

**UNIVERSITÉ D'ÉCONOMIE DE BRATISLAVA  
FACULTÉ DES LANGUES APPLIQUÉES**

Numéro d'immatriculation : 106005/B/2015/1406733230

**DEUX VERSIONS SLOVAQUES  
DU DRAME HERNANI DE VICTOR HUGO**

**Mémoire de licence**

**2015**

**HALADEJOVÁ JANA**

**UNIVERSITÉ D'ÉCONOMIE DE BRATISLAVA  
FACULTÉ DES LANGUES APPLIQUÉES**

**DEUX VERSIONS SLOVAQUES DU DRAME  
HERNANI DE VICTOR HUGO**

Mémoire de licence

**Programme d'études :** Langues étrangères et communication interculturelle

**Section d'études :** 2.1.32 Langues et cultures étrangères

**Centre de consultation :** Département des langues romanes et slaves

**Tuteur :** Štefan Povchanič, professeur des Universités

**Bratislava 2015**

**Auteur : Jana HALADEJOVÁ**

## **Confirmation**

**Je soussignée Jana HALADEJOVÁ confirme avoir écrit le présent mémoire d'une manière indépendante et cité la bibliographie complète des ouvrages utilisés.**

.....

**Je tiens à exprimer ma gratitude à M. Štefan Povčanič qui a eu la gentillesse de diriger mon mémoire et m'a été utile à chaque moment où j'avais besoin de ses précieux conseils.**

## **ABSTRAKT**

Haladejová, Jana: Dva slovenské preklady Hugovej drámy Hernani. - Ekonomická univerzita v Bratislave. Fakulta aplikovaných jazykov; Katedra románskych a slovanských jazykov. - Vedúci záverečnej práce: Prof. PhDr. Štefan Povchanič Csc. - Bratislava: FAJ EU, 2015, 40 s.

Cieľom záverečnej práce bolo na základe získaných poznatkov z teórie verša a prekladu porovnať dva slovenské preklady Hugovej drámy Hernani. Práca je rozdelená do piatich kapitol. Prvá kapitola popisuje základné pojmy z versológie a taktiež veršové systémy. V ďalšej časti poukazujem na rozdiel medzi klasickou tragédiou a romantickou drámou, ktorá je príznačná práve pre Victora Huga. Nasledujúca kapitola charakterizuje verš vo francúzskej verzii drámy Hernani. Posledné dve kapitoly sú venované dvom slovenským prekladom drámy Hernani. Zameriavajú sa na dodržiavanie troch konštánt francúzskeho verša- izosylabizmus, rým, cezúra.

Kľúčové slová: izosylabizmus, rým, cezúra, alexandrin, veršové systémy

## **ABRÉGÉ**

Haladejová, Jana : Les deux versions slovaques du drame Hernani. – Université d'Économie de Bratislava. Faculté des Langues Appliquées ; Département des langues romanes et slaves. – Tuteur : Prof. PhDr. Štefan Povchanič Csc. - Bratislava: FAJ EU, 2015, 40 p.

Le but principal de ce mémoire de licence est de comparer, à partir des connaissances théoriques du vers et de la traduction, les deux versions slovaques du drame Hernani de Victor Hugo. Le mémoire est divisé en cinq parties. Les notions primaires et les systèmes de versification sont définis dans le premier chapitre. La deuxième partie prête attention aux différences entre la tragédie classique et le drame romantique. C'est Victor Hugo qui prêche le drame romantique. Dans le chapitre suivant, le vers dans le text d'origine du drame Hernani est analysé. Les deux derniers chapitres sont consacrés aux deux versions slovaques du drame Hernani. Ils se sont concentré sur l'observation des trois constantes du vers français – isosyllabisme, rime, césure.

Mots clés : isosyllabisme, rime, césure, alexandrin, systèmes de versification

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	8
<b>Objectif visé et les approches possibles</b> .....	10
<b>Notions primaires</b> .....	11
Le vers .....	11
Les systèmes de versification .....	11
Le vers français .....	13
La rime .....	14
La césure .....	15
Le dodécasyllabe ou l'alexandrin .....	15
L'alexandrin classique .....	16
L'alexandrin romantique .....	16
<b>La tragédie classique et le drame romantique</b> .....	18
<b>Le vers dans le drame <i>Hernani</i></b> .....	19
Le nombre de syllabe .....	19
La rime .....	19
La césure .....	20
<b>La version slovaque par Mme Rázusová-Martáková</b> .....	22
Le nombre de syllabes .....	22
La césure .....	24
La rime .....	26
<b>La version slovaque par Š. Povchanič et P. Štilicha</b> .....	29
Le nombre de syllabes .....	29
La césure .....	30
La rime .....	31
<b>En guise de conclusion, résultats de recherche</b> .....	33
<b>Résumé</b> .....	35
<b>Renvois</b> .....	39
<b>Bibliographie</b> .....	39

## Introduction

De nos jours, le contexte culturel slovaque dispose non seulement des traductions de nombreux chef-d'œuvres de la littérature mondiale, mais nous y trouvons même plusieurs versions du même ouvrage qui étaient réalisées dans des époques diverses.

À titre d'exemple, les pièces théâtrales en vers : Il existe, en langue slovaque, cinq versions de DON JUAN de Molière, deux versions du CID de Pierre Corneille, deux versions de HERNANI de Victor Hugo, etc.

De ce fait, un domaine nouveau s'ouvre et se manifeste aux théoriciens et amateurs de la traduction et de la translatoologie. Je me suis rendu compte qu'un tel sujet se prêtait bien à un procédé comparatif qui pourrait me révéler les manières différentes dont les traducteurs avaient procédé dans des époques diverses en réalisant leurs versions respectifs.

Ayant à choisir un sujet de mon mémoire de licence, j'ai été attirée, de prime abord, par les deux versions du drame **Hernani** de Victor Hugo.

Or, il s'agit là d'une pièce de théâtre réalisée en vers ce qui suppose avoir une formation préalable en versification française (et même en celle de la langue d'arrivée, donc, en versification slovaque). Je me suis donc investie, tout d'abord, à l'étude de la versification française. Dans le manuel de versification française rédigé par mon professeur, j'ai trouvé tout ce dont j'avais besoin. Je me suis familiarisée avec la forme de l'alexandrin romantique qui est différent de celle de l'alexandrin classique (celui d'un Corneille ou d'un Racine). J'avais à étudier aussi la versification slovaque dont les principes sont dus au système linguistique différent (le français – famille des langues romanes, le slovaque – famille des langues slaves).

Par ailleurs, je n'ai pas omis d'étudier l'époque romantique et les écrits théoriques portant sur le *drame romantique* tels que **Préface de Cromwell** de Victor Hugo.

La phase de l'étude théorique finie, il ne me restait qu'à aborder le texte même des deux versions pour les confronter, dans un premier temps, avec le texte original de la pièce et, dans un deuxième temps, j'ai procédé à l'analyse comparative

des deux versions slovaques du drame **Hernani** de Victor Hugo, celle de Rázusová - Martáková et celle du *tandem* de traducteurs Povchanič – Štilicha.

## Objectif visé et les approches possibles

Le fait que nous disposons, dans de nombreux cas, de plusieurs versions slovaques des œuvres des auteurs étrangers nous amène à en profiter pour procéder à des **études critiques de nature comparative**.

Celles-ci pourraient viser des **objectifs multiples : linguistiques, translatologiques, versologiques** (dans notre cas), etc.

Étant donné la différence de la date des versions particulière, elles se prêtent bien à une **approche diachronique** qui pourrait nous révéler des conséquences explicites ou implicites de ce décalage temporel (problème de la « traduction de génération »). Plus ce décalage est grand, plus la *langue d'arrivée* est marquée par sa propre évolution et cela souvent au point de n'être plus utilisable à présent.

Étant donné la nature de notre mémoire, nous avons trouvé utile de traiter tout d'abord la problématique de la versification. La partie prépondérante de ce chapitre a été consacrée aux éléments qui entre en jeu au moment où le traducteur entre dans la phase d'identification du texte de départ.

De ce fait, nous avons étudié les systèmes de versification, trois constantes rythmiques du vers français (nombre de syllabes et leur compte, la césure et sa place, la structure rythmique et les deux sortes de rimes).

Nous avons analysé le système de versification slovaque et le problème des pieds le comparant avec le système de versification française basé sur l'iso – syllabisme.

Ayant repéré trois constantes rythmiques de l'alexandrin - vers français de douze syllabes, nous avons étudié ensuite la modification de l'alexandrin classique en alexandrin romantique lors de la « bataille romantique ».

La reconnaissance faite, nous avons pu, dans un deuxième temps, en arriver au **procédé comparatif**, étudiant l'équivalence des éléments de l'ouvrage d'origine et de ceux des deux versions slovaques.

## Notions primaires

Le vers et ses attributs sont les éléments clefs de mon analyse du drame *Hernani*. En analysant le vers, il est important d'avoir les connaissances de la théorie du vers et des systèmes de versification différents. Dans notre cas, les systèmes de versification française et slovaque. C'est qu'ils jouent un rôle important dans la traduction. Étant donné que le français et le slovaque appartiennent dans des groupes linguistiques différents, il est vraiment difficile de suivre la transposition les principes du vers français dans la version slovaque.

Tout d'abord, il est nécessaire de définir les notions primaires.

### Le vers

Le vers est l'un des moyens fondamentaux d'expression de la poésie lyrique, mais, il peut figurer occasionnellement, même dans d'autres genres littéraires. Les tragédies classiques, mais aussi un certain nombre de drames romantiques, étaient écrits en vers. Le drame **Hernani** en est un.

### Les systèmes de versification

Généralement, on reconnaît quatre systèmes de versification selon lesquels on structure le rythme des vers, mais, vu les facteurs rythmiques, nous pouvons les classer dans deux groupes de base. En effet, ils existent

a) les systèmes prosodiques, basés sur la quantité (la durée), tels que le système prosodique latin ou grec

b) les systèmes de versification basées sur la qualité (l'accent), tels que le système syllabique, syllabo - tonique ou tonique)

Pour caractériser **le système prosodique latin**, il faut prendre en considération la durée de la syllabe dans la prononciation. Les langues qui en disposent bénéficient donc des syllabes longues et brèves. Chacune de ces syllabes a sa valeur rythmique qui est mesurée à l'aide des unités dites les *mores*. La syllabe

brève correspond à une *more*, dans le cas de la syllabe longue, on parle de deux *mores*. Les syllabes elles-mêmes s'unissent pour former des unités dites les *pieds*. Pour ce qui est des pieds, on distingue, en somme, quatre types de base dans le système prosodique: *le trochée*- composé d'une syllabe longue et d'une brève (-u), *le dactyle*- composé d'une syllabe longue et de deux brèves (-uu), *le spondée*- composé de deux longues syllabes (--), *l'iambe*- composé d'une brève et d'une longue (u-).

Si le système prosodique latin a été employé même en Slovaquie, à l'époque du classicisme, par le poète illustre Ján Hollý dans ses épopées héroïques, en France, excepté l'essai de Baïf, membre de la Pléiade, le système prosodique n'a pas pu s'enraciner, faute de longueur dans le système phonétique et phonologique français.

En ce qui concerne **le système syllabique**, il est basé sur le phénomène appelé l'iso-syllabisme. L'essence d'iso-syllabisme consiste en le même nombre de syllabes dans chaque vers. On multiplie donc des unités d'égale longueur qui est à la base de l'impulsion métrique.

La perception de rythme est la plus effective lorsque les unités ne sont pas très longues. En cas contraire, il est indispensable de faire des *pauses* ou *césures* dans les vers plus longues. Les pauses et césures ne seraient pas considérées comme un certain repos pendant la lecture. « *Une coupe n'est pas un repos ni un arrêt, c'est simplement le passage d'une mesure à la suivante.* » (Grammont, 1967, p. 10).

En répartissant le vers en deux ou plusieurs parties, on crée les unités plus courtes appelées les *hémistiches*. L'impulsion métrique est perçue même au niveau des hémistiches.

**Le système syllabo - tonique** peut être perçu comme la combinaison des deux systèmes mentionnés ci-dessus. « *Ce système est basé, lui aussi, sur le nombre de syllabes (l'isosyllabisme), mais il exploite aussi la qualité (l'accent), c'est à dire la combinaison des syllabes accentuées et non-accentuées qui s'unissent en forme de pieds.* » (Povchanič, 2004, p. 13).

La nomenclature de ce système correspond à celle de système prosodique. On recourt donc aux pieds tels que dactyle, trochée, iambe, mais le pied ne représente plus l'union des syllabes longues et brèves, mais des syllabes accentuées et non accentuées.

Par exemple, le *trochée* représente l'union d'une syllabe accentuée et d'une syllabe non - accentuée.

Dans ce cas-ci, il peut s'agir d'un mot en deux syllabes, mais cela peut être aussi un mot de quatre syllabes (deux trochées) ou un mot de trois syllabes suivi d'un mot monosyllabique.

Le *dactyle* est créé d'une syllabe accentuée et de deux syllabes non - accentuées. D'habitude il s'agit d'un mot trisyllabique, mais bien sûr cela peut être un mot de deux syllabes complété par un mot monosyllabique ou bien trois seuls mots d'une syllabe.

*L'iambe* est composé d'une syllabe non - accentuée et une accentuée. Ce pied correspond à un rythme ascendant, un temps faible précédant un temps fort.

## **Le vers français**

Ils existent trois constantes qui sont à la base d'une structure rythmique du vers français. Dans un premier rang, c'est **l'iso - syllabisme**. Ensuite, il y a des éléments subordonnés, à savoir **la rime** et **la césure**.

Le nombre fixe des syllabes, l'iso - syllabisme, assure l'impulsion métrique et la régulation du rythme.

Comme le vers français est basé sur le nombre de syllabes, il est important savoir qu'il existe des règles pour mesurer des syllabes: En voici quelques-unes :

a) e muet (instable ou caduc) - on compte la syllabe terminée par un e muet dans le cas où il est suivi par la syllabe qui commence par une consonne, le e à la fin d'un vers n'est pas pris en considération lui aussi :

b) la diérèse - on dissocie deux voyelles de la syllabe

c) la synérèse - affronte la diérèse, c'est un cas quand où une syllabe de deux voyelles contiguës est prononcée ensemble

d) l'hiatus - il s'agit de la rencontre de deux voyelles ou une voyelle et une h muette qui se heurte

« *L'hiatus, permis en prose, fut interdit de poésie!* » (Povchanič, 2007, p. 34).

## La rime

« La rime se définit par l'homophonie, entre deux ou plusieurs mots, de leur dernière voyelle tonique ainsi que de tous les phonèmes qui, éventuellement la suivent. » (Mazaleyrat, 1974, p. 184).

« La rime est le retour régulier d'un même son à la fin de deux ou plusieurs vers dont la fonction principale, dans un système de versification syllabique, est de marquer avec force, pour l'oreille, l'achèvement de la période rythmique constituée par le vers. » (Povchanič, 2004, p. 54).

Štefan Povchanič, dans ses **Éléments de la versification**, constate qu'une seule voyelle est admise pour construire la rime. Généralement à la base de nombre d'homophonie, on distingue trois types de rime:

a) la rime pauvre qui est composé d'une seule homophonie - de la dernière voyelle

b) la rime suffisante, composé de deux homophonies - de la dernière voyelle tonique et

c) la rime riche, dont la voyelle identique et la consonne qui suit sont précédée d'une consonne identique, ce qu'on appelle une consonne d'appui. Il est basé sur trois

Ce qui est utile de rappeler, c'est que la rime n'assure pas l'identité graphique.

Selon Povchanič, *il ne convient pas de rimer les mots de la même catégorie grammaticale (rimer deux adjectifs, deux substantifs, deux formes verbales). Pareillement, il n'est pas possible de rimer le mot avec lui-même ou avec son composé.* (Povchanič, 2004, p.39-42).

Par ailleurs, on distingue les *rimes masculines* et des *rimes féminines*.

« On parle des rimes masculines lorsque les mots «rimants» se terminent par une syllabe sonore: *château - ba-teau, jour - a-mour.*

*Lorsque la dernière syllabe des mots «rimants» (la syllabe surnuméraire) est constituée par un e muet (e, es, ent), les rimes sont dites féminines: poète - tête, je l'aime - baptême, la mère – amère.»* (Povchanič, 2004, p. 49).

Dans un texte composé uniquement par des vers alexandrins, il est d'usage d'alterner régulièrement deux rimes féminines et deux rimes masculines.

## La césure

Dans le contexte de l'impulsion métrique et de l'iso - syllabisme nous avons déjà parlé de la *césure*.

Il s'agit de la situation où les vers sont divisés en *hémistiches* pour mieux percevoir le rythme. Le lieu de division d'un vers en plusieurs parties s'appelle la *césure*.

La versification française exige la césure à partir des vers de 8 syllabes.

## Le dodécasyllabe ou l'alexandrin

Le dodécasyllabe est un vers de douze syllabes. On trouve ses premières traces dans le texte ancien appelé **Pèlerinage de Charlemagne**. Il a obtenu le nom d'alexandrin selon **Roman d'Alexandre** (poème datant du 12<sup>e</sup> siècle).

L'alexandrin a été réservé surtout au genre épique et aux discours pompeux. Ensuite, on le trouve dans les *chansons de geste* du 13<sup>e</sup> siècle. Aux 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> siècles, il n'était pas très en vogue, mais il a réapparu au début de 15<sup>e</sup> siècle lorsque les romanciers ont commencé à l'employer.

Outre le nombre de syllabes identique dans chaque vers, un autre principe apparaît, à savoir l'alternance des couples de rimes féminines et de rimes masculines.

À part cela, chaque alexandrin contient **des coupes**. Il peut y être une seule *coupe médiane*, appelée la *césure* ou deux ou trois *césures mobiles* qui répartissent le vers en plusieurs parties.

**N o t e :** C'était Malherbes qui a essayé d'abolir **l'enjambement** à la fin du vers et aussi à l'hémistiche. Cette règle n'était respectée que pour les grands genres comme *tragédies*, *épopée* ou *poésie religieuse*.

En ce qui concerne la césure, on distingue deux formes de l'alexandrin :

- a) dodécasyllabe à césure fixe ou *l'alexandrin classique*
- b) dodécasyllabe à césure mobile ou *l'alexandrin romantique*

## L'alexandrin classique

Le dodécasyllabe à césure fixe revêt la forme de *tétramètre*. Il consiste en une césure qui le divise en deux parties égales dits hémistiches. Chacune de ces parties comprend donc six syllabes dont la dernière est obligatoirement accentuée ( 6 / 6 ). De ce point de vue, on constate que chaque alexandrin est composé de deux accents toniques sur la sixième et la douzième syllabe.

*Je ne trouve qu'en vous // je ne sais quelle grâce*

L'accent de césure est habituellement plus faible que celui qui se trouve à la fin du vers. Il est important de dire que chaque hémistiche est encore divisé en parties plus petites (*mesures*) qui ont leur accent rythmique. Le nombre de syllabe dans des coupes est souvent identique, mais il peut bien être variable.

*Je ne trouve / qu'en vous // je ne sais / quelle grâce*

On peut donc constater qu'il s'agit là d'un vers à quatre mesures, *le tétramètre*. C'est le poète qui arrange les coupes, mais aussi le lecteur.

Les accents mobiles sont les moyens de la cadence intérieure du vers. Les principes de l'alexandrin exigent que chaque pause corresponde à certain arrêt du sens, alors la forme des coupes ne devrait représenter que des **unités métriques**, mais aussi des **unités sémantiques**.

## L'alexandrin romantique

Le dodécasyllabe à césures mobiles est appelé *l'alexandrin romantique*. C'est qu'il a été répandu surtout dans les œuvres des romantiques, dont Victor Hugo. Il continue à respecter deux constantes de l'alexandrin classique, à savoir *le syllabisme* et *la rime*. Celle qui n'est pas respectée, c'est la césure médiane. Elle était abolie en premier. L'alexandrin romantique se manifeste sous plusieurs formes, selon la place et le nombre de césures.

On connaît **l'alexandrin à césure unique, mais mobile** qui divise le vers en deux parties inégales. Il est nommé *le dimètre irrégulier*. La deuxième forme, c'est l'alexandrine à deux césures, ce qui suggère que le vers a été divisé en trois parties. Quand les parties sont égales, il s'agit du *trimètre régulier*. Ordinairement ce sont trois mesures qui ont la même disposition rythmique 4/4/4 :

*Toujours aimer, / toujours souffrir, / toujours mourir*

Dans le cas des parties inégales, il s'agit du *trimètre irrégulier*. Mais ils existent aussi des *pentamètres* ayant cinq mesures ou *hexamètres* qui ont six mesures, mais il s'agit des formes plutôt rares. Le plus connu est l'*hexamètre hugolien*. Les mesures sont les moyens principaux influençant le rythme du vers. « *Plus les mesures sont longues, plus le rythme est flou et rapide. Plus les mesures sont courtes, plus les mots qui s'y trouvent sont accentués. Le rythme est coupé et ralenti.* » (Povchanič, 2004, p. 70).

N o t e : Il faut mentionner que la forme typique de l'*alexandrin classique* n'était pas délaissé par les romantiques. Souvent on peut la trouver insérée entre des *dimètres* et *trimètres*.

Quant aux éléments particuliers assurant la structure rythmique, ils assument aussi la fonction sémantique voire esthétique. Par exemple, une mesure courte d'une syllabe bénéficie d'une mise en relief plus importante qu'une mesure de huit syllabe. La césure qui répartit le vers en deux hémistiche peut exprimer le déchirement intérieur du héros vivant un dilemme, etc. Cela explique le petit nombre d'*alexandrins classiques* chez les romantiques. « *L'alexandrin dont les quatre groupes rythmiques ont le même nombre de syllabes, crée l'impression d'harmonie et d'équilibre, se prêterait mal à l'expression d'une sensation ou d'une situation bouleversantes...* » (Povchanič, 2004, p. 68 ).

## La tragédie classique et le drame romantique

Dans la décennie 1820 – 1830 se déroulait, en France, la « bataille romantique ». Il est symptomatique que c'était le théâtre qui était l'objet de cette bataille. C'est que la tragédie classique, représentée par Pierre Corneille et Jean Racine, représentait, par ces principes rigoureux, la forme de culte de la doctrine classique. Comment s'étonner donc que les romantiques aient pris d'assaut ce bastion du classicisme qui s'imposait en *canon* officiel même au début du 19<sup>e</sup> siècle.

Plusieurs manifestes apparaissent attaquant la forme surannée de la tragédie classique (antique). Stendhal publie, en 1823, son écrit **Racine et Shakespeare** où il attaque notamment la règle des trois unités. Victor Hugo, de son côté, expose les principes constitutifs de la nouvelle forme théâtrale dans la **Préface de Cromwell** (1827).

Ni la *tragédie*, ni la *comédie* ! C'est le *drame* qui est seul capable de traduire l'âme moderne dans sa complexité, déclare Victor Hugo. Il prêche une nouvelle forme de théâtre, celle de **drame** (romantique). Il veut y arriver en remplaçant les composants du théâtre classique par des composants opposites nouveaux :

### tragédie classique

discipline et raison

thématique antique

règle des trois unités

ne pas mélanger le comique et le tragique

pas de basses circonstances

principe de paroxysme

personnage – abstraction personnifiée

scène - vestibule antique

vers

alexandrin classique

### drame romantique

épanchement lyrique (sentimental)

sujets tirés de l'histoire nationale

l'unité d'action

comique et le tragique

sublime et le grotesque

saisir l'arc entier de l'histoire

personnage vivant, en évolution

scène – « couleur locale »

vers et prose

alexandrin romantique

Étant donné l'objectif de notre travail, nous allons nous concentrer sur la forme du vers utilisée dans les deux versions slovaques de **Hernani** pour voir à quel point elle correspond aux critères de l'*alexandrin romantique* de Victor Hugo.

## Le vers dans le drame **Hernani**

En ce qui concerne le vers dans le drame **Hernani** à l'analyse du quel nous allons procéder, c'est l'alexandrin à césure mobile, donc un alexandrin romantique. Pour le classer ainsi, nous avons détecté, dans un premier temps, ses signes caractéristiques.

### Le nombre de syllabe

Pour ce qui est de l'**iso - syllabisme**, il est respecté strictement.

*Her/na/ni,/que/ je/ suis/ heu/reux/ que/ le/ duc/ sorte!*  
*Comme/ un/ la/rroun/ qui/ trem/ble/ et/ qui/ force/ une/ porte*

*Mes/ amis!/ deux/ mi/rro/ir!/ deux/ ra/yons!/ deux/ flam/beax!/  
Je/ n'ai/ rien/ en/ten/du/ de/ toute/ leur/ his/toi/re*

Ici on peut voir des exemples sélectionnés de deux actes d'Hernani. Chaque vers comprend douze syllabes. Le nombre identique de syllabes dans les vers assure la régularité du rythme.

**N o t e :** En comptant le nombre de syllabes, il faut tenir compte de la règle concernant l'**e** muet, les diérèses et synérèses auxquelles recourt l'auteur pour acquérir le même nombre de syllabes

*Vous êtes mon lion, superbe et généreux.*

Si l'on applique le procédé de synérèse, on considère le mot *lion* comme ayant une syllabe, mais grâce à la diérèse, on peut le découper en deux sons, en fonction de l'organisation rythmique du vers.

### La rime

En choisissant au hasard plusieurs vers dans de différents chapitres du drame **Hernani**, j'ai constaté que **les rimes** sont organisées par couples de *rimes féminines* - terminées par un **e** muet, et des *rimes masculines* - terminées par une syllabe sonore.

Dans l'ensemble de la pièce, ces couples de rimes se succèdent et alternent selon le schéma FF MM FF MM, etc..

<i>Ce rois François Premier, c'est un ambitieux!</i>	M rime masculine
<i>Le vieil empereur mort, vite! Il faut les doux yeux!</i>	M
<i>A l'empire! A t-il-pas sa France très-chrétienne?</i>	F rime féminine
<i>Ah! la part est pourtant belle, et vaut qu'on s'y tienne!</i>	F

<i>Quand tu voudrais vieillard, quel que soit le lieu, l'heure,</i>	F
<i>S'il te passe à l'esprit qu'il est temps que je meure,</i>	F
<i>Viens, sonne de ce cor, et ne prends d'autres soins.</i>	M
<i>Tout sera fait. Ce pacte eut les morts pour témoins.</i>	M

Pour ce qui est de **la rime**, on peut le définir comme un instrument rythmique dans le vers, il fait partie intégrante dans la création de l'impulsion métrique et marque la fin du vers. Ainsi la rime joue le rôle euphonique, ce qui renforce l'impression et sentiment d'harmonie du poème.

## La césure

Quant à **la césure**, il a y beaucoup d'exemples différents. La césure médiane n'est pas fréquente, mais, on peut la trouver dans le texte du drame. Bien que la plupart des vers de ce drame contiennent la césure qui les divise en deux parties, ces parties sont le plus souvent inégales. Il s'agit donc des dimètres irréguliers. Souvent j'y ai trouvé des trimètres différents.

*Ou'est / cet / homme? // Jésus / mon / Dieu! // si / j'a/pe/lais?... césure 4/4/4*  
(Hernani, Acte I, Scène I)

*Que / teints / de / sang, // char/gés / de / meur/ tres, // mal/heu/reux!* 4/5/3  
(Hernani, Acte II, Scène III)

*Si / tu / veux. // Nul / n'a / droit/ de / le / sa/vo/ir/ ici.* 3/9  
(Hernani, Acte III, Scène II)

*Comme / à / tra/vers / la / nôtre // ils / suivent / leur/ pen/sée!* 7/5  
(Hernani, Acte IV, Scène I)

*Si / c'est / le / diable, // il / trouve/ à / qui / par/ler. // Mau/vais!* 4/6/2  
(Hernani, Acte V, Scène I)

Les positions (4/6/2) indiquent le nombre de syllabes entre les césures. Dans ces exemples, dont chacun est choisi dans des chapitres différents, j'ai pu voir la diversité des vers hugoliens. Victor Hugo s'y présente comme un vrai maître de la langue et du vers français. Composer plus que 2000 vers de même nombre de syllabes, tout en observant l'alternance des rimes masculines et féminines, c'est là le véritable exploit du génie poétique. Son intuition rythmique l'a mené à combiner des syllabes et des mots en vue de créer un rythme flattant les oreilles.

## La version slovaque par Mme Rázusová-Martáková

C'était Mária Rázusová-Martáková, poète, dramaturge et traductrice slovaque, qui a fait la première traduction du drame **Hernani**, en 1940, 90 ans après l'édition originale de l'œuvre.

En procédant à l'évaluation de cette traduction, je me suis concentrée sur l'observation des éléments de surface du vers français dont nous avons parlé ci-dessus, à savoir *le nombre de syllabe, la rime et la césure*.

Selon moi, la traduction de qualité est celle où l'on trouve l'accord de l'ouvrage original avec celui de la version. Un traducteur doit s'affranchir du décalage temporel et conserver les traits essentiels de la poétique de l'auteur. Les traducteurs devraient bénéficier de tels moyens linguistique qui seraient susceptibles de traduire la richesse de l'œuvre originale.

### Le nombre de syllabes

Dans le cadre de l'analyse du drame **Hernani**, c'est le *vers alexandrin* dans sa forme romantique qui s'avère être le moyen d'expression capital. Comme je l'ai déjà dit, il est strictement respecté sur la totalité de la pièce. Il s'agit là d'une modification importante de l'alexandrin classique de l'époque précédente. C'est la raison pour laquelle les constantes de cette nouvelle formule du vers alexandrin devraient être, à mon avis, respectées par le traducteur initié.

Le premier constat : Dans sa version slovaque, Mária Rázusová-Martáková n'observe pas *l'iso - syllabisme* du vers d'origine. Dans la plupart des vers, nous trouvons des vers alexandrins à douze syllabes, mais j'en ai trouvé un certain nombre ayant une syllabe de plus ou de moins (des vers de 11 syllabes ou même des *décasyllabes*).

N o t e : Il se peut que dans la version slovaque de l'alexandrin français le nombre de syllabes ne soit pas identique dans tous les vers. Ce problème est étroitement lié à l'existence de *e muet* dans la langue française. Dans la versification française, l'*e muet* est un signe du vers ayant la rime féminine. Comme il n'est pas prononcé, il ne forme pas une syllabe à part.

Dans la langue slovaque, ce phénomène n'existant pas, on en arrive, en traduisant, à deux mesures différentes du vers alexandrin : le vers de douze syllabes ayant la rime masculine et le vers de treize syllabes ayant la rime féminine. On parle aussi des *alexandrins masculins* et *alexandrins féminins*.

Or, même cette règle n'est pas respectée. Nous avons pu repérer des vers de douze syllabes, ayant la rime féminine ou des vers de 13 syllabes ayant une rime masculine. De ce fait, la structure rythmique à l'intérieur du vers se trouvait souvent perturbée.

En voici quelques exemples :

<i>Mož/no / tiež / som / mo/ho/ / mať / sta/rý / a / sláv/ny / <u>z</u>nak,</i>	13 syllabes, rime M
<i>no / dnes / ha/lí / je/ho / lesk / us/chnu/tej / kr/vi / <u>f</u>lak,</i>	13 syllabes, rime M
<i>mož/no / i / prá/va / mám / niek/de / v tô/ni / <u>z</u>rad/nej</i>	12 syllabes, rime F
<i>čo / šat / po/prá/viš't'a / má / v ria/sach / us/cho/<u>v</u>ané,</i>	13 syllabes, rime F

(Acte I, Scène II)

<i>Ma/jú / množ/stvá / ka/nó/nov / pos/ta/ve/ných / <u>v</u> čia/re,</i>	13 syllabes, rime F
<i>kto/rých / roz/pá/le/ný / dych / bú/ra / mes/tá / <u>s</u>ta/ré,</i>	13 syllabes, rime F
<i>ma/jú / vojs/ko, / ko/ne, / loď / a / z to/ho / <u>p</u>o/cho/dí,</i>	13 syllabes, rime M
<i>že / na / ces/te / k cie'ľu / šlia/pať / bu/dú / <u>n</u>á/ro/dy...</i>	13 syllabes, rime M

(Acte IV, Scène I)

Bien que je me suis limitée aux seuls vers de douze et treize syllabes, ayant laissé de côté d'autres formules incorrectes, cette sélection d'exemples est bien éloquente. Des alexandrins masculins ayant 13 syllabes au lieu de douze ou des alexandrins féminins ayant 12 syllabes au lieu de treize. Je pense que dans ce cas-ci, il n'est plus possible de parler de l'*alexandrin* étant donné qu'une de ses trois constantes a été gravement endommagée .

Tout cela nous amène à constater qu'une initiation plus profonde à la versification française aurait pu éviter des incorrections de cette nature.

D'autres « licences » de la traductrice :

<i>Mám / dob/ré / zprá/vy ? / Od/po/ved' / <u>ch</u>ce/te / <u>d</u>ať?</i>	11 syllabes
<i>Dve / slo/vá / ste / mi / brá/ni/li / po/<u>v</u>e/<u>d</u>ať.</i>	11 syllabes

(Acte I, Scène I)

Comme on le voit, il s'agit d'un cas des vers féminins de 11 syllabes. Il ne nous reste qu'à constater que le couple de vers ci-dessus ne pourrait être considéré comme vers *alexandrins* et cela pour une raison simple : C'est qu'aucune forme d'*alexandrin* de 11 syllabe n'existe pas.

<i>noč/ný / sen / s va/mi / po/i/hrá / si,</i>	9 syllabes
<i>pe/ry / v ús/mev / roz/puk/ne, / prs/tom / prim/kne / ria/sy,</i>	13 syllabes

(Acte I, Scène II)

En lisant les vers ci-dessus, j'ai été tenté d'y voir les vers qui s'écartent de manière significative de la formule d'*alexandrin*. J'y ai repéré des vers de dix et même de neuf syllabes. Il faut dire que la présence des vers de cette nature n'est pas fréquente, il s'agit là des cas plutôt rares.

En tout cas, l'harmonie syllabique et rythmique du *drame* est, de ce fait, perturbée.

## La césure

Dans les chapitres théoriques, j'ai classifié le drame **Hernani** comme spécimen modèle d'*alexandrin romantique* qui, à la différence de l'*alexandrin* classique, n'observe pas la *césure médiane*.

Cependant, l'analyse faite, j'ai pu constater que la traductrice continue, dans la majorité des cas, à observer la *césure médiane*.

Il s'agit là d'une démarche **antiromantique**. Étant donné que les césures médianes représentent une des constantes de l'*alexandrin classique*, j'y trouve un grand écart par rapport à l'ouvrage d'origine où les dimètres irréguliers ou les trimètres sont bien fréquents. C'est que Victor Hugo était le chef reconnu du mouvement romantique dont le but premier était d'abolir la césure médiane et, de ce fait, le caractère rigide de l'*alexandrin* classique

De ce point de vue, ce sont aussi des *accents* qui ne sont pas respectés, étant donné qu'ils sont liés à la césure. En changeant la place de la *césure*, il se produit une modification radicale d'une des trois constantes du vers d'origine.

Exemples :

*Keď / lás/ka / roz/tú/že/ná // vrie / nám / prud/ko / v hla/ve* (7/6)

*srd/ce / sa / búr/kou / dme // a / vl/ní/ bl/ko/ta/vé* (6/7)

*čo / na / tom / zá/le/ží, // že / ne/bo / za/tiah/nu/té* (6/7)

*Mô/že / nám / búr/ku / ho/diť // s bles/ka/mi / do / pú/te ?* (7/6)

(Acte I, Scène II)

Dans les vers précédents, on voit l'emploi de la *césure médiane*. Elle revêt deux formules principales, celle de 7 / 6 ou celle de 6 / 7, quant aux vers de 13 syllabes. On sait que ce type de *césure* est caractéristique de l'*alexandrin classique*. Bien que la *césure médiane* a été abolie par les romantiques, elle était souvent présente dans les textes romantiques, étant insérée dans une suite des alexandrins romantiques. Ceci dit, elle est acceptable, mais pas au point de couvrir la totalité des vers.

*Te/raz / chyt/ro / u/tiect'! // Sved/čí / vám, // dra/há že/na,* (6/3/4)

*V mo/jom / neš'tas/tí // byť / stá/le / u/pev/ne/ná,* (5/7)

*Vô/bec / sa / ho / ne/zrie/kať // a / chciet' / do / dôs/led/kov* (7/6)

*Do/ kon/ca / ma / spre/vá/dzať // s lás/kou / svo/jou / všet/kou.* (7/6)

*Ho/den / srd/ca / ver/né/ho // krás/ny / ten / ú/my/sel!* (7/6)

*A/le / vi/díš, // Bo/že / môj, // a/by / to / pri/jať / smel* (4/3/6)

(Acte II, Scène IV)

*Kto / by / pre / tvoj / raj/ský / hlas // ne/za/bu/dol / svet?* (7/5)

*Tvoj/je / slo/vá / spe/vom / sú, // v ňom / niet / ľud/ských / bied.* (7/5)

*A / a/ko / ces/to/va/teľ, // čo / ši/nie / svet/mi* (7/5)

*Po / rie/ke / u/ná/ša/ný // v krás/ny / ve/čer / let/ný* (7/6)

(Acte V, Scène III)

En examinant le texte ci-dessus, on se rend compte que la *césure médiane* alterne avec les *dimètres irréguliers*, voire les *trimètres*.

Néanmoins, la présence prédominante de la *césure médiane* dans la version slovaque de Mme Rázusová-Martáková fausse l'image du texte de départ hugolien.

## La rime

En faisant l'analyse du dernier élément du *vers français*, je n'ai pas trouvé, dans la version slovaque de Rázusová-Martáková, son transfert équivalent. Étant donné que l'*alexandrin* est basé sur l'alternance des couples de rimes masculines et féminines, leur proportion dans l'œuvre d'origine est de 50% / 50%.

Un bon traducteur se voit obligé de respecter l'alternance des rimes masculines et féminines. En fait, une telle classification existe même dans notre langue. Les *rimes féminines* sont constituées des mots ayant l'*accent* sur l'avant-dernière syllabe, en cas des *rimes masculines*, il s'agit des mots ayant l'accent sur la dernière syllabe.

Dans la version slovaque de **Mária Rázusová-Martáková**, j'ai repéré 1388 rimes féminines et seulement 778 rimes masculines. Il s'agit là de la disproportion significative. En terme de pourcentage, les rimes féminines représentent 64%, ce qui veut dire presque deux tiers des rimes, la reste étant les rimes masculines. À force de détecter des séries où plus de vingt vers féminins n'étaient pas « interrompus » par des alexandrins masculins, la prédominance des vers féminins était explicite dès le début.

Voici, à titre d'exemple, l'échantillon de 6 rimes féminines consécutives :

*Perez a či Diego? – Nie, Hernanim ma zovú.*

*Krásne to meno značí pečať vyhnancovu*

*Aj honbu za prekliatcom. Túto hlavu vid'te!*

*Celú túto slávnosť zaplatí znameníte.*

*Núkam vám ju všetkým. Bude to groša veľa!*

*Ruky viažte, nohy tiež! Viažte ta do diela!*

(Acte III, Scène III)

En procédant à la classification des rimes, j'ai concentré mon attention aussi sur la manière de leur création. Pour ce qui est de *rimes masculines*, j'ai constaté la présence fréquente de la terminaison *dactylique*. Ce procédé est acceptable. Bien que les rimes masculines aient l'accent sur la dernière syllabe, et le dactyle soit composé de la syllabe accentué et de deux non - accentuées, on peut admettre la présence d'un *accent* plus faible à la troisième syllabe.

*Vojvoda je šľachetný, zaň sa chod' vydávať,*                      dactyle (-uu)  
*s ním otcovskú Alcalu, Olmedu môžeš mať*  
*A okrem toho bohatá s ním, šťastná bud'*  
*Čo môže teraz veľkého ti ponúknuť*                      dactyle (-uu)  
 (Acte III, Scène IV)

Une autre façon correspond à utilisation des *proclitiques* et *enclitiques* pour construire une rime de certaine qualité. De ce fait, les rimes d'origine féminine prennent un caractère de rime masculine en raison du déplacement de l'accent à la proclitique ou l'accent plus faible se produit à un enclitique.

*Vojvoda môj ! Už iba láskou som nabitý.*  
*Ó, šťastie ! Umri, srdce, bohaté na city!*  
 (Acte IV, Scène IV)

Les *proclitiques* et les *enclitiques* n'ont pas une fonction particulière. En les accentuant, on ne modifie pas le sens du vers, alors la perturbation rythmique n'est pas causée. Ce sont elles qui assurent l'accord sonore et souvent même l'*isosyllabisme*.

Ensuite, j'ai trouvé des cas où la traductrice forme le couple de rime d'une manière tout à fait incorrecte, combinant une rime féminine avec une finale du vers en forme dactylique :

*Ba ozaj, ten čo od nás ayzl pýtal práve,*  
*Bež mu riečť, nech prepáči a vstúpi láska ve.*  
 (Acte III, Scène I)

Il est important de dire qu'à la base de la dérogation de l'*isosyllabisme*, il y a une dislocation inégale des *accents*. De ce fait, le désaccord se produit entre les *rimes*. Tout cela fait que le *rythme* est mis à la dernière place dans la hiérarchie des composants de *vers*. J'y vois plutôt une grande attention prêtée à l'accord sonore des *rimes* à la fin des *vers*.

Comme nous allons voir dans l'exemple suivant, de temps en temps, la version slovaque contient des couples de vers non-rimé.

*Vlna, čo trón láme a hrob hojdá pomaly,*  
*zrkadlo, kde sa králi pekni nevídali!*

*Ach, občas sa podívat' na ten príval  
na dne by sme videli ríše zašlej slávy,*  
(Acte IV, Scène II)

Je finis ce chapitre en constatant qu'au niveau de la langue et du vocabulaire, la traductrice a bien saisi les aspects linguistiques de l'œuvre d'origine. En utilisant les moyens langagiers riches, elle permet aux lecteurs d'approcher la période où la nouvelle formule dramatique, celle de *drame romantique*, a vu son jour. Je pense que la structure linguistique de l'œuvre est bien maintenue.

Le problème réside dans le manque des connaissances de la *versification* française et slovaque. C'est justement l'ignorance de cette science qui à la base des écarts importants de la version slovaque par rapport aux trois constantes du l'alexandrin romantique qu'un traducteur a à observer.

Mais aussi une connaissance approfondie de l'histoire littéraire de l'époque relative à l'oeuvre donnée s'avère indispensable.

## La version slovaque par Š. Povchanič et P. Štilicha

La deuxième version du drame **Hernani** a été faite par le couple de traducteurs Štefan Povchanič et Peter Štilicha. Elle date de 1983, ce qui est plus que 40 ans après la première version de Rázusová-Martáková. Il faut le prendre en considération puisque une distance temporelle importante peut engendrer d'importants changements dans tous les domaines, y compris la littérature et la traduction.

Les traducteurs qui traduisent des ouvrages qui ont été déjà traduits ont une tâche plus difficile. Ils ont à chercher des solutions inédites et originales par rapport à la version existante. En outre, ils veulent améliorer la version précédente en s'appuyant sur des connaissances nouvelles.

C'est bien le cas de ce couple de traducteurs qui a parfaitement reproduit le sens du drame, mais qui a su saisir les composants de base du vers français et trouver des moyens adéquats pour les transférer dans la version slovaque. Il s'agit là des éléments essentiels du drame **Hernani**, puisqu'ils fonctionnent comme les indicateurs du drame romantique.

En procédant à l'évaluation de cette version, je me suis concentrée de nouveau sur les éléments de surface du vers français qui présentent l'objet principal de notre analyse. Ce sont des composantes fondamentales de la structure du drame **Hernani**.

### Le nombre de syllabes

Mon analyse du nombre de syllabes consistait à contrôler l'iso-syllabisme des vers, tout en tenant compte de l'alternance des alexandrins masculins et féminins. Comme on voit dans l'exemple suivant, les couples de vers de douze syllabes alternent avec les vers de treize syllabes, ce qui correspond à la version slovaque de l'alexandrin.

*O/ží/va / zno/va / mol/ja / pa/mät! / Vi/diac / vás,* M 12 syllabes

*ho/vo/rím / vám: / to / nie / je / um/né! / Dru/hý / raz!* M 12 syllabes

*Don / Car/los, / za/plie/tol / si / sa / do / vlast/ných / sie/tí* F 13 syllabes

*A / ne/za/chrá/nia / ťa / už / a/ni / všet/ci / svä/tí!* F 13 syllabes

(Acte II, scène III)

*Pa/ne / môj... / Kl'ú/če / sem! / Hned' / u/za/tvor/te / brá/ny!* F 13

*Mie/ni/te / re/be/lo/vať? / Ja / vám / skrí/žim / plá/ny!* F 13

*Na / pá/nov / sa / chcú / mi/lí / voj/vo/do/via / hrať?* M 12

*Nuž / krá/l'o/vi / sa / pat/rí / prí/uč/ku / im /dať!* M 12

(Acte III, Scène VI)

Il est remarquable que les traducteurs ont su observer et l'iso – syllabisme et le schéma de rimes sur la totalité de la version slovaque du drame **Hernani** et répondre ainsi, sans aucune exception, aux critères de la première constante rythmique de l'alexandrin romantique.

## La césure

La place et la fonction de la césure sont des facteurs sensibles de la traduction d'une langue vers l'autre et cela d'autant plus que la langue de la version ne correspond pas au système de la langue de l'ouvrage d'origine. C'est que la césure joue un rôle important dans la versification française. Comme je l'ai déjà dit, elle assure une meilleure perception du rythme, notamment dans des vers longs.

Dans l'ouvrage d'origine, j'ai trouvé beaucoup d'exemples de la césure répartissant l'alexandrin en dimètres irréguliers ou trimètres irréguliers et même réguliers. L'analyse faite, je peux constater que la version slovaque des traducteurs Š. Povchanič et P. Štilicha est, de ce point de vue, soigneusement élaborée et correspond parfaitement à l'usage de la césure à l'époque romantique.

En voici quelques exemples :

*Lúbite ženu, // ktorú lúbim ja - // tak isto!* (5/5/3)

*Ja planiem k tebe, // Carlos, // strašnou nenávisťou!* (5/2/6)

(Acte II, Scène III)

Il s'agit ici d'un exemple de deux trimètres irréguliers qui se succèdent. D'ailleurs, ce n'est pas le cas le plus répandu, j'y ai trouvé plutôt des combinaisons de trimètres avec les dimètres. Ce qui veut dire qu'on forme des couples de vers ayant le nombre de césures différent. Nous illustrons par l'exemple suivant, comprenant un tetramètre et un dimètre irrégulier :

*Hernani jestvoval, // dnes, // zdá sa, // ako vo sne;* (6/1/2/4)  
*oko mu planulo jak meč, // tak neúprosne.* (8/5)  
(Acte V, Scène III)

Ensuite, j'e me suis concentrée sur les dimètres qui ont, le plus souvent, la forme irrégulière. L'irrégularité de ces vers est univoque, la place de la césure est bien « visible ». C'est là la première forme de l'alexandrin romantique après l'abolition de la césure médiane.

*Je hosť môj, // ale vás sa dotkne týmto činom!* (3/10)  
*Predkovia, // stalo sa to hádam mojou vinou?* (3/10)  
(Acte III, Scène IV)

Comme on le sais déjà, la césure médiane n'était pas totalement absente de l'alexandrin romantique. Les auteurs l'insèrent souvent entre les trimètres, les tetramètres ou bien les dimètres irréguliers. Les traducteurs ont tenu compte même de ce cas. En voici un exemple :

*Sedia a delia moc // nad svetským poriadkom* (6/6)  
*s'a kosec, // ktorý lúku skáša do riadkov.* (3/9)  
(Acte IV, Scène II)

De ce fait je constate que les traducteurs ont bien observé la segmentation du vers français.

## La rime

En ce qui concerne la troisième constante du vers français, la rime, j'ai orienté mon attention vers l'alternance des couples des rimes masculines et

féminines. Il est important d'observer cette phénomène pour préserver le style d'origine de l'œuvre étant donné que chacune des deux espèces de rimes ont des effets spéciaux et originaux.

Selon Jean-François Marmontel, « *les vers masculins, sans mélange, auraient une marche brusque et heurtée; les vers féminins sans mélange auraient de la douceur, mais de la molesse. Au moyen du retour alternatif ou périodique de ces deux espèces de vers, la dureté de l'un et la molesse de l'autre se corrigent mutuellement...* » (Marmontel, 1787, 266 p.).

Dans les extraits ci-dessus, on peut voir l'observation exacte des paires de rimes dans la seconde version slovaque :

<i>No cisár nemá nárok na ten kúsok <u>sveta</u>.</i>	F
<i>Cisárom spraví mňa a ja sťa dobré <u>dieta</u></i>	F
<i>vrátim mu Neapol. A potom si už <u>svet</u></i>	M
<i>netrúfne cisárskej orlici zmarit' <u>vzlet!</u></i>	M

(Acte I, Scène III)

<i>Bud' bohatá a príjmi šťastie, čo ti <u>núka</u>,</i>	F
<i>ved' čo už ponúkne ti moja štedrá <u>ruka</u>?</i>	F
<i>Nádheru iste nie, len v duši strach a <u>bôl</u>;</i>	M
<i>nuž vyber si bud' krv, bud' slzy, Doňa <u>Sol</u>.</i>	M

(Acte III, Scène IV)

En réalisant l'alternance des couples de rimes, les traducteurs ont respecté, à la différence de la première version slovaque, le nombre identique des vers masculins et féminins qu'on trouve dans l'ouvrage d'origine.

Par ailleurs, je n'ai pas trouvé des cas où, par exemple, les mots de deux syllabes sont rimés avec les mots d'une ou trois syllabes comme c'était dans la version précédente.

De même, je n'ai pas repéré des couples de vers non – rimés ce qui aurait nuit à l'unité d'observation des trois constantes du vers français.

## En guise de conclusion, résultats de recherche

C'est l'analyse des deux versions slovaque du drame **Hernani** de Victor Hugo qui était le sujet central de mon mémoire de licence.

Lorsqu'on a à analyser une traduction, plusieurs approches sont possibles visant le transfère de différents plan de l'ouvrage d'origine. Dans mon travail, je me suis concentrée sur l'analyse du vers français et sa transposition dans deux versions slovaques existantes, celle de Mme Rázusová-Martáková, datant de 1940 et celle du duo de traducteurs Povchanič-Štilicha-1985.

Tout d'abord, j'ai défini les notions primaires concernant le vers français ainsi que les systèmes de versification française et slovaque.

Ensuite, je me suis investi à l'étude du vers dans l'ouvrage d'origine. J'ai repéré notamment les trois constantes rythmique du vers français qui avaient été observées dans la totalité de la pièce analysée. C'était l'iso - syllabisme, la césure et la rime.

En effet, Victor Hugo recourt au *vers alexandrin*, donc le vers de douze syllabes. Puisqu'il s'agit, dans ce cas-ci, de *l'alexandrin romantique*, la césure médiane n'est pas fréquente. En revanche, j'y ai trouvé beaucoup d'exemples de césure mobile quant à sa place, répartissant le vers alexandrin en plusieurs mesures différentes. Pour ce qui est de la rime, Victor Hugo y observe strictement l'alternance des couples de rimes masculines et féminines.

En analysant la version slovaque de Mme Rázusová-Martáková, j'ai trouvé beaucoup d'écart par rapport à l'ouvrage d'origine. En ce qui concerne les trois constantes mentionnées ci-dessus, elle n'a pas respecté ni le nombre de syllabes, ni la place de la césure, ni l'alternance des couples de rimes. Ainsi, la traductrice a considérablement modifié la nature de l'ouvrage d'origine. De ce fait, elle a faussé l'image du texte hugolien. Par surplus, à force de perturber les trois constantes du vers romantique, une violation d'autres éléments tels que le rythme s'est produite.

Étant donné que la première version, faute d'initiation à la versification française, n'a pas observé les trois constantes du vers français, on peut dire que la seconde version, celle du tandem Povchanič - Štilicha en est, entre autres, une sorte de réaction réparatrice.

En effet, la deuxième version, correspond parfaitement au texte d'origine. En ce qui concerne les trois constantes de base du vers français, elles sont respectées sur la totalité du drame sans exception. De ce point de vue, je permet de constater qu'il s'agit là d'un phénomène unique et remarquable et cela d'autant plus que le système de la langue et de la versification françaises ne correspond à celui du slovaque. Ceci dit, les traducteurs ont présenté au lecteur slovaque toute la richesse de l'ouvrage d'origine, son essence la plus profonde et la beauté de sa forme.

Au cours de la réalisation de mon mémoire, j'ai recherché systématiquement les informations disponibles portant sur la traduction, sur la versification et sur la littérature de l'époque donnée qui m'étaient bien utiles et ont rendu ma recherche plus ample.

Tenant compte des faits mentionnés ci-dessus, je pense avoir atteint l'objectif visé, celui de faire une analyse critique de deux versions slovaque du drame **Hernani** de Victor Hugo.

Néanmoins, vu l'étendue limitée d'un mémoire, je ne pense pas avoir fait une analyse exhaustive des deux versions slovaques. Il y a encore à faire.

C'est pourquoi, j'aimerais bien y revenir dans mes recherches et travaux prochains.

## Résumé

Cieľom mojej bakalárskej práce bolo porovnať dva slovenské preklady Hugovej veršovanej drámy **Hernani** s dôrazom na vonkajšie zložky verša.

V prvej kapitole som sa zamerala na výklad základných pojmov teórie verša s cieľom vymedziť tie, ktoré sa bezprostredne dotýkali mojej analýzy oboch prekladov. V prvom rade som sa zamerala na definíciu *verša*, ktorý je základným prvkom rozboru. Poukázala som na skutočnosť, že jeho výskyt je častý aj v romantickej dráme, do ktorej zaraďujeme aj Hugovo dielo **Hernani**.

V ďalšej časti kapitoly som sa sústredila na *veršové systémy*, konkrétne *slovenský – sylabotónický* a *francúzsky – sylabický*. No považovala som za potrebné spomenúť aj prozodický, časomerný veršový systém, ktorý tvoril základ slovenského klasicistického veršovania.

Cieľom nasledujúcej časti bolo ukázať tri základné rytmické konštanty francúzskeho verša: *izosylabizmus*, *rýmový vzorec* a *cezúru*. Pri izosylabizme sa opäť dostávame k výraznej rozdielnosti jazykov a tak som považovala za dôležité popísať spôsob určovania počtu slabík. Je dôležité uvedomiť si výskyt nemého *e* na konci slova, ktoré nevytvára slabiku. Vyjasnili sme si aj pojmy *dieréza*, *syneréza* a *hiatus*.

Pri definícii *rýmu* som citovala známeho francúzskeho profesora lingvistiky Mazaleyrata a taktiež môjho profesora francúzštiny Štefana Povchaniča. Popísala som typy rýmov a taktiež možné spôsoby ich tvorby. V neposlednom rade som definovala aj *povinnú alternáciu dvojíc mužských a ženských rýmov* v klasickom i romantickom alexandríne.

Ďalšou konštantou francúzskeho verša je *cezúra*. Sú to miesta, kde sa verš delí na viacero častí. Využíva sa na lepšie precítenie rytmu. Vo francúzskom verši je cezúra povinná už od 8-slabičných veršov.

V nasledujúcej časti si všímam formu verša, ktorú používa Victor Hugo vo svojej dráme **Hernani**. Ide o dvanásťslabičník, nazývaný *alexandrín*. *Izosylabizmus*, rovnako ako spomínaná *rýmová schéma* sú tu rešpektované na celej ploche hry. Na základe *cezúry* rozlišujeme dva typy alexandrínu, *klasicistický alexandrín* a *romantický alexandrín*. Klasicistický alexandrín pozostáva z jednej cezúry, ktorá delí verš na dve rovnaké časti a tým vytvára stály vnútorný rytmus veršov. Romantický alexandrín nedodríava pravidlo jednej strednej cezúry. Na základe

počtu a umiestnenia cezúr vo verši rozlišujeme viacero typov romantického alexandrínu. To je aj prípad Hugovej drámy **Hernani**.

Ďalšia kapitola je krátkym literárnohistorickým exkurzom. V čase keď vzniklo dielo **Hernani**, vo Francúzsku prebiehalo obdobie nazvané « la bataille romantique ». Viacerí francúzski literáti sa vzbúрили proti klasicistickým princípom divadla. Keďže táto dráma vznikla v čase prelomu klasicizmu a romantizmu, sú v nej prvky oboch období.

No v mojej práci som sa zaoberala vonkajšími zložkami verša a ten zodpovedá romantickej podobe.

V nasledovnej kapitole sa už dostávam k analýze originálneho textu diela. Ide o významné dielo francúzskej literatúry, ktoré ako som už spomínala, vzniklo na prelome dvoch literárnych období. To predurčuje aj novú formu textu, ktorá si zachováva niektoré prvky predchádzajúceho obdobia. V tomto prípade išlo o dodržiavania izosylabizmu a striedanie dvojíc mužských a ženských rýmov. Zásadná zmena nastáva pri cezúre. Victor Hugo odmietol strednú cezúru, ktorá delila klasicistický alexandrín na dve rovnaké polovice (6 / 6) a prikláňa sa k cezúre pohyblivej, či dokonca sa stretávame aj s viacerými cezúrami v jednom verši. Lyrický rozlet romantikov si totiž sám určoval miesto cezúry resp. ich počet a nechcel sa podriaďovať strnulému a rigidnému klasicistickému modelu verša. Čo sa týka strednej cezúry, nebola úplne zakázaná. I v dráme **Hernani** ju bežne nachádzame zakomponovanú medzi veršami s viacerými cezúrami či s jednou nepravidelnou cezúrou.

Ďalšie dve kapitoly sú nosné a analyzujem v nich dve slovenské verzie Hugovej drámy. Prvá verzia, ktorá je dielom Márie Rázusovej-Martákovskej vznikla v roku 1940, čo je viac ako 90 rokov od vzniku pôvodného diela.

V duchu stanoveného cieľa som sa sústredila najmä na analýzu prenosu troch základných rytmických konštánt francúzskeho verša, teda na zachovanie počtu slabík vo verši (izosylabizmu), rýmovej schémy a cezúry.

Čo sa týka *izosylabizmu*, je základným prvkom verša pôvodiny. Hugo ho striktno dodržiava na ploche celého textu hry. To však nie je prípad prekladu, v ktorom sa Mária Rázusová-Martáková často odchyľuje od dvanásťslabičného verša. Najčastejšie dochádza k odchýlke o jednu slabiku, no našla som aj desaťslabičníky aj deväťslabičníky. Uvedomovali sme si pritom, že v slovenčine, ak chceme zachovať rýmový vzorec, budú mať ženské alexandríny 13 slabík a mužský

alexandrín tradičných 12 slabík. Môžeme povedať, že trinásť slabika v ženskom alexandrine zodpovedá francúzskemu nemému *e*.

V ďalšej časti sme analyzovali rýmový vzorec. prekladu. Ani v tomto prípade som nenašla zhodu s pôvodným francúzskym dielom. Hoci v origináli je pomer ženských a mužských rýmov 50% - 50%, v preklade Rázusovej-Martákovej dominujú ženské rýmy, ktoré sa nachádzajú približne v dvoch tretinách veršov. Mužským rýmom zodpovedá len jedna tretina. V tejto časti sa venujem aj tvorbe rýmov, kde som sa stretla s častým využívaním proklitík a enklitík. Tento spôsob je úplne v poriadku a je to jeden zo spôsobov, ktorým autorka mohla dosiahnuť striedanie mužských a ženských rýmov. Našla som však aj prípady, kde autorka rýmovala mužský rým so ženským. Básnici odmietajú tento spôsob. Ide o výrazné narušenie rytmiky verša. V preklade sa taktiež vyskytujú dvojice veršov, ktoré sa nerýmujú.

K odchýlke dochádza aj pri cezúre, keďže autorka vo väčšine prípadov dodržala strednú cezúru, čím vážne narušila romantickú koncepciu voľnej cezúry, príznačnú pre Hugovu hru.

Na základe týchto faktov dochádzam k záveru, že preklad je v rovine vonkajších zložiek neadekvátny, nekorektný a skresľuje v očiach čitateľa model romantickej drámy. Príčinu vidíme v nedostatočnej teoretickej príprave, literárnohistorického i versologického charakteru.

V poslednej kapitole analyzujem preklad drámy **Hernani** dvojicou Povchanič-Štilicha. Sú to súčasní, významní prekladatelia na Slovensku, ktorí slovenskému čitateľovi ponúkli preklad, ktorý exaktne prenáša nielen významové, ale aj všetky povrchové zložky francúzskeho romantického verša do slovenskej verzie. Tým pádom dosiahli dokonalý súzvuk pôvodného a preloženého diela.

V prvom rade som sa opäť sústredila na izosylabizmus. Je obdivuhodné ako autori dodržiavajú striedanie dvojíc dvanásťslabičnickov s mužským rýmom a trinásťslabičnickov so ženským ukončením. Táto štruktúra jasne zodpovedá kritériám romantického alexandrínu.

V rámci cezúry som našla viacero typov. Tento jav napovedá o splnení ďalšej podmienky romantického alexandrínu a tou je rozmanitosť v umiestnení aj v počte cezúr. Najčastejšie využívali nepravidelnú cezúru, no rovnako ako Victor Hugo nezabudli ani na strednú cezúru.

Čo sa týka rýmu, počet ženských rýmov zodpovedá počtu mužských rýmov. Dochádza teda k pravidelnému striedaniu dvojíc. Okrem toho, rýmy sú kvalitne zostavené, nenašla som príklady dvojíc, ktoré by sa nerýmovali, či ktoré by neladili počtom slabík, tak ako to bolo v preklade Márie Rázusovej-Martákovvej.

Dráma **Hernani** je pre prekladateľov náročnou skúškou. Vytvoriť viac než dvetisíc veršov, pričom každý z nich musí mať dvanásť, resp. trinásť slabík, zachovať pravidelné striedanie dvojíc mužských a ženských rýmov a pritom zachovať aj hĺbkovú, významovú stránku diela je skutočné majstrovstvo.

Len ľudia s vynikajúcimi znalosťami jazyka, teórie prekladu, versológie a citom pre literatúru dokážu čitateľovi poskytnúť verný obraz pôvodného diela.

## Renvois

Grammont, M. : *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*. 6. éd. Paris : Delgrave, 1967. p. 10

Povchanič, Š. *Éléments de versification*. Bratislava : Štátny pedagogický ústav, 2004. p. 13

Povchanič, Š. *ibidem*, p. 34

Povchanič, Š. *ibidem*, p. 39-42

Povchanič, Š. *ibidem*, p. 49

Povchanič, Š. *ibidem*, p. 54

Povchanič, Š. *ibidem*, p. 68

Povchanič, Š. *ibidem*, p. 70

Mazaleyrat, J. : *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, 1974. p. 184

Marmontel François, J. : *Éléments de littérature*, Paris : Librairie de Firmin Didot frères, 1787. 1300 p.

## Bibliographie

Hugo V.: *Francúzske romantické divadlo*. 1.vyd. Bratislava: Tatran, 1967. 77-216 s.

Hugo V.: *Drámy*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1985. 496 s.

Hugo V. : *Oeuvres de Victor Hugo, de l'académie française «Hernani»*. Paris, Béthune et Plon, 1843

Hugo V.: *Hernani alebo Kastílska česť*. 1.vyd. Bratislava : LITA, 1983. 123 s.

Povchanič, Š. *Éléments de versification*. Bratislava : Štátny pedagogický ústav, 2004. 87 p. ISBN 80-85756-84-6

Mazaleyrat, J. : *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, 1974. 232 p. ISBN 220021703X

Grammont, M. : *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*. 6. éd. Paris : Delgrave, 1967. 508 p. ISBN 2-200-31050 -1

Deloffre, F. : *Le vers français*, 5. éd. Paris : SEDES, 1986. 182 p. ISBN 2718119683

Aquien, M. : *La versification*, collection «Que sais-je?». Paris : PUF, 1990. 128 p. ISBN 2130443966

Cornulier, B. de : *Théorie du vers* (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), Paris : Seuil, 1982. 320 p. ISBN 2-02-009443-6

Turčány V.: *Rým v slovenskej poézii*, Bratislava: Veda, 1975. 438 s.

Štraus, F.: *Základy slovenskej verzológie*, Bratislava: Literárne informačné centrum, 2003. 250 s. ISBN 8088878810

Povchanič, Š.: *Literárne grafikony*, Bratislava: Stimul, 1996. 151 s., ISBN 80-85697-41-6