette communication porte sur la reterritorialisation en arabe de la poésie nationale hébraïque sioniste dans la perspective d'un transfert poétique à partir d'une identité mineur (Palestinienne et juive-arabe en Israël) vers une langue majeur (dans le monde arabe) d'une part. D'autre part, Elle s'intéressera à la réception de ces traductions par les critiques littéraires arabes et à l'intérêt qu'ont porté des écrivains et des intellectuels arabes, tels que Ghassan Kanafani et la jeune génération particulièrement en Égypte, pour la littérature hébraïque

**Riccardo Raimondo, *Pour une traductologie comparée à la Renaissance : Marot et Peletier traducteurs du Canzoniere de Pétrarque***

**Résumé français**

Bien qu'il soit hasardeux de tracer des coordonnées théoriques stables pour décrire un geste traductionnel à une époque où la théorie de la traduction n'a pas encore développé de solides outils critiques (Barrera & Mounier 2015 ; Butbub 2015), on pourrait affirmer que le projet de traduction de Peletier semble être spéculaire à celui de Marot, dans un désir peut-être de complétude ou pour le moins de dialogue. Deux « imaginaires de la traduction » (Raimondo 2016) opposés se dévoilent ainsi face au *Canzoniere* de Pétrarque. Si Marot accomplit une traduction d'inspiration moralisante et évangélique (Brovia 2005) qu'on pourrait classer dans sa production poétique « anti-érotique » (Defaux 1996), Peletier en revanche semble vouloir mettre l'accent sur l'amor-passio et privilégie les accents les plus intimistes et le plus émotionnels du *Canzoniere*. Il est intéressant d'étudier, dans une perspective comparatiste, ces deux traductions qui assument presque la forme d'un dialogue métalittéraire. Pour ce faire, on cherchera à esquisser quelques éléments théoriques afin de réfléchir sur les enjeux de la traductologie comparée à la Renaissance.

**Abstract**

Although it is hazardous to plot stable theoretical coordinates in order to describe a translational gesture in a period when translation theory has not yet developed strong critical tools (Barrera & Mounier 2015; Butbub 2015), we can argue that the project of Peletier's translation seems to be specular to that of Marot, in a desire perhaps of completeness or at least in a wish for dialogue. Two opposite 'imaginaries of translation' (Raimondo 2016) are revealed in front of Petrarch's *Canzoniere*. If Marot accomplishes a translation with a moralizing and evangelical inspiration (Brovia 2005) that could be classified in his 'anti-erotic' poetics (Defaux 1996), Peletier emphasizes the description of the amor-passio and privileges the most intimate and emotional accents of the *Canzoniere*. It is interesting to study, in a comparative perspective, these two translations, which almost assume the form of a metaliterary dialogue. To that end, we will try to sketch some theoretical elements in order to reflect on the issues of comparative Translation Studies at the French Renaissance.

**Laura Santone, *Traduction, rythme, mémoire : Jacqueline Risset, traductrice de Dante***

**Résumé français**

La traduction, chez Jacqueline Risset, a toujours eu partie liée avec l'intimité de l'écriture. « Traduire Dante est une opération risquée ; mais traduire Dante en français l'est plus encore », écrivait-elle en 1985, lors de la publication de *L'Enfer* chez Flammarion. Et en se référant à son travail de traduction des *Rimes*, publiées posthumes en 2013, elle avait ajouté : « Pour les *Rimes*, l'opération traductive est plus risquée encore que pour la *Divine Comédie*, étant donné l'hétérogénéité des tons, des motifs, des cibles ». Pourquoi, alors, traduire Dante? Et une fois ce risque assumé, comment le traduire?

C'est en relançant ces questionnements qu'on essayera de scruter la traduction de la *Divine Comédie* (1985-1990) et celle, plus récente, des *Rimes* (2013). Loin d'être un simple montage linguistique, la traduction se révèle chez Risset un acte poétique où l'emploi des mots obéit à des poussées intérieures qui retrouvent les résonances originelles du texte. D'où le choix du rythme, le « raisonnement rythmique » constituant pour Risset « le fondement de toute traduction poétique ». Alliée au rythme, la vitesse, cette force rapide de la pensée de Dante qui passe par la tierce rime dans la *Comédie* et par l'extraordinaire mobilité d'un incessant entrecroisement phonique dans les *Rimes*. La main qui traduit est ainsi la main censée capter les pulsations de l'œuvre tout en rouvrant le laboratoire de la langue, et qui refait une naissance au fil de la mémoire, au fil du "conflit" entre conscient et inconscient, entre oubli et présence.

**Abstract**

Jacqueline Risset's translation work has always been connected with the intimacy of writing. « Translating Dante is a very risky process: but translating Dante into French is even more » she wrote in 1985, at the time of her publication of *L'Enfer* by Flammarion. And, referring to her translation of *The Rhymes*, published posthumously in 2013, she added : « Translating *The Rhymes* is a much more difficult process than translating the *Comedy*, due to the heterogeneity of their tones, motives, objectives » Why translating Dante then? And, once the risk is accepted, how can we translate him?

In reconsidering these issues, we will make an attempt to examine the translation of the *Comedy* (1985-1990) and the more recent one of *The Rhymes* (2013). Far from being a simple linguistic montage, Risset's translation becomes a poetic act where the use of words obeys an internal drive which finds the original resonance of the text. Hence, the choice of rhythm, the « rhythmic reasoning » which, according to Risset, is « the foundation of any poetic translation ». Along with rhythm, speed, Dante's fast thought force that runs through the terza rima in the *Comedy* and through the extraordinary mobility of the continuing phonetic intertwining in *The Rhymes*. The translating hand is also the one meant to capture the rhythm of the work by re-creating a language workshop, and meant to give new life in the wake of memory, in the wake of the « conflict » between consciousness and unconsciousness, between oblivion and presence.

### Résumé français

Cette communication rappellera la circulation d'un sonnet de l'humaniste Janus Vitalis, repris par Du Bellay, Spenser, Szarzyński et Quevedo, pour s'attarder sur les imitations ultérieures de Grévin, Heywood, Chênedollé, Pound ou R. Lowell, afin de souligner d'une part la place emblématique de ce poème dans la circulation intellectuelle du sonnet au sein de l'Europe,

### Abstract

This communication will bring up the circulation in the Renaissance era of a sonnet by the Humanist Janus Vitalis, imitated by the likes of Du Bellay, Spenser, Szarzyński and Quevedo in order to study the crucial situation this poem holds as a paragon of intellectual and poetic circulation of the form. It will thereafter focus on later reprises by Grévin, Heywood, Chênedollé, Pound or R. Lowell, thus proposing that its later reappropriations and deformations can unveil some key issues towards the relationship these poets address regarding the form itself, and to a broader extent towards certain conditions and definitions of the European culture.

### Irène Gayraud, *Les traductions françaises de Dino Campana : quelle part pour l'étrangeté de l'original ?*

#### Résumé français

Dino Campana (1885-1932) est l'un des très grands poètes de son temps. Il s'inscrit dans la grande tradition italienne, tout en ouvrant la modernité littéraire en Italie. Son unique recueil, *Canti Orfici* (1914), crée une langue italienne qui déjoue toutes les habitudes de syntaxe, de pensée, de rythme. La langue campanienne a souvent été perçue, en Italie même, comme la simple langue hallucinée d'un fou (Campana passe une très grande partie de sa vie interné). Elle présente de nombreuses difficultés de traduction, et son instabilité même oblige les traducteurs à des choix poétiques et interprétatifs forts. Nous nous proposons de comparer quatre traductions françaises de ce recueil – celle de Michel Sager (Seghers, 1978), celle de Claude Galli (Via Valeriano, 1992), celle de David Bosc (Allia, 2006) et celle d'Irène Gayraud et Christophe Mileschi (Points, 2016) – afin de déterminer quelle part elles laissent transparaître dans le texte traduit de l'étrangeté et de la complexité de la langue originale. Cet angle d'analyse permet de tirer des conclusions sur la réception de l'œuvre campanienne par les traducteurs ; soit qu'ils tentent à toute force de normaliser cette langue, proposant ainsi au lecteur un Campana très clair et presque univoque ; soit qu'ils choisissent de faire ressortir l'extrême intensité de la langue originale en défendant sa valeur poétique même, et donnent ainsi une vision de Campana comme poète maudit et chaotique.

#### Abstract

Dino Campana (1885-1932) is one of the great poets of his time. He is part of the great Italian tradition, while at the same time he opens up literary modernity in Italy. His unique book, *Canti Orfici* (1914), creates an Italian language that defeats all habits of syntax, thought, rhythm. The Campanian language has often been perceived, in Italy itself, as the mere hallucinated language of a madman (Campana spends a very large part of his life interned). It presents many translation difficulties, and its very instability forces the translators to strong poetic and interpretative choices. We propose to compare four French translations of this book – that of Michel Sager (Seghers, 1978), Claude Galli (Via Valeriano, 1992), David Bosc (Allia, 2006) and Irène Gayraud and Christophe Mileschi (Points, 2016) – in order to determine what part they leave visible in the translated text of the strangeness and complexity of the original language. This angle of analysis makes it possible to draw conclusions about the reception of the Campanian work by the translators : either they attempt to normalize this language, thus offering the reader a very clear and almost unambiguous Campana ; or they choose to bring out the extreme intensity of the original language by defending its own poetic value and thus give a vision of Campana as a cursed and chaotic poet.

### Irina Babamova, *Traduction de textes poétiques du macédonien standard vers le français – premiers contacts directs*

#### Résumé français

Dans notre travail, nous nous proposons d'analyser les premiers contacts entre la littérature macédonienne et le milieu culturel (littéraire) français et francophone, établis au travers de la traduction vers le français de poèmes écrits en macédonien standard. La période analysée couvre les premières décennies après la Seconde Guerre mondiale durant lesquelles se développe une riche littérature en langue macédonienne dont la standardisation est officialisée en 1945. C'est aussi la période où la République de Macédoine, faisant partie de l'ex- Fédération Yougoslave, noue, de manière intensive, des contacts culturels avec des pays européens de l'Est et de l'Ouest, grâce, entre autre, à la traduction.

L'analyse devrait nous permettre de présenter la réception des textes poétiques traduits dans les pays francophones européens, mais aussi de mettre en lumière l'effet qu'a généré cet acte de réception. Dans un premier temps, nous

allons nous pencher surtout sur la traduction en français de la poésie macédonienne de Blaže Koneski, Gane Todorovski, Srbo Ivanovski, Mateya Matevski, Ante Popovski, Radovan Pavlovski, Petre M. Andreevski et Vlada Urošević, parmi les plus importants. Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur la production poétique inspirée par ces traductions, notamment sur celle de Jacques Gaucheron, Eugène Guillevic, Edi Bouraoui... L'objectif de notre travail est de présenter la traduction poétique du macédonien vers le français, comme faisant partie intégrante de l'histoire séculaire de la traduction en langue française.

### **Abstract**

In our paper we will analyze the first contacts between the Macedonian literature and the French/Francophone cultural (literary) environment which have been established through the translations of Macedonian poems into the French language. The analyzed period covers the first decades following World War II, which is considered as a period of rich literary production in Macedonian language, whose standardization had been officialized in 1945. It is also a period in which the Republic of Macedonia, as a part of the former Yugoslav Federation, established frequent cultural contacts with both the Eastern and Western European countries, mainly as a result of translation.

The analysis allows us to present the reception of the poetical texts that have been translated in the European francophone countries, but also to point out the effects that have generated the very act of reception. Firstly, we will examine the French translations of the poems written by Blaže Koneski, Gane Todorovski, Srbo Ivanovski, Mateya Matevski, Ante Popovski, Radovan Pavlovski, Petre M. Andreevski, Vlada Urošević and some other Macedonian poets. Then, we will focus on the poetic production which is inspired by these translations, especially on some poems written by Jacques Gaucheron, Eugène Guillevic, Hédi Bouraoui... The objective of our paper is to present the poetic translation from standard Macedonian into French as a part of the secular translating history into French.