

## **Traduire les poèmes surréalistes français: L'écriture «lyrique» de Paul Eluard**

(suite et fin)\*

*Claudine LECRIVAIN*  
Universidad de Cádiz

(La première partie de cet article analyse les traductions de poèmes de Paul Eluard publiées en Espagne et en Amérique Latine, et tente de dégager les niveaux de convergence et de divergence entre les poèmes-source et les poèmes-cible, abordant dans un premier temps une analyse phonographique, et par la suite, une analyse morpho-syntaxique d'un premier groupe de traductions où il est possible d'apprécier une forte tendance à la littéralité).

### **RÉSUMÉ**

Dans une tentative d'analyse des problèmes posés par la traduction de l'écriture surréaliste, cet article traite plus particulièrement des traductions de poèmes de Paul Eluard. Cette deuxième partie aborde les manipulations textuelles (au niveau morphosyntaxique) opérées par les traducteurs, ainsi que les convergences et divergences au niveau sémantique. Il s'avère finalement que les traductions littérales, tout en étant en nombre restreint, se posent en réflexion sur la traduction poétique comme lieu d'expérimentation, comme «commotion» de la langue-cible.

### **RESUMEN**

En el marco de un intento de análisis de los problemas que plantea la traducción de la escritura surrealista (concretamente los poemas surrealistas de Paul Eluard), esta

---

\* Voir le début de cet article dans *Anales de Filología Francesa*, n° 4.

segunda parte del artículo se centra en las manipulaciones textuales (morfosintácticas y semánticas) realizadas por los traductores, demostrándose así que las traducciones literales plasman una nueva dimensión de la traducción poética como espacio de experimentación, como intento de «conmoción» de la lengua B.

## 2. Manipulations

Parallèlement, nous avons pu observer un deuxième groupe de traductions, notamment celles de Cernuda (TE1) et, dans une moindre mesure, la traduction anonyme de *Gaceta de Arte*, où ont lieu une série de transformations, de manipulations textuelles:

### 1. déplacement des SV, SAdj à l'intérieur d'un vers

Ces déplacements semblent obéir à une recherche rythmique visant à organiser chaque vers en fonction d'un decrescendo syllabique.

#### \* TE1a, vers 1

*Mon amour pour avoir figuré mes désirs*  
*Para figurar mis deseos mi amor*

#### \* TE1a, vers 4-5

*Tes baisers dans la nuit vivante*  
*Et le sillage de tes bras autour de moi*  
*En la noche vivaz tus besos*  
*Y alrededor de mí la estela de tus brazos*

#### \* TE1c, vers 1 et 5

*Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin*  
*Como quien vela<sup>1</sup> disgustos la frente al cristal*

L'agencement sonore (alternance répétée des [f] + [õ] et des [v]: *FRONT VITRES FONT VEILLEURS*) n'est absolument pas présent dans le poème-cible, et dénaturation en partie *l'attente* inscrite dans le vers.

#### \* TE1c, vers 6-7

*Je te cherche par-delà l'attente*    *Más allá de la espera te busco*  
*Par-delà moi-même*                    *Más allá de mi mismo*

Dans le poème-cible la structure binaire n'est pas modifiée, même si elle est segmentée.

---

<sup>1</sup> Cf. le recueil de Cernuda *Como quien espera el alba*.

\* TE1c, vers 4

Plaines toutes petites dans mes mains ouvertes  
 Dans leur double horizon inerte indifférent  
*Llanuras pequeñísimas en mis manos abiertas*  
*Inerte indiferente en su doble horizonte*

Outre la cadence, le déplacement permet ici d'éviter une multisonance proche de la cacophonie (*horizonte inerte indiferente*).

\* E1f, vers 1-4:

Ni crime de plomb  
 | = / =  
 Ni justice de plume  
 Ni vivante d'amour  
 = / = |  
 Ni morte de désir.

Ni crimen de plomo  
 | = / =  
 Ni justicia de pluma  
 Ni de amor viviendo  
 = / =  
 Ni muerta de deseo.

Le chassé-croisé des 4 premiers vers où l'analyse sémantique nous offre deux couples d'antonymes (**plomb/plume** et **vivante/morte**) et deux couples de termes solidaires (**crime-justice** et **amour-désir**) aux positions fondamentales, c'est-à-dire en début (ou presque) et en fin de vers, se trouve légèrement modifié par Cernuda, qui, aux prises avec la traduction de l'adjectif *vivante*, opère une transformation vers le gérondif et procède à un déplacement.

\* TE1d, vers 1-2:

Toutes les larmes sans raison  
 Toute la nuit dans ton miroir

*Lágrimas todas sin razón*  
*En tu espejo la noche entera*

Cernuda maintient les phrases nominales mais annule le procédé anaphorique constant chez Eluard, souligné ici par la réitération du *an* dans le Sadj (*SANS, DANS*). Cette inversion se double d'une inversion intra-syntagmatique (*Lágrimas todas*) qui ancre le poème-cible dans un écart, une rhétorique étrangère à la poésie d'Eluard.

Un phénomène similaire se retrouve dans

\* TE1b, vers 1:                    Elle se penche *sur moi*  
     *Sobre mí se inclina*

\* TE1b, vers 7:                    Où sommes nous  
     *Estamos en dónde*

La phrase interrogative (que nous déduisons par l'inversion du sujet) semble plus étrange en espagnol, non pas à cause de la préposition *en* devant *dónde* (généralement employée avec les verbes qui indiquent un certain statisme), mais à cause de l'inversion qui, une nouvelle fois, pose un écart, un arrangement de la phrase en contradiction avec la clarté voulue par Eluard. L'adverbe **Ensemble** ou l'adjectif **inséparables** se présentent comme réponses elliptiques non pas à une localisation (**Où**) mais à une définition: (**nous sommes**) **Ensemble inséparables**. Dans le poème-cible les deux vers se heurtent, car *Mezcla inseparable* n'est ni une réponse elliptique à une localisation (*en dónde*) ni a une définition, car le verbe *estamos* ne possède pas le trait /définition/ ou le trait /essence/.

\* **TE1f**: le vers 9 présente à son tour une construction artificielle: la segmentation, contrairement à la poésie de Breton, n'est pas courante chez Eluard, la phrase n'éclate pas, elle est dépouillée dans sa progression linéaire:

*Elle ne peut pas être seule*  
*Hallarse no puede sola*

\* **TE1d**, vers 9-10:

*Qui répond à tes gestes*                      *A tus gestos ¿quién responde?*  
*Qui placarde tes mots*                      *Tus palabras ¿quién las guarda?*

\* **TE1f**, vers 13:

*Elle va partout fredonnant*                      *Silbando en todo lugar*

\* **TE2a**, vers 7:

*Mais tu n'as pas toujours été avec moi.*  
*Pero tú no has estado conmigo siempre.*

\* **TE2a**, vers 9:

*Le temps se sert de mots comme l'amour.*  
*El tiempo emplea como el amor palabras.*

Certes, parfois les vers ainsi traduits semblent posséder un rythme propre, une cadence particulière qui leur confère un certain dynamisme. Or, précisément, ce dynamisme, cette mobilité semblent mal venus car, -les poèmes-source étant dans l'ensemble des poèmes de l'absence, de la solitude- l'univers poétique d'Eluard est empreint d'une contemplation de l'être aimé, contemplation de sa présence ou de son absence, qui entraîne une forte stagnation: il s'agit essentiellement d'une constatation du monde extérieur, des sentiments, et non pas d'une participation. Et le langage à son tour stagne (répétition de termes, de structures identiques, nombreuses structures nominales, parataxe). Ainsi lorsque Cernuda ou J. Cuesta modifient ces structures «plates», linéaires, ils proposent une transformation, une maîtrise du langage qui est une saisie de la vie: segmentations, anticipations, mobilités en désaccord avec l'uniformité des structures des poèmes-source.

Dans l'exemple suivant Cernuda choisit de ne pas traduire les pronoms personnels sujets situés en début des vers 5-6 et 9-10, inscrits dans un procédé anaphorique qui commence dès le premier vers:

Ni...	Ni...
Ni...	Ni...
Ni...	Ni...
Ni...	Ni...
Elle...	Es... (effacement du pronom)
Elle est fière...	Orgullosa...(effacement du verbe)
...	
Elle ne peut pas...	Hallarse no puede... (déplacement)
Elle se couronne...	Y se corona....(coordination)
...	
Elle va partout...	Silbando... (mode impersonnel + déplacement)
...	

Cernuda ne maintient donc aucun des pronoms personnels sujets, proposant une variété de structures qui confère au poème un rythme, un dynamisme indiscutable mais qui contribue à disperser certaines symétries. Meschonnic rappelle à ce sujet que les *contre-formes* conduisent inévitablement à des *contre-sens*<sup>2</sup> car elles s'éloignent des *formes-sens* qui inscrivent «la synthèse du dire et du vivre». Effectivement le premier élan<sup>3</sup> d'Eluard (dans de nombreux poèmes) est une vision immédiate, une constatation -substantif ou référence au substantif (pronom personnel)-, et il ne correspond pas à une tentative de maîtrise de la réalité, ni à une animation (préposition, adverbe, verbe). Dans les 3 premiers poèmes traduits par Cernuda, il est possible de constater ce passage à un univers dynamique, univers en transformation, en action:

E1a: Mon amour...	TE1a: Para figurar...
E1b: Elle...	TE1b: Sobre mí...
E1c: Le front...	TE1c: Como quien...

- Dans les dénombrements, les énumérations des poèmes, les traducteurs réorganisent la distribution des éléments: dans TE3 (vers 13) le déplacement semble obéir, dans un premier temps, à des fins rythmiques, car le traducteur place en tête de l'énumération le substantif le plus long:

<sup>2</sup> Pour la poétique II (1973). Transformations qui constituent «une double trahison, sur le plan idéologique et sur le plan de l'écriture» (p.370).

<sup>3</sup> La position initiale à l'intérieur du vers est une position fondamentale qui va orienter, infléchir le poème, une position qui porte un accent d'insistance.

**Ni le rouge ni le jaune ni le blanc ni le nègre  
ni el amarillo ni el negro ni el blanco ni el indio**

Cependant ce premier déplacement est aussitôt suivi d'un second, car **rouge** passe d'un position initiale à une position finale dans la traduction (*indio*). Il s'avère alors que cette position en fin de vers introduit obéit à une orientation sémantique, une chute du vers: l'énumération apparemment générale d'adjectifs de couleurs, se métamorphose à travers **nègre**, en une énumération des couleurs des races humaines. Le traducteur conserve cet effet de surprise en modifiant l'ordre des adjectifs: en effet *negro* n'est pas clairement marqué du trait /race/, contrairement à *indio*. Bien sûr c'est le lexique qui inscrit ici le sens, mais c'est l'agencement de l'énumération qui contribue à créer une deuxième lecture, agencement qui doit donc être modifié dans le poème-cible, pour maintenir la pluralité initiale de lecture du vers.

De même dans **TE2b**, vers 4, J. Cuesta a modifié l'énumération des substantifs, posant ainsi une progression sémantique (du «négatif» au «positif»):

**O toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance,  
Oh tú que suprimas ignorancia, olvido y esperanza,**

## 2. déplacement entre deux vers

\* E1a, vers 6-7:

**Mes rêves sont au monde                    Mis sueños en el mundo  
Clairs et perpétuels.                        Son claros y perpetuos.**

Le déplacement du verbe «être» correspond à une spécificité de la langue espagnole par rapport à la langue française: deux verbes distincts pour traduire le seul verbe «être». La L-C se trouve alors face à l'obligation d'une différence formelle en vue d'une expansion locative ou attributive, annulant ainsi la superposition présente dans le poème-source:

Mes rêves sont                    au monde  
    /  
    \                    Clairs et perpétuels

La contrainte de la L-C -locatif («estar») et l'attribut («ser»)- oblige le traducteur à un déplacement. Ce dernier n'inscrit plus alors l'affirmation que la relation au monde est rendue possible par la présence de l'autre (**Pour avoir figuré mes désirs... -> mes rêves sont au monde**). La traduction pose cette relation comme préalable, *Mis sueños en el mundo -> Son claros y perpetuos* et ne dit plus le vide lié à la solitude, qui apparaît seulement dans les deux derniers vers, et est alors perçu dans le poème-cible presque comme une contradiction avec le reste du poème.

### 3. transformations multiples.

Les transformations vont généralement au-delà de simples inversions, et l'on observe dans les versions réalisées par Cernuda de nombreuses modifications qui métamorphosent le poème. Si nous reprenons le poème E1a, nous constatons dans un premier temps un seul point final donc, théoriquement, une phrase qui s'étend sur sept vers:

**Mon amour pour avoir figuré mes désirs  
Mis tes lèvres au ciel de tes mots comme un astre  
Tes baisers dans la nuit vivante  
Et le sillage de tes bras autour de moi  
Comme une flamme en signe de conquête  
Mes rêves sont au monde  
Clairs et perpétuels.**

Le poème-source développe un rapport de causalité avec la phrase-matrice présente dans les vers 6-7: étirement de la tournure verbale de cause **pour avoir figuré/(pour avoir) mis**, qui se prolonge dans les parallélisme suivants:

**pour avoir figuré mes désirs  
(pour avoir) mis tes lèvres au ciel  
tes baisers dans la nuit  
et le sillage de tes bras autour de moi  
-> Mes rêves sont au monde...**

Cernuda a transformé le vocatif en sujet, et le second infinitif passé ((avoir) mis) en passé simple, et a segmenté une seule phrase du poème-source en deux phrases dans le poème-cible, sans pour autant introduire de ponctuation: ce faisant il déplace la phrase-matrice, les compléments déterminatifs et les circonstants, et il métamorphose l'expansion causale en finale (*Para figurar*).

*Para figurar mis deseos  
mi amor De tus palabras en el cielo  
Puso tus labios como un astro  
En la noche vivaz tus besos  
Y alrededor de mí la estela de tus brazos  
Como una llama en signo de conquista  
Mis sueños en el mundo  
Son claros y perpetuos.*

Les structures du poème-cible, malgré les parallélismes, perdent à notre avis, en force et en tension par la confusion qu'elles engendrent. Le poème semble alors perdre son unité et se dégager en deux blocs, sans lien: le premier qui correspond aux vers 1-6, vers qui se regroupent autour de la phrase-matrice *Puso tus labios*, au passé simple, et le second groupe (vers 7-10) qui inscrit un présent.

**\* E1b, vers 5-6**

De la même façon deux SPrép deviennent respectivement sujet et attribut, alors que le SN sujet devient Sprép:

<b>Sous les nuages de ses paupières</b>	<i>Sus párpados son nubes encima</i>
<b>Sa tête s'endort dans mes mains</b>	<i>De su cabeza dormida en mis manos</i>

L'enjambement introduit dans le poème (rupture de la locution prépositionnelle), inscrit également la rupture partielle du parallélisme de construction entre le vers 6 et le vers final:

<b>Sa tête s'endort dans mes mains</b>	<i>De su cabeza dormida en mis manos</i>
.....	.....
<b>Et ma tête roule en ses rêves</b>	<i>Mi cabeza rodando en sus sueños</i>

Ce faisant, seul le dernier vers du poème-source maintient un aspect actif dans le poème-cible (*rodando*), rompant la symétrie des deux vers par un passif (*dormida*).

**\* E1d, vers 7-11**

On observe une première transformation dans l'effacement de la structure binaire (qui entraîne un changement d'ordre sémantique) par suppression de la préposition:

<b>Tu vivras</b>	/ de la vie d'ici
	\ Et de l'espace misérable

Les transformations opérées par Cernuda permettent deux lectures différentes, soit:

<b>Vivirás</b>	/ de aquí
	\ Y del miserable espacio

soit, par réactivation de la transitivité et de l'intransitivité du verbe *vivir*:

<b>Vivirás</b>	/ la vida de aquí
	\ Y del miserable espacio

La structure originale entre, par ailleurs, dans un jeu de symétrie avec le vers 4,



**Tu doutes de la terre *et de* ta tête**

....

**Tu vivras *de* la vie d'ici**

***Et de* l'espace misérable**

vers dont l'unité repose sur l'allitération (alternance des dentales: *TU DOUTES DE LA TERRE ET DE TA TÊTE*). Cernuda avait auparavant fait subir, à ce vers, une transformation qui marque une attente non résolue, en suspens dans le vers suivant:

*Dudas de la tierra y tu cabeza*

*Afuera todo es mortal*

- Parfois au contraire se sont les contraintes de la L-C qui oblige le traducteur à une perte partielle de symétrie: dans les vers 5-6 de ce même poème, le parallélisme de construction est conservé, même si la reprise exacte des termes est impossible:

*Dehors tout est mortel*

*Pourtant tout est dehors*

*Afuera todo es mortal*

*Aunque todo se halla fuera*

Les contraintes de la L-C conduisent le traducteur au recours à la phrase verbale là où l'expression nominale est impossible (TE1c, vers 1 et 7):

**Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin**

*Como quien vela disgustos la frente al cristal*

Toutes ces transformations de la phrase éluardienne lui donnent une architecture, une éloquence contraire à ce que R. Jean nomme une «poésie du dépouillement grammatical, du respect des mots nus, (...) une poésie de l'ellipse» où «la limpidité se (fait) énigme»<sup>4</sup>.

Cependant les traducteurs adaptent parfois l'ensemble d'une strophe en phrases nominales là où le poème-source offrait des phrases verbales, dans ce qui semble être une tentative de maintenir une unité du poème.

\* E2a, vers 4-5

**Ta chevelure d'orange dans le vide du monde**

.....

**La forme de ton coeur est chimérique**

**Et ton amour ressemble à mon désir perdu**

*Tu cabellera de naranjas en el vacío del mundo,*

...

*La forma quimérica de tu corazón*

*y tu amor que se parece a mi deseo perdido,*

---

<sup>4</sup> Eluard, Paris, Seuil, 1968, p. 100.

\* E3 vers 4-6

L'habituel vase clos des désastres  
Des mauvais rêves  
Je fais corps avec eux  
*Con el habitual vaso cerrado de los desastres  
de los malos sueños  
me fusiono*

La traduction tend à une simplification, par suppression de l'apposition, introduite directement comme Syntagme prépositionnel complément. Cependant le traducteur n'a introduit cette modification que dans la deuxième strophe, alors que l'apposition commence dès la première, et il a par conséquent laissé celle-ci comme une simple énumération, isolant chaque strophe.

Le battement de l'horloge...	<i>El latido del reloj...</i>
La cheminée émue...	<i>La conmovida chimenea...</i>
...	...
L'habituel vase clos....	<i>Con el habitual...</i>
Je fais corps avec eux	<i>Me fusiono</i>

4. coordination

\* TE1b, vers 4:

Elle a confiance elle oublie                      *Confía y olvida*

Deux phrases simples juxtaposées (structure binaire) se retrouvent coordonnées en espagnol, vraisemblablement pour rétablir en partie l'équilibre perdu par la disparition des pronoms personnels: l'unité du vers en français (ainsi que le rythme) est marquée par les deux pronoms elle. Sans coordination le vers aurait été très «cassant» en espagnol.

\* TE1b, vers 11:

Et ma tête roule en ses rêves                      *Mi cabeza rodando en sus sueños*

La conjonction «et» n'est pas traduite dans le dernier vers, bien qu'elle amène une fois de plus (cf. E1a, E1c, E1d) la «conclusion», la fermeture du poème, et s'insère dans un vers isolé. La traduction, à l'inverse, reste en attente.

\* TE1d, vers 12

Et qui donc pense à ton visage?  
*¿Y quién piensa en tu semblante?*

Lorsque Cernuda maintient la conjonction qui amorce le dernier vers, cela semble correspondre à la traduction de la conjonction **donc**. Y s'inscrit alors comme compensation.

\* Eif, vers 9-12

Elle ne peut pas être seule	<i>Hallarse no puede sola</i>
Elle se couronne d'oubli	<i>Y se corona de olvido</i>
Et sa beauté couvre les heures	<i>Su beldad cubre las horas</i>
Qu'il faut pour n'être plus personne.	<i>Justas para no ser nadie.</i>

Cernuda déplace la coordination au vers précédent, inscrivant une sorte de suite logique entre les vers, de rapport de cause-conséquence: «no puede estar sola, y (=entonces) se corona de olvido».

### 5. changement de temps

Une modification importante a lieu dans les temps du poème E3 (vers 11-12, 14, 16, 20, 22), modification qui inscrit des situations hypothétiques (conditionnel des verbes) là où l'imparfait établissait des répétitions, une continuité en *vase clos*. En effet le traducteur a interprété **Un jour de plus** dans le sens de «Il s'en est fallu d'un jour» (donc conditionnel et coordination en espagnol<sup>5</sup>) et non comme inscription d'une répétition, un arrêt du temps: «une fois encore», «encore un jour où...» (indicatif imparfait et absence de coordination).

* Un jour de plus j'étais sauvé	<i>Un día más y yo estaría salvado</i>
On ne me brisait pas les doigts	<i>No se me quebrarían los dedos</i>
* On me laissait même la femme	<i>se me dejaría hasta la mujer</i>
* On m'abandonnait au-dehors	<i>Se me abandonaría fuera</i>
* Un jour de plus je respirais naïvement	<i>Un día más y yo respiraría ingenuamente</i>
* J'éclipsais de ma silhouette	<i>Eclipsaría con mi silueta</i>

Les transformations<sup>6</sup> de Cernuda vont, dans l'ensemble, dans le sens d'une confusion, d'une complexité là où la poésie d'Eluard est en général immédiatement transparente, fortement structurée, et d'une grande simplicité (qui va de pair avec une moindre lisibilité sémantique). Paradoxalement<sup>7</sup> on constate une tentative de redressement du sens liée à des redressements grammaticaux, comme par exemple aux

---

<sup>5</sup> Il semblerait que ce soit justement la coordination qui oriente le sens de l'expression, car effectivement **un jour de plus** peut également marquer elliptiquement la condition.

<sup>6</sup> Excepté TE1e où il a maintenu un mot à mot presque intégral, une seule inversion est à signaler (vers 13): **Des plaines pâles miment le froid/Pálidas llanuras representan el frío.**

<sup>7</sup> Cela tient évidemment à l'identité du traducteur.

vers 20-21 où l'incompatibilité sémantique **Je respirerais / une mer** est rétablie par la transformation en circonstanciel, doublée d'une métamorphose en pluriel:

**...je respirais naïvement...**      *yo respiraría ingenuamente*  
**Une mer et des cieux volatils**      *en mares y cielos volátiles*

### C. Analyse sémantique

La simplicité des structures syntaxiques que nous venons d'observer se voit doublée d'une certaine simplicité du lexique utilisé contribuant ainsi à un dépouillement verbal. Dès 1920, dans la préface au recueil *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, Eluard déclarait:

«La vanité qui pousse l'homme à déclarer ceci beau ou ceci laid, et à prendre parti, est à la base de l'erreur raffinée de plusieurs époques littéraires, de leur exaltation sentimentale et du désordre qui en resultera.

Essayons, c'est difficile de rester absolument purs. Nous nous apercevrons alors de tout ce qui nous lie.

Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le, transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun échange entre nous»<sup>8</sup>.

Eluard affirmera cette volonté d'un langage clair, élémentaire, familier, aisément identifiable<sup>9</sup>, dans tous ses recueils, et l'une des constantes de son œuvre poétique<sup>10</sup> sera «de rester proche du langage courant, immédiat, "sensible"»<sup>11</sup>. Sa poésie

«est au cœur des mots anonymement familiers de la mémoire populaire, (...) elle est au cœur des hommes, ceux que la postérité a immortalisés mais aussi les autres, plus humbles, méconnus ou inconnus. Et (...) il

---

<sup>8</sup> *Oeuvres Complètes*. Paris, La Pléiade, vol 1. p. 37.

<sup>9</sup> Rolland Pierre dans un article déjà ancien (*Europe* N° Spécial Juillet-Août 1953. Nov. Déc. 1962) sur «Le vocabulaire de Paul Eluard» soulignait que «En tout et pour tout Paul Eluard dispose d'environ 1750 mots dont 40 % correspondent à des noms concrets, qui dominent d'ailleurs (densité de leur emploi: 80 %)» (p. 262-263).

<sup>10</sup> En 1942 dans la préface du recueil *Poésie involontaire...* (1942) «Rien de rare, rien de divin dans son travail banal. Le poète, à l'affût des obscures nouvelles du monde, nous rendra les délices du langage le plus pur, celui de l'homme de la rue et du sage, de la femme, de l'enfant et du fou. Sinon (...) nous poétisons, nous nous retirons la vue première, élémentaire des choses, dans cet espace et ce temps qui sont nôtres.» *Oeuvres complètes*. vol. 1. p. 1133-1134.

<sup>11</sup> Meschonnic, *Pour la Poétique III*, Paris, Gallimard, 1973, p. 136-137.

suffit de (re)donner la parole aux mots pour que ceux-ci se pressent en longues cohortes dans la fraternité reconquise de la page du livre.

*Nous parlons à partir des premières paroles<sup>12</sup>.*

## 1. Lexique

Dans un premier temps nous nous attacherons à souligner une particularité du lexique choisi qui comporte essentiellement des termes génériques qui désignent une infinité de réalités, mots innocents selon une expression d'Eluard, lexique familier qui possède un référent conceptuel relativement clair. «L'emploi de termes génériques place en somme l'image sous le signe de l'indétermination absolue<sup>13</sup>». L'appréhension du réel est globale lorsqu'il y a vide et solitude, le regard, la pensée ne perçoivent plus le monde en détail mais dans une totalité presque indistincte. Il s'agit d'une saisie immédiate, directe. La non participation au monde<sup>14</sup> débouche sur une perception qui n'est qu'une classification du réel (mots, ciel, astres, nuit, rêves, monde, horizon, bois, espace, peur, rire, forme, désir, vide, ombre, etc..) où les objets sont relativement rares (tête, mur, miroir...) Et lorsqu'il y a tentative de particularisation, les détails, les caractéristiques demeurent dans le domaine du «flou»: pâles, inerte, indifférent, misérable... La solitude, l'isolement et la douleur, s'inscrivent dans une certaine passivité, stagnation du langage. Et de même lorsque l'être aimé est présent les particularités deviennent, englobantes, génériques (clairs, grande, pure...) Dans ce sens on constate dans les poèmes-source et dans les poèmes-cible une abondance d'articles généralisants qui tendent à l'universalité, à l'essentiel:

<b>la terre</b>	<i>la tierra</i>	<b>la nuit</b>	<i>la noche</i>
<b>l'espace</b>	<i>el espacio</i>	<b>la faim</b>	<i>el hambre</i>
<b>la vie</b>	<i>la vida</i>	<b>la peur</b>	<i>el miedo</i> etc.

- Certaines traductions accentuent parfois cette indétermination, en effaçant l'article généralisant au profit d'un article zéro:

- E1b, vers 2

**Le coeur ignorant**

*Corazón ignorante*

- E1e, vers 1-4

**Les yeux brûlés du bois**

*Ojos quemados...*

**Le masque inconnu...**

*Máscara incógnita...*

**Dans les prisons absurdes**

*En prisiones absurdas...*

<sup>12</sup> Colette Guedj «Le collage dans l'écriture de Paul Eluard» *Les mots La vie*, N° 5, 1987, p. 193.

<sup>13</sup> Maryvonne Meuraud, *L'image végétale dans la poésie d'Eluard*, Paris, Minard, 1966, p. 20.

<sup>14</sup> Cependant il faut noter qu'Eluard reprend les mêmes termes lorsque la personne aimée est présente: la joie, la relation au monde deviennent totales, et le lexique inscrit encore une certaine généralité, complétée cette fois par des classifications plus précises, (plus grande abondance d'objets, par exemple) et par des termes qui indiquent des actions sur le réel.

*Les diamants du cœur*

*Diamantes...*

- Ainsi en traduisant un article généralisant par un particularisant (TE3, vers 1) le poème-cible nie en quelque sorte l'arrêt total du temps, la solitude absolue, la métamorphosant en brisure exceptionnelle et non pas essentielle:

**Le battement de l'horloge**

*El latido de un reloj*

- Les traducteurs reproduisent assez fidèlement cette généralité première, choisissant le sens usuel du mot (le sens le plus répandu) au détriment des sens particuliers (qui se présentent dans une situation, un contexte particulier), embrassant ainsi un réel le plus vaste possible.

Nous retrouvons là encore une caractéristique du langage surréaliste: pour l'écriture éluardienne il ne s'agit pas comme dans l'écriture automatique d'associations verbales qui s'établissent en fonction de la structuration inconsciente du vocabulaire, mais d'un premier apprentissage, d'une première saisie du monde à travers le langage. Écriture qui est une réutilisation constante des «premières paroles». Le langage surréaliste d'Eluard renvoie à un apprentissage conscient du monde à travers le langage, aux premiers pas dans la possibilité de *pouvoir tout dire*.

Les traducteurs choisissent donc à leur tour généralement des termes génériques (Ciel/cielo - nuit/noche - rêves/sueños - désir/deseo - mains nues/manos desnudas - grande joie/gran alegría - etc ...).

Cependant dans certains poèmes-cible apparaissent des termes plus marqués, sans que ces choix obéissent à une recherche de parenté sonore, allitérations, etc... qui pourrait justifier certains changements. Pour traduire *visage* (Eld) Cernuda choisit un terme peu courant (*semblante*) et va au delà d'une référence anatomique, introduisant la manifestation d'un sentiment, une expressivité. Il passe à un registre marqué<sup>15</sup>, plus littéraire et souligne fortement un terme qui se détache ainsi de l'ensemble du poème-cible, alors que dans le poème-source ce terme s'insérait dans la même trame générique, «immédiate». De même pour traduire *beauté* (E1f: Sa beauté couvre les heures), Cernuda choisit un terme poétiquement plus marqué: *beldad*<sup>16</sup>, deuxième inscription de sa préférence pour une description d'un aspect plus nettement moral au delà de la simple apparence physique<sup>17</sup>.

Dans TE1f (vers 9) Cernuda inscrit un nouveau terme «littéraire»: *Hallarse no puede sola* alors que le vers-source proposait un terme courant (être): *Elle ne peut être seule*. Ces quelques manipulations sémantiques vont de pair avec les manipulations (inversions, entre autres) que nous avons signalées lors de l'analyse morphosyntaxique.

<sup>15</sup> Voir à ce propos C. Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, P.U.L., 1977, p. 69-71 et p. 96-104.

<sup>16</sup> Le *Diccionario de uso del español* (María Moliner) précise qu'il s'agit d'un terme peu fréquent. Dans ses propres poèmes Cernuda n'emploie pas ce terme, il utilise "belleza" ou "hermosura".

<sup>17</sup> Voir à ce propos l'article de Michel Camprubi «Structuration d'un champ lexical ou différenciations distributionnelles d'un groupe de mots voisins: "bello, bonito, hermoso, guapo, lindo (majo, mono)» In *Actes du Deuxième Colloque de Linguistique Hispanique*, Cahiers de l'E.R.L.A., 1987, p. 83-91.

- Cernuda procède parfois à un décodage terme à terme, qui lui fait perdre de vue la dimension familière de certaines séquences, et établir une contradiction interne du poème. Voyons l'exemple de E1a, vers 8:

**Mon amour pour avoir figuré mes désirs...**

.....

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

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

L'opposition marquée dans les deux derniers vers: absence vs présence, n'est plus sensible dans le poème-cible:

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

La langue familière confond les adverbes «ici» et «là»: «là» n'indique plus un lieu autre que celui où l'on est mais précisément le lieu où l'on est<sup>18</sup>. C'est pourquoi «être là» signifie généralement «être présent». Le vers d'Eluard insiste sur l'absence dans la proximité (quand tu n'es pas là -> près de moi), alors que la traduction fait part d'une absence dans l'éloignement dans un ailleurs indéfini (sur lequel on insiste par l'inversion): *Y cuando allí no estás*.

- Nous citerons un dernier exemple de cette confusion, de ce décodage erroné réalisé par Cernuda qui le conduit, là encore, à une contradiction, presque un contre-sens (E2b, vers 5):

**O toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance  
Qui supprimes l'absence et me mets au monde  
... que suprimas ignorancia, olvido y esperanza  
Que suprimas la ausencia y en el mundo me dejas**

La présence de la femme aimée annonce la primordialité de la vie, la naissance de l'homme au monde, c'est-à-dire sa participation et sa compréhension. L'existence de la femme aimée et sa proximité permettent une plénitude, alors que la séquence-cible (bien qu'ambivalente) inscrit plutôt un abandon, une perte de l'union.

---

<sup>18</sup> «Ainsi pouvons-nous constater pour le français moderne, que l'adverbe *là* déborde sur le domaine de *ici*». H. Vernay *Essai sur l'organisation de l'espace par divers systèmes linguistiques*, München, Wilhem Fink Verlag, 1974, p. 72.

- De même pour E3, le traducteur anonyme de *Gaceta de Arte* manifeste également cette tendance à glisser vers une précision<sup>19</sup> lexicale, «plaquée» d'une légère «poétisation»:

- vers 3 où *se pâme la cime*. La précision lexicale est accompagnée d'une inversion «embellissante»: *donde de amor desfallece la cima*.

- vers 25: *chambre secrète* traduit par *cámara secreta*.

- vers 19: *je ne les connais pas / los desconozco*.

- Dans TE5d, *J'habite* est traduit littéralement par *Habito*. Ce terme, moins usité en L-C, conduit à une perte partielle de la composante familière.

- Dans TE2b (vers 4) *toi qui supprimes l'ignorance, l'oublie...*, la traduction littérale du verbe (*tú que suprimas*) et au vers 7, l'emploi du verbe *se liberta* pour se délivre, confèrent au poème-cible une texture différente, moins proche du langage familier. Ces «ornements» donnent dans l'ensemble une élégance factice aux poèmes-cible, et en contredisent la sobriété générale.

- Dans le recueil *Quelques-uns des mots...* (E6) Eluard propose une prospection dans le lexique de sa poésie, offrant des termes qu'il n'employait pas auparavant. Prospection, conquête des mots que Meschonnic présente comme une morale du langage: «La présence du poète au monde, qui lui impose de tout connaître de son temps, d'y participer, implique une morale du langage. Conquérir les mots, du rare au trivial, c'est ouvrir un plus grand compas sur l'univers<sup>20</sup>». Le traducteur ne semble pas toujours attentif à cette conquête: en effet il propose parfois des termes précis alors qu'Eluard «reconnaissait» des mots triviaux, ou inversement il neutralise la recherche surréaliste d'une universalité<sup>21</sup>:

\* *vénéneux rideau d'acajou* (13): *venenoso telón de caoba*

\* *un mot qui n'a pas honte* (4): *una palabra que no tiene afrenta*

\* *cognée erreur jouée aux dès* (15): *hacha error jugado a los dados*. La traduction ne propose pas un synonyme peu usité de *hacha*.

\* *le mot délic viol lumineux* (17) passe dans la traduction de l'abstrait (=mécanisme) au concret *la palabra gatillo estupro luminoso*.

Notons toutefois que Moro introduit une compensation, choisissant par la suite un terme technique (*estupro*) pour traduire *viol*.

\* *hamac treille pillée* (10): le terme *treille* est généralisé en L-C dans *hamaca vid saqueada*.

\* *le mot carrure bloc d'ivoire* (19): *la palabra contextura bloque de marfil*.

\* *déjouer... palier sans portes* (20): *frustrar... pasillo sin puertas*.

---

<sup>19</sup> Précision rejetée par certains théoriciens de la traduction, tel Peter Newmark: «There is no excuse for unnecessary synonyms (...) in any type of translation» *Babel*, N° 3-4, 1977, p. 164.

<sup>20</sup> H. Meschonnic, «Eluard, poète classique», *Op. Cit.*, 1973 p. 135.

<sup>21</sup> Exemples de termes «définis»: *neurasthénie, créole, hamac, guéridon, déjouer, treille*.



\* **un vieillard travesti (2): un viejo disfrazado.** Travesti signifie «déguisé» et plus spécialement «déguisé avec les vêtements propres de l'autre sexe», particularité qui n'est pas reprise dans *disfrazado*.

## 2. Images

Rares sont les images qui reposent sur une réactivation du signifiant. On en trouve seulement deux exemples:

\* E6, vers 16: ..... **charmille est un prénom**

On peut observer comment le prénom **Cauille** est inscrit dans **CHARMILLE** qui réinscrit l'expression «prénom charmant» (**CHARME**). César Moro propose également une inscription anagrammatique:

..... *glorieta es un nombre (GLORIETA)*

\* E5c, vers 1-2. La réactivation est ici proche du calembour:

**Le sang coulant sur les dalles  
Me fait des sandales**

L'assemblage de deux signifiants (**SANG + DALLES = SANDALES**) pose d'emblée le poème comme une provocation, un jeu, présents dans les ambivalences du poème que nous avons signalées lors de l'analyse morphosyntaxique. La traduction littérale est impuissante à rendre l'humour de ces deux vers (elle propose une inscription partielle des signifiants qui n'est plus structurante: **SANGRE + LOSAS = SANDALIAS**):

*La sangre corriendo sobre las losas  
Me hace sandalias*

\* E6, vers 7: **Il a un dé au doigt c'est un perroquet...**

L'humour prend partiellement appui sur une allitération (**dé - doigt**) et est également présent en L-C:

*Tiene un dedal en el dedo es un papagayo...*

- La poésie d'Eluard propose des comparaisons qui sont toujours logiques, même si elles ne sont pas toujours évidentes dans l'immédiat. C'est dans ce sens que Meschonnic la définit comme une poésie classique: «La poésie classique est une conquête du banal. Une récréation des évidences<sup>22</sup>». La comparaison demeure dans

---

<sup>22</sup> H. Meschonnic, *Op. Cit.*, 1974, p. 137.

l'isotopie du contexte, comme nous pouvons le constater dans les quelques exemples suivants:

**\* Le sillage de tes bras autour de moi (E1a)**  
**Comme une flamme**

La mise en parallèle se fonde sur un rapprochement de forme, de sinuosité, qui permet de rapprocher ce qui est opposé: verticalité (flamme) vs horizontalité (sillage) et feu (flamme) vs eau (sillage).

Ce rapprochement est maintenu dans la traduction puisque les référents sont identiques: *la estela de tus brazos / Como una llama.*

**\* Toute la vie a coulé dans mes rides (E5a)**  
**Comme une agate pour modeler**  
**Le plus beau des masques funèbres**

Le rapprochement des termes se fonde également sur la forme en nervures, et se réactive par le trait /pierre précieuse/ dans **beau**, alors que le traducteur a choisi de prolonger l'analogie de forme dans *la más honda de las máscaras ...* en rapport avec *arrugas*.

**\* le mot garçon comme un îlot (E6)**  
*la palabra muchacho como un islote*

La comparaison s'établit autour du sème /petitesse/: petitesse spatiale pour *îlot/islote* et petitesse temporelle (jeunesse) pour *garçon/muchacho*.

**\* Mis tes lèvres au ciel de tes mots comme un astre (E1a)**

Cette fois ce n'est pas l'équivalent sémantique qui atrophie la comparaison en L-C, mais les déplacements de l'ordre des mots qui la rendent insaisissable:

*Puso tus labios como un astro.*

- Certaines images reposent sur une réactivation d'une expression courante qui est court-circuitée. Colette Guedj signale que «l'œuvre d'Eluard est émaillée de ces collages de lieux communs, détournés de leur sens premier, mais dont ils conservent toujours comme l'arrière-mémoire<sup>23</sup>»:

**- E5f Gagner au jeu du profil**  
**Qu'un oiseau reste dans ses ailes**

---

<sup>23</sup> «Le collage dans l'écriture de Paul Eluard» *Les mots la vie*, N° 5, 1987, p. 184.

Il y a court-circuit de la conséquence, raccourci de l'expression «parier au jeu ... que ...» -> gagner. Court-circuit maintenu dans le poème cible car il opère sur une expression semblable «apostar al juego ... que ...» -> ganar:

*Ganar al juego del perfil  
Que un pájaro se quede en sus alas*

Le poème-cible peut inscrire alors ce télescopage, cette adultération du monde où le bonheur (*Ganar*) est pris dans l'immobilité (*que un pájaro se quede en sus alas*).

- E1c. Le vers 1 (**Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin**) propose une réactivation de l'expression «veilleurs de nuit» (d'une part solitude, attente du veilleur, d'autre part chagrin, douleur, qui empêche de dormir). L'impossibilité de réactiver ici l'expression équivalente en I-C («portero de noche») a conduit Cernuda à opérer une transformation (*Como quien vela disgustos*) qui met en jeu des traits identiques.

- L'expression **montrer les dents** indique une menace, une agressivité, et entre dans un jeu de redondance puisqu'elle est introduite par **menaces**:

#### **Des menaces montrent les dents**

Redondance soulignée par l'allitération en [m] (**MENACES, MONTRENT, MORDENT, PLUMES, MORTES**). La traduction inscrit cette constante de l'agressivité avec une force presque similaire (si ce n'est l'effacement de l'allitération):

*Las amenazas enseñan los dientes  
Muerden la risa.*

\* E2a, vers 2:

La séquence **...les vitres lourdes de silence** réactive l'expression «un silence lourd». Une expression similaire est mise en jeu, à son tour, en espagnol: *...las vidrieras pesadas de silencio*.

\* E1e, vers 7:

La force intimidante, l'agressivité, s'inscrivent dans la séquence **...mordent le rire**, qui conserve en arrière-plan (arrière-mémoire) l'inscription de la violence présente dans l'expression «raillerie mordante».

La traduction *...muerden la risa* conserve également cette superposition.

\* E5a. Le vers 1 **Toute la vie a coulé dans mes rides**, reprend une métaphore déjà présente dans la langue («la vie coule dans les veines» pour «le sang coule dans les veines»), et opère un retournement en substituant **rides** à «veines», qui débouche sur un rapprochement vie/mort.

Le poème-cible propose *Toda la vida se ha deslizado por mis arrugas* qui ne réactive pas l'expression «la sangre corre por las venas<sup>24</sup>».

- Les images d'Eluard (généralement comparaisons et métaphores) restent donc relativement saisissables: «Ses métaphores sont le plus souvent notations d'analogies qui s'imposent par leur justesse et qui enrichissent le monde sensible que des métaphores surréalistes proprement dites<sup>25</sup>». Les rapports qu'elles établissent se maintiennent généralement en langue-cible: analogie de forme (E1a: le sillage de tes bras / *la estela de tus brazos*), analogie de couleurs (E2a: ta chevelure d'oranges / *tu cabellera de naranjas*), rapprochement autour du trait /volatilité/ commun au parfum et à l'inspiration ou expiration des soupirs (E2b: O soupirs d'ambre, rêves, regards / *O suspiros de ambar, sueños, miradas*), etc.

Les métaphores par apposition qui se développent dans E6 proposent des similitudes logiques qui n'établissent pas d'images surprenantes, frappantes:

\* voyelle timbre immense sanglot d'étain (16)  
rire de bonne terre

Le sème /son/ est le sème commun entre voyelle timbre sanglot et rire, que Moro a maintenu en L-C en choisissant *timbre* comme équivalent de timbre.

\* le mot dé clic viol lumineux (17)  
éphémère azur dans les veines

Le sème commun est la /soudaineté/ qui se maintient partiellement en L-C malgré les changements opérés par Moro:

*la palabra gatillo estupro luminoso*  
*efímera el azur en las venas*

- Eluard fait un usage relativement restreint de la polysémie, tendant toujours à la précision, à une description partiellement «réaliste». Il y a rarement superposition ou prolongement d'un terme dans les termes suivants comme chez certains surréalistes tels Breton ou de Péret. Les termes employés par Eluard généralement polysémiques «en puissance» (au niveau de la langue), aboutissent selon la valeur retenue à une monosémie en discours<sup>26</sup>. Cependant il existe certaines exceptions, comme par exemple dans E3 (*Je remonte le temps*) où la polysémie du verbe «remonter» permet une réactivation et inscrit par deux fois une temporalité -a) aller vers l'origine et b) tendre de nouveau le ressort (d'une montre, d'une horloge)-, donc un contrôle, une permanence du temps passé et à venir. Le verbe «remontar» (*Remonto el tiempo*) ne maintient que la première lecture.

---

<sup>24</sup> Cf E5: *Le sang coulant...-> la sangre corriendo...*

<sup>25</sup> H. Meschonnic, *Op. Cit.*, 1973, p. 137.

<sup>26</sup> à moins bien sur que dans son interprétation du discours, le traducteur ne décèle une ambiguïté.

De même (toujours dans E3) le premier vers **Le battement d'une horloge comme une arme brisée** se fonde sur la polysémie du terme **battement**: a) synonyme de coups, heurts (le terme se prolonge alors dans **comme une arme**) et b) mouvement alternatif, vital (du cœur, d'**une horloge**). La traduction (*El latido del reloj*) ne permet pas de conserver cette polysémie, et par conséquent occulte partiellement le rapprochement inscrit dans la comparaison.

Lorsque les termes génériques possèdent une extension différente, le poète est confronté à un choix inéluctable. Dans TE1e le premier vers propose **Les yeux brûlés du bois** où le vocable **bois** désigne l'espace couvert d'arbres (traduction: «bosque») ou la matière de ces arbres (traduction: «leña», «madera»). Lorsque Cernuda propose *bosque*, il procède à une particularisation inéluctable et restreint ainsi les lectures en L-C. Dans le même poème E1f, au vers 5, un problème similaire se pose pour traduire **Elle est tranquille indifférente Elle est fière...** La L-C admet aussi bien le verbe «ser» que le verbe «estar». Cernuda propose *Es tranquila indiferente Orgullosa de ser fácil*.

Soulignons une difficulté identique en ce qui concerne la traduction du verbe «être» du poème E1b (vers 7-9):

<b>Où sommes-nous</b>	<i>Estamos en dónde</i>
<b>Ensemble inséparables</b>	<i>Mezcla inseparable</i>
<b>Vivants vivants</b>	<i>Vivaces vivaces</i>
<b>Vivant vivante</b>	<i>Yo vivo ella viva</i>

L'ellipse du verbe «être» permet l'articulation des vers consécutifs à l'interrogation:

	<b>Où sommes nous</b>	
(Nous sommes)--->	<b>ensemble</b>	<i>Estamos en dónde</i>
--->	<b>inséparables</b>	<i>Mezcla inseparable</i>
--->	<b>vivants</b>	<i>Vivaces vivaces</i>

En espagnol le poème perd cette cohérence qu'offre la répétition implicite et inscrit une dispersion, un isolement des vers contraire à la continuité du poème-cible, à l'inscription du couple qui est synonyme de vie. *Estamos* insère une rupture avec les deux vers suivants.

- Certaines traductions proposent parfois une «correction» des métaphores visant à une clarté immédiate.

\* Dans TE1b (vers 5) Cernuda procède à une inversion des termes qui va poser en premier le support et ensuite l'apport (contrairement au poème-source): une métaphore attribut (A est B -> assimilation) au lieu d'une métaphore (B de A).

**Sous les nuages de ses paupières**  
*Sus párpados son nubes encima*

\* Dans TE3 (vers 8)

**Des ruines de l'horloge**                      *De las ruinas del reloj*

**Sort un animal abrupt...**

*surge un animal salvaje...*

le traducteur, en introduisant *salvaje*, efface l'incohérence apparente du vers-source où **abrupt** prolonge les images antérieures du temps brisé, la rupture essentielle que provoque la solitude.

Dans ce sens, les traducteurs procèdent parfois à une modification des prépositions qui annule l'indétermination de certaines séquences, leur plurivalence, établissant soit une précision, une orientation du poème, soit au contraire un hermétisme accru.

\* E3

**J'éclipsais de ma silhouette  
Le soleil qui m'aurait suivi**

*Eclipsaría con mi silueta  
el sol que me habría seguido*

\* Ed1, vers 3

La modification de la préposition (**La vie du plancher au plafond**) entraîne dans le vers suivant une distribution autre des Sprép, puisqu'il n'y a plus reprise de la distance mais localisation précise (*La vida del suelo en el techo*) et confuse<sup>27</sup> à la fois. Le premier Sprép devient donc déterminatif de *La vida*: *La vida del suelo -> en el techo*

\* E3, vers 9. L'image hermétique

**A l'aube doublera l'écrevisse  
Sur la porte de ce refuge**

pose une duplication du temps qui passe (symbole lunaire de l'écrevisse). La traduction pose une image irréductible: *al alba se doblará por el cangrejo*.

Les poèmes d'Eluard possèdent une cohérence qui s'organisent autour de certaines isotopies, qui font que le décodage et l'interprétation soient possibles. Dans la poésie d'Eluard le sens n'est pas un prétexte<sup>28</sup> pour développer des recherches sur le langage, mais sens et syntaxe disent fondamentalement l'expérience de la solitude et la relation à l'autre qui se réalise comme saisie du monde. Il n'y a pas de création formelle indépendante comme dans l'écriture automatique, mais des forme-sens qui disent le néant de la solitude ou la découverte, la participation au monde. Ce qui met les traducteurs face à un travail d'élaboration plus complexe car tous les niveaux (graphique, morphosyntaxique, sémantique) maîtrisent et inscrivent soit l'abandon, soit le bonheur. Les traductions des poèmes d'Eluard constituent une sorte de charnière: on y trouve des traductions où l'on constate de nombreuses manipulations à tous les

---

<sup>27</sup> Les termes **plafond** et **plancher** possèdent exclusivement le trait /intérieur/ alors que leurs équivalents en L-C (*suelo* et *techo*) possèdent les deux traits /intérieur/ et /extérieur/.

<sup>28</sup> «Le sens dans un poème, n'est pas, le plus souvent, et de loin, son trait principal. Souvent même il n'en est que le prétexte» E. Etkind *Un art en crise...*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 13.

niveaux qui visent à effacer l'opération traduisante et à inscrire le nouveau poème dans l'univers poétique de la langue et de la culture-cible (essentiellement les traductions de Cernuda). Et par ailleurs on peut déjà observer un phénomène relativement habituel chez les traducteurs hispano-américains, qui consiste à cerner le plus près possible l'écriture du poème-source, même si pour ce faire il leur faut créer des séquences inhabituelles en langue-cible. Leur parti pris de calque littéral, même s'il véhicule certaines contradictions, s'inscrit alors dans une tentative de «commotion de la langue maternelle» qui «loin de s'aliéner, accède à des couches insoupçonnées de son être, des couches que selon toutes probabilités, elle ne pourrait atteindre par sa seule littérature<sup>29</sup>». La traduction poétique se pose alors en lieu d'expérimentation et d'élucidation, et s'inscrit dans l'histoire de l'écriture.

---

<sup>29</sup> A. Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *Les tours de Babel*, Mauvezin, T.E.R., 1985, p. 134.