“ Traduire les sujets grammaticaux en poésie. L’exemple d’Olvido García Valdés ”

Bénédicte Mathios

▶ **To cite this version:**

Bénédicte Mathios. “ Traduire les sujets grammaticaux en poésie. L’exemple d’Olvido García Valdés ”. HispanismeS, 2020. hal-02514467

HAL Id: hal-02514467
https://hal.science/hal-02514467

Submitted on 27 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Traduire les sujets grammaticaux en poésie. L'exemple d'Olvido García Valdés

Bénédicte MATHIOS
(*Université Clermont Auvergne*)

Résumé

À partir d'un corpus extrait de l'œuvre poétique de la poète contemporaine Olvido García Valdés (1950), cet article propose une analyse de la traduction des pronoms sujets, notamment les questions posées par la traduction du genre du sujet, impliquant la cosmovision et l'esthétique de la poète.

Mots-clés: Traduction, poésie, genre.

Abstract

Based on a corpus taken from the poetics of contemporary Spanish poet Olvido García Valdés (1950), this article proposes an analysis of how translating subjective personal pronouns, in particular the issues raised by the translating of the gender of the subject, which involves the cosmovision and the aesthetics of the poet.

Keywords: Translation, poetics, gender.

La traduction et son impossibilité ?

Le travail de traduction en poésie oblige à interroger la métrique, la syntaxe, la ponctuation, les sonorités (rimes, assonances, allitérations etc.), mais aussi des aspects sémantiques tels que la traduction du lexique pris au propre ou au figuré, la traduction des expressions toutes faites et des proverbes, la traduction des citations parfois réécrites, et plus généralement les traces de culture au sein du texte source qui impacteront la traduction et le texte cible. Il a été souvent débattu des questions de possibilité ou d'impossibilité de traduire la littérature, *a fortiori* la poésie où, pour le dire vite, la forme « c'est » le fond. Ainsi Paul Ricœur affirme-t-il que l'intraduisible touche notamment le signifiant : « traduire le sens seul, c'est renier une acquisition de la sémiotique contemporaine, l'unité du sens et du son, du signifié et du signifiant »[1], alors qu'Umberto Eco rappelle que le signifié lui aussi participe largement à la question de l'intraduisible :

> Le malheur de toute théorie de la traduction, c'est qu'elle devrait partir d'une notion compréhensible (et drastique) de l'« équivalence de signifié », alors que, dans les ouvrages de sémantique et de philosophie du langage, on définit souvent le signifié

[1] Paul RICŒUR, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 68.

> comme ce qui reste inchangé (ou équivalent) dans les processus de traduction. Cercle vicieux, et non des moindres. […] Nous pourrions décider que les équivalents de signifiés sont, ainsi que le disent les dictionnaires, des synonymes. Mais on s'aperçoit aussitôt que, précisément, la question de la synonymie pose de sérieux problèmes à tout traducteur[2].

Umberto Eco pose par conséquent le problème du contexte en traduction et de la nécessité d'une « désambiguïsation contextuelle »[3], au moins aussi complexe que la prise en compte des liens entre signifiant et signifié particulièrement importante en poésie. De nombreuses écoles de traductologie appartenant à divers horizons culturels ont été amenées à débattre de ces questions non tranchées, dont les dénominations des problèmes et des solutions proposées se précisent au fil du temps, ce qui est en soi une avancée. Les outils techniques issus du travail des chercheurs ne sont d'ailleurs pas les seuls à faire évoluer les questions traductologiques, puisque tout un contexte éditorial et plus généralement culturel et socio-économique oriente fréquemment les choix opérés en traduction, les contextes au sens large devenant alors des objets d'étude traductologique intrinsèques[4].

La question du sujet grammatical dans la poésie d'Olvido García Valdés

Mais c'est la question de la traduction du sujet des verbes qui nous intéressera tout particulièrement dans cet article. Plus précisément, la traduction des pronoms sujets, de la langue source (l'espagnol) vers la langue cible (le français), pose des difficultés d'ordre traductologique, qui impliquent la notion d'interculturalité inhérente à la traduction, doublée d'une problématique générique. En effet, en castillan, l'absence de pronoms sujets précédant les verbes conjugués entraîne une difficulté à définir le genre des sujets, voire le temps ou le mode rattachés aux verbes, et donc à les traduire efficacement en français. Ainsi le verbe conjugué « canta » peut-il signifier quand on le trouve « seul », c'est-à-dire sans sujet ou pronom sujet exprimé, l'impératif de la seconde personne, que l'on traduit par la forme « chante », ou le présent de l'indicatif de la troisième personne, traduisible par « il chante », ou « elle chante », ou encore le présent de l'indicatif « vous chantez », adressé à un individu que l'on vouvoie. Au pluriel, « cantan » pourrait signifier « ils chantent », « elles chantent », « vous chantez ». Ces exemples élémentaires entraînent, en fonction des indices laissés sur le genre du

[2] Umberto ECO, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2006, p. 31.
[3] *Ibid*., p. 35-43.
[4] Bénédicte MATHIOS et Michael GRÉGOIRE (éd.), *Traduction et contextes, contextes de la traduction*, Collection Traductologie, Paris, L'Harmattan, 2018.

sujet (notamment l'adjectivation), des difficultés traductologiques plus ou moins complexes qui s'accentuent particulièrement dans la poésie d'Olvido García Valdés (née en 1950).

Nous avons traduit et publié l'un de ses recueils, *Y todos estábamos vivos*, prix national de poésie en Espagne en 2007[5], et la question du genre du sujet du verbe s'est fréquemment posée comme une sorte d'énigme à résoudre, et a nécessité dans certains cas l'éclairage de l'auteure. Cette problématique des pronoms sujets rejoint celle de l'intraduisible, car elle oblige dans la langue cible à dire le texte de façon plus explicite que ne l'aurait souhaité la poète, par une sorte de « sur-traduction » que l'on peut d'ores et déjà définir comme la nécessité d'associer un sujet effectif au verbe, et donc, de façon élémentaire, la nécessité d'opérer un choix entre masculin et féminin.

Sur le plan thématique, Olvido García Valdés évoque dans sa poésie les catégories des « hommes » et des « femmes » en portant un regard objectif et de ce fait, par déduction et analyse du lecteur, un regard critique sur la société, dans la mesure où celle-ci suppose des rôles prédéfinis pour chaque sexe. On en trouve un exemple parmi d'autres dans le poème intitulé « Pintura que dura lo que la vida »[6], construit en référence aux danses macabres médiévales et indiquant le positionnement type des femmes et des hommes dans la cité ancienne transposable sur la société actuelle. Le poème « En la cafetería de unos grandes almacenes... »[7], extrait du recueil de 2012 *Lo solo del animal*, propose pour sa part l'observation d'une scène de machisme ordinaire. D'autre part, cette poésie est caractérisée par la juxtaposition de narrations, parfois de rêves, de réflexions, de contemplations, le sujet ou actant change donc fréquemment de lieu, de temps, de genre, d'activité, de nature dans un même poème[8]. Concernant la notion de genre, on peut également ajouter que la poète a eu l'occasion de s'exprimer sur la question de l'écriture « féminine », qui est, par l'intermédiaire de la traduction des sujets grammaticaux, un thème sur lequel le traducteur doit réfléchir :

> No se puede partir sino de lo dado, de una lengua-pensamiento que una forma de vida o una cultura conforma, la nuestra, una lengua históricamente patriarcal. Que las mujeres construyan en ella sus poemas o novelas, que piensen esa lengua, necesariamente va arañando, añadiendo, contradiciendo, limando, socavando o destruyendo juegos de lenguaje, expresión que es su pensamiento y modo de ver el

[5] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Et nous étions tous vivants*. *Y todos estábamos vivos*, édition bilingue espagnol/français. Traduction de Bénédicte Mathios, Paris, L'Harmattan, 2017.
[6] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Esta polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, p. 372.
[7] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Lo solo del animal*, Barcelona, Tusquets Editores, 2012, p. 43.
[8] Bénédicte MATHIOS, « La poésie d'Olvido García Valdés : une écriture des limites et des passages », *Les Langues néo-latines*, n° 361, juin 2012, p. 47-69.

mundo[9].

Ainsi, même si le thème de la grande majorité de ses poèmes n'est pas la femme, et que le réel dans sa diversité est pris en compte, jusqu'aux mondes végétal et animal, son écriture comporte des spécificités qui amènent le traducteur à s'interroger sur le genre des sujets grammaticaux, mais aussi par extension sur le genre du sujet poétique : on peut finalement se demander qui s'exprime dans les poèmes et de quelle manière se posent les questions du féminin – et du masculin – à travers la traduction des sujets ?

Problématiques traductologiques et choix de traduction

Les questions traductologiques qui se posent au cours de la traduction de *Y todos estábamos vivos* concernent notamment mais pas exclusivement les pronoms sujets. Pour les résoudre, trois étapes se présentent au traducteur : l'analyse du texte source permettant de savoir « qui » sont les actants, les sujets, en fonction des indices tels que les pronoms compléments, les adjectifs, les attributs etc., le travail de traduction à proprement parler, nécessitant une perspective à la fois sourcière et cibliste, enfin, en cas d'impossibilité de traduire, l'échange avec l'auteur, et l'impact de sa poétique, à savoir l'impact d'un « paratexte » critique sur les choix de traduction. La typologie des cas qui se présentent au fil des trois étapes sera développée ci-après.

Dans un nombre relativement élevé de textes, l'enquête analytique initiale aboutit et le masculin ou le féminin des sujets sont repérables. Voici le premier poème du recueil *Y todos estábamos vivos*, intitulé « oye batir la sangre en el oído »[10] :

oye batir la sangre en el oído
reloj de los rincones interiores
topo que trabaja galerías, gorrión
que corre ramas
desnudas del tubo del ciprés
no sabe
cómo de cálido es el manto
de la tierra, cómo bordea o mueve
piedrecillas, si en lugar más espacioso
la madre amamanta topillos de la nueva
camada, ciegos olisqueando, cuál
la temperatura
del hocico, de la ubre
ni cuánto tardan pétalos, hoja
rizada del roble en ser materia

[9] Noni BENEGAS, Jesús MUNÁRRIZ, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid, Ediciones Hiperión, 2008 [cuarta edición], p. 126-129.
[10] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Esta polilla que delante de mí revolotea*, *op. cit*., p. 307.

del manto, cuánto hueso
de carnero o cuervo o plumas
en empastarse e ir bajando cubiertos
de otro otoño, nuevo corte
de gente, mantillo, manto, maternidad
desde
dónde, Perséfone, lo mira
lo contempla
en su corazón sintiendo cómo late
la sangre en el oído

La traduction proposée est la suivante, le sujet initial et principal du poème étant au féminin :

elle entend battre le sang dans son oreille
pendule des recoins intérieurs
taupe qui travaille ses galeries, moineau
qui court les branches
nues du cyprès en tube
elle ne sait
combien est chaud le manteau
de la terre, comme il longe ou remue
de petits cailloux, si en un lieu plus spacieux
la mère allaite la nouvelle
portée de taupes, aveugles reniflant, quelle est
la température
du museau, de la mamelle
ni combien mettent les pétales, feuille
frisée du rouvre à être matière
du manteau, combien d'os
de mouton ou de corbeau ou combien de plumes
à s'empâter et à descendre couverts
d'un autre automne, nouvelle découpe
de gens, terreau, manteau, maternité
d'où,
Perséphone, elle le regarde
elle le contemple
dans son cœur sentant comme bat
le sang dans son oreille[11]

Une fois pris en compte l'ensemble de la charpente syntaxique du poème, une fois les mots étudiés sur le plan littéral et métaphorique, la traduction peut commencer, mais se heurte immédiatement au sujet non exprimé du verbe initial, « oye », puis, au vers 5, « no sabe », d'où découle la construction du poème jusqu'à « desde/ dónde » (v. 19-20). L'ensemble du poème, basé sur une évocation à la troisième personne du singulier, n'est pas à l'impératif, temps parfois utilisé dans d'autres textes. Dès lors, cette troisième personne est-elle féminine, masculine ou autre ? Aucune épithète, aucun attribut ne donnent de réponse avant le vers 22, où l'apposition à valeur comparative constituée par le nom propre « Perséfone », laisse

[11] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Et nous étions tous vivants*. *Y todos estábamos vivos*, *op. cit.*, p. 19.

supposer, sans le prouver entièrement, que le sujet de la troisième personne depuis le premier vers est du genre féminin, ce que confirme l'auteur dans le cadre d'un échange de courriels. Mais on pourrait rétorquer que la comparaison apposée pourrait concerner un homme et non une femme, néanmoins les indices concordent, et l'auteur valide cette solution. Voici un deuxième exemple, «Renueva ahora los brotes, envía»[12] :

Renueva ahora los brotes, envía
primero la amapola a los caminos,
que el chopo tome fuerza y el álamo,
el almendro. Anuncia del trigo las espigas
azules, la crespa hoja del roble, acoge
como tuyas las alas de esos árboles cipreses
que te saludan pajarazos.
Envía dulce la amapola, y gusanos
de agua recorran sibilosos
los campos. Verde y azul, humedal
de flores y de sauces. Vivo
en la ciudad que toca el cielo, que los cielos
perfuman oreándola, respirable
canto de alondra.

Voici ci-après la traduction proposée, basée sur des verbes à l'impératif de la deuxième personne du singulier :

Renouvelle à présent les pousses, envoie
d'abord le coquelicot sur les chemins,
que le peuplier noir prenne des forces, ainsi que le peuplier,
l'amandier. Annonce du blé les épis
bleus, la feuille crépue du rouvre, reçois
comme tiennes les ailes de ces cyprès
qui te saluent grands oiseaux.
Envoie le doux coquelicot, et que des vers
d'eau sibylles parcourent
les champs. Vert et bleu, terrain humide
de fleurs et de saules. Je vis
dans la ville qui touche le ciel, que les cieux
parfument en l'aérant, respirable
chant d'alouette[13].

Dans ce poème, toutes les formes verbales ambigües qui pourraient être des présents de l'indicatif de la troisième personne, « il », « elle », ou « vous », sont en fait des impératifs de la seconde personne du singulier, ce que clarifie le pronom possessif du vers 6, « tuyas ». Cette sorte d'adresse à une figure non définie qui pourrait être une allégorie du printemps renouvelant la nature, est ensuite complétée par l'évocation du « je », placé au cœur d'un espace citadin

[12] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Esta polilla que delante de mí revolotea*, *op. cit*., p. 411.
[13] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Et nous étions tous vivants*. *Y todos estábamos vivos*, *op. cit.*, p. 221.

totalement différent de celui où évolue le « tu », « je » dont le genre n'est absolument pas dévoilé mais qui est indiqué par la désinence du verbe, « vivo », au vers 11, « je » que l'on imagine féminin par référence à la poète, incertitude qui est intentionnelle de sa part, et n'a pas d'impact direct sur la lettre de la traduction, mais laisse exister une ambigüité concernant le genre du sujet.

Dans certains autres textes, en revanche, rien ne permet d'identifier le sujet au point que la traduction soit rendue impossible. Le dialogue avec la poète décline alors, à nouveau, trois possibilités évoquées ci-après. Dans un premier cas, l'auteur donne la solution par un choix entre masculin et féminin dont la raison lui est strictement propre, ainsi dans l'exemple suivant, « Levanta la taza… »[14] :

Levanta la taza de
café y se la lleva a los labios, piensa
en la confusión al oír los mensajes, cómo
su propia voz grabada por error desde el coche
le pareció otra voz. ¿Las voces
que nos hablan son siempre en otro estrato
la de quien las escucha? ¿Suenan
en los huecos donde ocurre
la vida? La pena, por ejemplo,
con que se ha despertado por la noche,
aunque no remitía
a la voz que había creído oír en el teléfono,
volvía a la niñez donde se hacía
presente aquella voz.
Dos días, dos veces
miró el pueblo de lejos, y sí, ésa era figura
de la pena.
Un espacio intermedio
–hilo de sueño hila su sustancia, y la oquedad,
una concavidad en que se cabe
enteramente–. De pena, no de culpa,
la sustancia.
Lo anota, como si
propusiera: mirar, no comer.

Voici la traduction avec le choix d'une traduction du pronom sujet nécessaire dès le premier vers par le féminin :

Elle lève la tasse de
café et l'approche de ses lèvres, pense
à sa confusion quand elle entendit les messages, comment
sa propre voix enregistrée par erreur depuis sa voiture
lui sembla une autre voix. Les voix
qui nous parlent celle de qui les écoute
sont-elles toujours dans une strate différente ? Résonnent-elles

[14] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Esta polilla que delante de mí revolotea*, *op. cit*., p. 315.

dans les creux où a lieu
la vie ? La peine, par exemple,
avec laquelle elle s'est éveillée cette nuit,
même si elle ne renvoyait pas
à la voix qu'elle avait cru entendre au téléphone,
revenait à l'enfance où se faisait
présente cette voix.
Deux jours, deux fois
elle regarda le village de loin, et certes, c'était là une figure
de la peine.
Un espace intermédiaire
– un fil de rêve file sa substance, et le creux,
la concavité où l'on tient
entièrement–. Faite de peine, non de faute,
la substance.
Elle le note, comme si
elle proposait : regarder, ne pas manger[15].

Ainsi « Levanta la taza… »[16] est un poème dans lequel aucun indice objectif ne permet de supposer que le sujet est féminin ou masculin. Ici, seul le sens global de l'œuvre peut offrir une aide, car l'écoute d'une voix au téléphone replonge la troisième personne évoquée dans son enfance, avec une réactualisation de figures du passé qui a lieu à d'autres moments de l'œuvre, à travers un personnage féminin incarnant la poète elle-même, dès le premier recueil, *La caída de Ícaro*, dans le poème « Eucaliptus y pinos rodean… »[17], ou encore dans le poème « Cruzo mis brazos »[18]. Ce sont les liens de sens à nouer entre les poèmes, liens qui sont partie prenante de la poétique d'Olvido García Valdés, basée sur un livre que construit « una red de recurrencias que se va tejiendo, en los hilos que le tienden los libros anteriores »[19], qui permettent d'avoir ici une confirmation du genre d'un actant aux gestes quotidiens dont la portée est symbolique à l'échelle de l'œuvre.

Seconde possibilité, la poète doute car l'idée même de choix ne la satisfait pas, les solutions possibles lui semblant trop binaires, voire simplistes. La question se pose dans plusieurs textes, dont le suivant, « vino, posó sus ojos, mil ojos… »[20] :

vino, posó sus ojos, mil ojos,
en mí por un momento, luego
se fue, dejó dos de los suyos
en lugar de los míos, con ellos miro
varas de azucena florecidas, rosales,
viejos celindos olorosos, un moral,

[15] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Et nous étions tous vivants*. *Y todos estábamos vivos*, *op .cit.*, p. 35.
[16] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Esta polilla que delante de mí revolotea*, *op. cit*., p. 315.
[17] *Ibid.*, p. 46-47.
[18] *Ibid.,* p. 62. « Te imagino de niña, quieta/ un momento mientras los otros/ corren, sintiendo el aire/ en las mejillas rojas;/ sonreirías después, cuando te reclamaran./ Es como si mi vida hubiera sido tuya ».
[19] *Ibid.,* p. 437.
[20] *Ibid.,* p. 310.

Entantoquederrosayazucena llamamos
al jardín, acacia pianista de la brisa

Voici la traduction proposée, mettant en évidence un sujet masculin dès le premier verbe, « vino » :

il vint, déposa ses yeux, mille yeux,
sur moi pendant un temps, puis
s'en fut, laissa deux d'entre eux
à la place des miens, avec eux je regarde
des baguettes de lys fleuries, des rosiers,
de vieux seringas odorants, un mûrier,
Entantoquederrosayazucena[21] ainsi appelons-nous
le jardin, acacia pianiste de la brise[22]

Dans ce poème, on imagine le poète Garcilaso de la Vega derrière la troisième personne, grâce à la citation muée en mot du vers 7 « Entantoquederrosayazucena », extraite du premier vers du sonnet XXIII du poète du XVI^e^ siècle, dominé par le thème du « *fugit tempus* », et grâce au fait que ce sujet étrange offre des yeux au sujet poétique dans les quatre premiers vers (« il vint, déposa ses yeux, mille yeux,/ […] laissa deux d'entre eux/ à la place des miens ») : lui aurait-il appris à « voir » en poète (voire « habiter en poète » comme l'écrit Jean-Claude Pinson[23]) ? Or voici la réponse de la poète à la question de la traduction du sujet de « vino » et des verbes suivants : « Verdaderamente no sé qué decirle; es una imagen muy plástica, muy vívida del ángel de la muerte; supongo que debería ser masculino »[24]. On voit là que le masculin, issu d'une analyse intertextuelle faite par la traductrice, envisageant une référence à Garcilaso qui apparaît textuellement plus bas, est un choix par défaut de la poète, contrainte par la traduction vers le français, mais qui révèle par là-même un élément de sa symbologie personnelle, à travers une image, « el ángel de la muerte ». Il s'agit là d'une perte pour la traduction, puisque la nécessité d'opérer un choix s'impose, néanmoins, l'analyste y gagne en compréhension du texte.

Dans un autre exemple, « sale cada día a la rapiña, a ver »[25], la poète a d'abord proposé le féminin, puis a demandé une forme impersonnelle, le neutre, ou l'infinitif ; le choix de la traductrice s'est porté sur « on » au vu de l'ensemble du poème qui comporte de nombreux verbes conjugués, et dont le fond considère la condition de l'être humain, et non un sujet spécifique.

[21] NDT, variante : *Mignonneallonsvoirsilarose*.
[22] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Et nous étions tous vivants*. *Y todos estábamos vivos*, *op. cit.*, p. 25.
[23] Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 1995.
[24] Extrait d'un message reçu en août 2013.
[25] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Esta polilla que delante de mí revolotea*, *op. cit*., p. 342.

sale cada día a la rapiña, a ver
qué encuentra que calme
un no tener a qué volverse,
qué,
no objeto sino causa
mediata o móvil, no nudo o nuez
de la rapiña, sino que huye, que
ni se piensa o sabe
que no hay, que es qué
lo que le falta y sale, busca
cualquier cosa, cualquier
nada que alimente, aunque nada
más cerrar la mano o mirar
vea que el hueco se mueve
y no se llena

La traduction proposée est la suivante :

on sort chaque jour en quête de proie, pour voir
si on trouve ce qui pourrait calmer
un « ne pas avoir où se tourner »,
quoi,
non pas objet mais cause
indirecte ou mobile, pas de nœud ou de noix
comme proie, mais qui fuit,
qui ne se pense pas ni ne sait
qu'il n'y a pas, ce
qui lui manque et on sort, cherche
n'importe quoi, n'importe quel
rien qui alimente, même si à peine
la main fermée ou le regard porté
on voit que le creux bouge
et ne se remplit pas[26]

Un troisième cas de figure est celui où, enfin, la poète demande avec certitude à ce que ne figurent ni le féminin, ni le masculin. A partir de là, le dialogue avec la traductrice entraîne des choix qui peuvent aller de l'infinitif, à la traduction par « on », à l'absence pure et simple d'expression du sujet grammatical, ou alors la substitution du sujet par des points de suspension (déjà présents dans le texte source) avec maintien du verbe conjugué, ainsi dans l'exemple suivant, « …y cómo sin querer »[27] :

a Jaime Siles

… y cómo sin querer
aprieta las mandíbulas, ahonda
su raíz o mira un siete
de corazones hallado en el camino
el techo

[26] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Et nous étions tous vivants*. *Y todos estábamos vivos*, *op. cit.*, p. 89.
[27] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Esta polilla que delante de mí revolotea*, *op. cit*., p. 401.

no muy alto y la sala
diminuta, un aire que tendría
mal ventilado sabor y la dulzura
angosta, ventanita
inclinada
enciende el sol ahora
tejados o fijeza, enfermiza
afección
de Poe sombra y deseo
alzar el alma hasta
la ventanita, hasta la copa
roja
caracol
de los árboles

Voici la traduction que nous avons proposée et qui est validée par Olvido García Valdés :

à Jaime Siles

… et comme sans le vouloir
serre les mâchoires, creuse
sa racine ou regarde un sept
de cœur trouvé sur le chemin
le plafond
pas très haut et la salle
minuscule, un air qui aurait
une saveur mal ventilée et une douceur
étroite, petite fenêtre
inclinée
le soleil éclaire à présent
toits ou fixité, maladive
affection
de Poe ombre et désir
élever l'âme jusqu'à
la petite fenêtre, jusqu'à la cime
rouge
escargot
des arbres[28]

La solution proposée, conforme aux souhaits de la poète, est finalement le verbe conjugué au présent de l'indicatif sans sujet, autrement dit la structure française se calque sur l'espagnol, ce que facilitent les points de suspension initiaux laissant supposer un sujet dans un « hors texte ».

Aucune solution automatique n'est donc possible, chaque texte ayant une logique qui lui est propre. De plus, Olvido García Valdés insiste sur la nécessité de ne pas renoncer à la « ambigüedad o impersonalidad original », ou encore à la « ambigüedad maravillosa y poéticamente muy fértil que nos permite el español »[29], expliquant d'autre part que :

[28] Olvido GARCÍA VALDÉS, *Et nous étions tous vivants*. *Y todos estábamos vivos*, *op. cit.*, p. 201.
[29] Extrait d'un courriel d'août 2013.

> En muchos casos, el sujeto no me interesa, y definirlo como femenino o masculino, menos aún. Para el francés yo trataría de optar pero sé que no siempre es posible por mecanismos lingüísticos que soslayen el sujeto genéricamente marcado (uso de infinitivo, de « *on* »...) siempre que se pueda[30].

Cette recherche d'une forme de neutralisation n'est pas sans être liée à la poétique de l'auteur pour qui, dans une conférence rédigée à la troisième personne :

> El concepto clave no era el de realidad, sino el de «enunciación de realidad». Había enunciación de realidad, por ejemplo, en la descripción de un paisaje incluida en una carta, y ello no porque el paisaje fuera real (podría no serlo), es decir, no porque fuera real el objeto de la enunciación, sino porque lo era el sujeto enunciativo. Es éste quien posibilita una enunciación de realidad, y lo que le caracteriza como real es que podemos preguntar por su posición en el tiempo, que recibimos lo enunciado como campo de vivencia del sujeto que lo enuncia[31].

En effet, l'énonciation poétique n'est pas fondée strictement sur le féminin ou le masculin ou même le neutre, mais sur la réalité du sujet énonciatif qui rend possible « una enunciación de realidad », et un énoncé qui soit « campo de vivencia del sujeto que lo enuncia ». La démarche, bien que l'auteure soit sensible à la question du féminin en général et de l'écriture féminine en particulier, ne consiste pas à identifier le genre des actants au sein d'une réalité fragmentée dont différents temps et espaces coexistent souvent dans son œuvre poétique, mais à identifier la réalité d'une énonciation, d'une écriture vue comme « un lugar donde no se miente » comme elle l'écrit dans le livre d'entretiens éponyme *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*[32].

Ainsi le traducteur francophone, en quête de contournements, voire d'évitements pour garder l'ambigüité souhaitée par l'auteur (qui rappelle l'utilisation du verbe « soslayar » dans le message reçu de l'auteur cité plus haut), perd fréquemment la « neutralité » recherchée, même si dans les cas les plus extrêmes, à savoir soit ceux où l'auteur exige la suppression de l'expression du genre du sujet, soit ceux où elle ne peut trancher, cette neutralité parvient à être maintenue. La neutralité « perdue » l'est pour des raisons interculturelles et grammaticales. D'une certaine manière la définition du sujet énonciatif tel que le conçoit Olvido García Valdés se perd dans la traduction française qui qualifie obligatoirement par la structure même de la conjugaison le masculin, le féminin, mais aussi le temps, et plus généralement, la situation de l'énoncé.

---

[30] *Id.*
[31] Olvido GARCÍA VALDÉS, *De ir y venir. Notas para una poética*, Madrid, Fundación Joan March, 2009, p. 19.
[32] Miguel MARINAS, *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*, Madrid, Libros de la resistencia, 2014, p. 39.

L'apport de la question du genre à une problématique générale de traduction (et inversement)

Les écoles traductologiques des quarante dernières années se sont partagées selon les termes de Jean-René Ladmiral[33], entre « sourciers », selon lesquels il y aurait perte lors de la traduction et « ciblistes », selon lesquels la traduction se projette avant tout dans la langue cible. Des analyses médianes sont parfois proposées à travers différents concepts traductologiques, notamment la « contrainte », mais aussi son double positif selon Nicolas Froeliger et d'autres traductologues, le « paramètre », car surgit évidemment dans ce cas une ennemie historique de la traduction : la trahison. Dans les cas étudiés plus haut, les solutions finalement choisies obligent la langue cible à une créativité l'éloignant de sa construction habituelle, mais une créativité qui paradoxalement limite la portée du poème original et son « énonciation de réalité » à travers le sujet grammatical. On pourrait aller jusqu'à dire, avec Judith Butler, bien que le propos ne soit pas forcément la dissimulation sexuelle à portée révélatrice, mais plutôt une ouverture créatrice visant justement à énoncer la réalité dans tous ses « états », que « l'opacité du 'je' est la condition permanente de sa redistribution »[34]. Or, la question du féminin se pose dans l'œuvre d'Olvido García Valdés, sous les angles critiques et théoriques, mais c'est la traduction qui la révèle – entre autres – par le biais des questionnements traductologiques que pose l'identification des sujets grammaticaux. C'est avec l'aide de l'auteure que l'on peut positionner la traduction en fonction de critères esthétiques dont l'expression du genre fait partie, et c'est paradoxalement l'interculturalité limitatrice du côté de la langue cible qui analyse et interroge le genre tel qu'il est traité dans le texte source. Une écriture « féminine » ne tiendrait donc pas à l'expression d'un sujet qualifiable de féminin ou de masculin, car, comme l'écrit la poète, « No hay una escritura *femenina*, pero sí hay una escritura *de las mujeres* », écriture qui propose « una lengua y un modo de ver y de pensar el mundo nuevos »[35]. La traduction, en tant que communication interculturelle, propose des choix qui, révélant cette écriture « des femmes », ne parviennent pas à rendre l'intégralité de ses spécificités : cette voix poétique nous offre donc une modalité particulière de questionnement de l'intraduisible, problématique traductologique fondamentale et complexe dans laquelle la question générique a totalement droit de cité. Virgilio Moya dans *La selva de la traducción* en rend compte de la manière suivante : « Las feministas parten del reconocimiento de que les

[33] Jean-René LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles lettres, collection « Traductologiques », 2014.
[34] Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 156.
[35] Noni BENEGAS, Jesús MUNÁRRIZ, *Ellas tienen la palabra*, *op. cit.*, p. 128.

asisten dos derechos : el derecho como mujeres al alfabeto y el derecho como traductoras a intervenir en los textos que traducen »[36], avant de conclure : « Hemos heredado del siglo XX un léxico todavía sexualizado que habrá que desexualizar. Los traductores, al formar parte de la lengua a la que traducimos, siempre tenemos la oportunidad de cambiar el curso de muchos acontecimientos lingüísticos »[37]. Cette affirmation ouvre pour la traductologie un large champ d'action, non seulement sur le langage littéraire mais aussi sur le langage quotidien. La poésie d'Olvido García Valdés fournit donc un bel exemple de problématique de la question conjointe de la traduction et du genre, grâce à la dimension critique qui est la sienne et grâce au rôle spécifique que donne l'auteure à une vaste « énonciation de réalité » échappant aux catégories grammaticales préétablies.

[36] Virgilio MOYA, *La selva de la traducción-Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 196.
[37] *Ibid.*, p. 231.