

Traduire les poètes surréalistes: L'écriture «lyrique» de Paul Eluard

Claudine LECRIVAIN
Universidad de Cádiz

RÉSUMÉ

Cet article aborde l'analyse d'un aspect de l'écriture surréaliste (l'écriture «lyrique» de Paul Eluard) sous l'angle de la traduction, et envisage les différents niveaux où se manifestent les convergences et divergences entre poèmes-source et poèmes-cible. Cette première partie aborde une étude phonographique et une étude morphosyntaxique partielle (les calques morphosyntaxiques).

Les nombreuses réflexions sur la traduction littéraire publiées depuis une dizaine d'années s'accordent à envisager l'activité traduisante (ainsi que son analyse) comme un cheminement parallèle à la théorie et à la pratique de l'écriture, car «traduire est (...) dans la pratique et la théorie de l'écrire»¹:

«Ce qui s'effectue, c'est sur le texte A, momentanément point de mire, *la lecture d'une écriture* (lecture de l'inscription qui l'a généré), et avec le texte B, qui subséquentement s'en construit, *l'écriture de cette lecture d'une écriture.*»²

C'est en fonction de ces réflexions que nous avons abordé l'étude de certaines traductions poétiques de textes surréalistes français, afin de mettre à jour le travail des traducteurs, les différentes manipulations auxquelles ils ont recours lors du passage à la langue espagnole, et afin d'analyser leur position: soit mettre en évidence dans le poème-cible les particularités de l'écriture surréaliste, soit l'intégrer dans le «dit» de la langue-cible, en respectant son «orthonymie»³.

1 Henri Meschonnic, *Pour la poésie II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 352.

2 M. Calle-Gruber, «Sur la traduction», *Conséquences*, 3, 1984, p. 11.

3 «le chemin le plus droit offert par la langue et le plus usuellement emprunté par le locuteur pour aller des

Nous analyserons dans cet article les traductions de poèmes de Paul Eluard, qui à l'intérieur de l'éventail de la production surréaliste, sont ceux qui posent aux traducteurs les problèmes les plus «traditionnels»: non seulement il y a une «intention sémantique» (absente des poèmes automatiques, par exemple), mais l'expressivité des poèmes se situe dans un système où sont présents organisation phonétique, métrique (rythme, rimes parfois), composition syntaxique, etc., qui s'organisent en «forme-sens», selon l'expression d'Henri Meschonnic.

Nous avons relevé, entre 1924 et 1938, 24 traductions en langue espagnole de poèmes de Paul Eluard (publiées dans des revues littéraires espagnoles et hispano-américaines)⁴ que nous noterons comme suit:

- **E1a**: «Mon amour pour avoir figuré...», *L'amour la poésie*, mars 1929.
TE1a: «Para figurar mis deseos...» Luis Cernuda, *Litoral*, Málaga, Julio 1929.
- **E1b**: «Elle se penche sur moi...», *idem*.
TE1b: «Sobre mí se inclina...», *idem*.
- **E1c**: «Le front au vitres...», *idem*.
TE1c: «Como quien vela disgustos...», *idem*.
- **E1d**: «Toutes les larmes sans raison...», *idem*.
TE1d: «Lágrimas todas sin razón...», *idem*.
- **E1e**: «Les yeux brûlés du bois...», *idem*.
TE1e: «Ojos quemados del bosque...», *idem*.
- **E1f**: «Ni crime de plomb...», *idem*.
TE1f: «Ni crimen de plomo...», *idem*.
- **E2a**: «Ta chevelure d'oranges...», *Au défaut du silence* (1925).
TE2a: «Tu cabellera...» (J. Cuesta, *Contemporáneos*, n.º 12, 1929, México).
- **E2b**: Il s'agit de la dernière strophe du poème «*Celle de toujours, toute*» du recueil *Capitale de la douleur* (1926).
TE2b: «Canto la gran alegría...» (J. Cuesta, *Contemporáneos*, n.º 12, México, 1929).
- **E3**: *Le front couvert*. (1936)⁵
TE3: *La frente cubierta* (traduction anonyme, *Gaceta de Arte*, n.º 36, Santa Cruz de Tenerife, 1935).
- **E4**: «*L'amoureuse*», *Mourir de ne pas mourir* (1924).
TE4: «*La enamorada*» (Xavier Villaurrutia. *Letras de México*, n.º 27, 1938).
- **E4b**: «*Entre autres*», *Mourir de ne pas mourir* (1924).
TE4b: «*Entre otras*» (César Moro. *Letras de México*, n.º 27, 1938)
- **E5a E5b E5d E5e**: poèmes extraits du recueil *A toute épreuve* (1930).
TE5a TE5b TE5d TE5e: (Westphalen, *Letras de México*, n.º 27, 1938).

choses aux mots, du référent dont il est parlé aux signes linguistiques», Marie-France Delport, «Les figures de traduction», Conférence faite à la Escuela de Traductores de la Universidad Complutense, 1989, (à paraître).

4 Pour de plus amples précisions voir nos articles: «La réception du surréalisme dans les revues littéraires d'Amérique Latine (1924-1950)», *Estudios Humanísticos*, n.º 11, Universidad de León, et «Textes surréalistes et traduction: Diffusion du surréalisme dans les revues de la langue espagnole», *Estudios Humanísticos en Homenaje a D. Luis Cortés*, Universidad de Salamanca, 1991.

5 L'énigme reste complète car ce recueil fut publié pour la première fois en 1936 (donc après la traduction de *Gaceta de Arte*) sous forme d'encart dans la revue *Arts et Métiers* (Avril 1936) et repris par la suite dans *Les Yeux Fertiles* (Oct. 1936).

- **E5c E5f**: poèmes du recueil *La vie immédiate* (1932).
- TE5c TE5f**: (Westphalen, *Letras de México*, n.º 27, 1938).
- **E6**: *Quelques-uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits* (décembre 1937)⁶.
- TE6**: «Algunas de las palabras que, hasta ahora, me estaban misteriosamente prohibidas» (César Moro, *Poesía*, n.º 3, Suplemento, México, 1938).

La différence fondamentale entre Eluard et certains poètes surréalistes tels que Péret, Breton ou Desnos, repose tout d'abord sur une divergence profonde au sujet de l'écriture automatique⁷. Sa poésie diffère de certains principes surréalistes, et il la situe à mi-chemin de l'*involontaire* et de l'*intentionnel*. Loin de l'incohérence apparente des poèmes de Péret, ou de l'hermétisme de certains poèmes de Breton, la poésie d'Eluard opère certaines fusions: réalisme et surréalisme, fusion du monde intérieur et extérieur en un *immédiat* où se projette l'amour, la présence de l'autre (relation amoureuse comme relation à l'autre), un sentiment immédiat de l'existence qui s'exprime dans l'exercice du langage.

C'est l'expérience amoureuse qui va marquer toute l'oeuvre poétique d'Eluard, et qui existera donc comme signification minimum présente dans tous les poèmes. «Tout commence pour lui avec le surgissement d'un autre (...) cet échange suffit à illuminer le monde et à faire naître en lui une possibilité infinie du sens»⁸.

Eluard, réticent envers certaines conceptions du surréalisme, maintient des poèmes plus «traditionnels», des poèmes plus «composés» où le vers libre s'inscrit dans des strophes. Dès 1926 il établit une distinction entre «rêves, textes surréalistes et poèmes»⁹. Les poèmes représentent l'aboutissement d'un *travail* où interviennent organisation et conscience. Par les poèmes «l'esprit tente de désensibiliser le monde, de susciter l'aventure et de subir des enchantements» et «il est indispensable de savoir qu'ils sont la conséquence d'une volonté assez bien définie, l'écho d'un espoir ou d'un désespoir formulé»¹⁰. Eluard revendique une différence entre les méthodes expérimentales et la poésie, et contrairement à Breton, il proclame que le langage est un but, une promesse de transformation de la réalité:

«le poème, comme toute oeuvre d'art, loin de se replier sur lui-même et de se couper complètement des choses est toujours considéré par Eluard comme constituant

6 Il s'agit d'un recueil complet à la typographie originale, repris dans *Cours Naturel* (mars 1938) sous forme de poème avec une présentation typographique normale qui fut sans aucun doute l'original sur lequel a travaillé le traducteur, puisque le découpage des vers est similaire.

7 Ces derniers y voyaient une mise en contact des mots pour faire jaillir une étincelle révélatrice des propriétés cachées, des ramifications secrètes du langage, tandis qu'Eluard la considérait comme un enrichissement de ce qu'il nommera plus tard le champ de l'examen de conscience poétique qu'il orientera essentiellement autour de trois grands thèmes (amour, absence d'amour, solitude): «On a pu penser que l'écriture automatique rendait les poèmes inutiles. Non: elle augmente, développe, seulement le champ de l'examen de conscience poétique en l'enrichissant. Si la conscience est parfaite, les éléments que l'écriture automatique extrait du monde intérieur et les éléments extérieurs s'équilibrent. Réduits alors à égalité, ils s'entremêlent, se confondent pour former l'unité poétique» Paul Eluard. *Donner à voir* (1939) dans *Oeuvres complètes*, La Pléiade, vol. I, p. 980.

8 J.-P. Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p. 105.

9 Prière-d'insérer du recueil *Les dessous d'une vie* (1926) dans *Oeuvres complètes*, Paris, La pléiade, vol. I, p. 1.387.

10 *Ibid.*, p. 1.388.

un système d'échanges avec le monde, par lequel l'un et l'autre s'éclairent et s'engendrent mutuellement»¹¹.

Nous observerons donc la façon dont les traducteurs ont envisagé cet aspect du surréalisme, si dans leur tentative de préserver tous les conflits, toutes les spéculations qui s'y inscrivent, ils ont choisi une traduction littérale, ou bien s'ils ont opté pour une recreation, une recherche d'équivalences.

A. Analyse phonographique

Nous aborderons dans une première phase, l'aspect graphique des poèmes d'Eluard, et nous pouvons d'ores et déjà souligner qu'Eluard, contrairement aux vers suivis de certains poèmes de Péret, Desnos et Breton, maintient généralement un découpage en strophes dans ses poèmes (**E1a, E1b, E1d, E1e, E1f, E2a, E2b, E3, E4a, E4b**), sauf dans les courts poèmes et les «aphorismes», les «formules» de **E5**, et **E6** qui ne présente qu'une seule et unique strophe. Ce découpage en strophes, est déjà à lui seul, indicatif et constitutif d'une écriture lyrique.

Il est le résultat d'un long travail poétique, à l'opposé de la coulée, du flux verbal du poème automatique. Les strophes coïncident généralement avec des phrases (peu de prolongement ou d'enjambement d'une strophe à l'autre), et présentent des unités de traduction précises, qui marquent les tensions qui s'exercent dans le poème, et correspondent souvent à des structures d'«attente», et de «résolution».

Nous constatons que Cernuda a traduit un poème d'un seul tenant (**TE1b**) alors que le dernier vers était isolé par un blanc (interligne), modification consécutive aux nombreuses manipulations réalisées dans le poème-cible.

E1b:

...

Sa tête s'endort dans les mains

Où sommes-nous

Ensemble Inséparables

Vivants vivants

Vivant vivante

Et ma tête roule en ses rêves.

TE1b:

...

De su cabeza dormida en mis manos

Estamos en dónde

Mezcla inseparable

Vivaces vivaces

Yo vivo ella viva

Mi cabeza rodando en sus sueños.

Ce nouveau découpage, annule l'effet de dénouement du poème, efface l'accomplissement du dernier vers qui marque une distance, un recul vers la prise de conscience, amorcé par la structure interrogative, et opposé à la «vision immédiate» des premiers vers.

L'interligne blanc structure le poème tout comme le fait le vers, son absence-silence engendre une signifiante, et est révélateur du travail poétique, comme le remarque Eluard:

«Le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du

11 J. Garelli, «Un langage noué: Notes sur un poème d'Eluard», *Le siècle éclaté 1*, 1974, p. 135.

blanc qui reste sur le papier... Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé.»¹²

car

«la typographie doit tendre à exalter une géométrie lyrique, toute une figuration parlante»¹³.

Ce vers final (marqué d'autre part par la coordination **Et**) recentre d'une certaine façon tout le discours antérieur, introduit une distance où *se consomment* les énoncés antérieurs.

Dans les autres traductions Cernuda a maintenu le dernier vers isolé, inscrivant, par exemple, l'opposition présente en **E1a** entre le rêve comme adhésion à la réalité (présence de l'être aimé) et le rêve comme refus de la réalité (absence de l'être aimé):

TE1a:

...

**Mes rêves sont au monde
Clairs et perpétuels.**

...

*Mis sueños en el mundo
Son claros y perpetuos*

**Et quand tu n'es pas là
Je rêve que je dors je rêve que je rêve**

*Y cuando allí no estás
Sueño que duermo sueño que sueño*

Et dans **TE1e** il conserve une sorte de culmination de la souffrance présente dans le poème-source:

...

**La faim couverte d'immondices
Etreint le fantôme du blé
La peur en loques perce les murs
Des plaines pâles miment le froid.**

...

*El hambre cubierta de inmundicias
Abraza el fantasma del trigo
El miedo en girones atraviesa los muros
Pálidas llanuras representan el frío.*

Seule la douleur prend feu.

Sólo el dolor se incendia.

Par contre, Cernuda reproduit parfois un découpage similaire à celui du poème-source, alors qu'il est moins conforme aux manipulations effectuées dans le poème-cible. C'est le cas, par exemple, du dernier vers isolé de **E1d** qui est la mise en valeur d'une «forme-sens» spécifique: Cernuda, en introduisant plusieurs interrogatives dans le poème-cible, annule une partie de la force, de la tension qui se concentre sur le dernier vers:

12 Cité par Nina Catach, «La ponctuation» dans *Langue Française*, n.º 45 (1980), p. 18.

13 *Oeuvres Complètes*, La Pléiade, vol. 2, p. 812.

...

**Tu vivras de la vie d'ici
Et de l'espace misérable
Qui répond à tes gestes
Qui placarde tes mots
Sur un mur incompréhensible**

...

*A tus gestos ¿quién responde?
Tus palabras ¿quién las guarda
En un muro incomprendible?*

Et qui donc pense à ton visage?

¿Y quién piensa en tu semblante?

Jorge Cuesta, dans *Contemporáneos*, a modifié à son tour le découpage original des strophes:

— **TE2a**: effacement des trois tercets, transformé en un poème à vers suivis.

— **TE2b**: effacement du blanc qui sépare le septain et le dernier vers isolé (qui dans l'original pose une adéquation avec le découpage phrastique) et segmentation en deux quatrains qui introduit une forte rupture puisqu'elle fragmente une même séquence, une continuité.

Je chante la grande joie...

...

**... l'innocence de te connaître,
O toi qui supprimes l'oubli, l'espoir/ et l'ignorance,
Qui supprimes l'absence et qui me/ mets au monde,**

Je chante pour chanter...

Le mystère où l'amour me crée et/ se délivre.

Tu es pure, tu es encore plus pure/ que moi-même.

TE2b

Canto la gran alegría...

...

*... la inocencia de conocerte,
Oh tú que suprimas ignorancia, olvido/ y esperanza,
Que suprimas la ausencia y en el mundo/ me dejas;*

Canto para cantar,...

El misterio donde el amor me crea y/ se liberta

Eres pura, eres todavía más pura] que yo mismo.

Dans *Gaceta de Arte* (**TE3**), les strophes sont maintenues mais les blancs sont si serrés qu'ils sont à peine visibles.

Les seuls traducteurs qui respectent le découpage du poème-source sont Villaurrutia (**TE4a**) et César Moro (**TE4b** et **TE6**), ainsi que Westphalen (**TE5**), bien que ce dernier

modifie l'alignement des vers: il organise une sorte de composition visuelle de l'ensemble des poèmes, plaçant systématiquement le premier vers de chaque poème en retrait des vers suivants.

Il semblerait que la possibilité de saisir le sens et la lisibilité des poèmes d'Eluard aient conduit les traducteurs à des manipulations importantes de l'organisation des strophes, manipulations qui ne correspondent pas toujours à des modifications syntaxiques ou sémantiques.

On n'observe aucune omission de vers (même partielle) qui, bien que l'idée puisse paraître choquante, n'est pas du tout exceptionnelle en traduction poétique. Seule une segmentation du vers 2 en deux vers dans **TE1a** est à remarquer. Cernuda propose:

*De tus palabras en el cielo
Puso tus labios como un astro*

pour traduire

Mis tes lèvres au ciel de tes mots comme un astre.

En ce qui concerne la ponctuation, la similitude entre les originaux et les traductions est totale à l'exception de **TE1e** que nous avons signalé auparavant:

E1d 1 point interrogatif
TE1d 3 points interrogatifs dont 1 final

La précision de Cernuda (**TE1d**):

*Vivirás la vida de aquí
Y del espacio miserable
A tus gestos ¿quién responde?
Tu palabra ¿quién las guarda
En un muro incomprensible?*

¿Y quién piensa en tu semblante?

est due à la morphologie similaire des relatifs et des interrogatifs et à l'emploi syntaxique ambigu (vers 9-10), où les subordonnées relatives peuvent se confondre avec des interrogatives, car l'interrogation finale n'est pas sans opérer une contamination «régressive» qui peut infléchir la lecture des vers, introduisant une option, qui, à notre avis, malgré la possible ambiguïté, n'est pas inscrite dans l'original:

**Tu vivras de la vie d'ici
Et de l'espace misérable
Qui répond à tes gestes vers 9
Qui placarde tes mots vers 10
Sur un mur incompréhensible**

Et qui donc pense à ton visage?

Il serait surprenant qu'Eluard ait procédé à la notation de l'interrogation finale par la ponctuation, et ait laissé les deux autres imponduées, car si nous comparons avec **E4b**, lorsqu'il y a phrase interrogative (inscrite dans la syntaxe par inversion), il y a effectivement un point d'interrogation. Là où Eluard a employé des relatives, Cernuda *lit* et *inscrit* des interrogatives, et nous en étudierons les répercussions lors de l'analyse sémantique.

Sur l'ensemble des 6 poèmes Cernuda a reproduit intégralement les majuscules en début ou en milieu de vers sans modification aucune.

Jorge Cuesta (qui est le traducteur qui prend le plus de liberté avec la ponctuation)¹⁴ introduit dans **TE2a** et **TE2b**, certaines modifications, ajoutant notamment des virgules qui segmentent un relatif et son support (vers 3):

**... vitres lourdes de silence
Et d'ombre où mes mains nues cherchent tous tes reflets...**

*... vidrieras pesadas de silencio
y de sombra, donde mis manos desnudas buscan...*

Il cloisonne la répétition de deux segments en fonction identique (vers 1-2):

**Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde
Dans le vide des vitres lourdes de silence...**

*Tu cabellera de naranjas en el vacío del mundo,
en el vacío de las vidrieras pesadas...*

Il introduit la valeur expressive courante (admiration, joie, douleur) du point exclamation:

¡Oh suspiros de ámbar, sueños, miradas! (vers 6)

alors que ce dernier semble employé comme vocatif¹⁵ (interpellation, invocation...), et à ce titre le point exclamation est généralement facultatif:

O soupirs d'ambre, rêves, regards. (vers 6)

Cuesta précise l'organisation syntaxique, alors que le poème original ne présente aucune possibilité de confusion, pas plus que la version espagnole, que ce soit au vers 3, ou aux vers 1-2 où la duplication du SAdj est déjà globalement indiquée par le découpage des vers, et par conséquent l'introduction de repères de lisibilité semble superflue, et elle interrompt la continuité du flux poétique.

¹⁴ **E2a**: 2 virgules — 6 points dont 1 final / **TE2a**: 5 virgules — 1 exclamation — 4 points dont 1 final.

¹⁵ Cependant il est clair que la valeur sémantique des interjections dépend essentiellement du ton ou de l'accent que l'on voudra leur donner.

Cette précision des différents segments va de pair avec le choix opéré par Cuesta dans la reproduction ou l'omission des majuscules du poème-source: alors que ce dernier présente une majuscule à l'initiale de tous les vers, Cuesta ne conserve que celles qui indiquent un début de phrase, toujours après un point, rétablissant ainsi une cohérence entre le découpage phrastique et la typographie, accentuant la lisibilité du poème.

Dans **TE2b** la transformation d'une virgule en point virgule semble cohérente avec le nouveau découpage en strophes opéré par Cuesta: le point virgule permet de signaler une fin de phrase, et ainsi l'isoler de la strophe où elle se trouve soulignant qu'elle est un prolongement sémantique et syntaxique (parallélisme) de la strophe antérieure. Par contre dans ce poème il n'intervient pas sur les caractères minuscules ou majuscules, laissant ces derniers en début de vers, que ce soit après un point ou après une virgule.

Dans **TE3**, la suppression du point final ne bouleverse pas vraiment le poème. Par contre, le traducteur a prétendu, cette fois encore, rétablir une lisibilité: le poème-cible présente des majuscules seulement au début de ce que le traducteur a considéré des phrases.

Dans les traductions **TE4**, **TE5**, et **TE6**, aucune modification de ponctuation ou de majuscules n'est à signaler.

Quant à la typographie des titres¹⁶, on peut remarquer qu'elle ne respecte pas toujours l'original. C'est en effet l'unification des critères de la revue qui prime: tous les titres de poèmes d'une même revue présentent la même typographie, indépendamment de l'original de chacun d'entre eux. Les caractères romains, italiques ou gras ainsi que les majuscules correspondent à la composition de la revue, à la mise en page et ne doivent donc pas être interprétés comme choix du traducteur.

B. Analyse morpho-syntaxique

Nous analyserons maintenant les «formes-sens» de ces poèmes qui sont un refus de la rhétorique et visent à la conquête de la justesse: ils ne sont pas des produits de l'écriture automatique mais d'une volonté, d'une poésie intentionnelle, qui cherche à *tout dire*. Et, conjugant les analyses morphosyntaxique et sémantique, nous observerons comment, pour certains traducteurs, la constatation d'un sens, généralement saisissable, répercute sur la réécriture qu'ils font du poème-source. Il est, par ailleurs, surprenant de constater que le clivage est clair entre traducteurs espagnols (à mi-chemin entre la traduction littérale et l'équivalence) et traducteurs hispano-américains (traduction littérale). La possibilité de mettre à jour un sens, une interprétation, donc de dégager des structures à des fins signifiantes, une construction «classique» du poème, cette «hésitation prolongée entre le son et le sens» selon la célèbre phrase de Valéry, entraîne chez certains traducteurs, un détachement de la traduction littérale et une plus grande souplesse dans l'emploi des recours qu'offre la langue-cible. C'est pourquoi nous proposerons une étude morphosyntaxique divisée en deux grandes parties: d'une part les traductions littérales et d'autre part les traductions où interviennent des manipulations.

Signalons tout d'abord que la syntaxe des poèmes choisis par les traducteurs n'offre pas

¹⁶ De nombreux poèmes ne possèdent pas de titre: ils se présentent d'une certaine façon comme des énigmes pour lesquelles rien n'oriente l'interprétation.

de difficultés majeures: on y constate une majorité de phrases nominales, ou de phrases verbales relativement brèves, et une minorité de propositions dépendantes (les plus nombreuses étant les relatives). La quasi absence de conjonctions (aussi bien de subordination que de coordination) indique une poésie de la perception où l'assimilation du réel, son dynamisme n'entrent pas en jeu ¹⁷.

Rappelons que la poésie d'Eluard est celle du *regard qui relie*, comme l'a souligné Jean Burgos; le regard, alors, va balayer le monde (intérieur et extérieur) et les éléments vont se prolonger généralement par répétitions, reprise des phonèmes, des structures, des rythmes, des termes. Il s'agit d'une syntaxe dépouillée ¹⁸ qui inscrit certains rituels, car elle dit un monde saisissable, une universalité, une compénétration du monde intérieur et extérieur. La syntaxe est simple, en apparence; elle n'offre pas de longueur, contrairement à celle de Péret ou de Breton, par exemple. Chaque strophe coïncide parfaitement avec une structure de phrase, posant des syntagmes poétiques précis qui se prêtent peu à une lecture plurielle. Les phrases ne débordent pas le cadre de la strophe (contrairement à la traduction de Cuesta, par exemple).

1. Traductions Littérales

Nous analyserons tout d'abord les formules, les aphorismes et les courts poèmes traduits par Westphalen (**TE5**) qui par leur brièveté rendent les constats plus aisés. Ces poèmes-cible ne présentent aucune modification (excepté **TE5e**): le calque syntaxique est total et l'on observe:

— une similarité des constructions linéaires (**TE5a**).

Toute la vie a coulé dans mes rides	<i>Toda la vida se ha deslizado por mis arrugas</i>
Comme une agate pour modeler	<i>Como un ágata para modelar</i>
Le plus beau des masques funèbres.	<i>La más honda de las máscaras fúnebres.</i>

— une similarité des disjonctions (**TE5c**) qui confère au poème-cible la même ambiguïté des deux derniers vers.

J'observe les petites filles créoles	<i>Observo a las muchachas criollas</i>
Qui sortent de l'école en fumant la pipe.	<i>Que salen de la escuela fumando pipa.</i>

Le segment **en fumant la pipe** peut constituer une expansion de **J'observe**, ou une expansion de **les petites filles créoles... sortent**, qui favorise la surprise, et reprend l'humour des deux premiers vers. Ainsi une «chute» humoristique ouvre et ferme le poème:

¹⁷ Voir à ce propos H. Meschonnic *Pour la poésie III* Paris, Gallimard, 1973 et J.-Y. Debreuille *Eluard et le pouvoir du mot*, Paris, Nizet, 1977.

¹⁸ Rappelons ici ces vers du poème de la préface à *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux* (1920): «Clarté des moyens employés / Vitre Claire / Patience / Et vase à transpercer». Il affirme également «Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs».

Le sang coulant sur les dalles
Me fait des sandales

La sangre corriendo sobre las losas
Me hace sandalias

— une similitude de l’ambiguïté des vers 1-2 (**E5d**), grâce à une morphologie identique de l’adjectif (**immobile/inmóvil**) pour le masculin et le féminin,

Immobile
J’habite cette épine...

Inmóvil
Habito esta espina...

qui renforce le détachement, l’isolement du premier vers, l’adjectif pouvant se rapporter aussi bien à la première personne (**J’habite**) qu’à **épine**.

— une construction impersonnelle identique et la présence du pronom personnel sujet (**TE5b**)¹⁹:

Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis.

No hay que ver la realidad tal como yo soy.

— La seule différence (qui ne correspond pas à une contrainte de la L-C) est d’ordre morphologique. Dans **TE5e** a lieu une transposition article possessif/article généralisant. Ce changement de la partie du discours va altérer l’articulation du texte. En effet le vers 2

Les oiseaux parfument les bois
Les rochers leurs grands lacs nocturnes.

présente une ellipse du verbe, ellipse énoncée dans le possessif qui inscrit ainsi le parallélisme —renforcé d’ailleurs par la correspondance de certains phonèmes—:

Les oiseaux parfument les bois
 [wa] [wa]
Les rochers leurs grands lacs nocturnes
 [ɔ] [ɔ]

Ce parallélisme est renforcé d’une part par l’isométrie des vers et, d’autre part, par la progression de la petitesse à la grandeur présente dans chacun des vers (**oiseaux->bois**, **rochers->lacs**). Finalement on peut remarquer que, outre le parallélisme déjà signalé, l’article possessif inscrit la séquence où il s’insère comme double expansion: **Les rochers -> leurs lacs, les bois -> leurs lacs**.

La versión de Westphalen, par la transposition effectuée, prolonge l’énumération et propose un système ternaire:

Los pájaros perfuman los bosques
 (1)

¹⁹ Par contre, dans **TE5c**, le pronom personnel sujet a été effacé: **J’observe.../Observo...**, ainsi que dans **TE5d**: **J’habite.../Habito...**

Las rocas los grandes lagos nocturnos.

(2) (3)

Système ternaire renforcé d'ailleurs par la parenté des termes dont le trait /inanimé/ s'oppose au trait /animé/ de *pájaros*.

Sur un ensemble de 26 «définitions» de **E6**, 23 de **TE6** sont absolument identiques à l'original sur le plan morphosyntaxique, sans changements, si déplacements, ni manipulations. Les calques syntaxiques reproduisent les structures

— par apposition (vers 21, vers 23)

Forteresse malice vaine
Guéridon grimace élastique

Fortaleza malicia vana
Velador mueca elástica

— par expansion relative (vers 14)

Le mot baignoire qui est traîné par des chevaux...

La palabra bañera que es arrastrada por caballos...

— par comparaison

Le mot garçon comme un îlot

La palabra muchacho como un islote

— structure de phrase simple

Sous la lampe ce soir charmille est un prénom

Bajo la lámpara esta noche glorieta es un nombre

Ces calques syntaxiques sont parfois poussés jusqu'à l'extrême:

— vers 1-2:

le mot cimetière

aux autres de rêver d'un cimetière ardent

la palabra cementerio

A los otros de soñar con un cementerio ardiente

La traduction littérale proposée par César Moro, a subi, en deux occasions, une altération due, pour la première, à une possible ambiguïté de la séquence originale. Nous les analysons ici comme exceptions à la traduction littérale qui fait l'objet des remarques de cette première partie:

Sous la lampe de ce soir charmille est un prénom

Et maîtrise un miroir où tout s'immobilise

*Bajo la lámpara esta noche glorieta es un nombre
Y domina un espejo donde todo se inmoviliza*

Moro opère une transposition entre substantif et verbe, proposant deux «définitions» coordonnées du mot **charmille**, influencé sans doute par l'unique conjonction de coordination de ce poème, et par l'ellipse du verbe. En effet, tous les autres mots «définis» dans le poème sont énumérés les uns après les autres, sans jonction. Or, il nous semble que, malgré cette particularité, les deux vers sont clairement indépendants: la première définition prend appui sur un jeu de mots **Camille / charmille**, quand à la deuxième, elle relève de l'imbrication d'une allitération (**MAITRISE, MIROIR, IMMOBILISE**) et de la réactivation du sème /immobilité/ dans chacun de ces vocables.

La modification du vers 28, quant à elle, repose sur une transposition adjectif/substantif:

**Le mot déclié viol lumineux
Éphémère azur dans les veines**

*La palabra gatillo estupro luminoso
Efímera el azur de las venas*

Bien qu'**éphémère** appartienne à la catégorie de l'adjectif et du substantif, l'ambiguïté se résoud immédiatement car **azur** est obligatoirement substantif: **éphémère** entre alors dans un jeu de miroir avec l'apposition précédente (subt. + adjc. / adjc- + subst.).

En espagnol l'ambiguïté ne se résoud pas: si *efímera* est un adjectif féminin, il caractérise alors *palabra*. S'il s'agit d'un substantif il s'intègre dans l'énumération amorcée par *estupro*, mais il semblerait alors incohérent de préciser le dernier élément par un article généralisant: *el azur en las venas*.

Dans la traduction du poème **E4b** Moro est scrupuleux de respecter les structures répétitives qui proposent des similitudes et des rapprochements spatio-temporels. La construction est d'une justesse qui vise à l'équilibre, qui sera rompu par la suite: car c'est cet incessant passage de l'immobile au mobile qui inscrit les mouvements du désir. Les 5 premiers vers se soudent par l'emploi répété de locutions prépositionnelles, par la répétition de **comme**, par la continuité d'une trame vocalique et consonantique: **ARBRES/MIRACLES. HOMMES/FEMMES. HONTE/MONDE. COMME/HOMME**).

**A l'ombre des arbres
Comme au temps des miracles,**

*A la sombra de los árboles
Como en tiempo de los milagros*

**Au milieu des hommes
Comme la plus belle femme,**

*En medio de los hombres
Como la más bella mujer*

**Sans regret, sans honte,
J'ai quitté le monde.**

*Sin nostalgia, sin afrenta
He dejado el mundo.*

Moro conserve au plus près cette structure du prolongement, mais ne conserve pas les reprises phoniques.

Cependant il compense ces pertes par une littéralité lexicale (*en tiempo de*) qui assure une continuité phonique avec le syntagme du vers suivant: **EN TIEMPO DE / EN MEDIO DE**. Il cherche également à maintenir la place des mots-forts du poème (**hommes et femme**), et

pour ce faire il opère un retournement de la construction «la mujer más bella» et propose *la más bella mujer* qui soude à son tour les deux vers.

Par contre au vers 9 il introduit un nouveau calque dans le choix de la préposition pour traduire le syntagme prépositionnel **En robe noire**, produisant ainsi une séquence inhabituelle en L-C:

— **Une femme jeune, grande et belle**

En robe noire très décolletée.

— *Una mujer joven, grande y bella*

En vestido negro muy escotado.

La traduction de Jorge Cuesta (**TE2b**) est, également exemplaire, d'un calque morphosyntaxique: elle réitère les différents systèmes binaire, ternaire et quaternaire des reprises syntaxiques:

— système binaire:

* **de t'avoir ou de ne pas t'avoir**

de tenerte o no tenerte

* **Je chante pour chanter, je t'aime pour chanter**

Canto para cantar, te amo para cantar

* **où l'amour me crée et se délivre.**

donde el amor me crea y se liberta.

— système ternaire:

* **O toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance,**

oh tú que suprimas ignorancia, olvido y esperanza,

Cependant il altère l'ordre des substantifs et efface l'article généralisant par l'article zéro.

— système quaternaire:

Je chante

la grande joie de te chanter

La grande joie de t'avoir ou de ne pas t'avoir,

La candeur de t'attendre,

l'innocence de te connaître

Canto la gran alegría de cantarte,

La gran alegría de tenerte o de no tenerte,

El candor de esperarte,

la inocencia de conocerte,

Villaurrutia, quant à lui, maintient dans les premiers vers du poème **TE4a** les anaphores qui structurent fortement le poème, établissent une continuité et confèrent un statisme²⁰ à la vision onirique:

²⁰ Rappelons les commentaires de R. Jean sur cette évocation de l'immobilité fournie «par l'image d'une

Elle est debout...	<i>Ella está en pie...</i>	vers 1
Elle a la forme...	<i>Ella tiene la forma...</i>	vers 3
Elle a la couleur...	<i>Ella tiene el color...</i>	vers 4
Elle s'engloutit...	<i>Ella se sumerge...</i>	vers 5
Elle a toujours...	<i>Ella tiene siempre...</i>	vers 7

La reprise accentue l'articulation du poème-cible et souligne beaucoup plus fortement qu'en français cette construction propre à Eluard où, comme le rappelle Meschonnic «l'anaphore est avant tout la répétition de la femme».

A SUIVRE

La seconde partie de cet article traite des manipulations textuelles réalisées par les traducteurs, d'une part au niveau morpho-syntaxique, et d'autre part au niveau sémantique, où sont abordées plus spécialement l'analyse du lexique et l'analyse des images dans les traductions.

—
 pierre qui lancée avec force vers le ciel où elle paraît s'engloutir, donne en même temps l'impression d'une fuite accélérée dans l'espace et d'une immobilité ponctuelle». *Eluard*. Paris, Scuil, 1968, p. 69.