

Rafael Alberti et María Teresa León, traducteurs de Paul Éluard

1. D'un jeune homme découvrant les avant-gardes et le surréalisme

Un jeune homme qui n'a pas encore quinze ans se procure en 1957, à Buenos Aires, une anthologie de l'oeuvre de Paul Éluard, sous le titre de *Poemas. 1917-1952*, due à Rafael Alberti et María Teresa León, publiée chez Lautaro (une maison d'éditions liée au Parti Communiste d'Argentine)¹. Ce jeune homme venait presque de découvrir la poésie d'Éluard, grâce à des traductions publiées dans une étrange revue au format oblong allongé, 47 cm sur 16,3 cm, dont le nom est *A Partir de Cero*, datée du mois de décembre de 1952 et dirigée par Enrique Molina. Il sait déjà que Molina est un poète, car un ami de celui-ci, le Dr Aldo Pellegrini, médecin — tout comme le père du jeune homme —, poète, essayiste, critique d'art, lui a fourni et la revue et bon nombre de conseils de lecture et d'orientations dans le domaine de la culture. Un domaine, aux yeux du jeune homme en question, assez labyrinthique.

Les traductions qu'il a lues dans *A Partir de Cero* sont de Pellegrini et de Molina, tous deux poètes autant que traducteurs, tous deux passionnément surréalistes. Il a déjà lu un autre texte traduit par Molina: un texte d'Henri Michaux, extrait de *Plume*, dans une petite édition confidentielle. Ah, ce texte de Michaux l'a frappé, il lui a rappelé *Le procès* de Kafka, qu'il a déjà lu — en traduction espagnole bien sûr. Mais, pour l'instant, c'est Éluard qui l'attire le plus et voici que Pellegrini lui annonce la parution de l'anthologie d'Alberti-León. Il sait qu'Alberti est un poète espagnol prestigieux, mais il ne l'a pas lu. Il ignore tout de María Teresa León.

Ce jeune homme de quinze ans doit donc au couple Alberti-León le plaisir d'accéder à un large choix de textes éluardiens. C'était le temps, pour le jeune homme, lecteur passionné de cette anthologie, de la découverte d'une série d'écrivains qui ont été décisifs dans ces choix esthétiques et vitaux. Ce sera, ici, avant que de comparer quelques traductions castillanes de poèmes d'Éluard, le lieu d'un brin d'histoire d'un moment de la vie culturelle de l'Argentine et de Buenos Aires.

Ce jeune homme prenait, très au sérieux du haut de ses 15 ans, les prises de positions des surréalistes français et argentins. Or, il se trouve

¹*Poemas. 1917-1952*, Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1957.

qu'il aurait fallu les prendre avec force grains de sel. Je lisais, car ce jeune homme n'est que l'avatar adolescent de l'auteur de ces lignes, les quelques revues à circulation confidentielle publiées alors par les groupes littéraires et artistiques d'avant-garde, dont celles suscitées par Aldo Pellegrini², le fondateur, en 1926, du premier groupe surréaliste d'Argentine (et d'Amérique Latine): *Ciclo, Letra y Línea, A Partir de Cero*. Dans un numéro de *Letra y Línea*, j'avais lu une attaque en règle contre la lourdeur et l'ennui profond dégagés par la littérature espagnole dans son ensemble. Et alors que ce genre de textes tenait tout à la fois de la blague de potache aussi bien que du genre, bien parisien, de l'escar-mouche liée à l'existence des 'chapelles' artistiques et intellectuelles, je n'en buvais pas moins chaque mot comme s'il s'était agi d'un élixir de vie.

Sur le front politique, à l'époque, nulle vérité n'aurait su venir des communistes, les ennemis traditionnels des surréalistes, depuis la rupture, dans les années trente, du groupe parisien avec le Parti communiste français. Or, Éluard et son traducteur espagnol étaient bien des écrivains communistes honnis par le groupe parisien. Éluard restait néanmoins l'une des voix privilégiées de la poésie surréaliste, en tout cas pour les surréalistes argentins, ceux du deuxième groupe surréaliste réuni dans les années 1950 autour de Pellegrini³. Dans l'atmosphère si particulière de ces années-là (les années du maccarthysme aux Etats-Unis, de la fin du stalinisme en Union Soviétique, de la chute en 1955 de la dictature péroniste en Argentine), je me rappelle que Pellegrini m'avait dit en quelque sorte que « C'est, hélas, Alberti qui a traduit Éluard, mais c'est pas mal. Lisez-le, ça en vaut la peine, malgré tout ».

J'avais commencé à découvrir la poésie moderne, en 1954, dans un numéro de *Ciclo* de 1949 que j'avais trouvé par hasard parmi les livres de ma maison. Mon père, qui travaillait avec Pellegrini, s'est empressé de lui raconter l'intérêt de son fils pour la poésie. Pellegrini lui a alors exprimé son désir de me parler et de m'orienter. C'est ainsi que j'ai été en quelque sorte « adopté » par Aldo Pellegrini, comme il l'avait fait, et le ferait encore, je suppose, pour d'autres jeunes gens qu'il avait conseillés et guidés dans le domaine de la culture. Naturellement, il m'a immédiatement amené sur des terres surréalistes ou voisines, en me conseillant la lecture de poètes tels que Vicente Huidobro, Henri

²Aldo Pellegrini (1903-1974) faisait sa médecine en 1926, lorsqu'il a fondé à Buenos Aires un groupe surréaliste dont les membres étaient des camarades d'études, passionnés comme lui par l'avant-garde artistique et littéraire. On en retrouve certains en 1948-1949 dans la revue *Ciclo*.

³Benjamin Péret, par exemple, était anarchiste libertaire et, en tant que tel, il avait, dans l'immédiate après-guerre mondiale 1939-1945, publié un opuscule contre les poètes de la résistance française à l'occupant nazi, sous le titre de *Mort aux vaches et au champ d'honneur*. Il y avait aussi eu une publication surréaliste sur la question des commissions politiques des poètes de la Résistance, appelée *Le déshonneur des poètes*.

Michaux ou Novalis (ces deux derniers dans des traductions qui venaient de paraître en 1957 ou 1958). Si je ne savais que confusément qui était Alberti, j'ai toutefois lu attentivement son anthologie éluardienne faite en collaboration avec María Teresa León.

Le plus tellement jeune homme en 2001

En l'an 2001, je redécouvre cette anthologie et si je pense aujourd'hui comme alors qu'il aurait fallu faire plus de place à l'Éluard le plus surréaliste, celui d'avant son adhésion à une poésie plus politiquement militante, celui d'avant 1936, je me laisse de nouveau convaincre par le travail d'Alberti-León. Et ce en dépit des remarques que j'aurai à faire sur telle ou telle différence d'interprétation sémantique ou grammaticale. Je voudrais qu'il soit clair qu'un tel travail d'amour de la part du couple traducteur dépasse de loin ma, tentative souvent immodeste et fort scolaire, de mettre en évidence certains principes généraux de la traduction du français en espagnol à travers plusieurs traductions de textes de Paul Éluard. J'ai, en effet, voulu mettre en parallèle le résultat du travail d'Alberti-León en espagnol avec celui d'Aldo Pellegrini. Il existe des ressemblances entre ces deux traductions, mais les quelques différences d'approche de tel ou tel vers, de telle ou telle tournure grammaticale, de tel ou tel mot, appellent des remarques qui n'ont pas toutes trait à la réussite poétique de l'une ou l'autre d'entre elles. Non, elles sont plus terre à terre et se rapportent au plan sémantique, au plan grammatical, au plan lexical.

« Au cœur de mon amour » tel que traduit en espagnol par Rafael Alberti-María Teresa León, puis par Aldo Pellegrini

1. Une traduction aussi littérale que possible, à titre d'introduction

Avant d'étudier les deux traductions espagnoles que nous avons retenues, nous donnons notre propre traduction, à titre purement illustratif. Nous l'avons voulue aussi littérale que les exigences de la langue espagnole le permettent. Nous suivrons ce même cheminement pour les traductions des autres poèmes que nous avons choisis.

N.B. Dans notre traductions nous offrons, pour certains mots ou certaines phrases, des solutions alternatives entourées par des {}. Nous avons signalé de cette même manière des mots que, selon nous, il aurait peut être fallu introduire dans le texte castillan.

De *Mourir de ne pas mourir* (1924) en Paul Eluard, *Oeuvres complètes*, vol. I, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1968, Bibliothèque de la Pléiade

« En el corazón de mi amor » de *Capital del dolor* (1926) traduit aussi littéralement que possible par Norberto Gimelfarb

Au cœur de mon amour

1. Un bel oiseau me montre la lumière
2. Elle est dans ses yeux, bien en vue.
3. Il chante sur une boule de gui
4. Au milieu du soleil.
*
5. Les yeux des animaux chanteurs
6. Et leurs chants de colère ou d'en-nui
7. M'ont interdit de sortir de ce lit.
8. J'y passerai ma vie.
9. L'aube dans des pays sans grâce
10. Prend l'apparence de l'oubli.
11. Et qu'une femme émue s'en-dorme, à l'aube,
12. La tête la première, sa chute l'il-lumine.
13. Constellations,
14. Vous connaissez la forme de sa tête.
15. Ici, tout s'obscurcit:
16. Le paysage se complète, sang aux joues,
17. Les masses diminuent et coulent dans mon cœur
18. Avec le sommeil.
19. Et qui donc veut me prendre le cœur?
*
20. Je n'ai jamais rêvé d'une si belle nuit
21. Les femmes du jardin cherchent à m'embrasser —
22. Soutiens du ciel, les arbres immo-biles
23. Embrassent bien l'ombre qui les soutient.
24. Une femme au cœur pâle
25. Met la nuit dans ses habits
26. L'amour a découvert la nuit
27. Sur ses seins impalpables.

En el corazón de mi amor

- Un pájaro hermoso me muestra la luz
- Que está en sus ojos, bien a la vista.
- Canta sobre una bola de muérdago
- En medio del sol.
*
- Los ojos de los animales cantores
- Y sus cantos de {enfado=enojo} o de aburrimiento
- Me han prohibido salir de {esta cama=este lecho}
- En {la≠el} que me pasará la vida.
- El amanecer en países sin gracia
- Toma la apariencia del olvido
- Y si una mujer emocionada {se duerme =se queda dormida}, al amanecer,
- De cabeza, su caída la ilumina.
- Constelaciones,
- Conocéis la forma de su cabeza.
- Aquí todo se oscurece:
- El paisaje se completa, con sangre en las mejillas,
- Las masas disminuyen y {corren por mi corazón=fluyen en mi corazón≠se hunden en mi corazón}
- Con el sueño.
- ¿Y quién quiere pues {cogerme=tomarme≠quitarme} el corazón?
*
- {No he soñado jamás=Jamás he soñado} con una noche tan bella
- Las mujeres del jardín tratan de besarme —
- {Sostenes=Soportes} del cielo, los árboles inmóviles
- Bien besan la sombra que los sostiene.
- Una mujer de corazón pálido
- {Pone la noche en su ropa=Se pone la noche en la ropa.}
- El amor ha descubierto la noche
- En sus senos impalpables.

- | | |
|---|--|
| 28. Comment prendre plaisir à tout? | ¿Cómo {gozar de todo=encontrar placer en todo}?Mejor borrarlo todo. |
| 29. Plutôt tout effacer. | |
| 30. L'homme de tous les mouvements, | El hombre de todos los movimientos, |
| 31. De tous les sacrifices et de toutes les conquêtes | {De} todos los sacrificios y {de} todas las conquistas |
| 32. Dort. Il dort, il dort, il dort. | Duerme. Duerme, duerme,. duerme. |
| 33. Il raye de ses soupirs la nuit minuscule, invisible. | Raya con sus suspiros la noche minúscula, invisible.
No tiene ni frío ni calor. |
| 34. Il n'a ni froid, ni chaud. | Su prisionero se ha evadido — para dormir. |
| 35. Son prisonnier s'est évadé — pour dormir. | No está muerto, {duerme=está dormido}. |
| 36. Il n'est pas mort, il dort. | |
| 37. Quand il s'est endormi, | Cuando se durmió, |
| 38. Tout l'étonnait, | Todo lo asombraba, |
| 39. Et il jouait avec ardeur, | Y jugaba con ardor, |
| 40. Il regardait, | Miraba, |
| 41. Il entendait. | Oía. |
| 42. Sa dernière parole: | Su última palabra: |
| 43. Si c'était à recommencer, "je te rencontrerais sans te chercher". | Si tuviera que empezar de nuevo, "te conocería sin buscarte'. |
| 44. Il dort, il dort, il dort. | El {duerme, duerme, duerme=está dormido, dormido, dormido}. |
| 45. L'aube a eu beau lever la tête, | Por más que el amanecer haya levantado la cabeza, |
| 46. Il dort | {El} Duerme=Está dormido}. |

Vers 1 et 2. Le lien entre les vers 1 et 2 texte français se fait au moyen d'une reprise du sujet par le pronom conjoint, ce qui en castillan devrait se faire soit par l'omission du pronom, soit par un relatif — c'est ce que nous avons choisi de faire.

Vers 2 et 3. Le vers 2 du français se termine sur un point. La reprise du sujet « Un bel oiseau » du 1er vers se fait par un pronom sujet conjoint. En espagnol, il faudrait peut-être remplacer le point final du vers 2 par une virgule et relier plus directement le verbe cantar du vers 3 à son sujet par un gérondif espagnol: « Un pájaro hermoso [...]a la vista, / cantando sobre una bola de muérdago ». Il va sans dire que le mot français « gui », très léger et aigu, et sa traduction *muérdago* sont l'une de ses impasses sonores de toute traduction: non seulement le mot castillan est long, mais sa sonorité est tout à fait différente de l'original français! C'est le sempiternel problème du « cœur » français et du sonore et un brin brutal *corazón* de l'espagnol.

Vers 6 et 7. « Chants de colère » pose le problème de la traduction du mot « colère ». L'espagnol possède au moins quatre mots qui, selon

les contextes, le traduisent: *enfado*, *enojo*, *cólera*, *ira*, sans compter les possibilités offertes par des locutions comme « être ou se mettre en colère » dont le passage en espagnol peut se faire par *enfadarse*, *enojarse* (l'Amérique latine *se enoja* alors que l'Espagne préfère *enfadarse*), *ponerse furioso*. Comment donc traduire « colère » ici? S'agit-il de *enfado* ou *enojo* ou bien faut-il pousser le niveau vers le haut et traduire par *cólera*? Nous n'avons pas de réponse claire et, pour notre part, nous avons le sentiment que, dans ce cas précis, c'est indécidable. Nous avons donc opté pour {*enfado=enojo*}. En revanche, pour ce qui est du « lit » qui termine le vers 7, notre conviction est faite qu'il ne saurait s'agir d'un *lecho*, trop élevé dans le contexte, mais du bien banal *cama*.

Vers 7 et 8. Le lien entre le mot final « lit » et sa reprise dans le 8e vers se fait en français par le pronom adverbial « y » dont le castillan est dépourvu. Ici, comme dans le cas du point qui clôt le 2e vers, il nous apparaît plus approprié d'enchaîner par une construction relative, ce qui suppose la suppression du point: *Me han prohibido salir de {esta cama=este lecho}/ En {la≠el} que me pasaré la vida*. Il me semble que l'excès de respect pour ce découpage des phrases si particulier du français nuit ici à la fluidité de la traduction, mais on pourrait m'opposer le fait que ce n'est pas ça qu'Éluard a voulu et qu'il a plutôt cherché à conférer au 8e vers un ton très conclusif. Si c'est le cas, alors mieux vaut traduire: *Me han prohibido salir de {esta cama=este lecho}/ Me pasaré la vida en él*.

Vers 9. « L'aube dans des pays sans grâce », ce qui y frappe le plus fort c'est l'étrangeté des « pays sans grâce ». Ce sont pourtant les trois traductions possibles du mot « aube » que nous retiendrons. « L'aube » peut être rendu en espagnol par *el alba*, *la aurora*, *el amanecer*. Soit, mais si, du point de vue étymologique, c'est *alba* le plus proche du mot « aube » — et c'est bien *alba* le choix des traducteurs, les niveaux de langue et la fréquence du mot français et du mot espagnol ne sont pas les mêmes. En effet, le mot le plus usité en espagnol est *amanecer* — mais il s'étend sur cinq syllabes, alors que *alba* en possède tout juste deux. Est-ce que le poète français voulait-il que son texte soit aussi choisi ou songeait-il tout bonnement à l'aube de tous les jours, même celle « des pays sans grâce »? Le poème en son entier nous fait plutôt pencher du côté d'un niveau peu choisi, car ce qui y est d'un niveau très élevée, c'est plutôt la pensée même du poète, ses intentions, sa volonté de dérouter et d'étonner mais par le détour d'un montage extrêmement subtile des paradoxes et des ruptures qu'il exprime au moyen d'un vocabulaire assez lisse.

Vers 11 et 12. « Et qu'une femme émue s'endorme à l'aube,/La tête la première, sa chute l'illumine ». Le vers 11 est bien une proposition

hypothétique, mais n'en a pas la forme la plus courante. Les premiers mots du vers 12 « La tête la première » supposent une chute ou une plongée de la femme « émue », mais la chute n'apparaît qu'en fin de vers. Il semble y avoir dans ces deux vers une telle somme de significations comprimées qu'on en a le tournis.

Vers 16. « Sang aux joues » devrait se traduire en espagnol précédé d'une préposition *con*. C'est le genre de complément de manière se rapportant à une partie du corps humain que l'on construit en français sans préposition. On devrait toujours se demander s'il faut ou non, dans ces cas, en ajouter une en espagnol. C'est que sans préposition la construction est plus savante et de l'ordre du seul écrit.

Vers 20. Éluard en fait un alexandrin, si on le lit selon la tradition. Dans ce cas, si on voulait rendre ce vers par un *alejandrino* équivalent castillan, on devrait traduire: *No he soñado jamás una noche tan bella.*

Vers 25. Des deux traductions proposées {*Pone la noche en su ropa.* = *Se pone la noche en la ropa.*}, la seconde, qui semble la plus idiomatique car elle évite le recours au possessif, est frappée ici d'une certaine étrangeté. Elle lui vient de l'étrangeté même du propos d'Éluard, car on ne met pas tous les jours la nuit dans ses habits!

Vers 27. « **Sur** ses seins impalpables » : la préposition doit être traduite par *en*, non pas par *sobre* qui est ici inapproprié. Et ce à la différence du vers 3, où l'oiseau qui « chante **sur** une boule de gui » ne saurait chanter *en una bola de muérdago* — on pourrait interpréter le *en* comme un « dans » — mais évidemment *sobre*! Les traducteurs sont souvent peu regardants au sujet de ces différences entre les usages prépositionnels du français et de l'espagnol.

Vers 44 et 47. Il nous a semblé approprié de traduire ici le pronom sujet conjoint du français « **Il** dort », car on pourrait le prendre pour un impératif espagnol de deuxième personne du singulier: *duerme*, surtout celui du vers 44. Le pronom sujet du vers 46 pourrait être omis sans créer des confusions quant à *duerme*. Or, une autre solution nous vient à l'esprit, l'utilisation d'une périphrase avec *estar*: *Está dormido*. Si elle a pour elle le manque d'ambiguïté, elle est en revanche trop longue.

Nous n'avons fait des remarques que sur les vers où cela nous semblait nécessaire. On verra par la suite que les traducteurs d'Éluard — et qui sait si moi-même également — sont tombés dans les quelques travers de traduction que nous étudions. Mais, à notre décharge collective, nous insistons sur l'extrême difficulté des textes de Paul Éluard, surtout lorsque l'ambiguïté et l'obscurité délibérées y sont trop présentes.

2. Quelques difficultés posées par la disposition graphique du texte de « Au cœur de mon amour »

Voici le texte de la Pléiade, que nous avons suivi plus haut pour notre propre traduction du poème, mais qui n'est apparemment pas celui que Pellegrini et Alberti-León ont utilisé pour leurs traductions.

Au cœur de mon amour

1. Un bel oiseau me montre la lumière
 2. Elle est dans ses yeux, bien en vue.
 3. Il chante sur une boule de gui
 4. Au milieu du soleil.
- *
5. Les yeux des animaux chanteurs
 6. Et leurs chants de colère ou d'ennui
 7. M'ont interdit de sortir de ce lit.
 8. J'y passerai ma vie.
9. L'aube dans des pays sans grâce
 10. Prend l'apparence de l'oubli.
 11. Et qu'une femme émue s'endorme, à l'aube,
12. La tête la première, sa chute l'illumine.
13. Constellations,
 14. Vous connaissez la forme de sa tête.
 15. Ici, tout s'obscurcit:
 16. Le paysage se complète, sang aux joues,
 17. Les masses diminuent et coulent dans mon coeur
 18. Avec le sommeil.
 19. Et qui donc veut me prendre le coeur?
- *
20. Je n'ai jamais rêvé d'une si belle nuit
 21. Les femmes du jardin cherchent à m'embrasser —
 22. Soutiens du ciel, les arbres immobiles
 23. Embrassent bien l'ombre qui les soutient.
24. Une femme au coeur pâle
 25. Met la nuit dans ses habits
 26. L'amour a découvert la nuit
 27. Sur ses seins impalpables.
28. Comment prendre plaisir à tout?
 29. Plutôt tout effacer.
 30. L'homme de tous les mouvements,
 31. De tous les sacrifices et de toutes les conquêtes
 32. Dort. Il dort, il dort, il dort.
 33. Il raye de ses soupirs la nuit minuscule, invisible.
 34. Il n'a ni froid, ni chaud.

35. Son prisonnier s'est évadé — pour dormir.
36. Il n'est pas mort, il dort.
37. Quand il s'est endormi,
38. Tout l'étonnait,
39. Et il jouait avec ardeur,
40. Il regardait,
41. Il entendait.
42. Sa dernière parole:
43. Si c'était à recommencer, je te rencontrerais sans te chercher.
44. Il dort, il dort, il dort.
45. L'aube a eu beau lever la tête,
46. Il dort

Alberti-León et Pellegrini semblent être partis d'un texte dont la disposition graphique est légèrement différente de celle adoptée par la très sérieuse édition de la Pléiade, d'où quelques différences dans leur ponctuation. Alberti-León, par exemple, mettent deux astérisques à la suite des quatre vers de la première strophe, ce qui correspond à un seul astérisque de séparation dans le texte de la Pléiade. Celui-ci contient en outre une nouvelle séparation marquée par un astérisque entre les 19^e et 20^e vers, ignorée par Alberti-León. Pellegrini respecte, lui, ces astérisques, mais, comme Alberti-León, il laisse un espace blanc entre les vers 36 et 37. Ajoutons que Alberti-León traduisent le vers 43 comme si c'en était deux: l'original étant « Si c'était à recommencer, je te rencontrerais sans te chercher », eux traduisent: « Si c'était à recommencer, / je te rencontrerais sans te chercher ». Si l'on ajoute que les responsables des œuvres complètes d'Éluard de la Pléiade remarquent à quel point il est difficile d'établir des textes éluardiens sûrs, l'auteur ayant souvent repris certains poèmes de tel ou tel ou recueil pour les placer dans tel autre ultérieur, avec, parfois, de légers changements... Bien que ce ne soit pas notre propos ici, de tels problèmes d'établissement du texte, ne sauraient être ignorés.

De *Mourir de ne pas mourir* (1924) in Paul Eluard, *Oeuvres complètes*, vol. I, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1968, Bibliothèque de la Pléiade

Au cœur de mon amour

1. Un bel oiseau me montre la lumière
2. Elle est dans ses yeux, bien en vue.
3. Il chante sur une boule de gui
4. Au milieu du soleil.

**

De *Morir de no morir* (1924) in *Poemas* (1917-1952), selección, versión y prólogo de Rafael Alberti y María Teresa León, Buenos Aires-Barcelona, Argonauta, 1990, p. 24

En el corazón de mi amor

- Un pájaro hermoso me muestra la luz
Que está en sus ojos, bien presente.
Canta sobre una bola de muérdago
En medio del sol.

**

- | | |
|--|---|
| 5. Les yeux des animaux chanteurs | Los ojos de los animales cantores |
| 6. Et leurs chants de colère ou d'ennui | Y sus cantos de cólera o cansancio |
| 7. M'ont interdit de sortir de ce lit. | Mehan prohibido salir de este lecho |
| 8. J'y passerai ma vie. | Donde pasaré mi vida. |
| 9. L'aube dans des pays sans grâce | El alba en los países sin gracia |
| 10. Prend l'apparence de l'oubli. | Toma la apariencia del olvido. |
| 11. Et qu'une femme émue s'endorme,
à l'aube, | Y si una mujer emocionada se duerme,
al alba, |
| 12. La tête la première, sa chute l'illumine. | Primero la cabeza, su caída la ilumina. |
| 13. Constellations, | Constelaciones, |
| 14. Vous connaissez la forme de sa tête. | Conocéís la forma de su cabeza |
| 15. Ici, tout s'obscurcit: | Aquí todo se oscurece. |
| 16. Le paysage se complète, sang aux joues, | El paisaje se completa, sangre en las mejillas, |
| 17. Les masses diminuent et coulent dans mon cœur | Las masas disminuyen y resbalan en mi corazón |
| 18. Avec le sommeil. | Con el sueño. |
| 19. Et qui donc veut me prendre le cœur? | ¿Y quién quiere agarrarme el corazón? |
| * | * |
| 20. Je n'ai jamais rêvé d'une si belle nuit | Nunca jamás soñé una noche tan bella |
| 21. Les femmes du jardin cherchent à m'embrasser — | Las mujeres del jardín buscan besarme |
| 22. Soutiens du ciel, les arbres immobiles | Soportes del cielo, los árboles inmóviles |
| 23. Embrassent bien l'ombre qui les soutient. | Abrazan bien la sombra que los sostiene. |
| 24. Une femme au cœur pâle | Una mujer de alma pálida |
| 25. Met la nuit dans ses habits | Pone la noche en sus trajes |
| 26. L'amour a découvert la nuit | El amor descubre la noche |
| 27. Sur ses seins impalpables. | Sobre sus senos impalpables |
| 28. Comment prendre plaisir à tout? | ¿Cómo encontrar placer en todo? |
| 29. Plutôt tout effacer. | Mejor borrarlo. |
| 30. L'homme de tous les mouvements, | El hombre de todos los movimientos, |
| 31. De tous les sacrifices et de toutes les conquêtes | De todos los sacrificios y todas las conquistas |
| 32. Dort. Il dort, il dort, il dort. | Duerme. Duerme, duerme., duerme. |
| 33. Il raye de ses soupirs la nuit minuscule, invisible. | Borra con sus suspiros la noche minúscula, invisible. |
| 34. Il n'a ni froid, ni chaud. | No tiene frío ni calor. |
| 35. Son prisonnier s'est évadé — pour dormir. | Su prisionero se ha evadido — para dormir—. |

36. Il n'est pas mort, il dort.	No está muerto, duerme.
37. Quand il s'est endormi,	Cuando se durmió,
38. Tout l'étonnait,	Todo le asombró,
39. Et il jouait avec ardeur,	Y jugaba con ardor,
40. Il regardait,	Y miraba,
41. Il entendait.	Y escuchaba.
42. Sa dernière parole:	Su última palabra:
43. « Si c'était à recommencer, je te ren- contrerais sans te chercher ».	« Si empezar de nuevo hubiera, te encontraría sin buscarte. »
44. Il dort, il dort, il dort.	Duerme, duerme, duerme.
45. L'aube a eu beau lever la tête,	Aunque el alba levante la cabeza,
46. Il dort	Duerme.

3. tel que traduit par Alberti-León

Vers 1. Une remarque s'impose : le mot « oiseau » du premier vers se traduit en espagnol par *pájaro* ou par *ave*, mais les deux traductions ont préféré *pájaro*, plus usité. *Ave* aurait cependant permis d'être plus près du décasyllabe français : *Un ave hermosa me muestra la luz* fait un endécasyllabe espagnol, alors que *Un pájaro*, y introduit une douzième syllabe.

Vers 2. Au deuxième vers, la locution « bien en vue » est traduite par *bien presente* — alors qu'on pourrait s'attendre à *bien a la vista* ou à *bien visible*, le choix semble néanmoins raisonnable. Alberti-León optent pour relier les vers 1 et 2 au moyen d'un relatif. Nous avons déjà signalé que cette solution nous semblait plus idiomatique que la juxtaposition des deux phrases sans reprise du sujet : *Un pájaro hermoso me muestra la luz/ Está en sus ojos, bien presente*. Relevons, par ailleurs, l'absence totale de ponctuation entre ces deux vers dans le texte de départ.

Vers 6. La solution choisie par Alberti-León paraît ici plus contestable, en ceci que « colère » traduit par *cólera* pourrait être pris par une excessive servilité au texte français. En effet, des traductions possibles du mot « colère », *cólera* est d'un niveau trop élevé, puisque si l'on pense à des locutions comme « être en colère », la traduction en est *estar enfadado*, *estar furioso*, alors que l'espagnol *cólera* correspond plutôt au niveau du mot « ire ». Si la traduction de « colère » par *cólera* n'est pas à rejeter, il faut se poser la question de sa justesse dans le contexte le plus proche et dans le contexte du poème au sens large. Dans ce même 6e vers, nous trouvons le mot « ennui », qu'Alberti-León traduisent par *cansancio*, c'est-à-dire « fatigue », alors que Pellegrini, comme nous verrons, le traduit par *hastío*, qui

prend « ennui » du côté de la lassitude morale et du dégoût. Il est en fait assez dur de savoir au juste de quel côté sémantique Éluard entend ce mot.

Vers 7 et 8. Ils posent, eux, un problème moins ardu, mais tout aussi important : « Les yeux [...] / et leurs chants [...] M'ont interdit de sortir de ce lit. / J'y passerai ma vie ». C'est la présence du pronom adverbial « y » qui permet en français de construire ces deux phrases séparées par un point, alors que l'absence d'un tel opérateur en espagnol oblige à construire le lien par un relatif qui traduit « où » : *donde* pour Alberti-León et Pellegrini. On peut tout aussi bien traduire par une locution relative analytique: « *salir de esa cama / en la que* pasaré mi vida ». Ajoutons qu'on voit souvent dans les traductions du français une hyperfidélité aux possessifs du français qui pourraient être, en espagnol, remplacés par des datifs possessifs, une construction dont la langue espagnole fait un usage assez large. Cela veut dire que dans « *salir de esa cama / en la que* **pasaré mi vida** », l'expression « *pasaré mi vida* » pourrait très bien être remplacée ici par « **me** pasaré **la** vida ».

Vers 9 à 12. Nous trouvons, au vers 9, « El alba en los países sin gracia », où le substantif *alba* peut tout aussi bien être traduit par *aurora* ou par *amanecer*. Ici, les similitudes purement étymologiques sont trompeuses: « aube » et *alba* n'ont pas la même fréquence dans les deux langues. Le substantif déverbal *amanecer* est celui dont l'usage est le plus fréquent. Alors, que faire dans ce cas? Penser au plus près du registre choisi par Éluard, si tant est qu'on puisse le déterminer avec précision, et, bien entendu, à la métrique. Les vers 9 et 10 sont des octosyllabes, le 11e un décasyllabe et le 12e fait, si l'on compte à la manière traditionnelle, 14 syllabes. Mais, avec une certaine liberté moderne, le 12e est un alexandrin libre. Quid de leurs pendants espagnols? Les 9e et 10e sont des décasyllabes, le 11e peut faire 15 ou 16 syllabes, dans le 12e, enfin, on peut y compter 14 syllabes et en faire un alexandrin castillan moyennant une licence qui ferait de *caí-da* un *caí-da* à deux syllabes. On n'a pas l'impression qu'Alberti-León y aient pensé. Surtout compte tenu du fait que n'importe quel traducteur se serait plutôt concentré sur la difficulté grammaticale et sémantique de rendre la construction « Et qu'une femme émue s'endorme, à l'aube », sans compter avec le véritable mystère, quant au sens, constitué par ces deux vers. Et en oubliant les différences de niveau de langue entre cette construction et la locution qui la suit associée normalement plutôt à des verbes comme qu'au verbe « s'endormir ». Tout cela n'efface pas le fait que le sens véhiculé semble être « il suffit qu'une femme émue tombe endormie, à l'aube, la tête en premier lieu, pour que sa chute l'illumine ». Honnêtement, en

tant que traducteur et, par là, dans le devoir de donner une interprétation aussi serrée que possible de l'original français, j'avoue que l'affaire est loin d'être simple.

Vers 16. *El paisaje se completa, sangre en las mejillas*: Alberti-León ont choisi de suivre le français et de ne pas ajouter la préposition que, à notre avis, rendrait la phrase plus idiomatique en espagnol.

Vers 17. « Les masses [...] coulent dans mon cœur ? », Alberti-León traduisent « couler » par *resbalar* qui est plutôt « gliser » en français, on ne voit pas la raison de leur choix.

Vers 19. « Et qui donc veut **me prendre** le cœur ? » est rendu par *¿Y quién quiere agarrarme el corazón?*, ce qui provoque un petit sourire en coin de l'Argentin que nous sommes. On s'attendrait à ce que Alberti-León nous disent *cogerme el corazón*, puisqu'ils sont tous deux espagnols. Ils ont donc tenu compte du public rioplatéen qui allait lire leur texte et suivi l'usage du Río de la Plata, où *coger*, ayant pris le sens obscène de « baiser », est toujours remplacé par *agarrar* ou par *tomar*. Nous avons le soupçon qu'Éluard se sert de « prendre » pour dire plutôt « conquérir », comme une armée prend une ville ennemie, ou, peut-être, au sens de « déposséder ».

Vers 20. *Nunca jamás soñé* semble excessif pour rendre « Je n'ai jamais rêvé ». *Nunca jamás* serait plutôt la traduction de l'émphatique : « Jamais, au grand jamais ». Tel quel, le vers espagnol est un alexandrin et ses 14 syllabes rendent bien les 12 de l'alexandrin français.

Vers 21. Encore un alexandrin pas orthodoxe, mais l'espagnol ici se borne à traduire littéralement et ne fait pas de vers. On pourrait traduire : *Las mujeres del jardín tratan de darme besos*, mais on n'aurait ainsi qu'un meilleur semblant de vers. *Tratan de* est, par ailleurs, une façon plus correcte de traduire « cherchent à » que *buscan*, choisi par Alberti-León.

Vers 23. « Les arbres [...] / Embrassent bien l'ombre qui les soutient. » ne saurait devenir « **Abrazan bien** la sombra que los sostiene », pour deux motifs: le premier est que *abrazar* n'est pas ici la bonne traduction d'embrasser, qui est tout bonnement *besar*, le second tient à l'ordre des mots car « embrassent bien » doit être en espagnol *bien besar*. C'est qu'en général l'adverbe français « bien », placé en français après un verbe pour exprimer une action décidée et/ou énergique, se retrouve en espagnol, s'il est traduit par l'adverbe *bien*, avant le verbe.

Vers 24 et 25. On ne comprend pas très bien ce qui a pu se passer dans la tête d'Alberti-León ici: le « cœur pâle » de la femme devient *alma pálida*, et ses habits deviennent *sus trajes* ; c'est-à-dire, en rétrotraduisant: « Une femme à l'âme pâle / Met la nuit dans ses costumes ». Il nous semble que ce qu'il faudrait traduire est bien: *Una*

mujer de corazón pálido/ Pone la noche en su ropa. Le vers 25 pourrait se dire aussi: *Se pone la noche en la ropa*, en interprétant « met » comme si elle mettait un vêtement sur ses vêtements et en évitant en même temps le possessif direct moins idiomatique que le datif possessif que nous proposons. Est-ce bien ce qu'Éluard voulait dire ? Il y aurait cependant un autre angle d'approche des vers 24 à 27 par les rimes. En effet, Éluard nous donne une manière de quatrain rimé, car « pâle » est en assonance avec « impalpables », de même que « nuit » et « habits » — qui est une rime par le son, mais non pas par l'orthographe. De ces quatre vers assonancés, Alberti-León en garde deux, le 25 — *trajes* — et le 27 — *impalpables* —, assonancés en *a-e*. D'où peut-être *con trajes* au lieu de *ropa*.

Vers 26 et 27. Alberti-León traduisent le passé composé « a découvert » par un présent, peut-être pour ne pas trop allonger leur texte espagnol. Ils ont dû ressentir le besoin d'être aussi brefs et légers qu'Éluard. La longueur et le poids différents de certains mots castillans ne vous permet souvent pas d'aller aussi vite et d'être aussi bref que le français ou, surtout, l'anglais avec ses nombreux monosyllabes. A remarquer que Alberti-León tombent dans le panier de la préposition *sobre* au lieu de *en* pour ce qui est de traduire « Sur ses seins ».

Vers 28 et 29. On ne comprend pas pourquoi ont-ils choisi de supprimer, à moins que ce ne soit une coquille, le mot *todo* qui est l'objet direct d'« effacer » du vers 29. Cela introduit une ambiguïté superflue. Éluard est ici on ne saurait plus clair : à la question « Comment prendre plaisir à tout ? », il répond « Plutôt tout effacer ». En traduisant *Mejor borrarlo*, on perd de vue quel est l'objet direct de *borrar*. Est-ce le plaisir, est-ce tout ?

Vers 35. Voici qu'Éluard introduit un mystérieux prisonnier de « L'homme de tous les mouvements », qui s'est évadé... pour dormir et qui semble être le sujet de toute la fin du poème, à moins que ce ne soit l'homme et pas son prisonnier. Mystère encore. Peut-être l'homme et son prisonnier évadé sont-ils la même personne, le prisonnier n'étant que l'homme libéré par le sommeil vers le monde des rêves, ce qui correspond aux idées surréalistes. Il serait l'homme vrai, non pas l'autre, cet autre lui même qui l'emprisonne quand il est à l'état de veille.

Vers 37 à 41. Au vers 37, Éluard se sert du passé composé de la langue orale au lieu du passé simple de la langue écrite, car la dominante verbale est ici aux temps du passé. Alberti-León gardent les imparfaits des vers 39 à 41, mais traduisent par un *pretérito indefinido* celui du vers 38. Difficile, en l'occurrence, de décider s'il faut bien un *imperfecto*. Nous nous bornons à le signaler. La suite de coordonnées copulatives de l'espagnol nous semble tout à fait justifiée, même si

Éluard se borne à juxtaposer les verbes après s'être servi du « Et » du vers 39.

Vers 42 à 44. *Si empezar de nuevo hubiera, / te encontraría sin buscarte.* Le vers 44 a l'air un brin empesé du fait de la construction hypothétique choisie par Alberti-Léon. Éluard se sert d'une construction tout à fait banale que l'on devrait traduire par: *Si tuviera que empezar de nuevo* ou *Si tuviera que volver a empezar* ou encore *De volver a empezar*. Le choix de *Si empezar de nuevo hubiera* a le mérite de constituer un pendant octosyllabe à l'octosyllabe éluardien. On se doit cependant de relever que la traduction de « rencontrer » ici n'est pas en principe *encontrar*, mais *conocer* au sens de « faire la connaissance de quelqu'un » et que même les dictionnaires de traduction ignorent souvent cette nuance.

Vers 45 à 47. C'est le vers 46 qui appelle des remarques, car il est traduit au présent, alors que l'original est au passé composé. Il est possible que le *presente* réponde à l'indifférence marquée par la tradition de l'espagnol à l'égard de certaines marques d'antériorité d'une action. Si nous rétrotraduisons *Aunque el alba levante la cabeza*, nous trouvons: {Quoique=Bien que} l'aube lève la tête », qui marque une nuance par rapport « L'aube a eu beau lever la tête » dont la traduction devrait être: *Por más que el alba haya levantado la cabeza*. Mais voilà que nombre de syllabes en trop se bousculent dans cette traduction pourtant plus fidèle à l'original.

De *Mourir de ne pas mourir* (1924) en Paul Eluard, *Oeuvres complètes*, vol. I, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1968, Bibliothèque de la Pléiade

« En el corazón de mi amor » de *Capital del dolor* (1926) in *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Estudio preliminar, selección, notas y traducciones de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961, p. 142-143

Au cœur de mon amour

1. Un bel oiseau me montre la lumière
2. Elle est dans ses yeux, bien en vue.
3. Il chante sur une boule de gui
4. Au milieu du soleil.
*
5. Les yeux des animaux chanteurs
6. Et leurs chants de colère ou d'ennui
7. M'ont interdit de sortir de ce lit.
8. J'y passerai ma vie.

En el corazón de mi amor

- Un hermoso pájaro me muestra la luz
Que aparece claramente en sus ojos
Un pájaro que canta sobre una bola de muérdago
En medio del sol.
*
- Los ojos de los animales cantores
Y sus cantos de cólera o de hastío
Me prohíben salir de este lecho
Donde pasará la vida.

- | | |
|--|---|
| 9. L'aube dans des pays sans grâce | El alba en países sin encanto |
| 10. Prend l'apparence de l'oubli. | Toma las apariencias del olvido. |
| 11. Et qu'une femme émue s'endorme, à l'aube | Y si al alba una mujer conmovida se adormece |
| 12. La tête la première, sa chute l'illumine. | Al caer de cabeza, su caída la ilumina. |
| 13. Constellations, | Constelaciones, |
| 14. Vous connaissez la forme de sa tête. | Conocéís la forma de su cabeza. |
| 15. Ici, tout s'obscurcit: | Aquí todo se oscurece: |
| 16. Le paysage se complète, sang aux joues, | El paisaje se completa, las mejillas se encienden, |
| 17. Les masses diminuent et coulent dans mon cœur | Las masas disminuyen y circulan por mi corazón |
| 18. Avec le sommeil. | Unidas al sueño. |
| 19. Et qui donc veut me prendre le cœur? | ¿Y hay quién quiera tomar mi corazón? |
| * | * |
| 20. Je n'ai jamais rêvé d'une si belle nuit | Jamás soñé con noche tan bella |
| 21. Les femmes du jardin cherchent à m'embrasser — | Las mujeres del jardín tratan de besarme |
| 22. Soutiens du ciel, les arbres immobiles | Sostenes del cielo, los árboles inmóviles |
| 23. Embrassent bien l'ombre qui les soutient. | Abrazan fuertemente la sombra que los sostiene. |
| 24. Une femme au coeur pâle | Una mujer de corazón pálido |
| 25. Met la nuit dans ses habits | Guarda la noche en sus vestido |
| 26. L'amour a découvert la nuit | El amor ha descubierto la noche |
| 27. Sur ses seins impalpables. | Sobre sus senos impalpables. |
| 28. Comment prendre plaisir à tout? | ¿Cómo poder gozar de todo? |
| 29. Plutôt tout effacer. | Mejor borrarlo todo. |
| 30. L'homme de tous les mouvements, | El hombre de la movilidad total |
| 31. De tous les sacrifices et de toutes les conquêtes | Del sacrificio total, de la conquista total |
| 32. Dort. Il dort, il dort, il dort. | Duerme. Duerme, duerne, duerne. |
| 33. Il raye de ses soupirs la nuit minuscule, invisible. | Borra con sus suspiros la noche minúscula, invisible. |
| 34. Il n'a ni froid, ni chaud. 35. Son prisonnier s'est évadé — pour dormir. | No sufre ni frío ni calor. Su prisionero se ha evadido para dormir. |
| 36. Il n'est pas mort, il dort. | No está muerto, duerme. |
| 37. Quand il s'est endormi, | Mientras dormía, |
| 38. Tout l'étonnait, | Todo lo asombraba, |
| 39. Et il jouait avec ardeur, | Jugaba ardentamente, |

40. Il regardait,	Miraba,
41. Il entendait.	Oía.
42. Sa dernière parole:	Su última palabra:
43. « Si c'était à recommencer, je te rencontrerais sans te chercher ».	« Si empezara de nuevo, te encontraría sin buscarte ».
44. Il dort, il dort, il dort.	El duerme, duerme, duerme.
45. L'aube a eu beau lever la tête,	En vano el alba levanta la cabeza,
46. Il dort.	El duerme.

4. tel que traduit par Aldo Pellegrini

Vers 1 et 2. Pellegrini relie, comme Alberti-León, ces deux vers par un relatif, mais traduit le deuxième *Que aparece claramente en sus ojos* au lieu de *Que está en sus ojos, bien presente*. Alberti-León suivent de plus près l'original français et Pellegrini s'en éloigne de par son choix de rendre « elle est » par *aparece* « bien en vue » par *claramente*. Pellegrini semble avoir mieux perçu ici que l'ordre des constituants de la phrase en français répond à d'autres principes que ceux du castillan et que le « bien en vue » qui clôt le groupe devrait se trouver plus près du début de la phrase espagnole. Il nous semble que pour rendre la hiérarchie des constituants du texte éluardien, l'espagnol aurait pu être : *Claramente {visible≠presente} en sus ojos*, où on supprime le verbe du texte de départ. Le traducteur que nous sommes se voile la face devant les observations de son pendant professeur de langues et fait un geste de désespoir. Surtout que, au premier vers, Pellegrini copie l'ordre des mots « Un bel oiseau » pour en faire *Un hermoso pájaro*, ce qui constitue une légère trahison à l'original : l'ordre « bel oiseau » est obligé en français, alors que l'adjectif antéposé est emphatique en espagnol.

Vers 3 et 4. Ici toutes ces facettes de nous-même se mettent à pleurer. Pellegrini choisit de reprendre le sujet presque en entier : *Un pájaro que canta*, alors que Alberti-León se bornent à reprendre le verbe et son sujet implicite. Le choix de allonge démesurément le 3e vers qui compte, en français, dix syllabes au maximum et, phonétiquement, sept. Avec ses quinze syllabes, l'espagnol de Pellegrini est très loin de la musique si légère d'Éluard et du vers français qui se termine sur une voyelle bien aiguë. La sonorité de *pájaro* et de *muérdago* nous mène très loin de celle d'« oiseau » et de « gui », hélas! Le mot *ave* aurait-il mieux convenu, même s'il est loin d'avoir la fréquence de son pendant français ?

Vers 6. *Cantos de cólera o de hastío*, nous nous sommes déjà exprimés sur ce vers à propos de la traduction d'Alberti-León. Nous y renvoyons nos lecteurs.

Vers 7 et 8. Le passé composé de « M'ont interdit de sortir de ce lit » est rendu par un présent que rien ne semble justifier. Pellegrini traduit « lit » par *lecho*, comme Alberti-León. Nous y voyons de l'hyperfidélité au français : *cama* suffit aux besoins de ce vers et du contexte. Le vers 8, en revanche, évite le possessif du français : *Donde pasaré la vida*, ce qui joue en sa faveur. Nous insistons sur le fait que le datif possessif serait préférable : *Donde me pasaré la vida*.

Vers 9. « pays sans grâce » devient *países sin encanto* — ce dernier mot est bien un synonyme de *gracia*, mais nettement moins riche en connotations, en harmoniques sémantiques que *gracia*.

Vers 11 et 12. La « femme émue » devient *mujer conmovida* pour Pellegrini. Mais il interprète visiblement l'incise « la tête la première » comme *caer de cabeza*. C'est là certes l'une des possibilités, mais une lecture attentive tendrait à nous faire penser qu'Éluard n'y évoque pas qu'une chute physique et concrète. Il semble entendre, au lieu de « s'endormir et tomber la tête la première » séparés, « s'endormir la tête la première », ce qui est beaucoup plus insolite. Nous pensons, en outre, que la « chute » qui illumine la femme est bien plus que la chute physique, elle est la chute au sens moral et religieux aussi. Il ne faudrait pas oublier que tout cela se passe « dans des pays sans grâce » et que l'aube y « prend l'apparence de l'oubli ». Aube, grâce, apparence, oubli, chute, illumination : trop de mots à connotations multiples pour ne pas chercher à garder coûte que coûte le mystère. Ici, cela passe par une certaine servilité à l'original français, comme Alberti-León l'ont fait : *Y si una mujer emocionada se duerme, al alba, / Primero la cabeza, su caída la ilumina*. Délibérément ? On ne sait pas. Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'il faudrait plutôt traduire : *Y si al alba una mujer emocionada se duerme de cabeza, su caída la ilumina*. A y regarder de près, il faudrait faire plus confiance au lecteur qui s'arrêterait peut-être sur *dormirse de cabeza* et penserait à *caerse de cabeza*, mais ne négligerait pas les harmoniques sémantiques les plus lointains de *su caída*. On voit que nous avons délibérément lissée la syntaxe hachée du français dans ce cas, car, paradoxalement, elle serait trop baroque pour la langue espagnole ! Entendons-nous, ce n'est pas sur ce point qu'Éluard est baroque, au contraire, il ne fait qu'adopter une manière française bien traditionnelle de dire.

Vers 16 et 17. Pellegrini interprète « sang aux joues » au sens de *las mejillas se encienden*, comme si les vers 16 et 17 étaient une énumération : le paysage, les joues, les masses, alors que nous y voyons un complément de manière en incise, d'où notre idée de traduire « sang aux joues » précédé d'une préposition. Pour Pellegrini « Les masses [...] coulent dans mon cœur » serait un écho de « sang aux joues », d'où

son idée de *circulan por mi corazón*, où le verbe « couler » est pris au sens de « circuler comme le sang ». A moins qu'il ne prenne « les masses » pour une multitude qui circulerait ? Nous avouons notre difficulté à cerner le sens des vers 16 et 17. Pellegrini lui fait « circuler » et les masses et le sommeil, car les masses pour lui « circulent » *Unidas al sueño*, en français « Unies au sommeil ». Soit, il est possible que cet « avec » d'Éluard ne soit pas seulement un complément de compagnie, mais encore une union. Cela dit, si l'on ajoute que le mot *sueño* veut dire rêve et sommeil à la fois et que c'est le contexte qui indique à l'hispanophone le sens voulu de *sueño*...

Vers 19. *¿Y hay quién quiera tomar mi corazón?* retraduit en français nous donne : *¿Y a-t-il quelqu'un qui voudrait prendre mon cœur ?* Éluard a cependant fait usage du datif possessif du français, possible tant qu'il se rapporte à une partie du corps humain. Pourquoi donc Pellegrini ne suit-il pas la construction proposée par Éluard, qui est parfaitement possible en espagnol ?

Vers 20. En traduisant le passé composé du français dans un contexte de présent dominant par un *pretérito indefinido*, Pellegrini se montre bien riplatéen, car il aurait tout de même fallu rendre ce passé composé par un *pretérito perfecto*, ce d'autant plus qu'il est associé à un adverbe indéfini de temps comme *jamás* — la norme veut que l'on construise les adverbes *nunca*, *jamás*, *siempre* avec le *pretérito perfecto*, jamais avec le *pretérito indefinido*.

Vers 21. Pellegrini, à la différence de Alberti-León, traduit « cherchent à » par *tratan de*.

Vers 22.. « Soutiens du ciel » devient ici *Sostenes del cielo*. Nous soupçonnons Pellegrini de ne pas avoir pensé que *sostén* au singulier traduit « soutien-gorge », ce à quoi Alberti-León ont dû penser en tant qu'Espagnols — ils ont traduit *soportes*. Quid ? Au Río de la Plata on n'associe pas *sostén* à la lingerie, puisqu'on se sert d'un autre mot, *corpiño*.

Vers 23. Curieux, Pellegrini et Alberti-León traduisent « Embrassent » par *Abrazan*. Mais s'agit-il d'un baiser que les arbres donnent à l'ombre ou d'une étreinte ? Car *abrazar* veut dire « étreindre » et nous ne voyons pas ici d'étreinte mais un baiser. Qui de nous quatre aurait raison ? Pellegrini traduit l'adverbe « bien » de ce vers par un *fuertemente*, que nous approuvons, même si nous n'y adhérons pas. Pour nous, on devrait ici traduire : *Bien besan la sombra que los sostiene*, ce qui laisse les portes de divers sens possibles bien plus ouvertes.

Vers 24 et 25. Pour Pellegrini la « femme au cœur pâle » *Guarda la noche en sus vestidos*. Si l'on rétrotraduit on a : « Une femme [...] /Range la nuit dans ses robes ». Rappelons notre préférence pour : *Una mujer de corazón pálido/Se pone la noche en la ropa*. Nous pensons que l'on

demeure ainsi plus près du sens voulu par Éluard, et, accessoirement, de son sens de l'épate et du saugrenu.

Vers 26 et 27. Pellegrini, à la différence du couple Alberti-León, garde le passé composé du texte départ : « L'amour a découvert la nuit » est traduit par *El amor ha descubierto la noche*. En revanche, le vers suivant pêche, comme chez Alberti-León, par excès de fidélité au français : dans *Sobre sus senos impalpables*, la préposition *sobre* est à rejeter. Il faut bien traduire par *En sus senos impalpables*.

Vers 28 et 29. Avec son *¿Cómo poder gozar de todo?*, Pellegrini tape dans le mille, puisque son énéasyllabe castillan est un bon pendant de l'octosyllabe éluardien. De même avec le vers 29 : *Mejor borrarlo todo*, un heptasyllabe, proche des six syllabes de l'original.

Vers 30 et 31. Pellegrini se montre moins heureux : à « L'homme de tous les mouvements » il oppose en espagnol ce qui nous semble une restriction du sens très ouvert de l'original. Rétrotraduit, le texte de Pellegrini dit en effet : « L'homme de la mobilité totale », alors que « tous les mouvements » comprend la mobilité parmi une foule d'autres significations. Il en va de même pour ce qui est du vers 31 : *Del sacrificio total, de la conquista total* ; si on retrotraduit, on obtient : « Du sacrifice total de la conquête totale ». Nous persistons à y déceler des significations trop restreintes par rapport au français éluardien. Quant à la métrique, rien à redire, la mesure des vers ne s'éloigne pas trop de celle du français.

Vers 33. Pellegrini, comme Alberti-León, interprète le verbe « rayer » du côté d'effacer, mais il nous semble que ce n'est là qu'une possibilité parmi d'autres. En effet, nous penchons pour *rayar*, c'est à dire « marquer quelque chose de raies », mais ne saurions nous prononcer clairement. Nous égarerions-nous ?

Vers 34. *No sufre ni frío ni calor* traduit Pellegrini en ajoutant une allitération *fre-frío* de son cru au vers éluardien et en tirant « Il n'a » du côté de « souffrir ». Rétrotraduit, son texte donne : « il ne souffre ni du froid ni de la chaleur ». Alberti-León et leur traduction sont bien plus concis : *No tiene frío ni calor*.

Vers 35. Ce vers pose un problème de traduction de la ponctuation, car on y trouve un tiret isolé typiquement français dont l'usage en castillan était encore peu répandu à l'époque où Alberti-León, 1957, et Pellegrini, 1961, ont publié leurs traductions. Pellegrini choisit d'ignorer le tiret et Alberti-León en font une incise entre tirets. C'est vrai que, depuis, ce signe de ponctuation est entré dans l'usage espagnol, bien que l'on ne sache pas clairement ce qu'il signale. Il s'agit, même en français, d'un signe de ponctuation dont le sens n'est pas facile à cerner.

Vers 37 à 41. Pellegrini traduit « Quand il s'est endormi » par *Mientras dormía*. A tort selon nous, car Éluard entend une action ponctuelle et non durative. On peut cependant comprendre une certaine perplexité de la part du traducteur. Éluard veut-il dire par « Quand il s'est endormi » que les imparfaits suivants expriment des actions simultanées à celle de s'endormir ? Ou bien seraient-ils des imparfaits dits de narration utilisés en lieu et place de passés simples et, donc, la temporelle doit s'interpréter comme « Une fois qu'il se fut endormi » ? Si c'était le cas, l'espagnol pourrait être ainsi : *Cuando se durmió,/ Todo lo asombró,/ Y jugó con ardor,/ Miró,/ Oyó*. Autrement, il faudrait interpréter les imparfaits comme des simultanés de s'endormir et croire que « Au moment même où il s'est endormi,/ Tout l'étonnait/ etc. » et traduire : *Al dormirse,/ Todo lo asombraba,/ Y jugaba con ardor,/ Miraba,/ Oía*. Si l'on compare cette strophe et celle de Alberti-León, on remarque quelques différences qui se rapportent à l'usage de certains opérateurs grammaticaux selon qu'on est latino-américain ou péninsulaire. *Todo lo asombraba*, écrit Pellegrini; *Todo le asombraba*, écrivent Alberti-León. Pellegrini suit la vieille règle de la Real Academia ou, mieux, l'usage le plus répandu en Amérique Latine; Alberti-León suivent, eux, l'usage péninsulaire le plus répandu: pas de pronom objet *lo* pour un être humain.

Vers 44 à 46. Pellegrini a peut-être pensé ici à la confusion possible — que nous avons du reste déjà signalée — entraînée par la forme *duerme*, la même pour la troisième personne du présent de l'indicatif et la deuxième personne de l'impératif. Il a donc opté pour accompagner le verbe de son prénom sujet, en principe superflu ici : *El duerme*, dans les vers 44 et 46. Nous rappelons la possibilité de traduire par une périphrase avec *estar*: *está dormido*. Là encore on se heurte à la longueur de cette solution.

5. Si je n'ai appris à aimer l'oeuvre poétique et artistique de Rafael Alberti que bien plus tard dans ma vie, je me sens toujours redevable du magnifique et imposant travail qu'il a entrepris, pendant la seconde moitié des années 50, avec María Teresa León. Avoir accès, à cette époque, à un vaste choix de poèmes éluardiens, c'était un vrai rêve. Et mes rêves se sont multipliés à la lecture de cet hommage rendu au poète français par deux voix de l'Espagne en exil, qui n'en continuaient pas moins d'entretenir le feu sacré de la liberté, de l'amour et du rêve afin que leur pays puisse, après le long cauchemar franquiste, les retrouver dans leur pureté.

