

TRADUIRE SANS TRAHIR?

Traduire la poésie

A l'aube de ce troisième millénaire, au printemps 2000, six membres du Centre de Recherches sur l'Espagne Contemporaine (CREC-Paris III), entichés de poésie, décidaient de tenter une expérience originale (tout au moins dans l'hispanisme hexagonal¹). Leur projet consistait à traduire des poèmes de l'espagnol au français (ou l'inverse), dans une optique résolument "totale" ou "globale". Il ne s'agissait pas de faire de la "version" ou du "thème" dans une perspective scolaire et didactique (encore que...!), de se limiter aux signifiés des textes, de ne considérer les œuvres que comme une somme arithmétique de mots et de phrases, mais de restituer TOUTE la démarche du poème et, en tout premier lieu, de respecter la structure métrique et rythmique de départ, les rimes (s'il y avait lieu), toute la mécanique des signifiants (jeux de sons et de mots, paronymie), ainsi que les mécanismes rhétoriques et de l'image (métaphores, etc.), tout ce qui lui confère sa "monumentalité" unique et son vrai sens. Considérant que le sens d'une œuvre est la somme de tout ce qu'elle comporte et met en jeu, à quelque niveau que ce soit, traduire devient une opération, certes complexe, mais qui, par principe, par obligation, quelle qu'en soit la difficulté, ne doit renoncer à rien.

Traduire un poème, rien que le poème (la tentation de le sursignifier n'est jamais bien loin), mais tout le poème, relève ainsi —dira-t-on— de la gageure, de l'impossible, du jeu gratuit de lettrés ou, dans le meilleur des cas, de la re-création, tant les situations limites ou les spécificités d'une langue ou de la poétique personnelle d'un auteur paraissent intransposables dans un autre système, ou peuvent opposer des résistances définitives. L'expérience (du moins dans les quelques cas qui nous ont occupés) nous incite à penser le contraire. Sauf à considérer que toute traduction est une trahison, un échec irrémédiable ou un pis-aller, il incombe au traducteur d'offrir un objet qui "colle" au plus près de l'objet de départ, qui offre une vision aussi complète que possible de l'aventure entreprise par l'auteur, dans sa langue et au nom d'une esthétique précise.

Le choix des poèmes a été totalement arbitraire, en fonction des goûts des uns ou des autres, au coup par coup. De la même façon, et tout à fait sciemment, il fut décidé de procéder de façon très pragmatique, de ne pas s'enliser, avant de commencer, dans un débat théorique sur la traduction, non pas par refus ou ignorance (certains d'entre nous sont suffisamment

¹. Jean-Charles Vegliante mène le même combat, en italien, depuis une dizaine d'année, à Paris III, également. E. EDKIN, lorsqu'il comparait les expériences russes et anglaises de traduction poétique, avec les pratiques françaises et espagnoles, signalait la pauvreté des traductions hispanistes et l'absence d'une quelconque perspective totalisante.

frottés de traductologie pour intervenir quand il convient), mais parce que la théorie est d'un mince secours devant l'épreuve concrète et que les exigences de tout traduire sans concession constituaient certainement le meilleur viatique. Dans notre cas, la théorisation, si elle vient, aura lieu à la fin de l'aventure, quand l'expérience accumulée aura dégagé des idées force.

Les séances en commun servaient à confronter les tentatives individuelles. Pour chaque poème, il convenait, en premier lieu, de définir un cadre rythmique pertinent, un système de rimes, si le poème l'exigeait. Le travail vers par vers, mot par mot, image par image, qu'il se soit déroulé dans la "douleur" et l'entêtement (le plus souvent) ou quelque chose qui, soudain, ressemblait à un état de grâce ou à ce cadeau des dieux dont parle Valéry (bien plus rarement), a indiscutablement bénéficié de la dimension collective et de l'excitation qu'elle peut provoquer : rien n'a été accepté qui n'ait été discuté, mûri, contrasté, vérifié dans tous ouvrages nécessaires. Certains vers ou certaines séquences "viennent" plus facilement que d'autres. Nous avons buté longuement sur des mots, des rimes ou des vers et, parfois, sans succès : et il a bien fallu, dans certains cas, admettre l'impuissance ou choisir le moindre mal (une autre forme d'impuissance, pas glorieuse du tout). Aucune traduction n'est close définitivement et chaque poème est périodiquement réexaminé.

Les cinq traductions suivent l'ordre chronologique des poèmes que nous avons affrontés, sauf pour le sonnet de Verlaine, entrepris entre deux poèmes espagnols. Nous ne proposons que les plus "aboutis", ceux pour lesquels, malgré les "détails" insatisfaisants, nous nous sentons incapables d'aller plus loin... pour l'instant.

SE QUERÍAN

Se querían.
sufrían por la luz, labios azules, en la madrugada,
labios saliendo de la noche dura,
labios partidos, sangre, sangre ¿dónde?
Se querían en un lecho navío, mitad noche, mitad luz.

Se querían como las flores a las espinas hondas,
a esa amorosa gema del amarillo nuevo,
cuando los rostros giran melancólicamente,
giralunas que brillan recibiendo aquel beso.

Se querían de noche, cuando los perros hondos
laten bajo la tierra y los valles se estiran
como lomos arcaicos que se sienten repasados:
caricia, seda, mano, luna que llega y toca.

Se querían de amor entre la madrugada,
entre las duras piedras cerradas de la noche,
duras como los cuerpos helados por las horas,
duras como los besos de diente al diente sólo.

Se querían de día, playa que va creciendo,
 ondas que por los pies acarician los muslos,
 cuerpos que se levantan de la tierra y, flotando...
 Se querían de día, sobre el mar, bajo el cielo.

Mediodía perfecto, se querían tan íntimos,
 mar altísimo y joven, intimidad extensa,
 soledad de lo vivo, horizontes remotos
 ligados como cuerpos en soledad cantando.

Amando. Se querían como la luna lúcida,
 como ese mar redondo que se aplica a ese rostro,
 dulce eclipse de agua, mejilla oscurecida,
 donde los peces rojos van y vienen sin música.

Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios,
 ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,
 mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,
 metal, música, labio, silencio, vegetal,
 mundo, quietud, su forma. Se querían, sabedlo.

Vicente Aleixandre, *La destrucción o el amor*.

Ils s'aimaient

Ils s'aimaient.
 Ils souffraient, éblouis, lèvres bleues dans le petit matin,
 lèvres qui émergeaient de la nuit dure,
 lèvres fendues, le sang, le sang, mais où?
 Ils s'aimaient dans un lit navire, moitié lumière, moitié nuit.

Ils s'aimaient comme les fleurs les épines profondes,
 cette gemme amoureuse d'un jaune tout nouveau
 quand les visages tournent, mélancoliquement,
 tournelunes qui brillent au baiser qui se pose.

Ils s'aimaient dans la nuit lorsque les chiens profonds
 palpitent sous la terre, quand les vallées s'étirent
 comme des flancs archaïques qui se sentent flattés:
 caresse, soie et main, lune qui vient toucher.

Ils s'aimaient d'amour fou dans le petit matin,
 entre les dures pierres compactes de la nuit,
 dures comme les corps que les heures ont glacés,
 dures comme un baiser, rien que dent contre dent.

Ils s'aimaient en plein jour, plage multipliée
 la caresse des ondes monte des pieds aux cuisses

et les corps se relèvent de la terre et flottant ...
Ils s'aimaient en plein jour, sur la mer, sous le ciel.

Perfection de midi. Ils s'aimaient si intimes,
mer si haute et si jeune, immense intimité,
la vie est solitude, les horizons lointains
soudés comme des corps solitaires et chantants.

Et s'aimant. Ils s'aimaient comme la lune luit,
comme cette mer ronde appliquée au visage,
éclipse douce d'eau, la joue qui s'obscurcit,
où des poissons dorés évoluent sans musique.

Jour, nuit, soleils couchants, petits matins, espaces,
ondes jeunes, anciennes, fugaces, perpétuelles,
mer ou terre, navire, couche, plume, cristal,
métal, musique, lèvres, silence, végétal,
monde, calme, leur forme. Ils s'aimaient, sachez-le.

Pas de rime, mais un rythme rigoureux, caractéristique de *La destrucción o el amor*. Dans les six premiers vers, l'univers amoureux se construit dans un certain "désordre", très relatif toutefois, car chaque vers repose sur un rythme reconnaissable immédiatement : hendécasyllabes rigoureux (v. 3 et 4), ou ces entrelacs d'heptasyllabes et/ou d'hendécasyllabes du vers 2 qui, suivant la respiration que l'on choisit ou que l'on subit, peut se lire 7+11, ou 11+7 ou 7+5+7. Ce vers 2 accumule les difficultés ; la sensation anagrammatique entre "la luz" et "azules" (assez fréquente depuis le Modernisme) se retrouve entre "éblouis" et "bleuies". D'autre part, "labios azules" occupe une position nodale, une technique fort prisée d'Alexandre que l'on retrouve au vers 5 ("navío"), au vers 6 ("flores", en quelque sorte coincé entre deux heptasyllabes, et au vers 12 (un "que" dissonant entre deux heptasyllabes). A partir du vers 7 (à l'exception, peu marquée, du v. 12), et jusqu'à la fin, le poème se construit sur des alexandrins canoniques, bien campés sur leurs deux hémistiches heptasyllabiques, jusqu'à cette strophe finale où l'amour selon Alexandre connaît son assomption tellurique, cosmique et physique qui, dans la somme de ses manifestations (les substantifs contigus) trouve sa "forme" et sa perfection. Poème très formel, donc, bien loin du vers libre où l'on veut enfermer Alexandre, et qu'il fallait respecter. L'hexamètre français, aussi bien pour les fractures de ce monde amoureux en construction des premiers vers (d'où le choix, pour les v. 3 et 4 du décasyllabe français —6+4 ou 4+6— qui n'est pas rare chez Verlaine, Samain ou Laforgue) qu'en série d'alexandrins métronomiques pour la suite du poème, offrait un équivalent acceptable.

D'autres obstacles ont surgi. Les images, évidemment, quand elles violentent la logique et ouvrent une certaine béance sémantique (ce que la traduction ne peut que suivre). La difficulté provient moins, paradoxalement, des associations surprenantes de termes qui

ressortissent à l'esthétique surréaliste que de l'emploi systématique, par Aleixandre, de mots simples, familiers, jamais grandiloquents : il a fallu résister à la tentation du vocable "noble" ou recherché, "poétique" pour tout dire, et certaines métaphores nous ont bloqués fort longtemps, soit parce qu'elles résistaient à une interprétation transparente et unanime (que cette "gema amorosa del amarillo nuevo", du v.7 nous a causé du souci!), soit, tout simplement, parce qu'elles se refusaient à se mouler dans le rythme alexandrin. L'usage des articles chez Aleixandre et, en particulier, la fréquence de l'"article zéro" qui porte les substantifs de la chair et de la matière vers l'absolu et la substance "en soi", nous a posé plus de problème, car le français en est moins friand : dans la mesure du possible, nous avons tenu à conserver l'absence d'article qui donne un rythme plus tendu à la phrase et respecte cette articulation du concret et de l'échappée vers la transcendance.

NOCHE PLANETARIA

NUIT PLANÉTAIRE

Silencio. ¿De tiniebla?

Silence. De ténèbres?

A estas horas lentísimas
 Sólo en la noche queda
 Vacío en vibración
 5 Última de existencia
 Para quien, sin dormir,
 Desde su lecho a ciegas
 Siente la oscuridad
 Como una polvorienta
 10 Pululación en torno,
 Que al oído rodea
 De un susurro en el límite
 De la noche y su niebla
 De realidad, ahora
 15 Más que nunca ligera,
 Cuando lo más desierto
 Se resuelve en materia
 Posible de Infinito,
 Y ya casi resuena
 20 Con nada que lo es todo.

A ces heures si lentes
 où la nuit n'est plus guère
 que le vide qui vit
 sa vibration dernière,
 pour qui, tout éveillé,
 de son lit, sans lumière,
 perçoit l'obscurité
 comme de la poussière
 qui pullule à l'entour,
 en un vaste concert
 où la nuit qui murmure
 s'embrume à la lisière
 d'une réalité
 plus que jamais légère,
 quand le vide absolu
 se transforme en matière
 possible d'Infini,
 comme un écho précaire
 au néant qui est tout

Silencio
 de planeta.

Silence
 planétaire

Jorge GUILLÉN, *Cántico*.

Les contraintes formelles de départ sont d'une simplicité redoutable : l'isométrie du *romance* heptasyllabique et l'assonance en (é-a) aux vers impairs structurent le poème. L'hexasyllabe français s'est vite imposé : il a en commun avec l'heptasyllabe d'être accentué

sur la sixième syllabe, mais il nous "prive" tout de même, souvent, d'une syllabe. Quant à trouver onze rimes en "-ère" (une façon subtile de faire "résonner" l'air, de le rendre concret, tangible, juste avant le silence de la fin du vers, tout à fait dans la tonalité du poème), ça n'a pas été une mince affaire. Pour le v. 1, on reconnaît volontiers que "ténèbres" "assonne" médiocrement avec le reste, et qu'il ne dit rien de la brume ("ti-niebla", ce que légitime le v. 13, "De la noche y su niebla"). Et l'"écho précaire" du v. 19, après des mois de tâtonnements et de résistances (de certains d'entre nous) s'est finalement imposé, non pas comme un moindre mal, mais comme une réussite où l'on préserve la suggestion de l'ineffable résonance de l'infini.

Le véritable tour de force de Guillén est d'avoir construit son poème avec une seule phrase, sinieuse, mais souple, ferme, limpide, tendue à l'extrême, rebondissante d'une perception à l'autre, où se fondent le sensoriel et le métaphysique. Il fallait donc ajuster la phrase française à ce tracé, sans céder à la tentation d'introduire un point ou un point-virgule (ce qui aurait été d'un grand confort), conserver la clarté des enchaînements. Enfin, cette tension du rythme et de la phrase devait maintenir tous les dialogues d'une infinie subtilité qui se tissent dans le poème, entre l'absence et la présence, la matière et le vide, le silence et l'écho, le très subtil équilibre synesthésique de tous les sens évanescents d'une veille attentive aux moindres manifestations sensibles de la nuit cosmique. Ce poème, si "facile" en apparence, nous est apparu très vite comme un mécanisme d'horlogerie poétique d'une extrême précision, un joyau d'autant plus remarquable qu'il se meut dans le murmure et la demi-teinte. Le génie de Guillén nous ayant peut-être effleurés, la traduction, dans l'ensemble, nous comble d'aise.

Si mi voz muriera en tierra,
llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera.

Si ma voix mourait à terre,
portez-la jusqu'au rivage,
laissez-la en bord de mer.

5 Llevadla al nivel del mar
y nombradla capitana
de un blanco bajel de guerra

Portez-la jusqu'au rivage
et nommez-la capitaine
d'un blanc bâtiment de guerre.

10 ¡Oh mi voz condecorada
con la insignia marinera:
sobre el corazón un ancla,
y sobre el ancla una estrella,
y sobre la estrella el viento,
y sobre el viento la vela!

Hissée haut sur la misaine,
ma voix comme une bannière:
juste une ancre sur le cœur,
sur l'ancre juste une étoile,
sur l'étoile, le grand vent,
sur le vent juste la voile.

Rafael ALBERTI, *Marinero en tierra*.

La structure rythmique octosyllabique pose, dès le départ, d'évidents problèmes, car la tradition poétique française (sauf, peut-être, avec l'alexandrin "circonflexe" à la Hugo, et ses deux hémistiches hexasyllabiques parallèles que la récitation enfantine, à l'école primaire avait —naguère— enraciné) ne possède pas une séquence métrique aussi automatisée, aussi standardisée, aussi immédiate dans le souffle et dans la voix, apte à tous les usages —populaires ou savants— et à toutes les tonalités. L'octosyllabe français, même s'il a eu ses adeptes, n'est jamais devenu la mesure nationale de la respiration poétique, comme en Espagne, et, ici, il est vite apparu qu'il rendrait la traduction plus bavarde, qu'il ne nous permettait pas de garder le rythme juvénile, alerte, nerveux du poème d'Alberti. Le choix de l'heptasyllabe français, bien que moins répandu (quoique bien présent, toutefois, dans la poésie parnassienne et symboliste, par exemple), a fait l'unanimité, peut-être précisément à cause de l'aspect quelque peu dissonant que confère l'alliance du pair et de l'impair, du binaire et du ternaire dont Verlaine se régalaient. La prosodie régulière de la version française, accentuée sur la troisième et la septième syllabe (sauf au v. 10, mais la prosodie d'Alberti est aussi variable dans le sizain), donne, nous semble-t-il, une fermeté de rythme et un allant encourageant. Les rimes assonantes originales (a-b-a / b-c-a / c-a-c-a-d-a) ont été respectées pour l'essentiel, sauf pour les v. 9 et 11, comme si le dernier quatrain était assonancé sur les vers pairs (ce qui n'est pas impossible, après tout!) : de toutes façons, "ancla", "corazón" et "viento" n'admettaient pas de substituts pour forcer la rime. Pour le reste, cette traduction s'est avérée un jeu où tout l'effort portait sur l'économie de moyens et la fermeté enjouée qui préside à ce poème. Le v. 7 est audacieux, mais nous semble une trouvaille, comme une reminiscence de chanson détournée à des fins plus "savantes", légitimée par les connotations à la fois marines et enfantines du poème.

	¡Quién cabalgara el caballo de espuma azul de la mar! De un salto,	A cheval sur le cheval de l'écume bleue des mers! D'un bond,
	¡quién cabalgara la mar!	si je chevauchais la mer!
5	¡Viento, arráncame la ropa!	Vent, arrache mes habits!
	¡Tírala, viento, a la mar!	Jette-les, vent, à la mer!
	De un salto,	D'un bond,
	quiero cabalgar la mar.	je veux chevaucher la mer.
	¡Amárrame a los cabellos,	Amarre-moi aux cheveux,
10	crin de los vientos del mar!	aux crins des vents de la mer!
	De un salto,	D'un bond,
	quiero ganarme la mar.	Je voudrais prendre la mer.

Rafael ALBERTI, *Marinero en tierra*.

Le précédent poème nous ayant paru, non pas facile (à un certain stade, la sensation de ne plus pouvoir apporter d'améliorations finit par créer un certain blocage), mais un peu court, nous avons souhaité prolonger notre expérience sur *Marinero en tierra*, avec un des poèmes les plus connus du recueil. L'heptasyllabe s'est encore imposé, presque "naturellement" et pour les mêmes raisons que pour le poème précédent. Les mots monosyllabiques ou "agudos", les "esdrújulos", les exclamations, les impératifs, le "pie quebrado" trisyllabique et anapestique mimant le saut ("De un salto"), tout cela invitait à reproduire au plus près la tonalité nerveuse et dynamique du poème. Pour la rime, il n'y avait pas à tergiverser, le mot "mer" devait revenir aux vers pairs. Portés par cette énergie, la plupart des vers nous sont "venus" assez vite, mais le premier et le dernier ont offert une résistance inattendue. Le premier, à cause de cette construction idiomatique ("Quién" + imparfait du subjonctif) que toute traduction "académique" rend plate ou terne (et rajouter un "Ah!", en tête, eût été le comble de l'artifice ou de la "cursilería", pas juvénile pour deux sous), alors que son euphonie, son accent et ses phonèmes exigent, au contraire, la voix ou le geste ascendants, comme un coup de cymbale. D'autre part, nous peinions à reproduire la répétition ("cabalgar", caballo), pourtant évidente. La solution proposée est osée —dira-t-on—, mais elle n'est pas aussi éloignée qu'il n'y paraît de l'original: elle reprend, détourne et stylise une chanson enfantine, à mi-chemin entre "à dada sur mon bidet" et "à cheval sur le vin..." de Paul Éluard. Comme dans la version espagnole, à un premier vers naïf et volontaire, succède un second, de tonalité onirique et presque fantastique : de ce contraste naît l'explosion poétique nouvelle. Quant au dernier vers, il est difficile de trouver un équivalent français aussi riche que "ganarme" qui contienne toutes les nuances métaphoriques (marines, sensuelles, sexuelles et même œdipiennes) qui se concentrent soudainement dans le climax de cette fin. Nous avons opté pour le plus simple qui conserve l'essentiel des effets de sens de "ganarme".

Beauté des femmes, leur faiblesse, et ces mains pâles
 Qui font souvent le bien et peuvent tout le mal,
 Et ces yeux, où plus rien ne reste d'animal
 Que juste assez pour dire : "assez" aux fureurs mâles.

Et toujours, maternelle endormeuse de râles,
 Même quand elle ment, cette voix! Matinal
 Appel, ou chant bien doux à vêpre, ou frais signal,
 Ou beau sanglot qui va mourir au pli des châles!

Hommes durs! Vie atroce et laide d'ici-bas!
 Ah! que du moins, loin des baisers et des combats,
 Quelque chose demeure un peu sur la montagne,

Quelque chose du cœur enfantin et subtil,

Bonté, respect! Car, qu'est-ce qui nous accompagne
Et vraiment, quand la mort viendra, que reste-t-il.

Paul VERLAINE, *Sagesse*

Mujer bella, frágil, manos liliales
que hacen el bien y pueden todo el mal.
La mirada ya sin nada animal,
salvo cuando ataja celos bestiales.

Mujeres bellas, frágiles, con sus manos liliales
que el bien suelen hacer y pueden todo el mal.
Y esas miradas donde ya no hay nada animal
salvo si dicen: "basta" a los celos bestiales.

Como madre, siempre, alivia los males
¡esa voz!, aunque mienta. Matinal
llamada, o cántico, o fresca señal,
o hermoso llanto que muere en los chales.

Y siempre maternal, adormece los males,
incluso cuando miente, ¡esa voz! Matinal
llamada, o en misa suave canto, fresca señal,
¡o sollozo que muere al pliegue de los chales!

¡Hombres duros! ¡Atroz vida, en la tierra!
Que al menos lejos del beso y la guerra,
algo perdure sobre la montaña,

¡Hombres duros! ¡Atroz la vida en esta tierra!
¡Ay! Lejos de los besos y lejos de la guerra,
que por lo menos algo perdure en la montaña,

algo del alma niña y delicada,
¡bondad, respeto! ¿Qué nos acompaña,
qué queda al llegar la muerte y la nada?

algo del alma leve, de aquella tierna edad,
¡bondad, respeto! ¿Qué es lo que nos acompaña,
cuando llega la muerte, qué queda, de verdad?

Traduire "dans l'autre sens" était tentant. S'en prendre à Verlaine, pour commencer, était fort téméraire. Les lois du sonnet sont impérieuses, et plus encore dans ce poème. Les rimes des quatrains, par exemple, sont, à la fois, proches et différentes (masculines et féminines, dirait-on en français, mais cela n'a guère de sens en espagnol), sur des sons voisins. Jouer sur les sonorités "al" et "ales" est une solution de fidélité, ce qui n'alla pas sans mal : le "liliales" du premier vers, en plus de son allusion à la blancheur, est une réminiscence des "lirios" fréquents sous la plume des poètes modernistes, affublés parfois du sobriquet de "poetas liliales" : on restait donc dans la note, comme lorsqu'on traduit "cœur" par "alma", autre topique moderniste. La disposition des rimes dans les tercets a même été respectée. Quant au rythme, on voit bien le traitement auquel Verlaine le soumet. En effet, l'alexandrin traditionnel, bien carré, subit ici les torsions qui annoncent la poésie symboliste qui en désarticulera la prosodie conventionnelle. Verlaine alterne l'alexandrin orthodoxe et la fracture plus ou moins violente (v.1, trimembre de quatre syllabes ; v. 9, 10, 11, 12), sans parler des enjambements brutaux, de la syntaxe parfois hachée et des cascades de monosyllabes et de sons agressifs (v. 4, 9, 11 et 12), à la limite de la cacophonie (v. 11 et 12 : "car, qu'est-ce qui [...] quand [...] que).

Pour corser encore un peu la chose, nous avons travaillé sur deux rythmes différents, un peu à la manière de Guillén (toute proportion et modestie gardées), quand il traduit un poème de Paul Valéry de quatre façons, à partir de quatre structures métriques différentes. Dans la

traduction en alexandrins espagnols, on se sentait plus à l'aise, peut-être trop, ce que l'on a voulu compenser en jouant sur l'équilibre ou le déséquilibre entre les deux hémistiches, en suivant la leçon de Juan Ramón Jiménez ou de Rubén Darío ("¡Oh, sor María! ¡Oh, sor María! ¡Oh, sor María!" est un bel exemple de traitement moderne de l'alexandrin) qui avaient beaucoup lu Verlaine. Mais la version hendécasyllabique était tentante, troublante. D'une part, elle est sans doute plus conforme à la tradition rythmique du sonnet espagnol, et, d'autre part, la réduction du nombre de syllabes imposait des contractions ou même des suppressions. Cette version pourra paraître (encore!) plus infidèle à l'original, mais rien n'est moins sûr : plus concise, plus tendue, limitée à l'indispensable, elle a notre faveur et notre seul regret est de n'avoir pas été capables de conserver, dans tous les vers, une prosodie "classique" (accent sur la 6^e ou la 8^e, avant l'accent indispensable sur la 10^e).

Les conclusions (provisoires) de cette aventure, celles qui nous incitent à persévérer et à publier ces traductions, sont de divers ordres. Par exemple, nous avons constaté qu'une traduction qui semblait acceptable dans le travail solitaire (et muet) perdait parfois toute pertinence à haute voix ou pour l'oreille d'un autre : se mettre un poème en bouche, et le dire en "public", est une épreuve impitoyable. Il ne fait aucun doute, également, que toutes ces heures passées sur un texte ont considérablement nourri la perception de son sens, quand surgissait, au détour d'un mot ou d'une rime, un détail, une nuance ou un supplément de sens qui étaient passés inaperçus : nul doute que la traduction est un excellent préliminaire à l'"explication de texte".

Quant au concept de "fidélité" de la traduction, il est clair que cette pratique l'éclaire d'un jour nouveau. La fidélité —cette maîtresse impérieuse et incontournable— prend des tours surprenants et on se gardera bien de tout dogmatisme. Parfois, les deux langues semblent aller l'amble et le confort est grand, presque trop (c'est louche!). Plus souvent, la fidélité doit se conquérir, au prix d'un dépassement, d'un arrachement d'avec la structure de départ: il faut se libérer du carcan original, accepter le détour pour découvrir le meilleur équivalent, et cet acte de libération peut tarder, tant nous restons prisonniers de la langue originale de l'œuvre. Ce n'est pas un mince paradoxe. On admettra, enfin, que toute traduction poétique qui repose sur le respect absolu de la structure rythmique et de l'architecture des signifiants doit s'autoriser certaines "libertés" (certains parleront même de contorsions, ce que nous récusons) ; pour ne pas trahir une rime ou un rythme, pour préserver la série ou la rupture, il est licite d'opérer quelques transferts ou déplacements de sens d'un mot vers un autre, d'un son vers un autre. Ces "libertés" qui seraient considérées comme des "fautes" dans le cadre d'un exercice académique conventionnel, si elles jouent la partition de l'ensemble, si elle se compensent et s'équilibrent, deviennent des élans de fidélité heureuse au texte, comme des hommages à sa virtuosité. Certaines "trouvailles", que d'aucuns jugeraient osées ou inopportunes, nous ont,

au contraire, intensément réjouis. Cet équilibre de l'ensemble du poème et de chacun de ses rouages, même le plus infime, qui en fait la richesse et la complexité, est ce qu'il y a sans doute de plus difficile à restituer.

Bien sûr, dans ces traductions, tout est discutable, au sens premier du mot et, surtout, chaque poème est encore amendable. On peut encore faire mieux! On n'égalera sans doute pas la perfection de l'œuvre choisie, mais on ne doit pas renoncer à s'en approcher un peu plus. Avec un peu de talent...! Et beaucoup de persévérance...!

Texte de Serge Salaün

Membres du groupe: Zoraida Carandell, Françoise Étienvre, Mélissa
Lecointre, Isabelle Marc, Delphine Steinberg,