



HAL
open science

RÉFLEXIONS SUR LA TRADUCTION DE LA POÉSIE : TRADUIRE / FAIRE TRADUIRE, QUELQUES EXEMPLES DE TEXTES ESPAGNOLS CONTEMPORAINS

Bénédicte Mathios

► **To cite this version:**

Bénédicte Mathios. RÉFLEXIONS SUR LA TRADUCTION DE LA POÉSIE : TRADUIRE / FAIRE TRADUIRE, QUELQUES EXEMPLES DE TEXTES ESPAGNOLS CONTEMPORAINS. Les Matins pédagogiques de la SLNL - Publication annuelle, 2022. hal-03914229

HAL Id: hal-03914229

<https://hal.science/hal-03914229>

Submitted on 28 Dec 2022

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.

RÉFLEXIONS SUR LA TRADUCTION DE LA POÉSIE : TRADUIRE / FAIRE TRADUIRE, QUELQUES EXEMPLES DE TEXTES ESPAGNOLS CONTEMPORAINS

BÉNÉDICTE MATHIOS
Université Clermont Auvergne
CELIS (UR 4280)

L'aventure de traduire est un exercice complexe sur lequel les linguistes, les traductologues et les traducteurs se penchent depuis que le fait même de traduire existe et est considéré, jusqu'à un certain point, comme impossible. Ceci permet d'affirmer que la réflexion sur l'intraduisible est consubstantielle à celle menée sur la traduction elle-même, de l'expression « *traduttore traditore* »¹ au vaste panorama théorique présenté dans *La selva de la traducción*² de Carlos Moya, sans oublier *Après Babel*³ de George Steiner et de multiples écoles et penseurs, Carlos Batista⁴, Antoine Berman⁵, Nadine Celotti⁶, Umberto Eco⁷, Nicolas Froeliger⁸, Jean-René Ladmiral⁹, Henri Meschonnic¹⁰, Paul Ricoeur¹¹, et tant d'autres, qui se sont essayés à clarifier ce travail qui induit l'interculturalité mais aussi la transtextualité, « cette transtextualité spécifique qu'est la traduction »¹², comme l'écrit George Steiner, sans oublier que dans le

¹ Traducteur, traître.

² Virgilio MOYA, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Ediciones cátedra, 2004.

³ George STEINER, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Éditions Albin Michel, 1998.

⁴ Carlos BATISTA, *Bréviaire d'un traducteur*, Paris, Arléa, 2003.

⁵ Antoine BERMAN, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.

⁶ Nadine CELOTTI, « Lire et écouter le rythme : une invitation à l'étudiant traducteur », *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, vol. 7, 2003, p. 37-44, [https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/2873/1/ritt7_06celotti.pdf].

⁷ Umberto ECO, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2006.

⁸ Nicolas FROELIGER, « Traduction et trahison – Tout est dans le contexte », *Traduction et contextes, contextes de la traduction. Sous la direction de Bénédicte Mathios et de Michael Grégoire*, Paris, L'Harmattan, 2018 et 2019, p. 33-52.

⁹ Jean-René LADMIRAL, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

¹⁰ Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1999.

¹¹ Paul RICOEUR, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.

¹² A. BERMAN, *op. cit.*, p. 294.

domaine langagier, étant donné que « la communication est une traduction »¹³, on peut affirmer avec lui qu'« étudier la traduction, c'est étudier le langage »¹⁴, ce qui est l'un des buts du cours de traduction.

Le commentaire traductologique, qui suppose une étude de la langue dans un usage donné apparaissant dans un texte précis, peut trouver son application en cours de traduction ou de linguistique contrastive, comme il nous a été donné de le constater cette année (2021-2022) en cours de master 1 et 2. Les points analysés par les traductologues et que nous pouvons faire travailler aux étudiants à partir de textes déjà traduits ou à partir de leurs propres traductions, sont déjà bien connus depuis les travaux de Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet en 1958¹⁵. Il s'agit de l'emprunt lexical, du calque, de la traduction littérale, tout d'abord, pour ce qui est des procédés de traduction directe, puis des procédés de traduction indirecte dont la transposition (déclinée en transfert catégoriel, étoffement, dépouillement¹), la modulation (modulation de syntaxe, modulation de voix passive / active, modulation affirmation / négation, modulation modale et temporelle, modulation aspectuelle¹⁶, modulation – ou changement – de point de vue), l'équivalence, l'adaptation – J.-P. Vinay et J. Darbelnet qualifient ce procédé de « limite extrême de la traduction » car c'est selon eux, « un cas particulier de l'équivalence, une *équivalence de situations* »¹⁷ –, l'explicitation, l'implication, la coloration, l'omission, la compensation, etc.

L'approche contrastive permet de mettre en évidence les points où l'intraduisible, que René Agostini qualifie d'« écart entre ce qui est dit et ce qui n'est pas dit »¹⁸ par l'auteur, se manifeste à différents degrés et nécessite de trouver des solutions pratiques organisées en typologie. Nous avons pu travailler cette dimension contrastive en analysant différents textes littéraires et journalistiques déjà traduits (y compris des traductions automatiques en ligne) ou publiés, ainsi par exemple un extrait traduit par Laura Guille-Bataillon de *Queremos tanto a Glenda* (1980) de Julio Cortázar ; les étudiantes ont remarqué de nombreux points à analyser, dans toutes les catégories indiquées plus haut, allant de remarques sur de petites unités (lexique, syntagme nominal, étoffement, transferts catégoriels) à des analyses plus poussées de la modulation de

¹³ G. STEINER, *op. cit.*, p. 89.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Jean-Paul VINAY et Jean DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958.

¹⁶ Temps simple *versus* temps composé ou encore dimension ponctuelle *versus* dimension durative.

¹⁷ J.-P. VINAY et J. DARBELNET, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸ René AGOSTINI, « Recherches pour une philosophie de la traduction », *La traduction, médiation et médiatisation des cultures*, sous la direction de Françoise Morcillo et Catherine Pélage, Orléans, Éditions Paradigme, 2015, p. 9-26.

syntaxe, du changement de point de vue, de la modulation de temps, de modes, de la modulation aspectuelle etc.

L'expérience cette fois individuelle (et par la suite pédagogique) sur laquelle nous souhaitons également mettre l'accent, mais qui pourrait se compléter de l'exercice précédent, est la traduction de textes littéraires, notamment poétiques. La traduction en poésie entraîne la nécessité de prendre en compte un signifiant dont l'articulation avec le signifié est fonction non seulement de dénotations mais aussi de connotations nombreuses et complexes, dans le cadre de la construction des images, des analogies, des comparaisons, de la sonorité¹⁹, voire de la visualité du poème²⁰.

À titre individuel, lors de divers travaux de traduction, nous avons été amenée à commenter le travail de traduction que nous avons effectué sur des textes poétiques, en explicitant les différents points où l'interculturalité (et donc l'intraduisible en débat) nécessite une approche contrastive²¹. Ainsi, lors de la traduction d'un recueil d'Ángel González, *Otoños y otras luces* (2001), publiée en 2008 et lors de la traduction du recueil de la poète Olvido García Valdés, *Y todos estábamos vivos* (2006, Prix national de poésie en Espagne en 2007), publiée en 2017, nous avons centré nos commentaires, dans chaque introduction, sur des problématiques traductologiques impliquant la nécessité d'adapter la traduction aux contextes culturels de la langue cible qui est aussi la langue d'édition et de réception.

Pour le premier recueil cité, *Otoños y otras luces* d'Ángel González, il s'agissait d'interroger les éléments contextuels (sociaux, culturels) contribuant à définir une poétique, le lexique et la syntaxe comme points cruciaux chez ce poète pour qui les poèmes surgissent avant tout de « *grupos de palabras* » qui sont « *el núcleo generador del poema* », à savoir « *palabras precisas e insustituibles – no valen otras aunque digan lo mismo –* »²², autrement dit un groupe de mots qui est déjà en soi une traduction. Il s'agissait d'observer également la rime et

¹⁹ Voir l'introduction à la traduction de Saint-Jean de la Croix où Jacques Ancet aborde la question des « équivalences sonores », in *Nuit obscure Cantique spirituel*, Paris, Gallimard, 1997, p. 21-48. Voir Line Amsalem, qui dans la traduction du *Romancero gitano* de Federico García Lorca, se prête au « jeu des assonances » et à « l'harmonie vocalique » dans la traduction de ce recueil qu'elle intitule *Complaintes gitanes*, Edition bilingue, Paris, 2003, p. 7-17.

²⁰ Voir Jacques LEENHARDT, « Le son et la lettre », *Après Babel, traduire*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 203-207.

²¹ Bénédicte MATHIOS, « Références culturelles, littéraires, artistiques et traduction : contexte ou texte ? », *Traduction et contextes, contextes de la traduction*. Sous la direction de Bénédicte Mathios et de Michael Grégoire, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 249-276.

²² Ángel GONZÁLEZ, « Conversación con Ángel González », *Litoral* 233, Málaga, 2002, p. 23.

l'assonance, comme sources d'équivalences, dans la mesure où ces deux points liés à la sonorité sont, en poésie, les aspects qualifiés comme étant les moins traduisibles²³.

Dans *Y todos estábamos vivos*, d'Olvido García Valdés, étaient particulièrement importants les axes de réflexion suivants (sans exhaustivité) : les liens entre forme poématique et syntaxe, que définit entre autres le caractère nominal de certains poèmes parfois averbaux, l'étude du contexte culturel de l'écriture (références littéraires, philosophiques et artistiques), mais aussi, singulièrement, point que nous avons étudié dans d'autres travaux, la traduction du genre des pronoms sujets, liée à une liberté créatrice revendiquée par la poète et à son positionnement en tant que femme²⁴.

Dans un autre contexte encore, celui de la publication d'un livre posant la question de la traduction et de ses contextes dans un article consacré à la question de l'adaptation²⁵, nous avons considéré comme particulièrement centraux, pour définir les éléments de réception des poèmes traduits dans ces deux recueils d'Ángel González et d'Olvido García Valdés l'équivalence d'expressions (modifiées car complétées, ou prises dans un sens opposé, ou encore démythifiées), l'équivalence de citations littéraires, dans la mesure où elles contribuent à la poétique des auteurs, enfin un imaginaire poétique nourri par les références picturales. Nous tenterons de condenser le propos en ne donnant qu'un exemple de traduction d'expression idiomatique, un exemple d'équivalence de citation, et un exemple de « traduction » de tableau.

Un exemple d'expression

Quand l'expression est modifiée pour s'accorder en genre ou en nombre, ou pour se mettre en adéquation avec le temps grammatical employé, ou encore pour faire évoluer son sens selon une orientation spécifique, par opposition ou par complémentation, elle induit un double questionnement traductologique : il s'agit d'une part de proposer une expression équivalente culturellement repérable, mais surtout le sens nouveau qui lui est donné, interdépendant de la forme du poème. Ne pouvant reconstituer ici la typologie que nous avons établie, nous donnerons un exemple où l'expression est légèrement étoffée. Il s'agit d'un extrait du premier poème d'*Otoños y otras luces* d'Ángel González situé à la fin du texte :

²³ Line AMSALEM, *op. cit.*, p. 7-17. Jacques ANCET, *op. cit.*, p. 21-48.

²⁴ Noni BENEGAS, Jesús MUNÁRRIZ, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid, Ediciones Hiperión, cuarta edición, 2008, p. 126-129.

²⁵ B. MATHIOS, « L'apport du langage pictural et artistique à l'appréhension du réel dans l'œuvre d'Olvido García Valdés », *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, Paris, Hermann, 2016, p. 249-276.

*Se diría que aquí no pasa nada,
pero un silencio súbito ilumina el prodigio:
ha pasado
un ángel
que se llamaba luz, o fuego, o vida.
Y lo perdimos para siempre.²⁶*

Dans sa première partie, le poème décrit, au cœur du silence environnant, l'approche de l'automne, introduisant le thème de la fuite du temps par une évocation, non du sujet de la première personne, mais de la nature environnante personnifiée tentant de résister au passage du temps, le locuteur mentionnant « *un verano obstinado en perpetuarse* » (v. 4). Dans l'extrait cité, est complétée l'expression « *pasa un ángel* », qui a son équivalent quasi littéral en français, « un ange passe », en dehors du temps ici utilisé en espagnol (à savoir le passé composé) et de l'ordre usuel des mots qui est une contrainte systémique. D'autre part, le poète, s'appuyant sur son évocation précédente du silence, utilise l'expression « *no pasa nada* » dans le sens de « il ne se passe rien », verbe « *pasar* » dont une variation sera offerte à travers l'expression « *ha pasado / un ángel* », comme si un événement avait lieu contrairement à l'habitude, à savoir le prodige du silence au sein de la nature. Par la relative qui fait suite à ces deux courts vers qui placés sur deux lignes scindent visuellement l'expression, le lecteur est plongé dans une dimension tout autre, métaphysique, où l'être humain se voit soumis à une perte, thème gonzalien par excellence (repris de l'Antiquité et du Siècle d'or) ; à l'ange est associé un nom via la relative, nom ensuite soumis à deux alternatives à partir du mot « *luz* » : « *luz, o fuego, o vida* », alternatives qui induisent une synonymie entre les trois termes. L'expression toute faite « *pasa un ángel* », qui évoque un temps de silence au sein d'une discussion quotidienne, est donc totalement modifiée dans sa portée, modification accentuée par la chute intervenant dans le dernier vers : « *Y lo perdimos para siempre* ». L'expression « *ha pasado/ un ángel* », prend une dimension tragique collective (voir l'usage de « *nosotros* »), celle de la perte permanente et définitive du présent – temps habituel de cette expression –. Par chance, le traducteur francophone peut reprendre la construction quasi à l'identique tout en disant la même chose, même si l'ajout du pronom réfléchi de « rien ne *se* passe » ne permet pas la reprise exacte de la forme « *pasa* » en espagnol, une partie du jeu paronomastique sur les sens de « *pasar* » étant ainsi perdue :

On dirait qu'ici rien ne se passe,
mais un silence subit illumine le prodige :

²⁶ Ángel GONZÁLEZ, *Otoños y otras luces*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001, p. 11.

un ange
est passé
il s'appelait lumière, ou feu, ou vie.
Et nous l'avons perdu à tout jamais.²⁷

Exemple de citation littéraire

Concernant les citations littéraires, elles entraînent, outre l'impossibilité de les traduire, vu leur statut de « phrase célèbre » et plus généralement vu leur littéarité, la nécessité de les rendre néanmoins reconnaissables à travers les modifications et réécritures proposées : « [...] la pratique de la traduction offre une bonne pierre de touche pour reconnaître la présence de renvoi intertextuel dans le texte : il existe quand le traducteur se sent obligé de rendre perceptible, dans sa propre langue, la source du texte original »²⁸, écrit Umberto Eco. Nous prendrons un nouvel exemple, cette fois extrait de la poésie d'Olvido García Valdés.

La poète, dans le poème 4 de *Y todos estábamos vivos*, insère la citation d'un célèbre vers de Garcilaso de la Vega, le premier du sonnet XXIII : « *En tanto que de rosa y azucena* »²⁹, dont le thème allie les motifs du *fugit tempus* et du *carpe diem*, et l'incitation à profiter de la jeunesse (fleur ou fruit selon les cas) initiée par Ausone ou encore Virgile, reprise très fréquemment par la suite, entre autres par Ronsard dans sa fameuse « Ode à Cassandre »³⁰. Le poème se présente de la façon suivante (ponctuation et typographie comprises) :

*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,
Entantoquederrosayazucena llamamos
al jardín, acacia pianista de la brisa*³¹

La citation de Garcilaso apparaît dans l'avant-dernier vers, qu'elle constitue quasi intégralement, étant un complément d'objet pour le verbe « *llamamos* » à ceci près que tous les

²⁷ Á. GONZÁLEZ, *Otoños y otras luces* (2001), *Automnes et autres lumières. Poèmes bilingues français espagnols traduits et présentés par Bénédicte Mathios*, L'Harmattan 2013, p. 31.

²⁸ U. ECO, *op. cit.*, p. 274.

²⁹ Garcilaso de la VEGA, *Poemas. Poèmes*, Traduction et introduction par Paul Verdevoye, Paris, Aubier Flammarion 1968, p. 79.

³⁰ Pierre de RONSARD, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1938, Tome 1, p. 419. Disponible à <https://www.poesie-francaise.fr/pierre-de-ronsard/poeme-mignonne-allons-voir-si-la-rose.php>.

³¹ O. GARCÍA VALDÉS, *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008, p. 310.

mots s'y présentent attachés typographiquement. Ce syntagme compressé et substantivé, citation d'un autre auteur, pourrait être maintenu comme tel dans la traduction française du texte, à condition de l'écrire en italiques, en tant que citation en langue étrangère et en gardant le même principe de « compression » des mots ; nous pourrions, encore, proposer une traduction publiée comme celle de Paul Verdevoye, par exemple³². Le choix qui peut être fait également consiste à lui trouver un équivalent dans la culture européenne de l'époque (ou du moins du même siècle) de Garcilaso, afin de saisir dès la lecture de la traduction la portée culturelle de cette citation ; à ce titre, une proposition de traduction pourrait être : « Mignonneallonsvoirsilarose », précisément extraite de « l'Ode à Cassandre » de Ronsard, chacun des deux vers (celui de Garcilaso, celui de Ronsard, ultérieur) lançant le processus poétique et réflexif de chaque poème qu'il ouvre, chacun jouant, d'une certaine manière, le même rôle, et ayant donc la possibilité de constituer une équivalence lors de la traduction du texte contemporain.

Références picturales

Les références picturales nourrissent également l'œuvre d'Olvido García Valdés, en particulier le recueil *Y todos estábamos vivos* (2006). Ces références qui sont souvent des comparants, contribuent à la construction d'un langage poétique propre, résultat d'un regard spécifique sur le réel et offrent ainsi une dimension visuelle à la traduction. Le langage poétique, influencé par la dimension visuelle du contexte culturel de la production du poème doit pouvoir être transposable mais dans quelle mesure sa part visuelle influe-t-elle sur la traduction, les deux médiums étant différents ? Les poèmes de ce recueil dénotent le choix d'un prisme particulier au travers duquel est représentée la réalité³³, celui de l'art, plus précisément la peinture, ponctuellement le cinéma. Leur traduction, prenant cet aspect en compte, n'est pas nécessairement touchée par des modifications lexicales induites par les titres ou les descriptions des œuvres, mais par un imaginaire que transposent des constructions poématiques particulières, telles que les métaphores, les comparaisons, des constructions syntaxiques tout à fait spécifiques. Leur analyse est nécessaire en amont de la traduction, car les références ainsi

³² G. de la VEGA, *op. cit.*, p. 80 ; le premier vers est traduit comme suit : « Oh tandis que du lis et de la rose ».

³³ B. MATHIOS, « Références culturelles, littéraires, artistiques et traduction : contexte ou texte ? », *op. cit.*, p. 615-629.

interposées entre la réalité et l'écriture du poème³⁴, irriguent cet imaginaire et le construisent tels des liens hypertextuels induisant une lecture active.

Le vers initial de « *Pintura que dura lo que la vida* »³⁵ rappelle le style de Malherbe, par exemple ce vers « Et rose elle a vécu ce que vivent les roses »³⁶, le thème du *fugit tempus* étant posé en toile de fond, avec la différence que la répétition du verbe « vivre » en espagnol est supprimée grâce à une absence de répétition de « dura », verbe sous-entendu après « lo que », et que ne peut éviter la traduction française en écho à Malherbe : « Peinture qui dure ce que dure la vie » (et non « ce que la vie »). C'est l'énumération des classes sociales rappelant la structuration de la société médiévale ou du moins ancienne qui crée d'autre part la sensation visuelle d'une chaîne de figures, rappelant les lointaines danses macabres³⁷, mais aussi l'œuvre qui a inspiré ce poème, les Panneaux de San Vicente à Lisbonne, un polyptique du XV^e siècle réalisé par le peintre portugais Nuno Gonçalves, et que se doit de rendre la traduction : « *los frailes, los pescadores y un infante, / un arzobispo, los caballeros y una reliquia. / dos mujeres: una joven y una vieja.* »³⁸ Cette disposition entraîne dans le propos de la poète une évocation des attributions de chaque sexe au sein de la cité, et une sorte d'analyse indirecte de notre société, au cours des vers suivants, basés sur une construction parallèle marquant la séparation entre hommes et femmes que souligne la poète dans d'autres textes : « *de los hombres, oficios y saber, poder; / de la vieja, la conseja; [...]* »³⁹. Ces vers sont suivis d'une série de phrases concernant la figure de « la jeune », archétype d'âge et de sexe. Il ne s'agit pas simplement pour le sujet d'énoncer des éléments factuels (« *señala grácil fiestas y partos* »), mais aussi de porter un regard moral sur la condition féminine ; ainsi peut-on lire concernant « la jeune » : « *pasa sin llegar a ser* », et concernant les deux figures féminines, « *pintadas / para la guadaña, no para sí* ». La condition humaine, mortelle, mais encore féminine est prise en compte dans ces deux extraits ; la compréhension et les choix de traduction dépendent du texte produit à partir d'une image picturale lointaine rappelée par la construction du poème. La littéralité (ou presque, avec l'ajout de la préposition « à ») est ici de mise, d'où les traductions suivantes : « elle passe

³⁴ Liliane LOUVEL, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

³⁵ O. GARCÍA VALDÉS, *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, op. cit., p. 372 : *Pintura que dura lo que la vida: / los frailes, los pescadores y un infante, / un arzobispo, los caballeros y una reliquia. / Dos mujeres: una joven y una vieja. / De los hombres, oficios y saber, poder; / de la vieja, la conseja; la joven / señala grácil fiestas y partos, / casas y niños; pasa sin llegar a ser, deja / que las siembras se sucedan, cortes para la guadaña, una joven / y consejas de la vieja, pintadas / para la guadaña, no para sí.*

³⁶ François MALHERBE, *Poésies*, Édition présentée, établie et annotée par Antoine Adam, Paris, Editions Gallimard, 1971, p. 69-72.

³⁷ Nuno GONÇALVES, « Paneles de San Vicente », Lisboa, siglo xv.

³⁸ O. GARCÍA VALDÉS, *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, op. cit., p. 372.

³⁹ *Id.*

sans parvenir à être » et (avec ajout du pronom « elles-mêmes ») « peintes / pour la faux, non pour elles-mêmes ».

Sur un plan pédagogique, nous avons mené avec les étudiantes de master 2 un travail sur la traduction de poèmes d'Olvido García Valdés, extraits de *Y todos estábamos vivos* (2006) et de son avant-dernier recueil, *Lo solo del animal* (2012). Pour les étudiants, l'approche est, en cours de traduction (et peut-être est-ce un manque de notre part), moins traductologique que de recherche de solutions pratiques ; une étape particulièrement importante consiste dans les choix lexicaux, délicats en traduction poétique du fait de la mise en contact souvent surprenante de différents champs sémantiques ; il est rare que les définitions des dictionnaires y suffisent, car il faut aussi chercher, outre les sens dénotatifs, les connotations possibles. Dans le poème suivant se sont posées des questions liées à la représentation que les lecteurs se font des images, le travail de la métaphore n'étant pas central chez Olvido García Valdés, du moins sous une forme traditionnelle ; il se voit remplacé par ce qu'elle nomme elle-même des juxtapositions⁴⁰.

*hubo vida mientras hubo
hormigas, peoncillas sin eje
recorriendo la flor, las hojas,
el tallo de los cardos
venían
de lo añil y lo dulce,
de lo reposado sobre la corola,
antes jugosa y verde, la corola
de espinas⁴¹*

Apposé à « *hormigas* », le terme « *peoncilla* », dont l'origine est « *peón* », terme comportant des sens différents (pion, ouvrier, toupie, forme plus fréquente : « *peonza* ») a posé question. Ce terme a donné lieu à des commentaires de la part des étudiantes ne voyant pas ce qui nous semblait la traduction attendue, à savoir une petite toupie ayant perdu son axe, allant donc en tous sens, comme les fourmis du poème. En effet, certaines étudiantes souhaitaient se tourner vers la traduction par « ouvriers / ouvrières », insistant ainsi sur le travail incessant que la vision traditionnelle anthropomorphique applique aux fourmis (cf. les *Fables* de La Fontaine elles-

⁴⁰ « De los mecanismos lingüísticos, el que mejor identifico como propio es, en un sentido amplio, el de la yuxtaposición. Es el tropo del cine y de la vida: ella, los pájaros. La extrañeza y el sentido proceden de ese trabajo de montaje que nuestra percepción realiza de modo natural », O. GARCÍA VALDÉS, *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, op. cit., p. 434.

⁴¹ O. GARCÍA VALDÉS, *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, op. cit., p. 338.

mêmes inspirées de l'Antiquité). L'apport de la réflexion à plusieurs voix est donc essentiel, car il évite les automatismes de traduction, et nous oblige à entendre d'autres lectures possibles avant d'en venir à un choix inévitable.

Autres points complexes chez Olvido García Valdés : les temps verbaux et les verbes, qui dans le présent de l'énonciation peuvent être particulièrement diversifiés, ainsi que la syntaxe, extrêmement dispersée, à bien repérer dans son fonctionnement général structurant, ainsi que la question du genre des pronoms, qui résulte d'une recherche d'indices divers (accords, constructions, références littéraires ou autre etc.), ou encore les presque synonymies. Ainsi, dans le poème suivant, les verbes « *batir* » et « *latir* », paronomastiques, ont finalement tous deux été traduits par « battre », verbe porteur de deux sens différents en français, ce qu'ont déploré certaines étudiantes. C'est en effet là une perte par rapport au texte source, mais qu'il faut peut-être admettre.

*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
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**⁴²
la sangre en el oído⁴³*

⁴² Nous soulignons.

⁴³ O. GARCÍA VALDÉS, *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, op. cit., p. 307.

L'important serait peut-être d'offrir à tous les étudiants la possibilité de l'approche contrastive, afin de pouvoir leur permettre de réfléchir à l'exercice de la traduction et à un aspect essentiel de la traductologie, à savoir l'impossibilité de traduire et la compréhension des interstices permettant de prendre conscience de la trahison inévitable, muée en « paramètre », terme mis en valeur par Nicolas Froeliger⁴⁴. Avec l'analyse traductologique en tant qu'exercice évalué aux côtés de la traduction, porteuse de questionnements, nous pouvons entrevoir une possibilité, certainement, de progression dans le domaine de la traduction et nous pourrions également voir se nouer des liens avec d'autres disciplines, aussi bien en littérature qu'en civilisation, qu'en analyse de l'image, et bien d'autres, puisque la traduction est avant tout, via la langue, un travail de nature culturelle et interculturelle qui fait appel à de nombreuses connaissances et compétences, et nécessite une approche interdisciplinaire essentielle dans le domaine des études en langues étrangères.

Bibliographie

- AGOSTINI, René, « Recherches pour une philosophie de la traduction », *La traduction, médiation et médiatisation des cultures*, sous la direction de Françoise Morcillo et Catherine Pélage, Orléans, Éditions Paradigme, 2015.
- AMSELEM, Line, *Complaintes gitanes*, Edition bilingue, Paris, 2003.
- ANCET, Jacques, *Nuit obscure Cantique spirituel*, Paris, Gallimard, 1997.
- BATISTA, Carlos, *Bréviaire d'un traducteur*, Paris, Arléa, 2003.
- BENEGAS, Noni, MUNÁRRIZ Jesús, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Ediciones Hiperión, cuarta edición, 2008.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.
- CELOTTI, Nadine, « Lire et écouter le rythme : une invitation à l'étudiant traducteur », https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/2873/1/ritt7_06celotti.pdf
- CORTÁZAR, Julio, *Nous l'aimons tant, Glenda*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.
- ECO, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2006.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido, *Et nous étions tous vivants. Y todos estábamos vivos*, édition bilingue espagnol/français. Traduction de Bénédicte Mathios, Paris, L'Harmattan, 2017.
- _____, *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2008.
- GONZÁLEZ, Ángel, *Otoños y otras luces* (2001), *Automnes et autres lumières. Poèmes bilingues français espagnols traduits et présentés par Bénédicte Mathios*, L'Harmattan 2013.
- _____, « Conversación con Ángel González », *Litoral* 233, Málaga, 2002.

⁴⁴ N. FROELIGER, « Traduction et trahison – Tout est dans le contexte », *op. cit.*, p. 33-52.

- _____, *Otoños y otras luces*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001.
- GUIDÈRE, Mathieu, « L'équivalence », *Introduction à la traductologie* 3e édition, Bruxelles, De Boeck Supérieur S.A., 2016, p. 83-85.
- LADMIRAL, Jean-René, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- LEENHARDT, Jacques, « Le son et la lettre », *Après Babel, traduire*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 203-207.
- LOUVEL, Liliane, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- MALHERBE, François, *Poésies*, Édition présentée, établie et annotée par Antoine Adam, Paris, Éditions Gallimard, 1971.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999.
- MOYA, Virgilio, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.
- RICÉUR, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.
- RONCARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1938, Tome 1.
- STEINER, George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Éditions Albin Michel, 1998.
- Traduction et contextes, contextes de la traduction*. Ouvrage réalisé sous la codirection de Bénédicte Mathios et de Michael Grégoire, Paris, L'Harmattan, 2018 et 2019.
- VEGA (de la), Garcilaso, *Poemas. Poèmes*, Traduction et introduction par Paul Verdevoye, Paris, Aubier Flammarion 1968.
- VINAY, Jean-Paul, DARBELNET, Jean, *Stylistique compare du français et de l'anglais*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Didier, 1977.