

AMSELLEM, Line
Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis

La traduction des *Complaintes gitanes* de Federico Garcia Lorca

ARTICLE

Le plaisir est grand pour nous de voir figurer les *Complaintes gitanes*, notre traduction du *Romancero gitano* de Federico García Lorca ^[1] auprès des œuvres de Mahmoud Darwich et de René Char au programme de l'agrégation de lettres modernes, nous remercions la Société Française de Littérature Générale et Comparée de nous avoir invitée à en parler. La présente contribution s'adresse aux professeurs préparateurs, surtout aux non-hispanistes, en souhaitant leur apporter un complément à l'introduction de notre édition bilingue par quelques observations sur notre démarche de traductrice. Pour l'analyse de la poésie de Lorca nous renvoyons aux ouvrages de la bibliographie, avec une mention particulière pour les travaux de Marie Laffranque. Nos propos seront organisés en deux parties; la première portera sur la genèse de notre traduction et le parti-pris qui a orienté nos choix et la seconde, de façon plus pratique, exposera à partir d'exemples de quelle façon nous avons voulu transmettre les caractéristiques essentielles du recueil: le titre, les thèmes, le mètre, la rime, le rythme et jeux de sonorité.

Genèse d'une retraduction

Contexte du projet

La première édition des *Complaintes gitanes* date de 2003, nous avons alors déjà traduit d'autres recueils de poésie, mais il s'agissait de textes inédits en français ^[2]. Avec le *Romancero gitano* nous nous sommes engagée dans notre première retraduction ^[3] après avoir observé que les versions françaises existantes ne rendaient pas toujours le rythme et la rime, essentiels dans la démarche de Lorca et que nous voulions tenter de faire entendre en français. Les précédents traducteurs étaient prestigieux, il y avait eu Paul Verdevoye en 1954, André Belamich, Jean Prévost et Supervielle pour Gallimard en 1961, et notre cher professeur Claude Esteban ^[4] pour Aubier en 1995.

Il nous a fallu braver la réserve que nous inspiraient ces noms et l'importance de l'œuvre elle-même, car le *Romancero gitano* est le recueil de poésie le plus populaire et le plus étudié de la littérature espagnole, mais notre projet était lié à un deuil et c'est la puissance de cet état a eu raison de notre retenue et a éclairé notre lecture de ces pièces d'amour et de mort.

La traduction comme lecture

Pour nous la traduction est avant tout une lecture, c'est-à-dire une interprétation, car le traducteur, comme un acteur ou un

musicien, incarne une œuvre en mettant son souffle à son service. Ainsi, le résultat est tout à fait la voix ou le jeu de l'interprète et totalement la partition ou le texte de l'auteur. On peut donc voir dans le caractère vivant de l'exercice, puisqu'il saisit une rencontre, la légitimité de toute démarche de retraduction.

Nous abordons notre pratique en poursuivant le double objectif de comprendre au mieux un texte riche de sens et de le transmettre ensuite à ceux qui n'y ont pas directement accès. Si la traduction poétique multiplie les contraintes, ces épreuves en imposant un temps long d'analyse et de recherche favorisent aussi la sélection de possibles équivalences.

Reconnaissons que les traducteurs s'engagent dans de tels projets par goût, pour demeurer longtemps dans la proximité d'un texte. En somme, l'exercice nous semble aussi intellectuel que physique, tendu vers la volonté d'entrer en résonance avec une fréquence poétique faite de très nombreuses données et à la recherche d'heureuses adéquations.

Les deux orientations de notre lecture

Notre lecture du *Romancero gitano* a été orientée par deux circonstances que nous voulons rappeler: la première est familiale, la seconde liée à notre spécialité de recherche. Nous sommes issue d'une famille sépharade, originaire du Nord du Maroc, descendante de ces juifs expulsés d'Espagne en 1492 qui ont conservé la langue et la culture judéo-espagnole depuis le XV^e siècle et nous l'ont transmise ^[5]. Le romancero y est resté vivant, comme dans certaines régions d'Espagne.

Lorsque les populations juives hispanophones ont été redécouvertes par les Espagnols au milieu du XIX^e siècle, elles ont été saluées pour leur fidélité à leur patrie d'origine ^[6] et l'élément qui a le plus suscité l'intérêt est précisément le maintien d'un important répertoire de tradition orale chanté, notamment de *romances* ^[7]. Ces chants rythmaient les travaux domestiques et servaient de berceuses ^[8], sans que les femmes aient conscience de la valeur historique ou littéraire de ce qu'elles appelaient des chansons: "cantares". Des enquêtes de terrain ont été menées à bien au début du XX^e siècle par Ramón Menéndez Pidal et son équipe en Espagne et en 1915-1916 au Maroc ^[9]. Lorca, musicien et poète, a été sensible à cette actualité, il est probable qu'il ait pu écouter des chants judéo-espagnols dans son entourage ^[10].

Sur les origines du *romance*, dont les premières traces écrites datent du début du XV^e siècle, plusieurs théories s'affrontent, leur prêtant soit une origine savante et antérieures aux chansons de gestes, soit une origine populaire ^[11]. Menéndez Pidal parvient à associer ces deux extrêmes en supposant que les *romances* seraient des fragments de chansons de gestes que le peuple aurait sélectionnés pour leur intensité et se serait appropriés. Cette théorie est aujourd'hui largement acceptée. Quoi qu'il en soit, le lien entre cultures savante et populaire est indéniable dans l'histoire du romancero et dans sa longue durée.

Ainsi, notre culture familiale rejoint-elle notre principal champ de recherche universitaire: les arts et les lettres de la Contre-Réforme en Espagne. En effet, l'Espagne a la singularité de ne pas avoir tourné le dos aux formes poétiques locales et médiévales avec l'arrivée des vers italiens au XVI^e siècle. Le *romance* - épique, lyrique, narratif et dramatique- a été l'objet d'un engouement remarquable avec le développement de l'imprimerie. Aux XVI^e et XVII^e siècles des compilations de *romances* sont imprimées avec grand succès et sous différents formats: feuillets volants, petits livres de poches longs et fins

comme des *romances*, ou grosses compilations sous le titre de *Silva de varios romances*. Dans ces publications, les textes anciens voisinaient des productions contemporaines, associant les exploits du Cid (composés au XIII^e siècle) aux récits de la bataille de Lépante (victoire de Philippe II contre les Turcs en 1571), par exemple. Certains des poètes que l'histoire de la littérature espagnole a retenus, comme Jean de la Croix, Lope de Vega ou Luis de Góngora, ont eux aussi cultivé cette forme.

Federico García Lorca était un excellent connaisseur et défenseur de la poésie du Siècle d'Or, c'est d'ailleurs une célébration organisée à son initiative, en hommage à Góngora pour le tricentenaire de sa mort qui a donné au groupe de jeunes poètes venus de Madrid pour y participer le nom de "Génération de 1927". Avec son *Romancero gitano*, Lorca s'inscrit dans la continuité de cette transmission savante et populaire qu'il entend maintenir et réinventer.

C'est ainsi que nous le recevons, en tentant d'approcher notre héritage judéo-espagnol et nos lectures sur les permanences et variations du romancero au cours des siècles.

Du *Romancero* aux *Complaintes* : le texte et sa traduction

Le titre

On appelle *romancero* ^[12] un ensemble de *romances*. Un *romance* est une pièce constituée d'un nombre indéfini d'octosyllabes ^[13] rimés au vers pairs par des assonances. Le *Romancero gitano* de Lorca correspond à cette norme, sauf pour deux exceptions ^[14].

Cette terminologie est connue des Espagnols, mais peu ou pas des lecteurs français, il nous semble donc que le titre de *Romancero gitan*, adopté depuis la première traduction française, est énigmatique pour qui n'a pas étudié la littérature espagnole. Il est impossible d'y percevoir de façon claire, comme dans le titre original, le télescopage de deux traditions et des deux rythmes que portent la berceuse médiévale et la palpitation du flamenco. Pour transmettre cette nuance, nous avons écarté le terme "ballade" (que l'on trouve dans la traduction anglaise *Gipsy ballads*), car il renvoie à une forme médiévale précise et différente du *romance*, et parce que l'homonyme "balade" peut entraîner une équivoque. Nous lui avons préféré le mot "complaintes" qui rappelle surtout le caractère narratif et tragique du recueil et contraste mieux avec l'adjectif "gitanes".

Thèmes

Le projet annoncé dans le titre du recueil était donc d'associer la tradition du *romancero* à l'imaginaire gitan, Lorca le fait en apportant des personnages, des images et le rythme du flamenco ^[15] qu'il agrémenté de nouveautés issues de la modernité. Il était fortement influencé par ses camarades de la Résidence des Étudiants de Madrid dans laquelle il vivait depuis dix ans et surtout par Salvador Dalí qui prônait la rupture avec ce qui avait fait l'art académique du XIX^e siècle.

Les thèmes les plus traditionnels du *romancero* sont présents dans le recueil : l'histoire d'un roi (Ferdinand IV l'Ajourné); l'hagiographie chrétienne, (sainte Eulalie, la Vierge Marie, les saints patrons de villes) ou un récit biblique de l'Ancien

Testament ("Thamar et Amnon" dont il existe plusieurs versions dans le répertoire judéo-espagnol ^[16]). Ces thématiques sont modifiées par la présence du monde gitan de diverses manières; d'une part, le poète donne des traits de Gitans à des personnages classiques (les archanges et la Vierge ont la peau dorée et les cheveux noirs ^[17]) et d'autre part, les Gitans sont élevés à un statut légendaire ou allégorique (Antoñito el Camborio dans son destin tragique ou de Soledad Montoya qui incarne le concept de la "peine sombre" des Gitans). D'autres pièces mettent en scène les croyances du peuple gitan : fascination et crainte de la lune ("Complainte de la lune, lune"), du vent fécondant les femmes ("Preciosa et le vent"), ("Complainte de la Garde Civile espagnole"), etc.

Ces deux imaginaires (romancero et gitan) sont relevés d'images empruntées à l'esthétique des avant-gardes, le Martyre de sainte Eulalie rappelle la peinture de Dalí à la même époque (cadavres attaqué par des animaux et mains coupées), ailleurs on trouve aussi des rêveries techniques propres aux expérimentations esthétiques des années 1920, (cuisses comparées à des pistons dans "Thamar et Amnon"). La traduction tente de respecter ces trois inspirations.

Le mètre

Le romance est constitué d'octosyllabes, il s'agit du vers le plus spontané et le plus populaire de la poésie espagnole. On parle de "querencia", c'est-à-dire d'inclination de l'espagnol pour ce vers, sa seule contrainte est d'être accentué sur la septième syllabe phonique ^[18] . Le découpage en syllabes phoniques des premiers vers du "Romance de la luna luna" est le suivant, (nous soulignons les synérèses et signalons en gras la dernière voyelle accentuée) :

La/ lu/na vi/no_a_/la/ fra/gua

1 2 3 4 5 6 7+1

con/ su/ po/li/són/ de nardos.

1 2 3 4 5 6 7 +1

El niño la mira mira.

1 2 3 4 5 6 7+1

El niño la está mirando.

1 2 3 4 5 6 7+1

Traduction en heptasyllabes:

La lune vint à la forge

1 2 3 4 5 6 7

en jupe de tubéreuse

1 2 3 4 5 6 7

et l'enfant ouvrit sur elle,

1 2 3 4 5 6 7

ouvrit, ouvrit ses grands yeux.

1 2 3 4 5 6 7

La plupart des vers dans la version originale comptent bien huit syllabes car la majorité des mots espagnols sont des paroxytons (accentués sur l'avant-dernière syllabes), mais l'octosyllabe espagnol peut sembler plus court s'il s'achève par un oxyton (accentué sur la dernière syllabe, ici la 7^e) ou plus long s'il s'achève par un proparoxyton (accentué sur l'antépénultième avec deux syllabes atones suivant la voyelle accentuée).

Verde que te quiero verde.

1 2 3 4 5 6 7+1

Verde viento. Verdes ramas.

1 2 3 4 5 6 7+1

El barco sobre la mar

1 2 3 4 5 6 7+0

y el caballo en la montaña

1 2 3 4 5 6 7+1

(*Complainte somnambule*, p. 32-33)

La/ no/che /se/ pu/so/ ín/ti/ma

1 2 3 4 5 6 7 +1+1

como una pequeña plaza

1 2 3 4 5 6 7+1

(*Complainte somnambule*, p. 38)

Nous avons rendu les octosyllabes espagnols par des vers de sept ou de huit syllabes en français, selon les contraintes syntaxiques qui se présentaient et nous avons en maintenu le choix d'un même mètre pour une pièce donnée. Notre traduction de "La nonne gitane" est en heptasyllabes (p. 41) :

Giroflées dans les brins d'herbe,

1 2 3 4 5 6 7

silence de chaux et myrthe

1 2 3 4 5 6 7

la nonne brode des mauves

sur sa toile jaune et fine.

En revanche, pour "Capture d'Antoñito el Camborio sur le chemin de Séville" l'octosyllabe s'est imposé par le nom du personnage qui occupe le premier vers (p. 75) :

Antonio Torres Heredia

1 2 3 4 5 6 7 8

petit-fils et fils Camborio,

1 2 3 4 5 6 7 8

un roseau en main à Séville

va voir des courses de taureaux.

La rime

Les assonances aux vers pairs donnent une grande souplesse au *romance*, puisque la rime n'intervient qu'après une séquence longue de deux vers, certaines éditions de textes anciens présentent d'ailleurs le *romance* comme un vers de seize syllabes coupé à l'hémistiche. Une même assonance est maintenue tout au long du poème. Sur les fragments suivants, nous signalons en gras les terminaisons rimées, afin de mettre en évidence les deux voyelles concernées. Dans le recueil, les rimes sont variées, en espagnol on parle de "romance en a/o"; "romance en e/e" ou "romance en a/a" :

Romance de la luna, luna

La luna vino a la fragua

con su polisón de nardos.

El niño la mira mira.

El niño la está mirando.

En el aire conmovido

mueve la luna sus brazos

y enseña, lúbrica y pura,

sus senos de duro estaño. a/o

Reyerta

En la mitad del barranco

las navajas de Albacete,

bellas de sangre contraria,

relucen como los peces.

Una dura luz de naipe

recorta en el agrio verde,

caballos enfurecidos

y perfiles de jinetes. e/e

Romance sonámbulo

Verde que te quiero verde.

Verde viento. Verde ramas.

El barco sobre la mar

y el caballo en la montaña.

Con la sombra en la cintura

ella sueña en su baranda,

verde carne, pelo verde,

con ojos de fría plata. a/a

La morphologie du français nous a conduite à adopter une assonance ne portant que sur la syllabe finale. Pour certaines complaintes nous avons pu maintenir la même rime tout au long de la traduction, par exemple pour "Reyerta" (p. 29) que nous avons traduite par "Rixe", avec une assonance en i (en espagnol, le romance est en e/e). Lorsqu'on y parvient, le caractère fatal des pièces est plus marqué. La fermeture de la voyelle nous semble contribuer à exprimer la violence du propos et lui donne un caractère énigmatique, nous avons sans doute été orientée dans notre choix par le souvenir du "Sonnet en yx" de Mallarmé.

Rixe

Les canifs d'Albacete,

au milieu du précipice,

luisent comme les poissons

embellis de sang hostile.

Un dur éclat de poker

coupe dans le vert acide

des chevaux pris de fureur,

des cavaliers de profil.

Aux branches d'un olivier

deux vieilles femmes gémissent.

Voilà que grimpe aux rideaux

le grand taureau de la rixe.

Nous avons conservé aussi une même assonance pour toute la "Complainte somnambule" avec une rime en "a" proche de l'original "en a/a".

Complainte somnambule

(début)

Verte, que je t'aime, verte.

Verte bise. Vert ramage.

Le bateau est sur la mer,

le cheval dans la montagne.

Elle a l'ombre sur la taille

et rêve à sa balustrade,

verte est sa chair, cheveux verts,

son regard de froid métal.

Verte, que je t'aime, verte.

Au clair de lune gitane,

elle ne peut voir les choses

et les choses la regardent.

Complainte somnambule

(fin)

Dessus la face du puits

se balançait la Gitane.

Verte est sa chair, cheveux verts,

son regard de froid métal.

Un bout de lune glacée

la retient à la surface.

La nuit prit un tour intime

comme une petite place.

Des gardes civils grisés

viennent à la porte et frappent.

Verte que je t'aime verte.

Verte bise. Vert ramage.

Le bateau est sur la mer.

Le cheval dans la montagne.

Pour d'autres textes, nous avons adopté plusieurs assonances successives, en gardant cependant la même rime sur une unité de sens et au moins sur un quatrain. Prenons, par exemple, le début de la première pièce du recueil, "Romance de la luna, luna" :

La luna vino a la fragua

con su polisón de nardos.

El niño la mira mira.

El niño la está mirando.

En el aire conmovido

mueve la luna sus brazos

y enseña, lúbrica y pura,

sus seños de duro estaño. a/o

En espagnol, la rime est "en a/o", le jeu vocalique est aisé car de nombreux substantifs masculins (brazo, caballo, nardo) y répondent, ainsi que tous les participes passés (almidonado) et participes présents des verbes du premier groupe (mirando). Un système équivalent n'existe pas en français, malgré la proximité des langues romanes. Nous allons tenter de montrer les critères qui ont orienté nos choix de traduction :

traduction littérale

traduction proposée

La lune vint à la forge

La lune vint à la forge

avec sa tournure/faux-cul de nard/tubéreuse

en jupe de tubéreuse

l'enfant la regarde, regarde,

[et l'enfant ouvrit sur elle,

l'enfant est en train de la regarder.

ouvrit, ouvrit ses grands yeux.]

Dans l'air ému

Dans l'air [tout] ému, la lune

bouge la lune ses bras

bouge ses bras [et ses mains]

et elle montre lubrique et pure

en montrant, lubrique et pure,

ses seins de dur étain

ses [deux] seins de dur étain.

Nous avons choisi des assonances différentes pour chacun de ces deux quatrains, la première est en "eu" (tubéreuse, yeux) et la deuxième en "ain" (mains, étain). Les contraintes de ce début de romance étaient fortes car il nous fallait rendre deux mots rares - "polisón" et "nardo" au vers 2 - renvoyant à des éléments éloignés dans le temps ou dans l'espace de beaucoup de lecteurs francophones.

Le mot "polisón" est d'origine française (polisson), il désigne un vêtement féminin de la fin du XIX^e siècle : le "faux-cul" ou la

"tournure" que nous avons restitué par "jupe" plutôt que par "tournure", mot polysémique et ambigu, ou par "faux-cul " qui pouvait sembler trivial. Ce choix occasionne une perte de précision dans l'évocation de la forme de la fleur mais il contribue à enrichir un système de rimes internes en "u" existant dans l'original espagnol (luna, lúbrica, pura, duro aux vers 1, 6, 7 et 8) et plus développé encore dans la traduction (lune, jupe, tubéreuse, ému, lubrique, pure, dur).

"Nardo" est le nom d'une fleur: le nard ou la tubéreuse, fleur blanche au parfum capiteux que l'on vend dans les rues à la fin de l'été dans le Sud de l'Espagne. Il s'agit donc d'une référence locale et populaire, mais aussi un lien à la culture savante et universelle car cette fleur est citée dans le *Cantique des cantiques*. Nous avons préféré le nom "tubéreuse" pour la présence du "u" et pour sa sonorité mystérieuse plutôt que le mot "nard" masculin et gouailleux.

Aux vers 3 et 4 la difficulté était de rendre la forme progressive "estar+gérondif" tout en préservant la répétition et une variation verbale autour du verbe regarder tout en maintenant l'heptasyllabe.

"El niño la mira mira.

El niño la está mirando."

Nous avons choisi l'expression "ouvrir grand les yeux sur" dans le sens de regarder avec insistance; le verbe ouvrir permet de réduire le nombre de syllabes de "regarder" qui aurait été la traduction la plus immédiate du verbe "mirar".

"Et l'enfant ouvrit sur elle,

ouvrit, ouvrit ses grands yeux"

Ouvrir est au passé simple alors que l'espagnol "mira" est au présent car le présent aurait été moins euphonique "ouvre, ouvre ses grands yeux" et aurait réduit le vers. Il convient de signaler aussi que dans le romancero traditionnel l'emploi des temps verbaux répond aux exigences poétiques plus que chronologiques, ici le début du poème est au passé simple "la luna vino a la fragua".

Entre crochets nous avons indiqué des ajouts, souvent des chevilles pour compléter les vers sans en modifier le sens. Ainsi au 4^e vers "[tout] ému" apporte une marque d'intensité respectant le sens du participe passé et nous permettant de parvenir au nombre de pieds souhaité. Au vers suivant " bouge ses bras [et ses mains]" offre une image de la lune dansant comme une Gitane et pour le 8^e vers "ses [deux] seins de dur étain" l'ajout de l'adjectif cardinal "[deux] seins" rappelle la tendance à dénombrer que l'on observe dans la poésie de Lorca. Les exemples sont nombreux; dans la "Nonne gitane", par exemple, on relève "les dix oiseaux du prisme", "cinq pamplemousses mûrissent" et "que vingt soleils illuminent" (p. 40-43).

Nous proposons à présent sans commentaire le quatrain suivant extrait de la fin de la "Complainte somnambule" dans sa

version originale, sa traduction littérale et notre version publiée :

Texte original	Traduction littérale	Traduction proposée
La tarde loca de higueras	Le soir fou de figuiers	Le soir fou de [ses] figuiers
y de rumores calientes,	et de rumeurs chaudes,	et de [ses chaleurs qui bruissent],
cae desmayada en los muslos	s'évanouit sur les cuisses	défaillit sur les blessures
heridos de los jinetes.	blessées des cavaliers.	des cavaliers à la cuisse. (p. 30)

Le rythme est un élément essentiel des *Complaintes gitanes* et de toute la poésie de Lorca. Nous avons déjà évoqué l'association des deux rythmes du recueil ; le rythme lent du romance et la palpitation du flamenco, ils sont perceptibles dans des jeux de sonorité et de ponctuation que l'édition bilingue aide à évaluer. La métrique espagnole tient compte aussi de la répartition des accents toniques dans le vers, nous ne pouvons pas ici en exposer la richesse, cependant nous voulons en donner un exemple significatif. "Romance sonámbulo" est une des pièces les plus fortement marquées par le rythme du flamenco, notamment dans les vers qui reviennent comme un refrain, accentués dès la première syllabe. La syntaxe en est saccadée, les phrases sont courtes et traduisent plus le rythme que le sens. Nous signalons en gras les voyelles accentuées, leur rythme est irrégulier et produit un effet de syncopes:

Verde que te quiero verde.

1 2 3 4 5 6 7+1

Verde viento. Verdes ramas.

1 2 3 4 5 6 7+1

El barco sobre la mar

1 2 3 4 5 6 7+0

y el caballo en la montaña. (p. 32)

1 2 3 4 5 6 7+1

[...]

Verde carne pelo verde

1 2 3 4 5 6 7+1 [1-3-5-7]

con ojos de fría plata

1 2 3 4 5 6 7+1 [2-5-7] (p. 38)

Cet effet rythmique ne peut être rendu en français que par la brièveté des mots, des jeux de sonorités et la ponctuation qui isole les syntagmes et multiplie les accents toniques. L'accent tonique en français n'est pas fixé par une norme, il dépend de la perception et de l'intention du locuteur, voici de quelle façon nous entendons les accents dans ces premiers vers de la "Complainte somnambule" :

Verte, que je t'aime, verte.

Verte bise. Vert ramage.

Le bateau est sur la mer,

le cheval dans la montagne.

Elle a l'ombre sur la taille

et rêve à sa balustrade,

verte est sa chair, cheveux verts,

son regard de froid métal.

Par ailleurs, nous avons tenté d'être attentive aux jeux de sonorités, paronomase, néologismes.

Les premiers vers du "Romance de la pena negra" présentent des onomatopées que nous avons traduites comme suit, en insérant l'expression "à grands coups de" pour renforcer le nombre d'occlusives et compléter le vers :

Complainte de la peine sombre

traduction littérale

Las piquetas de los gallos

Les pioches/pics des coqs

cavan buscando la aurora (p. 51)

creusent en cherchant l'aurore

Traduction publiée

À grands coups de pic les coqs

cherchent l'aurore en creusant (p. 52)

La troisième strophe du "Romance de la Guardia Civil española" s'achève par une exclamation jouant sur les sonorités avec deux néologismes forgés sur des modèles présents dans la langue classique et dans la poésie traditionnelle. L'adjectif "platinoche" combine deux substantifs "plata" et "noche", respectivement "argent" et "nuit". Ce type de combinaisons est fréquent en espagnol classique mais plus rare dans la langue moderne, comme "ojizarco" (aux yeux bleus), boquirrubio (littéralement "à la bouche blonde" i.e. "innocent naïf"). Ici le poète suggère la couleur de la nuit en la qualifiant "d'argent-nuit".

Le temps s'arrête sur ce clair de lune au vers suivant "Noche que noche nochera". En espagnol il est possible d'inventer des adjectifs à partir de nombreux substantifs pour marquer un goût ou une caractéristique ("soy cafetera" signifie "j'aime le café"). Lorca selon le fait ici selon le modèle de la comptine :

Luna lunera, cascabelera/ Los ojos azules, la cara morena...

Lune lunière, "grelottière"/ (qui fait un son de grelot), les yeux bleus et le visage hâlé

Un jeu semblable est difficile en français, nous avons donc recherché des expressions idiomatiques existantes "bleu nuit" et "nuit noire", ainsi que l'adjectif "nocture" pour parvenir à saturer le vers de l'idée de la nuit. Cela a été possible grâce à la brièveté du mot "nuit" en français, plus court que le mot espagnol "noche", laissant ainsi un espace pour moduler le vers. Cependant, la traduction est moins rythmée que l'original.

Texte original

Version littérale

en la noche platinoche

dans la nuit "d'argentnuit"

Noche que noche nochera (p. 98)

Nuit, oh la nuit "nuitière".

Traduction publiée

Dans la nuit bleu nuit argentée,

la nuit noire nocturne nuit. (p. 99)

Par ces quelques exemples, nous avons cherché à donner un aperçu de notre façon de procéder. Le cadre fondamental de notre travail a été le choix de maintenir un mètre et des assonances, avec une certaine souplesse néanmoins dans les changements de rimes.

Cependant notre ambition première a toujours été le désir de comprendre et de rendre lisible autant que possible les textes dans leur musicalité.

Nous le faisons avec la conscience permanente que le traducteur demeure en deçà du texte original, mais qu'il travaille dans le plaisir que procure la tension pour s'en approcher.

NOTES

[1]

Federico García Lorca, *Complaintes gitanes/Romancero gitano*, édition bilingue, trad. et avant propos Line Amselem, Paris, Allia, 2016 (1re éd. 2003).

[2]

Thomas Szende (dir.), *Poètes hongrois d'aujourd'hui*, poèmes trad. par Line Amselem et Thomas Szende, Budapest, Orpheus, 1999; Anonyme, *Incitation à l'amour de Dieu / Estímulo del divino amor*, bilingue, trad. et avant-propos de Line Amselem, Paris, Allia, 2001.

[3]

Nous avons retraduit par exemple la poésie complète de Thérèse d'Avila. Thérèse d'Avila, *Je vis mais sans vivre en moi-même / Vivo sin vivir en mí*, Poésies, bilingue, trad. et avant-propos de Line Amselem, Paris, Allia, 2008.

[4]

Claude Esteban a dirigé notre mémoire de maîtrise en 1987-1988.

[5]

Nous tentons d'œuvrer à la sauvegarde de la langue et de la culture judéo-espagnoles par la pratique, l'étude et l'enseignement dans divers cadres (Institut Cervantès de Paris où nous animons depuis 2012 des ateliers, sur la haketía, langue judéo-espagnole du Maroc, nous avons enseigné l'histoire et la culture et la langue judéo-espagnoles du Maroc à l'Institut Elie Wiesel de Paris (2014-15 et 2015-16).

[6]

V. Ángel Pulido, *Españoles sin patria, la Raza sefardí*, Madrid, 1905.

[7]

Nous donnerons plus bas une définition et quelques éléments historiques à propos du romance. Le mot « Romancero » (ensemble de romances) est attesté dans la langue française depuis 1827 d'après le dictionnaire le Robert, en revanche le mot *romance* ne désigne pas en français la composition poétique espagnole qui nous intéresse, nous le signalerons en italique.

[8]

Les berceuses sont très présentes dans l'œuvre de Lorca (théâtre et poésie), il leur a consacré aussi une de ses conférences poétiques. V. Federico García Lorca, *Les berceuses/las nanas infantiles*, éd. bilingue, trad. de Line Amselem, Paris, Allia, 2009.

[9]

Manuel Manrique de Lara a engagé les enquêtes au Maroc.

[10]

Le musicologue Eduardo Martínez Torner a enregistré deux jeunes filles originaires de Tétouan à la Residencia de Estudiantes en 1933 : Estrella Sananes et Yojebed Chocrón. Un enregistrement en était présenté récemment lors de l'exposition « Mujeres en vanguardia, la residencia de estudiantes en su centenario » (1er déc. 2015-16 mai 2016).

[11]

V. Samuel Armistead, « Los siglos del romancero: tradición y creación » in *Romancero*, éd. de Paloma Díaz-Mas, Barcelone, Crítica, 1994, p. X-XXI. Excellente synthèse sur le sujet en espagnol.

[12]

Le mot « Romancero » (ensemble de romances) est attesté dans la langue française depuis 1827 d'après le dictionnaire le Robert, en revanche le mot romance ne désigne pas en français la composition poétique espagnole qui nous intéresse, nous l'écrivons donc en italique.

[13]

Rarement, il peut s'agir d'hexasyllabes.

[14]

La « Pirouette de don Pedro à cheval » est composée de vers de longueur irrégulière. D'autre part, « La complainte de l'Ajourné » est rimée aux vers impairs car la rime y est présente dès le premier vers « Mi soledad sin descanso ». Si l'on perçoit ce premier vers comme une sentence sur le destin tragique du personnage, une sorte de sous-titre ou d'exergue détachée du reste de la pièce, la forme redevient régulière.

[15]

Nous employons le terme « flamenco », mais il conviendrait de le préciser. V. Notre article « Lorca, poète anti-flamenco ? », revue *Etudes*, juillet-août 2013, p. 93-95.

[16]

Une version tétouanaise est chantée par les personnes enregistrées en 1933 à la Résidence des étudiants de Madrid, v. note n° 10.

[17]

V. (p. 55-72) les poèmes sur les trois villes andalouses : Grenade, Cordoue, Séville.

[18]

V. « Initiation à la métrique espagnole » de Carlos Heusch ENS de Lyon, bon précis de métrique espagnole accessible en français, <http://heusch.chez-alice.fr/METRIQUE1.htm> (consulté le 10/05/2016).

POUR CITER CET ARTICLE

Line Amsellem, « La traduction des *Complaintes gitanes* de Federico Garcia Lorca », SFLGC, Agrégation, publié le 23 février 2018, URL : <https://sflgc.org/agregation/amsellem-line-la-traduction-des-complaintes-gitanes-de-federico-garcia-lorca/>, page consultée le 06 juillet 2026.

BIOGRAPHIE DE L'AUTEUR

AMSELLEM, Line



Traductrice. MCF Espagne du Siècle d'Or.