

DU ROMANCE AU ROMANCÉ : LA TRANSFORMATION DE L'ÉPOPÉE DE LA GUERRE CIVILE ESPAGNOLE DANS LA TRADUCTION D'URGENCE (DÉCEMBRE 1936 – FÉVRIER 1937)

Carole FILLIÈRE

Université de Toulouse – Jean Jaurès

Résumé

La fraternité des intellectuels français antifascistes s'incarne pendant l'hiver 1936-1937 dans un projet sans précédent : la revue *Commune* propose en décembre un numéro spécial et la traduction de 24 poèmes espagnols publiés, depuis Madrid assiégée, dans *El Mono Azul*, publication destinée au front. Cette traduction d'urgence, réponse et écho à la poésie-action de guerre, se développe ensuite en une anthologie en février 1937, *Le Romancero de la guerre civile*. La lutte solidaire et intellectuelle, sur le front de la traduction, porte sur une forme traditionnelle de l'épopée espagnole, réactivée par les événements : le *romance*. Or, les contraintes temporelles, la nature du « devoir de traduction », et la double nécessité de provoquer la mobilisation immédiate et de donner au combat en cours une portée universelle et atemporelle, provoquent une transformation du corpus traduit. L'analyse des poèmes de la rubrique « *Romancés* historiques » met en évidence les altérations, mutations et inflexions apportées à l'épopée espagnole, dans une hétérogénéité liée à la pluralité des voix réunies par cette action militante.

Mots-clés : Guerre civile espagnole, luttes antifascistes, traduction d'urgence, intellectuels, *Romancero*, épopée

Abstract

The brotherhood of French intellectuals committed to fighting fascism gave shape to an unprecedented project in the winter of 1936-1937: a special issue of the journal *Commune*, including translations of 24 Spanish poems that had been published in *El Mono Azul* from a besieged Madrid, for those on the front. This translation, conceived in urgency as a response that echoed wartime action-poetry, actually became a full anthology in February 1937, *Le Romancero de la guerre civile*. So, on the translation front, intellectuals showed solidarity by reactivating on the occasion a traditional Spanish epic form: the

romance. In the event, the combined effects of limited time, the nature of this “duty to translate” and the simultaneous need for swift mobilisation whilst conveying something timeless and universal, were to transform the translated corpus. An examination of the “*Romancés históricos*” section brings to light the alterations, amendments and inflections wrought on the Spanish epic by this heterogenous set of distinct voices coming together in the name of anti-fascist involvement.

Keywords: Spanish Civil War, anti-fascist struggle, urgent translation, intellectuals, *Romancero*, epic

*que bien rima mi pecho
con vuestra dinamita
(« Los dinamiteros », P. Garfías)
mon cœur bat au seul rythme
de votre dynamite
(traduction R.- Simon)*

UN PROJET INTELLECTUEL DE LUTTE SOLIDAIRE : TRADUIRE LE ROMANCERO DE LA GUERRA CIVIL

Lorsque, dans le premier numéro de *El Mono Azul*, Lorenzo Varela lance son appel à « tous les poètes antifascistes d'Espagne » (*EMA*¹, 1^{er} août 1936, p. 4) pour créer dans la double page centrale de la revue le *Romancero de la guerra civil*, il rend public l'endossement par les intellectuels espagnols de la « défense de la culture » devenue indispensable depuis le soulèvement des généraux des 17 et 18 juillet 1936 et déployée désormais comme engagement guerrier au sein d'une poésie-action, la poésie devenant arme et fait de guerre. À ces poèmes d'urgence, naissant dans toute l'Espagne, répond spontanément en France une traduction d'urgence, au sein de la revue *Commune*, portée par Aragon. Témoin direct des efforts de guerre, des actions de sauvegarde du patrimoine culturel et de la résistance intellectuelle des membres de l'*Alianza de Intelectuales Antifascistas* dans Madrid bombardée en octobre 1936, le poète donne une résonance internationale à cette lutte poétique : un groupe de traducteurs *ad hoc*, composé d'hispanistes, de traducteurs universitaires, de poètes et de journalistes, tous engagés dans les combats antifascistes au sein de l'*Association internationale des écrivains pour la Défense de la Culture*, constitue le numéro inédit de décembre 1936 de *Commune*, consacré presque exclusivement à la traduction. Ils traduisent 24 poèmes, dont 22 avaient été publiés dans *EMA*, précédés du texte collectif suivant :

À l'heure où la barbarie fasciste met le feu à l'Espagne, on assiste dans le camp républicain à une renaissance de la poésie. Les poètes espagnols jusqu'ici divisés par les tendances littéraires se sont unis et entendus pour exalter et soutenir la lutte du peuple espagnol. La vieille forme médiévale du « *romancé* », dont étaient

¹ *El Mono Azul*, signalé ici par *EMA*.

composés les *romanceros* imités au siècle dernier par nos grands romantiques, connaît au milieu des luttes civiles un renouveau de popularité parmi les hommes et le public. [...]

La vaillance, l'héroïsme du peuple espagnol se reflètent dans les chants de ses poètes et *Commune*, en donnant ici place à cette poésie de combat, entend rendre hommage aux défenseurs de Madrid, à tous les combattants de l'Espagne en lutte pour la liberté du monde (*Commune*, déc. 1936, p. 398-399).

Ce sursaut traducteur sans précédent dans une année marquée par la frilosité en matière de traduction depuis l'espagnol (Fillière, 2019) a des échos dans les numéros suivants de la revue², puis débouche en février 1937 sur *Le romancero de la guerre civile*, dirigé par Georges Pillement, avec une préface de Jean Cassou, aux Éditions Sociales Internationales, dans la collection *Commune*³. Il s'agit là d'un parallélisme éditorial qui vise à consolider le projet militant des artistes espagnols : grâce aux efforts d'Altolaguirre, est publié en novembre 1936 le premier *Romancero de la Guerra civil (Serie I)*, ouvrage d'un peu moins de 100 pages qui contient 35 poèmes, tous publiés auparavant dans *EMA*. Ce projet conçu en « séries » n'aboutira pas, mais les efforts d'Emilio Prados permettront de publier en 1937 *El Romancero General de la guerra de España*. Cette anthologie est le chef-d'œuvre de l'édition poétique de guerre, avec ses 300 poèmes dont 60 originaux, composés tant par des poètes anonymes que par des poètes « officiels ».

Le projet solidaire français vise à diffuser en deux temps, en décembre 36 puis en février 37, l'effort culturel des Espagnols, tout en reflétant leur volonté de faire de ces « gestes spontanés » un « monument définitif » (Salaün, 1985, p. 89). La traduction a pour vocation d'internationaliser le combat poétique tout en assurant la double défense de la culture et du peuple espagnols par les écrivains et intellectuels des deux pays. Cette mission presque sacrée porte sur des textes singuliers, les *romances*⁴, forme poétique ancienne, dotée d'une fonction historique en tant que patrimoine culturel réactualisé

² Le numéro de janvier présente trois traductions : deux poèmes, « Elégie. Aida Lafuente, le 13 octobre 1934 », d'A. Serrano Plaja, traduit par Greta Knutson et « Défense de la Catalogne », d'Alberti, traduit par R.-Simon ; un texte en prose, « Antonio Col, héros de la défense de Madrid », d'A. Aparicio, traduit par Louis Parrot (désigné par ses initiales, L. P.). En février paraissent trois poèmes, les deux premiers traduits par L. Parrot (« Harangue », de Manuel Altolaguirre et « A Madrid », de L. Pérez Infante) et le troisième par G. Knutson : la fameuse « Ode à Federico Garcia Lorca », composée en 1934 à Buenos Aires par P. Neruda.

³ Cassou collabore ici avec son ami de jeunesse, G. Pillement, avec qui il avait fondé en 1917 l'éphémère revue *Le Scarabée*. La publication de 1937 reprend tous les poèmes publiés en novembre 1936 dans le *Romancero de la guerra civil (Serie I)*. Aux poèmes traduits dans le numéro de *Commune* de décembre 1936 sont ajoutées neuf compositions publiées dans *EMA* dont les traductions étaient inédites, puis un dernier poème pour clore le volume, « A Franco, el pirata » de José Antonio Balbontín, publié dans *EMA* le 1^{er} octobre 1936, ce qui porte à 46 le nombre de compositions.

⁴ Si ce travail porte sur la traduction des *romances*, il ne faut cependant pas oublier que le terme *Romancero* dépasse cette forme et réunit toutes les compositions poétiques produites lors du conflit.

par le conflit civil, et d'une fonction révolutionnaire en tant qu'émanation du peuple. Le *romance* est une forme courte, une structure dynamique mais également régulière, composée d'une série indéterminée d'octosyllabes, vers d'*arte menor* unis par une assonance dans les vers pairs, les vers impairs restant *sueños*. Composition qui traverse et transmet l'histoire espagnole, le *romance* provient d'une forme longue, la chanson de geste, constituée de vers de seize syllabes. Les *romances* dits « traditionnels », anonymes, constituent un patrimoine populaire transmis d'abord oralement, formant le *Romancero viejo*, que la France connaît depuis plusieurs siècles à travers adaptations et traductions. Quant aux poètes professionnels, ils investissent au XX^e siècle cette forme pour la malléabilité qu'elle offre entre tradition et modernité : Lorca publie ainsi en 1928 son *Romancero gitano*.

Ce genre court est idoine à capter l'histoire et à la transmettre en la convertissant en légende par sa musicalité et son oralité : les *romances* sont souvent chantés. Or, cris de guerre, de mobilisation et de ralliement prennent spontanément la forme d'une renaissance du *romance* en 1936. Comme le rappelle Serge Salaün, « le *romance* est la forme la mieux adaptée aux circonstances. Il est significatif qu'une génération qui a fondé autant d'espérance sur la fonction de la poésie dans le monde se soit servie de préférence de cette vieille tradition d'origine populaire pour en faire le creuset de ce qu'elle avait de plus profond, de plus riche et de plus grand » (Salaün, 1985, p. 181). Il doit cette popularité à sa polarité non exclusive entre culture savante et culture populaire, à l'économie de moyens qu'il suppose dans la transmission des informations et des événements, ainsi qu'à sa musicalité et à sa relative simplicité, adaptée à l'horizon de réception qu'il se désigne et à ce qui est également son origine de production : le peuple en armes⁵.

Incarnation de l'épopée en marche, le *romance* réunit poètes et combattants, intellectuels, prolétaires et paysans. Il est l'incarnation lyrique de la lutte et de la solidarité, forme poétique au cœur de laquelle se crée l'épopée du peuple espagnol devenu héros collectif. En lui, la poésie devient expression de l'histoire du présent et transformation de l'histoire en épopée : les acteurs incarnent des forces collectives, les événements singuliers acquièrent une valeur symbolique transcendante et universelle, les clivages idéologiques se réorganisent selon une vision éthique du monde. « La poésie étant redevenue un faire, une action sur le monde » (Salaün, 1971, p. 374), la traduction de cette poésie s'engage naturellement dans une pragmatique

⁵ « Le *romance*, par exemple, repose sur la régularité métronomique de l'octosyllabe et de l'assonance sur les vers pairs : le *romance* ne devient mnémotechnique que parce qu'il est porté par des réflexes simples, efficaces, d'origine gestuelle et respiratoire (d'autant plus que le *romance* représente la binarité la plus stable, sans brouillage). Sa présence séculaire sur le front de la pratique poétique espagnole – jamais démentie depuis le Moyen-Âge –, son œcuménisme culturel – l'expression populaire et l'expression savante s'y retrouvent régulièrement –, son aptitude à s'appliquer à tous les "sujets" – mais avec une nette prédilection pour tout ce qui concerne l'histoire –, s'expliquent avant tout par le rendement exceptionnel de ses principes physiques », Salaün, 1986, 118.

du langage et s'enracine dans un projet qui, en plus de transmettre un fait poétique, participe de la constitution de l'Histoire. Les deux extrêmes se font ainsi sentir, entre la transmission de l'urgence et la nécessité de mobiliser immédiatement, et la prolongation du combat présent et son transfert vers une atemporalité épique servie par un projet esthétisant.

LES « ROMANCÉS HÉROÏQUES » : CARACTÉRISTIQUES TRADUCTIVES

Afin de cerner la transformation de l'épopée dans la traduction d'urgence, seront ici évoqués les poèmes composant la première section de l'ouvrage de 1937 : les « romancés héroïques »⁶. Alors que l'intégralité des poèmes publiés dans *EMA* et les anthologies participe de l'épopée du peuple espagnol, 14 poèmes sont ici qualifiés d'« héroïques » et placés au seuil de l'ouvrage⁷. Neuf avaient été traduits et publiés en décembre 36, cinq sont expressément traduits en 1937. Sur ces 14 poèmes, 12 correspondent aux *romances* publiés dans l'ouvrage espagnol de novembre 1936 et suivent leur ordre de publication : les deux derniers sont ajoutés par les médiateurs français et ne seront pas publiés dans les principales anthologies espagnoles.

La classification par rubriques, qui intervient dans un deuxième temps et rompt avec l'unité volontaire des poèmes initialement présentés sans ordre apparent dans *EMA*, correspond à une thématisation qui est déjà une première prise de distance vis-à-vis de l'immédiateté poétique et de la quasi-simultanéité entre les événements politiques et poétiques, soient la production, la publication et la diffusion des poèmes. Cette temporalité décalée va de pair avec un autre phénomène, qui participe de la mainmise des intellectuels sur le phénomène populaire lyrique : alors que plus de 900 poèmes parviennent à *EMA*, et qu'environ 20 000 poèmes sont écrits lors du conflit, seules émergent les productions des poètes professionnels. Aucun poème anonyme ne paraîtra dans les versions traduites. De plus, le nom de l'auteur, qui apparaissait après le texte en 1936, est désormais indiqué au début, le poème se trouvant alors encadré par les deux autorités qui dialoguent, l'auteur et le traducteur.

⁶ Dans le numéro de 1936 de *Commune*, les 22 *romances* ne suivent pas l'ordre de publication de *EMA*. En 1937, les 46 *romances* traduits sont cependant classés dans des rubriques directement empruntées à l'ouvrage espagnol de novembre 1936, mais pas ordonnés par ordre de publication dans la presse ni alphabétique : « Romancés héroïques », « Romancés burlesques », « Romancés lyriques », « Romancés de la défense de Madrid », « Romancés divers ».

⁷ « La tour de 'El Carpio' », de M. Altolaguirre, trad. de G. Pillement ; « Fernando de Rosa », de L. Varela, trad. Rolland-Simon ; « Le fusillé », de V. Aleixandre, trad. De G. Pillement ; « Lina Odena », de L. Varela, trad. Rolland-Simon ; « Le Jaime I^{er} », de R. Beltrán Logroño, trad. de G. Pillement ; « Le train blindé », de J. Herrera Petere, trad. de G. Audisio ; « Jose Colom », de M. Altolaguirre, trad. de G. Pillement ; « La vengeance du château » de L. Pérez Infante, trad. de L. Parrot ; « Le froid dans la montagne », de J. Herrera Petere, trad. De G. Audisio ; « La première victoire des paysans » de M. G. Fernández, trad. de G. Pillement ; « La prise de Caspe », de M. Altolaguirre, trad. de G. Pillement ; « Los dinamitéros », de P. Garfías, trad. de R.-Simon ; « Juan Marco Martin, mort sur le front de Teruel », de P. Pla y Beltrán, trad. de R.-Simon ; « La caserne de cavalerie » de J. Gil Albert, trad. de G. Pillement.

Ce n'est donc pas l'anonymat qui prime, mais l'identification des sources artistes et intellectuelles, afin de composer un trésor poétique qui renforce le projet intellectuel de transmission et de mobilisation.

Cette épopée intellectuelle du *romancé* traduit est en décalage avec l'essence collective du *romance* épique. En français, le poète est remis au cœur du dispositif par le choix des poèmes, leur présentation paratextuelle et par la préface de Cassou, qui lit l'histoire de l'Espagne au prisme des « meilleurs », ces poètes qui savent embrasser les événements et s'engager pour défendre leur pays lorsque « la tragédie populaire éclate » (Cassou, 1937, p. 8). Il n'est pas tant question de transmettre l'épopée du peuple espagnol que celle de ses poètes, dans une perspective qui doit tout à une vision hiérarchisante héritée de Carlyle : les artistes sont toujours conçus comme externes au mouvement populaire de l'histoire. Ils peuvent certes se « lan[cer] dans la mêlée » et « sentir vibrer en eux la voix populaire et nationale », ils n'en constituent pas moins un groupe détaché qui compose des « chansons de guerre et de révolution », un ensemble de « cœurs de poètes » qui chante « à l'unisson avec tout un peuple qui, à travers les siècles, garde sa musique, comme sa même générosité, sa même fierté, sa même colère devant la criminelle histoire » (Cassou, 1936, p. 9). À ce panthéon poétique, Cassou ajoute la figure martyr de Federico García Lorca, assassiné en août 1936 : il s'agit de la seule mention à un événement concret de l'histoire récente (« on sait que les fascistes l'ont fusillé à Grenade ») dans un texte qui tend à déporter l'anecdote et le fait historique vers une continuité épique caractéristique de l'histoire espagnole.

Il réinstalle le sens de la durée par ses remarques sur les *romances* comme « vieille poésie [...] débris de chansons de geste », sur le genre épique conçu comme « vieux trésor national » espagnol et sa réactualisation par les poètes du présent qui reprennent ces « vieilles chansons espagnoles » dans le combat renouvelé, lorsqu'ils se trouvent à nouveau engagés dans une reconquête « face à face avec le More et dupe de la même félonie historique ». Les référents littéraires et légendaires s'imposent dans une histoire inchangée et immanente associée à la « permanence du génie populaire espagnol ». En accentuant la continuité temporelle et en développant l'épopée esthétisante du poète espagnol, Cassou atemporalise les poèmes, les déconnectant de l'actualité guerrière. Les effets de cette préface essentialiste sont doubles : la valeur épique des *romances* est exposée, mais la spécificité de l'engagement du poète, tel qu'il est vécu en Espagne, ne semble pas représentée. En effet, le poète ne s'impose pas comme guide dans les *romances*, il cède sa place de héros au peuple et à ses combattants, pour adopter la posture du héraut au service du collectif, dans une forme qui se veut à la fois témoignage et prophétie, qui fait du présent ou du passé immédiat le gage d'un avenir optimiste, puisque la principale fonction des *romances* de 1936 est de mobiliser et d'assurer la cohésion des combattants :

Le poète, dans de telles circonstances, n'est plus celui qui instruit les foules, il n'a plus aucune prérogative particulière lui permettant de se poser en guide ou en devin. Au cœur de la mêlée, et non plus au-dessus, il n'est plus que celui qui partage avec les autres, un parmi tous, avec la mission qui lui incombe, nécessaire et indispensable peut-être, mais ni plus grande ni plus noble. Dans une époque où les valeurs supra-individuelles sont du type immanentes (tournées vers l'homme) et non transcendantes (tournées vers Dieu), le poète a le devoir d'exalter l'homme et son combat (Salaün, 1971, p. 359-360).

Un second élément manifeste le décollement entre le projet esthétique de constitution d'une épopée intellectuelle traduite et la forme qui porte cette épopée : le terme *romancé*. Il s'agit d'une appellation vide de sens pour un Français, puisqu'elle ne correspond à aucune production littéraire identifiable, ni même à une transmission des formes étrangères antérieures. En effet, le *Romancero viejo*, déjà traduit depuis longtemps, proposait des « légendes », des « gestes », des « chroniques » et même des « romances », connus des artistes et intellectuels, sinon du grand public. Pourtant, le choix de ce néologisme peut sembler naturel en 1936, lorsqu'il s'agit pour les intellectuels français de se faire l'écho du surgissement en Espagne d'une puissance poétique nouvelle, ou plutôt d'un nouvel élan poétique qui s'empare d'une forme ancienne. *Romancé* intensifie le nouveau, le moderne, au détriment des constituants patrimoniaux profondément enracinés dans la culture espagnole. Il fait de plus pencher la balance du côté du récit, du roman national, ce qui a pu sembler nécessaire dans les premières heures, lorsqu'il s'agissait de répercuter l'œuvre de résistance des intellectuels et du peuple au cours des premiers mois de la guerre et du siège de Madrid.

Le terme rompt cependant avec le passé esthétique et historique de l'Espagne, puisqu'il ne fait plus référence à la forme poétique ouverte et souple, simple mais codifiée, connue et reconnaissable par tout Espagnol, le *romance*. L'évolution de l'emploi du terme peut enrichir cette question de médiation poétique : les titres de trois poèmes sont raccourcis entre 1936 et 1937⁸, faisant disparaître le terme *romancé*. Il s'agit de choix éditoriaux calqués sur les changements espagnols, car l'ouvrage de novembre 1936 modifiait ainsi les titres. Cependant le terme *romancé* reste présent dans le volume de 1937, s'imposant dans les titres des rubriques et dans la préface. Sa persistance, réduite, témoigne de la démarche médiatrice de Pillement et de Cassou, pris entre le moment historique de la transmission d'un événement politique, poétique et humain singulier et la monumentalisation d'un patrimoine épique porteur d'une esthétique engagée dans l'avenir. La préface de Cassou rend sensible ce transfert de sens dans la médiation : la création éphémère du

⁸ « Contre le froid dans la montagne » devient « Le froid dans la montagne », « Le 'romancé' de Lina Odena » se simplifie en « Lina Odena » de même que « Le 'romancé' de Juan Marco Martín, mort sur le front de Teruel », qui devient « Juan Marco Martín, mort sur le front de Teruel ».

terme *romancé* cèdera rapidement la place au *romance*, lorsqu'il faudra dépasser le circonstanciel pour rejoindre l'épopée en marche⁹.

Les traducteurs participant de cette épopée traduite, convertie en roman national par la nature narrativisée de leurs traductions, sont au nombre de six : Gabriel Audisio, Georges Bénichou, Louis Parrot, Georges Pillement, Rolland-Simon et Yvonne Vauder¹⁰. Tous engagés dans la lutte antifasciste et futurs résistants, ils ont comme point commun leur amour de l'Espagne, sinon les mêmes compétences linguistiques. Ce qui caractérise le volume de 1937, malgré le projet commun de défense de la culture par la traduction, est par conséquent son hétérogénéité. Les choix traductifs varient d'un traducteur à l'autre, sont même sensibles dans les traductions d'un même traducteur : les *romancés* couvrent une gamme qui va de la recreation épique adaptée au patrimoine français, sous la plume du poète Audisio, à une réécriture narrativisée qui privilégie les faits au détriment du chant, chez Parrot notamment.

Forme simple, le *romance* semble appeler une traduction simple, ce que souligne, comme pour s'en dédouaner, le préfacier du volume : les poèmes sont traduits « avec une simplicité qui est le signe d'une fraternelle admiration » (Cassou, 1937, p. 8). Or, l'équilibre du *romance* et sa force perlocutoire tiennent à un subtil jeu rythmique et sonore porteur de sens et d'action. Certains lieux stratégiques (Lotman, 1973) du sens sont donc fondamentaux : en plus des mots en fin de vers porteurs de l'assonance, les constructions parallèles, les chiasmes, les verbes d'action et leur disposition au sein des mètres et des unités phrastiques, avec les liaisons et heurts que leur collision peut supposer, tous les constituants de la binarité ainsi que la distribution phonétique, incarnent le souffle épique et portent la voix du héraut. L'oralité du *romance* lui est constitutive, elle lui est également nécessaire dans l'entreprise mobilisatrice : il ne faut pas oublier que les *romances* étaient lus lors des meetings par les poètes eux-mêmes, repris, déclamés et chantés, transmis par la radio et les haut-parleurs sur le front et dans les rues des villes assiégées.

⁹ Ces *romances* ne seront d'ailleurs pas retraduits : la réédition des traductions de décembre 1936 dans l'ouvrage de 1937 ne s'accompagne que de changements mineurs (corrections grammaticales, précisions de ponctuation, terminologie belliqueuse définitivement adoptée), et c'est cette version qui est rééditée en 2016.

¹⁰ Interviennent en 1936 : G. Audisio (5 traductions), G. Bénichou (2), L. Parrot (5), G. Pillement (4) et R.-Simon (8). En 1937, les traductions sont signées G. Audisio (7), L. Parrot (7), G. Pillement (13), Rolland-Simon (19) et Y. Vauder (2). G. Bénichou qui traduit deux poèmes en 1936 voit son nom disparaître en 1937 et l'une de ses traductions, retouchée, est attribuée à Georges Pillement, tandis que l'autre disparaît. Pour plus de précisions sur les traducteurs, voir Fillière, 2019.

La traduction du rythme qui fait du *romance* une chanson, héritière de la chanson de geste, est ce qui déconcerte le plus les traducteurs, au risque de les voir s'en affranchir totalement. Ainsi, l'octosyllabe espagnol est-il calqué la plupart du temps par un octosyllabe français qui, s'il reste un vers court et sonore, n'est pas porteur du même patrimoine oral et historique que le mètre espagnol. Seuls 4 des 14 *romancés* héroïques se démarquent : Audisio traduit en poète et n'est pas effrayé par le chant lorsqu'il fait le choix de l'impair musical et qu'il le maintient dans ses traductions en heptasyllabes dans « Le train blindé » et « Le froid dans la montagne ». Parrot est plus irrégulier, mais dote « La vengeance du château » de ce vers, dans un poème qu'il taillade joyeusement, par ailleurs. Quant à R.-Simon, qui traduit souvent en octosyllabes, il adopte dans « Los dinamitéros » – notons l'accent – la forme la plus proche culturellement de l'octosyllabe du *romance* : l'hexasyllabe. Ce mètre à la vocation épique naturelle¹¹ est une unité de souffle similaire à celle du vers espagnol. Combiné à l'alexandrin dans des structures hétérométriques, mais longtemps dédaigné, ce vers dit d'accompagnement et associé à la légèreté terminait en fait souvent, sous forme d'« hexasyllabe orphelin » chaque laisse des épopées françaises, telle celle de Garin de Monglane au XIV^e siècle. Son rôle musical et narratif, son retour comme persistance du refrain chanté en font le mètre idéal pour une traduction du *romance*.

L'absence de cohérence métrique se double d'un total abandon de la rime : la recherche d'échos sonores ne prime pas dans des traductions qui, très souvent, réorganisent les vers en quatrains, voir en distiques, en fonction d'unités de sens correspondant à une progression actantielle. Le récit et le témoignage prennent le pas sur le chant et l'engagement prophétique, ce qui s'accompagne souvent d'une transformation des temps verbaux. Ainsi R.- Simon dans « Fernando de Rosa » fait basculer les premiers et derniers vers en ordres et péroraison déclamatoires, lorsque le présent qui universalisait le singulier, qui de l'individu héroïque tendait vers le collectif épique, devient un impératif. Ce tour éloquent absent du texte espagnol manifeste combien la traduction insiste sur l'appel à la solidarité et la mobilisation. Les structures vocatives viennent alors ponctuer le narratif : « Todos los pueblos del mundo / mala noticia escuchaban » devient « que tous les peuples de la terre / écoutent l'atroce nouvelle », et « ¡Todos los pueblos del Mundo / sabrán su nombre y su hazaña ! », « Que tous les peuples du monde / sachent son nom et sa prouesse ». Ces choix ne sont cependant pas collectifs : d'autres poèmes intensifient l'élan prophétique, transformant les présents en futurs : « Pero el pueblo vive y vence / Mais le peuple vit et vaincra ».

¹¹ « Ainsi le vers de *romance* espagnol ou l'hexasyllabe français (automatisé dans l'alexandrin) ont pu devenir des réflexes dans la mesure où, au confort de l'unité rythmique et phonique (l'octosyllabe pourrait représenter une unité de souffle pertinente) s'ajoute un confort lexical et grammatical. En effet, tant le vers de *romance* que l'hexasyllabe français ont une vocation naturelle à recevoir DEUX mots sémantiquement pleins (toujours avec un ciment morphosyntaxique) qui constituent également un "entier de sens", une "unité phraséologique" dirait Menéndez Pidal. », Salaün, 1986, 26.

Les effets de narrativisation provoquent une perte du chant : l'économie de moyens effraie semble-t-il la plupart des traducteurs. On remarque un besoin d'expliquer, de renouer avec la logique grammaticale, d'allonger le propos également, comme pour apporter du liant. Cela se traduit par une modification de la ponctuation qui vient hacher un mètre pourtant conçu comme une seule « unité respiratoire naturelle et spontanée » (Salaün, 1986, p. 366) dans la tradition populaire espagnole. L'emploi des tirets est comme un aveu d'impuissance face à la force évocatrice des structures elliptiques espagnoles : « las manos en puño gritan / les mains – poings levés – vocifèrent ». Des mètres sont parfois introduits, pour amplifier la prophétie et les explicites donnent ailleurs l'impression de lire une explication de texte intégrée à la traduction par le biais d'ajouts parfois maladroits (« et puis son mort », « de sur le sol ») qui visent à compléter le mètre mais versent parfois dans l'incohérence syntaxique.

À ces ajouts répond le phénomène inverse de la coupe. Le décalage est grand entre le respect qui préside la traduction par Pillement du seul *romance* d'Aleixandre présent dans l'anthologie – il n'en a d'ailleurs écrit que deux – et la liberté prise par Parrot qui, dans « La vengeance du château » tronque le texte. Des 68 vers originaux, il n'en reste plus que 59 en français. Il resserre le poème en un récit musical porté par l'heptasyllabe, ramasse les vers autour de noyaux narratifs qu'il fait apparaître dans des strophes de tailles diverses, fait disparaître des mètres, modifie totalement la partie centrale du poème en éliminant les répétitions et en réécrivant la scène de l'affrontement entre le chef des rebelles et *El Pollero*, fidèle à la République. Il garde certes l'esprit du poème mais en perd le chant : la suppression des redondances qui rythment le poème comme en un refrain stigmatisant l'ennemi (« Y habló el capitán rebelde / con voz de sapo en el agua »), en plus de réduire la portée caricaturale du poème, lui ôte de sa musicalité.

Cette tendance à faire de deux vers un seul, à éliminer ce qui semble superfétatoire car redondant, se retrouve dans la majorité des poèmes. Ainsi « La première victoire des paysans », *romance* modélisée en ce qu'il constitue un *exemplum* probablement fabriqué et non composé à partir d'une anecdote – le prénom du héros paysan, Sylvestre, est un indice de cette construction militante visant la conjonction des luttes entre paysans et prolétaires –, est privé dans la version française de cinq vers. Pillement semble avoir éprouvé des difficultés à rendre ce qui était lié à la parole créatrice, à la fonction de la voix dans la lutte. Le paysan est écouté par les siens car il sait parler, il devient capitaine car il manie le verbe, ce qui par ricochet renseigne sur la fonction du poète. Les aspects métapoétiques du *romance* sont gommés, comme lorsque les deux vers initiaux sont réduits à un seul : « Sylvestre del campo era / en uso de la palabra » devient « Sylvestre était un paysan ». Le verbe « ser » placé en fin de vers, par le suspens et la bascule que l'enjambement produit, marque à la fois la complétude de l'être, du héros épique, mais complexifie également le message, passant de la glorieuse

essence paysanne de l'individu à sa fonction métadiscursive. La traduction des enjambements demanderait une étude à part : alors que le *romance* populaire prise peu ce tour cultivé, les poètes professionnels l'emploient dans leurs poèmes, créant des suspensions de sens évocatrices car dynamiques. Or, ils sont souvent gommés, écrasés par des changements de syntaxe ou de ponctuation dans les traductions.

Si les traducteurs ne semblent guère apprécier les répétitions, ils se méfient également des structures binaires, des parallélismes, chiasmes et autres figures paradoxales. Les échos rythmiques sont brisés par un non-respect des répétitions sémantiques, ou des structures grammaticales démultipliées, parfois dans le but de privilégier le sens : « *sin falsedad, sin traición, / sin hambre, sin ignorancia ; sans fausseté ni trahison / sans la faim et sans l'ignorance* ». Les chiasmes sont systématiquement dépliés en parallélismes ou évincés : « *espejo de milicianos / y de valientes espejo* » devient « *ce pur miroir des miliciens, / ce pur miroir de la vaillance* ». La tendance oratoire du double et du miroir prend le pas sur le paradoxe énonciatif et les échos inversés, au détriment parfois d'éléments constitutifs du message militant, comme lorsque sont gommées les évocations de l'allégresse des combattants, à laquelle tous les poèmes font référence, mais qui est amoindrie dans les traductions. Les paradoxes heurtent la syntaxe française, mais la traduction leur fait parfois place : « *Ressuscité, il n'est pas mort ; / il n'est pas mort, oui, et non plus / jamais le peuple ne mourra* », traduisent les vers d'Aleixandre, « *Resucitado, no ha muerto, / que no murió, como no / morirá jamás el pueblo* ».

En ce qui concerne la musicalité des poèmes, l'exemple est parlant dans « *Le Jaime 1^{er}* ». Ce poème est construit comme une chanson, il repose sur des vers répétés dont les échos rythment le chant du poète qui est d'abord conçu comme écho du discours du télégraphiste du navire porteur de la bonne nouvelle, avant d'être transformé, dans une fusion des deux voix favorisée par la circularité du poème, lorsque le poète apparaît comme doté de la même fonction informative et revendicatrice que celle du combattant. L'avancée du navire qui s'est débarrassé de ses officiers rebelles est donnée à entendre par la reprise de plusieurs groupes de vers – 14 vers sur les 58 de la composition –, dont : « *Navega el Jaime Primero / por el mar Mediterráneo* ». Or, la traduction des distiques répétés n'est pas cohérente : Pillement reprend la même traduction au début et à la fin du poème (« *Des officiers avaient trahi / La mer les a vite engloutis / Navigue le 'Jaime Premier' / Par la mer Méditerranée* », ce « *par* » semblant un calque peu heureux), mais ne respecte pas l'écho central du texte : « *Los traidores que llevaba / el mar se los fue tragando* », devient « *La mer a bientôt englouti / Tous les traîtres qu'il portait* » puis se transforme en « *Et les traîtres qu'il portait / la mer les a vite engloutis* », comme si le traducteur avait été atteint ici d'une surdité sélective, et qu'il avait manqué ce refrain interne. La charpente musicale affirmative, qui marque l'adhésion des éléments naturels à la cause des justes face à l'ennemi,

est déséquilibrée dans la traduction, malgré son respect des trois combats livrés par le navire en mer, dans les airs et sur terre. Cet affaiblissement de l'oralité fait que le poème perd de sa cohérence.

L'urgence de la traduction, sensible notamment lorsque l'on compare les poèmes traduits en 1936 et ceux traduits pour l'édition de 1937, qui ont bénéficié de plus d'attention car les traducteurs disposaient de plus de temps, se manifeste également à la quantité de calques syntaxiques et sémantiques et de contre-sens. Cette remarque ne vise en rien à disqualifier les traducteurs et leur travail : elle sert plutôt à mettre en avant la conjonction inédite et pressée de ces forces, parfois dépourvues de l'œil grammairien et linguiste du spécialiste, et à émettre l'hypothèse qu'une relecture n'a pas été établie sur la base comparatiste des textes dans les deux langues. Une traduction aussi précise que celle d'Audisio dans « Le froid dans la montagne », marquée par la réintroduction des échos sonores (« bourguignottes / calottes ») ou celle qu'il propose de « Le train blindé », tout aussi remarquable, laissent filtrer des calques manifestant certaines incompréhensions : le refrain « Un huracán de explosiones / barre los montes de Avila » est ainsi traduit par « Un ouragan d'explosions / barre les monts d'Avila », *barrer* signifiant exploser, effacer, et non *barrer*, ce qu'un correcteur avisé n'aurait manqué de souligner. D'autres calques et contre-sens ont des effets plus importants lorsqu'ils touchent aux significations éthiques et idéologiques. Il s'agit par exemple de « il ne manquait pas un cercueil » pour « no hacía falta un ataúd » dans « Fernando de Rosa », qui met en avant l'aspect symbolique d'une mort épique qui nie la mort et ses attributs ; ou des deux contre-sens enchaînés dans la traduction de « José Colom » : « mis voces suben / por el aire, por el cielo / que si estoy fuera de mí / es por conocer los hechos ; / que si sufro es porque hablo / tan sólo con tu recuerdo » devenant, par une incompréhension du « por » et du « tan sólo », « si je suis hors de moi-même / c'est pour mieux connaître les faits ; si je souffre c'est que je parle / n'ayant que ton seul souvenir ». La conséquence en est un amoindrissement de la mission du poète, *vate* qui sait et chante les événements et par là leur confère leur dimension épique, dans un poème structuré par la reprise de « Capitán José Colom », à qui s'adresse la voix poétique conçue comme chaîne de transmission entre les héros et le peuple.

Illustrer l'hétérogénéité du volume serait comparer le respect évident du schéma axiologique narratif et des effets d'opposition binaires retranscrits dans « La prise de Caspe » ou les poèmes élogiant les figures des héros morts pour la cause, et la création d'une binarité excluante qui isole l'héroïne Lina Odena de ses camarades dans le poème éponyme. Deux éléments clés sont effacés dans la traduction : la musicalité de la composition et l'héroïsme féminin. Les résistances traductives émergent dans un texte qui efface le rôle réel joué par cette jeune milicienne communiste de 26 ans, qui se suicide plutôt que d'être arrêtée par les franquistes lors d'un contrôle routier près de Grenade le 4 septembre 1936. Le chant est revendiqué dans le poème

espagnol par la reprise des sonorités du nom de l'héroïne dans l'assonance en e/a, dans le retour en scansion de son nom à trois reprises (« Lina Odena, Lina Odena ») et dans la structure mnémotechnique en écho des vers « Por allá va Lina Odena, / donde nunca fuera antes », qui prennent leur valeur symbolique et tragique dans le récit de son cheminement vers la mort. Il ne transparaît que peu dans la traduction, qui multiplie les coupes rythmiques et s'accommode mal des structures ternaires. La littéralisation va jusqu'à gommer les effets synesthésiques, comme lorsque « ya no veremos tu risa » est aplani en un « nous n'entendrons plus ton rire » qui efface l'éclat sonore et visuel du sourire de la jeune femme. Un calque malheureux déchaîne une série de contre-sens : « tu estrella de comandante » devient « étoile de commandement », ce qui renvoie la femme à un topique céleste contaminé par les vestiges de l'amour courtois alors que le poème espagnol faisait spécifiquement mention du grade légitime de la milicienne. Arrachée de l'histoire des hommes et renvoyée vers leur désir, elle est également spoliée de ses actes : « ya tus palabras guerreras / no encenderán nuestra sangre » faisaient référence à son pouvoir de commandement, à sa voix et son discours guerriers qui en faisait une guide pour les combattants, tandis que le français « jamais tes paroles guerrières / n'embraseront notre sang » nient leur réalité et leur impact, renvoyant son potentiel discursif et combattant à une impossibilité, liée certainement à son sexe. La disqualification continue, lorsque son sens de la justice est détourné et que ses balles ne sont plus que « vengeresses ». Un contre-sens syntaxique l'extrait finalement du corps héroïque des soldats et des miliciens, la renvoyant à une pureté vierge et niant son engagement comme camarade, grâce notamment à l'éviction de l'enjambement : « camarada del linaje / claro, de todos los héroes » est transformé en « camarade de même lignée, / pure parmi les héros / qui saigneront pour te venger ». Enfin, les derniers vers du poème « ¡Que todo alberga alegrías ; / sólo tu muerte, pesares ! », en devenant « Que tout rayonnerait de joies, / n'était le chagrin de ta mort », par le décalage introduit avec le conditionnel et une structure explicative, contredit l'espagnol qui affirmait au seuil du texte la permanence épique de la joie dans la mort héroïque qui unit et porte le combat du peuple.

CONCLUSION

Ce que l'on a présenté comme un « dialogue » entre *Commune* et *El Mono Azul* (Mathieu, 2011) apparaît comme un projet solidaire de résonance plus complexe à l'étude des traductions au cœur de la mission mobilisatrice des médiateurs français. Lorsque le moteur de l'action traduisante répond à une communauté des luttes et à une union idéologique, lorsque prime la continuité des échanges intellectuels, les différences semblent ne pas se faire sentir, et la traduction est presque invisibilisée par un littéralisme ou une réécriture justifiables par l'urgence de l'action. L'impact de la fraternité dans l'internationalisation des combats, ainsi que celui de l'admiration pour les poètes espagnols, est également un facteur de superposition qui a des conséquences sur les traductions. Les deux publications, ainsi que le parallélisme éditorial franco-espagnol des anthologies de guerre, se construisent dans un jeu de vases communicants qui semble privilégier l'évidence de l'équivalence et une certaine transparence des langues, des formes et des contenus.

Ce que l'urgence provoque, le sentiment esthétique le confronte cependant, comme le prouve la préface esthétisante de Cassou. Si le respect peut se traduire par une littéralité qui trahit le texte et transforme la voix et le rôle du poète, la conscience aigüe d'assister et de participer à la constitution d'une nouvelle épopée avec des moyens conditionnés par les circonstances temporelles, la disponibilité et les compétences des traducteurs spontanément réunis dans ce projet, se fait jour en 1937. À la nécessité furieuse d'écrire des poètes espagnols correspond la nécessité miroir de traduire des Français, qui s'amplifie ensuite dans un projet historique et littéraire. Les événements déborderont ensuite l'esthétique, et les *romances* ne seront pas retraduits, restant encore aujourd'hui à l'état de productions urgentes et nécessaires. Le message est cependant transmis, si la forme est malmenée : l'épopée espagnole se lit en français fin 1936, elle peut se relire début 1937, dans des poèmes qui montrent combien les héros issus du peuple perdent de leur individualité, les exploits de l'individu intégrant le discours galvaniseur de la lutte commune, leur singularité devenant paradoxalement gage de leur universalité, dans un processus d'exemplification caractéristique du déport de l'histoire vers l'épopée.

Les traducteurs, certains improvisés, donnent leur voix à cette lutte poétique et politique espagnole, dans une traduction d'urgence qui ne s'embarrasse ni des détails ni des incohérences, mais qui retrouve l'amplitude épique, le souffle prophétique, la projection militante. Si le poète n'a pas le choix et qu'il « doit s'engager de façon véhémence » (Salaün, 1971, p. 359), c'est cette véhémence nécessaire que l'on retrouve dans les traductions d'urgence. L'esprit et le contenu sont respectés, même si parfois décalqués, parfois modifiés par des inflexions nées des contre-sens et de l'imprécision grammaticale ou sémantique, par la recherche d'une cohérence métrique

comptable, qui peut rendre l'ensemble incohérent. Certes, le message guerrier et militant est transposé dans les traductions au détriment parfois de la forme musicale et historique qui le porte et le nourrit, mais les poèmes que nous pouvons relire aujourd'hui sont porteurs de cet élan ingénu originel qui est le fort de la naïveté optimiste et fondatrice de l'épopée.

RÉFÉRENCES

(1822). *Romances historiques*, traduites de l'espagnol par Abel Hugo. Paris : Pelicier libraire.

(1936). *Romancero de la Guerra civil (Serie I)*, Ediciones de la Guerra Civil, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1936.

(1936). *El Romancero General de la guerra de España*. Prados E. (dir.), prefacio de Rodríguez Moñino, A. (« Origen y formación del Romancero de la guerra de España »). Madrid-Valencia: Ediciones Españolas.

(1937). *Le Romancero de la guerre civile*. Pillement, G. (éd.) avec une préface de Cassou, J. Paris : Éditions Sociales Internationales.

(1944). *Romancero General de la Guerra Española*. Alberti, R. (selección y prólogo). Buenos Aires: Patronato Hispano-Argentino de Cultura.

(1984). *Romancero de la guerra civil (Serie I)*, Santonja, G. (ed.). Madrid: Visor. Réédition du volumen de 1936.

(2016). *Le romancero de la guerre civile*. Paris : Le Temps des Cerises. Réédition du volume de 1937.

Andrieux-Reix, N. (1996). Sur des vers anciens faire du nouveau. Aspects du vocabulaire des chansons de geste tardives. Dans G. Kleiber et M. Riegel (dir), *Mélanges Robert Martin* (pp. 21-29). Louvain-la-Neuve, Belgique : Duculot.

Balon, L. (2010). Du nouveau sur le vers « orphelin » ? Étude de l'hexasyllabe orphelin de Garin de Monglane du manuscrit London BL, Royal 20 DXI. *Thélème. Revista Complutense De Estudios Franceses*, 25, 21 - 49.

Boutet, D. (1993). *La Chanson de geste, forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*. Paris : PUF.

Cassou, J. (1937). Préface, *Le Romancero de la guerre civile*. Paris : Éditions Sociales Internationales, 7-9.

Fillière, C. (à paraître en 2019). Les fronts de la pensée et le sang de la culture. L'Espagne de 1936 en guerre et en traduction. *L'année 1936 en traduction*, Banoun, B. et Enderle-Ristori, M. (dir.). Tours : Presses universitaires François-Rabelais, collection « Traductions dans l'histoire ».

Lotman, Y. (1973). *La Structure du texte artistique*. Paris : NRF Gallimard.

Mathieu, A. (2011). Pour un autre monde. Dialogues internationalistes dans les revues *Commune* et *El Mono Azul* que quelques écrivains-journalistes européens au service de la République espagnole. Dans C. Solé (dir.), *Mémoires de la guerre en Europe : 1914-1945. Textes et images* (pp. 109-126). Lleida : Pages editors y Universitat de Lleida.

Racine, N. (1966). L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue *Commune* et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936). *Le Mouvement social* 54, 29-47. Repéré à <https://www.jstor.org/stable/3777432>

Salaün, S. (1971). Miguel Hernández : pages retrouvées. Cinq poèmes, une lettre et une chronique, *Mélanges de la Casa de Velázquez* 7, 347-376. Repéré à www.persee.fr/doc/casa_0076-230x_1971_num_7_1_1045

Salaün, S. (1985). *La poesía de la guerra de España*. Madrid: Castalia.

Salaün, S. (1986). La poésie ou la loi des signifiants, *Langages* 82, 111-128. Repéré à https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1986_num_21_82_2491

Solà Solé, P. (2014). *Louis Aragon y España*, Lleida: Universidad de Lleida.