



À propos de quelques «dérapages» dans la version espagnole du *Cornet à dés*¹ de Max Jacob

Marie-Claire Durand Guiziou
Dominique Gabet Lambolez

Introduction

Dans un ouvrage publié en 1924, Guillermo de Torre, écrivain espagnol de renom,² contemporain et admirateur de l'écrivain français Max Jacob, propose une traduction du *Cornet à dés*, *El Cubilete de Dados*, non sans prévenir ses lecteurs qu'il a volontairement laissé pour compte quelques poèmes ou fragments, à la demande, dit-il, du poète français, pour des raisons qu'il explique lui-même dans son «prólogo del traductor». Il y fait également allusion aux difficultés de compréhension qu'engendre le texte jacobien et partant aux écueils de la traduction.³

«Los libros que marcan la aurora de su irradiación son la colección de poemas *Le Cornet à Dés* que más adelante glosamos, y que a causa de la guerra no fueron publicados hasta 1917, aunque datan de fecha anterior [...] De ahí sus famosas oscuridades, de ahí también las alteraciones y 'calembours' que, en nuestra versión, dada la imposibilidad de transcribirlos directamente, hemos procurado hallar su equivalencia. Del original, hemos suprimido, a ruegos del autor, algunas páginas que hoy reprueba 'por su carácter perverso'».

Avant d'aborder notre étude, nous avons tenu à consulter les différentes éditions du *Cornet* et tout particulièrement celle de 1967 qui s'ouvre sur une préface de Michel Leiris et offre au lecteur «Le petit historique du *Cornet à dés*» que Max Jacob écrivit en 1943; cette même édition reprendra la préface de 1916 qui nous éclaire sur l'esthétique de Max Jacob au sujet du poème en prose: «Je mets en garde les auteurs de poèmes en prose contre les pierres précieuses trop brillantes qui tirent l'œil aux dépens de l'ensemble. Le poème est un objet construit et non la devanture d'un bijoutier»⁴. Nous avons donc relu la première édition de 1917 qui contient deux préfaces, la toute première datée de 1906 et la seconde de 1916. De toute évidence, Guillermo de Torre s'est servi de la première édition de 1917 pour réaliser sa

version espagnole qui date de 1924, c'est-à-dire sept ans après la première parution du *Cornet*. Par ailleurs, *El Cubilete de Dados* de G. de Torre offre, outre la traduction des poèmes du *Cornet à dés*, plusieurs nouvelles que Max Jacob avait publiées, avant l'édition du *Cornet*, dans diverses revues littéraires de l'époque.⁵

En dédiant l'exemplaire de la version espagnole du *Cornet à dés* à Max Jacob, Torre prouve bien l'enthousiasme qu'il professait à l'égard du poète français: «À Max Jacob voilà vos (sic) dés qui sautent enfin sur la table du langage espagnol, votre admirateur Guillermo de Torre, août 1924».⁶

C'est donc à partir de cette traduction dédicacée du *Cubilete de Dados* qui a appartenu à Max Jacob, que nous avons travaillé.

Notre analyse de la version espagnole du *Cornet à dés* s'inscrit dans le cadre de notre recherche sur Max Jacob et de notre intérêt pour l'auteur et son œuvre, par ailleurs fort peu traduite en espagnol, à l'exception de quelques fragments superbement traduits par Antonio Domínguez et qui sont disponibles sur le site Internet de *Camino de Paskistan*⁷. La traduction proposée par Guillermo de Torre apparaît donc comme la seule version espagnole du *Cornet* disponible à ce jour, en Espagne. Pourtant, Max Jacob n'est pas un inconnu pour les intellectuels espagnols; son influence sur plusieurs poètes espagnols dont Ramon Gómez de la Serna, célèbre pour ses «greguerías»⁸ est indéniable. La lecture de la correspondance de Max Jacob – lettre à Louis Émié datée du 13 juillet 1924 – nous éclaire précisément au sujet des sources des «greguerías».⁹

L'esthétique de Max Jacob est connue. Il nous l'a livrée dans plusieurs ouvrages dont un *Art poétique*,¹⁰ des préfaces et un grand nombre de lettres où il ne cesse de théoriser sur le poème en prose. Beaucoup de ses réflexions renvoient au *Cornet à dés*: «Le poème en prose, tel que je l'ai conçu dans *Le Cornet à dés* et tel qu'on l'a imité depuis, diffère des fantaisies d'Aloysius Bertrand en ceci que le sujet n'y a pas d'importance et le pittoresque non plus. On n'y est préoccupé que du poème lui-même, c'est-à-dire de l'accord des mots, des images et de leur appel mutuel et constant...».¹¹

Par ailleurs, dans son «Petit historique du *Cornet à dés*», le poète quimpérois¹² nous éclaire sur son mode d'écriture poétique: «Je me suis appliqué à saisir en moi, de toutes manières, les données de l'inconscient: mots en liberté, associations hasardeuses des idées, rêves de la nuit et du jour, hallucinations, etc.».¹³

Le traducteur de Max Jacob ne peut ignorer cette composante esthétique qui est la clé de voûte du poème en prose chez notre auteur. Les explications théoriques versées par Max Jacob au sujet même de son œuvre sont autant d'orientations avec lesquelles il faudra composer pour mieux appréhender le texte et le traduire tout en respectant l'intention de l'auteur et les attentes du lecteur espagnol ou hispanophone. Il appartient donc au traducteur de produire un nouveau texte qui est une récréation du moins dans la lettre sinon dans l'esprit.

Selon la théorie de Efim Etkind¹⁴ qui propose une classification de six différentes possibilités de traduction poétique, la version espagnole de Guillermo de Torre que nous commentons ici s'inscrirait dans ce que Etkind appelle la Traduction-Approximation.¹⁵ Cependant, nous nous inclinons pour la «Traduction-Recréation», selon la classification proposée par ce même théoricien qui a défini la Traduction-Recréation comme celle qui reproduit le système des images et la structure de l'original. Nous considérons donc la traduction littéraire comme une création non exempte d'allégeance à l'égard de l'auteur du texte de départ. Car traduire Max Jacob, c'est, en premier lieu prendre connaissance de sa théorie littéraire où il s'explique à propos du *Cornet à dés* et de toute son œuvre poétique.¹⁶ Au-delà de la maîtrise du français et de l'espagnol, le traducteur de Max Jacob est amené à découvrir la vision du monde de l'auteur, de fouiller dans la vie à la fois foisonnante et déroutante de ce juif breton converti au catholicisme qui a connu débauche, solitude, angoisse, extase et recueillement. Guillermo de Torre a parlé de gloser le texte et il est évident que son objectif était de donner au monde hispanophone une version espagnole du *Cornet à dés*. *El Cubilete de Dados*, publié en 1924, reste donc à ce jour, répétons-le, la seule version espagnole du recueil jacobien. Il nous a paru nécessaire, de la gloser à notre tour.

Analyse et commentaires de la traduction

À la lecture des quelques poèmes traduits par G. de Torre que nous accompagnons ici en regard du texte original du *Cornet à Dés*, nous avons détecté un certain nombre de «dérappages» et omissions qui amènent le traducteur espagnol à donner une version parfois bien éloignée du texte de Max Jacob. Notre propos est d'analyser les causes de ces «dérappages» et de proposer une (ou plusieurs) options plus proches de l'intention de l'auteur. Nous entendons par «dérappages» des choix erronés dans une Traduction-Interprétation trop libre et parfois non conforme à l'esprit du texte de départ. Ces analyses nous amèneront à démontrer qu'une nouvelle traduction du *Cornet à dés* serait bienvenue. Nous ajouterons que, si l'on prétend donner une version espagnole respectueuse de la langue telle qu'elle est parlée et écrite en Espagne, il convient d'être rigoureux dans le choix d'un lexique qui ne devrait pas privilégier des variantes linguistiques en usage dans le monde hispanophone et ressentie comme non conformes aux normes fixées par le Dictionnaire espagnol de la Real Academia.¹⁷

Les textes analysés sont joints en annexe, nous les avons reproduits en respectant dans chaque cas la disposition typographique du texte tel qu'il apparaît dans les publications citées. Nous donnons également notre version pour être cohérentes avec l'esprit critique qui émane de notre étude.

Afin de faciliter le suivi de notre analyse, nous procédons par comparaison de fragments de textes (de l'original à la traduction) et nous les faisons suivre de nos commentaires;

1. Poème du «Tableau de la foire»

Tableau de la foire.¹⁸

Jour de fête à Quimper. Les marronniers protègent les berges au crépuscule et de si haut! Les berges pleines de peuple. Les forains sont sur place! Un capitaine étant fort ivre, je le conduisis à l'estaminet, quai des Marronniers, où loin du bruit je le réconfortais; un peu de café pour le remettre à jeun!	L.1 L.5
--	--------------------------------

Traduction de Guillermo de Torre¹⁹

Cuadro de la Feria Día de fiesta en Quimper. Los castaños sombrean los ribazos del crepúsculo, llenos de gente. Los fe- riantes hacen de las suyas. A un capitán muy ebrio le conduje al fumadero del muelle de los castañeros, donde lejos del ruido, le reconforté con un poco de café para dejarle en ayunas.	L.1 L.5
--	--------------------------------

Nous signalerons tout d'abord, qu'à propos du titre, la tentation de traduire «tableau» par «cuadro» est forte²⁰. Cependant, si l'on appréhende le texte dans son ensemble, on s'aperçoit qu'il s'agit de courtes scènes de la foire quimpéroise prises sur le vif tels des flashes d'un passé révolu que Max Jacob évoque avec nostalgie. Nous proposons donc comme variante du titre: «Secuencias de la feria» où le «f» de «feria» devrait figurer en minuscule.

Quant à la composition du poème, une première lecture nous permet de vérifier que le traducteur qui, dans le cas de G. de Torre est aussi un poète, n'a peut-être pas été suffisamment attentif à la mise en page, ni à la disposition des mots, ni au débit des phrases. Or, Max Jacob excelle précisément dans les arrangements sonores, se soucie de la musicalité de son texte et marque la cadence par des répétitions symétriques.

Notons par exemple que ce poème de vingt lignes, divisé en deux strophes, repose essentiellement sur l'équilibre des couples de substantifs (voire verbes, adjectifs et pronoms). Le système des termes couplés et de l'écho sonore apparaît comme un élément privilégié de l'ossature du poème:

Foire/foire (titre.L. 8) – Quimper/Quimper (L.1.8) – Marronnier/marronnier (L.1.5) – berges/berges (L.2.2) – crépuscule/crépuscule (L.2.10) – berge/berge (L.2.2)

– Forains/forains (L.3.12) – mon enfant/mon enfant (L.7.19) tu/tu – (L. 7.8) – toi/toi (L.10.11) – pleure/pleure (L.7.14) – fus/fit (L.8.9) – roulotte/roulotte (L.10.10) – tigre/tigre (L.12.13) – aujourd’hui/aujourd’hui (L.7.15) – enfant/enfant (L.7.19) – sœur/sœur/ (L.7.11) (la troisième occurrence de «sœur» appelant implicitement le mot «douceur» par attraction intertextuelle); on peut également retracer les couples douceur/douceur (L.7-20) – mariée/mari (L.14.19) – si terne/si terne (L.18.18).

Parallèlement, le schéma syntaxique est également très symétrique et répétitif. Au niveau prosodique, on remarque le retour fréquent d’un même phonème ou de groupes de phonèmes ainsi qu’une homophonie vocale en finale du vers libre²¹ qui imposent leur musicalité au texte. Nous en soulignerons quelques-uns:

- Le paradigme du /J/G/ aux lignes 1-2-4-5-6: *berge, protège, berge...je...je...jeun.*
- Les allitérations en /F/ aux lignes titre-1-3-5-6: *foire-fête-forains-réconfortai-café.*
- Le retour du groupe de phonème en «œur, eur», aux lignes 7-7-10-11-14-15-19-20: *sœur-pleure-seule-seule-sœur-pleure-sœur-couleur-douceur.*
- La présence d’un groupe de phonèmes où la vibrante est une constante: rr-pr-cr-vr-rr-br-tr-gr-vr-cr-gr-tr-pr-gr.: *marronnier-protègent-crêpuscule-ivre-Marronniers-bruit-remettre-regrette-ouvrir-crêpuscule-tigre-trainait-tigre-presque-gris.*

C’est évidemment cette présence d’éléments répétitifs ainsi que le choix d’une certaine prosodie avec retour des assonances et allitérations qui compense l’absence de rime dans le poème en prose et confère au texte à la fois un balancement rythmique et une cadence particulière qu’on ne peut négliger. Par ailleurs, le poème, de par sa disposition typographique, s’apparente à un poème aux vers libres qui repose sur des strophes hétérométriques;²² notons que le «Tableau de la foire» introduit aussi l’alexandrin (L.1, vers binaire 6+6, L.7, L.14 8+4), le vers le plus harmonieux de la poésie française, ce qui confirme le souci d’harmonie qui émane de ce poème où les rimes internes sont également privilégiées.

Ne pas tenir compte de ces éléments prosodiques, de l’alliance des mots, des structures rythmiques récurrentes, c’est manquer à la musicalité des images à la fois visuelles et acoustiques,²³ c’est perdre une grande partie de l’information esthétique du poème. Rappelons les mots employés par Max Jacob au sujet de la construction du poème dans la préface du *Cornet*: «Le poème est un objet construit et non la devanture d’un bijoutier, le sujet n’y a pas d’importance et le pittoresque non plus. On y est préoccupé que du poème lui-même, c’est-à-dire l’accord des mots, des images et de leur appel mutuel et constant...».²⁴

Certes, on ne peut nier les difficultés que rencontre le traducteur à ce stade: recherche d’une certaine cadence, du rythme, travail sur la prosodie, redondances syntaxiques et phonétiques à partir desquels il convient de retraduire le «Tableau de la foire». Dès les premiers vers (1 et 2), on a pu remarquer que l’harmonie du poème repose sur des échos phoniques, l’euphonie et l’homophonie «protÈGENT/BERGES/BERGES» où il est clair que la reduplication du mot «berge», emploi si-

multané de l'anaphore et de l'épiphore dans la phrase²⁵ (et qui constitue une symplaque), est un effet voulu par M. Jacob et cependant ignoré dans la traduction. Par ailleurs, c'est aussi toute l'imagination sensorielle, visuelle et auditive qui est sollicitée par le redoublement des phonèmes et le jeu des assonances aux vers 2,3,6: *au/haut (o) ivre-conduisit-estaminet (i)*, la binarité dans l'appariement des éléments phonématiques ou lexicaux, *ain/aine -pleine/forains/capitain(e)/un/jeun*, ou des séries allitératives reposant sur l'alternance de sourdes et de sonores: *Peuple/Place/Capitaine* ou *Foire/Fête/Forains/Fort/réconFortai/caFé*. Peut-on les laisser pour compte? Ne faut-il pas tenter de les reproduire ou trouver une prosodie équivalente dans la langue d'arrivée?

Un des recours stylistiques à la portée du traducteur est la répétition ou réduction qui, rappelons-le avec Roman Jakobson,²⁶ est un des phénomènes essentiels de la poésie; transposée dans le texte espagnol, elle peut contribuer largement à fixer l'ossature du texte poétique, tel qu'il est voulu dans l'original jacobien.

D'autres éléments stylistiques, comme la ponctuation, auraient pu être respectés dans la traduction. Ainsi, on ne peut dénier la force de frappe des trois exclamations précédées de deux monosyllabes (L.2, L.3, L.6) *si haut! la place! à jeun!* Max Jacob situe volontairement ces trois groupes rythmiques binaires en début et fin de vers. Outre le soulignement des trois unités de sens, c'est aussi toute l'expressivité de ces éléments linguistiques qui est mise en valeur pour traduire l'exaltation du poète et le ton du passage. Or, le traducteur semble avoir sous-estimé le recours à l'exclamation dans sa traduction, de sorte que la lecture du poème perd en vivacité, en émotion et en allusions.

Notons aussi l'importance du mot «marronnier» dont on relève deux occurrences dans le poème: la première, sous la forme d'un nom commun situé en début de phrase «Les marronniers protègent les berges...» et la seconde, soulignée par la majuscule dans «quai des Marronniers», ce que le traducteur ne relève pas. Pourtant, cette reduplication et cette transformation du nom commun en nom propre constituent, à notre avis, un clin d'œil dans ce «*Tableau de la foire*», dont le thème peut sembler trivial, si on se limite à lire à la surface du texte. En profondeur, c'est toute la sensibilité émotive inscrite dans les souvenirs liés à Quimper, la ville natale de Max Jacob, et à la compagnie de sa sœur²⁷ qui refait surface; la majuscule est donc là pour rehausser la présence déjà prégnante des marronniers; en donnant leur nom aux quais,²⁸ ces arbres forment une symbiose dans cette séquence descriptive-émotive et déclenchent l'émotion du poète, ce que confirme la tonalité exclamative des deux phrases.²⁹

Parallèlement, au niveau lexical, G. de Torre va traduire improprement «marronnier» par *castaños* alors qu'il s'agit, non pas de châtaigniers, mais de *castaños de India*. La différence entre le châtaigner et le marronnier est de taille pour le poète et le traducteur ne peut manquer de le savoir.³⁰ Quiconque connaît l'œuvre de

M. Jacob sait que les marronniers qui bordent les berges de l'Odet, la rivière de Quimper, lui sont très chers: il les évoque avec beaucoup d'émotion dans toutes ses œuvres; la rivière, les marronniers, image récurrente dans l'œuvre du poète, c'est déjà tout le tableau intériorisé de la ville de son enfance-adolescence qui affleure dans l'imaginaire jacobien. On se doit donc d'être très vigilant dans le choix du terme à traduire surtout lorsqu'il s'agit – comme dans le cas des arbres qui abritent les berges quimpéroises – de marronniers magnifiés par l'auteur.

Dans la traduction, l'image récurrente des marronniers protégeant les berges au crépuscule n'est pas reprise, omission dont nous avons expliqué l'importance plus haut. Par ailleurs, Torre traduit "protègent" par "sombreen" ce qui change complètement le sens de la phrase et constitue un faux-sens, voire un contresens. L'idée de protection qui émane de ces marronniers emblématiques est évidemment voulue chez Max Jacob.

Observons par ailleurs la défaillance du traducteur dans la phrase: "los castaños sombreen los ribazos del crepúsculo, llenos de gente". En aucune façon on ne peut comprendre que les marronniers font de l'ombre aux berges du crépuscule, mais qu'elles protègent les berges, au crépuscule, c'est-à-dire au moment où le soleil va décliner à l'horizon, «au crépuscule» se posant ici comme un complément circonstanciel de temps et non pas comme un complément d'objet; cette entorse à la grammaire et à la syntaxe fausse évidemment le sens de la phrase.

L'exclamation «et de si haut!», n'est pas reprise dans la traduction, pourtant l'image imposante des marronniers qui dominent les berges ne peut être effacée. Nous proposons donc de changer l'ordre des mots dans la phrase espagnole, de sorte que la prestance de ces marronniers protecteurs, due en partie à leur grande taille, soit également soulignée par l'exclamation dans la traduction que nous donnons; celle-ci a l'avantage de favoriser un rythme plus vif, plus en correspondance avec l'intention de l'auteur: *Los castaños de India ¡tan altos! protegen las orillas del río al atardecer.*

Nous avons préféré le mot «orillas» a celui de «ribazos» donné dans la traduction de de Torre.³¹ Mais le mot «orillas» exige un complément d'information qui est donné par «río» afin d'éviter tout équivoque. En effet, en précisant qu'il s'agit de la rivière, toute ambiguïté est levée quand on sait que «orillas» en espagnol, peut se rapporter soit à la mer soit au fleuve ou à la rivière. Le lecteur espagnol ne peut savoir que Quimper est un port fluvial et non pas un port de mer, et que les berges «orillas» sont bien celles de sa rivière, l'Odet.

Au niveau prosodique et rythmique, nous ne pouvons manquer de commenter un certain nombre d'éléments caractéristiques de ce *Tableau de la foire* qui devraient avoir également une place de choix dans la traduction.

Lorsque Jacob écrit: «Les berges sont pleines de peuple. Les forains sont sur place!», nous relevons la présence de trois dissyllabes en cooccurrences, *Pleines,*

peuple et *place*, dont le soulignement est évident: disposition à la fin de deux phrases juxtaposées, écho sonore que favorise une certaine paronomase, construction parallèle selon un schéma très simple qui reprend la même copule (sont pleines de peuple)- «sont sur place»). L'idée de foule «gente/multitud», sur les berges et sur la place est ainsi renforcée par la série allitérative, et le parallélisme sonore et syntaxique. Or, le traducteur opte pour unir les deux idées en une seule phrase qui devient alors équivoque: «Los castaños sombrean los ribazos del crepúsculo, llenos de gente». Ce choix l'oblige à supprimer la répétition du mot «berge»/ribazos/orillas ce qui rompt le rythme comme nous l'avons déjà indiqué plus haut. Or, si le poète français a tenu à reprendre le terme «berge» dans une phrase courte, juxtaposée, c'est qu'il compose une série de brèves séquences qui se complètent avec «Les forains sont sur place!», à l'instar du peintre qui nous brosse cette première partie de son «Tableau de la foire».

Nous proposons deux variantes pour la traduction de cette phrase. Notons que le terme «orillas» se suffit à lui-même dans cette seconde occurrence et qu'il n'y a donc plus lieu d'ajouter le mot «río»:

Las orillas rebozan de gente / Las orillas están repletetas de gente

En ce qui concerne la séquence suivante, nous soulignerons l'exclamation «Les forains sont sur place!», elle n'est pas reprise dans la traduction. En passant outre, le traducteur ôte à la phrase toute l'emphase et l'ambiance festive recueillies dans la séquence.

Un nouveau contresens apparaît dans la version espagnole à propos de «los feriantes hacen de las suyas». En effet, la locution verbale «être sur place» signifie «être présent», «estar en el lugar», «estar en su puesto (de trabajo)», «estar ahí». Il faut comprendre que les forains ne sont pas toujours sur place, que la foire a ses heures d'ouverture et de clôture; «Les forains sont sur place!» annonce donc explicitement la présence des forains et implicitement que l'animation est à son comble. La juxtaposition des trois séquences courtes, soulignées par l'exclamation, évoquent autant de petits tableaux ou images prises sur le vif à l'instar du photographe qui va zoomer sur la scène et nous rapprocher petit à petit de la foire et de ses forains. En traduisant «los feriantes hacen de las suyas», (sans reprendre l'exclamation³²) G. de Torre interprète que «les forains font des leurs»,³³ or cette idée n'est pas du tout exprimée dans le texte. Il s'agit, à notre avis, d'un contresens.

Nous proposons la traduction suivante: *¡Los feriantes ya están ahí!* ou *¡Ya están ahí los feriantes!*

On notera que nous ajoutons l'adverbe «ya», indispensable dans la phrase espagnole pour reproduire la spontanéité du tableau, mais aussi l'expression de joie qui se cache sous cette exclamation heureuse. C'est comme si l'auteur désirait nous faire partager son bonheur en nous disant: «Ça y est, ils sont arrivés, et c'est main-

tenant que la fête commence, qu'elle entre en mouvement". Max Jacob a en effet choisi d'employer le présent, pour évoquer ces images du passé, invitant ainsi son lecteur à participer à la ronde festive de ses souvenirs de jeune adolescent. La modalité exclamative est exprimée par la ponctuation que nous tenons à respecter dans la traduction.

La suite du poème pose autant de problèmes de traduction:

M. Jacob écrit:

«... Un capitaine
étant fort ivre, je le conduisis à l'estaminet, quai des
marronniers, où loin du bruit je le réconfortai: un peu
de café pour le remettre à jeun!»

G. de Torre traduit:

A un capitán muy ebrio
le conduje al fumadero del muelle de los castañeros,
donde lejos del ruido, le reconforté con un poco de
café para dejarle en ayunas.

Nous relevons plusieurs impropriétés: le choix du verbe «conduje» pour «conduisis» apparaît comme une traduction littérale; le verbe «llevar» serait plus approprié et nous préférons la tournure plus familière «me lo llevé» qui évite l'équivoque amenée par le verbe «conducir» (transport en voiture ou par un autre moyen de locomotion); or, c'est à pied que le narrateur-poète conduit le capitaine à l'estaminet proche de la foire; le choix du terme «fumadero» pour «estaminet», ne convient pas non plus ici, le terme «fumadero» étant, selon le dictionnaire de l'Académie espagnole,³⁴ un «lugar destinado a fumadores», ce qui n'est pas le sens d'«estaminet». Nous préférons «cafetín» plus adéquat dans la traduction espagnole.³⁵ En ce qui concerne la traduction de «muelle de los castañeros» pour «quai des Marronniers», nous commenterons: 1) que dans le texte, le quai est synonyme de berges où les gens se promènent et non pas un endroit où l'on décharge de la marchandise; le terme «muelle» qui en espagnol renvoie indistinctement à un quai portuaire et à un quai fluvial nous paraît moins approprié, nous lui préférons «alameda» ou «paseo». La majuscule de «Marronniers» n'a pas été respectée dans la traduction. 2) que «castañeros» a le sens de «châtaigniers» en Amérique latine et aux Canaries, mais selon le DRAE, il signifie «personne qui vend des châtaignes»; le choix de cette variante lexicale est propre à induire le lecteur espagnol en erreur en favorisant le faux-sens.³⁶

Reprenons la dernière phrase de la première strophe traduite par G. de Torre et qui présente des défaillances au niveau de la morphosyntaxe.:

«A un capitán muy ebrío,
le conduje al fumadero del muelle de los castañeros,
donde, lejos del ruido, le reconforté con un poco de
café para dejarle en ayunas».

Comme nous l'avons déjà signalé, il était important de respecter la disposition des vers, les coupes, les pauses et la ponctuation qui participent largement au rythme et constitue la structure du poème. Or, la traduction espagnole...*donde lejos del ruido, le reconforté con un poco de café para dejarle en ayunas* ne respecte pas la césure marquée par les deux points explicatifs:

...où loin du bruit, je le reconfortai: un peu
de café pour le remettre à jeun!

Dans la traduction, les deux phrases juxtaposées sont reliées par la préposition «con». Pourtant, la coupe était nécessaire pour marquer le rythme scandé par la juxtaposition des séquences brèves à la manière de petits tableaux que nous avons déjà évoqués.

Au niveau de la compréhension, il semble que le traducteur ait commis un autre faux-sens. Selon le traducteur, le narrateur conduit le capitaine et le reconforte en lui donnant un peu de café pour «dejarle en ayunas» expression qui, en espagnol, n'est guère compréhensible. Il fallait comprendre que c'est pour lui «faire perdre toute son ivresse» que le narrateur offre du café au capitaine. Nous proposons donc de traduire l'euphémisme «remettre à jeun» par «quitarle la borrachera» qui traduit l'idée de «dessoûler». L'expression est certes familière et nous sommes conscientes qu'elle appartient au registre de la langue parlée ce qui rompt le ton lyrique du poème, mais elle évite le contresens.

Nous proposons la traduction suivante:

¡a un capitán
muy ebrío, me lo llevé al cafetín del
paseo de los Castaños de India, donde lejos del ruido, le reconforté: un poco
de café para quitarle la borrachera!

La séquence suivante nous oblige à évoquer l'intertexte baudelairien sous-jacent dans le poème que de Torre avait d'ailleurs parfaitement noté ainsi qu'il l'indique dans une note en bas de page de sa traduction.

«Mon enfant, ma sœur, tu pleures aujourd'hui: tu
regrettes la foire de Quimper. Ah! tu fus choyée, certes!»

Il s'agit d'une parodie d'un vers du poète symboliste Baudelaire³⁷ que Max Jacob reprend partiellement avec ironie et qu'il utilise à mode de refrain pour encadrer la deuxième strophe L.7 et L.19-20 «Mon enfant, ma sœur, tu pleures aujourd'hui»

et «Mon enfant! ma sœur, songe à la douceur...» En effet, ce vers baudelairien fait office d'ouverture anaphorique de la deuxième strophe du poème et lui sert aussi de clausule (il s'agit d'une symploque). Ajoutons, que deux variantes du vers (l.11 et 14-15 dans cette même strophe) «pour toi seule, ma sœur» et «tu pleures aujourd'hui, ma sœur», constituent une réduplication qui s'ajoute à la symploque. Chez Baudelaire, le poème s'intitule «l'invitation au voyage». Max Jacob nous invite également à voyager³⁸ dans un imaginaire émaillé de souvenirs nostalgiques auxquels est intimement rattachée la jeune sœur du poète. Or, G. de Torre traduit par un masculin «Niño, hermano mío»:

Niño, hermano mío, tú lloras hoy: sientes la nostalgia de la feria de Quimper. ¡Ah! fuiste cuidado con ternura...

Tandis qu'un peu plus loin, pour les deux autres variantes de «Mon enfant, ma sœur», il traduit par le féminin: «hermana mía», puis, «Niña, hermana mía sueña en la dulzura...».³⁹ Nous considérons ces «dérapages» comme un manque de cohérence dans la traduction. Si dans l'«Invitation au voyage» de Baudelaire, «mon enfant, ma sœur» fait allusion à la personne aimée, chez Max Jacob, le référent est sa sœur cadette qui, plus d'une fois, l'a accompagné à la foire de Quimper, non loin de la boutique de confection et d'antiquités que les parents Jacob avaient face aux marronniers et aux berges de la rivière. La traduction doit donc rendre compte du genre féminin pour la traduction de «mon enfant», «ma sœur»..., et l'adjectif «choyée» que le traducteur rend par «niño /hermano mío/cuidado». Il est clair que, pour lui, le référent est un garçon.

Nous considérons également que le choix de l'expression «ser cuidado con ternura» n'est pas approprié pour traduire «être choyée». Nous lui préférons les expressions «ser mimada» ou «recibir mimos». D'autre part, «certes» a été omis dans la traduction, pourtant cet adverbe vient renforcer les propos du poète-narrateur. Nous suggérons de le traduire par «es verdad que» ou deux autres variantes:

*Niña, hermana mía, hoy lloras:
echas de menos la feria de Quimper. ¡Ah, es verdad que fuiste mimada!*

*Niña, hermana mía, hoy lloras:
echas de menos la feria de Quimper. ¡Ah, recibiste tantos mimos!*

*Niña, hermana mía, hoy lloras:
echas de menos la feria de Quimper. ¡Ah, sí que fuiste mimada!*

Avec ces quelques commentaires, nous sommes loin d'épuiser toutes les observations qu'il y avait lieu de faire au sujet du «Tableau de la foire»; en annexe, notre version complète, en regard de celle donnée par G. de Torre, permet de vérifier que

nombre des «dérappages» déjà signalés se retrouvent tout au long du poème traduit.

Mais l'analyse d'un seul poème ne saurait suffire pour démontrer la nécessité de réviser la version espagnole du *Recueil*. Pour pallier la sensation d'incomplétude rencontrée, nous proposons l'analyse et le commentaire de trois autres poèmes dont les deux derniers sont des plus concis et ce, dans un souci d'offrir un choix différencié de poèmes, dans leur contenu et leur forme.

2. Second poème: «Vie et marée» (p. 185)

Max Jacob écrit:

Vie et marée	
Quelquefois, je ne sais quelle clarté nous faisait	1.1
entrevoir le sommet d'une vague et parfois aussi le	
bruit de nos instruments ne couvrait pas le vacarme de	
l'Océan qui se rapprochait. La nuit de la villa était	
entourée de mer. Ta voix avait l'inflexion d'une voix	1.5
d'enfer et le piano n'était qu'une ombre sonore.	
Alors toi, calme, dans ta vareuse rouge, tu me touchas	
l'épaule du bout de ton archet, comme l'émotion du	
Déluge m'arrêtait «Reprenons» dis-tu. O vie! ô dou-	
leur! ô souffrances d'éternels recommencements! Que	1.10
de fois lorsque l'Océan des nécessités m'assiégeait! que	
de fois ai-je dit, dominant des chagrins trop réels!	
hélas! «Reprenons!» et ma volonté était comme la	
villa si terrible cette nuit-là. Les nuits n'ont pour moi	
que des marées d'équinoxe.	1.15

Torre traduit (p. 134):

«Vida y marea
 Algunas veces, yo no sé qué claridad nos hace entrever la cumbre de una nuble, y a veces también el ruido de nuestros instrumentos no llega a sobreponerse al murmullo del Océano que se acerca. La noche de la villa estaba rodeada por el mar. Tu voz tenía la inflexión de una voz de infierno y el piano no era más que una sombra sonora. Entonces tu calmada, con tu blusa marinera roja, me tocabas el hombre con el extremo del arco. Recomencemos—me decías- ¡Oh, vida, oh, dolor, oh, sufrimiento de las eternas reanudaciones! Cuántas veces al inundarme el Océano de las necesidades, dominando los pesares demasiado reales, me he dicho «Recomencemos» y mi voluntad era tan terrible como esta noche. Las noches sólo tienen para mí mareas de equinoccio.»

Au niveau de la morphosyntaxe, nous relevons un dysfonctionnement dans l'emploi du temps verbal. La traduction espagnole situe la narration au présent (*nos ha-*

ce entrever/no llega a sobreponerse/se acerca) au lieu de l'imparfait dans l'original (*Faisait entrevoir/ne couvrait pas/se rapprochait*) Or, la notion de passé est importante dans ce poème où Max Jacob fait allusion à des moments vécus, vérifiables dans d'autres documents; il conviendrait donc de respecter le choix de l'imparfait.

Au niveau du lexique, le traducteur commet un faux-sens en traduisant «le sommet d'une vague» par «la cumbre de una nube». Il s'agit de la «cresta de una ola».

Par ailleurs, le terme «murmullo» ne traduit pas le sens de «vacarme»⁴⁰ qui possède les sèmes de «bruit très fort», celui de l'océan, de la marée montante dont les vagues déferlent avec fracas sur la grève; «tumulto» serait plus approprié.

Quant à la «villa» que la traduction reprend littéralement, nous pensons qu'il est préférable d'éviter de le traduire par «villa» qui, en espagnol, a le sens de «casa de recreo situada aisladamente en el campo»; ce sens ne convient pas pour désigner la maison que l'ami de Max Jacob avait à l'Île Tudy, en Bretagne, face à la mer. Les termes «casa» ou «mansión» seraient plus justes.

Un détail biographique, probablement inconnu du traducteur, va amener G. de Torre à commettre des faux-sens dans la séquence où apparaît le déictique «tu» (l.7). Ce «tu» renvoie à l'ami Paul Poiret, surnommé Poiret le Magnifique,⁴¹ dont la villa de l'Île Tudy était lieu de rencontres festives auxquelles participait Max Jacob. Guillermo de Torre semble avoir ignoré ce détail lorsqu'il traduit «tú calmada», d'autant plus que l'adjectif épïcène «calme» ne lui est d'aucun secours pour vérifier le genre: «Entonces tú calmada, con tu blusa marinera roja, me tocabas el hombro con el extremo de tu arco».

Dans cette même séquence, nous relevons l'emploi inadéquat de l'imparfait «me tocabas» pour traduire «tu me touchas»; le passé simple «me tocaste» est de mise.

Pour la séquence suivante (l.7-8-9), situons-nous dans le contexte: un groupe d'amis joue des instruments de musique. À ce sujet, le choix du verbe «recomencemos» pour traduire «reprenons» nous paraît mal choisi. Quant il s'agit de «repren-dre» un morceau de musique, l'espagnol emploie «repetir» ou, s'il s'agit de répétitions musicales, «ensayar». Il y a aussi dans ce vocatif «reprenons» l'idée d'effort, d'essai, de répétition et nous jugeons préférable de traduire «reprenons» par «intentémoslo de nuevo», car l'idée d'essayer et de recommencer se retrouve dans «intentar».

Quant à l'expression «Eternas reanudaciones» qui traduit «éternels recommencements», nous lui préférons «sempiternos ensayos» où «ensayos» va compenser l'idée de répétition qui est moins présente dans «intentémoslo». Nous rétablissons ainsi le contexte musical dans lequel se déroule la scène. Mais le vocatif est peut-être aussi à double sens, ambivalence qui est reprise dans la traduction que nous proposons.

Nous relevons, par ailleurs, plusieurs omissions dans la traduction de G. de Torre: «comme l'émotion du Déluge m'arrêtait»⁴² (L.8) qui n'est pas traduit, ni

«Hélas» (L.13), ni «comme la villa» (L.14). Nous ne donnons pas de commentaire exhaustif de tous les «dérappages» détectés dans ce poème, mais offrons notre version qui tient compte des commentaires apportés:

A veces, no sé qué claridad nos hacía
 entrever la cresta de una ola, y otras veces el
 ruido de nuestros instrumentos no conseguía anular el tumulto del
 Océano que se acercaba. La noche de la mansión estaba
 rodeada de mar. Tu voz tenía la inflexión de una voz
 de infierno y el piano era sólo una sombra sonora.
 Entonces tú tranquilo, vestido con tu chaqueta roja, me tocaste
 el hombro con la punta de tu arco, al detenerme la emoción del
 Diluvio. «Intentémolo de nuevo» dijiste. ¡Oh, vida, oh, dolor,
 oh, sufrimiento de los sempiternos ensayos! ¡Cuántas veces
 al asediarme el Océano de las necesidades, cuántas veces dije,
 dominando pesares demasiado verdaderos, ay, «volvamos a intentarlo!»
 y mi voluntad era como la mansión tan temible aquella noche.
 Las noches para mí sólo tienen mareas de equinoccio.

3. Troisième poème: «Brouillard, étoile d'araignée» (p.61)

Ce poème fait partie des 113 pièces composées sous l'intitulé «Le coq et la perle».

Il s'agit d'un des poèmes les plus courts du *Cornet à dés*.

La traduction donnée par G. de Torres est la suivante:

«Niebla, estrella de araña».

Certes, le traducteur a respecté la nominalisation composée de trois substantifs, ainsi que la pause après le premier nom. La métaphore est également reproduite. Cependant, nous proposons une autre traduction pour plusieurs raisons que nous tenons à expliquer: tout d'abord, signalons que le mot «étoile» récurrent et connotant dans l'œuvre jacobienne a été choisi en fonction de sa capacité de suggérer d'autres images, et parce qu'on y perçoit tout un potentiel sémique dans la décomposition de son signifiant; Max Jacob en extrait un nouveau signe: (é)«toile» qui renvoie à la thématique de la toile (celle du peintre) mais aussi du tissu, du vêtement (omniprésent dans son œuvre). Dans ce court poème, Max Jacob condense en trois mots l'idée de la brume et du brouillard qui enveloppent terre et mer comme une légère toile transparente, aussi transparente et fine que la toile d'araignée qui construit sa superbe métaphore. La langue espagnole nous offre les moyens linguistiques pour rendre cette métaphore et marquer le jeu de mots avec «la toile», c'est pourquoi nous proposons ces deux variantes:

(1) *Niebla, es-tela de araña*

(2) *Bruma, es-tela de araña*

Les assonances en /a/ et /e/ dans la traduction espagnole (au nombre de 5 et 4) sont en correspondance avec les assonances en /a–e–é/ dans le vers jacobien (au nombre de 3 et 4). L'option (2) aurait l'avantage de respecter l'allitération en «r» et de trouver un terme équivalent de «brouillard» avec le même groupe initial consonantique BR. On nous accordera la licence de décomposer le mot «estela», qui signifie littéralement «sillage», et laisse la voie libre à une lecture du mot «toile», ce qui, disons-le sans fausse modestie, nous paraît une heureuse trouvaille pour la traduction.

4. Quatrième poème: «Le soleil est en dentelle» (p. 64)

Ce poème, aussi concis que le précédent, fait également partie de «Le coq et la perle». Guillermo de Torre donne la traduction suivante,

El sol está agujeadado (T. p. 63)

tandis que nous proposons:

El encaje del sol ou *La vainica del sol*

Nous avons certes effectué une transposition au niveau de la syntaxe en optant pour la phrase nominale. La métaphore ainsi créée nous évite de formuler ce vers selon le schéma attributif, ce qui donnerait: «El sol está hecho de encaje», beaucoup trop lourd et gauche, à notre avis. Le choix de «agujeadado» pour traduire la dentelle ne nous semble pas plus approprié. À ce stade, le traducteur doit pouvoir prendre la décision de forcer un peu l'original, en le recréant. Ce faisant, nous évitons l'image «du soleil troué, percé» et, grâce à la métaphore, nous conservons l'idée de luminosité, de délicate légèreté en symbiose avec l'élégante transparence d'un soleil ajouré.

Conclusion

Nous sommes parties de l'idée qu'il était intéressant de donner une nouvelle version espagnole du *Cornet à dés* de Max Jacob. Nous pensons que l'analyse qui précède aura justifié avec suffisamment d'arguments cet intérêt. Nous sommes conscientes de l'ampleur et de la difficulté de la tâche, car nous l'avons vu, les poèmes en prose de Max Jacob posent des problèmes de compréhension qui, parfois, ne peuvent être élucidés que si l'on connaît en détails l'œuvre et la vie de l'auteur.

Enfin, on ne peut manquer de mentionner le problème de la réception de l'œuvre qui, dans le cas qui nous occupe, est crucial. Il s'agit de donner à lire l'œuvre

jacobienne à un lecteur espagnol. Le souci de cohérence nous oblige à exiger des critères linguistiques fixés par l'usage de la langue espagnole telle qu'elle est reconnue par l'autorité académique en Espagne. À ce propos, nous avons déjà fait part de notre position à l'égard des variantes de l'espagnol en usage dans d'autres latitudes qu'il convenait de laisser pour compte pour les raisons déjà évoquées.⁴³

Finalement, nous pensons que même lorsque le traducteur est un éminent écrivain qui maîtrise à la perfection la langue d'arrivée, sa traduction peut présenter des défaillances, des «dérappages» comme ceux que nous avons évoqués dans cet article; ils s'expliquent, le plus souvent, par un problème de compréhension de la langue et culture de départ, par des lacunes biographiques et peut-être, par un manque de rigueur au moment de la révision globale et finale de la traduction.

Annexes

Le Cornet à dés Max Jacob

Tableau de la foire (p.185)

Jour de fête à Quimper. Les marronniers protègent
les berges au crépuscule et de si haut! Les berges sont pleines
de peuple. Les forains sont sur la place! un capitaine
étant fort ivre, je le conduisis à l'estaminet, quai des
marronniers, où loin du bruit je le réconfortai: un peu
de café pour le remettre à jeun!

Mon enfant, ma sœur, tu pleures aujourd'hui: tu
regrettes la foire de Quimper. Ah! tu fus choyée, certes!
Te souvient-il du soir où l'on fit ouvrir une ménagerie
pour toi seule. Au crépuscule, de roulotte en roulotte,
nous cherchions pour toi seule, ma sœur, le chat malade
d'être le fils d'un tigre. Les forains dinaient, le chat se
traînait: on disait qu'il était phtisique. Son père tigre
était plat comme une hirondelle. Mariée, tu pleures
aujourd'hui, ma sœur! Ces forains-là sont à Marseille:
la mer là-bas est en bois bleu presque gris, il y a une
charnière pour la côte, un bateau est dessiné au fond si
terne, si terne! la femme a un mouchoir couleur d'orange
mûre! son mari veut tirer sur elle. Mon enfant! ma sœur,
songe à la douceur...

Traduction de Guillermo de Torre dans *El Cubilete de Dados*:

Cuadro de la feria (p. 131)

Día de fiesta en Quimper. Los castaños sombrian

los ribazos del crepúsculo, llenos de gente. Los feriantes hacen de las tuyas. A un capitán muy ebrio le conduje al fumadero del muelle de los castañeros, donde lejos del ruido, le recomforté con un poco de café para dejarle en ayunas.

Niño, hermano mío, tú lloras hoy: sientes la nostalgia de la feria de Quimper. ¡Ah! fuiste cuidado con ternura. ¿Te acuerdas de la tarde en que hicieron abrir una casa de fieras para tí sólo. En el crepúsculo, visitando los carros de los feriantes, buscábamos para tí sola, hermana mía, el gato enfermo por ser hijo de un tigre. Los feriantes comían y el gato maullaba; se decía que estaba tísico. Su padre, el tigre, era alargado como una golondrina. Casada, tú lloras hoy día, hermana mía. Los feriantes están en Marsella; el mar, allá abajo, parece una madera azul casi gris: hay una bisagra en la costa, y un barco se dibuja en el confín. La mujer tiene un pañuelo color naranja madura: su marido quiere disparar sobre ella (1). Niña, hermana mía, sueña en la dulzura...⁴⁴

(1) Parodia y recuerdo de los versos de Baudelaire. «Mon enfant, ma sœur — songe à la douceur — d'aller là-bas vivre ensemble!» L'invitation au Voyage de *Les fleurs du mal*. N. del T.

Notre traduction:

Secuencias de la feria

Día de fiesta en Quimper. Los castaños de India; tan altos! protegen las orillas del río al atardecer. Las orillas rebozan de gente. ¡ Ahí están los feriantes! a un capitán muy ebrio, me lo llevé al cafetín, paseo de los castaños de India, donde lejos del ruido le recomforté: ¡un poco de café para quitarle la borrachera!

Niña, hermana mía, hoy estás llorando:

echas de menos la feria de Quimper. ¡Ah! es verdad que fuiste mimada!

Acuérdate de aquella tarde en la que abrieron una casa de fieras sólo para tí. Al anochecer de caravana en caravana, buscábamos para tí sola, hermana mía, el gato enfermo por ser hijo de un tigre. Los feriantes cenaban, el gato se arrastraba: decían que era tísico. Su padre tigre era liso como una golondrina. Hoy casada ya, estás llorando ¡hermana mía! Aquellos feriantes están en Marsella: allá el mar es de madera azul casi gris, una bisagra hace oficio de costa, han dibujado un barco en el fondo tan

pálido, tan pálido! la mujer tiene un pañuelo color naranja
madura! su marido quiere dispararle. Niña, hermana mía,
piensa en la dulzura...

(Second poème commenté):

Vie et marée

Quelquefois, je ne sais quelle clarté nous faisait 1.1
entrevoir le sommet d'une vague et parfois aussi le
bruit de nos instruments ne couvrait pas le vacarme de
l'Océan qui se rapprochait. La nuit de la villa était
entourée de mer. Ta voix avait l'inflexion d'une voix 1.5
d'enfer et le piano n'était qu'une ombre sonore.
Alors toi, calme, dans ta vareuse rouge, tu me touchas
l'épaule du bout de ton archet, comme l'émotion du
Déluge m'arrêtait «Reprenons» dis-tu. O vie! ô dou- L10
leur! ô souffrances d'éternels recommencements!
Que de fois lorsque l'Océan des nécessités m'assiégeait! que
de fois ai-je dit, dominant des chagrins trop réels!
hélas! «Reprenons!» et ma volonté était comme la
villa si terrible cette nuit-là. Les nuits n'ont pour moi
que des marées d'équinoxe. 1.15

Traduction de G. de Torre:

Vida y marea (p. 134)

Algunas veces, yo no sé qué claridad nos hace entrever la cumbre de una nuble, y a veces también el ruido de nuestros instrumentos no llega a sobreponerse al murmullo del Océano que se acerca. La noche de la villa estaba rodeada por el mar. Tu voz tenía la inflexión de una voz de infierno y el piano no era más que una sombra sonora. Entonces tu calmada, con tu blusa marinera roja, me tocabas el hombre con el extremo del arco. Recomendemos —me decías— ¡Oh, vida, oh, dolor, oh, sufrimiento de las eternas reanudaciones! Cuántas veces al inundarme el Océano de las necesidades, dominando los pesares demasiado reales, me he dicho «Recomendemos» y mi voluntad era tan terrible como esta noche. Las noches sólo tiene para mí mareas de equinoccio.

Notre traduction

Vida y marea

A veces, no sé qué claridad nos hacía
entrever la cresta de una ola, y otras veces el
ruido de nuestros instrumentos no conseguía anular el tumulto del
Océano que se acercaba. La noche de la mansión estaba
rodeada de mar. Tu voz tenía la inflexión de una voz
de infierno y el piano era sólo una sombra sonora.
Entonces tú tranquilo, vestido con tu chaqueta roja, me tocaste
el hombro con la punta de tu arco, cuando me detenía la emoción del

Diluvio. «Intentémolo de nuevo» dijiste. ¡Oh, vida, oh, dolor, oh, sufrimiento de los sempiternos intentos! ¡Cuántas veces al asediarme el Océano de las necesidades, cuántas veces dije, dominando pesares demasiado verdaderos, ay, «volvamos a intentarlo!» y mi voluntad era como la mansión tan temible aquella noche. Las noches para mí sólo tienen mareas de equinoccio.

Troisième poème commenté:

Le soleil est en dentelle

Dans «Le coq et la perle» (p. 64)

Traduction de G. de Torre

El sol está agujero (p. 63)

Notre traduction avec deux variantes:

El encaje del sol

La vainica del sol

Quatrième poème commenté:

Brouillard, étoile d'araignée

Dans «Le coq et la perle» p. 61

Traduction de G. de Torre

Niebla, estrella de araña p. 60

Notre traduction avec deux variantes:

Niebla, es-tela de araña

Bruma, es-tela de araña

Notes

1. Celui que Picasso qualifie de «plus grand poète de son temps» reste difficile à classer non seulement comme poète mais aussi en tant que romancier, dramaturge, peintre. «Avant-garde» et «cubisme» sont les mots clefs rattachés à son œuvre qui reste trop souvent déconcertante. Le titre du *Cornet à dés* s'inscrit sous le signe de Mallarmé et des cubistes pour lesquels les dés avaient une place privilégiée, et renvoie aussi à la notion de hasard que nous retrouvons dans plusieurs ouvrages de Max Jacob. Rappelons qu'on retrouve précisément dans l'étymologie du mot «dé» l'évocation du jeu de hasard, le mot «dé» venant du latin «datum» (de «donare») qui signifie «pion de jeu».

2. Guillermo de Torre (1900–1971) auteur de *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, ed. Guadarrama, Madrid (1965), est considéré comme l'un des meilleurs critiques littéraires espagnols. En tant que poète influencé par le dadaïsme, il s'inscrit dans la littérature d'avant-garde espagnole. Professeur à Buenos Aires où il avait une chaire à l'université, et collaborateur de nombreuses revues littéraires, il passera une partie de sa vie en Argentine. C'est ce qui explique que ses traductions soient empreintes de variantes lexicales argentines.

3. Jacob, Max (1924) *El Cubilete de dados*, (obra inédita en castellano) versión castellana y Prólogo por Guillermo de Torre, Editorial América, Madrid, apartado IV sin numeración de página.
4. Préface de 1916 in *Le Cornet à dés*, éd. Gallimard, 1967, p. 23. La première édition date de 1917. Une seconde version de l'œuvre paraît en 1955.
5. Max Jacob les publiera plus tard sous le titre *Le Roi de Boétie* (Gallimard, 1921).
6. Le livre se trouve à la Bibliothèque municipale de Quimper, salle d'étude, Fonds Max Jacob.
7. <http://www.caminosdepakistan.com/htms/traduccion/htms/jacob.htm>. Antonio Domínguez y traduit les huit poèmes: *Avis, 1914, 1914, La guerre, Fausses nouvelles! Fosses nouvelles!, Mémoires de l'espion, À la recherche du traître, Poème dans un goût qui n'est pas le mien*.
8. Rappelons pour mémoire la définition de «greguería» qui figure dans el Diccionario de la Real Academia Española: «Agudeza, imagen en prosa que presenta una visión personal, sorprendente y a veces humorística, de algún aspecto de la realidad, y que fue lanzada y así denominada hacia 1912 por el escritor Ramón Gómez de la Serna.
9. Voir *Dialogues avec Max Jacob*, Louis Émié, Ed. Correa, Buchet et Chastel, Paris, 1954, p. 46.
10. Voir entre autres, *Art poétique suivi de Notes à propos des Beaux-Arts*, L'Éloquent, Paris, 1987. Voir aussi *Conseils à un jeune poète suivis de Conseils à un jeune étudiant*, Gallimard, 1945.
11. *Art poétique*, p. 64.
12. Max Jacob, né à Quimper, en Bretagne, dans une famille de petite bourgeoisie d'origine juive, sera une personnalité sensible et complexe à la fois; il vivra intensément la bohème parisienne de Montmartre, partagera son amitié (et son logement) avec Picasso, et connaîtra bien la période du Bateau-lavoir (le mot est une trouvaille de Max Jacob). Converti au catholicisme, il recevra le baptême en 1915 – Picasso sera son parrain – et, après des étapes tourmentées, finira par se recueillir au couvent de Saint-Benoit-sur-Loire. Il mourra au Camp de Drancy, à la veille de sa déportation par les Allemands, en 1944.
13. Jacob, Max: «Petit historique du Cornet à Dés», in *Le Cornet à dés*, édition de 1967, p.16, Gallimard.
14. Etkind, E. (1982) *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'âge d'Homme. L'auteur y définit les 6 types de traductions poétiques suivantes: 1) Traduction-Information, 2) Traduction-Interprétation, 3) Traduction-Allusion, 4) Traduction-Approximation, 5) Traduction-Recréation, 6) Traduction-Imitation.
15. Il ajoute que dans ce type de traduction, le traducteur s'excuse généralement à l'avance dans une préface. Il semblerait que G. de Torre ait ressenti cette nécessité de faire quelques réserves dans son prologue au sujet des difficultés posées par la traduction du *Cornet*.
16. À Cadou, il écrit: «Les mots sont la palette de l'écrivain et ils ont la même magie que les couleurs; nous sommes des marchands de mots». «Pourquoi ne poses-tu pas des questions de rythme? N'essaies-tu pas du vers de 7 syllabes ou de cinq? ou des strophes à cadre: 7-5-3-5-7. *ibid.*, p. 30 et 33, *Esthétique de Max Jacob*, René Guy Cadou, Pierre Seghers, Éditeur, Paris, 1956.
17. Un des «dérappages», qui appartient au groupe des nouvelles comprises dans *El Cubilete*, concerne la présence de variantes linguistiques qui ne sont pas en usage en Espagne, mais dans d'autres latitudes hispanophones. Citons à titre d'exemple le terme «departamento» dans «De-

partamento de Barigot» (p. 168) traduction de l'«appartement de Barigot», alors que le terme en usage en Espagne, serait «apartamento»: *Les ateliers étaient des granges, l'appartement de Barigot était celui d'une jeune fille: on n'y allait pas.*

Los estudios eran trojes, el departamento de Barigot era el de una doncella: nunca se iba a él.

Le texte de M. Jacob fait partie de *Le Roi de Boétie* (1921.33) et non du *Cornet à dé*, mais G. de Torre l'inclut dans son *Cubilete de dados*.

18. Édition de 1967 de Gallimard, p. 180.

19. *Op. cit.* p. 131.

20. Moins connu sous la facette de peintre, Max Jacob a pourtant beaucoup croqué de paysages bretons (aquarelles, gouaches) qu'il vendait pour subsister à des périodes difficiles de sa vie (qui furent nombreuses).

21. Les finales vocaliques prédominent dans le poème.

22. La difficulté de faire la part des choses entre vers et prose chez Max Jacob est indéniable. Absence ou présence de rimes, dérèglements apparents, assemblages travaillés, réseaux de constantes rythmiques, la prosodie est d'une importance vitale dans toutes ses pièces.

23. Max Jacob à l'oreille très musicale, artiste complet, il jouait aussi de plusieurs instruments.

24. *Op. cit.* p. 23

25. Il s'agit d'une symphonie.

26. Jakobson, R. (1973) *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, p. 234.

27. Il s'agit de sa sœur cadette, Mirthé-Lea.

28. Le quai des Marronniers n'a jamais existé à Quimper; il s'agit de la Rue du Parc, où se trouvaient le domicile du poète et le magasin de ses parents, là où les beaux marronniers quimpérois se reflétaient dans les vitrines. Ce détail biographique nous permet de mesurer l'importance donnée aux marronniers qui, dans le poème, sont célébrés au même titre qu'un noble personnage donnant son nom à une rue, une allée.

29. «Les marronniers protègent les berges au crépuscule et de si haut!» «Un capitaine étant fort ivre, je le conduisis à l'estaminet, quai des Marronniers, où loin du bruit je le réconfortai: un peu de café pour le remettre à jeun!

30. Le marronnier fréquent dans les villes est un arbre décoratif d'une certaine noblesse grâce à ses fleurs et s'oppose ainsi au châtaigner plus prosaïque, plus champêtre.

31. «Ribazo» n'a pas, selon le DRAE (Diccionario de la Real Academia Española — référence obligée en matière de correction linguistique) l'acception que donne de Torre à ce mot. Il s'agit là encore d'une variante sud-américaine que nous préférons éviter.

32. Ce qui fausse la tonalité du passage.

33. Locution verbale, «faire des siennes» en français.

34. DRAE, Diccionario de la Real Academia Española,

35. Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises que, par souci de cohérence, il était préférable d'éviter les variantes lexicales de l'espagnol d'Amérique latine.

36. Sauf pour un lecteur hispanophone d'une autre latitude.

37. Un des vers les plus connus de la poésie baudelairienne va lui permettre d'évoquer l'idée de voyage qui est anociée au besoin de partir, de s'exiler. Sous la plume jacobienne, l'imaginaire du voyage est lié à ses flash-backs qui sont autant de retours dans son enfance quimpéroise où sa sœur cadette Mirthé-Léa, déportée en 1944, avait une place de choix. La parodie se nourrit ici de l'intertextualité en déclinant le vers baudelairien; elle laisse entrevoir le mépris que Max Jacob sentait pour le poète symboliste français.

38. Le champ lexical du voyage est présent dans ce court poème: nous y recensons deux toponymes (Quimper- Marseille) l'image de la mer, de la roulotte et du bateau et d'une probable scène d'adieu dans le personnage de la femme au mouchoir couleur d'orange mûre, l'image de l'hirondelle, oiseau migrateur par excellence, même si tout cela n'est qu'un trompe-l'œil, dans un décor de foire.

39. Où nous relevons d'autres impropriétés lexicales: «Songe à la douceur...» ne pouvant se traduire par «sueña en la dulzura» mais plutôt par «piensa en la dicha de...», si l'on tient compte du contexte baudelairien.

40. Bien au contraire, il s'agit d'un de ses antonymes.

41. La scène se passe vers 1911. L'homme à la vareuse rouge, c'est donc lui, Poirer le Magnifique; c'est également lui qui joue du violon, tandis que Max Jacob joue du piano. Références prises dans le catalogue de l'Institut de France, Musée André Jaquemart, chapitre «L'ordonnateur des fêtes», 1974, pp. 56-57.

42. Dans son prologue G. de Torre avertissait des suppressions réalisées dans sa traduction à la demande de Max Jacob. Ce poème est-il considéré «perverso»? Nous n'avons pu, à ce jour, connaître les recommandations précises du poète à ce sujet. C'est une recherche qui reste à faire et que nous comptons entreprendre.

43. D'aucuns objecteront que la richesse du vocabulaire espagnol c'est aussi ce creuset où les nombreuses variantes régionales et dialectales se mélangent. Certes, mais un lecteur français accepterait-il de lire l'œuvre de Cervantes dans une traduction française qui incorporerait des variantes lexicales propres au Québec ou aux autres pays francophones?

44. Nous avons souligné les parties que nous contestons dans la traduction et qui n'ont pas été commentées. Par contre, on trouvera dans notre version les variantes qui nous semblent plus appropriées.

Bibliographie

- Cadou, René-Guy, 1956. *Esthétique de Max Jacob*, portrait par Picasso, Pierre Seghers, Éditeur, Paris, 93-[2] pp.
- Etkind, Efim, 1982. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, l'Âge d'Homme, Lausanne, XIX, 298 pp.
- Jacob, Max, 1967. *Le Cornet à dés*, Gallimard NRF, Paris, 258 pp.
- Jacob, Max. 1922. *Art poétique*, Émile-Paul, Frères, Paris, 75 pp.
- Jacob, Max. 1945. *Conseils à un jeune poète suivis de Conseils à un étudiant*, Gallimard, 124 - [1] pp.
- Jacob, Max. 1953. *Correspondance*, Recueillie par F. Garnier, Éditions de Paris, 2 vol. Tome I XIX 229 pp. Tome II 363 pp.

- Jakobson, Roman. 1973. *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 507 – [2] pp.
- Marcel, Raymond. 1933. *De Baudelaire au Surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*, Édition R.-Â Correa. Paris, pp. 292-300, chap. XIII. (L'ouvrage contient plusieurs pages consacrées à Max Jacob qui apprécia le livre au point de noter à la main qu'il le recommandait à quiconque s'intéresserait à son œuvre), 366 pp.
- Oseki-Dépré, Inés. 1999. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Armand Colin, Paris, 283 pp.
- Plantier, René. 1985. «La métrique; élément d'unité de l'œuvre de Max Jacob», in *Centre de Recherches de Max Jacob n°7*, Publication de l'Université de Saint-Étienne, chapitre XII, p. 119-129.

Résumé

Dans cet article, nous proposons une analyse de la traduction espagnole de quatre poèmes en prose de Max Jacob, extraits de son recueil *Le Cornet à dés* (1917). Notre choix s'est porté sur la traduction de «Tableau de la foire», «Vie et marée» et, dans la série intitulée 'Le coq et la perle' du même recueil, sur «Le soleil est en dentelle» et «Brouillard, étoile d'araignée», ces deux derniers poèmes se réduisant à un seul vers.

C'est en 1924 que Guillermo de Torre, fervent admirateur de Max Jacob et contemporain du poète français, donne la version espagnole du *Cornet à dés* sous le titre *El Cubilete de Dados*. Or, il s'agit, à notre connaissance, de la seule traduction espagnole du recueil de poèmes de l'écrivain français, publiée en Espagne. Il nous a donc semblé intéressant de la commenter. Dans le cadre de cet article, nous avons choisi de considérer uniquement les quatre poèmes cités, traduits par de Torre, car ils sont représentatifs des «dérapages» que nous avons détectés dans la traduction espagnole du recueil de poèmes.

Notre analyse s'inspire d'une part, des principes théoriques exposés par Etkind Efind dans un ouvrage qui a fait date en traduction littéraire: *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique* et d'autre part, de notre expérience en tant que traductrices d'ouvrages littéraires et enseignantes de traduction.

À la lecture des défaillances rencontrées dans les textes traduits que nous commentons ici, une nouvelle traduction du recueil du *Cornet à dés* de Max Jacob serait à considérée.

Au-delà des commentaires et de notre travail d'analyse des textes traduits, il nous a paru honnête de proposer, à notre tour, notre propre traduction des poèmes choisis afin que le lecteur puisse, lui aussi, en faire une lecture critique.

Abstract

This article presents an analysis of the Spanish translation of four poems taken from the work *Le Cornet à dés* (1917) by the French author Max Jacob. The translations of «Tableau de la foire» and «Vie et marée» as well as «Le soleil est en dentelle» and «Brouillard, étoile d'araignée» from the series 'Le Coq et la perle' have been chosen for the analysis.

It is in 1924 that Guillermo de Torre, a contemporary and fervent admirer of Max Jacob, offers the Spanish version of *Le Cornet à dés* under the title of *El Cubilete de Dados*. This appears to be the only translation in Spanish, of *Le Cornet à dés*, published in Spain, thus making it worthy of comments.

Given the limitations of this article, the four above-mentioned poems translated by de Torre have been selected because they represent many of the errors in translation that have been detected throughout the Spanish version of the collection.

Our analysis of the poems is based on Etkind Efind's theory presented in his work on literary translation "Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique". It is also based on our personal experience as literary translators and teachers of translation.

As a result of the errors found in the Spanish version, a new translation of the work of Max Jacob is recommended.

As well as the comments and analysis of the translated poems, it has been considered not only fair but also necessary to present a new translation of the four poems so that the reader of this article can make his own critical judgements.

Sur les Auteurs

Marie-Claire Durand Guiziou est professeur titulaire au Département de Filología Moderna de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en Espagne et enseigne la langue et culture françaises ainsi que la littérature à la Facultad de Traducción e Interpretación depuis 1988. Elle détient un doctorat en traduction de l'Université de Las Palmas de Gran Canaria (1996). Ses recherches s'inscrivent dans les domaines de la sémiotique littéraire et la traduction (cf. "Enseignement de la Traduction et traduction dans l'enseignement", aux Presses de l'Université de Montréal 1998: 117-125). Elle a consacré plusieurs articles à des auteurs francophones et sa thèse intitulée "Une poétique de l'onomastique blaisienne" est un travail sur l'œuvre romanesque de l'écrivain québécois M.-C. Blais. Depuis quelques années, elle s'intéresse à l'œuvre de Max Jacob.

E-mail: mcdurand@dfm.ulpgc.es.

Dominique Gabet Lambalez est professeur titulaire au Département de Filología Moderna de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, (Espagne) et enseigne la langue et la traduction à la Facultad de Traducción e Interpretación. Elle détient un doctorat en didactique du français langue étrangère (Universidad de La Laguna, Tenerife, 1992). Ses recherches ont fait l'objet de nombreuses publications dans le domaine de la didactique de la traduction et en particulier de la traduction spécialisée. Elle a publié en outre "Approaches to Teaching the Translation of Specialized Languages", dans le volume *Transfer Necesese Est*, Klaudy, K & Kohn, J. (eds.), Budapest: Scholastica, 1977: 410-414.

E-mail: dgabet@dfm.ulpgc.es.

Address: Univ. de Las Palmas de Gran Canaria, Fac. de Traducción e Intrepretation, c/ Pérez del Toro, 1, ESP. 35003 Las Palmas