



Les défis de la traduction en français du poème “ Patmos ” d’Andrés Sánchez Robayna

Claire Laguian

► To cite this version:

Claire Laguian. Les défis de la traduction en français du poème “ Patmos ” d’Andrés Sánchez Robayna. *Cedille*, 2020, <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1774.10.25145/j.cedille.2020.17.14> . hal-02563609

HAL Id: hal-02563609

<https://hal.science/hal-02563609>

Submitted on 5 May 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.

Les défis de la traduction en français du poème « Patmos » d'Andrés Sánchez Robayna

Claire LAGUIAN

Université Gustave Eiffel

clairelaguian@yahoo.fr

ORCID: 0000-0002-6694-566X

Resumen

La traductología, además de una teoría, es una praxis, y en este artículo proponemos una reflexión sobre las distintas dificultades que surgen al traducir del español al francés un poema largo tal como “Patmos” de Andrés Sánchez Robayna (*La sombra y la apariencia*, 2010). La presencia central del trabajo sonoro y métrico en esta composición obliga al traductor a realizar una serie de compensaciones y de recreaciones en francés, sin olvidarse del peso importante de la metafísica y de la intertextualidad, que ponen a prueba la práctica de la traducción.

Palabras clave: Traducción poética español-francés. Poesía española contemporánea. Estrategias de traducción. Intertextualidad. Hipotexto.

Résumé

Si la traductologie est une théorie, elle est également une praxis, et cet article vise à tresser une réflexion sur les diverses problématiques que met à jour la traduction de l'espagnol vers le français d'un poème long tel que « Patmos » d'Andrés Sánchez Robayna (*La sombra y la apariencia*, 2010). La forte présence du travail sonore et métrique dans ce poème oblige le traducteur à effectuer une série de compensations et de créations en français, sans oublier le poids important de la métaphysique et de l'intertextualité dans ce poème qui, toutes deux, interrogent la pratique de la traduction.

Mots clé : Traduction poétique espagnol-français. Poésie espagnole contemporaine. Stratégies de traduction. Intertextualité. Hypotexte.

Abstract

If translatology is a theory, it is also a praxis, and this article aims to weave together a reflection on the various issues involved in the translation from Spanish into French of a long poem such as “Patmos” by Andrés Sánchez Robayna (*La sombra y la apariencia*, 2010). The strong presence of sound and metric work in this poem obliges the translator to carry out a series of compensations and recreations in French, without forgetting the important weight

* Artículo recibido el 9/03/2020, aceptado el 8/04/2020.

of metaphysics and intertextuality in this poem, both of which question the practice of translation.

Keywords: Poetic translation Spanish-French. Contemporary Spanish poetry. Translation strategies. Intertextuality. Hypotext.

1. Le poète, le poème et sa traduction en français

Andrés Sánchez Robayna, né en 1952 à Grande Canarie (Espagne), est un poète de langue espagnole dont la place dans le panorama de la création littéraire espagnole depuis plusieurs décennies n'est plus à prouver. Ses recueils ont été traduits dans de nombreuses langues, dont le français, et notamment par Jacques Ancet (cf. Sánchez Robayna, 1995, 1997, 2004b et 2008b) ou Claude Le Bigot (cf. Sánchez Robayna, 2011). Le poème « Patmos », dont il est question dans cet article¹, a été traduit en français par nos soins ; il est issu de la section *Urnas y fugas* qui vient clore la deuxième poésie réunie d'Andrés Sánchez Robayna publiée en 2010 sous le titre de *La sombra y la apariencia*. À l'occasion de la parution du numéro 29 de la revue *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (cf. Laguian, 2018), numéro monographique consacré à l'œuvre d'Andrés Sánchez Robayna et que nous avons coordonné, nous avons décidé de traduire en français ce poème central qu'est « Patmos » pour que sa « recreation » (dans le sens traductologique) serve de base à une création collective sous forme de vidéopoème². Quelques mois plus tard, la traduction de ce long poème, presque 100 vers – une longueur assez peu commune chez le poète canarien et signe d'un cheminement poétique épiphanique édifiant – a été publiée dans les numéros 1075-1076 d'*Europe. Revue littéraire mensuelle*.

Chez Andrés Sánchez Robayna, et de manière particulièrement prégnante dans « Patmos », les images de la contemplation insulaire sont certes immédiates, mais l'importance de la tradition littéraire, de la veine métaphysique et du travail sonore et métrique rend la traduction d'un tel poème particulièrement complexe. Ses multiples activités gravitant autour de la poésie (traducteur, philologue, essayiste, éditeur, professeur de littérature espagnole à l'Université de La Laguna) nourrissent

¹ Travail réalisé au sein du laboratoire de recherche « Littératures, Savoirs et Arts (LISAA, EA4120) » de l'Université Gustave Eiffel.

² Œuvre collective (Suzanne Boisvert : voix en français ; Danielle Boutet : piano et réalisation sonore ; Marie Chastel : gravure sur pierre ; Jeanne Crépeau : montage et effets spéciaux ; Claire Laguian : idée originale, traduction poétique vers le français, voix en espagnol ; Laurence Prat : images), intitulée *Patmos. Ainsi le commencement*, et à visionner en ligne : <https://vimeo.com/251545076>. Texte réflexif sur ce vidéopoème dans le numéro 29 de la revue électronique *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* : <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2564>. Ce vidéopoème a par ailleurs été sélectionné pour le numéro 6 de la revue *Caja de resistencia, Revista de poesía crítica*, février 2019, en ligne : <http://cajaderesistencia.cc/entre-cajas/caja3-numero6/laguian>.

en effet son érudition et sa praxis poétique, telle une synthèse entre la méditation sensible et la sphère intellectuelle. La question phénoménologique de l'appréhension de la réalité est centrale chez le poète, d'autant plus que ce poème « Patmos » est inspiré d'un séjour sur l'île grecque mythique du Dodécanèse. Si l'écriture se fonde sur l'expérience physique et sensorielle dans la suspension de l'instant, l'héritage johannique et hölderlinien est aussi fondateur dans « Patmos » puisque l'Apocalypse selon saint Jean a été écrite à Patmos, et que Friedrich Hölderlin s'en est inspiré pour écrire le célèbre hymne qui porte le nom de l'île. En tout cas, l'ensemble de ces caractéristiques forme des piliers soutenant notre propre approche du texte poétique, dont la traduction ne peut reposer que sur une connaissance fine de l'intégralité de l'œuvre robaynienne, mais aussi sur une explication fouillée de ce poème précis dans lequel l'aspect métadiscursif, comme modalité d'une possible resacralisation du langage, est un axe dominant.

Tout comme Andrés Sánchez Robayna l'explique dans ses articles, ses entretiens, ou à travers les choix de textes théoriques traductologiques qui ponctuent les 34 bulletins du Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna (cf. Sánchez Robayna y Díaz Armas, 2011→) il nous semble que la traduction de la poésie doit être une recreation, à la suite de ce qu'ont pu affirmer Roman Jakobson, Yves Bonnefoy, Henri Meschonnic, Octavio Paz, ou encore André Lefevere, Claude Esteban et Efim Etkind. Réécrire, recréer, cela suppose de prendre en compte les aspects sémantiques bien sûr, mais aussi phoniques, métriques, rythmiques, et de les transposer à la langue cible en trouvant un équilibre toujours précaire, comme la poésie, entre pertes et compensations. C'est dans cette optique que nous avons nous-même tenté de traduire ce long poème, traduction que nous vous proposons ci-dessous en regard de la version originale en langue espagnole, avant de la commenter dans un second temps :

PATMOS

PATMOS

- 1 Al principio fue un nombre, su sordo resonar.
Au commencement, un nom, sa muette résonance.
- 2 ¿Tan sólo un nombre? Bien sabes que así empieza,
y tal vez así acaba,
*Rien d'autre qu'un nom ? Tu sais bien qu'ainsi commence,
et peut-être ainsi finit,*
- 3 la vibración del sol en la ladera, en los atardeceres
de septiembre,
*la vibration du soleil sur le versant, dans le couchant
de septembre,*
- 4 sobre el color del cardo,
sur la couleur du chardon,

- 5 un color indistinto,
une couleur indistincte,
- 6 entre la aceptación y el abandono, como
entre l'acceptation et l'abandon, comme si
- 7 si se tratara de una luz final, brillando en los espinos,
dans l'aubépine brillait la lumière finissante,
- 8 y que nadie contempla. Empieza así.
que personne ne contemple. Ainsi le commencement.
- 9 Es el comienzo. Un nombre, dos sílabas que fluyen
Le commencement. Un nom, deux syllabes qui jaillissent
- 10 como la lengua de agua en las orillas.
comme la langue de l'eau sur le rivage.
- 11 Se deslizan lo mismo que dos olas pequeñas
Elles glissent ainsi que deux petites vagues
- 12 en la playa desierta,
sur cette plage déserte,
- 13 y hacen sonar guijarros,
et font tinter des galets,
- 14 entrechocar callaos bajo la luz del tiempo.
s'entrechoquer des cailloux sous la lumière du temps.
- 15 El nombre. ¿No te deslizas tú, en la sombra,
Le nom. Ne glisses-tu pas, toi, à l'intérieur de l'ombre,
- 16 entre nombres y orillas, entre los puros nombres
entre noms et rivages, entre les noms véritables
- 17 y la luz que redime?
et la lumière qui sauve ?
- 18 No digas, pues, que un nombre es sólo un nombre,
Mais ne dis pas qu'un nom n'est rien d'autre qu'un nom,
- 19 hay la mañana en él, la tarde que se extingue, cernida
por el tiempo,
*il contient le matin, et le soir qui s'éteint, tamisé
par le temps,*
- 20 dos sílabas que arden en el fulgor de julio.
deux syllabes s'enflammant dans le brasier de juillet.
- 21 Se agita el viento en ellas, y la caña silbante.
Le vent s'agite en elles, et dans la canne sifflante.
- 22 El nombre te llamaba. Conocías el signo.
Le nom te convoquait. Tu connaissais le signe.
- 23 Tal vez no haya otra cosa que conozcas,
Il n'y a peut-être rien d'autre que tu ne connaises,

- 24 ese sonido oscuro de los nombres, las palabras
 oscuras,
ce son obscur des noms, les paroles
 obscures,
- 25 los arquetipos,
les archétypes,
- 26 como en la página de Hölderlin,
comme sur la page de Hölderlin,
- 27 leída en julio,
lue en juillet,
- 28 cuando el sol es un rapto.
quand le soleil est un ravissement.
- 29 Vete a las sílabas
Va aux syllabes
- 30 indestructibles.
indestructibles.
- 31 Es el sonido oscuro que así llama
C'est le son obscur qui convoque ainsi
- 32 en las montañas de la isla.
dans les montagnes de l'île.
- 33 Empieza así, en el cardo polvoriento.
Ainsi le commencement, sur le chardon de poussière.
- 34 Cercano,
Tout proche,
- 35 pero difícil de alcanzar, el dios.
mais difficile à atteindre, le dieu.
- 36 Esas palabras fluyen como el agua. Memoria,
Ces paroles jaillissent comme l'eau. Mémoire,
- 37 tráenos,
apporte-nous,
- 38 danos agua inocente.
donne-nous l'eau innocente.
- 39 Agua clara en los ojos, en el rostro,
Clarté de l'eau dans les yeux, sur le visage,
- 40 y que la seque, poco a poco,
qu'elle soit asséchée, peu à peu,
- 41 el sol,
par le soleil,

- 42 mientras, con avidez,
tandis que nous parcourons
- 43 recorreremos senderos,
avidement des sentiers,
- 44 los pasos
nos pas
- 45 sobre piedras calientes,
sur des pierres qui s'embrasent,
- 46 y crece así la sed, el deseo de la tierra,
c'est ainsi que croît la soif, le grand désir de la terre,
- 47 el anhelar que es una forma
l'aspiration qui est une forme
- 48 del ver, y bajo el cielo devastado, sin nubes,
du voir, et sous le ciel dévasté, sans nuages,
- 49 conoces otro modo de ignorancia.
tu connais une autre sorte d'ignorance.
- 50 ¿Y a qué dios has venido a buscar en la isla,
Et quel dieu es-tu venu chercher dans l'île,
- 51 qué peregrinación estás haciendo
et quel pèlerinage accomplis-tu
- 52 entre los tamariscos y las olas?
entre tamaris et vagues ?
- 53 Nada,
Rien,
- 54 el sol,
le soleil,
- 55 el inviolado sol es el testigo,
l'inviolable soleil est le seul témoin,
- 56 nada
rien
- 57 te será revelado.
ne te sera révélé.
- 58 Conocerás tan sólo el signo
Tu ne connaîtras rien d'autre que le signe
- 59 del sol.
du soleil.
- 60 Las cabras bajan hasta los guijarros.
Les chèvres descendent vers les galets.

- 61 Memoria de palabras,
Mémoire de ces paroles,
- 62 como el agua que fluye.
comme de l'eau qui jaillit.
- 63 Al pie de montes inmutables,
Au pied des monts immuables,
- 64 pegadas
collées
- 65 al paladar, como salivas
au palais, comme des salives
- 66 de adhesión a los mundos,
d'adhérence aux mondes,
- 67 palabras que nos salvan,
des paroles qui nous sauvent,
- 68 pardos, carbonizados pastos,
et des pâturages bruns, carbonisés,
- 69 el cáliz calcinado
le calice calciné
- 70 del girasol altivo en la ebriedad.
du tournesol se dressant dans son ivresse.
- 71 Duros signos,
Des signes durs,
- 72 esos que ves entre las piedras,
ceux que tu aperçois là entre les pierres,
- 73 mientras caminas, y la sed aumenta,
quand tu marches, et quand la soif s'accroît,
- 74 y buscas el refugio de unas parras secas.
tu cherches le refuge de treilles sèches.
- 75 Tendrá piedad su sombra,
Leur ombre aura pitié,
- 76 te dará, cuando menos, un espacio
elle te donnera, du moins, un espace
- 77 para cerrar los ojos, la cabeza apoyada
pour fermer les yeux, le visage appuyé
- 78 contra el muro. El blancor de la cal, alrededor,
contre le mur. Le blanc de la chaux, autour,
- 79 te envolverá lo mismo que aguas invisibles,
t'enveloppera comme des eaux invisibles,
- 80 oh Patmos de inocencia y de ignorancia.
oh Patmos d'innocence et d'ignorance.
- 81 Nada,
Rien,

- 82 salvo ella misma,
sauf elle-même,
- 83 la tierra silenciosa,
la terre tout en silence,
- 84 te será dado,
ne te sera accordé,
- 85 el aire que descende de los pinos,
ni l'air qui descend des pins,
- 86 el silencio que rompe, súbitamente, un asno,
ni le silence que rompt, si subitement, un âne,
- 87 bronco, por los barrancos,
ni le braiement déchiré,
- 88 el roznido que rasga
rauque, à travers les ravins, et effacé
- 89 y apaga la pinocha.
par les aiguilles du pin.
- 90 Las montañas del tiempo
Et les montagnes du temps
- 91 miran pasar tus pasos.
regardent passer tes pas.
- 92 Caminas otra vez. Regresas a los pastos
Tu chemines à nouveau. Tu reviens aux pâturages
- 93 de la palabra, cruzas, en la tarde,
de la parole, et traverses, dans le soir,
- 94 hasta las aguas del principio,
les eaux du commencement,
- 95 oh pastor de silencios, de la nada
oh berger des silences, du néant
- 96 ávida de una paz, la paz de Patmos.
avide d'une paix, la paix de Patmos.

(Sánchez Robayna, 2010 : 219-223)

(Sánchez Robayna, 2018 : 242-245)

2. De l'intertextualité et la métrique

Andrés Sánchez Robayna structure en permanence son œuvre poétique autour de la transtextualité et, par conséquent, pour un lecteur avisé, le titre du poème s'inscrit à la suite des textes sacrés et poétiques qui chantent le lieu de l'écriture de l'Apocalypse, que ce soit par saint Jean, Hölderlin, Rilke ou Gaspar. Le titre du poème est un indice intertextuel, tout comme l'allusion directe faite à l'œuvre du poète allemand, « como en la página de Hölderlin » (v. 26), ou les recreations chez le poète canarien du célèbre hymne romantique allemand, « Cercano, / pero difícil de

alcanzar, el dios » (v. 34-35), « danos agua inocente » (v. 38) et « Las montañas del tiempo » (v. 90) qu'un lecteur de poésie sait reconnaître. Par ailleurs, le premier hémistiche heptasyllabique du premier vers, « Al principio fue un nombre » (v. 1) est une très claire réécriture de l'Évangile selon saint Jean (*En el principio era el Verbo*).

Ainsi, face à une telle présence de l'intertextualité, se posait à nous une interrogation traductologique primordiale : comment traduire en français les quatre fragments d'Andrés Sánchez Robayna que nous citons ci-dessus ? S'agissait-il de citations intertextuelles issues des hypotextes lus directement par Andrés Sánchez Robayna dans leur version traduite en espagnol, potentiellement celle de Federico Gorbea issue de la poésie complète publiée en version bilingue chez Ediciones 29 en 1977 ? S'agissait-il au contraire d'une recreation à partir du poème en langue allemande, voire d'une de ses traductions en langue française, une langue que le poète canarien lit et traduit souvent ? Si la version en français et en espagnol de l'Évangile selon saint Jean nous étaient bien sûr connues (*Au commencement était le Verbe / En el principio era el Verbo*), dans un premier temps, il nous a semblé absolument indispensable de consulter les traductions espagnole et française de l'hymne « Patmos » de Hölderlin, ainsi que sa version originelle en allemand, afin de les comparer et de faire émerger les choix de traduction qui avaient été réalisés à l'époque par les traducteurs du poète allemand romantique. En effet, si le poète canarien s'inspire de l'hymne holderlinien, nous ne savons pas en quelle langue il a lu cette fameuse page qui apparaît au vers 26 dans son propre « Patmos », d'autant plus que la langue allemande ne lui est pas si familière. Et dans tous les cas, il s'agissait de nous inscrire dans une lecture intertextuelle qui dialogue avec les connaissances des lecteurs francophones à qui serait dirigée notre propre traduction, d'où la nécessité de consulter les traductions françaises de ce « Patmos » du début du XIX^e siècle, afin de pouvoir créer un écho intertextuel avec l'hypotexte holderlinien en version française. Nous avons trouvé de nombreuses traductions françaises du « Patmos » de Hölderlin, réalisées à diverses époques (Maxime Alexandre, 1942 ; Henri Stierlin, 1950 ; Roger Dextre, 1984). Mais il nous a semblé que la version la plus diffusée, reconnue et canonique était celle de Gustave Roud de 1942 que reprend La Pléiade (dont la première édition est de 1967), et c'est celle-là qui nous a donc servi de référence.

Quant à l'Apocalypse selon saint Jean écrite à Patmos, elle est bien sûr centrale du fait de la convergence qu'elle met en place avec la thématique du *Liber Mundi* dans le poème d'Andrés Sánchez Robayna qui choisit le même lieu diégétique, mais un autre élément a également attiré notre attention : l'importance du chiffre sept. En effet, ce chiffre structure l'intégralité du texte apocalyptique avec ses sept Églises, ses sept chandeliers d'or, ses sept étoiles, ses sept lampes ardentes, ses sept tonnerres, ses sept sceaux, ses sept anges, ses sept trompettes, et les sept cornes et sept yeux de l'Agneau. Quant au poème d'Andrés Sánchez Robayna, ce n'est pas le mot « sept » qui apparaît en tant que lexème, mais bien la mesure heptasyllabique puisque

les *alejandrinos* (divisés en deux hémistiches heptasyllabiques), les hendécasyllabes accentués sur la sixième syllabe (et formant donc deux périodes internes de sept et quatre syllabes), et les heptasyllabes dominant dans le « Patmos » robaynien. L'équivalent français de ces heptasyllabes espagnols devrait être un hexasyllabe, mais la prégnance de ce chiffre dans l'hypotexte johannique ainsi que dans l'intégralité de l'œuvre robaynienne, nous a fait reconsidérer cette correspondance habituelle entre heptasyllabe espagnol et hexasyllabe français.

En effet, le chiffre sept est symboliquement celui de la perfection et de l'harmonie, et Andrés Sánchez Robayna l'utilise fréquemment dans sa poésie (les sept couleurs de l'arc-en-ciel, les sept collines de Rome, les soixante-dix-sept fragments du recueil *El libro, tras la duna*, autrement dit deux chiffres sept juxtaposés, de nombreux poèmes divisés en sept fragments tel « Cifra del arrecife », dont le titre lui-même est un heptasyllabe), puisque ce chiffre sacré lui permet de s'inscrire dans la tradition philosophique. En effet, Aristote avait déjà relevé sept couleurs pour l'arc-en-ciel, à l'image de la gamme mélodique qui est composée de sept notes pour une octave (correspondant aux sept cordes que contenait généralement la lyre, instrument symbole du poète). Quant à la mystique pythagoricienne, elle instaure également des réseaux de correspondances entre les sept orifices du visage, « les sept voyelles grecques, les sept planètes de Ptolémée, les sept couleurs primaires, les sept tons de l'octave, les sept métaux connus des Anciens et les sept organes ou parties du corps » (Laszlo, 1996 : 23). Le temps lui-même est divisé en sept jours selon les traditions hébraïques liées à la Genèse (six jours de Création et un jour de repos), mais aussi, donc, à l'Apocalypse de saint Jean. Par ailleurs, cette dimension sacrée du chiffre sept s'associe à la tradition des heptagrammes, tradition alchimique prégnante dans les textes poétiques et critiques robayniens. Ce chiffre magique est aussi, au niveau de l'espace canarien, un nombre important puisque l'archipel des Canaries se compose de sept îles qui dialoguent avec la tradition mythique médiévale liée à la recherche de l'île d'Antilia, autrement appelée l'Île des Sept Cités. Andrés Sánchez Robayna accorde lui-même de l'importance au chiffre sept au sein de son travail critique lorsqu'il commente l'œuvre de Seferis dans son essai *Deseo, imagen, lugar de la palabra* : « el número de fragmentos de cada poema obedece a una numerología mágica fundada en el guarismo siete » (Sánchez Robayna, 2008a : 91).

Par conséquent, lorsque nous avons des heptasyllabes en espagnol (ou bien des unités heptasyllabiques dans les hémistiches des *alejandrinos*, mais aussi dans les hendécasyllabes *a majore* ou *a minore*), nous avons décidé de garder la présence de ce chiffre sept, qui aurait sinon totalement disparu dans notre traduction française. Le tétradécasyllabe n'est certes pas très courant en français, mais des poètes comme Jules Supervielle (franco-uruguayen) l'utilisent, souvent pour marquer justement une proximité avec le mètre espagnol. Lorsqu'il y avait des dodécasyllabes en espagnol,

nous avons parfois tenté de conserver ce même format métrique, ce qui correspond à l'alexandrin français.

3. Sonorités et études de cas

Avant de passer à l'analyse de la traduction de fragments ayant posé des problématiques traductologiques intéressantes, nous nous attarderons sur les allitérations et les assonances qui, comme souvent chez Andrés Sánchez Robayna, reposent sur le titre de son poème. Ainsi, les phonèmes consonantiques /p/, /t/, /m/ et /s/ dominent, et c'est une donnée que nous avons gardée en tête pour établir nos choix lors de la traduction lorsque plusieurs substantifs pouvaient être utilisés en français, d'autant plus que le titre en français est le même, « Patmos ». Là où les choses se sont compliquées, c'est à propos des assonances en « a » ou « o », souvent présentes sous forme de rimes ou rimes internes (en « á-o », comme dans « *Patmos* », mais aussi en « ó-a », « á-a » et « ó-o »). En effet, si les consonnes constituant le nom de l'île grecque sont aussi fréquentes en espagnol qu'en français, les voyelles « a » et « o » sont beaucoup moins fréquentes en langue française, d'autant plus si on souhaite qu'elles fonctionnent ensemble. Suite à un premier jet de la traduction, nous nous sommes rendu compte que les voyelles nasales en français, très courantes et spécifiques à cette langue, pouvaient jouer le rôle d'équivalence des deux voyelles espagnoles les plus utilisées. Ainsi, nous avons tenté de réintroduire par compensation les sonorités /ã/, /ɛ/ et /œ/, ou /ɔ/. Par ailleurs, nous avons essayé d'inclure les mots contenant la graphie « oi », comme fusion potentielle des deux voyelles « o » et « a » en un « oa » rappelant les deux voyelles espagnoles de marques du genre. Par conséquent, en plus de modeler la traduction en français par le prisme du fragment heptasyllabique, nous avons conservé la préférence pour les consonnes constituant le titre « Patmos », et décidé de procéder à une sorte de translation vocalique du « a » et du « o » vers les « an », « in » et « on », sans oublier le « oi ».

L'intérêt des compensations et des déplacements est d'autant plus important que certaines spécificités du travail poétique robaynien, pourtant centrales dans le poème espagnol, sont impossibles à traduire en français. C'est le cas notamment avec le hiatus devant le substantif « isla », un empêchement de la synalèphe qui structure l'intégralité du poème (et qui apparaît dans d'autres poèmes robayniens devant « isla », mais également pour « oro » et « Uno » dans leurs acceptions symboliques et ontologiques) afin de mettre en valeur ce mot, qui est de plus en position épiphorique, et de lui conférer un caractère absolu et divin. L'emploi de la majuscule en français à « île » aurait pu être une possibilité, mais cela aurait entraîné une trop grande rupture typographique par rapport au texte original. Les jeux sonores qu'Andrés Sánchez Robayna utilise très souvent entre « sed » et « deseo », grâce à une symétrie axiale entre ces deux substantifs que l'on retrouve dans « la sed, el deseo de la tierra » (v. 46), ne sont pas traduisibles en français, tout comme la synérèse au sein du

substantif « deseo » qui amplifie le mouvement de rapprochement et d'interpénétration symbolisant la célèbre « pulsión de espacio » (Sánchez Robayna, 2004a : 433) du poète canarien. C'est pourquoi les pertes obligatoires que suppose la traduction en français d'un tel poème nous incite à penser aux multiples compensations possibles pendant l'acte de traduction.

Venons-en au premier hémistichie heptasyllabique du premier vers où l'on reconnaît immédiatement une réécriture de l'Évangile selon saint Jean : « Al principio fue un nombre » (v. 1). Par rapport à la version originelle du texte sacré (*En el principio era el Verbo*), nous pouvons constater que la préposition espagnole « En » est modifiée au profit de « A » qui, contrairement à « En », se place sur un seuil inchoatif, suspendu dans l'instant. La modification du temps verbal qui passe de l'imparfait au passé simple est également une marque de la volonté d'Andrés Sánchez Robayna de conférer un aspect ponctuel à cette action, au lieu de l'inscrire dans la durée. La substitution de l'article défini par l'article indéfini est une autre modalité de la suspension dans l'instant, puisque cet article ne permet pas une actualisation complète. C'est aussi le cas par l'effacement de la majuscule et par la mutation du substantif transcendant en un nom commun immanent. Quelle que soit la préposition initiale espagnole, la traduction en français serait forcément « Au commencement », c'est-à-dire exactement la même version que le texte sacré, ce qui induit une perte par rapport au travail intertextuel de transformation d'Andrés Sánchez Robayna. En effet, on perd le degré de réécriture par l'instantané que souhaitait le poète canarien. C'est pourquoi nous avons décidé d'enlever le verbe conjugué en français, selon la technique de compensation, afin de pouvoir marquer une différence entre la version johannique et celle robaynienne qui tend vers une actualisation moins complète. Par conséquent, notre proposition recrée une phrase nominale, pratique particulièrement courante chez Andrés Sánchez Robayna et dans la poésie française contemporaine dans le sillage de laquelle il s'inscrit, ce qui donne « Au commencement, un nom »³, où la virgule vient marquer la trace graphique du verbe supprimé. Cette proposition nous semblait d'autant plus fonctionner qu'elle formait un ensemble heptasyllabique où résonnaient les phonèmes vocaliques nasaux. Dans les phrases très courtes, composées d'une seule proposition indépendante pentasyllabique de type « Empieza así. » (v. 8) ou « Es el comienzo. » (v. 9), nous avons également appliqué cette nominalisation lors du passage vers le français, à savoir et respectivement « Ainsi le commencement » (v. 8) et « Le commencement » (v. 9). Dans le premier cas, nous retrouvons un fragment heptasyllabique, alors que dans le deuxième cas, nous conservons l'unité pentasyllabique

³ Au moment où nous écrivons cet article, et en consultant d'autres traductions de l'Évangile selon saint Jean, nous découvrons que dans la traduction de *La Bible. Nouvelle Traduction* publiée chez Bayard en 2001, et coordonnée par Frédéric Boyer d'après une perspective littéraire et poétique assumée, les premiers vers par Alain Marchadour sont précisément « Au commencement, la parole » (2376).

qui, chez Andrés Sánchez Robayna, est le signe de la suspension dans l'apaisement de l'instant de la méditation. Si nous introduisons une répétition entre ce vers 8 et ce vers 9 qui n'existait pas originellement en espagnol, c'est dans l'optique de tenter de compenser la perte de la saturation de l'espace poétique par les voyelles « a » et « o ».

Pour les deux vers suivants (v. 6-7), « entre la aceptación y el abandono, como / si se tratara de una luz final, brillando en los espinos », la question de l'enjambement était bien sûr centrale car aller à la ligne après « comme » supposait de renoncer au rythme doublement heptasyllabique de l'espagnol avec « entre l'acceptation et l'abandon, comme ». C'est pourquoi le fait de réintroduire le « si » dans le vers précédent permettait d'obtenir un hémistiche heptasyllabique (« et l'abandon, comme si »), également possible dans le premier hémistiche en accomplissant une diérèse au sein d'« acceptati/on ». Le problème suscité par la formule incluant le « si » dans le vers 6, « entre l'acceptation et l'abandon, comme si », était que la suite (« se tratara ») allait créer un retour à la ligne au milieu d'une forme contractée avec apostrophe (« comme s' / il s'agissait »), ou séparant le sujet de son verbe « comme s'il / s'agissait ». Pour sortir de l'impasse dans laquelle nous avait mis la structure heptasyllabique, restait la possibilité d'inverser l'ordre et la fonction des syntagmes dans le vers 7. C'est ainsi que nous avons choisi de traduire par « entre l'acceptation et l'abandon, comme si / dans l'aubépine brillait la lumière finissante ». Cette solution, qui singularise l'aubépine par rapport à la version espagnole et qui choisit l'adjectif « finissante » au lieu de « finale », permet l'assonance en /*ã*/ et deux hémistiches heptasyllabiques. Il est par ailleurs intéressant de constater que la répartition des « e » possiblement muets (comme l'indique Jacques Réda à propos de la propriété pneumatique de la voyelle « e » en français) pouvait donner lieu à deux alexandrins français. Le lecteur reste donc suspendu en puissance entre un mètre de tétradécasyllabe ou d'alexandrin, ce qui permet de compenser les dodécasyllabes espagnols que nous avons dû traduire par des tétradécasyllabes en français.

Dans le long vers ternaire, composé de trois fragments heptasyllabiques en espagnol « hay la mañana en él, la tarde que se extingue, cernida por el tiempo, » (v. 19), nos choix de traduction nous ont permis de former des unités de six syllabes, et d'introduire des rimes en /*ẽ*/ et /*ã*/ : « il contient le matin, et le soir qui s'éteint, tamisé par le temps, ». Nous aurions pu former des fragments heptasyllabiques, mais comme nous avons traduit l'hendécasyllabe du vers 18 (« No digas, pues, que un número es sólo un número ») par un alexandrin français formé à partir du schéma 6/6 (« Mais ne dis pas qu'un nom n'est rien d'autre qu'un nom, »), nous avons décidé de prolonger le rythme hexasyllabique français par ce prolongement ternaire lui aussi hexasyllabique, tel un déploiement de ce « nombre ». La traduction du participe passé « cernida » pouvait s'orienter en français vers diverses possibilités qui risquaient de trahir le sens premier. Si nous avons déjà écarté « observé » et « séparé » qui nous semblaient peu convenir, « menacé » aurait pu être satisfaisant. Mais un échange avec

le poète nous a permis de confirmer qu'il s'agissait bien d'une occurrence ayant le sémantisme de « depurar » ou « cribar », qui correspond ainsi à la métaphore de la fragmentation récurrente dans les poèmes robayniens : cela nous a donc permis de traduire par « tamisé », ce qui reproduit par ailleurs les consonnes rappelant « Patmos ».

Dans l'*alejandrino* du vers 20, « dos sílabas que arden en el fulgor de julio. », le champ lexical de l'incendie domine et nous avons remarqué que dans l'hypotexte de l'Apocalypse en français, le verbe « s'embraser » était récurrent. Nous aurions pu traduire « que arden » par « qui s'embrasent », mais le substantif « fulgor » nous semblait pouvoir adopter le « brasier », ce qui nous a donc poussée à traduire le verbe espagnol par « s'enflammer ». Le choix du participe présent « s'enflammant », au lieu de la proposition relative espagnole, s'appuie sur cette possibilité particulièrement idiomatique du français d'utiliser le participe présent, qui présente l'avantage dans notre cas d'ajouter une rime interne en /ã/ à la fin du premier hémistiche heptasyllabique.

D'un point de vue sémantique, le substantif « rapto » (v. 28) se traduit communément par « enlèvement », mais il nous semblait que la polysémie du terme, entre enlèvement physique, sensible, intellectuel, mais aussi mystique, était mieux rendu par le nom commun « ravissement » qui pouvait à la fois inclure la notion d'enlèvement, d'élévation mystique, mais aussi celle d'émerveillement dans la contemplation.

Dans le vers 46, autre *alejandrino* (« y crece así la sed, el deseo de la tierra, »), l'inversion sujet-verbe particulièrement simple en espagnol est moins fluide en français, c'est pourquoi nous avons choisi la structure emphatique « c'est...que » qui nous permet de conserver le substantif « soif » en fin du premier hémistiche. Le son vocalique « oi » correspond aux pistes que nous avons choisi d'explorer, et pour obtenir également des unités heptasyllabiques en français, nous avons décidé de traduire « crece » par « croît » afin d'avoir une seule syllabe et d'introduire une assonance en « oi », d'autant plus que ce verbe apparaît dans la traduction du « Patmos » hölderlinien par Gustave Roud. Dans le deuxième hémistiche en espagnol, le substantif « deseo » subit une synérèse afin d'atteindre sept syllabes, mais c'est le mouvement inverse qui se produit en français car « le désir de la terre » ne forme que six syllabes. Ainsi, nous avons introduit l'adjectif « grand » qui ajoute une syllabe, contient le phonème nasal qui structure notre traduction française, et dialogue avec le verbe « crecer » que nous avons renoncé à traduire par « grandir », ce qui nous donne « C'est ainsi que croît la soif, le grand désir de la terre. »

Dans l'ennéasyllabe et l'heptasyllabe « al paladar, como salivas / de adhesión a los mundos » (v. 65-66), le substantif « adhesión » a attiré notre attention puisque sa position est mise en avant du fait du rejet en début de vers, ce qui par ailleurs crée une tension avec son sémantisme lié à l'adhérence physique, contraire à l'enjambe-

ment qui sépare. L'union physique et morale, et même mystique, est plutôt rendue par « adhérence » en français plutôt qu'« adhésion », ce qui ne posait pas de problème particulier puisque le nombre de syllabes est le même et les voyelles nasales présentes dans les deux cas, ce qui nous a poussée à choisir « adhérence ».

À la fin du poème, les vers suivants (« Nada, / salvo ella misma, / la tierra silenciosa, / te será dado, / el aire que descende de los pinos, / el silencio que rompe, súbitamente, un asno, / bronco, por los barrancos, / el rozido que rasga / y apaga la pinocha. » (v. 81-89)) nous posaient un problème en termes de mètre puisque « la terre silencieuse » ou « l'air qui descend des pins » formaient des hexasyllabes. Pour le premier cas, le passage par le substantif (qui permet une rime finale en /ã/, amplifiée par la préposition « en ») avec l'ajout de l'adverbe « tout » suscite l'obtention d'un heptasyllabe en français : « la terre tout en silence ». Quant à l'occurrence « el aire que descende de los pinos », la longueur de la phrase et sa complexité nous suggéraient la possibilité d'introduire une conjonction de coordination du type « et ». Cela permettait en effet d'ajouter une syllabe et d'atteindre sept syllabes, mais ce « et » devait forcément être transformé en « ni » du fait du mot négatif « Nada » en tête de phrase. L'énumération poursuivie de vers en vers supposait ainsi que nous reproduisions l'emploi anaphorique du mot négatif « ni » de la sorte : « ni le silence que rompt, subitement, un âne », ce qui permettait d'obtenir un premier hémistiche heptasyllabique. Afin de rééquilibrer le tout et d'avoir également un deuxième hémistiche heptasyllabique, nous nous sommes appuyée sur l'allitération en « s » du vers, qui dialogue avec le « s » de « Patmos », et nous avons ajouté un « si » devant « subitement » qui renforce l'assonance anaphorique en « i » en français. Afin de poursuivre l'anaphore du « ni », il nous fallait inverser l'ordre des vers dans la traduction française entre les vers 87 et 89 en commençant par le « braiement » et en déplaçant sa caractéristique « rauque » au vers suivant. Si l'espagnol a tendance à favoriser la forme active, nous avons privilégié la forme passive en français pour les deux verbes « rasga » et « apaga » qui nous permettait ainsi d'harmoniser la question métrique grâce à « déchiré » et « effacé » (se substituant à un « éteint » qui ne comportait pas assez de syllabes). Enfin, puisqu'il y a une grande différence de nombre de syllabes entre « pinocha » et « par les aiguilles de pin » (différence aggravée par l'ajout de la préposition « par » du fait de la voix passive), nous avons déplacé le participe passé « effacé » à la fin du vers précédent (ce qui permet la rime avec « déchiré ») : « ni le braiement déchiré, / rauque, à travers les ravins, et effacé / par les aiguilles du pin ».

4. Mise en abîme de la recreation du traducteur

Les difficultés liées à la traduction des passages intertextuels apparaissent tout d'abord aux vers 34 et 35 où l'on reconnaît les premiers vers de l'hymne « Patmos » de Hölderlin : « Cercano, / pero difícil de alcanzar, el dios » (v. 34-35). Si l'on compare cette version réécrite par Andrés Sánchez Robayna avec la version espagnole tra-

duite par Federico Gorbea, on constate que l'enjambement ne se fait pas au même endroit (*Cercano está el dios / y difícil es captarlo*), au contraire de la version allemande originale (*Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott.*), et sa traduction française par Gustave Roud (*Tout proche / Et difficile à saisir, le dieu !*»). La proposition en français nous intéresse particulièrement pour traduire le poète canarien car le monosyllabe « Proche » serait problématique en raison de la trop grande différence de syllabes avec l'espagnol. C'est pourquoi nous avons retenu la version de Gustave Roud d'introduire l'adverbe « Tout », du fait de la question métrique, mais également pour entretenir la démarche intertextuelle d'Andrés Sánchez Robayna afin que le lecteur francophone qui connaîtrait la version de La Pléiade puisse reconnaître l'hymne allemand.

L'intuition que nous avons que la page d'Hölderlin qu'a lue le poète canarien n'était pas en langue espagnole se confirme avec le vers 90 situé à la fin du poème, « Las montañas del tiempo », puisque Federico Gorbea utilisait quant à lui « Las cumbres del tiempo » pour traduire Hölderlin (alors que Gustave Roud traduit bien par « Les montagnes du temps »). Afin d'obtenir un heptasyllabe dans cette citation intertextuelle, nous avons donc ajouté la conjonction de coordination « Et » en début de vers pour donner plus d'emphasis en cette fin de poème, et pour signaler la fermeture et l'ouverture du cercle temporel du poème à travers ce « Et les montagnes du temps. »

Ce qui a été pour nous un véritable renoncement face à notre tentative de conserver la référence intertextuelle à Hölderlin en français à travers la traduction de Gustave Roud, se situe au niveau du vers robaynien « danos agua inocente » (v. 38). En effet, si la version espagnole de Gorbea semble bien proche de celle d'Hölderlin (*joh, dadnos tu agua inocente; / So gib unschuldig Wasser*), la version de la Pléiade propose « Ouvre-nous l'étendue des eaux vierges, ». En consultant les autres versions proposées par les traducteurs (« Prête-nous une eau innocente » par Maxime Alexandre ; « Donne-nous une eau sans faute » par Roger Dextre ; « Donne-nous un lac tranquille » par Henri Stierlin), les traductions nous semblaient trop éloignées pour pouvoir être utilisées dans le cas de la traduction de la réécriture robaynienne. Par conséquent, nous nous sommes contentée de traduire littéralement, sans convoquer l'intertextualité en français, mais en enlevant le partitif « de » en français qui rompait l'heptasyllabe : « donne-nous l'eau innocente. »

5. Conclusion

La traduction d'un poème si complexe, du fait de son travail rigoureux de la forme, de ses multiples références intertextuelles et philosophiques, est vertigineuse quand l'on pense que le travail de réécriture de traduction que nous avons réalisé venait en réalité redoubler la propre recreation d'Andrés Sánchez Robayna qui lit vraisemblablement Hölderlin en allemand, et le retraduit lui-même. Cette mise en

abîme de l'acte de traduction est finalement pour nous le fondement même de la poésie qui tente de retranscrire l'expérience du monde, et c'est pourquoi notre propre création au sein de la traduction du texte ne peut être déconnectée de la réflexion poétique. La tâche du traducteur, telle que l'entend d'ailleurs Andrés Sánchez Robayna, est de poursuivre l'acte de traduction du monde sensible dans le langage, en resacralisant perpétuellement ces mots en crise du fait du retrait des dieux.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- HÖLDERLIN, Friedrich (1950) : *Aux poètes ; Patmos et Souvenir*. Traduction de Henri Stierlin. Paris, GLM.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1967) : *Œuvres...* Publié sous la direction de Philippe Jaccottet. Traduction de Gustave Roud. Paris, Gallimard (La Pléiade).
- HÖLDERLIN, Friedrich (1968) : *Patmos*. Traduction de Maxime Alexandre. Paris, Lettres modernes.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1977) : *Poesía completa. Edición bilingüe*. Traduction de Federico Gorbea. Barcelone, Ediciones 29.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1987) : *Carrières de grèves*. Traduction de Roger Dextre. Seyssel, Comp'act.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1992) : *Sämtliche Werke und Briefe*. Francfort, Deutscher Klassiker Verl.
- La Bible. Nouvelle Traduction*. (2001). Coordination de Frédéric Boyer. Paris, Bayard.
- La Bible*. (2012). Traduction d'Augustin Crampon. Paris, Les Éditions Blanche de Peuterey.
- LAGUIAN, Claire [éd.] (2018) : "No digas, pues, que un nombre es sólo un nombre": A. Sánchez Robayna y su obra. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29. Disponible sur : <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/issue/view/-191>.
- LASZLO, Pierre (1996) : *Qu'est-ce que l'alchimie ?* Paris, Hachette.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1995) : *La roche, suivi de Triptyque*. Traduction de Jacques Ancet, préface de José Ángel Valente. Chambéry, Éditions Comp'Act.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1997) : *Sur une pierre extrême*. Traduction collective, à Royaumont, relue et complétée par Jacques Ancet. Grane, Créaphis, collection Les Cahiers de Royaumont.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2004a) : *En el cuerpo del mundo*. Barcelone, Galaxia Gutenberg.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2004b) : *Feu blanc*. Traduction de Jacques Ancet. Châtelineau, Le Taillis Pré.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2008a) : *Deseo, imagen, lugar de la palabra*. Barcelone, Galaxia Gutenberg.

- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2008b) : *Sur une confidence de la mer grecque*. Traduction et présentation de Jacques Ancet. Paris, Gallimard.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2010) : *La sombra y la apariencia*. Barcelone, Tusquets.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2011) : *Le livre, derrière la dune*. Traduction de Claude Le Bigot, préface de Yves Bonnefoy. Dijon, Éditions du Murmure.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés & Jesús DÍAZ ARMAS [coord.] (2011→) : *Boletín del Taller de Traducción Literaria*. 34 números. La Laguna, Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2018) : « Patmos ». Traduit et présenté par Claire Laguian. *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 1075-1076, 242-245.