

**TRADUIRE LE POÈME EN PROSE : LE RYTHME DANS
LOS PLACERES PROHIBIDOS DE LUIS CERNUDA.**

Poème : bel objet temporel qui crée sa propre mesure.

Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes*.

Peut-on traduire le rythme ? Dans le cadre d'un séminaire de traduction poétique qui relève du Centre de Recherches sur l'Espagne Contemporaine, dirigé par les professeurs Françoise Étienvre et Serge Salaün, nous avons entrepris, il y a quelques années, le pari de traduire la poésie d'une manière globale, c'est-à-dire en tenant compte de l'ensemble des effets du texte poétique, dans son sens, bien sûr, mais aussi dans ses images, ses jeux sonores, sa prosodie et, donc, son rythme. Nous avons ainsi été amenés à poser les problèmes empiriques de la traduction et les résultats auxquels nous avons abouti sont le fruit d'un travail collectif. Après des expériences sur quelques poèmes épars de poètes du XX^e siècle espagnols, dont Alberti, Aleixandre, Hernández, Salinas et une expérience sur un poème de Verlaine¹, nous avons entrepris la traduction intégrale du recueil *Los Placeres Prohibidos* (1931) de Luis Cernuda, recueil qui contient des poèmes en vers et des poèmes en prose. La question de la traduction du poème en prose nous a tout particulièrement intéressés. Elle soulève effectivement des enjeux qui relèvent aussi bien de la traduction de la prose que de celle de la prosodie,

¹ Les traductions que nous proposons sont l'œuvre de Françoise Étienvre, Serge Salaün, Zoraida Carandell, Laurie-Anne Laget et Méliissa Lecointre. Pour nos traductions antérieures voir l'article de Serge Salaün, « Traduire sans trahir ? Traduire la poésie », *Les Langues néo-latines*, 325, juin 2003, p. 105-116. Pour ce qui est de la traduction de *Los Placeres Prohibidos* de Luis Cernuda, nous avons présenté un état de nos travaux au XXXIIe Congrès de la Société des Hispanistes Français, *Traduction, adaptation, réécritures*, Université Toulouse-Le Mirail, 20-22 mai 2005, voir Zoraida Carandell, Laurie-Anne Laget, Méliissa Lecointre, « Des plaisirs interdits de Luis Cernuda aux plaisirs de la contrainte du traducteur », à paraître dans les actes du colloque.

dans la mesure où le poème en prose a une vocation à la fois poétique et discursive, *canta et cuenta*².

Traduire le poème en prose revenait pour nous à s'interroger sur la traduction du rythme et plus généralement des composantes non verbales du langage. « La poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice », écrivait Jakobson³. En effet, on dit souvent qu'il est impossible de traduire à la fois ce qui relève du sens et du son, qu'il faut faire des choix et adopter une démarche créatrice, comme si la traduction de la poésie touchait à une région réservée du langage.

Nombreux sont les poètes qui se sont essayés à la traduction de la poésie, comme si leur condition de poètes les rendait plus aptes que quiconque à rendre la spécificité de ce langage poétique. On pense à Baudelaire traduisant Edgar Allan Poe, à Valéry aux prises avec sa version française des *Bucoliques* de Virgile, à Guillén reprenant à son compte le *Cimetière marin* de Valéry, à Cernuda lui-même et à son approche de quelques poètes romantiques anglais, allemands et surréalistes français. De ce fait, le poète-traducteur se doit de répondre parfois à certaines exigences. En demandant à Valéry la traduction des *Bucoliques*, le docteur Roudinesco avait insisté : « Je ne veux pas d'une traduction, je veux une transposition, je veux du Valéry, je veux des beaux vers comme ceux de *La Jeune Parque* », ce à quoi Valéry avait répondu « Voulez-vous en plus des rimes ? Alors je demande cent ans ! »⁴. Ainsi, Valéry transpose les hexamètres des *Bucoliques* en alexandrins non rimés, et Baudelaire et, plus tard, Mallarmé, ont la hardiesse de traduire les textes de Poe en prose, renonçant à la versification⁵.

² Comme le suggère Luis Cernuda dans son étude sur la prose de Gustavo Adolfo Bécquer, voir Luis Cernuda, « Bécquer y el poema en prosa español (1959) », Prosa I. Obra Completa, volumen III, édition de Derek Harris et Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, p. 702-710.

³ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 86.

⁴ Valéry opte finalement par l'alexandrin non rimé, choix qui lui sera particulièrement reproché par Marcel Pagnol, pour lequel une traduction non rimée n'est pas souhaitable pour une langue non accentuelle comme le français, voir Efim Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, traduit par Wladimir Troubetzkoy avec la collaboration de l'auteur, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 157-158.

⁵ Raoul Parme regrette le choix de traduire Poe en prose. À propos de la traduction en prose du poème « Le Corbeau », il écrit : « Qu'il nous soit enfin permis de penser que les versions en prose de Baudelaire et de Mallarmé ne représentent qu'un aveu d'impéritie. Ce qui est d'autant plus déplorable, que leur "astre, en naissant", les avait "formés poètes", – et quels poètes ! Alors pourquoi n'avoir pas renoncé à traduire une telle œuvre, et préféré la dégrader, nous ne savons trop pourquoi », in Raoul Parme, *Poésies et traduction*, 1984, s.p.

La traduction poétique se révèle, d'ailleurs, pour Cernuda, une expérience extrêmement enrichissante, qui lui donne accès à une vision du monde autre : « Con la colaboración de Gebser, emprendí luego la traducción de algunos poemas ; pocas veces [...] he trabajado con fervor y placer igual. Al ir descubriendo, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía. Así aprendía, no sólo una visión nueva del mundo, sino, consonante con ella, una técnica nueva de la expresión poética »⁶.

La traduction des poètes latins Horace et Virgile a soulevé le problème de l'équivalence entre la liberté de la syntaxe latine (absence d'article, économie des prépositions, désinences verbales) et la syntaxe française et celui de l'impossibilité de reproduire en français l'alternance des voyelles longues et brèves. Les traducteurs ont rendu les hexamètres virgiliens tantôt en alexandrins rimés, tantôt en vers libres rimés, tantôt en alexandrins non rimés, voir Yves-Alain Favre, « Valéry traducteur de Virgile », in Favre, Yves-Alain, *La traduction des poèmes*, Colloque du 31 mai 1986, sous la direction d'Yves-Alain Favre, Pau, Cahiers de l'Université de Pau, 1991, p. 11-21.

Un autre exemple de la question de l'adaptation pourrait être celui de la traduction de Dante en français. Dans un article, Pierre Delay se penche sur différentes traductions. Après avoir évalué différentes versions d'un même passage de l'*Enfer* (traductions de Brizeux, Ratisbonne, Longnon, Pézard, Risset), il constate que, du point de vue de la versification, aucun des traducteurs n'a osé traduire l'hendécasyllabe italien par un hendécasyllabe français, vers bien moins courant en français que son équivalent italien dans son pays. Parmi les différentes traductions, une seule fait le choix de la rime, ce qui conduit d'après l'auteur de l'article à quelques approximations du point de vue du sens en dépit du gain en musicalité. Certains ont préféré la transposition en décasyllabes (traduction de Pézard), en vers libre (Brizeux, Risset), l'alternance de décasyllabes et de dodécasyllabes (Lognon), mais le choix le plus judicieux pour l'auteur de l'article semble celui de l'alexandrin « car c'est le vers qui chante le plus facilement dans une oreille française et celui dont le rythme est le plus aisément décelable, même si l'on doit s'accorder ici ou là quelques libertés avec une prosodie classique trop intransigeante », Pierre Delay, « Quelques remarques à propos des traductions de Dante. *Enfer, IV* », *La traduction des poèmes*, Colloque du 31 mai 1986, sous la direction d'Yves-Alain Favre, Pau, Cahiers de l'Université de Pau, 1991, p. 37-49.

À propos de la traduction du poème « La mort des amants », de Baudelaire, en espagnol, Arlette Pardos met en évidence les différences fondamentales qui régissent les deux langues du point de vue accentuel : alors que le français est généralement accentué sur la dernière syllabe, « l'espagnol a quatre types de mots d'après l'accent. Les différences phoniques et accentuelles empêchent le calque métrique et rythmique : il est inutile de rendre ces décasyllabes rimés par des décasyllabes espagnols (peu utilisés, si ce n'est pas le poète Bécquer), l'espagnol préférant clairement des alexandrins ou des vers libres. Ces réflexions semblent impliquer une certaine "intraduisibilité" de la poésie. Or, dans deux langues, voire deux cultures tout de même relativement proches comme la française et l'espagnole, des relations référentielles peuvent s'établir et le pouvoir poétique d'un texte peut se passer d'une langue à l'autre, à condition toutefois de ne pas imposer le rythme original, mais d'en transposer les valeurs, l'important étant de restituer la musique du poème, son rythme profond plus que son rythme prosodique, et, pour cela, de se servir de tous les procédés (déplacements syntaxiques, ajouts, compensations, etc.) sans que ceux-ci aillent évidemment au détriment du sens », in Yves-Alain Favre, *La traduction des poèmes...*, p. 34.

⁶ Luis Cernuda, « Historial de un libro » (1958), *Poesía y Literatura*, in *Prosa I. Obra Completa*, vol. II, éd. Derek Harris et Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, p. 641. Parmi les poètes traduits par Cernuda et publiés on relève six poèmes de Paul Éluard de *L'Amour la poésie* (traduction publiée dans *Litoral*, 9, juin 1929, p. 28-30), dix-huit poèmes de Hölderlin (traductions publiées dans *Cruz y Raya*, 32, novembre 1935, p. 119-134, réunies par la suite dans un recueil, Hölderlin, *Poemas*, Editorial Séneca, México, 1942) ; un poème de Hans Gebser (traduction publiée dans *Caballo verde para la poesía*, 2, novembre 1935, p. 33), deux poèmes de William Wordsworth (en collaboration avec Stanley Richardson, publiés dans *Hora de España*, XVI, avril 1938, p. 11-12) ; un poème de William Blake, un de John Keats et un de W. B. Yeats (traductions publiées dans *Romance*) ; un poème de Andrew Marvell, un de Robert

La traduction de la poésie soulève la question de l'adaptation – faire des choix de traduction qui vont au-delà de la seule démarche littérale, comme celui de traduire en mètres repérables ou non – et celle de la transmétrisation⁷, les vers n'étant pas culturellement équivalents d'une langue à l'autre. Alors que, pour Bonnefoy, seul le vers libre peut rendre le souffle et la musique d'un poème quelle que soit sa structure, pour Valéry, qui considère que « la fidélité restreinte au sens est une manière de trahison », la contrainte du vers traditionnel s'impose dans la traduction⁸.

Un trait commun les réunit : chaque traducteur aspire, plus ou moins secrètement et plus ou moins totalement, à traduire la poésie en respectant au mieux la somme des effets qu'elle produit sur son lecteur.

Aussi, Henri Meschonnic développe-t-il l'idée que, dans la traduction poétique, on ne doit pas se contenter du sens seul, en oubliant la lettre ; il faudrait, au contraire, tâcher de quitter l'abri confortable de l'équivalence du sens pour « se risquer[r] dans des régions dangereuses où il serait question de sonorité, de saveur, de rythme, d'espacement, de silence entre les mots, de métrique et de rime ». Selon lui, si l'on se place du point de vue de la poétique : « l'unité du langage n'est pas le mot, et ne peut donc être le sens, son sens. [...] Mais l'unité est le discours »⁹. Au-delà de la double articulation traditionnellement établie entre signifié et signifiant, la traduction poétique,

Browning et un autre de W. B. Yeats (traductions publiées dans l'ouvrage de Luis Cernuda, *Poesía y Literatura*, paru en 1960). Parmi les traductions inédites on relève deux poèmes de Gérard de Nerval, deux de Hölderlin, sept de William Blake. Toutes ces traductions sont reprises dans Luis Cernuda, *Poesía Completa, Obra completa*, vol. I, édition de Derek Harris et de Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993, p. 725-766. Pour plus de précisions sur Cernuda traducteur, voir Emilio Barón, *Traducir poesía : Luis Cernuda, traductor*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1998.

⁷ Terme employé par Genette pour évoquer la transposition d'un mètre à un autre, voir Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 311.

⁸ « Il n'y a pas de raison de traduire un poème vers par vers, par exemple : car c'est se vouer à briser les enchaînements qui sont le souffle des strophes. Pas même de raison de s'imposer la régularité prosodique, quand notre siècle nous refuse de trouver sens à ces formes fixes de naguère, métaphoriques d'un consensus que la modernité ne sait ni n'accepte plus. Plutôt attendre de notre vers libre qu'il s'ouvre, avec ses moyens à lui, au souvenir et à la méditation de la régularité désormais hors d'atteinte, sinon par vaines acrobaties », Yves Bonnefoy, « Traduire la poésie. Un entretien avec Jean-Pierre Attal (1989) », *La petite phrase et la longue*, Brive, Tilv, 1994, p. 30. Valéry, quant à lui, écrit : « D'autre part, l'usage du vers m'a rendu ça et là plus facile, et comme plus naturelle, la recherche d'une certaine harmonie sans laquelle, s'agissant de poésie, la fidélité restreinte au sens est une manière de trahison. Que d'ouvrages de poésie réduits en prose, c'est-à-dire à leur substance significative, n'existent littéralement plus ! », Paul VALÉRY, « Traduction en vers des *Bucoliques* de Virgile, précédée de Variations sur les *Bucoliques* », *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, p. 210.

⁹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 23.

ainsi conçue, se doit de considérer le poème comme un système cohérent, structuré par une « contrainte d'ensemble » – seul objet pertinent du traducteur¹⁰.

Plutôt que de rechercher le mot à mot ou même le « vers à vers », ce qui doit guider le traducteur, c'est le « mode de signifier »¹¹ qui s'exprime dans le *corps* (rythme) du texte. Selon Meschonnic, le traducteur doit parvenir à écouter le « continu » du poème, autrement dit, le sujet qui s'exprime en lui :

Ce qui restait confondu avec le contenu, avec le sens – l'essentiel – dans le cadre du signe, mérite pourtant d'être pensé distinctement. [...] Il y a quelque chose de spécifique. Je l'appelle pensée poétique. La pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage. C'est un mode d'action sur le langage. La pensée poétique est ce qui transforme la poésie. [...] C'est cela qui est à traduire. C'est cela la modernité d'une pensée, même pensée il y a très longtemps. Car elle continue d'agir. D'être active au présent¹².

En d'autres termes, il s'agit de traduire non pas ce que disent les mots, mais bien plutôt ce qu'ils font¹³, en sorte que la version traduite fonctionne comme un texte à part entière – non parce qu'il sera « calqué » sur le texte-source, mais dans la mesure où il établira son propre système, où il définira une « physique du langage » particulière¹⁴.

Forts de cet enseignement, nous avons donc décidé d'aborder un recueil dans son unité et sa cohérence. C'est parce que nous avons repéré un tel système dans le recueil *Los Placeres Prohibidos*, de Luis Cernuda, que nous nous sommes efforcés d'en proposer une traduction soucieuse de rendre sensible (rythmiquement, prosodiquement, phon(ét)iquement, etc.), pour un lecteur français, la « physique du langage » à l'œuvre dans notre corpus.

¹⁰ « La cohérence et la systématité interne font que la seule unité poétique d'un texte est ce texte lui-même. [...] Ce qui montre bien qu'une métrique n'est pas seulement la structure d'un vers, mais une contrainte d'ensemble. Faute de quoi elle est pratiquement inexistante », *Id.*, p.178-180.

¹¹ *Id.*, p. 24.

¹² *Id.*, p. 30.

¹³ *Id.*, p. 55.

¹⁴ Selon Meschonnic, toujours : « Le discours s'accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage », *Id.*, p. 117.

Nous avons commencé par étudier l'originalité du poème en prose cernudien et les très belles traductions existantes¹⁵. Malheureusement, la question du choix de la versification n'est guère abordée par les traducteurs¹⁶. Nous avons alors tenté de transposer le rythme observé de sorte que le lecteur français puisse le percevoir. C'est la méthode que nous avons suivie lors de notre traduction qui sera donc présentée ici,

¹⁵ La seule traduction française de *Los Placeres Prohibidos* est, à notre connaissance, celle de Jacques Ancet, de 1981. Elle ne semble pas être fondée sur une systématisation de la traduction de la versification et ne tient pas toujours compte des récurrences rythmiques de certains mètres. Par exemple, le rythme heptasyllabique donné par le titre et par le premier vers au poème « No decía palabras », qui revient dès le deuxième vers dans un alexandrin de type 7+7 (« Acercaba tan sólo un cuerpo interrogante »), ou encore dans une série de trois heptasyllabes au milieu de la deuxième strophe (« Remonta por las venas / Hasta abrirse en la piel, / Surtidores de sueño »), est transposé dans la traduction de manière variable. On trouve un pentasyllabe suivi d'un hendécasyllabe pour les deux premiers vers (« Je ne disais mots, / Je n'approchais qu'un corps interrogateur »), et une série qui combine un hexasyllabe, un heptasyllabe et un pentasyllabe pour la série de trois (« Remonte par les veines / Jusqu'à s'ouvrir sur la peau, / Fontaines de songe »), in Luis Cernuda, *Les plaisirs interdits*, traduction de Jacques Ancet, Montpellier, Fata Morgana, 1981, s. p.

¹⁶ Jacques Ancet, dans sa traduction de *Un Río, un Amor*, transpose également la versification cernudienne mais de manière variable. Il est difficile de percevoir une systématisation de la traduction de certains vers récurrents. Alors que certains poèmes composés en alexandrins par Cernuda sont transposés en alexandrins français, comme par exemple « Quisiera estar solo en el sur » (p. 17), d'autres font alterner différents mètres, comme la traduction de « Remordimiento en traje de noche » où les « alejandrinos » espagnols sont traduits tantôt par des hendécasyllabes, tantôt par des décasyllabes, tantôt par des alexandrins (p. 14). Quant aux poèmes qui font alterner différents mètres on ne trouve pas non plus de système dans le choix métrique. Le poème « Desdicha », par exemple, est composé d'alexandrins et d'heptasyllabes. Dans la version française, les alexandrins sont tantôt rendus par des décasyllabes (« Un jour il comprit que ses bras n'étaient », « La chance est ronde et compte lentement »), tantôt par des vers de treize syllabes : (« Impossible avec des nuages d'étreindre à fond », « Et ses bras sont des nuages qui font de la vie »). Quand aux heptasyllabes, ils ne suivent pas non plus de schéma fixe dans la traduction française et sont rendus aussi bien par des pentasyllabes (« Faits que de nuages » ; « Un corps une chance » ; « Un air navigable »), des hexasyllabes (« Des étoiles l'été » ; « Mais lui avec ses lèvres »), des tétrasyllabes (« Mots au plafond », « Mots au plancher »), p. 47. Dans « Linterna roja », le quatrain composé d'hendécasyllabes (« Los cuerpos palidecen como olas, / La luz es un pretexto de la sombra, / La risa va muriendo lentamente, / Y mi vida también se va con ella ») est transposé par une suite qui contient un ennécasyllabe, un décasyllabe, un heptasyllabe et un décasyllabe : « Les corps pâlisent comme des vagues, / La lumière est un prétexte de l'ombre, / Le rire meurt très lentement, / Et avec lui s'en va aussi ma vie », p. 53, voir Luis Cernuda, *Un fleuve, un amour*, introduction et traduction de Jacques Ancet, Montpellier, Fata Morgana, 1985.

La traduction de Bruno Roy de *Poemas para un cuerpo* semble également prendre le parti de ne privilégier que le fond. Ainsi, des poèmes réguliers, comme « Para ti, para nadie » sont transposés sans volonté de recréer un rythme constant, voir Luis Cernuda, *Poèmes pour un corps*, traduction de Bruno Roy, Montpellier, Fata Morgana, 1985.

Parmi les autres traductions existantes de l'œuvre de Luis Cernuda, citons : *Les nuages*, traduction d'Anthony Bellanger, postface de Juan Goytisolo, Fata Morgana, Cognac, 1998 ; *Variations sur thème mexicain*, édition bilingue, avant-propos d'Octavio Paz, présentation et traduction de Bernard Sicot, Paris, José Corti 1998 ; *Ocnos*, traduit de l'espagnol et préfacé par Jacques Ancet, Périgueux, Les Cahiers des Brisants, 1987. Malheureusement, aucune de ces éditions n'aborde la question du rythme et du vers.

¹⁶ Bien que datant de la même époque que les poèmes en vers, les poèmes en prose n'intègrent le recueil qu'en 1958, pour la troisième édition de *La Realidad y el deseo* (FCE, México, 1958), du fait que ces poèmes étaient restés en Espagne. Pour plus de précisions sur l'inclusion *a posteriori* des poèmes en prose, voir les notes à *Los Placeres Prohibidos*, in *Poesías completas. Obra completa*, vol. I, éd. Derek Harris et Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993, p. 780-786

avant d'aborder la question de la tension entre le rythme des mètres et celui de la phrase, d'où naissent parfois des effets de sens que nous nous sommes efforcés de restituer.

La prose poétique est une constante dans l'œuvre de Luis Cernuda. Outre les poèmes inclus dans *Los Placeres Prohibidos*, deux recueils de Cernuda sont entièrement composés de poèmes en prose, *Variaciones sobre tema mexicano* et *Ocnos*¹⁷. Dès ses premiers écrits, Cernuda avait, à l'instar de Baudelaire, « rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rimes, assez simple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience »¹⁸. Bien que le poème en prose en Espagne ait connu une moins bonne fortune qu'en France, pays qui lui a donné toutes ses lettres de noblesse, Luis Cernuda est considéré comme l'un des poètes qui a jeté les bases du genre dans la péninsule¹⁹. Pour Cernuda, c'est Bécquer qui ressent pour la première fois

¹⁷ Cernuda a particulièrement cultivé la prose poétique tout au long de son œuvre. Outre les poèmes en prose inclus dans *Los Placeres Prohibidos*, deux recueils de Cernuda sont entièrement composés de poèmes en prose, dont un, *Ocnos*, de composition hétéroclite, qui rassemble des poèmes écrits entre 1938 et 1963 et *Variaciones sobre tema mexicano*, qui rend compte des premières visites de Cernuda au Mexique. On trouve également des écrits en prose poétique de Cernuda d'influence avant-gardiste, épars dans des revues comme *Verso y Prosa* (Murcie), *Mediodía* (Séville), *Meseta* (Valladolid) : « Presencia de la tierra » (1926), « El indolente » (1926), « Addenda » (1926), « Anotaciones » (1926), « Trozos » (1927), « De un Diario » (1927), « Huésped eterno » (1928). Cernuda s'essaie également à la prose narrative dans une série de textes écrits entre 1927 et 1942, repris sous le titre de « Tres narraciones » et « Otras narraciones », qui contient « El viento en la colina », « El indolente », « El sarao », et « Diario de un viaje », « En la costa de Santiniebla », « Sombras en el salón », in Luis Cernuda, *Prosa II...*, p. 250-429. Pour plus de précisions sur la présence de la prose dans l'œuvre de Luis Cernuda, nous renvoyons à Manuel Ramos Ortega, *La prosa literaria de Luis Cernuda. El libro "Ocnos"*, Publicaciones de la Excma diputación provincial de Sevilla, Sevilla, 1982.

¹⁸ Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 24. « Baudelaire fue el primer poeta francés a quien entonces comencé a leer en su propia lengua y hacia el cual he conservado devoción y admiración vivas », in *Historial de un libro*, p. 627.

¹⁹ James Valender note comment Cernuda a contribué à forger le genre du poème en prose en Espagne : « sus textos han sentado las bases para la incorporación del poema en prosa como una tradición literaria en España », James Valender, *Cernuda y el poema en prosa*, London, Tamesis Books Limited, 1984, p. 19-20. Par ailleurs, James Valender explique le peu de succès en Espagne du poème en prose par des raisons accentuelles et culturelles : « Esto se debe, en parte, a ciertas diferencias lingüísticas básicas que existen entre el francés y el español y, en parte, al clima intelectual de tan diferente que ha prevalecido en los dos países desde los tiempos de la Contrarreforma », *Id.*, p. 15. Reprenant des analyses de Octavio Paz, Valender ajoute : « Comparado con el francés, el español representa una correlación mucho más equilibrada entre ritmo y discurso. En el verso español, explica Paz, "Los acentos tónicos juegan un papel no menos importante que la regularidad silábica, de modo que un verso [...] español es una unidad compleja ; la variedad de los acentos tónicos dentro de cada verso contrarresta la uniformidad silábica de los metros". Y esto explica, en parte, el desarrollo lento del poema en prosa en España : los poetas españoles no han sentido la misma necesidad de hacer innovaciones formales para preservar el ritmo de su visión poética », *Id.*, p. 16. Valender ajoute comme autre raison au manque d'intérêt en Espagne pour

en Espagne la nécessité de libérer sa poésie des carcans de la métrique. Ses *Leyendas* montrent la volonté de faire ponctuellement de la prose un véhicule poétique, de la doter de tous les instruments propres à la poésie, à l'exception du vers²⁰.

L'alternance de la prose et de la poésie dans l'œuvre de Cernuda est particulièrement perceptible dans *Los Placeres Prohibidos*, où les huit poèmes en prose, loin d'être une catégorie à part, viennent s'intercaler parmi les poèmes en vers²¹. C'est précisément au cours des années 1950, entre la publication des deux recueils entièrement composés de poèmes en prose, que Cernuda décide d'inclure les poèmes en prose dans *Los Placeres Prohibidos*²². Cette tension entre prose et vers est visible même dans le choix métrique de l'auteur et s'accroît dans *Los Placeres Prohibidos*. Les

le poème en prose, l'histoire même du XIX^e siècle espagnol, notamment durant le règne de Ferdinand VII, et son rejet des modes étrangers, du romantisme en général et du poème en prose en particulier, qui connaît en France un essor important à partir de la publication de *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand (1842) et du *Spleen de Paris* de Baudelaire (publié en 1869), et est repris par Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Verlaine, Mallarmé, et par les surréalistes Reverdy, Aragon, Breton, Éluard. Parmi les auteurs espagnols qui ont cultivé un certain type de prose poétique, citons Bécquer et ses *Leyendas*, Juan Ramón Jiménez dans *Platero y yo* (1914) et dans *Diario de un poeta recién casado* (1917), Valle-Inclán dans ses *Sonatas*. Parmi les poètes contemporains de Cernuda, Rafael Alberti, Federico García Lorca et Vicente Aleixandre sont les plus influencés par le genre. Pour plus de précisions sur le poème en prose en Espagne et en Amérique Latine nous renvoyons à Guillermo Díaz Plaja, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Gustavo Gili, 1956, et Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, Madrid, Hiperión, 1994.

²⁰ « Es Gustavo Adolfo Bécquer quien adivina en España la necesidad de la poesía en prosa y quien responde a ella y le da forma en sus leyendas », Luis Cernuda, « Bécquer y el poema en prosa español », p. 704. Pour Cernuda, l'apparition du poème en prose, en France, correspond à une nécessité de libéralisation. Il écrit à propos des poètes français : « Estos, cansados de la versificación mecánica, vacía de toda emoción o experiencia poética, que en Francia se había venido escribiendo, por lo menos durante todo el siglo XVIII, era natural que tratasen de crear para la poesía un instrumento libre de las convenciones, las limitaciones, las reglas que ligaban al verso, el cual, por esas mismas razones o por otras que no nos conciernen ahora, pudo parecerles enteramente ineficaz como medio de expresión poética », *Id.*, p. 704. C'est le même rejet face aux formes fixes qui pousse Bécquer, d'après Cernuda, à cultiver la prose poétique.

²¹ Pour la troisième édition de *Los Placeres Prohibidos*, qui devait inclure pour la première fois des poèmes en prose, Cernuda en exclut trois, parmi lesquels deux très brefs, « Era un poco de arena » et « La poesía para mí », et un poème de longue extension : « Sentí un dolor en el pecho », in Luis Cernuda, *Poesía completa...*, p. 708-710. L'ordre d'agencement des poèmes en prose a également varié dans l'édition de 1958 par rapport à l'ordre proposé dans la version primitive, conservée aux archives de José Luis Cano ; voir à ce sujet les notes à *Los Placeres Prohibidos*, in Luis Cernuda, *Poesía Completa...* p. 780-786.

²² Bien que datant de la même époque que les poèmes en vers, les poèmes en prose n'intègrent le recueil qu'en 1958, pour la troisième édition de *La Realidad y el deseo*, (FCE, México, 1958) du fait que ces poèmes étaient restés en Espagne comme en témoignent certaines lettres du poète : « Quisiera ver unos poemas en prosa que pertenecen al texto original de *Los Placeres Prohibidos* y que nunca publicó. Esos originales están, con otros papeles míos, en casa de mi hermana en Madrid », lettre à José Luis Cano du 27-X-56 ; « Recibí [...] los poemillas que parecían perdidos. Creo que si alguna vez edito mis versos completos voy a incluir esos poemillas con alguna supresión [...]. Yo encuentro que corresponden a la colección donde irán incluidos y a la situación física y mental de que fueron consecuencia *Los Placeres Prohibidos* » (lettre à José Luis Cano du 15-III-57). Pour plus de précisions sur l'inclusion *a posteriori* des poèmes en prose, voir les notes à *Los Placeres Prohibidos*, in *Poesías completas...*, p. 780-786.

poèmes en vers de *Los Placeres Prohibidos*, tout en étant poly métriques, privilégient certains mètres qui reviennent périodiquement, notamment l'alexandrin, l'hendécasyllabe et l'heptasyllabe, ainsi que des combinaisons sur une même séquence de mètres qui traditionnellement apparaîtraient sur deux vers. Après un premier recueil, *Perfil del aire*²³, de facture classique, Cernuda, à partir de *Un Río, un Amor*, renonce définitivement à la rime et adopte un vers libre qui efface les limites de la prosodie traditionnelle :

Ya en Madrid, durante el verano de 1929, continué escribiendo los poemas que forman la serie, terminándola. Antes había tenido cierta dificultad en usar del verso libre ; con el impulso que entonces me animaba, la dificultad quedó vencida, llegando a veces, tanto en *Un Río, un Amor* como en la colección siguiente, *Los Placeres Prohibidos*, a utilizar versos de extensión considerable, en realidad versículos. Prescindi de la rima, consonante o asonante y apenas si, desde entonces, he vuelto a usar la primera²⁴.

Dans *Los Placeres Prohibidos* la prose et la poésie se rejoignent et parfois même se confondent. Les vers et les poèmes, en s'allongeant, tendent vers la prose et se rapprochent des *versículos*, alors que la prose se resserre et affiche une volonté clairement poétique²⁵. Le poème en prose vient donc comme conséquence logique de l'allongement des vers que connaît *Los Placeres Prohibidos* et s'inscrit dans une période de révolte du poète contre les mœurs d'un pays qu'il considère « décrépit » et en « décomposition », pour reprendre ses propres termes²⁶. Dans *Los Placeres Prohibidos*, Cernuda, tout en se libérant clairement des contraintes formelles, affiche la nature de son désir et s'attaque à une société qui le réprime. Cette période de rébellion coïncide également avec la lecture, à la fin des années 1920, à l'occasion de son séjour à

²³ Luis Cernuda, *Perfil del aire*, Imprenta Sur, Málaga, 1927.

²⁴ Luis Cernuda, « Historial de un libro »..., p. 635.

²⁵ Une des caractéristiques du poème en prose réside, pour Cernuda, dans son caractère bref. Cernuda remarquait cela même chez Bécquer dont la poésie renonçait aux formes traditionnelles et optait pour la polymétrie et dont les *Leyendas* constituaient une manière de mettre la prose au service de la poésie : « Así, paralelamente a como aproxima el verso a la prosa, trata también de acercar la prosa al verso, no para escribir una prosa poética, sino para hacer de la prosa instrumento poético de la poesía », Luis Cernuda, « Bécquer y el poema en prosa español »..., p. 705.

²⁶ « Seguí leyendo las revistas y los libros del grupo superrealista ; la protesta del mismo, su rebeldía contra la sociedad y contra las bases sobre las cuales se hallaba sustentada, hallaban mi asentimiento. España me aparecía como país décrepito y en descomposición ; todo en él me mortificaba e irritaba », Luis Cernuda, « Historial de un libro »..., p. 636.

Toulouse, de poètes surréalistes français et la découverte d'affinités communes²⁷. Le recueil *Los Placeres Prohibidos* porte distinctement la trace de cette influence, qui est notamment perceptible dans l'élaboration d'images typiquement surréelles où abondent les métamorphoses et les fondus²⁸. Tout comme les poèmes en vers, les poèmes en prose, pour Cernuda, en dépit de leur caractère narratif, ne doivent avoir pour unique finalité que celle d'exprimer une émotion ou une expérience poétique²⁹.

Du point de vue de la traduction, le poème en prose, par rapport à la poésie en vers, cherche et parvient souvent à se libérer des contraintes formelles trop suivies de cette dernière. Ainsi, dans notre corpus, la rime dite versale disparaît pour laisser place à de nombreux phénomènes d'allitérations ou autres effets sonores ; la répétition et l'énumération viennent également structurer le rythme du poème en prose, auquel elles redonnent une sorte de périodicité – une « mélodie nouvelle », selon l'expression cernudienne – qui est, à la fois, plus souple et plus libre (en harmonie avec la syntaxe) ; certains phénomènes propres à la diction poétique, comme la synalèphe ou l'hiatus, cessent d'être normés pour se fondre dans le souffle plus naturel de la phrase ; enfin, la disposition en vers, strophes, etc., étant supprimée, c'est le rythme de la phrase qui crée sa propre structure formelle et détermine librement sa cadence interne.

Tout cela suppose qu'à la différence de la régularité métrique observable dans un poème en vers, l'on rencontre, dans le cours de la phrase en prose, des moments où il existe un rythme – prosodique – *marqué*, entourés de fragments où aucun rythme métrique évident n'est repérable.

En traduisant *Los Placeres Prohibidos* de Luis Cernuda, nous avons donc été confrontés non seulement au problème de la traduction poétique, mais, bien plus encore, à celui du poème en prose, à mi-chemin entre l'effacement et la réélaboration de la

²⁷ « Leyendo aquellos libros primeros de Aragon, de Breton, de Éluard, de Crevel, percibía cómo eran míos también el malestar y osadía que en dichos libros hallaban voz. Un mozo solo, sin ninguno de los apoyos que, gracias a la fortuna y a las relaciones, dispensa la sociedad a tantos, no podía menos de sentir hostilidad hacia esa sociedad en medio de la cual vivía como extra », *Id.*, p. 632.

²⁸ Voir l'article et les traductions de Nuria Rodríguez Lázaro, « Ultraísmo, creacionismo, surrealismo : les empreintes avant-gardistes dans *Un Río, un Amor* (1929) et *Los Placeres Prohibidos* (1931) de Luis Cernuda », in *Le futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début du XX^e siècle*, études réunies et présentées par Karine Cardini et Silvia Contarini, Nantes, Université de Nantes, 2001, p. 301-316.

²⁹ « El poema en prosa, como la poesía en verso, no se propone nada ajeno a su propia finalidad de expresar una emoción o experiencia poética », Luis Cernuda, « Bécquer y el poema en prosa español »..., p. 705.

métrique traditionnelle. Comment traduire, à la fois, le soubassement métrique, la périodisation, la discursivité, la libération des contraintes formelles propre à ce genre ? Notre ébauche théorique et la traduction que nous proposons tiennent compte de la lettre du poème, du discours et du rythme sous-jacent qui s'imposent à travers la résurgence périodique de fragments métriques identifiables.

*

Notre postulat de départ a été le suivant : dans un souci de restituer avec la plus grande exhaustivité les divers éléments qui composaient la prosodie de notre corpus (sans chercher à l'interpréter ni à privilégier un système de lecture quel qu'il soit), nous avons remarqué que la prose cernudienne possédait un rythme particulier.

Il existe, en effet, une sorte de souffle fondateur chez Cernuda, qui repose sur l'emploi, y compris dans la prose, de l'heptasyllabe, de l'hendécasyllabe – et, dans une moindre mesure, du pentasyllabe. En guise d'illustration, et même si le recensement quantitatif peut paraître artificiel, il semble pertinent de signaler que nous avons dénombré, dans le corpus des poèmes en prose de *Los Placeres Prohibidos* : 41 heptasyllabes, 22 hendécasyllabes et 20 pentasyllabes, pour un total d'environ 140 fragments métriques repérés (pour le reste, on signalera 27 octosyllabes et autant d'hexasyllabes).

L'*heptasilabo* est, sans conteste, la dominante rythmique de notre corpus, auquel il confère une unité : c'est sur lui que repose donc notre « système » de traduction³⁰.

Par ailleurs, étant donné l'existence de ces fragments métriques repérables, il nous a semblé pertinent de proposer – dans la mesure du possible – une traduction prosodique du recueil cernudien. C'est pourquoi nous avons cherché à procéder à une scansion *partielle* en fragments métriques des huit poèmes en prose qui composent *Los Placeres Prohibidos*.

³⁰ On remarquera d'ailleurs que le titre du recueil tout entier, repris dans le premier poème (en vers : « Diré cómo nacisteis », où l'on peut lire, au vers 18, l'*alejandrino* : « Placeres prohibidos, planetas terrenales »), est un *heptasilabo*. Il en va de même, au demeurant, dans l'ensemble du recueil où l'*heptasilabo* est la mesure dominante (30 % des mètres présents dans les poèmes sont des *heptasilabos*, de loin le mètre dominant – 179 sur l'ensemble des 586 mètres recensés dans les poèmes en vers du recueil, contre, ensuite, 83 *endecasilabos*, puis 73 *eneasilabos* et autant d'*octosilabos*, d'après nos calculs).

Pour cela, nous avons dû, tout d'abord, déterminer quels étaient les fragments métriques pertinents dans le rythme de la prose cernudienne et avons ainsi choisi de privilégier : l'hendécasyllabe et ses fragments constitutifs (ennéasyllabe, heptasyllabe et pentasyllabe), omniprésents dans le corpus étudié, et, par ailleurs (plus ponctuellement), l'octosyllabe et ses fragments constitutifs (en réalité, essentiellement, l'hexasyllabe).

Restait encore à établir un « système » de traduction susceptible de reproduire ces rythmes et les effets qu'ils produisent à la lecture des poèmes en prose des *Placeres Prohibidos*. Après avoir expérimenté plusieurs traductions en français, nous avons finalement choisi de traduire les divers fragments métriques considérés en adoptant le système suivant.

Nous avons traduit l'*heptasilabo* espagnol par l'hexamètre français pour trois raisons : tout d'abord, parce que, dans les deux cas, c'est la sixième syllabe qui porte le dernier accent du mètre ; par ailleurs, parce qu'il s'agit d'unités rythmiques et culturelles repérables dans chacune des deux langues (comme il a été suggéré plus haut, l'heptasyllabe est emblématique de la poésie contemporaine espagnole et, en particulier, de l'écriture cernudienne, de même un lecteur français reconnaîtra d'emblée le rythme presque « confortable » de l'hexamètre qui est un pilier de la tradition métrique française) ; enfin (ce qui justifie en partie l'affirmation précédente), l'*heptasilabo* et l'hexamètre sont respectivement les hémistiches de l'*alejandrino* espagnol et de l'alexandrin français.

À titre d'exemple, l'un des poèmes en prose de *Los Placeres Prohibidos* est intitulé : « Tienes la mano abierta ». Il s'agit d'un *heptasilabo* que nous avons donc traduit par l'hexamètre suivant : « Ta main est grande ouverte » – titre qui trouve son prolongement (syntaxique et métrique) dans l'*alejandrino* de la première phrase : « Tienes la mano abierta como el ala de un pájaro », qui devient naturellement un alexandrin dans la traduction française : « Ta main est grande ouverte comme une aile d'oiseau ».

De cette première observation, découle le système d'adaptation métrique suivant : nous avons traduit de façon cohérente chacun des mètres espagnols repérés par un mètre comportant une syllabe de moins en français.

Un phénomène semblait, d'ailleurs, corroborer cette hypothèse de traduction : il s'agissait de la traduction de l'*endecasílabo* espagnol par un décasyllabe français (c'est-à-dire un composé d'un *hexamètre* et d'un tétrasyllabe – beaucoup plus rarement, de deux pentasyllabes), puisque l'on sait que l'accent central de l'*endecasílabo* espagnol, dans l'extrême majorité des cas, est celui qui tombe précisément sur la sixième syllabe du mètre.

Ainsi, on reconnaîtra, dans la première phrase du poème « J'attendais seul » (« Esperaba solo »), un *endecasílabo* : « Esperaba algo, no sabía qué », que nous avons traduit sous la forme d'un décasyllabe français (composé d'un hexamètre suivi d'un tétrasyllabe) : « J'attendais quelque chose, je ne sais quoi ».

On remarquera, ici, que l'une des combinaisons les plus fréquentes de la poésie (tant en vers qu'en prose) de Cernuda, celle de l'*heptasílabo* et du *pentasílabo*, sera également traduite par une combinaison du type : 4 + 6 ou 6 + 4 syllabes en français. Or, nous avons vu dans ce rapprochement, plutôt qu'un phénomène d'interférence gênante, une sorte d'indice de ce que représente la combinaison *heptasílabo-pentasílabo* (encore appelée parfois « *dodecasílabo* ») pour Cernuda : pour ainsi dire, une version moderne, réactualisée de l'*endecasílabo* traditionnel, fondée sur un rythme de base que serait l'*heptasílabo*.

Ainsi, reprenons l'exemple du poème « Ta main est grande ouverte » : la dernière phrase du poème présente un double intérêt du point de vue prosodique : « Liberado, sonríe/ con gracia fresca » est une combinaison d'*heptasílabo* et de *pentasílabo*, que nous avons traduite par : « Et souris, libéré / avec fraîcheur » (c'est-à-dire par un hexamètre suivi d'un tétrasyllabe). Ce choix, dans la scansion de cette portion de phrase, se trouve justifié et rythmiquement renforcé par le fait que le dernier membre de la phrase est un autre *heptasílabo* (« como muere un niño » / « comme meurt un enfant »).

Cette structure symétrique n'est pas anodine : elle souligne l'intérêt de Cernuda pour la combinaison *heptasílabo* + *pentasílabo*, tout en illustrant l'existence d'éléments « nodaux » dans la prose poétique de *Los Placeres Prohibidos* – éléments qui peuvent être associés avec ce qui les suit ou les précède, offrant ainsi au lecteur diverses combinaisons ou lectures possibles. Ici, en l'occurrence, le *pentasílabo* semble venir

« s’intercaler » au beau milieu d’un *alejandrino*. Il s’agit là d’une structure que l’on retrouve dans d’autres poèmes du corpus. Par exemple, dans « C’était au milieu de la foule », le premier paragraphe est composé de la manière suivante : [reprise du titre (*eneasilabo*) ; puis, un *pentasilabo* suivi d’un *alejandrino* (soit deux *heptasilabos*, bien évidemment). Ensuite, deux *endecasílabos*. Enfin, de nouveau, la structure : *pentasilabo* suivi d’un *alejandrino* (deux *heptasilabos*)] (voir citation complète *infra*, p. 20). Ainsi, la dernière phrase de ce paragraphe, par exemple, peut être scandée de diverses façons : « Yo sentí cómo/ la sangre desertaba mis venas gota a gota » (*pentasilabo* + *alejandrino*), ou bien : « Yo sentí cómo/ la sangre desertaba/ mis venas gota a gota » (*pentasilabo* + *heptasilabo* suivis d’un autre *heptasilabo*), ou encore : « Yo sentí cómo la sangre/ desertaba mis venas gota a gota » (*octosilabo* + *endecasílabo*). Cette proximité de l’*endecasílabo* et de la combinaison *heptasilabo* + *pentasilabo* nous incite à croire en une certaine parenté rythmique de ces deux « mètres »³¹. C’est pourquoi, lors du passage au français, le choix d’une traduction commune (sous la forme d’un rythme hexamètre + tétrasyllabe) permet de « rendre » à la fois cette grande flexibilité/souplesse de la prose poétique cernudienne et certaines *analogies métriques*, comme, ici, le cas de l’*endecasílabo* avec la combinaison *heptasilabo-pentasilabo* – cette dernière permettant, à nos yeux, chez Cernuda, comme une sorte de renouvellement (remise à jour) de l’*endecasílabo* canonique.

En déclinant ce système de traduction pour l’appliquer aux mètres les plus courts (ou plus ponctuels), nous avons par conséquent traduit les *eneasilabos* espagnols³² par des octosyllabes français.

Ainsi, le titre du premier poème de notre corpus est métriquement composé d’un *eneasilabo* : « En medio de la multitud » que – malgré certains échos (mélodiques) tentants ! – nous avons traduit par : « C’était au milieu de la foule » (octosyllabe).

³¹ On retrouvera aisément, dans l’ensemble du corpus, divers phénomènes analogues à celui qui vient d’être décrit. Par exemple, le poème « J’attendais seul » contient également une combinaison du type *heptasilabo-pentasilabo-heptasilabo* : « Pasó un adolescente / que, sin mirar, / la rozó con su sombra », que nous avons traduite par : « Vint un adolescent (hexamètre) qui, sans la voir [il s’agit d’une fleur] (tétrasyllabe), l’effleura de son ombre (hexamètre) ». Là encore, en filigrane du schéma de combinaison 7-5-7, il est possible de retrouver le rythme de l’*endecasílabo* au travers du fragment : « sin mirar, la rozó con su sombra ».

³² On en dénombre 25 en tout dans l’ensemble du corpus, souvent mis en relief par des phénomènes de répétition.

Quant aux *pentasílabos*, ils ont été traduits par des tétrasyllabes.

Par exemple, la fin du poème « Tienes la mano abierta » possède un rythme marqué, fondé sur le *pentasílabo* en alternance avec l'*heptasílabo* – l'une des combinaisons de prédilection de Cernuda, déjà évoquée plus haut. La traduction est la suivante :

Salue ta cour (*pentasílabo*-tétrasyllabe) quand la nuit tombera (*heptasílabo*-hexamètre).
Entends le merle (*pentasílabo*-tétrasyllabe) comme il se rit de Dieu (*heptasílabo*-hexamètre).
Et souris, libéré (*heptasílabo*-hexamètre), avec fraîcheur (*pentasílabo*-tétrasyllabe), comme
meurt un enfant (*heptasílabo*-hexamètre).

Le respect du rythme souligne les injonctions à l'impératif, en leur donnant un relief presque rituel. Il donne surtout à entendre la « nouvelle mélodie » du poème en prose cernudien, dont le souffle fondateur est l'*heptasílabo* relayé, ici, par le *pentasílabo*. On ne manquera pas de remarquer que, symptomatiquement, le *pentasílabo* vient s'intercaler au milieu d'un *alejandrino* dans la dernière phrase, rappelant ainsi les schémas de fragments nodaux que l'on vient de citer.

En revanche, une fois considérée la traduction des vers impairs (en castillan), un problème s'est posé pour les *octosílabos*, qui devaient logiquement être traduits en français par des heptasyllabes et les *hexasílabos* par des pentasyllabes : nous avons considéré que ces deux mètres (impairs) en français étaient nettement moins canoniques que les mètres présents dans le texte espagnol et que l'oreille d'un lecteur français découvrant la traduction des poèmes en prose de *Los Placeres Prohibidos* reconnaîtrait moins volontiers un heptasyllabe qu'un hexamètre, par exemple. C'est pourquoi nous nous sommes réservé la possibilité de traduire également les *octosílabos* espagnols par des hexamètres et les *hexasílabos* par des tétrasyllabes – ce qui s'intègre naturellement dans notre système, dès lors que l'on considère l'analogie avec la traduction commune dans la version française de l'*endecasílabo* et du *dodecasílabo*.

Ainsi, par exemple, le poème « Esperaba solo » (« J'attendais seul ») s'achève sur une série prosodiquement marquée d'*octosílabos* que nous avons choisi de traduire par des hexamètres, afin de les rendre davantage audibles dans la version traduite : « Al

caer, la flor se convirtió en un monte. Detrás se ponía un sol; no recuerdo si era negro. Mi mano quedó vacía. En su palma apareció una gota de sangre » – passage que nous avons traduit de la façon suivante : « Un soleil s’y couchait (*octosilabo*-hexamètre) ; peut-être un soleil noir (*octosilabo*-hexamètre). / Ma main est restée vide (*octosilabo*-hexamètre). Sur sa paume est apparue (*octosilabo*-heptasyllabe) une goutte de sang (*heptasilabo*-hexamètre) ». On remarquera, cependant, que le dernier *octosilabo* n’a pas été traduit par un hexamètre afin de respecter la rupture dans le rythme qui intervient dans la version originale (passage de l’*octosilabo* à l’*hexasilabo*). On évite ainsi une uniformité trop grande qui effacerait le changement de rythme du poème espagnol³³.

Finalement, nous avons parfois pris la liberté d’omettre la traduction des *decasílabos* dont la fréquence (16 fragments repérables pour l’ensemble du corpus) nous a semblé peu pertinente. De même, les (très rares) fragments métriques inférieurs au *pentasilabo* n’ont pas été pris en considération lors de la traduction. En effet, nous avons délibérément souhaité ne pas enfermer le texte dans un système de traduction trop contraignant, c’est-à-dire rigoureusement antinomique de la nature plus primesautière (celle des « ondulations » et « soubresauts » évoqués par Baudelaire) du poème en prose.

On obtient ainsi un « système » essentiellement fondé sur une alternance d’hexamètres et de tétrasyllabes, susceptible, donc, de produire un effet rythmique sensible, non seulement chez le lecteur de la version originale, mais aussi chez celui de la version traduite.

Il faut reconnaître qu’en ramenant le système cernudien à cette alternance, nous l’avons quelque peu simplifié. Nous avons négligé les segments métriques peu représentés au profit de rythmes considérés dominants. Mais il fallait tenir compte des

³³ De même, dans la traduction du poème « Había en el fondo del mar », nous avons pris le parti de traduire les *octosílabos* par des octosyllabes français, car le rythme de ce poème est fondé sur l’alternance entre *eneasilabos* et *octosílabos* (qui constituent la majorité des fragments métriques repérés : on dénombre sept *eneasilabos* et quatorze *octosílabos* pour environ trente-cinq fragments rythmiquement marqués). Le poème étant placé, de par son titre, sous la tutelle métrique de l’*enneasilabo*, nous avons choisi de privilégier l’octosyllabe – comme traduction conjointe de l’*eneasilabo* et de l’*octosilabo* – afin de rendre audible ce rythme remarquable et omniprésent dans tout le poème (alors même que les images et la syntaxe choisies par Cernuda ressortissent plutôt au chaos surréaliste).

différences entre la tradition française du poème en prose, plus marquée par le rythme linguistique que par le rythme accentuel, et la tradition espagnole.

L'effet de compensation introduit par cette traduction plus régulière, mettant l'accent sur deux fragments métriques, nous a paru indispensable pour tenter de restituer la prose poétique cernudienne dans son « tout » (c'est-à-dire dans ses images et sa signification, certes, mais aussi dans son rythme, son souffle – puisque ces notions nous ont paru pertinentes dans le recueil *Los Placeres Prohibidos*). Il s'agissait pour nous d'offrir au lecteur français l'accès à cette dimension – à part entière – du texte poétique, en tâchant de rendre sensible (de faire entendre) cette unité métrique fondatrice qu'est l'*heptasilabo* chez Cernuda.

*

Dans *El ritmo de la prosa*, Isabel Paraíso définit les différentes catégories de rythme présentes dans le poème en prose³⁴. Elle distingue deux rythmes fondamentaux : le rythme quantitatif – celui des segments – et le rythme accentuel – à l'intérieur même des segments métriques – et deux autres types de rythme : le rythme linguistique et le rythme de timbre – la rime. De la tension entre les différents types de rythme naît la « pensée poétique ». Il s'avère donc nécessaire d'introduire en français, où l'accent n'est pas pertinent, un effet de compensation.

Luis Cernuda se situe, en cela, à mi-chemin entre la tradition du poème en prose et celle de la prose poétique française, où la scansion joue un rôle important. C'est le cas, par exemple, dans l'œuvre d'André Gide – notamment dans *Les Nourritures terrestres* – dont Bernard Sicot a montré qu'elles exercent une influence décisive sur Cernuda³⁵. Gide écrit au sujet de cette œuvre : « le nombre domine ma phrase, la dicte presque, épouse étroitement ma pensée. Ce besoin de rythme précis répond à une secrète exigence. La scansion de la phrase, la disposition des syllabes, la place des fortes et des faibles, tout cela m'importe autant que la pensée même et celle-ci me paraît

³⁴ Isabel Paraíso, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1986, p. 89-107.

³⁵ Bernard Sicot, *Quête de Luis Cernuda*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 173-278 et « Postface » à *Variations sur thème mexicain*, éd. Bilingue, avant-propos d'Octavio Paz, traduction de Bernard Sicot, Paris, José Corti, Ibériques, 1998, p. 182-168.

boiteuse ou faussée si quelque pied lui manque ou la surcharge »³⁶. Le « rythme précis » se confond avec « la pensée » ou l'écriture en marche que Gide affectionnait. Toute traduction de la pensée pure qui ne reflèterait aucunement la « secrète exigence » de la scansion encourait le risque d'être « boiteuse ou faussée ».

Notre souci de proposer une traduction « globale » des poèmes de Cernuda, rendant compte de ce que Meschonnic appelle la « pensée poétique », nous a naturellement amenés à nous questionner sur le rythme du poème en prose, dont nous avons pu constater qu'il résulte de la tension entre le rythme syntaxique et le mètre.

L'organisation en paragraphes tend à donner à la syntaxe un rôle majeur. L'utilisation fréquente de parallélismes, chiasmes, rythmes binaire et ternaire, a pu être rendue en français à l'identique, excepté dans les cas où d'autres effets de sens, jugés plus importants, ont imposé un choix différent. Mais une traduction qui s'attacherait uniquement à la syntaxe du texte-source ne rendrait pas ce qui nous intéresse le plus, à savoir la relation entre la syntaxe et le rythme ; de même, une traduction qui ne rendrait que les fragments métriques ne permettrait pas d'appréhender le mouvement de la phrase, tout ce qui fait la pensée poétique.

Dans la tradition française du poème en prose, la syntaxe joue un rôle déterminant. C'est également le cas dans les pièces de notre corpus où, à la différence de la poésie en vers, on respire avec la ponctuation : l'unité poématique/ prosodique devient celle de la syntaxe, ce qui pose la question des rapports entre le poème en prose et le verset. L'accord entre rythme et syntaxe est sensible dans « Si pour certains la vie » (« Para unos vivir »), où le rythme ternaire laisse la place au rythme binaire :

Si pour certains, la vie (*hexasilabo*-hexamètre), c'est marcher les pieds nus (*hexasilabo*-hexamètre) sur des éclats de verre (*hexasilabo*-hexamètre) ; pour les autres, la vie (*hexasilabo*-hexamètre), c'est regarder le soleil en face.

Rien n'a changé (*pentasilabo*-tétrasyllabe). J'ai tendu le bras, pas de pluie (*eneasilabo*-octosyllabe). Marché sur du verre, pas de soleil (*decasilabo*-ennéasyllabe). Regardé la lune, pas de plage (*decasilabo*-ennéasyllabe).

³⁶ André Gide, *Journal*, 24-03-1935, p. 1223-1224, cité par Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959. Luis Cernuda connaissait l'ouvrage fondamental de Suzanne Bernard et il en recommandait la lecture.

La scansion prosodique n'apparaît pas ici comme une contrainte imposée au texte et à sa traduction. Au contraire, la syntaxe participe pleinement de l'effet de sens des poèmes, dont elle souligne la cohérence par des procédés de répétition ou d'énumération. La typographie ne conditionne pas le regard, le rythme accentuel est sous-jacent, il s'insinue au lecteur qui est libre de l'adopter ou de l'adapter à sa guise. La pertinence de l'accent en espagnol explique peut-être que le rythme syntaxique ne soit pas prépondérant, comme en français, où tel mot peut être tonique ou atone en fonction de sa place dans le segment syntaxique ; ainsi, une consonne qui se trouve à l'attaque d'une expression donnée peut recevoir une accentuation. Par exemple, le mot « milieu », habituellement accentué sur la finale, peut être accentué sur le « i » dans le titre « *C'était au milieu de la foule* ». L'alternance de syllabes atones et toniques justifie à nos yeux la traduction du titre « *En medio de la multitud* ». On retrouve les quatre iambes du titre espagnol. S'il est impossible en espagnol de modifier l'accentuation d'un mot, en revanche des syllabes normalement atones – ici la préposition « de » – peuvent recevoir des accents secondaires en fonction de leur rang dans le segment métrique. D'où la présence d'un conflit entre les accents métriques d'une part et le rythme syntaxique (protase, apodose) de l'autre.

Nous l'avons dit, c'est sans doute pour se défaire d'un vers qu'il considère comme figé dans sa structure accentuelle que Cernuda écrit, pour la première fois dans *Los Placeres Prohibidos*, des poèmes en prose. La prose permettrait de se délester de la scansion imposée du vers à travers une prosodie du continu. Face au côté univoque du vers traditionnel qui, dans sa linéarité, impose une lecture métrique, la prose donnerait une plus grande liberté de création et de lecture. La prose véhicule l'ambiguïté. Quand une lecture syntaxique et une lecture rythmique entrent en conflit, cela crée chez le lecteur une sensation d'inconfort, une perte des repères. Il a fallu trouver ponctuellement des solutions pour transposer les ambiguïtés dues aux conflits entre une lecture syntaxique et une lecture rythmique. Par exemple, la fin du poème à peine évoqué, « *Para unos vivir* » :

Tu destino es mirar (7) las torres que levantan (7),
las flores que abren (6), los niños que mueren (6) ;
aparte, como naipe (7) cuya baraja se ha perdido (9).

Ton destin, c'est de voir (6) des tours que l'on élève (6),
des boutons de fleur (5), des enfants qui meurent (5) ;
à l'écart, comme une carte (6) dont le jeu s'est perdu (6)

L'absence de réfléchi dans « Las flores que abren » pose problème. Elle crée un effet de surprise. D'après la syntaxe, « los niños » est le sujet de « abren ». Mais la présence de la virgule, l'effet de série produit par les deux heptasyllabes et les deux hexasyllabes nous ont amenés à proposer une autre interprétation : tous ces fragments métriques seraient une énumération de compléments d'objets de « mirar », qui proposent autant d'images éclatées d'une mort annoncée (le vertige des tours qui s'élèvent dangereusement contre tout équilibre ; l'annonce du sort de fleurs qui, dès lors qu'elles s'ouvrent (maturité), sont plus proches de la fin ; et l'évocation de la – précoce – mort infantile). L'importance de la lecture métrique est si grande à nos yeux, qu'elle rend obligatoire l'hiatus dans « las flores que / abren ». Or, l'hiatus est un procédé cher à Cernuda³⁷. Souvent, il est pratiqué avant la voyelle initiale de la dernière syllabe accentuée d'un vers, moins fréquemment avant la voyelle initiale du premier accent fort du vers : ainsi, dans le titre « Para / unos vivir ». Le lecteur hésite parfois entre deux lectures. On remarquera que la lecture métrique crée, dans ce poème, un horizon d'attente et un sens différents de celui que crée une lecture syntaxique. « Las flores que abren » et « los niños que mueren » ont le même schéma rythmique, correspondant à deux *anfibracos*, avec deux accents, sur la deuxième et la cinquième. La période rythmique interne est rendue à l'identique en français : « des boutons de fleur », « des enfants qui meurent » sont également accentués sur la deuxième et la cinquième. De la tension entre le mètre et la syntaxe en espagnol naît la possibilité d'un choix, une ambiguïté qui féconde le vers et déconstruit l'image. L'image est elle aussi rythmique, elle se décline dans le temps, dans la succession du texte. Cernuda répugne, d'ailleurs, à l'explicitation des liens logiques. L'énumération a un rôle incantatoire, elle souligne aussi l'absence de logique. La traduction proposée sacrifie le parallélisme grammatical entre les termes, mais elle garde le rythme et introduit, par compensation, une assonance (« fleur » - « meurent »). Enfin, à la virgule près, comme en espagnol, on pourrait

³⁷ Sur l'importance de l'hiatus chez Cernuda, voir Serge Salaün, « Luis Cernuda : une poétique de la diction », in *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, Tome 107, n°1 – juin 2005, p. 219-238.

comprendre « les boutons de fleurs des enfants... ». Sans être ambiguë, la traduction garde la trace de l'ambivalence du texte-source.

L'existence de fragments nodaux, notamment de pentasyllabes, pouvant être rattachés au segment métrique qui précède ou qui suit, crée également des hésitations qu'il convient de rendre en français. La lecture métrique relève d'une esthétique du fragmentaire et l'éclatement du mètre et celui de l'image vont de pair.

Un sujet étranger à lui-même apparaît dans des titres dont l'ambiguïté est particulièrement difficile à rendre en français. La confusion entre la première et la troisième personne du singulier à l'imparfait en espagnol est riche de sens. Les titres « Estaba tendido », « Esperaba solo » sont énigmatiques car ils laissent dans l'ombre le sujet de la phrase. Le résultat, c'est une vision du sujet à la fois de l'intérieur (première personne) et de l'extérieur (objectivation du sujet à travers une troisième personne). Cette touche cubiste ne peut être rendue, en français, par une forme verbale conjuguée. On peut penser au gérondif, à l'infinitif, au participe passé, à un tour impersonnel (comme : « Allongé sur le dos », pour traduire le premier des deux titres évoqués). Le lecteur qui découvre ces titres peut se placer aussi bien au-dedans ou au-dehors. Certes, la traduction retenue finalement, « J'étais allongé », ne tient pas compte de l'ambivalence du texte-source. Mais, dans ce cas précis, il nous a semblé plus important de choisir une version qui puisse figurer dans le titre et au début du poème, pour garder la répétition présente dans le texte espagnol.

La lecture métrique favorise un démembrement du sens en détachant des fragments. La disparition des liens logiques va de pair avec une déconstruction du sujet, représenté souvent comme une absence ou un effacement, comme dans « En medio de la multitud » :

No sentía mis pies (7). Quise cogerlos en mi mano (9), y no hallé mis manos (6) ; quise gritar, y no hallé mi voz (10). La niebla me envolvía (7).

Mes pieds étaient sans vie (6). J'ai voulu les prendre dans ma main (8), je n'avais plus de mains (6) ; voulu crier, je n'avais plus de voix (10). Le brouillard m'entourait (6).

Le poème en prose exprime une détresse qui vient de l'effacement du corps. Il n'apparaît pas comme une œuvre achevée, mais à la fois comme une négativité et comme une œuvre en cours d'élaboration. Il se démarque chez Cernuda de la narrativité que l'on associe volontiers à la prose, car le fil continu du discours est régulièrement déconstruit par la présence de séquences rythmiques régulières parfaitement reconnaissables. Ainsi, au début de « En medio de la multitud », où la série d'*alejandrinos* et d'hendécasyllabes est significative.

En medio de la multitud (9) le vi pasar (5), con sus ojos tan rubios como la cabellera (*alejandrino*). Marchaba abriendo el aire y los cuerpos (11) ; una mujer se arrodilló a su paso (11). Yo sentí como la sangre desertaba mis venas gota a gota (*pentasilabo + alejandrino*).

C'était au milieu de la foule (8) que je l'ai vu (4) ; il avait les yeux blonds comme sa chevelure (*alexandrin*). Il marchait en fendant l'air et les corps (10 : 6/4) ; une femme à ses pieds s'agenouilla (10 : 6/4). Et j'ai senti (4) que mon sang désertait mes veines goutte à goutte (*alexandrin*).

Toujours à l'encontre de la prétendue narrativité de la prose, la non explicitation des liens logiques crée un sens qui ne passe pas par le raisonnement, mais, au contraire, par la perte des repères habituels dans l'espace et dans le temps. Inversement, la présence des liens logiques peut, par moments, paraître arbitraire, comme dans ce passage de « J'étais allongé », où le rapport de cause à effet, utilisé comme dans un poème surréaliste, peut surprendre le lecteur :

Estaba tendido y (6) tenía entre mis brazos (7) un cuerpo como seda (7). Lo besé en los labios (6), porque el río pasaba por debajo (11). Entonces se burló de mi amor (11).

J'étais allongé (5), je tenais dans mes bras (6), un corps doux et soyeux (6).

J'embrassai ses lèvres (5), parce que l'eau s'écoulait en dessous (10 : 4/6). Il s'est alors moqué (6) de mon amour (4).

Le jeu sur les liens logiques, dont l'absence ou la multiplicité attire l'attention, amène, à la fois, à une déperdition du sens et à une réaffirmation de la prosodie. Leur présence, en effet, remet en question une lecture, une intonation traditionnelle de la phrase. Alors que leur sens est détourné, ils continuent à imprimer une prosodie

particulière, tenant le rôle de police d'un discours dont le contenu est subversif. Du recours à la prosodie familière résulte une tension et une torsion du sens qui insuffle au lecteur un sentiment d'étrangeté. Or, en français, ce sont les syntagmes qui déterminent la cadence rythmique, et l'alternance entre un rythme ascendant et descendant. D'où l'intérêt de conserver toutes les énumérations des poèmes en prose de Luis Cernuda, ainsi que l'absence ou la présence des liens logiques. En effet, l'énumération crée une pause dans la courbe de la phrase, permettant la répétition de segments rythmiques identiques en français, susceptibles de rendre les segments métriques de l'espagnol. La syntaxe, détournée, met en valeur un aspect non verbal du langage, le rythme. Les énumérations – dont nous avons vu un exemple dans « Si pour certains la vie » – créent une pause dans la courbe de la phrase, permettant la répétition de segments rythmiques identiques en français, susceptibles de rendre les segments métriques de l'espagnol. L'effet recherché dans la traduction est de renouer avec un genre de la poésie classique, la mélopée, qui grâce à sa monotonie, crée un effet incantatoire. Outre les énumérations, dont on vient de voir un exemple, les parallélismes permettent une répétition, à l'identique, de rythmes. Ainsi, dans « Assis au bord d'un golfe d'ombre » :

Sentado sobre un golfo de sombra, vas siendo ya sombra tú todo. Sombra tu cabeza, sombra tu vientre, sombra tu vida misma.

En vano escuchas la canción del muchacho jovial. Es una canción impersonal, exactamente pudiera ser otra canción cualquiera, y ése es el motivo de que te sientas atraído por el canto y su cantor.

Cuida tu sombra: dentro de poco ni sombra serás. Cuida tu pecho y tus sueños, cuida tu cabeza, que ya es una nube y se pierde, como chal delicado, en la tempestad orquestada.

Sube a las cariátides fraudulentas; grita desde allí sobre la arcilla y la lana. Grita, grita, vuelve tus manos del revés. Luego podrás tenderte confiado bajo tu propia sombra.

El resto es el amor evangélico.

Assis au bord d'un golfe d'ombre, te voilà ombre tout entier. Ombre est ton visage, ombre ton ventre, et ta vie même est ombre.

En vain tu écoutes la chanson de ce garçon jovial. C'est une chanson impersonnelle, ce pourrait être exactement n'importe quelle autre chanson, c'est pour cela que tu te sens attiré par ce chant et son chanteur.

Veille à ton ombre; un jour tu ne seras même plus une ombre. Veille à ton cœur et tes rêves, et veille à ta tête qui déjà n'est plus qu'un nuage, un châle délicat, perdu dans l'orchestre de l'orage.

Gravis les Caryatides frauduleuses et de là-haut prêche sur l'argile et sur la laine. Prêche encore et encore, paumes vers le ciel. Tu pourras t'allonger, confiant, à l'ombre de toi-même.

Le reste n'est qu'amour évangélique.

Le poème en prose cernudien joue sur l'alternance de procédés propres à la prose (les anaphores et autres parallélismes) et de procédés caractéristiques du vers (la répétition de mètres identiques). On opposera ainsi le premier et le troisième paragraphe, où les anaphores expriment la brièveté de la vie à la manière d'aphorismes, et où les segments métriques repérés divergent, tendant vers une expression proprement prosaïque, au paragraphe central. Celui-ci se compose presque uniquement de pentasyllabes. La cohérence est renforcée par les rimes internes (« jovial », « impersonal » ; « motivo », « atraído »), d'autant plus significative que la rime est rare dans *Los Placeres Prohibidos*, tous poèmes confondus. En français, il a été possible de rendre ailleurs les assonances (« impersonnelle », « n'importe quelle » ; « exactement », « sens ») et de reproduire les pentasyllabes – accentués sur la quatrième –, par une série de tétrasyllabes. Dans la traduction, « attiré par ce chant » (hexamètre), tout comme « atraído por el canto » (*octosilabo*) dans l'original, rompent ce rythme monotone et préparent la chute : le tétrasyllabe français (*pentasilabo* espagnol) qui se démarque rythmiquement, mais se rapproche lexicalement, de « por el canto / y su cantor ». Les parallélismes syntaxiques se doublent d'un parallélisme lexical (un polyptote) qui entre en tension avec le rythme.

Ce poème est donc révélateur de la « pensée poétique » de Cernuda. La traduction cherche à rendre le mouvement du poème, ses oscillations, dans une langue qui ne dispose pas du même outil que l'espagnol, l'accent pertinent. « Assis au bord d'un golfe d'ombre » exprime ce à quoi le poème en prose renonce : la chanson joviale du vers scandé, la mélodie, au profit d'une prosodie syntaxique qui signifie, peut-être, l'épuisement du vers. À moins que l'inscription du vers dans la prose permette de féconder celle-ci. Luis Cernuda se démarque du verset espagnol, articulé, phrasé, laissant une large place à la déclamation, comme dans *Sermones y moradas*, de Rafael Alberti. Isabel Paraíso donne le nom de *versículo mayor* aux poèmes composés de courts paragraphes, construits sur des parallélismes, et oppose ce genre au poème en

prose au long souffle³⁸. Chez Cernuda, le rythme ne bascule jamais dans la prose oratoire, il est contenu dans une prosodie de la lenteur, de l'éclatement de la phrase, et il déconstruit, au-delà du vers, les composantes verbales du sens.

Dans *Los Placeres Prohibidos*, le battement vers / prose a permis à Cernuda de se délester de la scansion imposée du vers à travers une prosodie du continu. Face au côté univoque du vers traditionnel qui, dans sa linéarité, impose une lecture métrique, le poème en prose donnerait une plus grande liberté de création et de lecture. Un langage défiant la norme existante – la « compostura » – peut fonder une norme nouvelle, la « nouvelle mélodie », annoncée dans « Ta main est grande ouverte », un des poèmes les plus programmatiques du recueil. Placé précisément sous le signe de l'ouverture, de la libération (« Et libéré, souris, avec fraîcheur... »), ce texte révèle l'aspiration du poète à un renouvellement des contraintes inhérentes à la poésie en vers traditionnelle. « Ajuste ton rythme et ta voix », exhorte Cernuda. Pour accomplir son dessein, le traducteur doit parcourir le chemin inverse de celui de créateur, rechercher, dans la fluidité de la prose, la contrainte créatrice du vers, et transposer le rythme pour faire entendre la voix.

Zoraida CARANDELL, Laurie-anne LAGET, Melissa LECOINTRE,
Centre de Recherches sur l'Espagne Contemporaine.

³⁸ Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico, orígenes y contenidos*, Madrid, Gredos, 1985, p.111.

TRADUCTION DU CORPUS ETUDIÉ.

Les poèmes en prose de *Los Placeres Prohibidos* :

« C'ÉTAIT AU MILIEU DE LA FOULE »

C'était au beau milieu de la foule que je l'ai vu; il avait les yeux blonds comme sa chevelure. Il marchait en fendant l'air et les corps ; une femme à ses pieds s'agenouilla. Et j'ai senti que mon sang désertait mes veines goutte à goutte.

Vide, j'errai dans la ville au hasard des rues. Des gens étranges passaient près de moi sans me voir. Et un corps s'est dissout dans un léger murmure en me heurtant. Puis j'ai marché sans fin.

Mes pieds étaient sans vie. J'ai voulu les prendre dans ma main, je n'avais plus de mains ; voulu crier, je n'avais plus de voix. Le brouillard m'entourait.

La vie pesait sur moi, lourde comme un remords ; j'ai voulu m'en défaire. Mais c'était impossible, parce que j'étais mort, errant parmi les morts.

« J'ÉTAIS ALLONGÉ »

J'étais allongé, je tenais dans mes bras un corps doux et soyeux.

J'embrassai ses lèvres, parce que l'eau s'écoulait en dessous. Il s'est alors moqué de mon amour.

Ses épaules faisaient comme deux ailes repliées. J'embrassai ses épaules, parce que l'eau bruissait juste au-dessous de nous. Et la brûlure de mes lèvres l'a fait pleurer.

C'était un corps si merveilleux qu'il s'est évanoui entre mes bras. J'embrassai sa trace ; mes larmes l'effacèrent.

Et comme l'eau continuait de couler, j'y ai laissé tomber un poignard, une aile et une ombre.

Dans mon propre corps j'ai taillé une autre ombre qui, elle, ne me suit que le matin. Du poignard et de l'aile, je ne sais rien.

« J'ATTENDAIS SEUL »

J'attendais quelque chose, je ne sais quoi. Tous les samedis, j'attendais le soir. Certains me faisaient l'aumône, d'autres me regardaient, d'autres passaient leur chemin sans me voir.

Je tenais une fleur à la main ; je ne sais plus laquelle. Vint un adolescent qui, sans la voir, l'effleura de son ombre. Et je restai la main tendue.

En tombant, la fleur s'est transformée en montagne. Un soleil s'y couchait ; peut-être un soleil noir.

Ma main est restée vide. Sur sa paume est apparue une goutte de sang.

« SI POUR CERTAINS LA VIE »

Si pour certains, la vie, c'est marcher les pieds nus sur des éclats de verre ; pour les autres, la vie, c'est regarder le soleil en face.

La plage compte les jours et les heures pour chaque enfant qui meurt. Une fleur s'ouvre, une tour s'effondre.

Rien n'a changé. J'ai tendu le bras, pas de pluie. Marché sur du verre, pas de soleil. Regardé la lune, pas de plage.

Ton destin, c'est de voir des tours que l'on élève, des boutons de fleur, des enfants qui meurent ; à l'écart, comme une carte dont le jeu s'est perdu.

« PASSION POUR PASSION »

Passion pour passion. Amour pour amour.

J'étais alors dans une rue de cendres, que limitent d'immenses édifices de sable. J'y trouvai le plaisir.

Je le fixai : à la place des yeux, il y avait deux petites montres ; l'une marchait en sens inverse de l'autre. Il mordait une fleur plantée au coin de ses lèvres. Sur ses épaules, il portait une cape en lambeaux.

À son passage, des astres s'éteignaient, d'autres s'allumaient. Je voulus l'arrêter ; mon bras ne bougeait plus. J'ai pleuré tant et tant que j'aurais pu en remplir ses orbites vides. Le jour s'est alors levé.

Et j'ai compris pourquoi on dit que le vrai sage n'a pas de tête.

« ASSIS AU BORD D'UN GOLFE D'OMBRE »

Assis au bord d'un golfe d'ombre, te voilà ombre tout entier. Ombre est ton visage, ombre ton ventre et ta vie même est ombre.

En vain tu écoutes la chanson de ce garçon jovial. C'est une chanson impersonnelle, ce pourrait être exactement n'importe quelle autre chanson, c'est pour cela que tu te sens attiré par ce chant et son chanteur.

Veille à ton ombre, un jour tu ne seras même plus une ombre. Veille à ton cœur et tes rêves, et veille à ta tête qui déjà n'est plus qu'un nuage, un châle délicat, perdu dans l'orchestre de l'orage.

Gravis les Caryatides frauduleuses et de là-haut prêche sur l'argile et sur la laine. Prêche encore et encore paumes vers le ciel. Tu pourras t'allonger, confiant, à l'ombre de toi-même.

Le reste n'est qu'amour évangélique.

« TA MAIN EST GRANDE OUVERTE »

Ta main est grande ouverte comme une aile d'oiseau, tu ne crains pas que s'échappent tes bienfaits, tes délires, tout ce que l'on ne peut changer.

Un cri, tu chantes le jour qui renaît. Un désir, tu meurs silencieusement. Quand tu sauras que la douleur violée des coquillages qui sourient confusément sur la terre est la nouvelle mélodie.

Ajuste ton rythme et ta voix ; regarde vers la droite et vers la gauche, car tu es le roi, de toutes les hauteurs, de toutes les bassesses. Salue ta cour quand la nuit tombera.

Entends le merle comme il se rit de Dieu.

Et souris, libéré, avec fraîcheur, comme meurt un enfant.

« IL Y AVAIT AU FOND DE LA MER »

Il y avait au fond de la mer une perle et une vieille trompette. Les subtiles nappes de l'eau souriaient avec délicatesse en passant auprès d'elles : on les appelait les deux amies.

Il y avait un enfant noyé auprès d'un arbre de corail. Et ses deux bras décolorés avec les branches lumineuses étaient étroitement enlacés ; on les appelait les deux amants.

Il y avait un morceau de roue qui venait de contrées lointaines ainsi qu'un oiseau empaillé, qui étonnait par son élégance étrangère les poissons tout éberlués, on les appelait les nomades.

Il y avait une queue de sirène avec des reflets vénéneux, une cuisse d'adolescent, très éloignées l'une de l'autre, on les appelait les ennemies.

Il y avait une étoile, un fixe-chaussettes, un vieux livre abîmé, un tout petit violon ; il y avait d'autres merveilles étonnantes et quand l'eau en passant les frôlait doucement, on eût dit qu'elle voulait les inviter à suivre son cortège étincelant.

Mais aucune n'était comparable à une main en plâtre coupée. Si belle que j'ai voulu la voler. Depuis lors elle occupe mes nuits et mes jours ; elle m'aime et me caresse. Je l'appelle vérité de l'amour.

Françoise ÉTIENVRE, Serge SALAÜN,
Zoraida CARANDELL, Laurie-anne LAGET, Melissa LECOINTRE,
Centre de Recherches sur l'Espagne Contemporaine.