

LA TRADUCTION CULTURELLE DE LA POÉSIE:
LE «ROMANCE SONÁMBULO»

**LA DIFFICULTÉ DE LA TRADUCTION CULTURELLE DE LA
POÉSIE: LE «ROMANCE SONÁMBULO» DE FEDERICO
GARCÍA LORCA PAR STEPHEN SPENDER ET J.L. GILI**

Par

CONCEPCIÓN DE SALAS DEL PINO, B.A. (HONOURS)

Thèse présentée

à la Faculté des Études Graduées

en vue de l'obtention de la

Maîtrise ès Arts

McMaster University

© Copyright par Concepción De Salas Del Pino, avril 1996

MAÎTRISE ÈS ARTS (1996)
(Français)

McMaster University
Hamilton, Ontario

TITRE: La difficulté de la traduction culturelle de la poésie: Le «Romance Sonámbulo» de Federico García Lorca par Stephen Spender et J.L. Gili.

AUTEURE: Concepción De Salas Del Pino, B.A. (Honours), University of Guelph.

DIRECTEUR DE THÈSE: M D. Simeoni

NOMBRE DE PAGES: viii, 111

SOMMAIRE

Cette étude porte sur la difficulté de la traduction culturelle et plus spécifiquement sur celle de la poésie. On étudiera les problèmes intrinsèques de la traduction de ce type de littérature en même temps que les insuffisances des théories traductologiques contemporaines face à ces problèmes. A cette fin, on analysera la traduction du poème «Romance sonámbulo» de Federico García Lorca par Stephen Spender et Joan Lluís Gili.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma vive reconnaissance à M Daniel Simeoni, directeur de cette thèse, pour ses bons conseils et son constant appui. Ses commentaires, suggestions et encouragements m'ont beaucoup aidée à la réalisation de ce travail. Mes remerciements les plus sincères aussi à Dr. Dominique Lopicq et Dr. John Stout qui ont bien voulu consacrer leur temps à la lecture attentive et à la critique de cette thèse.

J'aimerais aussi remercier mes professeurs des études sous-graduées: Dr. Leonard Adams, Dr. Ken Mose, Dr. Maura Dubé, Dr. Daniel Chouinard et Dr. Alain Thomas; ils ont tous été une source d'inspiration constante dans mon travail et ils m'ont enseigné que si la perfection est impossible, on doit toujours s'efforcer d'atteindre l'excellence.

Mes remerciements les plus sincères aussi à M Joan Lluís Gili, l'un des traducteurs du poème à l'étude. Il a eu à cœur de répondre à mes lettres et à mes questions, m'éclairant ainsi sur les circonstances qui ont présidé à l'élaboration de cette traduction. Sans lui, cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Mes remerciements vont aussi à Don Jesús Ortega Pérez, guide de **La Casa García Lorca** dans la ville de Granada, dirigée par Sra. Doña Laura García

Lorca; je remercie également Don José Rodríguez Montero, guide de la **Casa-Museo Federico García Lorca** à Fuentevaqueros, dirigée par Sr. Don Juan de Loxa. Leur aide et leurs commentaires m'ont été d'une aide précieuse pour mieux comprendre la vie de García Lorca et les origines de son oeuvre.

En dernier lieu, je veux remercier ma famille. Ma mère Pepita qui a su enraciner chez ses filles le goût de la curiosité et le sens de l'amélioration personnelle. Mon père José pour avoir souvent dû travailler douze heures d'affilée pour payer à ses filles le «luxe» de l'instruction. Ma soeur Inés, vrai exemple de discipline, de responsabilité et d'honnêteté, qui continue à témoigner qu'on peut toujours apprendre des ses cadets. Et enfin, à mon mari Derek et à mon fils Derek Jr., merci de m'avoir nourri pendant les cinq dernières années, non seulement physiquement mais aussi spirituellement. Ils ont démontré que l'amour est inconditionnel et la patience une vertu sans limite.

[...] But to Adam in what sort
Shall I appear? Shall I to him make known
As yet my change, and give him to partake
Full happiness with me, or rather not,
But keep the odds of knowledge in my power
Without copartner? so to add what wants
In female sex, the more to draw his love,
And render me more equal, and perhaps,
A thing not undesirable, sometime
Superior: for, inferior, who is free?

[...] Confirmed then I resolve,
Adam shall share with me in bliss or woe:
So dear I love him, that with him all deaths
I could endure, without him live no life.

John Milton, Paradise Lost, Book 9

To Derek, my friend, my husband. Unconditional ally in my
quest for knowledge.

TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I Quelques théories de la traduction	7
I. L'école normative	11
II. L'approche descriptive	14
III. La traduction en anglais: un cas particulier	21
IV. La traduction de la poésie	24
V. Le poète traducteur	27
CHAPITRE II La relation entre les deux poètes, auteur et traducteur: À la recherche du «Simpatico»	31
I. Parallélismes et divergences entre Lorca et Spender	32
II. Lorca et Le Romancero Gitano	36
III. Spender, l'Espagne et Lorca	40
IV. Spender et les années trente	44
EXCURSUS Le rôle de Joan Lluís Gili dans la traduction du «Romance sonámbulo»	50
I. J.L. Gili	50
II. La relation Spender-Gili-Lorca	52
III. L'invisibilité de J.L. Gili	54
IV. Récapitulation	55
CHAPITRE III L'Analyse normative de la traduction du «Romance sonámbulo»	57
I. L'aspect acoustique	59
II. L'aspect sémantique	64
A. Le lexique général	65
B. Le lexique culturel	67
C. Les déterminants sémantiques	71
III. L'aspect syntaxique	74

CHAPITRE IV Vers un compromis entre l'adéquation et l'acceptabilité	77
I. L'analyse normative	77
II. Le point de vue descriptif	79
III. Vers un compromis	89
CONCLUSION	93
ANNEXE A	97
ANNEXE B	102
ANNEXE C	105
BIBLIOGRAPHIE CONSULTÉE	107

INTRODUCTION

Language consists of two parts, namely words and meaning, which are like body and soul. If both of them can be rendered I do not object to word for word translation. If they cannot, it would be preposterous for a translator to keep the words and deviate from the meaning.

Erasme, préface à son Nouveau Testament

Une des questions les plus importantes que les traducteurs se sont posées de tout temps, et qu'ils continuent de se poser aujourd'hui, porte sur la nature même de la traduction. Pour les uns, la traduction serait un «art», pour d'autres ce serait une «science», tandis que pour d'autres encore, la traduction serait un travail technique. Le fait est que quiconque connaît deux ou plusieurs langues a une opinion sur ce qu'est la traduction ou ce qu'elle devrait être. Un point sur lequel presque tout le monde s'accorde, c'est l'objectif de la traduction: «it should communicate the meaning of the original accurately and clearly to the readers of the translation.»¹ Autrement dit, la traduction

involves the rendering of a source language (SL) text into the target language (TL) so as to ensure that (1) the surface meaning of the two will be approximately similar and (2)

¹ Ernst-August Gutt, Translation and Relevance: Cognition and Context, (Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1991), p.66.

the structures of the SL will be preserved as closely as possible but not so closely that the TL structures will be seriously distorted.²

Restent bien sûr des divergences en ce qui concerne le concept de «fidélité» et aussi la manière de réaliser une traduction, c'est-à-dire le degré de liberté que le traducteur peut s'octroyer pour effectuer un bon travail.

L'aspect le plus problématique auquel les traducteurs ont à faire face à cet égard est celui de réunir dans la traduction d'une oeuvre sa dimension physique, c'est-à-dire son signifiant et son message, en d'autres mots le signifié qu'elle communique. Cette combinaison est normalement particulière à chaque langue. Autrement dit, «le mot juste» qui exprime la pensée de l'auteur dans la langue de départ (LD), ne correspond pas toujours au «mot juste» qui doit exprimer la pensée de l'auteur dans la langue d'arrivée (LA). Cet aspect devient encore plus problématique lorsque le genre littéraire à traduire est la poésie. Dans ce cas, l'un des deux aspects (le signifiant ou le signifié) doit souvent être sacrifié au profit de l'autre.

Par rapport à la traduction de la poésie, on trouve des opinions extrêmement différentes. D'un côté, il y a ceux qui, comme Roman Jakobson, s'opposent radicalement à la traduction des poèmes, en soutenant que: «all

² Susan Bassnett-McGuire, Translation Studies, (London & New York: Methuen, 1980), p.2.

poetic art is technically untranslatable.»³ De l'autre, il y a ceux qui envisagent qu'elle est possible, mais de deux façons absolument opposées; d'abord certains poètes, comme H.W. Longfellow, qui affirme:

The business of a translator is to report what the author says, not to explain what he means; that is the work of the commentator. What an author says and how he says it, that is the problem of the translator.⁴

Par ailleurs, il y a ceux qui, à l'instar de J.L. Borges, demandent au traducteur: «[to] write what he was trying to say, not what he was saying.»⁵ Autrement dit, il s'agirait de privilégier non seulement le choix du message sur la forme, ce qui était aussi l'opinion d'Erasme⁶, mais aussi une volonté personnelle d'interprétation. Le point de vue de Borges est plus complexe parce qu'il s'éloigne de la dimension superficielle du message, en sollicitant ainsi du traducteur une dimension interprétative. Autrement dit, pour l'auteur, le signifié, qu'il soit explicite ou implicite, serait plus important que le signifiant.

³ Ibid., p. 15.

⁴ Ibid., p. 70.

⁵ Cité par Gregory Rabassa dans «If This Be Treason: Translation and its Possibilities.» Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives. Ed. W.Frawley. (New Jersey, London & Toronto: Associated University Presses, 1984), p.22.

⁶ Desiderius Erasmus, préface à son Nouveau Testament. Cité par Willis Barnstone, The Poetics of Translation: History, Theory, Practice (New Haven and London: Yale University Press, 1993), p.52.

La situation est encore plus compliquée quand le texte à traduire est un texte culturel,⁷ où l'on peut identifier une contrainte émanant des éléments culturels qui permettent ou, au contraire, interdisent de trouver le «mot juste» dans la langue d'arrivée et où la recherche d'une équivalence devient de plus en plus nécessaire. D'habitude, en pareil cas, le traducteur adapte le texte traduit pour maintenir ainsi l'intégrité culturelle et linguistique du texte dans la langue d'arrivée. Si, en effet, l'un des buts du texte original est de transmettre la culture, et si au cours du processus de traduction le «message» culturel du texte original est altéré, on peut se demander pourquoi réaliser cette traduction culturelle s'il n'y a aucune nouvelle contribution à la communication interculturelle entre la culture de départ et la culture d'arrivée.

En bref, si le texte culturel à traduire appartient au genre de la poésie, la tâche du traducteur devient un vrai défi. Non seulement il doit se soumettre aux contraintes culturelles, mais aussi aux contraintes formelles propres au genre. Or, force est de constater que nombreux sont les traducteurs

⁷ On doit admettre que tout texte a un certain contenu culturel. Ce contenu est cependant très variable. Il y a des textes dont le but est la transmission de la culture originale; dans ce cas, ce texte a un degré maximum de culture. Il y en a pourtant d'autres dont l'objectif est le transfert d'information. Ce dernier serait le cas par exemple de la traduction des documents techniques, scientifiques, légaux, ou économiques. Ceux-ci contiennent un degré minimum de culture. D'après cela, on considérera qu'il existe des textes NON-CULTURELS ainsi que CULTURELS.

qui ont entrepris la traduction de la poésie culturelle. Comme l'indique

Barnstone:

What seems impossible to translate is truly worth doing.
[...] to the translator poet the untranslatable poem yields the
best poem. One tests oneself according to the resistance
encountered, and so the untranslatable incites one, forces
one, into freedom and invention.⁸

Jusqu'à maintenant, s'il y a eu beaucoup de théories sur la traduction, aucune d'elles ne semble capable de prendre en compte les problèmes posés par la traduction de la poésie culturelle et d'y répondre.

Dans cette étude, j'essaierai d'illustrer tant les problèmes intrinsèques de la traduction de la poésie culturelle que les défauts des théories traductologiques contemporaines vis-à-vis de ces problèmes. Pour ce faire, je proposerai une analyse de la traduction du poème «Romance sonámbulo» de Federico García Lorca,⁹ par J. L. Gili et Stephen Spender.¹⁰

Il s'agira donc, dans le premier chapitre, de brosser un très rapide tableau des courants traductologiques des trois derniers siècles, pour se concentrer sur les théories de la traduction contemporaines. On abordera aussi

⁸ Willis Barnstone, «Preferences in Translating Poetry,» dans Frawley, Translation, pp. 52-3.

⁹ Federico García Lorca, Primer Romancero gitano. Ed. Christian de Paepe. (Madrid: Espasa-Calpe, 1991), p.189.

¹⁰ Francisco García Lorca and D.M. Allen, ed. The Selected Poems of Federico García Lorca. (New York: New Directions Publishing, 1961). p. 64-9.

le cas particulier de la traduction vers l'anglais ainsi que les particularités du poète traducteur et de la traduction de la poésie.

Le deuxième chapitre proposera une contextualisation historique des textes (l'original et le produit traduit) ainsi que des auteurs respectifs, pour tenter d'établir dans quelle mesure on peut parler d'identification ou de parallélisme entre les situations sociales de la culture d'origine et celles de la culture d'arrivée.

Dans le troisième chapitre, je proposerai une analyse empirique et comparative du texte original de Lorca et de sa traduction, afin de déceler les différences et les écarts induits par la traduction. Cette analyse portera sur les dimensions acoustique, sémantique et syntaxique du texte, à partir d'une approche normative.

Le dernier chapitre tentera de rapporter la traduction du poème aux différents aspects de notre étude, les théories de la traduction, le contexte socio-historique de l'oeuvre et l'analyse empirique du texte, afin de signifier qu'il existe un manque de cadre de référence approprié vis-à-vis des problèmes spécifiques de la traduction de la poésie culturelle. Pour conclure, certaines suggestions seront avancées, afin de faciliter l'ébauche d'un tel cadre, adapté au cas plus général de la traduction culturelle.

CHAPITRE I

Quelques théories de la traduction

TRANSLATION exists because men speak different languages. This truism is, in fact, founded on a situation which can be regarded as enigmatic and as posing problems of extreme psychological and socio-historical difficulty.

George Steiner, After Babel

Les théories sur la traduction sont aussi anciennes que le fait même de traduire. Déjà sous l'Empire Romain, souligne S. Bassnett-McGuire,

The art of the translator for Horace and Cicero consisted in judicious interpretation of the SL [source language] text so as to produce a TL [target language] version based on the principle **non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu** (of expressing not word for word, but sense for sense).¹¹

Cette dichotomie entre traduction littérale et traduction sémantique a longtemps nourri et continue à nourrir la réflexion des théoriciens de la traduction jusqu'à nos jours. Les thèmes qui ont préoccupé les théoriciens ont certes changé avec le temps. Par exemple, Roger Bacon (1214?-92) écrivait déjà sur le thème de

¹¹ Bassnett-McGuire, Translation Studies, p. 44.

«la perte», conséquence de la traduction.¹² Pour sa part, Dante (1265-1321) soulevait la question de la **fidélité** des traductions.¹³ Au XVI^e siècle, ce point de vue conceptuel cède la place à un point de vue plus pratique. Ce changement est illustré par l'énonciation, par Étienne Dolet en 1540, des cinq principes fondamentaux pour bien traduire. Selon l'humaniste français:

1. Il fault, que le traducteur entende parfaitement le sens, & matiere de l'auteur, qu'il traduit: car ceste intelligence il ne sera iamais obscur en sa traduction: & si l'auteur, lequel il traduit, est aucunement scabreux, il le pourra rendre facile, & du tout intelligible. Et de ce ie te uois bailler exemple familierement.
2. La seconde chose, qui est requise en traduction, c'est, que le traducteur ait parfaite connoissance de la langue de l'auteur, qu'il traduit: & soit pareillement excellent en la langue, en laquelle il se met a traduire. Par ainsi il ne uiolera, & n'amoindrira la maiesté de l'une, & l'autre langue.
3. Le tiers point est, qu'en traduisant il ne se fault pas asseruir iusques à la, que lon rende mot pour mot. Et si aucun le fait, cela luy procede de paureté, & deffault d'esprit. Car s'il a les qualités dessusdictes (lesquelles il est besoing estre en un bon traducteur) sans auoir esgard à l'ordre des mots il s'arrestera aux sentences, & fera en sorte, que l'intention de l'auteur sera exprimée, gardant curieusement la propriété de l'une, & l'autre langue.
4. La quatriesme reigle, que ie ueulx bailler en cest enfroict, est plus à obseruer en langues non reduictes en art, qu'en aultres. [...] il te fault garder d'usurper mots

¹² Ibid., p. 52.

¹³ Ibid., p. 53. Selon Bassnett-McGuire, cette **fidélité** ne réside pas dans l'imitation du texte original mais dans l'aptitude du traducteur à lire et à comprendre le texte source.

trop approchants du Latin, & peu usités par le passé: mais cōtente toy du commun, sans innouer aucunes dictions follement, & par curiosité reprehésible.

5. Venons maintenant à la cinquiesme reigle, que doit observer ung bon traducteur. Laquelle est de si grand' uertu, que sans elle toute composition est lourde, & mal plaisante. Mais qu'est ce, qu'elle contient. Rien aultre chose, que l'observation des nombres oratoires: c'est asscaoir une liaison, & assemblément des dictions avec telle douceur, que non seulement l'ame s'en contente, mais aussi les oreilles en sont toutes rauies, & ne se falchent iamais d'une telle harmonie de langage. ¹⁴

La formulation de ces règles par Dolet contribue à rendre la théorie de la traduction «normative». Cette approche normative a souvent entraîné une condamnation de tout ce qui ne suivait pas les «règles». Toute traduction qui s'écarte de **la norme** est par conséquent sujette à sanctions.

Au XXe siècle, les théoriciens établissent une nouvelle façon d'analyser la traduction, connue sous le nom de «traductologie descriptive». Cette approche, qui semble de plus en plus dominante, déplace les méthodes traditionnelles, tant sur le plan de l'analyse que sur celui de la critique.

Cette nouvelle approche signale qu'il s'est produit un schisme entre **la théorie** et **la pratique**. Jusqu'à il y a peu, il n'y avait pas de distinction nette entre théoriciens et traducteurs. Les «traductologues» étaient aussi les praticiens de la traduction littéraire et par conséquent, ceux qui formulaient les théories et

¹⁴ Estienne Dolet. La maniere de bien traduire d'une langve en avltre. A Lyon, chez Dolet mesme. MDXL. Reproduit dans: Cary, Edmond. Les grands traducteurs français, (Genève: Librairie de l'Université. Georg & Cie S.A., 1963), p. 5.

les règles. Au XXe siècle, la plupart des linguistes qui traitent des théories de la traduction, Georges Mounin,¹⁵ Eugene Nida,¹⁶ Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet,¹⁷ John Catford,¹⁸ entre autres, excluent de leur propos la traduction littéraire: «they do not speak to and are unread by those who actively translate literature».¹⁹ En revanche, d'autres théoriciens comme Roman Jakobson²⁰ et l'École de Prague, George Steiner,²¹ Walter Benjamin²² et les Formalistes Russes, dont on parlera plus tard, incluent la traduction littéraire dans leurs théories.

Puisque l'étude qui nous occupe porte sur la traduction littéraire, on laissera de côté le travail de ceux qui ne traitent pas cet aspect de la traduction

¹⁵ Georges Mounin, Les problèmes théoriques de la traduction (Paris: Gallimard, 1963).

¹⁶ Eugene Nida, The Theory and Practice of Translation (Leiden: E.J.Brill, 1969).

¹⁷ Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, Stylistique comparée du français et de l'anglais (Paris: Didier, 1958).

¹⁸ John C. Catford, A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics (London: Oxford University Press, 1965).

¹⁹ Barnstone, Poetics, p. 223.

²⁰ Roman Jakobson, «On Linguistic Aspects of Translation,» dans R.A. Browes (ed.), On Translation (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959).

²¹ George Steiner, After Babel. Aspects of Language and Translation, (Oxford and New York: Oxford University Press, 1992).

²² Walter Benjamin, Illuminations, trans. Harry Zohn (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1968).

et on se concentrera sur les théories qui traitent spécifiquement les problèmes de la traduction littéraire. Parmi celles-ci, il existe deux tendances et par conséquent, deux façons différentes d'analyser et de critiquer la traduction littéraire; l'une qui pratique l'approche normative et une autre qui a recours au point de vue descriptif. En principe, la différence fondamentale entre les deux courants concerne l'importance plus ou moins grande donnée au texte original.

I. L'école normative

Selon cette école, l'oeuvre originale (texte d'origine) et la traduction (texte d'arrivée) forment un tout. Autrement dit, on ne peut pas étudier, analyser ou même juger la qualité d'une traduction sans tenir compte de l'original. L'une des théories pionnières de cette école (et sans doute la plus engagée à cet égard) se trouve dans l'article de Walter Benjamin «The Task of the Translator».²³ La clé de cette approche est que:

If the kinship of languages is to be demonstrated by translations, how else can this be done but by conveying the form and the meaning of the original as accurately as possible?²⁴

En même temps, il définit le devoir du traducteur qui:

²³ Ibid., p. 69.

²⁴ Ibid., p. 72.

consists in finding that intended effect [*Intention*] upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original. [...] The intention of the poet is spontaneous, primary, graphic; that of the translator is derivative, ultimate, ideational.²⁵

Benjamin complète sa théorie par une définition de ce que devrait être une bonne traduction:

[A translation] instead of resembling the meaning of the original, *must*²⁶ lovingly and in detail incorporate the original's mode of signification, thus making both the original and the translation recognizable as fragments of a greater language, just as fragments are part of a vessel. [...] A real translation is transparent; it does not cover the original, does not block its light, but allows the pure language,²⁷ as though reinforced by its own medium, to shine upon the original all the more fully. This may be achieved, above all, by a literal rendering of the syntax which proves words rather than sentences to be the primary element of the translator.²⁸

Même si le principe de Benjamin est fondé, du point de vue pratique en revanche, l'application de sa théorie est problématique. Car, comme Barnstone l'a bien fait observer:

²⁵ Ibid., p. 76.

²⁶ C'est moi qui souligne.

²⁷ Le concept de **langue pure** (reine Sprache) de Benjamin est plus philosophique que linguistique. Comme l'explique George Steiner dans After Babel, pp. 66-7, pour Benjamin, la langue pure «is like a hidden spring seeking to force its way through the silted channels of our differing tongues. At the 'messianic end of their history', all separate languages will return to their source of common life. In the interim, translation has a task of profound philosophical, ethical, and magical import.»

²⁸ Benjamin, «The Task of the Translator,» pp. 78-9.

[Benjamin's] literalness works against comprehensibility, and fidelity to word works against fidelity to sense, and literalness works against literariness, demolishing literature.²⁹

Autrement dit, Benjamin octroie au traducteur la liberté de renvoyer à une langue libre et universelle (reine Sprache) en même temps qu'il établit la contrainte de la littéralité. Par ailleurs, du point de vue de la critique de la traduction, la théorie de Benjamin est philosophique: elle ne fournit pas les références empiriques qui permettraient une évaluation cohérente des traductions littéraires.

Les théories de Benjamin ne sont certes pas les seules produites durant notre siècle. Il y a eu bien d'autres courants normatifs, parmi lesquels celui qui pose que le but final de toute bonne traduction est **l'équivalence**. Selon le linguiste Henry Schogt: «Translation Theory deals with the problem of how to arrive at the equivalence of two texts: the source text and its translation, the target text».³⁰ Cette équivalence est considérée par Schogt comme unique et idéale. Si le traducteur atteint cette équivalence, la traduction est bonne, s'il ne l'atteint pas, la traduction est mauvaise. Cependant, cette équivalence n'est pas définie et par extension, la théorie de Schogt n'admet pas la critique de la traduction.

²⁹ Barnstone, *Poetics*, p. 251.

³⁰ Ibid., p. 234.

Même si cette école est normative par rapport aux contraintes que l'original et la LD exercent sur la traduction et la LA, ironiquement elle ne livre pas les règles prescriptives concrètes qui permettraient l'analyse de la traduction. Les concepts de «bonne» et de «mauvaise» traduction sont purement philosophiques.

II. L'approche descriptive

Le concept le plus radical de cette approche est que la traduction est considérée comme une oeuvre littéraire indépendante du texte original.

Autrement dit, le traducteur ne dépend plus de l'auteur, et le texte d'arrivée, dès lors qu'il advient, n'est plus concerné par le texte d'origine.

Cette théorie est le produit de la confluence de courants multiples: les Formalistes Russes (Tynjanov, Èjxenbaum), Roman Jakobson et l'École de Prague, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, entre autres. Chacun de ces théoriciens a apporté un élément différent à l'ensemble qui plus tard devait devenir la «traductologie descriptive», surtout développée ces quinze dernières années.

Les Formalistes Russes ont été les premiers représentants de ce groupe. Leur contribution majeure, pour ce qui nous concerne, a été la

distinction entre **littérature centrale** et **littérature périphérique**,³¹ l'idée selon laquelle le monde littéraire est divisé en systèmes structuraux multiples, (le système de l'ordre social, le système des genres littéraires, une oeuvre elle-même constituant des systèmes)³² et enfin la théorie selon laquelle le monde littéraire influence le monde extralittéraire et non le contraire. Selon Gentzler,

literary texts introduced change in the way people perceived things in the real world.[...] The social norms, thus, were viewed to a large degree as stagnant, static, dead; literary innovation was what moved society.³³

Pour sa part, Itamar Even-Zohar a introduit le concept de **polysystèmes** pour ainsi dessiner l'ensemble de tous les systèmes littéraires et extralittéraires existant dans une culture donnée.³⁴ Par rapport aux traductions, Even-Zohar postule que la sélection des textes traduits est déterminée par les

³¹ Edwin Gentzler, Contemporary Translation Theories (London and New York: Routledge, 1993), p. 109. Une littérature est considérée **centrale** lorsqu'elle apparaît innée au pays où elle est produite et à sa langue. Au contraire, les littératures **périphériques** sont celles produites par les auteurs ou les pays étrangers au pays d'origine. Selon le volume de la littérature centrale, il existe un besoin pour certains pays d'adopter la littérature périphérique (par ex. sous la forme de traductions) comme partie intégrante leur sa littérature centrale. C'est le cas des pays en formation, des nouvelles républiques, etc. Un exemple concret a été le nouvel État d'Israel.

³² Ibid., p. 112.

³³ Ibid., p. 113.

³⁴ Ibid., p. 115.

conditions socio-culturelles du pays récepteur.³⁵ Selon Gentzler le système d'Even-Zohar:

is not text specific and does not analyse individual texts isolated from their cultural context [...] A text does not reach the highest hierarchical level within a given culture because of some inherent eternal beauty or verity, but (1) because of the nature of the polysystem of the receiving culture and its social-literary historical circumstances, and (2) because of the difference between certain elements of the text and cultural norms.³⁶

Gideon Toury, élève et collègue d'Even-Zohar, est celui qui s'est consacré le plus à l'établissement d'une nouvelle théorie de la traduction en s'inspirant du modèle polysystémique énoncé par Even-Zohar. L'une des observations décisives de Toury concerne le fait que ce n'est pas la qualité de la traduction par rapport à l'oeuvre originale qui est pertinente, car en pratique, l'objectif du traducteur est autant, et souvent plus, de produire un texte acceptable pour la culture réceptrice qu'un texte adéquat à la culture source.³⁷ Cette idée tranche radicalement sur les théories traditionnelles fondées sur

³⁵ Ibid., p. 118.

³⁶ Ibid., p. 124.

³⁷ Toury adopte la définition d'Even-Zohar quant au mot **adéquat**: «An adequate translation is a translation which realizes in the target language the textual relationships of a source text with no breach of its own [basic] linguistic system». Autrement dit, les relations textuelles entre texte de départ et texte d'arrivée qui se rapportent aux relations fonctionnelles et formelles entre les unités différentes (un mot, une phrase, un paragraphe...) entre les deux textes. Gideon Toury, Descriptive Translation Studies and Beyond (Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1995), p. 56.

l'influence du texte original sur le texte traduit. Le concept de «traduction idéale» se trouve éliminé, tandis que l'acte de traduction devient un procès dynamique constant qui aura un degré maximum d'acceptabilité selon les conditions historiques, sociales et culturelles de la langue et du pays récepteurs à un moment donné. Du point de vue de la critique de la traduction, cette dérogation est très importante puisque traditionnellement la tâche du traducteur a été jugée, tant du point de vue linguistique que du point de vue littéraire, par rapport à l'existence d'un modèle, certes plus ou moins idéalisé, mais toujours dérivé du texte original.³⁸ Maintenant, la question qui concerne le critique, «[...] is not how closely the translation resembles the original but how well it fulfills the goals set by the translator»,³⁹ parmi lesquels le souci d'acceptabilité pour le lecteur.

Selon Gentzler, l'objectif principal de Toury est l'identification et le classement des facteurs historiques et culturels qui déterminent la traduction en tant que produit; ce que Toury appelle les «normes de traduction» (Translation Norms).⁴⁰ Toury définit ainsi trois sortes de normes:

³⁸ Gentzler, Contemporary Translation, p. 128.

³⁹ Rachel May, The Translator in the Text. On Reading Russian Literature in English (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1994), p. 7. Selon May, cette idée remonte au linguiste russe V.N. Komissarov.

⁴⁰ Toury, Descriptive Translation Studies, pp. 56-59.

- 1) Les normes initiales.
- 2) Les normes préliminaires.
- 3) Les normes opérationnelles.

1) **Les normes initiales** correspondent aux choix que le traducteur effectue avant de réaliser la traduction: soit serrer de près le texte original en fonction des normes de la culture de départ, soit se soumettre aux normes de la culture d'arrivée. Ce premier choix déterminant établit un critère de suffisance tandis que le deuxième établit un critère d'acceptabilité.

2) **Les normes préliminaires** correspondent aux facteurs qui gouvernent la sélection de l'oeuvre à traduire: **les principes de traduction** (translation policy) et la stratégie générale de traduction dans un polysystème déterminé ou **le caractère plus ou moins direct de la traduction** (directness of translation).

Les principes de traduction se rapportent aux facteurs qui déterminent le choix des genres littéraires admissibles, des auteurs, des époques, et des oeuvres entre autres. **Le caractère direct de la traduction** fait allusion à l'acceptabilité de la traduction indirecte (traduction où l'on utilise une troisième langue intermédiaire entre la LD et la LA).

3) **Les normes opérationnelles** sont celles qui déterminent les décisions à prendre pendant l'acte de traduire. Il y en a de deux sortes a) **Les normes matricielles**, qui peuvent gouverner l'existence d'une terminologie propre à la

LA qui puisse exprimer ce qu'on veut transmettre et surtout, la distribution du texte et sa segmentation, et b) **Les normes linguistiques textuelles**, qui régulent la sélection du matériel pour la formulation du texte choisi dans la LA.

Cependant, le même Toury admet que, du point de vue pratique, l'étude de ces normes n'est pas une tâche facile:

What is actually available for observation is not so much the norms themselves, but rather norm-governed instances of behaviour. To be even more precise, more often than not, it is the products of such behaviour.⁴¹

Cette situation devient encore plus compliquée si l'on considère deux caractéristiques additionnelles de ces normes: (1) leur spécificité socio-culturelle et (2) leur instabilité temporelle.⁴² Autrement dit, un ensemble de normes déterminé n'est pas applicable uniformément aux secteurs différents d'une même culture, et ceci d'autant plus que les cultures sont différentes. En même temps, les normes sont dynamiques, elles changent vite ou lentement selon l'époque et selon les facteurs qui affectent cette dernière (les préférences des traducteurs ou des entités qui commandent les traductions et aussi les préférences du public, ainsi que les préférences des critiques de la traduction et leurs propres théories de traduction). Il est du reste tout à fait possible que dans un secteur culturel spécifique et à un moment donné coexistent trois ensembles

⁴¹ Ibid., p. 65.

⁴² Ibid., p. 62.

différents de normes; celles que Toury appelle «**dominantes**», «**datées**» et «**progressives**» (mainstream, old fashioned and progressive). Cela veut dire qu'il faut toujours une contextualisation historique par rapport aux normes de traduction, non seulement lorsqu'on réalise une étude littéraire diachronique, mais aussi dans toute étude littéraire synchronique.⁴³

On a donc besoin d'une méthodologie pour l'étude indirecte de ces normes que l'on ne peut pas observer directement. Toury qualifie ce processus de «**reconstruction des normes de traduction**». Selon Toury, il existe deux sources principales pour obtenir cette information: a) les textes eux-mêmes ou **sources textuelles** et b) les déclarations de ceux qui sont liés à l'activité de la traduction (traducteurs, éditeurs, critiques...), ainsi que les théories de la traduction en vigueur, qui, ensemble, constituent les **sources extratextuelles**.

Ainsi, d'un point de vue descriptif, le travail empirique de l'analyste doit adopter un caractère relatif quant à l'analyse d'une traduction, en s'efforçant d'éviter les jugements de valeur, puisque ledit analyste n'a pas accès aux motivations du traducteur, mais plutôt aux produits textuels d'arrivée. Cette opinion contraste avec les énonciations prescriptives des tenants de la traduction sémantique qui continuent à considérer la fidélité au texte original comme fondamentale au processus de traduction. Ainsi de nos jours, on peut noter la

⁴³ Ibid., pp. 63-4.

persistance de camps opposés dans le champ de la traductologie, celui des **sourciers** et celui des **ciblistes**.⁴⁴ Ces deux perspectives ne paraissent pas conciliables.

III. La traduction en anglais: un cas particulier

Jusqu'à présent, notre exposé a porté sur les théories et les normes de la traduction et de la critique traductologique sans discrimination de langue ou de culture. Le cas concret qui se pose dans notre étude est celui de la traduction d'un certain type de poème culturel vers l'anglais, langue d'arrivée. Pour effectuer une analyse d'un point de vue descriptif, on doit regarder de plus près quelles sont les caractéristiques des traducteurs anglais et des traductions anglaises et l'effet conséquent de ces caractéristiques sur les normes de traduction.

La langue anglaise possède, dans le cadre de l'État nation anglais, une littérature centrale riche et bien définie. Cependant, malgré l'autosuffisance de cette littérature originale anglaise, ce qui rendrait le recours aux littératures périphériques peu nécessaire, la traduction a toujours occupé un lieu important dans le polysystème général de la littérature anglaise. Ce succès des traductions

⁴⁴ Jean-René Ladmiral est le créateur de cette terminologie de **sourciers** et **ciblistes** pour désigner ceux qui sont partisans du **littéralisme** ou du **sémanticisme**. Cité par Paul Bandia dans «Is Ethnocentrism an Obstacle to Finding a Comprehensive Translation Theory?», *Meta*, XL (3), 1995: p. 492.

est probablement dû à une certaine canonisation de la façon de traduire. D'un côté, selon Venuti, dès le XVII^e siècle, la traduction anglaise a été dominée par les concepts de **fluency** et **transparency**:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or non fiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarity makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text —the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the "original".⁴⁵

Autrement dit, il y a eu domination de la méthode assimilatrice ou, comme l'on dit aujourd'hui, ethnocentrique. On doit cette terminologie à Friedrich Schleiermacher:

Mais le traducteur véritable, qui veut faire réellement communiquer ces deux personnes entièrement séparées, son écrivain et son lecteur, et mener ce dernier, sans l'obliger à sortir du cercle de la langue maternelle, à une jouissance et une compréhension aussi justes et complètes que possible du premier, quels chemins peut-il prendre? [...] Ou bien le traducteur laisse le plus possible l'écrivain en repos, et fait se mouvoir vers lui le lecteur; ou bien il laisse le lecteur le plus possible en repos, et fait se mouvoir vers lui l'écrivain.⁴⁶

⁴⁵ Lawrence Venuti, The Translator's Invisibility. A History of Translation (London and New York: Routledge, 1995), p. 43.

⁴⁶ Friedrich Schleiermacher, «Sur les différentes méthodes de traduction». Académie Royale des Sciences de Berlin, le 24 juin 1823. Traduit et cité par Antoine Berman, L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. (Paris: Gallimard, 1984), p. 146.

D'habitude, les traducteurs anglais choisissent comme modèle cette dernière option c'est-à-dire, la réduction ethnocentrique du texte source aux valeurs culturelles de la LA, en ce cas de l'anglais. Cette insistance sur l'importance des valeurs socio-culturelles de la LA est conforme à ce qui fonde l'approche descriptive d'Even-Zohar ou de Toury, quelles que soient les raisons de ces choix.

D'un autre côté, les choix de traduction (la **translation policy** de Toury) obéissent généralement à des raisons culturelles mais aussi esthétiques.

D'après Rachel May:

Among English-speaking readers, foreign literatures rise and fall precipitously with the tides of fashion. A few influential writers or critics "discover" an exotic import and soon no one is reading anything but Spanish picaresques, French naturalist novels, Latin American magic realism. While the political climate may create the right conditions for the wave to develop, the main impetus causing it to swell is usually aesthetic.⁴⁷

Ce sont ces deux aspects précis qui rendent les traductions plus acceptables aux yeux du public. D'où il ressort que certaines littératures périphériques ont pu acquérir une importance sinon égale du moins semblable à celle de la littérature centrale car la plupart du temps le lecteur ne s'aperçoit pas qu'il lit une traduction. Cette préférence pour la traduction ethnocentrique demeure presque constante à travers toutes les époques de la littérature anglaise, depuis les

⁴⁷ May, Translator in the Text, p. 12.

traductions de Virgile par Denham et Dryden. Selon ce dernier: «I have endeavour'd to make Virgil speak such English, as he wou'd himself have spoken, if he had been born in England and in this present Age». ⁴⁸ Plus tard, pendant le Modernisme, le critique Bunting fait l'éloge de la traduction de Rubáiyát of Omar Khayyám par Edward Fitzgerald. Ce dernier «made Omar utter such things as he would himself have spoken if he had been born in England and in an age still slightly overshadowed by Byron». ⁴⁹

IV. La traduction de la poésie

Un des problèmes les plus complexes qui peuvent se présenter au traducteur est celui de la traduction de la poésie. L'importance de cette question est soulignée par Susan Bassnett-McGuire: «More time has been devoted to investigating the problems of translating poetry than any other literary mode». ⁵⁰ Bassnett-McGuire continue son analyse en regrettant le manque d'études d'un point de vue non-empirique car selon elle, la plupart des études qui prétendent examiner cette question sont, en réalité, ou bien des évaluations critiques des traductions déjà faites ou bien des déclarations des traducteurs eux-mêmes

⁴⁸ Cité par Lawrence Venuti dans Translator's Invisibility, p. 64.

⁴⁹ Ibid., p. 189.

⁵⁰ Bassnett-McGuire, Translation Studies, p. 81.

expliquant comment ils ont résolu les «problèmes» auxquels ils ont fait face pendant le processus de traduction. Du point de vue de **la traductologie descriptive**, Toury inclut ce type d'études dans l'analyse des sources extratextuelles pour ainsi procéder à la «reconstruction» des normes de traduction dont on a déjà parlé. Toury est prudent à cet égard:

Like any attempt to formulate a norm, they are partial and biased, and should therefore be treated with every possible circumspection; all the more so since — emanating as they do from interested parties — they are likely to lean toward propaganda and persuasion. [...] Even with respect to the translators themselves, intentions do not necessarily concur with any declaration of intent (which is often put down post factum anyway, when the act has already been completed).⁵¹

Toury reconnaît toutefois que même si l'on ne doit pas être trop crédule vis-à-vis de ces sources, les analyser est cependant nécessaire, dans la mesure où elles constituent «legitimate sources for the study of norms [...] and as a possible key to the analysis of actual behaviour».⁵² Il recommande donc une ascèse méthodologique à cet égard:

Normative pronouncements should never be accepted at face value. They should be taken as *pre-systematic* and given an explication in such a way as to place them in a narrow and precise framework, lending the resulting explicata the coveted systematic status. While doing so, an attempt should be made to clarify the status of each

⁵¹ Toury, Descriptive Translation Studies, pp. 65-6.

⁵² Ibid., p. 66.

formulation, however slanted and biased it may be, and uncover the sense in which it was not just accidental; in other words, how, in the final analysis it does reflect the cultural constellation within which, and for whose purposes it was produced.⁵³

Ainsi, ce n'est qu'en suivant cette méthodologie rigoureuse que l'on pourra faire une comparaison entre les intentions (explicites ou non) du traducteur et le résultat final de son travail et, de cette façon, effectuer une analyse critique de la traduction.

Ceci étant, il n'est pas étonnant qu'il y ait eu d'autres théoriciens selon lesquels traduire la poésie est une tâche impossible. Nous l'avons déjà vu, Norman Jakobson, par exemple, a pu affirmer que: «all poetic art is technically untranslatable».⁵⁴ Cette opinion est partagée par quelques poètes traducteurs célèbres, comme Shelley, Ortega y Gasset, Nabokov, ou Frost. Pour ce dernier, «Poetry is what is lost in the translation».⁵⁵ En revanche, d'autres traducteurs notoires, comme Octavio Paz, renversent cette dialectique contre les incrédules en disant: «Poetry is “impossible” to translate because you have to reproduce the materiality of the sign yet you cannot use the same signs of the original».⁵⁶ Barnstone dit que la signification de cette citation est: «Do not

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Cité par Bassnett-McGuire dans Translation Studies, p. 15.

⁵⁵ Cité par Barnstone dans Poetics, p. 48.

⁵⁶ Cité par Barnstone dans Poetics, p. 45.

expect literal or absolute translation to work, Paz is saying, but to allay the situation he has transformation, metaphor, equivalence, and correspondence up his artistic sleeve». ⁵⁷

Tant par rapport à la méthodologie que par rapport à la pratique, la traduction de la poésie est une tâche qui occupe un lieu entre ce qui est difficile et ce qui est impossible et où la responsabilité incombe pleinement au traducteur. Lorsqu'un traducteur entreprend cette sorte de travail, il lui faut se munir d'outils nécessaires pour obtenir une traduction non seulement adéquate mais, en même temps satisfaisante (la bonne connaissance tant de la LD que de la LA, la maîtrise des ressources littéraires, la fidélité aux buts qu'il s'est fixés pour réaliser la traduction).

V. Le poète traducteur

Dans la traduction de la prose courante, il s'agit avant tout de transmettre le message explicite. On peut donc soutenir qu'une bonne connaissance de la LD et de la LA pourrait être suffisante, puisque le traducteur est libre de choisir le véhicule le plus approprié à la transmission de ce message, sans tenir compte d'une quelconque esthétique forcée. En revanche, dans la traduction de la poésie, le traducteur est contraint d'être

⁵⁷ Ibid.

beaucoup plus soigneux dans la recherche dudit véhicule ou **du mot juste** puisque non seulement il transmet le message mais il doit aussi reproduire l'effet que ce message provoque chez le lecteur, et qui fait partie intégrante du poème. Comme on l'a déjà dit, ce sont les ressources littéraires (rime, rythme, musicalité, métaphores, et autres) qui peuvent aider le traducteur à parfaire son travail. Il n'est pas surprenant que dès Homère, le terrain de la traduction de la poésie ait été dominé par des poètes: «Major poets, in all languages, are the authors of most of the triumphs of poetry translation».⁵⁸ Certes, le fait d'être poète n'est pas essentiel pour la traduction de la poésie mais cela aide quand même car le poète est toujours au fait des éléments qui concernent l'esthétique poétique. Bien sûr, la possibilité existe que le poète traducteur impose son propre style à l'oeuvre traduite. C'est pourquoi il semble souhaitable, souligne Barnstone, que «The poet translator should allow the original poet to show through».⁵⁹

Dans une situation idéale, il devrait exister une certaine communion entre le poète et le traducteur, communion qui a été appelée «**Simpatico**» et que Lawrence Venuti explique de la sorte:

⁵⁸ Ibid., p. 47.

⁵⁹ Idem, «Preferences in Translating Poetry» dans William Frawley, ed.: Translation, p. 50.

When *simpatico* is present, the translation process can be seen as a veritable recapitulation of the creative process by which the original came into existence; and when the translator is assumed to participate vicariously in the author's thoughts and feelings, the translated text is read as the transparent expression of authorial psychology or meaning. The voice that the reader hears in any translation made on the basis of *simpatico* is always recognized as the author's, never as the translator's, nor even as some hybrid of the two.⁶⁰

En tout état de cause, et en pratique, on ne doit pas oublier la maxime de Barnstone, «To read a foreign text for translation, the text must be thoroughly understood. [...] To translate a poem one must read deeply and then, given the information, write».⁶¹

Le cas où le poète-traducteur maîtrise autant la langue d'origine que la langue d'arrivée est donc le cas idéal. Pourtant, il y a bien des situations où le poète-traducteur ne maîtrise pas l'une de ces deux langues (LD, voire LA). Dans ce cas fréquent, un troisième élément apparaît; celui que Barnstone appelle **the informant**. L'informant est:

A third person, a friendly and responsible human dictionary. [...] The poet reads the source text or makes conscientious use of an informant to read it. With the informant scholar, the poet translates the poem. The

⁶⁰ Venuti, *Translator's Invisibility*, p. 274.

⁶¹ Barnstone, «Preferences,» pp. 52-3.

informant is a dictionary, not a poet, useful as a dictionary, but risky as a poet.⁶²

Ainsi, on peut conclure que la relation typique des intervenants pour la traduction de la poésie sont: **Poète-traducteur** ↔ **poète-auteur** ou bien: **Poète-traducteur** ↔ **informant** ↔ **poète-auteur**.

Cette relation prévaut à la limite quand la traduction est réalisée par l'intermédiaire d'une tiers langue. Dans ce cas, la relation serait **Poète traducteur,LA** ↔ **Poète traducteur,L3** ↔ **Poète auteur,LD**. Cette troisième relation serait un exemple de ce que Toury classe dans les normes préliminaires sous le caractère **plus ou moins direct de la traduction** (directness of translation). Ce type de phénomène est plus fréquent qu'il n'y paraît. C'est le cas par exemple des traductions des classiques faites à partir d'une langue tiers. C'est aussi le cas lorsque l'intervention d'un tiers savant est nécessaire pour s'assurer que ce qui est soumis au public est effectivement proche du message original.

⁶² Idem, Poetics, pp. 266-7.

CHAPITRE II

La relation entre les deux poètes, auteur et traducteur: À la recherche du «Simpatico»

Il y a toujours une ou quelques raisons principales pour lesquelles un traducteur prend la décision de réaliser une traduction. Ces raisons peuvent être d'ordre personnel, économique ou commercial. Probablement un des cas les plus fréquents est celui de la traduction opérant entre collègues contemporains, tant en ce qui concerne l'affinité artistique que l'amitié personnelle. Nous tenterons d'établir les raisons qui ont motivé Spender et Gili à traduire la poésie de Lorca.

On a fait allusion précédemment à la relation **traducteur ↔ informant ↔ auteur**, qui est précisément celle qui nous concerne ici. Dans ce cas, Stephen Spender est le **poète-traducteur**, Joan Lluís Gili est l'**informant** et Federico García Lorca est le **poète-auteur**. Afin d'éclairer cette relation, nous étudierons les deux poètes, Spender et Lorca, leurs analogies et leurs différences, ainsi que le contexte, le temps et la société dans lesquels ils ont vécu. Ainsi, nous verrons quelle relation lie les deux poètes et si en effet il a pu

exister des éléments favorisant l'état du «**Simpatico**». Plus tard, on étudiera le rôle et la situation de l'informant, J.L. Gili.

I. Parallélismes et divergences entre Lorca et Spender

Il existe un certain nombre de parallélismes et de divergences entre Spender et Lorca. D'abord, les deux écrivains furent contemporains, (Lorca naquit en 1898 et Spender en 1909). Tous les deux viennent de familles bourgeoises. La mère de Lorca, Vicenta Lorca était maîtresse d'école à Fuentevaqueros, lieu de naissance du poète. C'est Vicenta qui initia le petit Federico à la musique, au petit théâtre et aux arts en général. Son père, Federico García, était propriétaire foncier, ce qui permit à García Lorca de grandir dans un environnement très confortable. En effet, la famille García-Lorca était la plus riche du village.⁶³ Par ailleurs, la famille de Stephen Spender jouit d'un niveau social plus ou moins comparable.⁶⁴ Tant son père Harold Spender que sa mère Violet Schuster viennent d'une famille de médecins et par conséquent, Stephen grandit aussi dans un environnement aisé. En même temps,

⁶³ Ian Gibson, Federico García Lorca. A Life (London and Boston: Faber and Faber, 1989) Sauf précision, toutes les références biographiques seront tirées de ce volume.

⁶⁴ Hugh David, Stephen Spender. A Portrait with Background (London: Heinemann, 1992). Sauf précision, toutes les références biographiques seront tirées de ce volume.

il est exposé au monde littéraire dès son plus jeune âge, puisque son père était un homme de lettres.

Les deux poètes fréquentent l'université. Lorca finit ses études en Droit et en Philosophie et Lettres à l'université de Granada et il devient avocat en 1923, même s'il n'arrive jamais à exercer sa profession. D'un autre côté, Spender sort d'Oxford à la fin de la deuxième année du programme de Politique, Philosophie et Économie. Tous les deux habitent en résidence universitaire, où ils côtoient l'avant-garde artistique de l'époque. Il est important de souligner que les deux jeunes poètes partagent une orientation sexuelle semblable. Lorca était homosexuel et Spender bisexuel, les deux ayant entretenu des relations homosexuelles surtout pendant leur période universitaire.⁶⁵ Ceci laisse supposer une certaine correspondance d'expériences entre traducteur et traduit. Selon Venuti:

[W]hen author and translator live in the same historical moment, they are more likely to share a common sensibility, and this is highly desirable in translation because it increases the fidelity of the translated text to the original.⁶⁶

⁶⁵ Lorca a été homosexuel pendant toute sa vie, tandis que Spender le fut surtout durant sa jeunesse et, plus tard, il devint bisexuel, ayant des rapports avec des hommes et des femmes, selon la période de sa vie. Selon Hugh David, à partir de 1941 et avec son deuxième mariage, Spender a entretenu une relation stable et conventionnelle pour l'époque avec sa femme. *Ibid.*, pp. 235 et 250.

⁶⁶ Venuti, *Translator's Invisibility*, p. 273.

Par ailleurs, Lorca aussi bien que Spender ont non seulement cultivé la poésie en tant que genre littéraire mais aussi ils ont écrit des pièces de théâtre et des essais. Ils ont même partagé un certain intérêt pour la peinture et la musique en tant que manifestations artistiques.

Les différences entre les deux poètes sont tout aussi patentes. Spender avait beaucoup voyagé en France, Allemagne, Autriche, Espagne, Portugal, Afrique du Nord... et par conséquent il avait acquis un vernis cosmopolite distinctif, qui devait considérablement influencer son écriture. García Lorca, en revanche, est resté un écrivain résolument espagnol, qui a toujours reflété dans son oeuvre la culture populaire espagnole: «[...] Lorca has often been considered by literary critics to be the expression of the Spanish essence».⁶⁷ En effet, Lorca a quitté l'Espagne deux fois seulement: la première pour visiter les États-Unis et Cuba (1929-30), la deuxième pour l'Argentine et l'Uruguay. Or, ces deux voyages n'ont servi qu'à renforcer l'espagnolisme de l'auteur.⁶⁸

La deuxième différence concerne les convictions politiques respectives des deux écrivains. L'essentiel de la production littéraire de Spender

⁶⁷ Candelas Newton, Understanding Federico García Lorca (Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1995), p. 1.

⁶⁸ Le correspondant à New York du Diario de la Marina, le journal le plus important de la Havane, dit en référence à la visite de Lorca aux États-Unis: «The poet is leaving Manhattan more Spanish, more Andalusian, more Granadine, than ever»; cité par Ian Gibson dans Lorca: A Life, p. 281.

a été marquée par des sous-entendus politiques, «[a]fter all, there are not many writers who have been called a tool of Stalin and an agent of the CIA». ⁶⁹

Pendant sa carrière littéraire, Spender, issu d'une famille traditionnellement libérale, est devenu socialiste, anti-fasciste, communiste (brièvement) et a gardé ses convictions de gauche, jusqu'à la fin de sa vie. Quant à García Lorca, même si sa mort a toujours été considérée comme un acte politique, le fait d'avoir vécu pendant les turbulences annonçant la guerre civile espagnole ne l'a nullement influencé à opter pour une position (ou embrasser aucune conviction) politique même s'il a été identifié, par association, à la gauche intellectuelle sympathisante de la deuxième république espagnole. Cela ne veut pas dire que Lorca ne s'intéressait pas à la situation politique de son temps. En effet, s'il était bien instruit de ce qui se passait en politique, il se décrivait de la façon suivante: «I am an anarchist, communist, libertarian, Catholic, traditionalist and monarchist». ⁷⁰ Même lorsque son ami Rafael Alberti lui a demandé de se rallier au parti communiste espagnol, Lorca a catégoriquement refusé. Autrement dit, Lorca donnait raison à tout le monde sans discréditer personne. Comme la

⁶⁹ Sanford Sternlicht, Stephen Spender, Twayne's English Authors Series, ed. Kinley E. Roby (New York: Twayne Publishers, 1992), p. 115.

⁷⁰ Cité par R. M. Nadal dans son introduction à Federico García Lorca, Poems. Stephen Spender and J.L. Gili, trans. (London: The Dolphin Press, 1939), p. xxv.

plupart des Espagnols, il avait une conscience politique mais n'était pas militant.

La troisième différence entre les deux poètes et la plus importante en ce qui nous concerne est relative à la consécration de leur réussite artistique. Lorca meurt à l'âge de trente-huit ans, et les circonstances tragiques de sa mort lui confèrent aussitôt le statut de «symbole». Pour la plupart des gens, il devient la victime la plus importante du fascisme et la plus représentative de la guerre civile espagnole. Sans doute cela a-t-il déterminé l'interprétation de son oeuvre, surtout hors d'Espagne. En tout cas, sa mort nous ayant empêché de savoir quelles sortes de changements sa littérature aurait subies, on ne peut que spéculer sur la direction que cette carrière littéraire aurait prise. De son côté, Spender a vécu jusqu'à l'âge de quatre-vingt-douze ans, ce qui lui a permis une abondante production littéraire, un grand succès dans le monde des lettres, ainsi qu'une carrière fructueuse dans le monde universitaire.

II. Lorca et Le Romancero Gitano

L'intérêt premier de Lorca était l'écriture. Une partie primordiale de cette écriture fut la représentation du peuple espagnol et de ses traditions populaires. Dès son plus jeune âge, Lorca commence à manifester de l'intérêt pour la musique populaire et pour le théâtre, ce qui le motive à écrire des

scénarios pour son petit théâtre de marionnettes. En 1922, Lorca et son ami proche, Manuel de Falla, organisent le **Festival del cante jondo** (le festival du chant gitan) dans les jardins de l'**Alhambra** à Granada. Les deux artistes proclament leur amour et leur admiration pour le monde gitan dans un environnement arabe. L'événement connaît un succès exceptionnel. Tant Falla que Lorca projettent une autre oeuvre en collaboration, la mise en scène d'un théâtre de guignol qui devait se déplacer non seulement dans la région andalouse mais aussi dans le reste de l'Espagne et plus tard, peut-être, faire des tournées en Amérique du sud. Ce projet ne devait jamais se réaliser mais Lorca n'a jamais abandonné l'idée d'un théâtre ambulant. Cet intérêt continue à grandir et après avoir fini ses études universitaires, Lorca, avec la collaboration de quelques amis, crée la compagnie de théâtre **La Barraca** avec l'aide d'une subvention gouvernementale. Il y exerçait simultanément les rôles d'auteur, de directeur et d'acteur. La fonction de **La Barraca** était principalement de mettre en scène les classiques comme Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca et d'autres auteurs typiquement espagnols, pour le profit du peuple espagnol et de tous ceux qui n'avaient jamais eu accès au théâtre et à la culture espagnols.

Lorca admirait le mélange constitutif du peuple espagnol et en particulier du peuple andalou, ce peuple qui mêle les sangs arabe, maure et gitan. Pendant sa jeunesse, Lorca vécut parmi ses voisins et ses amis gitans. Il

apprit à respecter, à comprendre et même à partager l'esprit de liberté spirituelle de ce peuple libre et sans contraintes qui ne s'est jamais intégré à la société conventionnelle bien que faisant partie intégrante de l'essence andalouse. La meilleure manifestation de cette admiration se trouve dans sa collection de poèmes Primer romancero Gitano (*Premier «romancero» gitan*) qui date de 1928. Selon Lorca lui-même:

Gypsy Ballads is only Gypsy in one or two passages at the beginning. Really it forms an Andalusian retablo expressing Andalusia in all its variety. At least that's how I see it. It's an Andalusian song in which the Gypsies serve as the refrain. What I do is to bring together all the various local elements and give them the most visually striking label. [...] Although it is called Gypsy, the book as a whole is the poem of Andalusia, and I call it Gypsy because the Gypsy is the most distinguished, profound and aristocratic element of my country, the one most representative of its way of being and which best preserves the fire, blood and alphabet of Andalusian and universal truth.

The book, therefore, is a retablo expressing Andalusia, with Gypsies, horses, archangels, planets, its Jewish breeze, its Roman breeze, rivers, crimes, the everyday touch of the smuggler and the celestial touch of the naked children of Cordova who tease Saint Raphael. A book in which the *visible* Andalusia is hardly mentioned but in which palpates the invisible one.⁷¹

Cette oeuvre a rendu Lorca instantanément célèbre dans les pays hispaniques. Elle a établi son auteur, aux yeux des critiques, comme le plus

⁷¹ Cité par Gibson, Lorca: A Life, p. 134-5.

grand poète de sa génération, le livre connaissant sept réimpressions dans les huit ans qui suivirent sa première publication. Selon Manuel Durán:

[The Gypsy Ballads] is the most important book of poetry — the most influential, widely known, read, discussed, and learned by heart by its readers — that has appeared in Spain in the entire twentieth century to date.⁷²

Le Romancero gitano est donc un recueil de dix-huit poèmes écrits entre 1921 et 1927, mais déjà très connus puisque Lorca les avait diffusés à plusieurs occasions auprès du public (dans les lettres à ses amis, lors de réunions littéraires, dans des revues ou intégrés à des récits). L'auteur lui-même s'identifiait à son oeuvre au point de déclarer:

[N]o sólo [es El Romancero gitano] mi obra más popular, [...] sino la que hasta ahora tiene más unidad [...] donde mi rostro poético aparece por vez primera con personalidad propia, [...] y definitivamente dibujado.⁷³

Même si Lorca, plus tard, essaie de convaincre le public et ses propres amis que «le gitan» n'est qu'un thème parmi d'autres dans l'ensemble de son oeuvre, pendant toute sa vie le poète ne cesse de retourner à son

⁷² Manuel Durán, «Así que pasen cincuenta años: El Romancero gitano visto desde 1978,» García Lorca Review 7(Spring 1979), p. 19. Cité dans Felicia Hardison Londré, Federico García Lorca (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1984), p. 81.

⁷³ Le Romancero gitano n'est pas seulement mon oeuvre la plus populaire, [...] mais aussi celle qui, à ce jour, a la plus forte unité [...] où mon visage poétique apparaît pour la première fois avec sa propre personnalité, [...] et tout à fait bien défini. Citation de la conférence récital du Romancero gitano, citée par Christian de Paepe, Primer romancero, p. 307.

adoration de la gitanerie, amour inspiré par un peuple qui, selon lui symbolise, «the loftiest, most profound and aristocratic element of Spain».⁷⁴

III. Spender, l'Espagne et Lorca

Spender et Lorca ne se sont jamais rencontrés. Spender avait pourtant visité l'Espagne avant la mort de Lorca. Sa première visite remonte à 1932, alors qu'il cherchait à s'établir avec son ami Hellmut; il cherchait un lieu en Espagne, qui était devenue populaire et romantique aux yeux de beaucoup d'écrivains européens, où il pourrait se consacrer à sa production littéraire. Hellmut et Spender parcoururent ainsi quelques villes du sud de l'Espagne, parmi lesquelles, Gibraltar, Algeciras et Málaga. Ces deux dernières villes étaient typiques des communautés qu'aimait Lorca, il adorait en particulier Málaga, lieu où il passait beaucoup de vacances estivales. C'est dans ces communautés que les héros lorquiens naissent, vivent, aiment passionnément et meurent avec la même passion. Et pourtant, Spender écrivait à son ami

Christopher Isherwood:

The inhabitants of this coast are mostly pimps, idiots & cripples, whatever anyone may say to the contrary. The children are particularly nasty [...]. One feels so incorrigibly a foreigner here that it is really very

⁷⁴ Federico García Lorca, Deep Song and Other Prose, ed. and trans. Christopher Maurer (New York: New Directions, 1980), p. 105. Cité par Candelas Newton, Understanding Lorca, p. 27.

unpleasant. One could never be at home or accepted here [...]. On our walk we went to one village where we were practically stoned by crowds of syphilitic, joyless, old-looking children. It was sinister.⁷⁵

Plus tard, dans son journal (publié plus récemment), Spender devait aller encore plus loin en parlant des habitants des villes de Marbella et de Málaga:

Indeed the whole place seemed singularly joyless and one had the feeling that it was a collection of people who had somehow lost their happiness and could only breed [...] When I sit next to people of this sort in public vehicles, I indignantly detest them, and I wish that I were some kind of a feudal tyrant who could order them to be killed. They seem an insult to humanity, a contradiction to the assertive feeling that human life is beautiful, generous & worth living.⁷⁶

Spender s'était ainsi forgé une opinion, un sentiment profond même à l'égard du peuple Andalou, ce peuple dont Lorca a fait l'éloge. Le poète devait effectuer d'autres séjours en Andalousie, mais il n'a jamais fait d'autre commentaire permettant de supposer qu'il avait modifié sa première opinion si négative sur cette région d'Espagne, et pourtant si importante pour la compréhension de l'oeuvre lorquienne.

⁷⁵ Stephen Spender. Letters to Christopher: Stephen Spender's Letters to Christopher Isherwood 1929-1939, ed. Lee Bartlett (Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1980), p. 51.

⁷⁶ Ibid., p. 152-3.

Toutes les opinions de Spender sur l'Espagne et les Espagnols ne sont pourtant pas si négatives. De 1934 à 1937, on sait que Spender a fait plusieurs séjours en Espagne; le deuxième comme touriste et deux autres en tant que journaliste de guerre dépêché par The Daily Worker, le journal du parti communiste anglais.

En tant que touriste, Spender a vécu quelques mois à Barcelone (au printemps 1936). Il écrit dans une de ses lettres:

Barcelona is a very nice town, much nicer than Madrid [...], the bookshops are the best I have ever seen [...]. Spanish literature is so alive that there are special counters for new books in Castilian & Catalan, a great many of which are poetry, very nicely produced!⁷⁷

C'est précisément pendant cette période que Spender découvre la poésie de García Lorca. «My Catalan friend Manent [...] has read to me some modern Spanish poetry, particularly by Lorca — écrit-il — It is quite easy to understand & very beautiful, *I think.*»⁷⁸ Il semble que dès le début, son intérêt pour la poésie de Lorca ait été authentique, puisqu'il continue à écrire sur Lorca et sa poésie dans les lettres suivantes:

The only work I have been doing is to try and learn a little Castilian. I think I told you how much I like what I can understand of the poems of Lorca. There is a very nice

⁷⁷ Ibid., p. 105.

⁷⁸ Ibid., p. 110. C'est moi qui souligne.

poem about the Guardia Civil, which contains the following lines:

Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomia
de pistolas inconcretas.

They go where they want to go and they conceal in their heads a vague astronomy of inconcrete pistols. It is very beautiful. There are a lot of very good things like that I would like to understand better than I do at present. I don't know any idioms, nor can I understand the use of pronouns always.⁷⁹

Manifestement, Spender commence à se familiariser avec l'Espagne, les Espagnols et la littérature espagnole, même s'il est encore loin de comprendre la terminologie et les idiotismes régionaux, comme il l'indique clairement.

Dans une de ses dernières lettres avant de quitter le pays en 1936, Spender continue à faire l'éloge de l'Espagne en général et de Barcelone en particulier:

Spain is very nice and Barcelona is strongly to be recommended. I like Spaniards, Spanish, and the politics are very interesting; as much so as those of any great country before a revolution.⁸⁰

Comme on le voit, la position de Spender est, jusque là, ambivalente par rapport au peuple espagnol. D'une part, il s'intéresse à la société et à la

⁷⁹ Idem

⁸⁰ Ibid., p. 111.

politique des régions et des villes où est concentrée l'élite de la nation, c'est-à-dire des lieux cosmopolites qui ont des rapports avec le reste de l'Europe, où se trouve aussi l'élite intellectuelle et où l'on peut discuter les écrivains les plus célèbres d'Espagne. Mais il y a l'autre face du peuple espagnol à laquelle Spender ne s'identifie pas du tout: cette partie de l'Espagne où s'exprime le réalisme de la vie quotidienne plutôt que l'idéalisme de la grande ville. C'est là, que Lorca, le poète qu'aime Spender, trouve ses héros, héros de la vie quotidienne de l'Espagne réelle qui travaille, qui souffre, qui vole, et qui aime.

On pourrait se demander, si Spender ne se sentait pas attiré vers la poésie de Lorca parce qu'il ne pouvait pas la comprendre dans sa totalité, puisqu'elle reflète cette partie de l'Espagne et du peuple espagnol à laquelle Spender lui-même ne parvenait pas à s'identifier. Peut-être que l'attraction la plus forte que cette poésie exerçait sur Spender était l'énigme de tout ce qui nous est inconnu et qui, par conséquent, nous fascine.

IV. Spender et les années trente

Si Lorca ainsi que Spender traversent les années trente, leurs intérêts diffèrent du tout au tout.

Sans doute, la position de Spender par rapport à la société, la politique et les événements de son temps est-elle engagée. Il observe lui-même:

«the thirties was the decade in which young writers became involved in politics».⁸¹ Une des raisons de cet engagement est l'amorce de la guerre civile espagnole en même temps que la crise de 1929 et la montée d'idéologies politiques comme le fascisme ou le communisme. Les écrivains qui ont appartenu au mouvement dit de «l'entre-deux guerres» étaient particulièrement sensibles aux phénomènes sociaux qui justifiaient leurs convictions en tant que poètes et auteurs dans une Europe qui commençait à basculer politiquement. Cette motivation trouve sa source dans l'instabilité politique espagnole. Les écrivains européens en général et les Anglais en particulier, surtout ceux qui font partie de l'Auden Generation,⁸² commencent à réagir contre la stagnation intellectuelle et sociale et ils produisent une sorte de littérature pseudo-politique, «[...] poems of political feelings rather than of political ideas; they are not polemical or ideological [...] They simply acknowledge a political reality».⁸³ Cette littérature, dans le cas de Spender par exemple, attire l'attention du parti

⁸¹ Stephen Spender, The Thirties and After: Poetry, Politics, People (1933-75) (London and Basingstoke: The MacMillan Press Ltd., 1978), p. 13.

⁸² Un groupe d'écrivains qui reconnaît W.H. Auden en tant que chef de file et dont les éléments les plus reconnus étaient C. Day Lewis, Louis MacNiece, Stephen Spender, Christopher Isherwood, George Orwell, Graham Greene... Ce groupe n'a jamais été considéré «un mouvement littéraire à part entière», puisque ses membres ne se sont jamais réunis tous ensemble en tant que groupe et que chaque auteur avait sa propre idée de la poésie et de la littérature. Selon Spender, le groupe était plutôt une association de «mutual friends» qui respectaient le style, l'écriture et les idées des autres.

⁸³ Samuel Hynes, The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930s (London and Boston: Faber and Faber, 1976), p. 81.

communiste anglais qui perçoit Spender comme «un symbole», surtout après son retour d'Espagne en 1936. Harry Pollit, le secrétaire du parti communiste anglais considère Spender comme «a star catch» et il le convainc de devenir correspondant du Daily Worker en Espagne. La meilleure façon dont Spender pourrait aider, déclare Pollit, «would be to go and get killed, comrade, we need a Byron in the movement».⁸⁴ Bien que Spender effectue deux dernières visites en Espagne (en raison de son appartenance au parti communiste anglais), il ne rend pas au parti le service que Pollit aurait souhaité. En effet, dès le commencement de la guerre civile espagnole, Spender avait décidé de rester en Angleterre au lieu de participer aux brigades internationales comme beaucoup de ses amis écrivains (Auden, Orwell, Cornford, Fox, Caudwell, Bell...). Il pensait qu'il serait plus utile au mouvement communiste en faisant de la propagande en tant qu'écrivain sur le «front intérieur», puisqu'après tout, il avait déjà visité l'Espagne. Tandis qu'il considérait la décision de devenir correspondant de guerre, il saisissait chaque occasion de parler en public, selon Hugh David:

No more an expert on Spain than [...] any of the rest of the intellectual Left who had visited the country [Spain], at the

⁸⁴ Hugh Thomas, The Spanish Civil War (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1965), p. 436. Cité par A. Kingsley Weatherhead, Stephen Spender and The Thirties (London: Associated University Presses, 1975), p. 30.

end of October 1936 he resolved to turn no invitation down for six months.⁸⁵

Il n'était pas prêt, en tout cas, à jouer le rôle de journaliste puisque «he knew no one and spoke only faltering Spanish».⁸⁶ Mais il cède finalement aux pressions du parti communiste et revient en Espagne comme journaliste de guerre. Ces deux dernières visites ne furent pas très fructueuses puisque les seuls résultats notables ont été quelques articles journalistiques, compilés plus tard dans son livre The Thirties and After et une série de poèmes sur la guerre espagnole faisant partie du recueil intitulé The Still Centre.⁸⁷ Ces poèmes ont été généralement critiqués par les analystes de Spender et de sa génération:

There is something missing from Spender's war poems, some authority for the right to pity; without that authority, which perhaps a poet must earn by sharing in suffering, pity becomes a patronising, distant attitude. Spender's experience of war had been compassion for those who fought, and anger for those who made propaganda, but these feelings had been distanced by the fact that Spender was neither a soldier nor a Spaniard. His compassion is in the poems, but so is the distance. They are, even the best of them, the war poems of a tourist.⁸⁸

⁸⁵ David, Spender. A Portrait, p. 186.

⁸⁶ Ibid., p. 187.

⁸⁷ Stephen Spender, The Still Centre (London: Faber and Faber, 1939).

⁸⁸ Hynes, The Auden Generation, p. 251.

C'est durant cette période que Spender traduit pour la première fois un poème de García Lorca: **Adam**, inclus plus tard dans la collection Poems for Spain.⁸⁹

À ce moment-là, Lorca avait déjà été fusillé, le 18 août 1936, juste un mois après le commencement de la guerre, par un groupe de milice paramilitaire. Sa mort devait faire de lui la première victime du fascisme appartenant à l'élite intellectuelle espagnole. Lorca devient alors un symbole pour tous les intellectuels d'Europe et, par conséquent, aussi pour Spender. Dès lors, non seulement la poésie lorquienne est admirée de Spender, mais en raison de sa mort, le poète est devenu célèbre hors du monde des lettres hispaniques. En tout cas, le fait de traduire sa poésie offre à Spender la chance non seulement de jouir d'une expérience personnelle mais aussi d'ajouter un autre aspect à sa carrière littéraire, celui de devenir l'auteur de «the first translation of Lorca's works to have a wide influence in English».⁹⁰

En effet tout porte à croire que, pour Stephen Spender, la raison principale des choix qui l'ont amené à traduire Lorca est un mélange de sentiments personnels en même temps qu'une réponse opportune à la demande

⁸⁹ Stephen Spender and John Lehmann, eds. Poems for Spain (London: Hogarth Press, 1939).

⁹⁰ Stephen Spender, «Speaking for Spain», review of Federico García Lorca by Roy Campbell, in New Republic, February 2, 1953, p. 18.

du public anglais désireux de connaître l'oeuvre littéraire de García Lorca. Lorca et Spender étaient contemporains, mais cela ne veut pas dire que le lien littéraire qui les unit (en tant qu'auteur et traducteur) suit le concept de «common sensibility» cher à Venuti, selon lequel le traducteur et l'auteur partagent leurs expériences et leurs intérêts. Spender vivait à la même époque que Lorca, mais il ne partageait pas les mêmes expériences ou les mêmes intérêts que lui. Entre ces deux poètes, le «Simpatico» est absent. Si l'on ajoute à cela le fait que Spender savait relativement peu de choses de la culture et de la langue de Lorca, on peut anticiper un manque de ressources pour la traduction d'une poésie culturelle comme celle de Lorca. Cette hypothèse de travail sera développée dans le chapitre suivant, avec l'analyse détaillée de l'un des poèmes de l'oeuvre de Lorca, déjà mentionné: le Romancero gitano.

EXCURSUS

Le rôle de Joan Lluís Gili dans la traduction du «Romance sonámbulo»

Comme on l'a déjà signalé au chapitre II, selon Barnstone, dans le processus de traduction, l'informant assume la fonction de «friendly and responsible human dictionary». Traditionnellement, un tel rôle apparaît secondaire dans le processus. Cela n'a pourtant pas été le cas de J.L. Gili, dont le rôle dans la traduction du «**Romance sonámbulo**» a été beaucoup plus déterminant que ce à quoi l'on aurait pu s'attendre, sur la base du rapport traditionnel: **traducteur ↔ informant ↔ auteur**.

I. J.L. Gili

Joan Lluís Gili Serra est né à Barcelona (Espagne) en 1907, au sein d'une famille d'éditeurs très connus. Il commence à travailler dans l'entreprise familiale en 1926. Quelques années plus tard, il réalise ses premières traductions en catalán. En même temps, il fait ses premiers pas dans le monde littéraire en collaborant activement au magazine La publicitat, où il publie des traductions de poètes anglais comme T.S. Eliot, Katherine Mansfield et D.H.

Lawrence. En 1933, il visite pour la première fois l'Angleterre, où il s'installera finalement en 1934.

En 1935, Gili fonde **The Dolphin Book Company**, qui devait devenir la librairie et l'entreprise d'édition la plus importante traitant des études hispaniques en Angleterre. Dans cet environnement, Gili entre en relation avec C. Day Lewis, Stephen Spender, Richard Church, Hermon Ould (secrétaire général du PEN) et Kingsley Martin (l'éditeur du magazine gauchiste New Statesman and Nation), entre autres. Il continue à maintenir un contact étroit avec les intellectuels catalans exilés en Angleterre, suite à la guerre civile espagnole.

En 1938, Gili publie une anthologie de prose de Miguel de Unamuno et en 1939 sa première traduction de la poésie de García Lorca en collaboration avec Stephen Spender. Depuis lors, les activités de Gili se répartissent entre ses travaux de traduction et son intérêt pour la grammaire. Aujourd'hui, Gili, âgé de quatre-vingt-neuf ans, continue de travailler et de publier, et il participe activement à la vie littéraire anglo-catalane. Son oeuvre la plus récente (1995) est la traduction en édition bilingue de Les Elegies de Bierville de Carles Riba.⁹¹

⁹¹ Tous ces renseignements sont tirés de la Miscel·lània Joan Gili, (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988) et du prologue de cette oeuvre par le professeur Arthur Terry. Les données plus récentes proviennent de ma correspondance privée avec J.L.Gili. Voir ANNEXE C.

II. La relation Spender-Gili-Lorca

La collaboration de Spender et Gili en ce qui concerne la traduction de la poésie de García Lorca est longue et extensive. Par exemple, la traduction de la collection des poèmes de Lorca choisie pour cette étude, d'où est tiré le poème étudié (1961) est une troisième version⁹² après les deux premières parues en 1939⁹³ et 1943.⁹⁴

Cette relation, bien que conforme à celle qui suit le schème classique **traducteur ↔ informant ↔ auteur** proposé par Barnstone, contient pourtant des différences notables en ce qui concerne le rôle de l'informant joué par Gili.

D'abord, le projet de traduction de Lorca ne vient pas de Spender, ni même de Gili. Selon Gili lui-même,

The real instigator of the 1939 volume was Rafael Martínez Nadal, a close friend of Lorca⁹⁵ who was then teaching at King's College, University of London.[...] So when Nadal came to me to publish a representative selection of Lorca's work I welcomed the idea wholeheartly.⁹⁶

⁹² Lorca and Allen, eds. Selected Poems of Lorca, p. 65.

⁹³ Lorca, Poems, p. 36.

⁹⁴ J.L. Gili and Stephen Spender, trans., Selected Poems of Federico García Lorca (London: The Hogarth Press, 1943), p. 22.

⁹⁵ Rafael Martínez Nadal a été un ami proche et un confident de Lorca pendant presque toute la courte vie du poète, du temps passé avec lui à la résidence universitaire de Madrid jusqu'à sa mort en 1936. Voir Gibson, Lorca: A Life.

⁹⁶ Correspondance de J.L.Gili, le 24 février 1996, (Annexe C).

On fera l'impasse ici sur le rôle de Martínez Nadal, puisque sa seule autre activité en ce qui nous concerne (mise à part la sélection des poèmes à traduire) a été la rédaction du prologue du premier recueil de 1939. Je n'ai pas trouvé trace d'une quelconque participation de sa part à la traduction. Le processus de traduction proprement dit a incombé à la personne de Gili. Pour reprendre les mots utilisés par ce dernier: «I wrote the basic translation».⁹⁷

En outre, Gili juge que: «[His] literary English was not good enough then»,⁹⁸ ce qui peut laisser supposer le manque de maîtrise dans le choix d'une terminologie propre dans la langue d'arrivée (les normes matricielles), d'autant peu qu'il y a eu manque de communication ultérieure entre lui-même et Spender. Par conséquent, Gili n'a pas pu jouer le rôle de dictionnaire humain de la langue de départ.

Surtout, c'est Gili qui, en fait, cherche la collaboration du **poète-traducteur**: «This is why I asked my friend Spender to collaborate».⁹⁹ Et, plus loin, Gili explique la raison de sa démarche auprès de Spender:

[...] I was conscious of my limitations. It was then that I approached Stephen Spender, whom I knew well enough and liked, to see if he would be willing to help me in checking my untutored English. I found him very willing

⁹⁷ Ibid., 22 janvier 1996.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

and interested, and I am glad to say that he carried out his task very conscientiously.¹⁰⁰

Ces trois raisons éclairent d'une façon différente la fonction de **l'informant** telle qu'elle a été assumée par Gili et, par extension, elles altèrent l'équilibre de la relation prototypique **traducteur ↔ informant ↔ auteur**.

III. L'invisibilité de J.L. Gili

Dans le premier chapitre, on a parlé du concept de **transparence** à propos des traductions en anglais et comment cette transparence suppose un effort de la part du traducteur pour se rendre «invisible».¹⁰¹ Ce cas de figure est évident dans la décision de Gili d'accorder la première place et la plus importante au nom de Spender dans leur publication. Selon Gili lui-même:

[Spender] wanted to put his name after mine, perhaps in order to emphasize that I had done the groundwork, but at the time I thought, as a publisher would have thought, that his name would attract more readers.¹⁰²

Cette suggestion est intéressante puisque Gili remplit deux rôles en l'occurrence, celui de traducteur et celui d'éditeur. Le choix est compréhensible à cause de l'intérêt du traducteur pour la meilleure diffusion possible de son

¹⁰⁰ Ibid., 24 février 1996.

¹⁰¹ Venuti, *Translator's Invisibility*, pp. 6-17.

¹⁰² J.L. Gili, *Correspondance*, 22 janvier 1996.

il outrepassa sa responsabilité en tant qu'informant. De plus, il a besoin d'un informant dans la langue d'arrivée, puisqu'il ne maîtrisait pas l'anglais littéraire. Devant ce handicap, il délègue ses pouvoirs, soumettant sa traduction au poète de la LA. C'est à ce stade que Spender prend la relève. Le **poète** se trouve face à une traduction déjà faite, mais non encore accomplie en tant que poème. Spender agit donc comme **poète** par rapport au format et comme **informant LA** quant à la «correction» de l'anglais littéraire. Si l'on tient compte de ce que dit Barnstone,

Putting together a responsible, literalist informant and a meticulously honest but imaginative writer is preferable to commissioning work from a scholarly nonwriter.¹⁰⁵

On observe que Gili aurait dû agir comme «literalist informant» et Spender comme «honest but imaginative writer». Dans notre cas en revanche, Gili a agi comme «scholarly nonwriter». Cependant, même si la relation Gili-Spender, à première vue, semble réunir toutes les conditions nécessaires à un résultat adéquat de la traduction de la poésie de Lorca, l'analyse tentera de démontrer que l'évidente redistribution des rôles dans la collaboration affecte plus ou moins négativement le produit final.

¹⁰⁵ Barnstone, Poetics, p. 267.

oeuvre. En tout cas, il n'y eut aucun problème de la part du public pour attribuer le rôle de «traducteur principal» à Stephen Spender. Ceci est évident quand on lit les critiques et les commentaires: ils visent tous Stephen Spender, au point de ne faire aucune mention de J.L. Gili.¹⁰³ Plus notable encore est le fait que Spender, lui-même, assume cette responsabilité. Il le démontre en répondant aux critiques en tant que traducteur principal, et même en critiquant les traductions faites par d'autres traducteurs de la poésie de García Lorca.¹⁰⁴ Cela rend l'invisibilité de J.L. Gili encore plus évidente.

IV. Récapitulation

Même si, dans cette relation **poète traducteur** ↔ **informant** ↔ **poète auteur**, on retrouve bien toutes les composantes habituelles, il y a une redistribution mutuelle qui porte sur le processus de traduction. Dans ce cas précis, la relation est celle de **poète informant LA** ↔ **traducteur informant LD** ↔ **poète auteur LD**. Autrement dit, Gili réalise la traduction et ce faisant,

¹⁰³ Voir, J. Gould Fletcher, recension de: Poems of F. García Lorca, traduction anglaise de Stephen Spender et J.L. Gili, dans Poetry, LVI, 6, Sept 1940, pp. 343-47.

¹⁰⁴ En effet, Spender adresse des critiques sévères aux traductions parues en anglais sous la plume d'autres traducteurs de Lorca. Voir par exemple, Stephen Spender, «Speaking for Spain», pp. 18-9. Et Stephen Spender, review of Lament for the Death of a Bullfighter and Other Poems by Federico García Lorca, in the original Spanish with English translations by A.L. Lloyd dans Life and Letters Today XVII, Winter 1937:144-46.

CHAPITRE III

L'Analyse normative de la traduction du «Romance sonámbulo»

Translations (like wives) are seldom strictly faithful if they are in the least attractive.

Roy Campbell, Poetry Review

Le «**Romance sonámbulo**» (Ballade somnambule), écrit en juillet 1924, est le quatrième poème du Romancero gitano qui est sans doute l'oeuvre la plus célèbre de García Lorca. Le romance (ballade) est la forme la plus traditionnelle de la poésie espagnole. Son origine remonte au temps des troubadours et de la poésie orale mais on le trouve encore dans la poésie populaire où ils sont compilés sous forme de recueils appelés **Romanceros**, d'où le titre choisi par Lorca. Les romances comprennent un nombre variable de vers d'art majeur (octosyllabique) avec une rime double-asonante en vers alternés, dont le **Romance sonámbulo** est un exemple classique.

Ce poème est celui qui exprime le mieux la complémentarité de la poésie folklorique traditionnelle et de l'inconscient. On y trouve toujours un parallélisme entre la vie et la mort, ce qui est réel et ce qui est inconscient.

C'est aussi un poème riche en thèmes, ce qui veut dire qu'il y a plus d'une interprétation possible. Robert Havard, par exemple, réalise une analyse freudienne du poème et il y trouve une thématique homo-érotique,¹⁰⁶ tandis que Herbert Ramsden l'analyse en termes d'une lutte entre l'illusion et la désillusion.¹⁰⁷ Ramsden lui-même cite vingt-deux études qui offrent des interprétations différentes de la sienne et parle encore de «many others that I have been obliged to omit».¹⁰⁸ En tout cas, ceci n'exclut pas que le poème doit avoir reçu une interprétation avant d'en tenter une quelconque traduction.

J'ai choisi la troisième version de Spender and Gili, qui date de 1961.¹⁰⁹ Elle nous est parvenue dans son état final, puisqu'elle n'était protégée par aucun droit d'auteur, et aussi parce qu'on y trouve des changements et des corrections, dont quelques «écarts» flagrants, qui seront plus tard mentionnés dans le corps de l'analyse.

Le propos de cette étude sera l'analyse comparative et critique de la traduction dudit poème en anglais et de sa version originale en espagnol. Je tenterai de montrer comment l'influence des traducteurs peut faire dévier,

¹⁰⁶ Robert G. Havard, From Romanticism to Surrealism. Seven Spanish Poets. (Totowa, NJ: Barnes and Noble Books, 1988), pp. 195-213.

¹⁰⁷ Herbert Ramsden, Lorca's Romancero Gitano. Eighteen Commentaries. (Manchester and New York: Manchester University Press, 1988), pp. 23-30.

¹⁰⁸ Ibid., p. 29.

¹⁰⁹ Lorca and Allen, eds. Selected Poems of Lorca, p. 65.

jusqu'à parfois oblitérer, le contenu implicite des messages originaux possibles, qui ainsi ne parviennent jamais au récepteur (dans ce cas le lecteur). Ce type d'informations implicites, ordinairement manifestées sous forme d'indices communicationnels «communicative clues»,¹¹⁰ constitue les maillons de la chaîne servant de connexion entre l'émetteur du message et le récepteur et qui si elle est brisée, entravant de la sorte la transmission du message. On verra donc comment cette traduction s'oppose aux principes d'Étienne Dolet (voir chapitre I) relativement aux règles à suivre pour réaliser une bonne traduction, aussi valables aujourd'hui qu'au XVIIe siècle.

La chose sera plus facile à comprendre si l'on considère que l'effet total du poème résulte de l'intégration de ses aspects acoustique ou sonore, sémantique et enfin syntaxique.

I. L'aspect acoustique

On a déjà mentionné le fait que la poésie était pour certains «technically untranslatable», l'une des raisons principales étant l'impossibilité de reproduire la musicalité du poème dans la LA. Cette impossibilité est particulièrement évidente dans le cas du «**Romancero**», dont l'origine est la

¹¹⁰ Gutt, Translation and Relevance, p. 129.

chanson d'amour populaire. Cette qualité poétique était du reste déjà mentionnée par un critique anonyme:

The difficulties confronting any translator of Lorca are formidable. His manner is the manner of the Andalusian *romance*, which has no equivalent in English, and which, transposed into English, divorced from the movement and cadence of the folk-music that is its very soul, becomes merely floppy, meaningless doggerel. It is possible to preserve much of Lorca's wild imagery; but in Spanish the justifying context of this imagery is the singing or speaking voice, and translations destroy the context and accordingly falsify the imagery.¹¹¹

Cette difficulté apparaît clairement dès que l'on compare les deux versions du poème à étudier.

Dans la version originale, la rime et le rythme écoulent directement des propriétés phonétiques de la LD. D'abord, par rapport à la rime, on perçoit très concrètement que dans l'original, l'espagnol étant une langue syllabique (du type consonne-voyelle, consonne-voyelle...), il y a toujours beaucoup d'uniformité dans la terminaison des mots, ce qui rend relativement aisé le maintien de la rime typique du «romance» (rime double-asonante en vers alternés). Par exemple, dans les vers 5-8 de la première strophe:

5. Con la sombra en la cintura
6. ella sueña en su baranda,
7. verde carne, pelo verde,
8. con ojos de fría plata.

¹¹¹ Saturday Review, January 13, 1940. p. 21.

Comparons maintenant ces mêmes vers dans la traduction de Spender et Gili:

5. With the shadow on her waist
6. she dreams on her balcony,
7. green flesh, hair of green,
8. and eyes of cold silver.

L'effet d'assonance dans les vers alternés est beaucoup plus fort que celui d'une rime ordinaire. Selon Roy Campbell, poète renommé et traducteur de Lorca,

[Lorca's] assonance is very much more pronounced than that of other Spanish poets. On analysing his use of vowel sounds, one finds that the extra emphasis which his own vowel assonance sounds acquire is usually due to their having been entirely suppressed from the rest of the line in which they occur. This is a true feat of profound technical engineering.¹¹²

À première vue, tout cela semblerait justifier le parti pris de ceux qui parlent de l'impossibilité de parvenir en même temps à une correspondance physique et acoustique. La différence de prononciation des voyelles anglaises ainsi que la grande variabilité des terminaisons rendent presque impossible une telle coïncidence. Cependant, comme Barnstone l'a bien observé: «While translation into rhyme requires more skill and time, it is not a restrictive

¹¹² Roy Campbell, Lorca: An Appreciation of His Poetry. (New Haven, CT: Yale University Press, 1952), pp. 40-1. Même si ce sujet dépasse les objectifs de cette étude, Cotton et Sharp ont réalisé une analyse phonologique très complète d'un des poèmes du Romancero gitano en le comparant à une version anglaise produite par Campbell lui-même. Voir Eleanor Greet Cotton and John M. Sharp, «Translator of Literature: Traduttore or Traditore?», Language and Literature, 1993:35-51.

experience and one need not stray from the text». ¹¹³ Si l'on compare ces quatre vers de Spender et Gili à la version de C.W. Cobb, on observe qu'en effet il est possible de produire un certain effet acoustique comparable à celui du poème lorquien, sans pour cela changer l'effet du message:

5. With shadow round her waist she waits
6. Behind her railing dreaming,
7. Greenish flesh, hair of green,
8. Her eyes cold silver gleaming. ¹¹⁴

On trouve la même absence de rime tout au long de la traduction de Spender et Gili.

Quant au rythme, Lorca maintient dans tout le poème la métrique correspondant au «romance» de (8) syllabes (soit 7+1 dans le cas des mots oxytons ou se terminant par une consonne, ou 9-1 dans le cas des mots accentués sur l'antépénultième syllabe). Encore une fois, s'il faut admettre que, pour l'espagnol, garder ce rythme est facile en raison de la structure syllabique de la langue, cette explication n'est pas suffisante pour justifier une traduction anglaise appauvrie à cet égard. Précisément, la langue anglaise est pleine de particules, de conjonctions, de prépositions, etc., qui, selon l'utilisation qu'on en fait, ont parfois une signification neutre («empty words»). Ces mots peuvent

¹¹³ Barnstone, «Preferences,» p. 51.

¹¹⁴ Carl W. Cobb, Lorca's Romancero Gitano: A Ballad Translation and Critical Study. (Jackson: University Press of Mississippi, 1983), p. 7.

permettre l'obtention d'une métrique plus égale. On trouve un exemple concret de cette dissymétrie dans les correspondances suivantes:

7. Verde carne, pelo verde (8)	green flesh, hair of green (5)
11. las cosas la están mirando (8)	all things look at her (5)
18. con la lija de sus ramas (8)	with the sandpaper of its branches (9)
33. Pero yo ya no soy yo (7+1)	But I am no more I (6)
44. alrededor de tu faja. (8)	around your sash (4)

Alors qu'il était tout à fait possible de paramétrer de la façon suivante:

greenish flesh and hair of green (7)
 all things are looking at her (7)
 with its sandpaper branches (7)
 But I am no longer I (7)
 dripping around your sash (6)

Ces modifications, sans changer la structure des vers, présentent pourtant une certaine uniformité métrique qui régularise le rythme et, par conséquent, la musicalité de la version anglaise.

Si la rime et le rythme sont des facteurs extrêmement importants dans la composition d'une oeuvre poétique, il y a bien d'autres ressources littéraires que l'auteur utilise et qui aident à resituer le «récepteur» dans l'environnement créé par le poète. Ces ressources correspondent notamment à des effets sonores

parmi lesquels la cacophonie, l'allitération, l'onomatopée.... La traduction littérale en général est responsable de ces pertes. Ainsi, l'euphonie presque hypnotique du premier vers «Verde que te quiero verde» produite par la combinaison des consonnes (V,R,D,K,T,K,R,V,R,D), qui est le leitmotiv du poème, est perdue dans la traduction vers l'anglais. Quelle que soit la version anglaise, le lecteur ne pourra être rapporté à cet état, entre le monde réel et le monde imaginaire où le poète veut le situer. C'est pour cette raison que le traducteur se doit de compenser cette lacune par un travail beaucoup plus attentif à la rime et au rythme, travail que la version de 1961 ne reflète pas.

II. L'aspect sémantique

Si la représentation phonétique d'un poème est importante pour maintenir sa musicalité, la représentation sémantique est cruciale. Si l'on revient à l'idée de Borges selon qui, il s'agirait d'«essayer» de traduire «ce qu'on veut dire, non pas ce qu'on écrit»,¹¹⁵ la priorité du traducteur doit être de transmettre aussi fidèlement que possible la pensée et le sentiment de l'auteur, autrement dit, d'obtenir du public la réponse désirée ou obtenue par l'auteur. Pour cela, une condition serait que le traducteur respecte les deux premiers principes énoncés par Dolet, (1) comprendre ce que l'auteur voulait dire et (2)

¹¹⁵ Cité par Rabassa, «If This Be Treason», p. 22.

avoir une connaissance parfaite tant de la LD que de la LA. Un des outils les plus importants dont le traducteur dispose pour prouver sa connaissance est le choix lexical. Néanmoins, la recherche systématique du «mot juste» peut devenir un sac d'embrouilles linguistiques, puisqu'il y a toujours un risque de «misrepresentation of communicative clues arising from semantic representations».¹¹⁶ Un exemple évident de cette perte est là encore attestable dans le travail de Spender et Gili.

On peut voir cela plus clairement si l'on classe ces indices sémantiques communicationnels selon trois critères différents: (A) le lexique général, (B) le lexique culturel et (C) les déterminants sémantiques.

A. Le lexique général

Ce sont des mots généraux qui n'apportent aucune valeur culturelle à la traduction, mais dont le choix peut aboutir à un message déviant au lecteur.

Pour donner quelques exemples:

a) Au vers 6, le mot **baranda** (fr. «balustrade») est traduit par **balcony** (fr. «balcon»). Un meilleur équivalent de **baranda** serait **railing**. Ici, on trouve trois sortes de nuances; d'abord, le terme **balcony** est restrictif. On peut trouver des balustrades sur un balcon, devant une fenêtre, sur une

¹¹⁶ Gutt, Translation and Relevance, p. 129.

terrasse... (cette dernière étant la plus indiquée dans le contexte du poème). Par ailleurs, le choix de «balcon» est inconsistant avec le reste du poème (voir vers 48 et 54). Enfin, «balcon» ne donne pas la sensation d'appui (physique) et d'attente (temporelle) que l'on reçoit de «balustrade».

b) Au vers 12, le verbe **mirar** (fr. «regarder») est traduit par **see** (fr. «voir»). Avec ce choix, on n'aperçoit plus la nuance de volonté. On doit insister ici sur le fait qu'«elle» n'est plus vivante et n'est plus capable de réaliser aucune action, donc de «regarder».

c) L'expression **¿Y por dónde...?** (fr. «et par où?») dans le vers 21, est traduite par **And from where?** (fr. «et d'où?»). Ce petit changement déplace totalement le sens de la phrase. Dans le poème original, Lorca est beaucoup plus préoccupé de la façon dont l'action est réalisée que de la provenance en tant que telle. La personne se définit selon son cheminement, et non par son origine. Enfin, les points de suspension, omis dans la traduction, aident à renforcer le suspense qui saisit la fille. Ceci aussi est perdu dans la traduction anglaise.

d) Enfin, au vers 60, on traduit **herían** (fr. «blessaient») par **piercing** (fr. «perçant»). Ce choix occulte la figure littéraire de personnification que Lorca donne à l'aube. L'effet d'être blessé est une qualité associée aux êtres animés qui peuvent ressentir la douleur. En espagnol, l'aube devient une

créature avec des caractéristiques humaines, par conséquent qui souffre, tandis que dans la version anglaise, l'aube demeure inanimée bien que percée par la glace.

B. Le lexique culturel

Avec ce lexique spécifique, Lorca situe la narration dans un contexte culturel. Ces mots doivent avoir non seulement un contenu sémantique mais aussi un contenu contextuel. Dans ce poème concret, Lorca n'en utilise pas beaucoup, mais ceux qui s'y trouvent sont absolument indispensables pour situer le poème dans son contexte culturel. On peut classer ces termes en (a) intraduisibles et (b) traduisibles.

a) Selon Catford, les intraduisibles (ou: «cultural untranslatable») sont des expressions «functionally relevant for the SL text, completely absent from the culture of which the TL is a part».¹¹⁷ Dans notre poème, des exemples pertinents seraient **los puertos de Cabra**¹¹⁸ (vers 30) et **Guardias civiles**

¹¹⁷ Catford, Linguistic Theory of Translation, p. 99.

¹¹⁸ Los puertos de Cabra (les cols de Cabra), dans les montagnes de la province de Córdoba, sont les points connecteurs les plus importants entre les provinces maritimes et l'intérieur de l'Andalousie. Ces lieux ont été rendus célèbres par la contrebande qui s'y déroulait et le fait que les gitans y étaient nombreux. Dans la première traduction de Spender et Gili (1939), le mot **puerto** (qui en espagnol est le même tant pour «col de montagne» que pour «port maritime») a été traduit par **port** en anglais, une erreur géographique. Dans la deuxième version (1943) le choix s'est porté sur **harbour**. Ce n'est que dans la troisième version (1961) que le mot a été traduit dans sa vraie acception de **passes**.

borrachos (vers 81).¹¹⁹ Il est très élitiste de la part du traducteur de supposer que tous ceux qui lisent le poème disposent de cette information. Selon le premier principe de Dolet, une des fonctions du «bon» traducteur est de faciliter la compréhension du texte. Une solution possible à ce problème serait simplement d'ajouter des notes en bas de page. Dans la plupart des cas, le lecteur partagera le sentiment de Vladimir Nabokov, qui déclarait:

I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page, so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity.¹²⁰

Deux ou trois notes en bas de page, dans la traduction de Spender et Gili, l'auraient rendue plus complète et plus accessible à toutes sortes de publics.

b) Les expressions traduisibles, parmi lesquelles les suivantes:

- Le mot **Compadre**¹²¹ (vers 25, 29 et 35) a une signification vraiment unique dans la culture gitane. Le **compadrazgo** est le résultat d'une

¹¹⁹ Un corps de police paramilitaire créé au XIXe siècle par décret royal pour maintenir la paix à la campagne. Plus tard, au XXe siècle, sa fonction principale a été de persécuter les gitans. Ils ont toujours été nombreux dans les cols de Cabra.

¹²⁰ Vladimir Nabokov, «Problems of Translations: Onegin in English.» Partisan Review 22 (1955): 496-512. Cité par Barnstone, Poetics, p. 32.

¹²¹ Le Grand dictionnaire Larousse signale que le terme espagnol **compadre** n'a pas d'équivalent exact en français. Il désigne le parrain par rapport aux parents et à la marraine de l'enfant. On ne peut pas vraiment le traduire par **compère**, car en espagnol **compadre** n'a jamais une nuance négative.

amitié très intime, d'un lien du sang, ou d'un lien de famille. La traduction de **compadre** par **friend** ne reflète pas du tout le degré d'intimité inscrit dans la relation entre les deux protagonistes masculins du poème (beau-père/beau-fils, amants, amis intimes...). Même si en anglais il n'y a pas de «mot juste» qui exprime la liaison entre les compadres, on peut toujours trouver une équivalence qui reflète l'intensité de cette relation. Quelques suggestions seraient: **my brother, my son, comrade, dear friend, old friend**. Même si ces termes sont encore faibles, ils sont un peu plus descriptifs que **friend** tout seul. Il existe aussi la possibilité de garder le mot espagnol **compadre**, clarifié encore une fois avec une note en bas de page. Ainsi, grâce à cet emprunt, le transfert culturel deviendrait encore plus fidèle.

- Le mot **mocito** (vers 31) est un autre terme tout à fait gitan. Ici la nuance est sexuelle (fr. «jeune homme célibataire»). Dans la culture gitane, la réalisation sexuelle de l'homme ou de la femme a beaucoup d'importance. Un jeune homme, qui a déjà eu des expériences sexuelles avec une autre personne, n'est plus un **mocito**. Cette information est tout à fait remarquable dans le contexte du poème, puisque Lorca est précisément en train de suggérer le manque de définition sexuelle du **mocito**. Autrement dit, le **mocito** peut encore devenir homme ou femme; Lorca joue ainsi sur une certaine nuance d'homosexualité. Cette nuance n'est pas aussi évidente dans la traduction

anglaise **young man** (fr. «jeune garçon»), qui indique seulement la jeunesse du personnage. Quelques suggestions pour la traduction de **mocito** seraient peut-être: **youngster**, **lad**, ou, dans le cas de ce poème et à cause de la relation étroite entre les deux hommes, **my son**. On mettrait alors l'accent sur l'âge en même temps que sur la familiarité et l'intimité qui rapprochent les protagonistes. En outre, on pourrait toujours emprunter le terme espagnol **mocito**, suivant le même processus que dans le cas de **compadre**.

- Le troisième et dernier cas concerne l'expression **Trescientas rosas morenas** (vers 41). Spender et Gili interprètent **morenas** (fr. «brunes ou bronzées») comme un adjectif qui qualifie l'objet **rosas** (métaphore pour la couleur d'une tache de sang). Cependant en espagnol **morenas** est une qualité tout à fait humaine; en fait, tout le peuple gitan est métaphoriquement caractérisé comme **raza de sangre morena** (fr. «race du sang bronzé»). Donc, dans ce cas, la qualité **morena** explique «l'origine» du sang plutôt que la simple nuance de sa couleur. Une suggestion serait de chercher une équivalence avec un autre terme, par exemple la couleur de la peau gitane est **morena** mais on l'identifie aussi à la couleur **vert olive**,¹²² donc on pourrait modifier

¹²² Cette version semble en fait très appropriée, puisque le leitmotiv du poème **Verde que te quiero verde** originalement faisait partie d'une chanson populaire sur la femme gitane qui commençait de la façon suivante:

Verde que te quiero verde
de color de aceituna...

Vert que je t'aime vert
de la couleur de l'olive...

l'expression en **Three hundred olive skinned roses**. Une autre suggestion reste la traduction de Cobb: **Three hundred dark-skinned roses stain...**¹²³

C. Les déterminants sémantiques

Ce sont des particules qui préservent l'ordre logique des conclusions auxquelles le lecteur est déjà arrivé par le jeu de l'implicite présent dans le texte. En termes pragmatiques, ces déterminants ratifient le fait que les déductions du récepteur s'accordent avec les suggestions que l'émetteur a inférées («void pragmatic connectors»). Dans ce domaine également, on trouve des écarts chez Spender et Gili. On en citera quatre.

- D'abord, aux vers 34 et 53, l'adverbe *ya* (fr. «déjà») est traduit en anglais par **now** (fr. «maintenant»). En espagnol, l'environnement du poème est changé et ce changement est irréversible, tandis qu'en anglais le changement se rapporte à un instant spécifique et qui n'implique pas nécessairement de stabilité. Une autre traduction serait de recourir à un changement d'ordre syntaxique, par exemple: **my house is no longer my own**.

- Au vers 8, la préposition **con** est remplacée par la conjonction copulative **and**. En anglais, les vers 7 et 8 sont transformés en une série d'attributs de la fille qui, tous, ont la même importance et sont au même

¹²³ Cobb, Lorca's Romancero, p. 8.

niveau, alors qu'en espagnol, on a **ojos de fría plata** (fr. «les yeux d'argent froid»), ce qui humanise l'ensemble indéfini de **pelo verde** et **verde carne** (fr. «cheveux verts» et «chair verte»). Autrement dit, en espagnol, **con** réalise la fonction active de thématiser **verde carne, pelo verde**, tandis qu'en anglais **and** n'ajoute que, passivement, une caractéristique de plus. Dans ce cas, on aurait très bien pu maintenir la littéralité et traduire **con** par **with**.

- Au vers 17, on trouve une autre substitution. Dans ce cas, **su** (possessif) en espagnol est remplacé par **the** (article défini) en anglais. Ce changement est fort ironique, car les rôles linguistiques apparaissent permutés. La langue espagnole utilise le possessif exclusivement quand elle en a besoin. Dans ce cas précis, le figuier griffe seulement le vent qui lui appartient, pris entre ses branches, ce vent qui pendant quelques secondes lui appartient. Cette possession rend l'image intime, presque amoureuse. Cette image est complètement perdue dans la traduction anglaise, l'article **the** renvoyant à son antécédent **Green wind** du vers 2, un vent de fraîcheur et de vie qui n'est pas encore mué en vent stagnant du figuier, celui auquel Lorca fait référence. Donc, ici comme dans le cas précédent, la traduction littérale **its** marcherait mieux.

On observe le cas contraire aux vers 25 à 28: **Compadre, quiero cambiar/ mi caballo por su casa,/ mi montura por su espejo,/ mi cuchillo por**

su manta. Dans ce cas, le **su** possessif est arbitraire, puisqu'on peut le traduire en anglais par **your**, **their**, **her** ou **his**. Le choix incombe au traducteur.

Spender et Gili ont opté pour **your**: Friend, I want to change/ my horse for **your** house,/ my saddle for **your** mirror,/ my knife for **your** blanket. Ce qu'il est intéressant de mentionner, ce sont les connotations des mots **caballo**, **montura** et **cuchillo**, (fr. «cheval», «monture» et «couteau») et aussi des mots **casa**, **espejo** et **manta**, (fr. «maison», «miroir» et «couverture»). Le premier groupe a des connotations masculines, liberté, aventure, pouvoir..., tandis que le deuxième est plutôt associé aux femmes, au foyer, et à la soumission induite par le mariage. Le **mocito** désire transformer sa vie d'aventures et de périls en une vie plus calme, plus domestique. Lorsque le traducteur prend la décision de traduire **su** par **your**, il est évident qu'il incline le **mocito** vers l'interlocuteur, dans ce cas le **compadre**. Dans le cas de la version espagnole, le lecteur est libre d'interpréter si la personne à qui le **mocito** veut se soumettre est le **compadre** ou la **niña**, tandis qu'en anglais la décision est contrainte. Ce phénomène était déjà signalé par Catford qui parlait de: «linguistic untranslatability arising from polysemy of an SL item with no corresponding TL polysemy».¹²⁴

¹²⁴ Ibid., p. 94.

- Enfin, au vers 21, on note un écart grammatical pur et simple confinant à l'erreur d'interprétation. On ne peut pas traduire **soñando en** par **dreaming of**. La signification est en effet tout à fait différente. En anglais la traduction est synonyme de **dreaming about**, c'est-à-dire rêver de (quelque chose ou quelqu'un) et se rattache au thème du rêve. En espagnol, ceci se dirait **soñar con**, jamais **soñar en**. La raison pour laquelle **en** est utilisé est pour indiquer un état d'esprit. La fille se trouve engloutie, sans espoir, dans une mer de désolation, une mer d'amertume. Une suggestion serait de traduire par **dreaming in a bitter sea**.

III. L'aspect syntaxique

Lorsqu'on lit la version de Spender et Gili pour la première fois, on a l'impression qu'elle ne présente que des défaillances syntaxiques vénielles. Néanmoins, après l'avoir lue à plusieurs reprises, on trouve que si les déviations ne sont pas très nombreuses, c'est plutôt à cause de la ressemblance syntaxique, fortuite, entre les deux langues qu'une conséquence positive de la traduction littérale «à la mode» dans la première moitié du XXe siècle.

Cependant, même si ces fautes ne sont pas trop nombreuses, on ne peut pas les passer sous silence, puisqu'on trouve des situations où ces

glissements syntaxiques peuvent faire dévier le message original de l'auteur. On en donnera ici quelques exemples.

En premier lieu, il convient d'examiner les vers 41 et 42, **Trescientas rosas morenas / lleva tu pechera blanca** traduits en anglais par **Your white shirt bears / three hundred dark roses**. Dans ces deux vers, Lorca rompt l'ordre logique de la structure syntaxique, qui devrait être **Tu pechera blanca lleva / trescientas rosas morenas**. Cette rupture a une fonction primordiale dans l'effet induit par ces vers. Logiquement, on considère le groupe sujet comme le groupe nominal le plus important dans la phrase car il réalise l'action du groupe verbal, et ce groupe est normalement placé tout au début de la phrase, à la place du thème. En changeant l'ordre de Lorca: un groupe nominal (groupe sujet) par un autre de la même espèce (groupe de complément d'objet direct), les traducteurs ne produisent pas de choc syntaxique chez le lecteur, et du même coup créent une déviation thématique, même s'ils placent pourtant l'accent également sur le groupe d'objet direct qui est ici le vrai porteur du message. Pour Lorca, l'important est non seulement la couleur mais surtout le nombre des roses. Ce nombre est la représentation du peuple gitan tout entier et c'est pour cette raison que trois cents prend la première place dans la phrase, comme surthématisation.

Ceci est l'une des rares occasions où Spender et Gili ont été infidèles à leur principe de traduction littérale. Ironiquement, le résultat est une phrase anglaise parfaitement harmonieuse et logique mais dépourvue de force et en tout cas de celle du poème original.

Un cas analogue se retrouve aux vers 57 et 58, **Temblaban en los tejados / farolillos de hojalata**, traduits en anglais par: **Small lanterns of tin / were trembling on the roofs**. Comme dans le cas précédent, la version espagnole est caractérisée par un renversement de l'ordre syntaxique «logique» de la phrase. Le résultat est le même qu'aux vers 41 et 42. L'insistance du message ici est sur la sensation de désolation et de souffrance des lanternes (ce qui leur donne une qualité humaine), et non la taille ou le matériau dont elles sont faites. Gili & Spender s'écartent de leur norme initiale et la personnification lorquienne est altérée et perde sa force.

CHAPITRE IV

Vers un compromis entre l'adéquation et l'acceptabilité

Dans le chapitre III, nous avons fait état des écarts, plus ou moins évidents, induits par la traduction de Spender et Gili par rapport au texte original. Il serait intéressant de voir si ces écarts sont des choix véritables, dû au fait que les traducteurs avaient un objectif précis par rapport à la LA quand ils ont entrepris ce travail (approche téléologique), ou si au contraire, si ces écarts sont la conséquence d'une adultération de la relation **poète informant LA ↔ traducteur informant LD**.

I. L'analyse normative

Il est évident qu'il était pratiquement impossible de préserver la musicalité du poème, non seulement à cause des différences phonologiques entre l'anglais et l'espagnol mais aussi à cause de l'assonance forcée lorquienne. Spender lui-même admet que «Lorca's magic is untranslatable, but it is by no means incommunicable».¹²⁵ Il évoque ici un type de **communication**

¹²⁵ Spender, review of Lament, p. 145.

où le traducteur ne doit pas ménager ses efforts pour garantir l'intégrité du message.

Dans le cas de la traduction de Spender et Gili, cette intégrité est d'une certaine façon affectée par le choix de vocabulaire, les emplois de quelques déterminants sémantiques, quelques glissements syntaxiques et même le redéploiement de ressources stylistiques telles que la personnification et la métaphore.

Lorsqu'un lecteur bilingue compare la version anglaise du poème au texte original, il a donc l'impression d'une certaine perte. C'est un peu comme s'il manquait au poème son vernis final. À l'analyse, cette **perte** s'explique aussi à cause de la relation, dont on a déjà parlé, entre le **poète informant sur la LA, le traducteur informant sur la LD et le poète auteur dans la LD**. Même si l'on n'est pas certain, on peut toujours émettre une hypothèse sur le processus de ce travail de traduction: Gili réalise la traduction de base du poème lorquien et délègue ses pouvoirs à Spender. Spender, en tant que poète et informant dans la langue anglaise, transforme (ou non) la traduction de Gili, et produit un document acceptable pour la LA, ethnocentrique par nature. Tout porte à croire qu'il n'y a pas eu de relation ultérieure entre le traducteur et le poète dans leurs rôles d'informants des langues respectives, d'où la perte du message culturel dans la traduction. On ne sait pourtant pas si ce choix est

volontaire ou involontaire. Si Spender ne connaissait pas assez la culture «de départ», il n'aurait pas eu besoin de justifier le manque d'information culturelle dans sa traduction, et dans ce cas les choix seraient involontaires. D'un autre côté, si Spender a jugé que l'inclusion des éléments culturels du texte original compliquait la traduction et la rendait difficile à comprendre dans la culture «d'arrivée», alors ses choix seraient volontaires. La fonction et l'habileté de Gili en tant qu'informant sur la LD sont annihilées. Du point de vue de Gili, une fois que sa traduction «de base» a été faite, le traducteur a fait une «délégation de pouvoir» à Spender. Probablement pour deux raisons principales, d'abord la propre insécurité de Gili par rapport à son anglais littéraire et de plus, le fait qu'il n'est pas lui-même poète. En tout cas, il semble qu'il y ait eu manque de communication entre les deux «traducteurs», une fois que le texte est arrivé dans les mains de Spender. D'un point de vue normatif, les écarts de la version anglaise seraient la conséquence de l'adultération dans la relation **poète traducteur ↔ informant ↔ poète auteur** suggérée par Barnstone.

II. Le point de vue descriptif

Dans cette perspective, on peut se poser la question de savoir si Spender et Gili ont atteint le **but** qu'ils s'étaient fixé. On doit donc réaliser l'analyse d'un point de vue tout à fait différent. Faute d'une énonciation

formelle de la part des traducteurs à cet égard, on peut essayer de le déduire en essayant de reconstruire les **normes de traduction** proposées par Gideon Toury. Pour cela, il convient de recourir aux sources textuelles (dans ce cas précis la traduction du poème) et aux sources extratextuelles, c'est-à-dire, tous les autres documents pertinents qui font peu ou prou référence au travail de Spender et Gili. Il est important de préciser à cet égard que, même si l'on a utilisé pour l'analyse empirique la traduction de 1961 (3ème version), donnant ainsi aux traducteurs le bénéfice du doute en ce qui concerne les corrections et les changements intervenus entre-temps, il reste que, pour les besoins de la reconstruction des normes de traduction, on n'a considéré la traduction que sous la forme d'une seule et même entité, (avec deux versions postérieures où il y a eu divers changements mineurs).

En premier lieu, et conformément aux **normes initiales** posées par Toury, on doit s'interroger sur les positions («cibliste» ou «sourcière») qu'ont prises les traducteurs par rapport à la traduction. Gili (en tant que traducteur et propriétaire de la maison d'édition) semble avoir eu comme but la réalisation d'une traduction tant suffisante («adequate») par rapport au texte original qu'«acceptable» pour la culture d'accueil: «[...] a literal rendering [...] to assist the English reader in unfolding the poetic message of the original». ¹²⁶ C'est en

¹²⁶ Gili, Correspondance, 24 février 1996.

tout cas de cette façon qu'il «théorise» la traduction aujourd'hui, en 1996. Une telle stratégie est manifeste lorsque la maison d'édition choisit de publier le poème en version bilingue.¹²⁷

En second lieu, par rapport aux **normes préliminaires**, on voit qu'on se pose d'abord la question des **principes de traduction** (pourquoi ce texte, est-ce l'esprit du temps, la politique, etc.). On a déjà mentionné que c'est Rafael Martínez Nadal qui avait choisi le texte à traduire (type «culturel») et que Gili et Spender ont été d'accord avec ce choix. Spender et Gili, en tant que traducteurs, ont nié toute motivation politique à la base de leur travail. Selon Gili lui-même: «I have never been interested in politics, so no political motive can be attached to the publication».¹²⁸ Spender, dans son rôle de porte-parole, témoigne aussi d'un même manque d'intention politique dans son travail. Par exemple, quand Roy Campbell en 1952 a présenté son recueil de traductions de Lorca en disant: «As far as England is concerned, no book about Lorca has so far appeared which has not tried to use him as a political symbol».¹²⁹ Spender a répondu de façon polémique en disant:

¹²⁷ La décision d'une maison d'édition de publier une traduction en édition unilingue ou bilingue détermine indirectement le caractère **sourcier** ou **cibliste** de ladite traduction, quelles que soient les raisons de cette décision. Souvent cette décision est subordonnée à des raisons économiques et n'a rien à voir avec l'intention propre du traducteur.

¹²⁸ Gili, Correspondance, 24 février 1996.

¹²⁹ Campbell, preface to Lorca.

In the first translation of Lorca's work to have a wide influence in English (that by Spender and Gili, Dolphin Press, 1939), Mr. Nadal, writes as follows in his introduction: "No protest can be too strong against this use of Lorca's name for the purposes of propaganda". It certainly required courage to publish this in 1939, so soon after the defeat of the Republic. That Mr. Campbell should ignore the Introduction of the best known selection of Lorca's work in an English translation, lays him open to the charge of making political capital out of Lorca.¹³⁰

Cependant, même si leur intention n'était pas politique, on ne peut pas écarter la réalité de l'affiliation politique de Spender à cette époque, pas plus que l'on ne peut ignorer le fait que Lorca, volontairement ou involontairement, est devenu une figure politique, surtout dans le milieu intellectuel anglais. En tout cas, la responsabilité du choix initial incombe ici à Martínez Nadal. De ce dernier, on peut dire qu'à l'époque, il était exilé en Angleterre, (probablement pour des raisons politiques). Il existe donc une certaine ambiguïté à propos des objectifs préliminaires rattachés à la traduction de cette oeuvre. Évidemment, aucun de ceux qui ont été associés au projet de traduire Lorca ne veut être accusé d'avoir voulu profiter de sa réputation de poète assassiné.

Quant à la question du **caractère plus ou moins direct de la traduction**, on peut noter qu'ici la traduction s'est opérée directement de l'espagnol à l'anglais, sans aucune autre langue intermédiaire. Ce caractère

¹³⁰ Spender, «Speaking for Spain,» pp. 18-9.

direct facilite la traduction puisqu'il n'y a pas de perte due à l'interférence d'autres langues. Par rapport au deuxième aspect du caractère direct de la traduction, celui de l'usage possible par le traducteur d'autres versions de la même oeuvre par d'autres traducteurs, on peut faire remarquer qu'il n'y a eu qu'une seule autre traduction contemporaine à celle de notre étude, celle de Rolfe Humphries.¹³¹ On ne sait certes pas quelle a été la première, mais il y a très peu de ressemblance entre les deux. En fait, le seul point méritant d'être signalé est que tant Gili que Humphries ont traduit les cols de Cabra par les **ports** de Cabra au lieu des **passes** de Cabra.

Reste à aborder la question de la reconstruction des **normes opérationnelles** ou qui contrôlent le processus de traduction. On a déjà vu qu'il y en avait deux types. D'abord, les **normes matricielles** qui peuvent gouverner la distribution ou la segmentation, et l'existence d'une terminologie propre à la langue d'arrivée, entre autres. Dans le cas de la traduction du poème de Lorca, il n'y a pas eu de segmentation puisque le traducteur a décidé de respecter la versification originale. Quant aux glissements de distribution, Spender et Gili se sont permis d'en faire certains, comme on l'a déjà vu au cours de l'analyse syntaxique. Ce sont précisément les personnifications où ils ont changé l'ordre des mots, induisant du même coup une perte de la force de la phrase en anglais.

¹³¹ Rolfe Humphries, «Two Poems By Federico García Lorca,» The Kenyon Review, I (1939):pp. 144-7.

On doit remarquer que ces changements sont volontaires, puisque Spender lui-même admet que,

the order of the images is as essential to the quality of the poem, as is the order of notes in a sonata or of colours in a picture.[...] Obviously the effects of such an artist as Lorca are very deliberate.¹³²

Or, même si Spender exprime cette opinion par rapport aux traductions de Lorca par d'autres traducteurs, il opte pourtant pour l'introduction de modifications (ou pour respecter des altérations apportées par Gili) et, de la sorte, il rend la traduction plus «acceptable» dans la LA. Quant à l'existence d'une terminologie propre à la langue d'arrivée qui exprimerait une équivalence complète du texte de départ, on en trouve un exemple concret dans le traitement du lexique culturel. Ici, l'aspect culturel des expressions espagnoles a été plus ou moins ignoré et traduit par des expressions plus acceptables dans la langue d'arrivée. Cette approche est plutôt cibliste. Cependant, l'uniformité de l'approche cibliste en ce qui concerne les normes matricielles est rompue, dès lors que l'on aborde le cas concret des métaphores. Dans ce cas, la version anglaise nous offre une traduction presque littérale de la métaphore lorquienne, dont l'image ne produit pourtant pas le même effet en anglais en même temps qu'elle oriente l'approche de cibliste à sourcière puisque toutes les métaphores visent à préserver les éléments culturels correspondants. La raison de cette

¹³² Spender, review of Lament, pp. 145-6.

préservation des métaphores est expliquée par Spender quand il dit: «[...] imagery is an international poetic currency. An image expressed in words conveys a visual image independent of words, and translatable into the words of another language». ¹³³ Il est évident que ce concept de la métaphore selon Spender est un concept générique, quasiment universaliste. Autrement dit, il ne conçoit pas qu'il y ait des images culturelles. Il va même plus loin et affirme:

To say that an Englishman, because he is not a Spaniard and has never been to a bullfight, cannot understand one of Lorca's ballads about a bullfight is like saying that one poet of love cannot understand the work of another poet writing of love, because each uses different imagery, a different ritual, to convey the same feeling. ¹³⁴

Spender compare, sans aucune discrimination, un concept abstrait universel comme l'amour à un événement culturel spécifique comme une «corrida».

Cette opinion de Spender n'est pas partagée par tout le monde. Par exemple, selon Mary Snell-Hornby,

The essential problem posed by metaphor in translation is that different cultures, hence different languages, conceptualize and create symbols in varying ways, and

¹³³ Stephen Spender, «Lorca in English,» New Writing and Daylight, Winter 1943-4: p. 126.

¹³⁴ Ibid, p. 127.

therefore the sense of the metaphor is frequently culture-specific.¹³⁵

Quant aux autres normes opérationnelles, les **normes linguistiques textuelles**, il est clair d'après l'analyse du lexique, que les traducteurs ont opté pour une expressivité plus adéquate et logique dans l'esprit de la langue anglaise que pour l'espagnol. Encore une fois, l'opération s'est faite dans le cadre d'une approche cibliste.

Tout porte à croire que d'un point de vue descriptif, il y a quand même eu une certaine ambivalence de la part des traducteurs et qu'ils ont fluctué entre des positions qui peuvent être considérées comme **ciblistes** à certains égards et d'autres qui les apparentent plutôt aux tenants d'une position **sourcière**.

Il convient de noter l'opinion de Toury par rapport à cette ambivalence:

[..] a translator's behaviour cannot be expected to be fully systematic. Not only can his/her decision-making be differently motivated in different problem areas, but it can also be unevenly distributed throughout an assignment within a single problem area. Consistency in translational behaviour is thus a *graded* notion which is neither nil (i.e., total erraticness) nor 1 (i.e., absolute regularity); its extent

¹³⁵ Mary Snell-Hornby, Translation Studies: An Integrated Approach, (Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1988), p. 57. Cité par Paul Bandia dans «Ethnocentrism», p. 493.

should emerge at the end of a study as one of its conclusions, rather than being presupposed.¹³⁶

Si l'on suit cette théorie, l'opinion de Spender par rapport à la métaphore serait tout à fait justifiée et acceptable, même si cette idée représentait une déviance par rapport au courant dominant à l'époque. En tout cas, toujours selon Toury:

[...] translators can be more or less aware of the factors which govern the prospects of texts and textual-linguistic phenomena to be accepted into, or rejected by that culture, or a particular sector thereof. If they then choose to subject themselves wittingly or unwittingly to factors which enhance acceptability, and resort to strategies which promote it, the entire act of translation would be executed under the initial norm of acceptability.¹³⁷

Faute d'autres cadres de référence pour l'évaluation d'une traduction, on doit recourir aux sources extratextuelles, et ce, même si elles sont **normatives** par nature; dans notre cas il s'agit des critiques contemporaines de la traduction du poème.

On peut trouver des critiques de la traduction de Spender et Gili¹³⁸ qui disent:

The present versions of Lorca give — almost nothing at all. [...] both are pursued by the demon of prose literalness — so what they offer is not a translation but a crib [...] thus

¹³⁶ Toury, Descriptive Translation Studies, p. 67.

¹³⁷ Ibid., p. 172.

¹³⁸ Ces critiques sont dirigées non seulement contre la traduction de Spender et Gili, mais aussi contre celle de Rolfe Humphries, d'où l'utilisation du pluriel.

Spender in his hobbling phrases [...] Humphries shows, here and there a more sympathetic kinship to the poet whom he is translating — as well as a freedom from the schoolboy mistakes that clog Spender.¹³⁹

Si l'un des buts visés était l'acceptabilité, alors il est clair que la traduction n'a pas vraiment été acceptée; selon les critères d'acceptabilité de l'époque, le but implicite n'a pas été atteint.

Après avoir essayé de découvrir le **but** explicite des traducteurs quant à leur traduction et surtout s'ils ont été fidèles à ce but, on trouve d'après notre analyse que le **but** n'est pas directement déductible. Donc, il faut bien se rapporter à cet égard à la seule information existant directement à propos du rôle du traducteur. Gili prend la position suivante:

Since a translation is inevitably a pale reflection of the original, I believe that, certainly in a bilingual edition, the translator's aim should be to give a literal rendering (as far as the different characteristics [*sic*] of the languages will allow) in order to assist the English reader in unfolding the poetic message of the original. But also, apart from requiring an equal knowledge of the two languages, a vital ingredient is needed, and that is a complete compenetration with the poet's mind and soul, and also, of course, a poetic sensibility.¹⁴⁰

Le but avéré de Gili est donc une restitution littérale de l'original.

Mais, tandis qu'on peut arguer du fait qu'en traduction «rendering» signifie

¹³⁹ Gould Fletcher, review of Poems of Lorca, pp. 344-5.

¹⁴⁰ Gili, Correspondance, 24 février 1996.

traduction, en revanche, en poésie «rendering» renvoie à une plus grande part d'interprétation. En outre, puisqu'il s'agit d' «assist the English reader in unfolding *the poetic message of the original*», la perte d'information culturelle semble indiquer que le but n'a été que partiellement atteint. Par ailleurs, Gili requiert du traducteur «equal knowledge of the two languages», «complete compenetration with the poet's mind and soul», (ce que nous avons appelé, après Venuti, **simpatico**) enfin «a poetic sensibility». Ce sont ces éléments qui établissent la relation typique poète traducteur-informant-poète auteur.

Évidemment, à cause des circonstances déjà établies, il y a eu adultération de la relation et par conséquent, des écarts spécifiques sont apparus qui auraient pu être réduits s'il y avait eu une communication plus profonde entre le poète et l'informant. On peut en tout cas émettre cette hypothèse.

III. Vers un compromis

Tout porte à croire que la pratique de la traduction culturelle dans le domaine de la poésie ne peut pas être fondée sur une approche exclusivement normative ou seulement descriptive.

Si l'on analyse normativement, sémantiquement, mot à mot, il est évident que les écarts vont être nombreux, si bien que cela enlève toute liberté au traducteur, qui semble du même coup préoccupé plutôt par le processus de

traduction que par son résultat. En revanche, l'approche descriptive paraît octroyer au traducteur toutes les libertés possibles, à condition qu'elles soient justifiées par un but qui, d'habitude, est fixé **a posteriori**. Ce faisant, cette approche entrave à son tour la liberté de l'analyste et demande de sa part beaucoup de prudence. Les deux approches se présentent ainsi de façon polarisatrice et, bien qu'elles puissent fonctionner également dans le cas de traductions différentes (de prose, techniques...), ni l'une ni l'autre ne paraît capable d'établir un système d'analyse qui satisfasse les particularités de la traduction de la poésie culturelle.

Selon Rabassa,

The responsibilities of the translator fly off in many directions. For better or for worse, he must satisfy many different people: the author (often the easiest), the editor (plenty trouble Missah Rick), the critic (oy, veh), and the reader (like the author, often the easiest).¹⁴¹

La situation idéale serait de trouver un compromis qui satisfasse toutes les parties intéressées et, si possible, une théorie traductologique proposant un cadre de référence commun à la plupart des langues et des cultures qui, néanmoins, sauvegarde leur propre universalité.

Un traducteur doit établir un ensemble de priorités avant d'entreprendre un quelconque projet de traduction. Les normes de traduction de

¹⁴¹ Gregory Rabassa, «The Silk Purse Business: A Translator's Conflicting Responsibilities,» dans Frawley, Translation, p. 39.

Gideon Toury, avec quelques aménagements, fournissent une base solide sur laquelle ces priorités peuvent être établies. On pourrait les adapter au cadre de la traduction de la poésie culturelle. Par exemple, 1) le traducteur devrait choisir le texte à traduire en fonction de sa propre maîtrise, de son intérêt et de sa connaissance de la culture de la LD (norme du principe de la traduction) de façon à établir un état de «*simpatico*» avec l'auteur. Non seulement s'identifier avec le poème, mais aussi avec les origines du poème, les raisons pour lesquelles ledit poème existe; c'est là que la culture prend sa vraie place; 2) décider quelle sera sa position par rapport aux pôles **sourcier** et **cibliste**, mais même s'il cherche une acceptabilité maxima dans la culture d'arrivée, la traduction, du fait même qu'elle est culturelle, doit avoir une pondération culturelle suffisante pour fournir au lecteur du milieu d'accueil, non seulement une traduction satisfaisante du concept (signifié), mais aussi l'interprétation de ce concept (signifié) selon la LD (normes initiales). 3) Le traducteur, faute de disposer de l'information nécessaire, devrait s'assurer les services d'un **informant**, expert dans la culture de départ mais aussi autosuffisant dans la langue et la culture d'arrivée, pour qu'il y ait ainsi une communication ouverte entre les deux.

Une suggestion pour le développement d'un tel processus serait la suivante: le traducteur fait une première traduction avec l'aide de l'informant, si

nécessaire. Le traducteur (poète) fait seul une adaptation du poème dans la langue d'arrivée. L'informant, à son tour, compare ensuite les deux versions, en tenant compte du fait que le lecteur de la langue d'arrivée devrait pouvoir être resitué dans la culture de départ et ainsi ressentir au plus près le sentiment que le poète auteur a souhaité produire sur ses concitoyens.

Il ne s'agit pas bien sûr ici de règles, mais plutôt de suggestions qui, quand même, pourraient contribuer à atteindre un compromis, et une traduction culturelle acceptable à la fois pour la langue et la culture d'arrivée mais en même temps suffisante par rapport à la langue et la culture de départ.

CONCLUSION

[El Romance sonámbulo] es, probablemente, el más complejo de los reunidos en el Romancero gitano. En él se ha reunido la mayoría de los símbolos más obvios de la obra de García Lorca. Su comprensión emocional, es decir poética es engañosamente fácil; entender el verdadero alcance de la emoción expresada en él parece eludir al crítico, ya desde sus primeros versos.¹⁴²

Le poème que l'on vient d'étudier et, par extension, l'oeuvre de Lorca, sont effectivement des textes difficiles. On pourrait les classer parmi les oeuvres qui présentent les difficultés de traduction maximales dans des langues et des cultures voisines. On en a vu un exemple concret dans l'analyse de la traduction de Spender et Gili. Il n'est pas nécessaire d'ajouter que, plus il y a de différences entre les cultures, plus il y aura de difficulté dans la traduction des textes respectifs.

¹⁴² [Le Romance sonámbulo] est, probablement, le plus complexe de ceux qui sont regroupés dans le Romancero gitano. On y a rassemblé la plupart des symboles les plus évidents de l'oeuvre de García Lorca. Sa compréhension affective, c'est-à-dire poétique, est trompeusement facile; comprendre la vraie portée de l'émotion qui y est exprimée semble éluder l'analyste, ce dès les premiers vers. J.M. Aguirre, «El sonámbulismo de Federico García Lorca», Federico García Lorca, Ildefonso Manuel Gil ed. (Madrid: Taurus, 1988), p. 101. (Ma traduction)

Aujourd'hui, la facilité de communication, grâce aux nouvelles technologies, est de plus en plus manifeste. On doit être réaliste et accepter l'opinion de Mary Snell-Hornby, lorsqu'elle dit:

in our world that is rapidly growing smaller, international communication across cultures and even between the remotest corners of the Earth is gradually taken for granted, and that includes overcoming language barriers and cultural differences». ¹⁴³

L'importance de la traduction augmente de jour en jour, du fait que de plus en plus de peuples développent de nouvelles relations de type économique, politique ou culturel. Alors que les théories de la traduction concernent plutôt les traductions dans les domaines de l'économie, de l'éducation, de la technologie ou de la politique, peu d'études sont consacrées à la recherche à des fins pratiques d'une théorie traductologique applicable au champ de la poésie ou de la traduction culturelle, encore moins aux deux à la fois.

Des désaccords existent sur les théories de la traduction et les approches traductologiques. Ces dernières tendent à être polarisées. D'un côté, il y a celles qui défendent le texte original jusqu'au bout, tous ceux qui s'écartent de ce credo étant considérés erronés, — ce camp est celui des **sourciers**. D'autres ne redoutent pas de sacrifier le texte original si cela peut

¹⁴³ Cité par Paul Bandia, «Ethnocentrism», p. 489.

rendre le texte d'arrivée plus facile à comprendre et par conséquent, plus acceptable pour la langue et la culture d'arrivée. Cette dernière position tout aussi extrême que la première, est défendue par les **ciblistes**. Tandis que les sourciers sont partisans d'une approche plutôt normative où le traducteur est assujetti à toutes sortes de règles, les ciblistes encouragent une approche plutôt descriptive, où les normes sont toujours recréées a posteriori et les actions du traducteur, toujours justifiables. Entre ces deux feux, le problème pratique de la traduction culturelle reste sans réponse.

Il existe un troisième groupe, celui des traducteurs, qui «question and even ridicule the works of translation theorists, at times dismissing them as mere art for art's sake».¹⁴⁴ Dans ce dernier groupe, du moins parmi ceux qui pratiquent la traduction vers l'anglais, on observe un mouvement qui aspire à se distancier du modèle ethnocentrique, en faveur d'un modèle traductionnel qui préserve les éléments linguistico-culturels des textes d'origine. Ceci redonne plus de liberté au traducteur mais, en même temps, exige beaucoup plus de préparation et d'autocritique:

Knowledge of the source-language culture, however expert, is insufficient to produce a translation that is both readable and resistant to reductive domestication; translators must also possess a commanding knowledge of the diverse

¹⁴⁴ Ibid., p. 495.

cultural discourses in the target language, past and present.
And they must be able to write them.¹⁴⁵

L'objectif principal de la traduction culturelle est d'opérer un transfert culturel à partir des textes rédigés en LD vers des textes rédigés en LA. Par ailleurs, l'objectif principal de la poésie culturelle doit être d'éveiller les sentiments du lecteur, de la culture d'origine, à travers des éléments qui sont partagés par tous les membres d'une même communauté et d'un même peuple. Le poète culturel écrit et dévoile l'idiosyncrasie et l'âme de son peuple ainsi que ses habitudes et ses croyances. Tout traducteur doit être conscient des difficultés auxquelles il doit faire face pour accomplir cette tâche et considérer ses propres aptitudes et les outils dont il dispose à cet effet. Il doit aussi tenir compte du fait que lorsqu'un poète ou un écrivain culturel produit une oeuvre, il ne le fait probablement pas dans l'intention finale d'une «exportation» de son oeuvre à l'étranger —ceci est d'habitude la décision du traducteur— mais plutôt pour produire un témoignage sur son peuple et le transmettre à sa descendance. C'est au traducteur qu'incombe la décision finale; et une fois sa décision prise, de réaliser un travail, à la fois digne et respectueux, adéquat et acceptable.

¹⁴⁵ Venuti, Translator's Invisibility, p. 309.

ANNEXE A

ROMANCE SONÁMBULO

- 1 Verde que te quiero verde.
- 2 Verde viento. Verdes ramas.
- 3 El barco sobre la mar
- 4 y el caballo en la montaña.
- 5 Con la sombra en la cintura
- 6 ella sueña en su baranda,
- 7 verde carne, pelo verde,
- 8 con ojos de fría plata.
- 9 Verde que te quiero verde.
- 10 Bajo la luna gitana,
- 11 las cosas la están mirando
- 12 y ella no puede mirarlas.

- 13 Verde que te quiero verde.
- 14 Grandes estrellas de escarcha
- 15 vienen con el pez de sombra
- 16 que abre el camino del alba.

SONAMBULE BALLAD

- 1 Green, how much I want you green.
- 2 Green wind. Green branches.
- 3 The ship upon the sea
- 4 and the horse in the mountain.
- 5 With the shadow on her waist
- 6 she dreams on her balcony,
- 7 green flesh, hair of green,
- 8 and eyes of cold silver.
- 9 Green, how much I want you green.
- 10 Beneath the gypsy moon,
- 11 all things look at her
- 12 but she cannot see them.

- 13 Green, how much I want you green.
- 14 Great stars of white frost
- 15 come with the fish of darkness
- 16 that opens the road of dawn.

17 La higuera frota su viento
18 con la lija de sus ramas,
19 y el monte gato garduño,
20 eriza sus pitas agrias.
21 ¿Pero quién vendra? ¿Y por dónde...?
22 Ella sigue en su baranda,
23 verde carne, pelo verde,
24 soñando en la mar amarga.

25 -Compadre, quiero cambiar
26 mi caballo por su casa,
27 mi montura por su espejo,
28 mi cuchillo por su manta.
29 Compadre, vengo sangrando,
30 desde los puertos de Cabra.
31 -Si yo pudiera, mocito,
32 este trato se cerraba.
33 Pero yo ya no soy yo,
34 ni mi casa es ya mi casa.
35 -Compadre, quiero morir
36 decentemente en mi cama.

17 The fig tree rubs the wind
18 with the sandpaper of its branches,
19 and the mountain, a filching cat,
20 bristles its bitter aloes.
21 But who will come? And from where?
22 She lingers on her balcony,
23 green flesh, hair of green,
24 dreaming of the bitter sea.

25 -Friend, I want to change
26 my horse for your house,
27 my saddle for your mirror,
28 my knife for your blanket.
29 Friend, I come bleeding,
30 from the passes of Cabra.
31 -If I could, young man,
32 this pact would be sealed.
33 But I am no more I,
34 nor is my house now my house.
35 -Friend, I want to die
36 decently in my bed.

37 De acero, si puede ser,

38 con las sábanas de holanda.

39 ¿No ves la herida que tengo

40 desde el pecho a la garganta?

41 -Trescientas rosas morenas

42 lleva tu pechera blanca.

43 Tu sangre rezuma y huele

44 alrededor de tu faja.

45 Pero yo ya no soy yo,

46 ni mi casa es ya mi casa.

47 -Dejadme subir al menos

48 hasta las altas barandas;

49 ¡dejadme subir!, dejadme,

50 hasta las verdes barandas.

51 Barandales de la luna

52 por donde retumba el agua.

53 Ya suben los dos compadres

54 hacia las altas barandas.

55 Dejando un rastro de sangre.

56 Dejando un rastro de lágrimas.

37 Of iron, if it be possible,

38 with sheets of fine holland.

39 Do you not see the wound I have

40 from my breast to my throat?

41 -Your white shirt bears

42 three hundred dark roses.

43 Your pungent blood oozes

44 around your sash.

45 But I am no more I,

46 nor is my house now my house.

47 -Let me climb at least

48 up to the high balustrades:

49 let me come! Let me come!

50 up to the green balustrades.

51 Balustrades of the moon

52 where the water resounds.

53 Now the two friends go up

54 towards the high balustrades.

55 Leaving a trail of blood,

56 leaving a trail of tears.

57 Temblaban en los tejados

57 Small lanterns of tin

58 farolillos de hojalata.

58 were trembling on the roofs.

59 Mil panderos de cristal

59 A thousand crystal tambourines

60 herían la madrugada.

60 were piercing the dawn.

61 Verde que te quiero verde,

61 Green, how much I want you green,

62 verde viento, verde ramas.

62 green wind, green branches.

63 Los dos compadres subieron.

63 The two friends went up.

64 El largo viento dejaba

64 The long wind was leaving

65 en la boca un raro gusto

65 in the mouth a strange taste

66 de hiel, de menta y de albahaca.

66 of gall, mint and sweet-basil.

67 ¡Compadre! ¿Dónde está, díme?

67 Friend! Where is she, tell me,

68 ¿Dónde está tu niña amarga?

68 where is your bitter girl?

69 ¡Cuántas veces te esperó!

69 How often she waited for you!

70 ¡Cuántas veces te esperara,

70 How often did she wait for you,

71 cara fresca, negro pelo,

71 cool face, black hair,

72 en esta verde baranda!

72 on this green balcony!

73 Sobre el rostro del aljibe

73 Over the face of the cistern

74 se mecía la gitana.

74 the gypsy girl swayed.

75 Verde carne, pelo verde,

75 Green flesh, hair of green,

76 con ojos de fría plata.

76 with eyes of cold silver.

77 Un carámbano de luna

77 An icicle of the moon

78 la sostiene sobre el agua.

78 suspends her above the water.

79 La noche se puso íntima

79 The night became as intimate

80 como una pequeña plaza.

80 as a little square.

81 Guardias civiles borrachos

81 Drunken civil guards

82 en la puerta golpeaban.

82 were knocking at the door.

83 Verde que te quiero verde.

83 Green, how much I want you green.

84 Verde viento. Verdes ramas.

84 Green wind. Green branches.

85 El barco sobre la mar.

85 The ship upon the sea.

86 Y el caballo en la montaña.

86 And the horse on the mountain.

F. García Lorca

S. Spender and J.L. Gili

ANNEXE B

Changements suggérés à la traduction de S. Spender et J.L. Gili

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1 Green, how I love you green. | 16 that opens the road of dawn. |
| 2 Green wind. Green branches | 17 The fig tree rubs its breeze |
| 3 The ship upon the sea | 18 with the sandpaper of its branches, |
| 4 and the horse upon the mountain | 19 and the mountain, thieving cat |
| 5 With the shadow around her waist | 20 bristles its sour agaves. |
| 6 she dreams on her balustrade | 21 But who will come? And whereby...? |
| 7 green flesh and hair of green, | 22 She remains upon her railing, |
| 8 with eyes of cold silver. | 23 green flesh and hair of green |
| 9 Green, how I love you green. | 24 dreaming in a bitter sea. |
| 10 Beneath the gypsy moon | |
| 11 all things are looking at her | 25 -Compadre, I want to change |
| 12 but she cannot look at them. | 26 my stallion for your house, |
| | 27 my saddle for your mirror |
| 13 Green, how I love you green. | 28 and my knife for your blanket. |
| 14 Great stars of winter frost | 29 Compadre, I come bleeding, |
| 15 coming with the fish of darkness | 30 from the passes of Cabra. |

31 -If only I could, mocito,
32 this pact would be sealed.
33 But I am no longer I
34 my house is no longer mine.
35 My old friend, I want to die
36 decently in my bed.
37 Of iron, if it be possible
38 and with fine holland sheets.
39 Don't you see the wound I bear
40 from my chest to my throat?
41 -Three hundred olive skinned roses
42 stain your white shirt-front.
43 Your blood oozes and smells
44 dripping around your sash.
45 But I am no longer I,
46 my house is no longer mine.
47 -Let me to climb at least
48 up to the high balustrades;
49 let me to climb!, let me!
50 up to the green balustrades.

51 Balustrades of the moon
52 where the water thunders.
53 Presently the two friends climb
54 towards the high balustrades.
55 Leaving a trail of blood,
56 leaving a trail of tears.
57 Quivering upon the roofs
58 hang small tinplated lanterns
59 A thousand crystal tambourines
60 were wounding the early morning.
61 Green, how I love you green,
62 green wind, green branches.
63 The two compadres went up.
64 The strong wind was leaving
65 a strange taste in the mouth
66 of gall, of mint and sweet-basil.
67 Dear friend! Where is she, tell me?
68 Where is your bitter girl?

69 How often she awaited you!

70 How often she waited in vain,

71 with fresh face, and black hair

72 on this same green railing!

73 Over the face of the cistern

74 the gypsy girl swayed.

75 Green flesh and hair of green,

76 with eyes of cold silver.

77 An icicle from the moon

78 suspends her above the water.

79 The night suddenly became

80 intimate as a little plaza.

81 While some drunken civil guards

82 were pounding on the door.

83 Green, how I love you green.

84 Green wind. Green branches.

85 The ship upon the sea.

86 And the horse upon the mountain.

ANNEXE C

58 HURST LANE, CUMNOR, OXFORD OX2 9PR. TELEPHONE 0865-862175

22 January 1996

Ms. Conchi de Salas del Pino
French Dept.
Mc Master University
Hamilton, Ontario, Canada

Dear Ms. de Salas,

My son Martin, who now runs The Dolphin Book Co, has passed on to me your letter of January 17th, and I am happy to reply to it.

The enclosed, which appeared in a Catalan Miscel·lània in 1988 will, I hope, provide you with all you want to know about me. But should you want further information I'll do my best to give it to you.

he wanted |
one |
You guessed right, I wrote ~~the~~ the basic translation. My literary English was not good enough then; this is why I asked my friend Spender to collaborate. By the way, ~~it was at his insistence~~ to put his name after mine, perhaps in order to emphasize that I had done the groundwork, but at the time I thought, as a publisher would have thought, that his name would attract more readers. It may interest you that only in/occasion he discarded my prosaic exact translation in the NORMA (PP. 60-61) and made a beautiful ryming translation. When I wrote my own translations 25 years afterwards for Penguin, I acknowledged his successful translation by publishing it intact, with his ready permission.

I hope that you are successful in your thesis.

Sincerely

W. J. H.

58 Hurst Lane, Cumnor, Oxford OX2 9PR

24 February 1996

Dear Conchi de Salas,

Thank you for your letter of the 1st, to which I am happy to reply.

When I undertook to publish and translate Lorca's POEMS I was not aiming at targetting anything. I was simply going to publish the work of a poet I admired very much. The real instigator of the 1939 volume was Rafael Martínez Nadal, a close friend of Lorca who was then teaching at King's College, University of London. I have never been interested in politics, so no political motive can be attached to the publication. It is true that the name of Lorca, perhaps because of his tragic assassination but also because of his renown, was beginning to be known in England (as witness A. L. Lloyd translation of the Lament to Sánchez Mejías, published just before our volume; incidently Lloyd came to see me several times while working on the translation, to solve some of the Spanish he did not understand). So when Nadal came to me to publish a representative selection of Lorca's work, I welcomed the idea wholeheartly.

I wanted a bilingual edition (I still think this is the only honest way of presenting a foreign poet). As regards the English translation, I was more than willing to do it myself yet I was conscious of my limitations. It was then that I approached Stephen Spender, whom I knew well enough and liked to see if he would be willing to help me in checking my untutored English. I found him very willing and interested, and I am glad to say that he carried out his task very conscientiously. So please do not underrate Stephen's collaboration, for without his help my translations could not have been published.

You may like to have my personal view on translation. Since a translation is inevitably a pale reflexion of the original, I believe that, certainly in a bilingual edition, the translator's aim should be to give a literal rendering (as far as the different characteristics of the languages will allow) in order to assist the English reader in unfolding the poetic message of the original. But also, apart from requiring an equal knowledge of the two languages, a vital ingredient is needed, and that is a complete compenetration with the poet's mind and soul, and also, of course, a poetic sensibility.

I hope that some of this may be useful to you. Wishing you the best of luck on your thesis, I am,

you sincerely,



BIBLIOGRAPHIE CONSULTÉE

- Bandia, Paul. «Is Ethnocentrism an Obstacle to Finding a Comprehensive Translation Theory?», Meta, XL (3), 1995, pp. 488-496.
- Barnstone, Willis. The Poetics of Translation: History, Theory, Practice. New Haven and London: Yale University Press, 1993. 302 pp.
- , Six Masters of the Spanish Sonnet. Carbondale and Edwardsville (Illinois): Southern Illinois University Press, 1993. 311 pp.
- Bassnett-McGuire, Susan. Translation Studies. London and New York: Methuen, 1980. 159 pp.
- Benjamin, Walter. Illuminations. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1968. 280 pp.
- Berman, Antoine. L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique, Paris: Gallimard, 1984. 250 pp.
- Campbell, Roy. Lorca: An Appreciation of His Poetry. New Haven, CT: Yale University Press, 1952. 102 pp.
- Cary, Edmond. Les grands traducteurs français. Genève: Librairie de l'Université. Georg & Cie, S.A., 1963.
- Catford, J.C. A Linguistic Theory of Translation. London: Oxford University Press, 1965. 103 pp.

- Cobb, Carl W. Lorca's Romancero gitano. A Ballad Translation and Critical Study. Jackson: University Press of Mississippi, 1983. 116 pp.
- David, Hugh. Stephen Spender. A Portrait with Background. London: Heinemann, 1992. 308 pp.
- De Ory, Carlos E. Federico García Lorca. Paris: Editions Universitaires, 1967. 126 pp.
- Frawley, William, ed. Translation: Literary, Linguistic, and Philosophical Perspectives. Cranbury (New Jersey), London and Toronto: Associated University Presses, 1984. 218 pp.
- García Lorca, Federico. Primer romancero gitano. Ed. Christian de Paepe. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. 315 pp.
- , Poems. Trans. Stephen Spender and J.L. Gili. London: The Dolphin Press, 1939. 144 pp.
- , Selected Poems. Trans. J.L.Gili and Stephen Spender. London: The Hogarth Press, 1943. 56 pp.
- García Lorca, Francisco and D.M. Allen, ed. The Selected Poems of Federico García Lorca. New York: New Directions Publishing, 1961. 180 pp.
- Gentzler, Edwin. Contemporary Translation Theories. London and New York: Routledge, 1993. 224 pp.

- Gibson, Ian. Federico García Lorca. A Life. London and Boston: Faber and Faber Ltd., 1989. 551 pp.
- Gil, Ildefonso Manuel, ed. Federico García Lorca. Madrid: Taurus, 1988. 507 pp.
- Gould Fletcher, John. «Lorca in English», Poetry, LVI(6), September 1940, pp. 343-7.
- Greet Cotton, Eleanor and John M. Sharp. «Translator of Literature: Traduttore or Traditore?», Language and Literature, 1993, pp. 35-51.
- Gutt, Ernst-August. Translation and Relevance. Cognition and Context. Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1991. 222 pp.
- Havard, Robert G. From Romanticism to Surrealism. Seven Spanish Poets. Totowa (New Jersey): Barnes & Noble Books, 1988. 303 pp.
- Humphries, Rolfe. «Two Poems by Federico García Lorca». The Kenyon Review, 1, 1939, pp. 144-9.
- Hynes, Samuel. The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930s. London and Boston: Faber and Faber Ltd., 1976. 528 pp.
- Léon, Pierre, P. Bhatt et R. Baligand. Structure du français moderne: Introduction à l'analyse linguistique. Toronto: Canadian Scholars' Press Inc., 1992. 246 pp.
- Londré, Felicia Hardison. Federico García Lorca. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1984. 208 pp.

- May, Rachel. The Translator in the Text. On Reading Russian Literature in English. Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 1994. 209 pp.
- Mounin, Georges. Linguistique et traduction. Bruxelles: Dessart et Mardaga, 1976. 276 pp.
- Newton, Candelas. Understanding Federico García Lorca. Columbia (South Carolina): University of South Carolina Press, 1995. 190 pp.
- Ramsden, Herbert. Lorca's Romancero Gitano. Eighteen Commentaries. Manchester and New York: Manchester University Press, 1989. 134 pp.
- Spender, Stephen. The Thirties and After. Poetry, Politics, People (1933-75). London and Basingstoke: The MacMillan Press Ltd., 1978. 286 pp.
- , Letters to Christopher. Stephen Spender's Letters to Christopher Isherwood 1929-1939, ed. Lee Bartlett. Santa Barbara (California): Black Sparrow Press, 1980. 219 pp.
- , «Speaking for Spain», review of Federico García Lorca, by Roy Campbell, in New Republic, 2 February 1953, pp. 18-9.
- , review of Lament for the Death of a Bullfighter and Other Poems, by Federico García Lorca (trans. A.L. Lloyd), in Life and Letters Today, 17, 10, Winter 1937, pp. 144-6.

---, «Lorca in English», New Writing and Daylight, Winter 1943-44,
pp. 125-33.

Steiner, George. After Babel. Aspects of Language and Translation. Oxford and
New York: Oxford University Press, 1992. 538 pp.

Sternlicht, Sanford. Stephen Spender, Twayne's English Authors Series, ed.
Kenley E. Roby. New York: Twayne Publishers, 1992. 145 pp.

Toury, Gideon. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam and
Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1995. 311 pp.

Venuti, Lawrence. The Translator's Invisibility. A History of Translation.
London and New York: Routledge, 1995. 353 pp.

Vinay, J.P. et J. Darbelnet. Stylistique comparée du français et de l'anglais.
Laval (Québec): Éditions Beauchemin Ltée., 1977. 331 pp.

Weatherhead, A. Kingsley. Stephen Spender and the Thirties. London:
Associated University Presses, 1975. 241 pp.