



HAL
open science

Retraduire Maragall

Mònica Güell

► **To cite this version:**

Mònica Güell. Retraduire Maragall. Bulletin Hispanique, 2013, 115 (2), pp.617 - 635. 10.4000/bulletinhispanique.2794 . hal-03887813

HAL Id: hal-03887813

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03887813>

Submitted on 7 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Retraduire Maragall

deux exemples

Mònica Güell



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2794>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2794

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 28 décembre 2013

Pagination : 617-635

ISBN : 978-2-86781-908-7

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Mònica Güell, « Retraduire Maragall », *Bulletin hispanique* [En ligne], 115-2 | 2013, mis en ligne le 14 février 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2794> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2794

Retraduire Maragall : deux exemples

MÒNICA GÜELL

Université Paris-Sorbonne - CRIMIC EA 2561

On propose ici une réflexion sur le vieillissement des traductions à partir d'une étude de cas, celle du poète catalan Joan Maragall. L'étude comparative des différentes traductions en français des deux poèmes majeurs « Cant espiritual » et « La vaca cega » montre comment les choix linguistiques induisent différentes lectures des poèmes.

Mots-clés : traductions, retraduire, Joan Maragall, poésie catalane.

El presente artículo propone una reflexión sobre el envejecimiento de las traducciones a partir de un estudio de caso, el del poeta catalán Joan Maragall. El estudio comparativo de distintas traducciones francesas de los poemas «Cant espiritual» y «La vaca cega» muestra cómo los criterios lingüísticos inducen distintas lecturas de los poemas.

Palabras claves : traducciones, retraducir, Joan Maragall, poesía catalana.

In this article, we tackle the question of how translations age through time, basing our research on a specific case - the Catalan poet Joan Maragall. By comparing the existing French translations of two of his major poems, the «Cant Espiritual» and «La vaca cega», we show how linguistic choices produce different readings of the poems.

Keywords : translations, retranslate, Joan Maragall, Catalan poetry.

L'année 2011, « Any Maragall », a célébré les cent cinquante ans de la naissance du poète catalan Joan Maragall (1860-1911) et le centenaire de sa mort. À l'occasion d'une journée d'étude organisée au Centre d'études catalanes sur le rayonnement international du poète, on a étudié sa réception – assez faible – en France¹. C'est dans le prolongement de cette étude qu'on

1. Mònica Güell, « La recepció de Maragall a França » in *La projection internationale de Joan Maragall / La projecció internacional de Joan Maragall*, sous la direction de Mònica

va s'interroger ici sur les différentes traductions de son œuvre poétique en français, sans se priver de quelques échantillons d'une traduction espagnole. En préambule, il n'est pas inutile de rappeler très brièvement la place de Joan Maragall – poète, journaliste, traducteur – dans la littérature catalane. Ancrée entre deux siècles, son œuvre constitue un pont, d'un côté le XIX^e qui représente le passé, mais un passé porteur d'avenir puisqu'il fut le berceau de la *Renaixença*, la renaissance catalane, de l'autre l'avenir, le XX^e siècle : « *La seva extraordinària originalitat consistí a estar en el pont, a saber fondre l'antic sentimentalisme dels renaixents amb el realisme que s'iniciava : a saber ésser alhora místic i orientador, cantor visionari i definidor moral* » soulignait à juste titre Carles Riba². De quelles traductions françaises dispose-t-on ? Force est de constater que le corpus est mince. Chronologiquement, depuis 1922 jusqu'en 2010, on trouve les ouvrages suivants : *Anthologie des poètes catalans contemporains depuis 1854* d'Albert Schneeberger (1922 : cinq poèmes traduits) ; *La littérature catalane contemporaine 1833-1933* de J. J. A. Bertrand (1933 : onze poèmes ou fragments traduits) ; Joan Maragall, *Poèmes*, édité à Madrid par le Ministère des Affaires Étrangères en 1968. À notre connaissance, il s'agit là de la seule anthologie en langue française consacrée exclusivement au poète³, et c'est la plus riche, avec vingt poèmes aux mains de huit traducteurs différents. Plus récemment paraissait en Belgique : Jean-Claude Polet (dir.) *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française. Volume 12. Mondialisation de l'Europe, 1885-1922* (2000 : trois poèmes) et en France : Jean-Claude Morera, *Huit siècles de poésie catalane* (2010 : six poèmes).

« L'étayage de la traduction »⁴ – les seuils, les différents paratextes qui éclairent le contexte de l'écriture et de sa réception – ayant déjà été étudiés dans l'article

Güell, *Catalonia* n° 10, mars 2012, Université Paris-Sorbonne, [En ligne]. Disponible sur : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Catalonia-10.html>

2. Carles Riba, cité dans Joan Maragall, *Antologia poètica*, a cura d'Arthur Terry, Barcelona, Edicions 62, 1981, 7a ed 1998, p. 5-6. Nous citons le texte de Maragall d'après l'édition suivante : Joan Maragall, *Poesia completa*, ed. Glòria Casals i Lluís Quintana, Barcelone, Edicions 62, La butxaca, 2010.

3. Les vingt traductions sont précédées d'une chronologie des poèmes et d'une bibliographie. La traduction est révisée par Paul Verrie. Les traducteurs sont :

- J. J. A. Bertrand : « Ode sans fin », « Paroles d'amour sur les bords de la mer Cantabrique », « Pyrénées », « La vache aveugle ».

- Albert Schneeberger : « Conjugal », « La légende de Joan Garí à Montserrat », « Ode à l'Espagne », « Les montagnes ».

- Ramon Sugranyes de Franch (« Un poète catalan : Joan Maragall » n° 4, « Nova et Vetera », 1937) : « Sur la mort d'un jeune homme », « Excelsior », « Visions de la mer », « Après avoir entendu Mecio Horozowski jouer du Beethoven ».

- Víctor Crastre (Inédit, 1965) : « La fin de Serrallonga », « Haidé », « Le comte Arnau : Escolium », « Hymne ibérique », « La cascade de Lutour ».

- Rafael Tasis (« A Barcelone », Paris, 1945) : « Ode nouvelle à Barcelone »,

- Josep Palau i Fabre (Inédit, 1965) : « Inscription pour une maison neuve ».

- Albert Camus et Víctor Alba (« Pont Blau desembre », 1957) : « Chant spirituel ».

4. Voir Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

mentionné à la note 1, on se propose d'examiner ici l'aspect linguistique des traductions, sur un corpus restreint comprenant les deux poèmes majeurs que sont « Cant espiritual » et « La vaca cega ». On sera attentive au choix des critères métriques puis linguistiques opérés par les traducteurs. Les choix littéraux, ou au contraire guidés par l'orthonymie, l'orthosyntaxie et l'orthologie⁵, sont autant d'aspects qui révèlent les mécanismes de « l'horlogerie de Saint Jérôme », pour reprendre le beau titre de Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport. Seule la mise en regard des différents textes, lorsqu'il y en a plusieurs, permet de montrer le travail du traducteur et de tenter de répondre à la question du vieillissement réel ou supposé de telle ou telle traduction.

I. LE CHANT SPIRITUEL

Comment traduire le vers ? Dans le cas d'une versification régulière, rimée, ou non, c'est la première question que se posera le traducteur. Le décasyllabe catalan sera-il rendu par l'hendécasyllabe français ? Faut-il garder la rime ? Les choix des traducteurs ont toujours des conséquences sur le sens du poème, comme on verra ci-dessous. Pour le « Chant spirituel », dont on examine quatre traductions françaises et une espagnole, on remarque que le vers libre, à savoir non compté et non rimé, peut côtoyer des alexandrins réguliers. C'est le cas pour la traduction anonyme (T3), qui comprend de nombreux alexandrins.

Ce poème majeur, auquel on a pu donner une valeur testamentaire, de tombeau poétique, a suscité de nombreuses analyses⁶. Il n'aurait pas été écrit d'un seul jet, mais à trois moments différents. Écrit en décasyllabes, aux rimes

5. Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport, *L'horlogerie de Saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*. Paris, L'Harmattan, 1995. Cf. Jean-Claude Chevalier « Traduction et orthonymie » : « Ce sentiment d'ajustement général – car ce n'est qu'un sentiment – vient du respect de ce que, par simplification, j'ai appelé tout à l'heure l'orthonymie. Un peu plus de rigueur exigerait sans doute qu'on y distingue au moins l'orthonymie proprement dite, l'orthosyntaxie et l'orthologie. Par la première on désignerait l'adéquation immédiate de chaque mot aux êtres qu'ils nomment, à leurs propriétés ou aux procès dans lesquels ils entrent. Par la seconde, l'adéquation immédiate de la fonction casuelle des êtres ainsi nommés à la fonction syntaxique assignée aux mots retenus. Par la troisième, l'*orthologie* on entendrait l'adéquation immédiate à la « réalité » évoquée de la représentation que l'on s'en est forgée, du découpage qu'on y a opéré, et des rôles qu'on a voulu y reconnaître. », p. 92-93. Voir également Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport, *Jérômiades. Problèmes linguistiques de la traduction II*, Paris, L'Harmattan, 2010.

6. Il appartient à un genre ou micro-genre poétique qui a eu ses lettres de noblesse chez Ausiàs March, Palau i Fabre ou Blai Bonet. On lira avec profit : D. Sam Abrams : *Cants espirituals catalans*, Barcelone, Fundació Joan Maragall / Editorial Cruïlla, 2001. Pour une lecture critique de ce poème, voir : Lluís Quintana, Jordi Castellanos, Susanna Rafart i Pere Ballart, *Maragall, alguns poemes : lectura i comentaris d'autor*, Barcelone, Biblioteca Nacional de Catalunya, 2010 ; D. Sam Abrams, *Llegir Maragall, ara*, Barcelone, Proa, 2010, p. 446-468. L'auteur tord le cou à deux poncifs : le premier voudrait que Maragall, pressentant sa mort, aurait écrit ce poème avec une valeur testamentaire ; le deuxième, que les vers 40-45, ajoutés à la dernière minute, seraient une sorte de claudication formelle au dogme catholique.

assonantes et consonantes, embrassées ou alternées, c'est un monologue dramatique de quarante-cinq vers, où le je poétique, traversé de douloureuses questions, s'adresse au Seigneur. Sa structure strophique peut se décliner en un tercet, un quintil, un onzain, une strophe de vingt-trois vers. Les nombreux signes exclamatifs ou interrogatifs qui parcourent le texte sont le reflet d'un esprit exalté et évoquent un doute fécond. En raison de la difficulté textuelle intrinsèque, car certains vers restent obscurs, il n'est pas étonnant que la tâche des traducteurs soit ardue, comme le rappelle à juste titre Lluís Quintana⁷. En effet, des difficultés apparaissent dès le premier vers.

Pour la langue française, on s'arrête ici sur les versions de Camus et Víctor Alba⁸ (T1), de J. J. A. Bertrand⁹ (T2), une version anonyme¹⁰ (T3), puis celle de Jean-Claude Morera¹¹ (T4), et pour l'espagnol, celle de J. Vidal Jové¹² (T5). Remarquons que l'éditeur de cette dernière, Antoni Comas, conscient des écarts entre l'original et la traduction, met en note la traduction littérale de certains vers : la littéralité n'a pas toujours été le choix du traducteur.

I.1 Les tercets : yeux, visage, corps et cœur

Si el món ja és tan formós, Senyor, si es mira
amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre,
¿què més ens podeu dar en una altra vida?

Per'xò estic tan gelós dels ulls, i el rostre,
i el cos que m'heu donat, Senyor, i el cor
que s'hi mou sempre... ¡i temo tant la mort! (vv. 1-6)

7. Lluís Quintana, « La definitiva bondad de la vida. El pensamiento religioso en la obra de Joan Maragall », *Bulletin Hispanique*, n° 105 1, 2003, p. 146-147 : « La lectura de Maragall es pues ardua, y sus traductores (Ferran, Valverde, Montale, Camus) resbalan con facilidad. Pero más o menos todo el mundo puede entender que Maragall (o el yo poético o el Conde Arnau), enfrentado al misterio de la vida eterna, hace lo que ningún defensor del dogma podía admitir, aunque era muy natural: se pone a dudar, y sobre esta duda se fundamenta el poema ».

8. Joan Maragall, *Poèmes*, Madrid, Ministère des Affaires Etrangères, 1968, p. 136-141. Cette traduction à deux mains parut d'abord dans la revue *Pont Blau* en décembre 1957. Cf. Xavier Vall, « Albert Camus, catalanitat i estranyesa », *Revista de Catalunya*, Nova etapa, n° 110, Setembre 1976, p. 151-169.

9. J. J. A. Bertrand, *La littérature catalane contemporaine 1833-1933*, Paris, Les Belles Lettres, 1933, p. 70.

10. Jean-Claude Polet (dir.), *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française. Volume 12. Mondialisation de l'Europe, 1885-1922*, préface de Claude Pichois, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 447-448. Le texte « Maragall » est de Marie-Claire Zimmermann, mais on ignore qui a traduit les trois poèmes qui y figurent ; M. C. Zimmermann déclare ne pas les avoir traduits elle-même.

11. Jean-Claude Morera, *Huit siècles de poésie catalane*. Anthologie, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 86-89.

12. Joan Maragall, *Obra poética*. Versión bilingüe, ed., introd. y notas de Antoni Comas, traducción de J. F. Vidal Jové, Madrid, Castalia, 1984, p. 184-187.

Traduction de Camus et V. Alba (T1) :

Si le monde est déjà si beau, Seigneur, quand on le contemple
de cet œil où vous avez mis votre paix,
que nous donnerez-vous de plus, dans une autre vie ?

Voilà pourquoi je suis si jaloux des yeux et du visage,
du corps que vous m'avez donné, Seigneur,
et du cœur qui toujours y remue... j'ai si peur de la mort !

J. J. A. Bertrand (T2) :

Si le monde est si beau, Seigneur, pour qui sait
le voir avec des yeux pleins de votre paix,
que pourrez-vous nous donner de plus en l'autre vie ?
Aussi suis-je jaloux de mes yeux, et du visage
et du corps que vous m'avez donné, Seigneur, et du cœur
qui y palpète sans arrêt... et j'ai peur de la mort !

(T3) :

Puisque le monde est beau, Seigneur, (octosyllabe)
et puisque nos regards abritent votre paix, (alexandrin)
que nous donnerez-vous de plus en l'autre vie ? (alexandrin)
C'est pour cela, seigneur, que je suis si jaloux (alexandrin)
du corps et du visage que vous m'avez donnés, (alexandrin)
et de ce cœur qui bat, et j'ai peur de la mort. (alexandrin)

J.C. Morera (T4) :

Le monde est si beau, Seigneur quand on le regarde
avec votre paix au dedans de notre œil,
que pourrez-vous nous donner de plus en une autre vie ?
Mais je tiens tant aux yeux, au visage,
et au corps que vous m'avez donné, Seigneur, et au cœur
qui s'y meut continûment... et je crains tant la mort !

Vidal (T5) :

Si el mundo es tan hermoso, Señor, si se le mira
con vuestra paz, metida en nuestros ojos,
¿qué más nos podéis dar en otra vida ?

Por esto de los ojos y el rostro estoy celoso,
y del cuerpo que me habéis dado, Señor, y el corazón
que en él se mueve siempre... ¡y así temo la muerte !

Pour l'attaque, adressée au Seigneur, on remarque trois choix différents. T1 et T2 gardent le *si* initial, qui introduit un raisonnement déductif et en expose la prémisse, que l'on peut trouver sous la forme d'un « puits » dans le poème CV d'Ausiàs March¹³. Cette prémisse affirme l'irréfutable beauté du monde.

13. Le poème CV d'Ausiàs March, appelé « Cant espiritual », s'ouvre sur une proposition

L'amorce en *si* conditionne le vers 3 : *què més ens podeu dar en una altra vida ?* et l'ouverture du deuxième tercet, *Per'xò*, qui introduit une explication. T3 offre une conjonction de cause ou une justification, *puisque*, et omet au premier vers *si es mira*, ne laissant que deux des trois éléments constitutifs du premier vers (la beauté du monde, le Seigneur, le regard). T4 change l'attaque, et en supprimant la conjonction *si*, le vers continue d'affirmer la beauté du monde, mais n'offre pas de raisonnement¹⁴. Or il s'agit là d'un aspect essentiel de par la forme et le sens du poème, un monologue adressé à Dieu, traversé de questions et de doutes. Mais le deuxième *si* a-t-il la même valeur que le premier (v.1) ? Les traductions offrent toutes des choix différents qui changent le sens de l'énoncé : T1 traduit *quand on le contemple*, T2 *pour qui sait le voir*, T3 *et puisque nos regards* au vers 2, T4 *quand on le regarde*. T3 est la seule à garder le parallélisme original et à avoir donné la même valeur aux deux *si*, et c'est cette version que nous préférons. Aucune version française n'a effectué le choix littéral *si...sí...*, alors que l'espagnole T5 garde le parallélisme et traduit littéralement¹⁵.

La traduction du deuxième vers appelle aussi quelques remarques. T1, T2, T3 permutent l'ordre des mots et altèrent l'ordre sémantique. Alors que Maragall met en avant la paix puis l'œil, T1, T2, T3 rejettent la paix à la fin du vers et gommant le parallélisme entre les adjectifs possessifs *vostra / nostre* (T1 et T2). Il s'agit ainsi d'un repérage décalé des événements qui offre une autre lecture du vers, car le traducteur est d'abord un lecteur¹⁶. T3 reprend *puisque* et respecte ainsi le parallélisme, mais « améliore » l'original avec le verbe abriter : *et puisque nos regards abritent votre paix*. T4 respecte l'ordre *paix – œil* et traduit littéralement.

Au vers 3, l'article indéfini de *una altra vida* a été gardé dans T1 et T4, alors que T2 et T3 font une lecture nettement plus chrétienne puisque l'article défini de *l'autre vie* implique l'existence de l'au-delà.

Cos (corps) et *cor* (cœur) sont les deux piliers du vers 5, aux signifiants identiques à un phonème près. L'ordre conceptuel est littéralement respecté dans T2 et dans T4, alors que *corps* et *cœur* sont disjoints en deux vers distincts dans T1 et T3. La conséquence stylistique et métrique de ce choix est la disparition des figures de l'original – parallélisme et enjambement. Quant au vers 6, T2, T3 et T5 omettent l'adverbe *tant* : ce choix suggère une atténuation ou une moindre peur de la mort.

causale : « Puy que sens tu algú a tu no basta, ». Cf. Ausiàs March, *Páginas del Cancionero*, Introducción, edición y notas de Costanzo di Girolamo, Traducción de José Maria Micó, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 318.

14. Morera a traduit à partir d'une autre version catalane qui ouvre le deuxième tercet avec *però* au lieu de *per'xò* (v.4), dont le sens n'est pas du tout le même.

15. On a examiné deux autres traductions espagnoles qui, elles aussi, offrent deux choix différents : « *Si el mundo ya es tan bello y se refleja, ¡oh Señor, con tu paz en nuestros ojos,* » (Valverde) et « *Si el mundo es tan hermoso, Señor, cuando se mira / con vuestra paz, dentro de nuestros ojos,* » (Ángel Valbuena Prat) dans *Visat*, [En ligne]. Pen català [Page consultée le 4 avril 2011]. Disponibilité et accès <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/fragments/57/19/esp/0/0/joan-maragall.html>

16. « Traduction, littéralité et chaînes de causalités » in *L'Horlogerie, op. cit.*, p. 59.

I.2 Le quintil : les sens, le ciel bleu

Amb quins altres sentits me'l fareu veure
 aquest cel blau damunt de les muntanyes,
 i el mar immens, i el sol que pertot brilla?
 Deu-me en aquests sentits l'eterna pau
 i no voldré més cel que aquest cel blau. (vv. 7-11)

De quels autres yeux me ferez-vous voir
 ce bleu de ciel sur les montagnes,
 la mer immense et le soleil qui enflamme tout ?
 Rendez-moi sensible la paix éternelle
 et je ne voudrai d'autre ciel que ce ciel bleu. (T1)

De quels autres sens me le ferez-vous voir
 ce ciel bleu au-dessus des montagnes,
 et la mer immense, et le soleil qui sur tout brille ?
 Donnez aux sens que j'ai l'éternelle paix,
 et je ne voudrai d'autre ciel que ce ciel bleu. (T2)

Avec quels autres sens me ferez-vous donc voir
 ce ciel si bleu au-dessus des montagnes,
 la mer immense, et le soleil qui partout luit ?
 Accordez à mes sens une éternelle paix :
 je ne veux d'autre ciel que ce beau ciel si bleu. (T3)

Avec quels autres sens me le ferez-vous voir
 ce ciel bleu par-dessus les montagnes,
 et la mer immense, et le soleil qui partout brille ?
 Donnez-moi par ces sens votre paix éternelle,
 et je ne voudrais pas d'autre ciel que ce ciel bleu. (T4)

Con qué otros sentidos haréis que vea
 este cielo azul encima las montañas,
 y el mar inmenso, y el sol que por todo brilla ?
 Dadme, con estos sentidos, la eterna paz
 y no querré más cielo que este cielo. (T5)

Le poème de Maragall oppose *altres sentits* (v. 7) à *aquests sentits* (v. 10) ; le syntagme *aquest cel blau* encadre ce quintil (v.8, v.11) et en fixe les contours. La traduction de Camus et Alba (T1) interprète avec *yeux* (v. 7) et *sensible* (v. 10), altère l'ordre du syntagme au vers 8 mais le respecte au vers 11 : il n'y a plus reprise, mais variation, tout comme pour *ce bleu de ciel*, où la couleur est privilégiée. De même, *pertot brilla*, rendu par *enflamme tout*, ajoute une connotation supplémentaire à *brilla*, celle du feu. En T3 on remarque l'ajout de l'adverbe *si* à valeur d'intensification et de l'adjectif *beau* (*ce ciel si bleu / ce beau ciel si bleu*) : le traducteur rend plus intense la beauté de la nature évoquée

par le poète. Les temps changent aussi : si T1, T2 et T5 respectent le futur au vers 11 (*je ne voudrai et no querré*) en revanche T3 choisit le présent (est-ce pour cause d'alexandrin ?), T4 le conditionnel. Quant au ciel bleu, il n'est plus bleu au vers 11 de la version espagnole (*y no querré más cielo que este cielo*) : est-ce pour cause d'hendécasyllabe ? Le traducteur a-t-il « amélioré » une redondance supposée ?

I.3 Le onzain¹⁷ : l'ombre du temps qui passe, la mort

Aquell que a cap moment li digué : « Aturat »,
 sinó al mateix que li dugué la mort,
 jo no l'entenc, Senyor ; jo, que voldria
 aturar tants moments de cada dia
 per fe'ls eterns a dintre del meu cor!...
 ¿O és que aquest « fer etern » és ja la mort?
 Mes llavors, la vida, ¿què seria?
 ¿Fóra només l'ombra del temps que passa,
 i la il·lusió del lluny i de l'aprop,
 i el compte de lo molt, i el poc, i el massa,
 enganyador, perquè ja tot ho és tot? (vv. 12-22)

Celui qui ne veut fixer aucun moment,
 sinon l'instant qui lui apporte la mort,
 je ne le comprends pas, Seigneur, moi qui voudrais
 arrêter tous les moments du jour
 pour les éterniser dans mon cœur.
 Peut-être cette éternité est-elle déjà la mort ?

Mais alors, que serait la vie ?
 L'ombre seulement du temps qui passe,
 l'illusion du proche et du lointain,
 le calcul du beaucoup et du peu et du trop,
 mensonge pour finir puisque toute chose est à jamais donnée. (T1)

Cet homme qui ne sut dire à aucun moment : « Arrête-toi »
 sauf à celui qui lui apporta la mort,
 je ne le comprends pas, Seigneur, moi qui voudrais (alexandrin)
 arrêter tant de moments de chaque jour
 pour les rendre éternels dans le fond de mon cœur ! (alexandrin)
 Ou bien ce « rendre éternel » est-il déjà la mort ?
 Mais alors, la vie, que serait-elle ?
 Sinon, tout simplement, l'ombre du temps qui passe,

17. Une remarque formelle s'impose : ce onzain figure comme tel dans les éditions d'Arthur Terry et de Glòria Casals et Lluís Quintana, mais il peut aussi se lire en une structure 6 + 5, redoublant la forme des deux tercets et du quintil précédents. C'est ainsi qu'il est présenté dans la traduction de 1968.

et l'illusion du proche et du lointain,
 et le compte qui dit : beaucoup, et peu, et trop,
 compte trompeur, car tout est tout. (T2)

Celui qui jamais n'a dit à aucune heure : « Arrête-toi »
 sauf à celle qui lui apportait la mort,
 moi, je ne le comprends pas, Seigneur ; moi qui voudrais
 bien arrêter tant d'heures chaque jour
 pour les rendre éternelles tout au fond de mon cœur !
 Ou bien « rendre éternelles » est-ce déjà la mort ?
 Mais alors, que serait seulement l'ombre du temps qui passe,
 l'illusion du lointain et du proche,
 et le compte du peu, du beaucoup et du trop,
 ne serait-il trompeur puisque tout ici est déjà tout ? (T3)

Celui qui à aucun moment ne dirais « Arrête-toi »
 sinon à celui qui lui porte la mort,
 je ne le comprend pas, Seigneur ; comme je voudrais, moi,
 arrêter tant de moments de chaque jour
 pour les faire éternels au-dedans de mon cœur !..
 Ou bien ce « faire éternel » est-ce déjà la mort ?
 Mais alors, la vie, que serait-ce ?

C'eût été l'ombre seulement du temps qui passe,
 et l'illusion du loin et du proche,
 et le compte du beaucoup, et du peu, et du trop,
 trompeur, parce que déjà tout y est tout ? (T4)

Aquel que en ningún momento dijo «Párate»,
 sólo al mismo que le trajo la muerte,
 yo no le entiendo, Señor ; yo, que querría
 parar tantos momentos cada día
 para hacerlos eternos en mi corazón...
 ¿O es que este hacer eterno es ya la muerte?
 Pero entonces, la vida ¿qué sería?
 ¿Sería la sombra, nada más, de lo pasado,
 la ilusión de lo próximo o lejano
 y la cuenta de lo mucho, lo poco o demasiado
 engañoso, porque ya todo es todo ? (T5)

Arrêtons-nous sur les temps des vers 12-13. En T1 le passé simple, puis le style direct et l'impératif – qui seraient, d'après la critique, la transposition des mots de Faust : « *Aturât, instant, ets tan formós!* »¹⁸ – disparaissent au profit d'une interprétation énoncée au présent : *celui qui ne veut fixer aucun moment / sinon*

18. Voir D. Sam Abrams, *Llegir Maragall, ara, op. cit.*, p. 460 et Lluís Quintana, « «Bleibe!» o «Verweile!»? Presència de Maragall en la romanística alemanya i les seves traduccions », *Catalonia 10, op. cit.*

l'instant qui lui apporte la mort. Ces modifications, et notamment le changement temporel, impliquent plutôt une visée philosophique dont on ne s'étonnera point, venant de l'auteur du *Mythe de Sisyphe* et du questionnement sur l'absurde. En revanche T2 est une traduction littérale, respectueuse de la temporalité et de l'énonciation au style direct. T3 change *moment* pour *heure*, choisit le passé composé et l'imparfait, dans une parfaite concordance française. Quant à la traduction du vers 18, T2 et T4 sont littérales, alors que T3, condensant les vers 18 et 19 pour n'en faire qu'un seul, change complètement le sens : *Mais alors, que serait seulement l'ombre du temps qui passe.* Quant au vers 22, en T1 il devient un long vers de 17 syllabes, à effet très emphatique, qui contraste avec la concision du décasyllabe catalan. La longueur des vers s'est progressivement accrue dans la strophe (8, 9, 9, 12, 17 syllabes respectivement), ce qui produit assurément un effet emphatique et pathétique, assorti d'ajouts rhétoriques tels que *pour finir*, qui ne figurent pas chez Maragall. Enfin, on remarque que l'interrogation conclusive a disparu au profit d'une affirmation, mais s'agit-il d'une erreur imputable à l'éditeur? Ajoutons à cela le changement de catégorie morphologique, l'adjectif *enganyador* rendu par le substantif *mensonge*, autant d'éléments qui produisent un autre effet de sens et confèrent à ce vers une portée plus conceptuelle, voire philosophique : *mensonge pour finir puisque toute chose est à jamais donnée.* T4 et T5 sont littérales.

I.4 La strophe de vingt-trois vers : ici et au-delà

Bien que présentée comme une strophe unitaire de vingt-trois vers, la structure interne peut se lire ainsi : un quintil (vv. 23-27), un quatrain (vv. 28-31), un quintil (vv. 32-36), tous trois refermés par des interrogations, puis un quatrain à rimes plates (vv. 37-40) et un quintil (vv. 41-45), soit une organisation syntaxique et rimique réglée autour des nombres quatre et cinq¹⁹.

¡Tant se val! Aquest món, sia com sia,
 tan divers, tan extens, tan temporal;
 aquesta terra, amb tot lo que s'hi cria,
 és ma pàtria, Senyor ; ¡i no podria
 esser també una pàtria celestial?
 Home só i és humana ma mesura
 per tot quant puga creure i esperar:
 si ma fe i ma esperança aquí s'atura,
 ¿me'n fareu una culpa més enllà?
 Més enllà veig el cel i les estrelles,
 i encara allí voldria esser-hi hom:
 si heu fet les coses a mos ulls tan belles,
 si heu fet mos ulls i mos sentits per elles,

19. Pour une meilleure lisibilité des commentaires, on présente d'abord les quinze premiers vers puis plus loin, les huit derniers.

¿per què aclucà'ls cercant un altre com?
 Si per mi com aquest no n'hi haurà cap! (vv. 28-37)

Qu'importe ! Ce monde tel qu'il est
 Si divers, spacieux et périssable,
 cette terre et tout ce qui s'y crée
 c'est ma patrie, Seigneur !
 Puisse-t-elle être aussi ma patrie céleste !
 Homme je suis, humaine est ma mesure
 pour tout ce que je puis croire et espérer ;
 si ma foi et mon espérance s'arrêtent ici,
 m'en ferez-vous ailleurs une faute ?
 Ailleurs, je vois le ciel et les étoiles,
 et là aussi, je voudrais être.
 Mais si vous avez fait les choses si belles à mes yeux,
 si vous avez fait mes yeux pour elles
 à quoi bon les fermer, cherchant un autre « Comment »
 quand, pour moi, ce monde est irremplaçable ? (T1)

Qu'importe ! Ce monde, quel qu'il soit,
 Si divers, si vaste, si transitoire,
 Cette terre avec tout ce qu'elle fait croître,
 est ma patrie, Seigneur : et ne pourrait-ce
 être aussi ma patrie céleste ?
 Je suis homme, humaine est ma mesure
 pour tout ce que je peux croire et espérer :
 si ma foi et mon espérance s'arrêtent ici,
 me le reprocherez-vous comme faute en l'au delà ?
 Au delà, je vois le ciel et les étoiles,
 et là bas encore, je voudrais être un homme :
 puisque vous avez fait pour elles mes yeux et mes sens,
 pourquoi les fermer, cherchant d'autres commentaires ?
 pour moi il n'en sera pas d'autre comme celui-ci. (T2)

Peu importe ! Ce monde, quel qu'il soit,
 si divers et si vaste, ce monde temporel,
 cette terre et tout ce qui y croît,
 est ma patrie, Seigneur ; et ne pourrait-elle être
 aussi, une patrie céleste ?

Je suis homme, humaine est ma mesure
 pour tout ce que je puis croire et espérer :
 si ma foi et si mon espérance s'arrêtent ici-bas
 m'en ferez-vous reproche dans l'au-delà ?
 Au-delà, je vois le ciel et les étoiles
 et on voudrait encore y être aussi :
 si vous avez fait les choses à mes yeux si belles,
 si vous avez fait mes yeux et mes sens pour elles,

pour quoi les fermerai-je en cherchant un autre *comme* ?
Car pour moi il n'y en aura pas d'autre comme celui-ci ! (T3)

C'est égal ! Ce monde, quel qu'il soit,
Si divers, si étendu, si temporel,
cette terre avec tout ce qui y croît,
c'est ma patrie Seigneur et ne pourrait-ce
être aussi une patrie céleste ?
Homme je suis, humaine est ma mesure
pour tout ce que je puis croire et espérer ;
si ma foi et mon espérance ici s'arrêtent,
m'en ferez-vous une faute en au-delà ?
Au-delà, je vois le ciel et les étoiles,
et encore là voudrait-on bien y être.
si vous avez fait les choses à mes yeux si belles,
si vous avez fait mes yeux et tous mes sens pour elles,
pourquoi les fermer en cherchant un autre *comment* ?
quand pour moi comme celui-ci il n'y en aura aucun ? (T4)

¡Lo mismo da! Porque este mundo, sea cual sea,
tan diverso, tan extenso y temporal,
esta tierra, con todo lo que crea
es mi patria, Señor, ¿y no pudiera
ser también mi patria celestial?
Hombre soy y es humana mi medida
para todo cuanto pueda crear y esperar:
si mi fe y mi esperanza aquí se para,
¿me haréis de ello una falta más allá?
Más allá veo el cielo y las estrellas,
y aun allí quisiera uno llegar:
si hiciste las cosas a mis ojos tan bellas
si hiciste mis sentidos y mis ojos para ellas,
¿por qué cerrarlos buscando otro estar?
¡Si para mí como éste no hay ninguno! (T5)

Voyons les différents choix traductifs pour *més enllà*, *hom*, *com*, *aquest*. *Més enllà* (vv. 31-32) est un concept clé qui s'oppose à l'ici-bas (*aquí s'atura*), c'est pourquoi il est mis en relief par une anadiplose. L'antithèse *aquí / més enllà* est la clé de voûte des poèmes du genre – ou micro-genre – poétique « Chant spirituel ». *Au-delà* ou *ailleurs* sont tous deux des choix littéraires possibles dont les connotations diffèrent. Camus et Alba choisissent de traduire par *ailleurs*, dépouillant le texte de toute transcendance chrétienne, alors que les trois autres traducteurs restituent la lecture chrétienne avec *au-delà*, une lecture autorisée par la présence des vertus que sont la foi et l'espérance. Quant au couple de rimes *hom / com*, il a été le Charybde et Scylla des traducteurs. D. Sam Abrams commente ainsi le vers 33 : « *Maragall torna a recuperar, breument, el punt de vista impersonal (v.33) per expressar un desig que comparteix tota la humanitat,*

el d'abastar la vida eterna »²⁰. Mais il y a plus : la séquence s'ouvre sur *home* et se ferme sur le pronom indéterminé *hom*, de même racine et avec un signifiant identique à un phonème près (l'atone e). Rappelons qu'en catalan médiéval *hom* signifie *home*, nom masculin²¹, et que dans de nombreux cas il équivaut à la première personne grammaticale, en espagnol *uno*. Ici *hom* est entouré de nombreuses traces de la première personne grammaticale : *só, ma* (3 occurrences), *mèn, veig, mos* (3 occurrences). Remarquons aussi le parfait équilibre entre les adjectifs possessifs féminins et masculins. De plus, les syntagmes *home só* et *esser-hi hom* sont construits avec le même verbe être. *Hom* conditionne la présence de *com*, avec lequel il rime et sur lequel s'achève momentanément le quintil aux rimes abaab, mais celui-ci n'est pas tout à fait fermé puisque *com* resurgit au centre du vers 37 : *Si per mi com aquest no n'hi haurà cap!*. T1 traduit *hom* par *je*, un choix guidé par l'orthologie, et *com* par *comment*. Tout aussi légitime d'après l'orthologie semble le choix de T2 avec *un homme*, qui rappelle la condition humaine énoncée au vers 28, mais la traduction *d'autres comments* reste à vrai dire obscure. T3 et T4 choisissent *on* – dont la valeur en français peut équivaloir à la valeur catalane – et ont le mérite de garder la différence des signifiants et des signifiés *home / hom*. Mais quel sens donner à *com* (mis en italique dans l'original) ? Que comprendre ? Il n'y a pas lieu ici de faire la synthèse des nombreux commentaires qu'ont suscité ces vers. T3 (*comme*) et T4 (*comment*) suivent la voie ouverte par Bertrand et Camus (T1 et T2). Avec toute la prudence requise pour juger de la valeur d'une traduction, T3 nous semble la plus réussie car elle est littérale, respecte l'étrangeté du texte ainsi que la reprise du signifiant *comme* au vers suivant : *Car pour moi il n'y en aura pas d'autre comme celui-ci !* Les mêmes problèmes se sont posés aux traducteurs espagnols. T5 garde le pronom *hom* et traduit *uno*, alors que José María Valverde et Ángel Valbuena Prats²² choisissent *hombre*.

Pour traduire *com*, tous les choix sont différents, *estar* (substantif) qui rime avec *llegar* en T5 (*¿por qué cerrarlos buscando otro estar?*), *cómo* chez Valverde, *otra cosa* chez Valbuena :

y aun allí, quiero un hombre seguir siendo:
 si me has hecho las cosas tan hermosas
 y para ellas mis ojos, al cerrarlos
 ¿por qué buscar entonces otro «cómo»?
 ¡Si para mí jamás lo habrá como éste! (José María Valverde)
 y aun allí querría ser hombre.
 Si hacéis las cosas, bellas a mis ojos,
 si hacéis mis ojos y mis sentidos para ellas,
 ¿por qué cerrarlos, buscando otra cosa?
 ¡Si, para mí, como esto no habrá nada! (Á. Valbuena Prats)

20. *Op. cit.*, p. 464.

21. Antoni M.^a Alcover, Francesc de B. Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca, Moll, 1968-1969 [10 vol.], sv. *Hom*.

22. Cf. références note 15.

Cómo, littéral, respecte l'étrangeté du texte ainsi que la reprise du signifiant au vers 37. *Otra cosa* et *como esto* offrent une explication, le traducteur ayant jugé bon de clarifier le texte.

I.5 La fin du poème : mort et naissance

Ja ho sé que sou, Senyor; pro on sou, ¿qui ho sap?
 Tot lo que veig se vos assembla en mi...
 Deixeu-me creure, doncs, que sou aquí.
 I quan vinga aquella hora de temença
 en què s'acluquin aquests ulls humans,
 obriu-me'n, Senyor, uns altres de més grans
 per contemplar la vostra faç immensa.
 ¡Si'm la mort una major naixença! (vv. 38-45)

Je sais bien, Seigneur, que vous êtes,
 mais qui sait où vous êtes ?
 Tout ce que je vois prend en moi votre visage...
 Laissez-moi donc croire que vous êtes ici.
 Et, quand viendra cette heure d'angoisse
 où mes yeux d'homme se fermeront,
 ouvrez-moi, Seigneur, d'autres yeux plus grands
 que je contemple votre face immense
 et que la mort me soit une plus grande naissance. (T1)

Oui, je sais que vous êtes, Seigneur, mais où, qui le sait ?
 Tout ce que je vois vous ressemble à mes yeux...
 Laissez-moi croire donc que vous êtes ici.
 Et, quand viendra cette heure d'épouvante,
 où se fermeront ces yeux d'humain que j'ai,
 ouvrez-m'en, Seigneur, d'autres plus grands
 pour contempler votre face infinie.
 La mort me soit une plus grande naissance ! (T2)

Je sais que vous existez, Seigneur ; mais où êtes-vous ? qui le sait ?
 Tout ce que je vois est à votre image en moi...
 Laissez-moi donc croire que vous êtes ici.
 Et quand viendra cette heure redoutable,
 quand mes yeux de chair se fermeront,
 Seigneur, ouvrez-m'en d'autres, bien plus grands
 afin de contempler votre face immense.
 Et que la mort me soit une meilleure naissance ! (T3)
 Je le sais que vous êtes, Seigneur ; mais où vous êtes, qui le sait ?
 Tout ce que je vois fait votre image en moi...
 Laissez-moi croire donc, que vous êtes ici.
 Et quand viendra cette heure de terreur,
 où se fermeront ces yeux d'humains,

ouvrez m'en, Seigneur, d'autres plus grands
afin que je contemple votre face immense.
Et que la mort me soit une plus grande naissance ! (T4)

Ya sé que estáis, Señor; pero ¿quién sabe dónde?
Todo cuanto veo se os parece a mí...
Dejadme creer, pues, que estáis aquí.
Y cuando llegue la hora de temores
en que se cierren mis humanos ojos,
Señor, abridme otros de mayores
para que vuestra faz inmensa pueda ver.
¡Séame la muerte un mayor nacer! (T5)

Camus et Alba (T1) scindent le vers 38 en deux vers rimant ensemble : *que vous êtes/ où vous êtes ?*. Par la position à la rime, c'est le verbe être qui est mis en relief, l'accent est donc mis sur l'essence divine, alors que Maragall le met sur l'homme qui doute, affirmant sa foi au début du vers, mais son ignorance à la fin : *jo ho sé / qui ho sap ?* De même, au vers 42, T1 change la place du sujet : *mes yeux d'homme* ne figure pas à la rime mais avant le verbe, suivant un ordre orthosyntaxique. T2 et T4, plus littérales, suivent l'ordre de l'original. T3 interprète et « améliore », comme cela a déjà été vu : *aquests ulls humans* est rendu par *mes yeux de chair*, *més grans* devient *bien plus grands*, un parfait décasyllabe rendu possible par l'ajout de l'adverbe *bien*.

II. LA VACHE AVEUGLE

Pour ce poème tout aussi célèbre de Maragall, « d'une grande complexité et d'une grande modernité »²³, on s'arrêtera sur deux traductions françaises, celle de J. J. A. Bertrand (T1) qui figure dans l'anthologie de 1968²⁴ et celle de Morera (T2)²⁵. Le poème comprend vingt-trois décasyllabes blancs mais avec des rimes assonantes, sans strophes.

II.1 L'ouverture : le poème de la vache

Topant de cap en una i altra soca,
avançant d'esma pel camí de l'aigua,
se'n ve la vaca tota sola. És cega. (vv. 1-3)

23. D. Sam Abrams, *Llegir Maragall, ara, op. cit.*, p. 79. Maurice Molho, Montserrat Moral Prudon, «Joan Maragall: La Vaca Cega». *Actes del col·loqui internacional sobre el modernisme* (Barcelona : 1982), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, «Biblioteca Milà i Fontanals, 9», 1988, p. 191-205. Lluís Quintana, *La veu misteriosa. La teoria literaria de Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

24. *Op. cit.*, p. 39.

25. *Op. cit.*, p. 90-91

Heurtant de la corne un tronc, puis l'autre,
s'avançant d'instinct sur le chemin de l'eau
la vache s'en va seule. Elle est aveugle. (T1)

Heurtant la tête à l'un et l'autre tronc,
Avançant d'instinct par le chemin de l'eau,
S'en vient la vache toute seule. Elle est aveugle. (T2)

On remarque une plus grande fidélité dans T2, ainsi que le choix de verbes différents pour indiquer le mouvement de la vache : *s'en va* / *s'en vient*.

Vers 4-6 : la cécité

D'un cop de roc llançat amb massa traça,
el vailet va buidar-li un ull, i en l'altre
se li ha posat un tel. La vaca és cega. (vv. 4-6)

D'un caillou lancé avec trop d'adresse
le petit valet lui creva un œil, et sur l'autre
un voile s'est tendu : la vache est aveugle. (T1)

D'un jet de pierre trop habile,
le pâtre lui a vidé un œil, et sur l'autre
a poussé une membrane : la vache est aveugle. (T2)

Outre la différence sémantique entre *valet* et *pâtre*, ce dernier étant plus proche du catalan, et entre *voile* et *membrane*, qui ne produisent pas le même effet sur le lecteur, on constate que le choix des temps diffère aux vers 5 et 6 : passé simple et passé composé pour T1, ou deux passés composés en T2.

II.2 Le corps du poème

Ve a abeurar-se a la font com ans solia;
mes no amb el ferm posat d'altres vegades
ni amb ses companyes, no: ve tota sola.
Ses companyes, pels cingles, per les comes,
pel silenci dels prats i en la ribera,
fan dringar l'esquellot mentres pasturen
l'herba fresca a l'atzar... Ella cauria. (vv. 7-13)
Et comme jadis, elle vient à l'abreuvoir,
non d'un pas sûr comme autrefois,
ni avec ses compagnes : elle vient toute seule.
Ses sœurs, une à une, à travers les ravins,
dans le silence des prés et des plateaux,
font tinter leurs clarines en paissant
l'herbe fraîche à l'aventure... Elle tomberait. (T1)

Elle vient à la source, comme avant, s'abreuver,
 mais sans plus le pas ferme d'autrefois,
 ni avec ses compagnes, non : elle vient seule.
 Ses sœurs, par les monts, par les combes,
 par le silence des prés et dans le fond du val,
 font tinter leurs sonnailles tandis qu'elles pâturent
 l'herbe fraîche au hasard... Elle, tomberait. (T2)

Ferm posat, rendu par *pas sûr* ou par *pas ferme* est une interprétation qui diffère légèrement du sens de *posat* : « *Conjunt expressiu d'una persona o animal, i per ext., d'una cosa inanimada; cast. continente, apostura* » (Alcover i Moll) ; le poème suggère que la vache n'a pas d'aplomb. Avec *toute seule*, T1 est plus proche de l'original et de l'effet d'insistance produit par l'adjectif *toute*, mais l'effet de rupture produit par l'adverbe *no*, à la 6^e position métrique du décasyllabe, n'est pas marqué dans T1, alors qu'il l'est en T2. Tous ont traduit *cauria* par *elle tomberait*, par une traduction littérale. Schneeberger (1922), lui, avait choisi le verbe trébucher : *Elle trébucherait, l'aveugle*²⁶, tout comme Vidal Jové en espagnol : *Ella tropezaría*, en une reprise du premier vers : *Tropezando su testa en una y otra chueca*²⁷.

II.3 Corps et fin du poème

Topa de morro en l'esmolada pica
 i recula afrontada... Però torna
 i abaixa el cap a l'aigua i beu calmosa.
 Beu poc, sens gaire set... Després aixeca
 al cel, enorme, l'embanyada testa
 amb un gran gesto tràgic; parpelleja
 damunt les mortes nines, i se'n torna
 orfe de llum, sota del sol que crema,
 vacil·lant pels camins inoblidables,
 brandant llànguidament la llarga cua. (vv. 14- 23)

Elle heurte du mufle l'auge usée,
 recule humiliée, mais revient,
 penche la tête vers l'eau et boit placidement.
 Elle boit peu, n'ayant pas soif. Puis lève
 vers le ciel son énorme tête encornée
 d'un grand geste tragique : ses paupières
 battent sur ses prunelles mortes, elle s'en retourne,
 privée de lumière sous le soleil qui brûle,
 chancelant sur les chemins inoubliables
 et balance languissamment sa longue queue. (T1)

26. Albert Schneeberger, *Anthologie des poètes catalans contemporains depuis 1854*, Paris, J. Povolovsky et Cie, 1922, p. 117.

27. *Op. cit.*, p. 190.

Elle se cogne le museau sur la pierre émoussée,
 et recule effrayée, mais revient,
 baisse la tête dans l'eau et boit calmée.
 Elle boit peu, sans grande soif. Ensuite elle élève
 au ciel énorme la tête aux longues cornes
 avec un grand geste tragique : elle bat des paupières
 sur les mortes pupilles, et s'en retourne,
 orpheline de lumière sous le soleil qui brûle,
 hésitant par les chemins inoubliables,
 battant languissamment de sa longue queue. (T2)

Le vers 14 reprend le mouvement du premier vers, avec le même verbe, *topar*, en assonance avec *soca* et *tota sola* ; le choix littéral respecte la répétition du verbe initial (T1) alors que T2 choisit une variation, *cogner*. *I recula afrontada* : T1 est littéral, alors que T2 interprète avec *effrayée*, ce qui ne signifie pas la même chose. Les attributs de l'animal (*un posat, afrontada*) changent en T2, l'affront ayant disparu. La traduction de *calmosa* offre deux choix différents : *placidement* (T1)²⁸ est plus littérale que le participe *calmée* (T2) à valeur résultative, alors que *calmosa* implique la façon dont on agit : « Que obra amb lentitud, amb indolència; cast. *calmoso, cachazudo* ». Pour la description de la tête de la vache, *encornée* (T1) garde le participe passé de l'original *embanyada*. Pour *orfe de llum*, T1 explicite et clarifie avec *privée de lumière*, alors que T2 garde la métaphore avec toute son étrangeté : *orpheline de lumière*, et Schneeberger avait choisi *dans son voile obscur*. Quant à la magnifique chute du poème, qui s'achève sur la vache repartant, hésitante et chancelante, T2 garde les gérondifs *hésitant, battant*, dont la valeur aspectuelle est de rendre présent, en une belle hypotypose, l'hésitation et le mouvement de la queue de la vache. La traduction espagnole est littérale : « ... y se vuelve, / huérfana de luz, bajo el sol que quema, / vacilando por inolvidables caminos / la larga cola con languidez blandiendo. »

CONCLUSION

Cet échantillonnage de traductions de Maragall en français n'a eu d'autre ambition que de montrer les différentes lectures des poèmes offertes au gré des traductions, au fil du temps, qu'elles soient proches du temps du lecteur ou plus lointaines. Rappelons, avec José María Micó, le fin maillage qui se tisse entre la traduction et la création : « *toda traducción poética comparte el propósito más noble de la filología, que es el de entender y dar a entender los textos, y la ambición más alta de la creación, con la peculiaridad o la ventaja de ser una ambición secreta y servil* »²⁹. Parce que la poésie de Maragall a été publiée en France de façon

28. Schneeberger (1922) a aussi traduit par un adverbe, « lentement ».

29. José María Micó, in Jordi de Sant Jordi, *Poesía*, traducción y prólogo de José María Micó, Barcelona, DVD Ediciones, Barcino, 2009, p. 11.

éclatée et discontinue et qu'elle s'est faite à plusieurs mains, on ne trouve point de paratexte, d'introduction, note ou notule explicitant la visée des traducteurs. Cernant le texte de près et dans toute son étrangeté, ou de loin en la gommant, au moyen de choix guidés par l'orthonymie ou l'orthosyntaxie, ou peut-être par des convictions personnelles s'agissant du *Chant spirituel*, les traducteurs ont tenté de rendre plus proche cette « auberge du lointain » d'après la formule d'Antoine Berman. Néanmoins, en ce qui concerne le domaine linguistique français, force est de constater que le poète de la « Parole vivante » attend encore son traducteur. On finira ces remarques parcellaires et qui demandent à être éprouvées par la confrontation avec d'autres textes, par ces mots de Maurice Molho issus de la préface des *Travaux de Persille et Sigismonde*, sur le vertige du traducteur : « Par l'artifice de la traduction, et l'esprit dans lequel on la pratiquait alors, on parvient à se retrouver tout ensemble chez soi et ailleurs, dans un ici qui n'est plus le mien et où je suis à la fois l'autre et moi-même, ce qui engendre cette sorte de vertige où se joue le plaisir (et l'angoisse) de toute traduction »³⁰. Bien que ces mots concernent la pratique d'un traducteur travaillant sur un ouvrage du XVII^e siècle, ils n'ont pas pris une ride.

30. Maurice Molho, *Les travaux de Persille et Sigismonde*, Paris, José Corti, 1994, p. 73.