

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

PAULINE BÉLAND

**« *RETORNELO / RITOURNELLE* DE JAVIER SOLOGUREN :
POÈMES TRADUITS DE L'ESPAGNOL »**

DÉCEMBRE 1999

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

Un fait marque le développement de la littérature de jeunesse depuis les trois dernières décennies : la traduction en langue étrangère des grands chefs-d'œuvres ethnolittéraires destinés aux enfants. Notre mémoire s'inscrit dans la même foulée. Il se veut une contribution à la connaissance internationale, voire universelle, d'un grand écrivain et poète de langue espagnole, Javier Sologuren, dont une partie de l'œuvre est notamment consacrée à la littérature de jeunesse. Tiré de son recueil *Vida continua : obra poética* (1973), son *Retornelo* offre sous forme de poèmes un imaginaire adapté au monde de l'enfant, disons même sans crainte de l'« enfant éternel » qui se trouve en chaque être humain. En traduisant de l'espagnol au français ces « ritournelles », nous pensons donc apporter à notre tour notre contribution à la littérature de jeunesse internationale. À la fois classique et moderne, la poésie de Sologuren a tout pour plaire aux enfants. Son lyrisme traduit le monde imaginaire que l'enfant ne cesse de s'inventer à partir du réel concret qui l'entoure. Notre traduction rend-elle justice aux ritournelles de Sologuren? Au lecteur d'en juger. Les chapitres I et III qui encadrent notre traduction se veulent, pour leur part, à la fois une présentation de l'auteur et une « poético-analyse » de son *Retornelo*. Nous invitons donc le lecteur à nous suivre au cœur du lyrisme espagnol et, surtout, au cœur même de l'enfance.

REMERCIEMENTS

Nous avons eu l'immense plaisir de rencontrer le poète Javier Sologuren à l'occasion du VI^e Festival international de la poésie, en octobre 1990, à Trois-Rivières. Il avait alors fait de nombreuses lectures de ses poèmes en français. L'un d'eux, qui s'intitulait : « Avez-vous l'heure juste? », nous avait beaucoup plu. Nous lui avons alors demandé où nous pourrions nous procurer son recueil de poèmes, ce à quoi il nous répondit que nous ne le trouverions pas en librairie ici au Québec, mais il en avait apporté quelques exemplaires avec lui du Pérou. Quelle ne fut pas notre surprise alors de nous voir offrir toute son œuvre poétique, «*Vida continua*», qui couvre cinquante ans de poésie! C'était pour nous un véritable trésor surtout parce qu'il était écrit en espagnol, et qu'il nous avait été offert avec une telle générosité. Le lendemain, sous la pluie, il allait visiter la ville de Québec, puis s'en retournait au Pérou.

Nous avons commencé la rédaction de ce mémoire sous la bienveillante direction de Madame Louise Bergeron, professeure de littérature de jeunesse à l'Université du Québec à Trois-Rivières, qui, malheureusement, nous a quittés beaucoup trop tôt. Comment ne pas nous rappeler cette attention exceptionnelle qu'elle portait aux enfants

eux, savaient si bien le lui rendre? Éprise d'une véritable passion pour la littérature de jeunesse, elle a su la transmettre à nous, ses étudiants, qui sommes nombreux à lui rendre hommage.

Le professeur Guildo Rousseau a bien voulu prendre la relève. Au terme de ce mémoire, qu'il nous soit donc permis de lui exprimer toute notre gratitude. Il a repris d'une main de maître la direction de ce mémoire. Grâce à sa longue expérience de chercheur dans le champ des études comparées, il nous a conduit pas à pas vers la rédaction de notre mémoire, nous prodiguant ses connaissances qui, à chaque rencontre, écartaient nos scrupules et levaient nos hésitations. Avec une patience remarquable, il a lu et relu chaque page du mémoire et nous a indiqué les corrections à apporter. Nous lui témoignons notre infini respect.

Nous remercions également Monsieur Ricardo Serrano, professeur au Département des langues modernes et de traduction à l'Université du Québec à Trois-Rivières, pour sa révision bilingue des poèmes. Sa connaissance de la langue espagnole fut pour nous un apport des plus précieux. Nous voudrions aussi témoigner notre reconnaissance au personnel de la Bibliothèque de l'Université du Québec à Trois-Rivières, et plus particulièrement à monsieur Guy Trépanier, directeur du Centre de documentation d'études québécoises, qui nous a constamment soutenu dans nos recherches. Enfin, nous tenons à remercier publiquement le directeur du Comité d'études avancées en Études littéraires, monsieur Jacques Paquin, qui a su jusqu'à la fin conserver la confiance que nous lui témoignons.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
REMERCIEMENTS	VI
DÉDICACE	VIII
TABLE DES MATIÈRES	IX
INTRODUCTION	1

CHAPITRE I DES *RETORNELOS* AUX *RITOURNELLES*

1	La ritournelle et ses fonctions	10
2	La fonction ludique des ritournelles chez Javier Sologuren	13
3	Traduire de la poésie pour les enfants	15

CHAPITRE II TRADUCTION DES POÈMES DE SOLOGUREN

1	Amigas / Amis	32
2	La piedrecita en la arena / Le petit caillou sur le sable	34
3	Doña Dominguita / Petite dame Dominique	36
4	Alegría / Joie	38
5	Fin de semana / Fin de semaine	40
6	Estar en la luna / Être dans la lune	42
7	Lápices de colores / Crayons de couleur	44
8	Periquito / Petit Pierrot	46
9	Dos edades / Deux âges	50
10	Adivinanzas / Devinettes	52
11	Arañas de mar / Crabes de mer	56
12	Pez / Poisson	58
13	Míloro / Mon perroquet	60
14	Pájaro carpintero / Pivert	62
15	Pajarita / Cocotte	64
16	Picaflor / Oiseau-mouche	67
17	Las cinco hermanas / Les cinq sœurs	68

CHAPITRE III POUR UNE POÉTICO-ANALYSE DE LA RITOURNELLE

1	La poésie lyrique	70
2	Les formes tropologiques de la poésie de Sologuren	77
3	L'enfance ou les voies primordiales de l'imaginaire	87

CONCLUSION	UNE ENFANCE PROLONGÉE PAR LA POÉSIE	101
-------------------	--	-----

BIBLIOGRAPHIE	108
----------------------	-----

ANNEXES	117
----------------	-----

À ma mère

INTRODUCTION

C'est par goût de la littérature jeunesse et de la poésie que nous avons eu le désir de traduire *Retornelo* du poète péruvien Javier Sologuren. Tiré du recueil *Vida Continua*, qui couvre cinquante ans (1939-1989) de poésie, *Retornelo* forme un ensemble de 16 poèmes et de cinq devinettes dont la thématique renvoie explicitement au monde imaginaire de l'enfant. L'espagnol, bien sûr, est la langue de départ (langue-source) et le français est la langue d'arrivée (langue-cible). Notre objectif est des plus simples : donner à cette traduction la même qualité littéraire que le texte original et, dans la mesure du possible, une version fidèle à son contenu thématique et imaginaire. Toutefois, comme il s'agit de poésie, où la part accordée à l'invention verbale et rythmique est plus grande que dans la prose, notre traduction ira tantôt dans le sens de la fidélité au texte d'origine, tantôt dans le sens de la notion d'équivalence permise en traduction.

Traduire un auteur ou une œuvre exige en effet des compétences langagières et linguistiques, voire une connaissance des cultures d'emprunt et d'accueil qui leur sont sous-jacentes. Selon le code de déontologie du traducteur littéraire, la plénitude d'une

traduction se nourrit de la lecture intégrale de l'œuvre. Elle doit même porter, recommande-t-on, sur l'œuvre entière, et non sur une partie uniquement de celle-ci. Voilà un précepte qui nous apparaît tout à fait juste, mais hélas guère possible à respecter pour un mémoire de maîtrise dont les exigences académiques sont plutôt de l'ordre de la méthodologie que de l'exhaustivité. Aussi, notre traduction est-elle davantage un point de départ qu'un point d'arrivée. Pour cette raison, la « traductibilité » devient l'instance linguistique qui nous permet d'opérer « le passage d'un énoncé donné en un autre énoncé considéré comme équivalent¹ ». Toutefois, notre intérêt est avant tout tourné vers l'écriture pour enfants : ce sont l'univers imaginaire du poète et sa vision du monde de l'enfance qui nous intéressent. Ajoutons encore qu'on traduit un auteur parce qu'on l'aime. L'activité sémiotique de la traduction s'enrichit alors de la connaissance de l'homme et de son œuvre. Elle devient peu à peu une démarche créative dont le but est de faire naître dans une autre langue le monde de l'Autre.

*

Intitulé *DES RETORNELOS AUX RITOURNELLES*, le premier chapitre de notre mémoire consiste en une brève analyse de la « ritournelle » comme genre d'expression poético-culturelle. Trois sous-parties sous-tendent notre démonstration. Notamment intitulée « la ritournelle et ses fonctions », la première amorce une exploration du genre. Puis, nous décrivons à grands traits « la fonction ludique des ritournelles » chez Javier Sologuren. À l'aide d'exemples tirés de *Retornelo*, nous soulignons l'importance des

1. A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979, p. 397-398.

«jeux poétiques» créés à partir du langage. Nous cherchons à voir jusqu'à quel point ces jeux répondent aux attentes de l'enfant et à son apprentissage. Enfin, à partir de l'idée de «la traduction de la poésie pour les enfants», nous nous interrogeons sur «la ritournelle et l'imaginaire enfantin» en cherchant les raisons pour lesquelles une telle poésie plaît aux enfants, non seulement par ses images, mais aussi par son rythme et ses sonorités.

Le chapitre deux présente sous forme de recueil notre TRADUCTION DES POÈMES DE JAVIER SOLOGUREN. À la fois poète, traducteur et éditeur, Sologuren a enrichi l'ensemble de la littérature espagnole de son pays, voire de l'Amérique latine tout entière. Son œuvre poétique a suscité de nombreux éloges tant en son pays qu'à l'étranger. Publié en 1973, *Retornelo* s'inspire d'une poésie espagnole à la fois moderne et classique. Ses poèmes revêtent cependant des formes diverses comme le poème lyrique, le poème en prose ou le conte en vers. Les thèmes principaux sont ceux de l'amitié, de l'observation de la nature et de l'éveil à la poésie, toujours avec cette référence à l'enfant qui observe et écoute le monde qui l'entoure.

Intitulé « POUR UNE POÉTICO-ANALYSE DE LA RITOURNELLE », le troisième et dernier chapitre de notre mémoire se veut une étude stylistique des ritournelles de Javier Sologuren. Ici, encore, nous avons opté pour une analyse en trois sous-parties. À partir du concept de «la poésie lyrique», nous découvrons le mouvement littéraire du lyrisme, ainsi que les thèmes présents dans la poésie de Sologuren; nous nous penchons tout particulièrement sur ses poèmes inspirés par la

nature et ses éléments : poèmes sur les saisons, sur les arbres, les fleurs, les animaux, etc. La deuxième sous-partie, « l'univers imaginaire du poète », nous permet, quant à elle, d'approfondir les images tirées du texte; à travers elles, nous cherchons à cerner l'univers imaginaire du poète dont la poésie nous donne, encore aujourd'hui, à rêver. Enfin, c'est avec « l'enfance ou les voies de l'imaginaire enfantin » que nous invitons notre lecteur à partager avec nous le secret des images provenant de l'enfance du poète, et ce, pour réaliser que la poésie naît toujours dans l'enfance.

*

Quant à notre méthodologie, elle repose à la fois sur deux disciplines de plus en plus associées l'une l'autre : la traduction et la littérature de jeunesse. Depuis, en effet, les trois dernières décennies, plus d'un spécialiste de ces deux champs d'études se sont retrouvés dans les mêmes colloques ou congrès pour discuter des problèmes soulevés par la traduction d'ouvrages de littérature de jeunesse. Une rencontre a tout particulièrement été au départ de leurs échanges et discussions : il s'agit du troisième congrès de l'« International Research Society for Children's Literature » (IRSCL), tenu à Stockholm en 1976. Parus en français sous le titre *La Traduction des livres pour enfants : situation et problèmes*², les actes de ce congrès sont malheureusement épuisés. La même année se tient également le colloque « Je sais lire...et après », organisé par le Centre de recherche international en littérature de jeunesse (CRILJ) à l'occasion du Festival du Livre de Nice.

2. « La traduction des livres pour enfants : situation et problèmes », *Attention! un livre peut en cacher un autre... : traduction et adaptation en littérature d'enfance et de jeunesse* (sous la direction de Denise Escarpit avec le CERULEJ), Paris, Édition Pessac, France, coll. « Nous voulons lire », 1986, 233 p.

Michèle Khan, auteure-traductrice de livres pour enfants, y donne la communication : « Traduction et adaptation³ ». Elle fait sienne cette définition de la traduction trouvée dans le journal *Le Monde* :

Le traducteur est celui qui passe sa vie à expliquer les nations les unes aux autres... en offrant à chacune un miel venu d'ailleurs⁴.

De nombreuses institutions, dans les milieux professionnels du livre et de la lecture, se préoccupent pareillement de littérature jeunesse. Les unes comme les autres s'efforcent d'offrir des œuvres d'une grande qualité tant à l'égard de leur contenu que de leur illustration ou de leur traduction. C'est notamment le cas de l'Association *IBBY France*⁵ qui, en collaboration avec la Librairie internationale *l'Arbre à Livres* et de l'Association des traducteurs *Atlas*, organisait le 27 mars 1985, à l'occasion du 5^e Salon du livre de Paris, une rencontre de spécialistes pour discuter d'un seul point : « Traduire pour les enfants ». Organisé dans le but essentiel de stimuler la compréhension internationale par la voie des livres pour enfants, l'événement posait, le problème de la traduction des livres pour enfants. L'année suivante paraît l'ouvrage *Attention! Un livre peut en cacher un autre*⁶... de Denise Escarpit et d'une équipe de chercheurs, majoritairement issus de l'Université de Bordeaux III. Pour la première fois en France, le problème de la traduction des livres pour enfants est posé et fait l'objet d'un livre.

3. « Traduction et littérature pour enfants : sœurs jumelles ou parentes pauvres? », *Attention! un livre peut en cacher un autre*..., p. 27.

4. Denis Lily, cité par Michèle Khan, *Attention! un livre peut en cacher un autre* ..., p. 129.

5. Il s'agit de l'« International Board on Books for Young People », ou en français l'Union Internationale pour les Livres de jeunesse.

6. Voir note 2.

Regroupés au sein de l'Association « Nous voulons lire », pareillement animée par Denise Escarpit, ces chercheurs consacrent en effet leurs travaux à la recherche fondamentale dans le domaine de la traduction du livre pour enfants. Ils espèrent ainsi doter la traduction et la littérature de jeunesse d'un statut scientifique commun grâce auquel les deux disciplines seraient susceptibles d'acquérir un jour une reconnaissance heuristique dans le domaine des humanités et des sciences humaines.

Un autre événement nous encouragea à poursuivre notre traduction des poèmes de Javier Sologuren. En 1997, l'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF) consacre sa table ronde annuelle à la traduction de la littérature pour la jeunesse sous le titre évocateur de « Traduis-moi un mouton », métaphoriquement inspiré du célèbre *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry. L'écrivain français François Mathieu, traducteur littéraire de l'allemand et auteur de très nombreux articles sur la littérature de jeunesse, notamment envisagée du point de vue de la traduction, y dresse un bilan de la « nouvelle discipline⁷ ». Travaillant à la rédaction d'un ouvrage sur l'histoire de la traduction du livre pour l'enfance et la jeunesse, Mathieu émet l'hypothèse d'une reconnaissance simultanée de l'œuvre littéraire, de l'enfant comme personne, et du traducteur comme médiateur de la nouvelle discipline.

*

Notre mémoire pose finalement le problème de la traductibilité de la poésie.

7. « Traduis-moi un mouton », Actes des douzièmes assises de la traduction littéraire, Arles, Actes Sud / Atlas, 1996, p. 156 - 159.

Faut-il, en effet, traduire la poésie? Plus que la prose, la poésie, et la versification en particulier, sont tributaires de la structure des termes, de la phonétique et de la phonologie⁸. L'une comme l'autre n'ont pas les mêmes règles dans la langue de Cervantès que dans celle de Molière, par exemple. Une langue constitue un milieu naturel en soi; elle a ses accents, ses couleurs, ses parfums, bref, son climat particulier. Non seulement grammaticalement, mais aussi poétiquement, le papillon est pour nous masculin; cependant, en espagnol, ce terme est féminin. Faut-il pour autant renoncer à le traduire? Chez un écrivain, il y a encore plusieurs voix : celle de l'homme, celle du temps, celle de la matière, celle de l'inconscient et d'autres, nous dit Michel Cournot⁹. Or, ce sont justement ces multiples voix que nous nous proposons de faire entendre par cette traduction de *Retornelo*. À tout le moins, c'est la voix de l'enfance du poète Sologuren que nous cherchons à faire connaître et apprécier à sa juste valeur. Notre ambition est de suivre ce conseil de Jean-Luc Moreau, traducteur de poésie russe pour enfants :

Fréquenter ses poètes n'est pas la plus mauvaise façon de rendre visite à un peuple. Il existe en outre dans de nombreux pays une poésie exemplaire, destinée aux enfants, dont la littérature française n'offre pas l'équivalent¹⁰.

-
8. C'est pourquoi avons-nous pensé à un glossaire pour les éléments culturels différents des nôtres. Préparé à l'intention des enfants de langue française, ce glossaire est présenté en annexe à notre mémoire. Du point de vue typographique, nous avons mis des astérisques dans le texte pour indiquer qu'il y a des notes sur les faits de culture, les faits historiques ou des définitions de mots pour aider un jeune lecteur à s'y retrouver. Un vrai traducteur pour la jeunesse n'a pas le droit d'effacer les aspérités culturelles alors qu'en même temps, il ne doit pas traiter ce problème en notes en bas de page. La meilleure solution semblait de fournir un glossaire.
9. « Peut-on être traducteur? », *Magazine littéraire*, n° 39, avril 1970, p. 23-25.
10. « L'Orgue et la flûte ou faut-il traduire la poésie? », *La Revue des livres pour enfants*, n° 145, printemps 1992, p. 97. Voir aussi à ce sujet les anthologies suivantes : *La Russie et l'Union Soviétique en poésie*, présenté par Jean-Luc Moreau, illustration de Henri Galeron, Paris, Gallimard, coll. « folio junior en poésie », n° 28, 1983, 159 p.; *Poèmes de Russie*, choisis, traduits et présentés par Jean-Luc Moreau, Paris, Les Éditions ouvrières et Pierre Zech éditeur, coll. « Enfance heureuse », 1985, 191 p.; *Poèmes et chansons de Hongrie*, Paris, Les Éditions ouvrières et Pierre Zech éditeur, coll. « Enfance heureuse », 1987, 295 p.

Le traducteur doit choisir entre le respect de la lettre et la fidélité à l'esprit. Puis, bien souvent, le miracle se produit :

Porté par sa propre langue, le traducteur peut en effet accepter les trouvailles qui se présentent, laisser les mots jouer leur jeu, proliférer, former des constellations imprévues : de la langue d'arrivée, le poème se fait un tremplin; il devient un autre poème¹¹.

Peu importe donc aux enfants que la poésie soit originale ou traduite et même qu'elle ait un auteur! Ils se moquent de l'origine des livres. Ce qu'aiment les enfants, c'est de jouer avec des comptines, des fables, des refrains, des contes en vers, des virelangues. C'est afin de découvrir cette voix de l'enfance qui habite Sologuren que nous aurons recours à Gaston Bachelard¹², qui nous accompagnera tout au long de notre recherche. Nous puiserons également dans les études de Georges Jean, poète et, dit-il, linguiste à ses heures, qui a résumé de manière si éloquente la pédagogie bachelardienne¹³. En voulant s'adresser expressément aux enfants, Sologuren a reconstruit, comme il le dit dans son introduction, le monde de son enfance. Or, c'est précisément cette « reconstruction poétique » qui, avec sa rêverie récurrente vers l'état d'enfant, feront l'objet de notre « poético-analyse ». L'étude des éléments fondamentaux d'une telle reconstruction implique la conscience de savoir que l'on n'est plus un enfant, que le temps est irréversible, mais qu'il peut être réinvesti par le langage et le discours de

11. « L'Orgue ou la flûte ou faut-il traduire la poésie? », *La Revue des livres pour enfants*, n° 145, printemps 1992, p. 98.

12. Nous allons tout particulièrement utiliser *Poétique de la rêverie*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1965, 183 p.

que le temps est irréversible, mais qu'il peut être réinvesti par le langage et le discours de la poésie en particulier¹⁴. C'est donc à cette plongée dans l'enfance, celle toute poétique des ritournelles de Sologuren, que nous invitons finalement notre lecteur afin de voguer avec nous sur les voies de l'imaginaire enfantin.

-
13. Georges Jean, *Bachelard : l'enfance et la pédagogie*, Paris, Éditions Scarabée, coll. « Pédagogies nouvelles », 1983, 207 p.
14. Georges Jean, «op. cit.», p. 37.

CHAPITRE I

DES *RETORNELOS* AUX *RITOURNELLES*

1. La ritournelle et ses fonctions

Très enracinée dans la poésie espagnole, la ritournelle se retrouve autant dans la poésie classique que dans les compositions populaires ou enfantines. Le poète Javier Sologuren, en donnant le titre *Retornelo* à son recueil de poèmes, s'inscrit donc d'entrée de jeu dans la plus pure tradition espagnole. Nous allons voir avant toute chose que la ritournelle est un genre qui, en Espagne, a acquis ses lettres de noblesse et expliquer quelles sont ses principales fonctions. De plus, nous démontrerons, à l'aide d'exemples tirés de la traduction même des poèmes, que la ritournelle est un élément principalement ludique dans la poésie de Sologuren. Nous nous interrogerons finalement sur la spécificité de la traduction pour les enfants : en quoi une telle traduction est-elle, en effet, différente de celle destinée aux adultes? Voilà en quelque sorte le parcours que nous allons suivre avant d'aborder le deuxième chapitre qui présente la traduction proprement dite des poèmes de *Retornelo*.

*

La ritournelle, de l'italien *ritornello*, de *ritorno* ou retour (ou son terme générique, le refrain), désigne le vers ou le groupe de vers, ou encore le motif, qui sert de prélude à une composition. Répété, complètement ou avec une légère variation, après chaque couplet d'une chanson ou d'une danse¹, le *retornelo* donne au morceau musical son rythme et son thème. Selon Juan Cervera, qui a beaucoup écrit sur la théorie de la littérature enfantine espagnole, « el estribillo », ou en français, le refrain, bénéficie d'une grande tradition poétique. Il entre dans la composition des chants de Noël, de même que dans celle du « zéjel », composition poétique de l'Espagne médiévale, mais d'origine mozarabe². Étymologiquement dérivé de « estribo », qui signifie « étrier », le terme « estribillo » acquiert donc peu à peu le sens de point d'appui périodique dans le développement du poème ou de la chanson. Lorsque la chanson est interprétée par un soliste, le public tout entier a l'habitude de chanter en chœur avec des battements de mains, des sifflets ou d'autres démonstrations de grande joie.

En français maintenant, la notion de refrain est étymologiquement dérivée de l'ancien participe passé de « refraindre ». Au XIII^e siècle, il désigne le « retour régulier qui brise le cours de la chanson³ ». D'un point de vue phonétique, le refrain constitue un facteur de rythme qui revient de façon régulière tout au long du poème, de la chanson ou de la mélodie. D'un point de vue sémantique, il peut avoir toute sa signification et s'intégrer clairement au discours, comme lorsqu'il constitue le premier ou le dernier vers

-
1. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado Vox*, Barcelone, Biblograf, S.A., vol.3, 1965, p. 801.
 2. Juan Cervera, *Teoria de la literatura infantil*, Bilbao, Ediciones Mensajero, Universidad de Deusto, 1992. p. 105.
 3. A. Dauzat, J. Dubois et H. Mitterand, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Larousse, 1971, p. 638.

de chaque strophe; ou encore, il peut même constituer un élément irrationnel ou ludique. Au plan morphosyntaxique, le refrain fluctue par ailleurs entre deux extrêmes : soit l'adéquation au texte, si le sens est explicite ; soit l'emploi d'expressions fantaisistes et illogiques, ou formellement très sonores, si le sens est implicite. Les jeux de mots, la présence d'expressions inhabituelles, mais suggestives, contribuent à la découverte des liens entre les différents niveaux morphologique, phonologique et sémantique du refrain. À l'instar de toute composition artistique, le refrain obéit aux lois du genre : « Dans toute œuvre littéraire, chaque texte crée son propre système; cela veut dire qu'il porte en lui les clés de sa compréhension⁴ », écrivent A. Diaz Plaja et A. Mendoza.

*

De nature, le refrain est bref. Il recherche la musicalité et est brillamment rythmique. On le trouve souvent comme substitut de la rime dans les compositions enfantines et populaires. Il se retrouve encore fréquemment dans ce que nous appelons les « comptines » en français. N'étant pas toujours aisé d'établir une distinction bien nette entre un poème et une comptine, l'on peut toutefois faire une telle distinction puisque, généralement, le poème offre des émotions et des sensations plus variées et plus complexes encore, alors que la comptine sera plus axée sur le jeu, le rire et, souvent, le burlesque. La poésie de Sologuren, créée spécifiquement pour les enfants, relève davantage, pourrait-on dire, du poème que de la comptine. Pour ses ritournelles, le poète

4. A Diaz-Plaja et A. Mendoza, *Didáctica de la lengua y la literatura*, Madrid, Éditions Amaya, 1989, p. 257-277.

a mis l'accent sur les sonorités, sur les rythmes et sur les jeux phonétiques. Chez lui, le refrain est un élément principalement ludique.

* * *

2. La fonction ludique de la ritournelle chez Sologuren

Le *Retornelo* se présente sous divers aspects dans la poésie de Sologuren. Dans ses poèmes apparaissent parfois des éléments comme les onomatopées qui, par convention, font partie du langage enfantin. L'on connaît bien dans les comptines celles qui sont attribuées au coq, au train ou au chat, par exemple. L'onomatopée dont se sert souvent Sologuren dans son poème intitulé *Pivert* est celle, notamment, du picbois :

tiqui, tiqui, tiqui, toc
tiqui, tiqui, tiqui, toc

D'autres fois, les refrains ont des sens concrets, comme le nom des notes de musique ou, chez notre poète, dans son poème *Le petit caillou sur le sable*, le rythme des premiers chiffres :

Un, deux, trois
Je te le dirai une autre fois⁵

5. Voir notre chapitre II, p. 35. Toutes les références aux poèmes de Sologuren renvoient au chapitre II.

Dans la poésie pour enfants – poèmes, jeux, chansons – le plus étonnant est de voir le rôle que prend l'élément ludique. Son importance est telle qu'il déforme très souvent la structure des strophes et des groupements traditionnels pour les adapter au rythme et au jeu. Un tel phénomène se retrouve chez Sologuren. Néanmoins, comme il s'adresse, nous souligne-t-il dans son introduction, à des enfants de la deuxième année du primaire, force est de constater que le poète fait en sorte que le champ sémantique demeure toujours présent dans tous ses poèmes. Ainsi dans le poème *Crayons de couleur*, Sologuren emploie le mot *cometa*. Ce mot nous a causé une petite difficulté de traduction, car «la cometa» (le cerf-volant) et «el cometa» (la comète) a un sens différent, selon le genre. Dans ce cas-ci, il est féminin, donc, il s'agit bien du cerf-volant :

¿Qué voy a dibujar con ellos
una cometa, una flor?

Que vais-je dessiner avec eux,
Un cerf-volant? une fleur⁶?

Limitée à un genre poétique qui s'adresse aux enfants et à leur monde ludique, la poésie de Sologuren ne fait appel ni à une idéologie, ni à une quelconque morale où la poésie perd alors sa légitime indépendance expressive. Nous voilà, en effet, en présence d'un véritable texte littéraire qu'il est doublement intéressant de traduire. Sologuren s'inspire d'un modèle d'expression qui vient du Moyen Âge pour charmer ses jeunes lecteurs : rondels, contrefables, devinettes..., voilà autant de formes simples grâce auxquelles il construit l'imaginaire ludique de l'enfant.

6. Chapitre II, p. 45.

* * *

3. Traduire de la poésie pour les enfants

Par la diversité de ses thèmes autant que par la richesse de ses sonorités verbales, les ritournelles de Sologuren, dont nous présentons la traduction au deuxième chapitre, nous conduit tout naturellement à nous interroger sur **la spécificité de la traduction littéraire pour les enfants**. Qu'est-ce à dire? D'abord ceci. Le traducteur de livres pour la jeunesse existe-t-il ? Curieuse question! Et pourtant elle fut l'objet de débats controversés dans les tout premiers colloques consacrés à la littérature de jeunesse et à sa traduction. Finalement, il a bien fallu en arriver à cette conclusion : la traduction existe et les enfants aussi! Qu'aurait été notre enfance, si elle avait été privée de Pinocchio, de Don Quichotte ou des contes d'Anderson? Mais qu'est-ce alors qu'un traducteur pour la jeunesse? Comme il existe des écrivains pour la jeunesse, existerait-il un type particulier de traducteurs de livres pour la jeunesse? Voilà ce que nous voudrions maintenant discuter : d'abord en passant en revue un certain nombre de définitions des concepts de « traduction » et d'« adaptation »; ensuite, en présentant le point de vue des traducteurs littéraires qui revendiquent la spécialisation « littérature enfantine ». Un survol de la revue de la littérature sur le sujet nous semble nécessaire pour donner à notre traduction les fondements épistémologiques et méthodologiques requis dans le cadre d'un mémoire de maîtrise.

*

Le débat sur la spécificité de la traduction d'œuvres littéraires destinées aux enfants remonte à quelques décennies. Dans un article paru en 1992 dans la *Revue des livres pour enfants*, François Mathieu, membre de l'Association des traducteurs littéraires de France, résume ainsi sa position quant au statut possible ou désiré du traducteur de jeunesse :

Qu'est-il d'autre au fond, le traducteur de jeunesse qu'un lecteur, qui désire partager, héritier de l'enfant qu'il a été, l'enthousiasme que lui procurent ses actuelles lectures⁷?

Traductrice de livres pour la jeunesse, Isabelle Nières recommande, pour sa part, de tenir compte des écarts linguistiques et des écarts culturels :

Traduire, c'est nier la différence ou plutôt c'est accepter toutes les différences ethnoculturelles, sauf la différence des langues. Ceci dans l'idéal. Dans la pratique, la coupure n'est jamais aussi claire, et la traduction est toujours conduite à nier ou atténuer les écarts culturels⁸.

Michèle Poslaniec, qui traduit essentiellement des ouvrages pour enfants et adolescents, s'attarde davantage à la parfaite connaissance de la langue d'arrivée :

-
7. François Mathieu, « Servitudes et grandeurs du traducteur », *Revue des Livres pour enfants*, Printemps 1992, n° 145, p. 63.
 8. Isabelle Nières, « La Traduction dans les livres pour la jeunesse », *Attention! un livre peut en cacher un autre...: traduction et adaptation en littérature d'enfance et de jeunesse* (sous la direction de Denise Escarpit avec le CERULEJ), Paris, Édition Pessac, France, collection « Nous voulons lire », 1986, p. 153.

On oublie souvent que la traduction d'une langue étrangère est avant tout une parfaite connaissance de la langue d'arrivée, en l'occurrence le français. Il faut savoir jongler avec, l'utiliser pure si c'est nécessaire, familière à bon escient, se servir de son aspect grossier même si ça doit choquer, ne pas édulcorer, ne pas affaiblir ni tricher avec l'auteur étranger⁹.

Le point de vue de Michèle Poslaniec nous paraît tout à fait pertinent. Pourquoi traduit-on? Dans quel but précis? Et si l'on s'adonne à la traduction ne vaut-il pas mieux préserver les différences et non pas les modifier, ni les aplanir, et ce, pour bien garder « l'image d'une réalité vivante qui s'intègre à la vie¹⁰ »? En effet, sachant l'indestructible besoin de connaissance de l'enfant, n'est-il pas plus intéressant de l'encourager à découvrir, par exemple, des cadres géographiques, des modes de vie, des noms, des saisons ou des jeux différents de ceux qu'il connaît déjà ? Bref, comme nous le recommande Rose-Marie Vassalo, qui nous livre en quelques mots sa philosophie de la traduction : « On ne traduit pas des mots, on traduit des idées, des émotions, des impressions¹¹ ».

*

Pour un certain groupe de traducteurs, le concept de traduction doit cependant être associé à celui d'adaptation, surtout dans le champ de la littérature de jeunesse. Une telle association pose évidemment un certain nombre de problèmes d'ordre méthodologique. Aussi aimerions-nous donc examiner leurs points de vue à ce sujet. Précisons d'abord

9. M. Poslaniec, « Du côté des traducteurs », *Attention! un livre peut en cacher un autre...*, p. 153.

10. Marc Soriano, *Guide de la littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975, p. 31.

11. Rose-Marie Vassalo, « Traduire...pour les enfants et les adolescents », *Attention! un livre peut en cacher un autre...*, p. 159.

que nous ne parlons pas ici de la démarche qui peut s'opérer à l'intérieur d'une même langue, mais bien du passage d'une langue dans une autre. Ainsi Michèle Khan nous trace en ces termes un modèle de traduction légèrement nuancé :

Le bon traducteur de livres pour enfants est un adaptateur. Au lieu de s'enfermer dans un mot à mot qui sclérose le texte, il tient compte, primordialement, des nécessités de la langue dans laquelle il écrit [...], il ne craint pas de briser les phrases pour les alléger, de supprimer les redondances et les répétitions. En un mot d'inventer. L'adaptateur est plus sensible à l'atmosphère d'un texte et à l'écho de sa pensée, qu'à sa forme. À lui de les recréer¹².

Traductrice de textes poétiques allemands, Florence Faucompre, pour sa part, nous explique ce qu'est pour elle la traduction d'un poème :

Traduire un poème, c'est se faire humble creuset pour tenter de retrouver, recréer un double équivalent dans une autre langue. Car le poème est une étrangeté qui fait appel à la sensibilité de l'autre – auteur ou lecteur. Il se produit alors une danse subtile entre l'inconscient de l'auteur et celui de son traducteur. Si la danse est harmonieuse, la traduction est réussie : il y a alors « adaptation » ou « adéquation » de deux imaginaires¹³.

Finalement, voici le point de vue de Danielle Jacquin. Ses réflexions sur la traduction de la poésie et sur l'adaptation reprennent celles d'E. Etkind dans *Un art en crise*¹⁴, qui distingue six types de traduction de la poésie et favorise celui-ci :

12. Michèle Khan, « Traduction et adaptation », *Attention! un livre peut en cacher un autre...*, p. 130.

13. Florence Faucompre, « Du côté des traducteurs », *Attention! un livre peut en cacher un autre...*, p. 155.

La Traduction-Recréation, seule véritable « traduction poétique » pour reprendre la terminologie de Léon Robel. Elle est artistique ; elle recrée l'ensemble tout en conservant la structure de l'original ; si bien qu'on peut parler de création parallèle (et l'on rejoint l'adaptation). Le texte est vu à travers le tempérament, la sensibilité d'un individu qui l'interprète et le reformule. Le poème fécondera des traductions inévitablement plurielles¹⁵.

*

Tous ces extraits de textes, où se mêlent les théories de la traduction et de l'adaptation, nous amènent peu à peu à réfléchir sur la conception de la traduction des ouvrages pour enfants. Celle-ci nous apparaît davantage parente de la pratique de la traduction poétique. Doit-on être fidèle à l'esprit plutôt qu'à la lettre ? À la lecture des auteurs que nous venons de citer, poser la question, c'est y répondre ! Aujourd'hui, on ne rencontre pas si fréquemment, parmi les œuvres de notre époque, une poésie où l'auteur essaie de s'abaisser au niveau de l'enfant. Il tente plutôt d'élever l'enfant à son niveau, en lui offrant une vision singulière du monde susceptible d'être communément partagée. C'est en quelque sorte à partir des authentiques caractéristiques du monde des enfants

14. E. Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, cité par Danielle Jacquin, *La Traduction plurielle*, p. 48.

15. Danielle Jacquin, « Le Texte réfléchi : quelques réflexions sur la traduction de la poésie », *La Traduction plurielle*, p. 49.

que le traducteur parvient finalement à toucher leurs sentiments naturels et juvéniles.

C'est pour cette raison qu'il ne faut pas non plus enlever ce qui fait l'authenticité d'un auteur. Adoucir son texte? Peut-être? Mais par-dessus tout, bien respecter le ton et la qualité de son style, en prenant en considération l'éveil intellectuel de l'enfant. La traduction doit offrir aux enfants une littérature de grande qualité. Elle doit aussi promouvoir la connaissance des peuples étrangers et la compréhension internationale. Ce sont là ses principaux objectifs. Lorsque le texte de départ est destiné aux jeunes, comme c'est ici le cas avec *Retornelo*, cela sous-entend que l'auteur, d'une façon ou d'une autre, a déjà pris en considération leur âge, leurs intérêts, leurs connaissances, leurs capacités de lecture, etc. Le texte a déjà subi une adaptation pour ses présumés lecteurs. Par conséquent, la traduction reflétera cette adaptation. Une traductrice de livres pour enfants et adolescents, Rose-Marie Vassalo, résume bien comment elle s'y prend pour traduire :

Certains termes, certaines tournures, simples et accessibles dans la langue d'origine, peuvent n'avoir dans la langue de destination que des équivalents nettement plus complexes. Il est évident que, pour le traducteur, c'est une démarche élémentaire que de s'efforcer au maximum de maintenir le texte au niveau de simplicité ou de sophistication auquel il se situe dans sa langue d'origine, que ce texte soit destiné aux enfants ou aux adultes ; mais s'il est destiné à des enfants, l'intelligibilité prévaut. Et c'est un domaine dans lequel il n'existe ni règles, ni principes. Des choix à faire surgissent à chaque détour de phrase, et chaque option doit être mûrement pesée. S'il veut être entendu des enfants, le traducteur comme l'auteur doit savoir se museler au besoin; et chercher à communiquer au moins autant qu'à s'exprimer (étant entendu que s'exprimer, pour lui, c'est exprimer ce qu'éveille en lui le texte qu'il traduit).

Ici, l'honnêteté m'oblige à ouvrir une parenthèse. Pour ma part, dans la pratique, je ne dirais pas que je procède ainsi « muselée ».

En réalité, dans un premier temps, je galope avec l'auteur, je bois avec lui le vent de la course, je deviens son ombre qui file à ses côtés et je ne me soucie guère de brider mon expression. C'est seulement dans un deuxième temps que, le cas échéant, j'élague et rectifie ce qui serait « trop difficile » non sans regret parfois¹⁶.

*

Qu'en est-il alors de la traduction de la poésie ? Lorsque celle-ci était essentiellement de forme orale, il n'existait guère de poésie destinée aux enfants. C'était les enfants eux-mêmes qui sélectionnaient parmi tout ce qu'ils entendaient ce qu'ils voulaient garder. Cette littérature dite « dérobée » ou « spontanée », selon l'expression maintenant consacrée de Marc Soriano, inclut toutes les productions que, avec le temps, les enfants se sont appropriés ou que les adultes en décidant de les adapter ou pas, leur ont destinés. Tel fut le cas des *Contes* de Perrault ou les adaptations des *Mille et une nuits*. La littérature créée pour les enfants est celle qui s'écrit expressément pour eux, sous forme de contes ou de nouvelles, de poèmes et de pièces de théâtre. Nous pouvons citer, à titre d'exemple de ce type de littérature moderne, *Les Aventures de Pinocchio* de Collodi. D'une manière ou d'une autre, cette littérature tient compte, selon les canons de l'époque, de la condition de l'enfant et tend ainsi à revendiquer l'enfant comme récepteur.

Aujourd'hui, la poésie que les enfants reçoivent des poètes adultes est faite expressément pour eux. Ainsi le poème *Arbre* de Javier Sologuren n'a d'abord pas été

16. Rose-Marie Vassalo, « Traduire pour les enfants et les adolescents », *Attention un livre peut en cacher un autre....*, p. 159.

produite délibérément pour les enfants, mais a su les conquérir après avoir été inséré dans une série de livres de lecture et dans une collection de poésie pour enfants :

ÀRBOL, altar de ramas,
de pájaros, de hojas,
de sombra rumorosa
en tu ofrenda callada,
en tu sereno anhelo,
hay soledad poblada
de luz de tierra y cielo.

ARBRE, autel de branches,
d'oiseaux, de feuilles,
d'ombre gazouillante,
dans ton offrande silencieuse,
dans tes paisibles désirs,
ta solitude est peuplée
de la lumière de la terre et du ciel¹⁷.

*

Au plan linguistique, la poésie destinée aux enfants sous-tend un certain nombre de questions. Aussi avons-nous eu recours à un théoricien, spécialisé en littérature de jeunesse espagnole, Juan Cervera. Pour les besoins de notre démonstration, nous avons notamment traduit en partie l'un des chapitres de son ouvrage intitulé *Teoria de la literatura infantil : Teoria, critica e historia*¹⁸, puis, à l'aide d'exemples puisés dans le corpus *Retornelo* de Javier Sologuren, nous explicitons davantage la problématique de la traduction de poèmes destinés aux enfants. Comme nous l'explique si bien Juan

17. P. Cerrillo et Jaime Garcia Padrino, *Poesia infantil*, La-Mancha, Universidad de Castilla, Colección Estudios, 1990, p.103-104.

18. J. Cervera, *Teoria de la literatura infantil Teoria, critica e historia*, Bilbao, Ediciones Mensajero, Universidad de Deusto, 1992, p. 37-59.

Cervera, tout auteur de littérature pour enfants, et particulièrement le poète, devrait poser une action qui soit d'abord d'ordre linguistique. Sans prétendre établir, ni même suggérer une norme quelconque, Cervera rappelle effectivement une réalité première dans le processus de développement linguistique de l'enfant et que tout auteur doit connaître, s'il veut tracer ses propres stratégies de traduction pour, ensuite, les incorporer à son propre style. Dans sa conquête du langage, l'enfant passe, selon Cervera, par quatre phases, qui sont :

- 1) l'organisation phonétique;
- 2) l'organisation morphosyntaxique;
- 3) l'organisation sémantique;
- 4) l'organisation psychoaffective.

Dans quelle mesure l'auteur-traducteur doit-il tenir compte de ces quatre phases? Doit-il respecter à la fois leur contenu et leur apparition dans le temps? Pas nécessairement, soutient Cervera. À ses yeux, l'audition demeure chez l'enfant le premier canal de réception, même si la langue demeure une réalité autonome extérieure et antérieure à l'enfant. Suivant encore Cervera, ces phases (ou ces voies) linguistiques s'ouvrent devant l'enfant dès ses premières paroles et, dans une certaine mesure, l'accompagnent tout au long de sa vie. L'enfant entend parler et il peut isoler parmi le tumulte des mots ceux qu'il perçoit clairement et qu'il identifie. Ce qui le surprend en tout premier lieu, c'est probablement les traits morphologiques des mots entendus. Il

découvrira par la suite, ou plus tard, la relation de ces mots avec les autres mots de son entourage ou de la même phrase : position, concordance, dépendance... concepts, tout ce qui se situe au-delà de ses capacités de compréhension, mais qui représente le début de la découverte de la fonction que dégage la parole. Très souvent la découverte du sens stimulera sa curiosité et motivera la recherche correspondante, source de surprenantes trouvailles. En même temps, il est évident que tel mot ou telle phrase provoquera une kyrielle de sentiments qui demeureront un certain temps liés à ce mot ou à cette phrase, ou suscitera une attirance spéciale selon sa compétence pour le jeu ou pour les évocations et même pour les sentiments qui l'inspirent.

Par ailleurs, ces impressions que reçoit l'enfant en contact avec les mots se mettent en ordre et s'organisent dans son esprit. Chacune d'elles constitue un renseignement précieux qui s'ajoute aux autres. Le résultat final, jamais achevé, est l'acquisition du langage. Voilà aussi pourquoi l'imitation, de même que la créativité, sont des mécanismes d'apprentissage si importants que l'enfant les met en œuvre avant le langage. Par l'imitation, il se sert des renseignements reçus spécialement des trois premières phases dont parle Cervera. De fait, on peut affirmer que l'action de ces divers processus ne s'épuise pas avec les premiers contacts de l'enfant avec le langage. Ils constituent plutôt un réseau de mécanismes continuant à agir tout au long de l'existence de la personne.

À l'« *organisation phonétique* », correspondent tous les effets sonores du mot et des mots entre eux. Ici entrent en jeu la rime, l'assonance, la paronomase, l'anaphore et

toutes les figures que la rhétorique classique qualifie de « figures de diction » selon les classifications traditionnelles : par addition, par suppression, par répétition, par combinaison et par imitation ou onomatopée. L'enfant, bien sûr, ne connaît pas les noms des figures de rhétorique ni leurs significations. Mais il reste sensible à une allitération, comme il l'est à un enchaînement ou à un calembour. Surtout si l'on considère que différentes démonstrations de tout cela apparaissent dans les rimes et les devinettes. Les devinettes sont spécialement utiles en ce qu'elles nous obligent à entrer dans le texte :

Entre le ciel et la terre
 maison de petits oiseaux
 musique dans la tête
 ombre riche à ses pieds
 en y pensant... ou en y rêvant bien
 tu sauras bien ce que c'est¹⁹!

(*L'Arbre*)

Le contact oral avec ces rimes, qui fournissent des renseignements sur l'organisation phonétique, est aussi important. De fait, la réalisation des sons s'appuie en grande partie sur la forme de la récitation. Les pauses, les intonations, le rapprochement ou la séparation des mots sont autant d'autres ressources qui favorisent le jeu. Une lecture plus approfondie des poèmes de Sologuren augmentera certainement les possibilités d'analyse.

L'organisation morphosyntaxique se divise quant à elle en deux. En pratique,

19. Chapitre II, p. 53.

l'aspect morphologique est une dérivation du phonétique, surtout dans la transmission orale. L'aspect syntaxique ou fonctionnel demande une plus grande réflexion parce qu'il n'est pas toujours aussi clairement accompagné d'effets sonores. La présence d'augmentatifs, de diminutifs ou de connotations péjoratives, non seulement avive la connaissance de ces nuances, mais fait également porter l'attention de l'enfant sur le nom, le substantif ou l'adjectif et l'aide à fixer en lui le concept de noyau du syntagme nominal ou à lui faire saisir quelle est la forme mise en évidence.

L'organisation sémantique présente un phénomène plus varié et plus complexe. La phrase bien connue de Lewis Carroll, dans *Alice au pays des merveilles*, « préoccupe-toi du sens et les sons se préoccuperont d'eux-mêmes » prend toute sa force dans un langage de dénotation, sauf que dans le langage poétique, dans lequel l'intention ludique occupe une place de choix, la phrase perd il va sans dire de sa vigueur. Les refrains chargés de rythme et de non-sens en sont un fier exemple. Il faut rechercher la raison de leur attrait dans l'attitude de l'enfant : il se préoccupe davantage du jeu que de la signification et le jeu, en poésie surtout, s'appuie sur le rythme. C'est pourquoi les poèmes pour enfants doivent être dotés de rimes et de rythme, de strophes de formes reconnaissables, de musicalité et de jeu. Les poèmes en vers libres ou en versets, sans rimes ni rythme, plaisent peu aux enfants parce qu'ils les privent de ce qui est le plus intéressant pour eux : le jeu. Nous rencontrons alors, par exemple, des devinettes dont la façon de poser le problème est une véritable définition qui donne une accumulation de caractéristiques de l'objet défini. Le sens est alors le pivot central du langage. Par une devinette, Sologuren nous propose cette définition :

Personne dans les chemins
 de la mer ne le croise
 (saine prudence) ;
 si pointu
 et si droit
 il porte son arme²⁰

(*Le Poisson-épée*)

Dans les devinettes apparaissent encore des éléments dont l'unique but est de créer, d'un point de vue sémantique, une désorientation pour rendre difficile la découverte de la réponse ou une réorientation pour la faciliter.

Enfin, l'*organisation psychoaffective* possède une apparence beaucoup moins concrète. Elle est néanmoins dotée d'une grande force motivatrice et attrayante. En réalité, elle agit dans tous les types de rimes, de poèmes, de devinettes, de virelangues, de jeux et de contes qu'affectionne l'enfant. C'est sans aucun doute la plus déterminante, celle que détient l'écrivain dans tous les cas, y compris lorsqu'il ignore le reste des mécanismes linguistiques de l'enfant. C'est aussi celle que l'on peut le plus difficilement expliquer et rationaliser. L'enfant dans sa candeur dira qu'il aime, que oui!... suprême raison comme il ne sait pas en formuler d'autres, mais cela demeure plein de raison.

En définitive, l'on ne peut prétendre à ce que toute œuvre soit écrite au même niveau linguistique que celui du récepteur, de tout récepteur. Cela, en plus d'être impossible, serait réducteur. S'il veut réellement éduquer ses lecteurs, l'auteur doit

20. Chapitre II, p. 55.

manier son langage de manière à toujours mettre en place une élévation du niveau linguistique du lecteur. Mais ce, seulement à un niveau tel que le lecteur puisse l'assimiler et ne pas lui créer des difficultés particulières. R. Vailland a merveilleusement défini l'art en général :

Lorsque le langage ne sert pas à donner des ordres ou à décrire, la couleur à camoufler, la maison à vivre, la plante à nourrir, alors commence le poème, la peinture, le château et le parc²¹.

*

Avant que d'entreprendre notre démarche de traduction proprement dite de l'œuvre de Sologuren, il nous a donc semblé bon d'observer auprès des spécialistes de la traduction de livres pour enfants, leurs philosophies, leurs craintes, leurs motivations à traduire. D'un point de vue strictement linguistique par ailleurs, nous avons vérifié auprès d'un théoricien de la littérature espagnole en quoi consiste les différents genres de poésie que nous propose Sologuren dans son ouvrage *Retornelo*, qu'il s'agisse de refrains, de devinettes, de poèmes en vers libres ou versifiés. Ayant ainsi eu la chance de nous infiltrer quelque peu en plein cœur de la théorie, de la critique et de l'histoire, nous sommes par le fait même bien préparés à rendre au texte original la qualité littéraire que méritait un auteur tel que Javier Sologuren, renommé non seulement en Amérique latine, mais aussi, nous avons pu le constater au cours de nos lectures, tout autant en Espagne et dans certains autres pays européens.

21. R. Vailland, *Le Regard froid*, cité par J. HELD, *Les Enfants et la littérature fantastique*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 160.

CHAPITRE II

TRADUCTION DES POÈMES DE SOLOGUREN

La parution des ritournelles de Sologuren marque l'édition internationale du livre pour enfants. Paru en 1973, *Retornelo* s'inscrit en effet dans le courant des années 1970, où l'on tente par la production d'anthologies poétiques de proposer aux enfants les œuvres des grands auteurs classiques. Dans les trois Amériques comme en Europe, les frontières s'ouvrent pour mettre à la disposition des enfants du monde, un nombre considérable d'anthologies d'auteurs de nationalités différentes. Les ritournelles de Sologuren ne pouvaient pas ne pas se faire entendre, compte tenu de leur valeur pédagogique, de la richesse de leur tradition et de leurs thèmes propres à l'enfance. Ces ritournelles se placent à un très haut niveau dans l'histoire contemporaine de la production du livre pour enfants de la langue espagnole. Sologuren a ouvert la voie à la poésie lyrique pour enfants. Dans de nombreux pays, des écrivains tendent à leur tour de répéter son exploit, certes, avec leur propre talent et leur propre imaginaire.

Los primeros versos que escribí pensando en los niños como sus más idóneos lectores nacieron por fuerza del azar y las circunstancias. Al confiármese la tarea de preparar un libro destinado al segundo año de educación primaria me vi precisado a seleccionar textos en verso y prosa de autores peruanos y extranjeros que sirvieran tanto para la formación como para el esparcimiento de sus pequeños usuarios. En el curso de esta grata actividad, me hallé, casi sin proponérmelo, rimando para mis futuros lectores. Algunos de esos poemas se incorporaron en dicho libro (*Paseo de lecturas e imágenes*, 1973), los restantes fueron apareciendo en periódicos y revistas.

En estas paginás, se reproducen casi todos esos textos reunidos por primera vez en libro gracias al empeño cordial de mi amigo el poeta y educador Jorge Eslava quien posee rica experiencia en este campo, tan difícil, de la escritura para niños y en el complementario del trabajo editorial.

Lima, octubre de 1986

Les premiers vers que j'ai composés expressément pour les enfants sont nés au gré du hasard et des circonstances. Puisque l'on m'avait confié la tâche de préparer un livre destiné à la deuxième année du cours primaire, j'ai eu à choisir des textes en vers et en prose d'auteurs péruviens et étrangers qui pourraient servir autant pour la formation que pour le plaisir des petits usagers. Au cours de cette agréable activité, je me suis trouvé, presque sans en avoir l'intention, à rimer pour mes futurs lecteurs. Quelques-uns de ces poèmes se sont annexés au livre *Promenade de lectures et d'images*, 1973, d'autres ont été publiés dans des journaux et des revues.

Grâce au joyeux entêtement de mon ami, poète et instituteur, *Jorge Eslava*, qui possède une riche expérience dans le domaine, si difficile, de l'écriture pour enfants, de même que dans celui de l'édition, nous avons réuni dans ces pages la majorité de mes textes qui se trouvent ainsi rassemblés pour la première fois dans un livre.

Lima, octobre 1986

A Vívika y Leonor

ALBORADA

AMIGAS

¿Acaso de la rosa
se olvida
la mariposa?

¿Y la rosa
dormida
no sueña con ella?

¿Acaso la celeste,
traviesa
mariposa

no es buena
amiga
de la rosa?

À Vèveka et Leonor

À L'AUBE

AMIS

Peut-on imaginer le papillon
oublier
la rose?

Et la rose
endormie
ne point rêver à lui?

L'espiègle
papillon
bleu d'azur
pourrait-il
ne pas être ami
de la rose?

LA PIEDRECITA EN LA ARENA

La piedrecita en la arena
tenía la cara sucia;
vino el agua y la cubrió
con sombrerito de espuma.

¡A la una,
a las dos,
que se esfuma
el sombrerito de espuma!

pero esta vez la carita
bien lavadita asomó
la piedrecita en la arena.

¡A la una,
a las dos,
a las tres,
que te lo diré otra vez!

Vino el agua y la cubrió
con sombrerito de espuma
y la carita de nuevo
bien lavadita asomó,
limpia, soleada y risueña,
la piedrecita en la arena.

LE PETIT CAILLOU SUR LE SABLE

Le petit caillou sur le sable
avait la figure sale;
l'eau a monté et l'a coiffé
d'un petit chapeau d'écume

Un,
deux,
et s'envole
le petit chapeau d'écume!

mais cette fois
le petit caillou sur le sable
a montré
sa petite figure bien lavée

Un,
deux,
trois
je te le dirai une autre fois!

L'eau a monté et l'a coiffé
d'un petit chapeau d'écume
et le petit caillou sur le sable
a montré de nouveau
une petite figure toute propre,
tout soleil et tout sourire

DOÑA DOMINGUITA

Mi señora Dominguita,
hágame usted un favor,
présteme usted su agujita,
un poco de hilo, un botón...
y por si acaso un dedal
(¡ya me lo estaba olvidando!)
que la blusita que traigo
no luce bien de verdad.

Mi señora Dominguita
ya se los vengo a entregar;
aquí tiene su agujita
y aquí tiene su dedal
y aquí tiene su botón
bien pegado a mi blusita.
Gracias, mi buena señora,
gracias, doña Dominguita.

PETITE DAME DOMINIQUE

Chère petite dame Dominique
faites-moi une faveur
prêtez-moi une petite aiguille
un peu de fil, un bouton...
et aussi un dé à coudre
(j'allais l'oublier!)
car la blouse que je porte
ne paraît pas bien du tout du tout

Chère petite dame Dominique
je viens déjà vous les remettre
voilà votre petite aiguille
votre dé à coudre
et votre bouton
bien cousu à ma petite blouse
Merci ma chère dame
merci ma petite dame Dominique

ALEGRÍA

La flor del jacarandá
cubre el césped:
campanitas breves
de lila nevada
y de ensueño.
La flor del jacarandá
pinta el jardín,
pinta el huerto,
con menudas pinceladas
de albo cielo.
¡La flor del jacarandá
fresquita aún del rocío
alegre de la mañana!

JOIE

Les fleurs du jacaranda
parsèment l'herbe :
brèves clochettes
de neige de lilas
et de songe

Les fleurs du jacaranda
peignent le jardin
et le potager
à petits traits
de ciel d'albâtre

Les fleurs du jacaranda
toutes fraîches encore de la rosée
d'un matin joyeux!

FIN DE SEMANA

No sé qué me gusta más,
si el sábado o si el domingo,
pero creo que es el sábado
porque despierto en domingo.

Domingo no puede ser
el día que más me gusta,
porque el domingo se va,
y el lunes: ¡rápido y upa!

FIN DE SEMAINE

Je ne sais pas si je préfère
le samedi ou le dimanche
mais je crois que c'est le samedi
parce que je me réveille le dimanche

Le dimanche ne peut pas être
le jour que je préfère
parce que le dimanche s'en va
et le lundi : plus vite! dépêche-toi!

ESTAR EN LA LUNA

Esta mañana el maestro
un lindo cuento contó;
contó que el hombre en la luna
de pelearse se olvidó.

Veía todo tan blanco,
tan blanco que imaginó
cada estrella una sonrisa
y en la sonrisa al amor.

Esta mañana el maestro
sonriendo concluyó:
Estar en la luna a veces
sirve para ver mejor.

ÊTRE DANS LA LUNE

Ce matin le professeur
a raconté une belle histoire
il a raconté que l'homme dans la lune
avait oublié de se bagarrer

Il voyait tout si blanc
si blanc qu'il a imaginé
chaque étoile lui faire un sourire
rempli d'amour

Ce matin le professeur
en souriant a conclu :
être dans la lune quelquefois
sert à mieux voir

LÁPICES DE COLORES

Hoy tengo lápices nuevos,
lapicitos de color,
¿qué dibujaré con ellos?
¿una cometa, una flor?

Pero me he puesto a pintar
un carrito de manzanas
redonditas y encarnadas
que ya empiezo a saborear.

Con el verde represento
los listones de madera,
con el gris trazo las ruedas,
y ya el carrito tengo hecho.

Unas bolitas sobre otras
con el rojo voy pintando
hasta que se llene el carro
de brasas maravillosas.

Hoy tengo lápices nuevos
y un carrito de manzanas;
más tarde, una flor dorada
y un gran cometa luego.

CRAYONS DE COULEUR¹

Aujourd'hui j'ai des crayons neufs
de petits crayons de couleur,
que vais-je dessiner avec eux?
un cerf-volant, une fleur?

À peine me suis-je mis à peindre
un petit chariot de pommes
toutes rondes, toutes rouges
que je commence déjà à les savourer.

Avec le vert je dessine
les lattes de bois
avec le gris je trace les roues
et le petit chariot est déjà terminé.

Quelques pommettes les unes par-dessus les autres
je les peins avec du rouge
jusqu'à ce que tout le chariot se remplisse
de braises merveilleuses.

Aujourd'hui j'ai des crayons neufs
et un petit chariot de pommes;
demain, une fleur dorée*
et un grand cerf-volant.

1. L'astérisque renvoie à notre glossaire qu'on trouvera en annexe.

PERIQUITO

Perico el de los palotes
tiene siete pericotes

sentaditos en sus sillas
oyéndole maravillas

de su vida y de sus mañas
y sus famosas hazañas:

Yo Perico marinero
vueltas le di al mundo entero

buscando a mi prima Lola
a quien se la llevó una ola

como el San Cristóbal grande
como el Misti, como el Ande.

(¡Si no será embustero
este Perico parlero!)

Pero, al fin, con ella di
en las playas de Midi

tomando baños de sol
y helados en caracol.

¡Salud, le dije, Princesa!
¡Aquí me tiene, Su Alteza!

Vente conmigo al Perú
y verás de canesú

a los siete bien peinados
pericotes ataviados

Mas Lola está distraída
leyendo « La bella Aída »,

una novela del bum;
y cataplum, cataplum

en el agua me arrojé
y pronto hasta aquí llegué

a contarles mi aventura.
Mas la jornada fue dura

Estoy bien cansado, bien...
¿Cómo están, pericotitos?

Nosotros también, también.
¡Buenas noches, Periquito!

PETIT PIERROT

L'ami Pierrot
a chez lui sept mulots

assis sur leurs petites chaises
ils l'écoutent raconter les merveilles

de sa vie et de ses manies
et de ses fameuses aventures

Moi Pierrot le marin
j'ai fait le tour du monde

cherchant ma cousine Lola
emportée par une vague

comme le grand Saint-Cristophe
comme le « Misti »*, comme les Andes*

(Ce qu'il peut être menteur
ce bavard de Pierrot!)

Mais, enfin, je l'ai retrouvée
sur les plages du Midi

prenant des bains de soleil
léchant des glaces en colimaçon*

Salut, lui dis-je, Princesse
Me voici, votre Altesse!

Viens avec moi au Pérou
et tu verras habillés de canezou*

les sept mulots,
bien peignés, bien beaux

Mais Lola est distraite
en lisant « La belle Aïda »*

un roman à tout casser
patatras! patatras!

je me suis lancé à l'eau
et je suis vite arrivé jusqu'ici

pour vous raconter mon aventure
Mais la journée a été dure

Comment allez-vous, petits mulots
Moi, je suis très fatigué, très...

Nous aussi, nous aussi
Bonne nuit, petit Pierrot!

DOS EDADES

Alegra ver el choclito
mostrando todos sus dientes
de leche blanca
en su fresca y verde panca.

Y más tarde, ya maíz,
alegra verlo cuajado
en la amarilla y rubí
perdrería de sus granos.

DEUX ÂGES

Que j'aime voir l'été l'épi
montrer toutes ses dents
de lait blanc
dans sa verte et fraîche enveloppe

Et l'automne, déjà maïs,
Que j'aime le voir serti
de ses grains
jaunes et rubis

ADIVINANZAS

Entre el cielo y la tierra,
casa de pajaritos,
música en la cabeza,
rica sombra a sus pies,
¡y a pensar o soñar,
pues bien sabrás lo que es!

(El árbol)

Hablan sin tener boca,
sin estudiar saben todo;
tan chiquititas y cuerdas,
tan chiquititas y locas;
sin ellas
será poco lo que sepas,
será poco lo que aprendas.

(Las letras)

DEVINETTES

Entre le ciel et la terre
maison de petits oiseaux
musique dans la tête
ombre riche à ses pieds
en y pensant... ou en y rêvant bien
tu sauras bien ce que c'est!

(L'arbre)

Elles parlent sans avoir de bouche
sans étudier elles savent tout
si petites et sages
si petites et folles
sans elles
tu ne saurais pas grand chose
tu n'apprendrais rien

(Les lettres)

Nadie en los caminos
del mar se le cruza
(prudencia sana);
tan puntiaguda
y derecha
su arma lleva.

(El pez espada)

Respira, canta, invade
jamás descansa;
extenso es como el cielo
cuyas aves comparte.

(El mar)

Viene y va y vueltas
da
a su antojo
y juega con tu pelo
nadie lo ve al muy fresco
pero se sabe que es...
¿qué es?

(El viento)

Personne dans les chemins
de la mer ne le croise
(saine prudence);
si pointu
et droit
il porte son arme

(Le poisson épée)

Elle respire, elle chante, elle envahit
jamais elle ne se repose
immense comme le ciel
avec qui elle partage les oiseaux

(La mer)

Il vient, il va, il tourne
selon
ses caprices
et il joue dans tes cheveux
personne ne le voit, ce grand sans-gêne
mais on sait que c'est...
qui est-ce?

(Le vent)

BESTEZUELAS

ARAÑAS DE MAR

Aplicadas y alertas,
excavan que te excavan
sus huecos en la arena,
las arañas de mar:
los frágiles ejércitos
fantasmas
de la playa

BESTIOLES

CRABES DE MER

Appliqués et agiles
ils creusent et creusent
leurs trous dans le sable
les crabes de mer :
armées fragiles
fantômes de la plage

PEZ

¡Qué bien
que se siente el pez
en el agua!
Tan quieto a veces
como una
luz dormida.
Y siempre
repentino,
resplandeciente
acróbata
sedoso
en la entraña
de su mundo
transparente.
¡Qué bien
que se siente el pez
en el agua
¿no es verdad?!

POISSON

Comme le poisson
se sent bien
dans l'eau!

Si tranquille parfois
comme un feu endormi
Et
toujours
vif,
resplendissant
acrobate
soyeux
au cœur
de son monde transparent

Comme le poisson
se sent bien
dans l'eau!
n'est-ce-pas?

MILORO

¡Qué bien vestido que está
de verde entero mi loro;
con su plátano y su choclo
qué buen banquete se da!

Por la mañana le digo:
¡Saca la pata, lorito;
di tu discurso, amiguito!

Y él se viene, poco a poco,
acercándose de lado,
todos ojos, desconfiado;
todo verde, todo loro.

MON PERROQUET

Comme il est bien vêtu
tout de vert mon perroquet;
avec une banane et un épi de maïs
il s'offre tout un festin!

Le matin je lui dis :
donne la patte, mon petit perroquet;
fais ton discours, mon petit ami!

Et il s'en vient, à petit pas,
s'approchant de côté
tout yeux, tout méfiant,
tout vert, tout perroquet.

PÁJARO CARPINTERO

Con qué seriedad
y con qué esmero
va ejerciendo su oficio,
día a día, muy constante,
don Pájaro Carpintero.

Golpe a golpe con el pico
a la rama le va dando
(tiqui, tiqui, tiqui, toc,
tiqui, tiqui, tiqui, toc)
este buen picamaderos.

Con su pico, con su ritmo
de maestro singular,
en la orquesta de los bosques,
trabaja firme y tenaz
don Pájaro Carpintero.

PIVERT

Avec quel sérieux
et avec quel soin
il exerce son métier
jour après jour, très constant
monsieur le Pivert

Coup après coup avec le bec
sur la branche
tiqui, tiqui, tiqui, toc,
tiqui, tiqui, tiqui, toc
ce bon vieux picbois

Avec son bec, avec son rythme
de maître singulier,
dans l'orchestre des bois
il travaille ferme et tenace
monsieur le Picbois

PAJARITA

Pajarita, pajarita,
pajarita de papel,
pajarita tan bonita,
tan bonita y de papel.

En la mano te aprisiono,
no te mueves, pajarita;
no vuelas, no saltas, no
te me vas, pajarita.

Pero bien quisiera yo
verte volar de verdad
por el cielo, en libertad,
¡pajarita, cómo no!

COCOTTE

Cocotte, cocotte,
cocotte en papier
cocotte si jolie,
si jolie et en papier

Je t'emprisonne dans ma main,
ne bouge pas, cocotte;
ne vole pas, ne saute pas, ne
pars pas, cocotte.

Mais j'aimerais bien moi
te voir voler pour vrai
dans le ciel, en liberté,
cocotte, et comment!

PICAFLOR

En las islas del Caribe
lo llamaron colibrí.

Y es así
colorido, ligero y
brillante, el colibrí.

Como va de flor en flor
del dulce néctar en pos,
le decimos picaflor.

Picaflor, colibrí,
travieso rayo de sol
en brevísimos destellos
entre el celeste inmenso
y diminutas flores
¡picaflor, encantado
encantador!

OISEAU-MOUCHE

Dans les îles des Caraïbes*
on l'a appelé colibri
Il est ainsi
coloré, léger et
brillant, le colibri
Il va de fleur en fleur
à la recherche du doux nectar
nous l'appelons oiseau-mouche.
Oiseau-mouche, colibri
espiègle rayon de soleil
en de très brefs éclats
entre le ciel immense
et de minuscules fleurs
enchanté oiseau-mouche
enchanteur!

LAS CINCO HERMANAS

Para Livio Gómez

¿Verdad,
verdad,
que la
a
se abre
en el agua
de la mañana
clara?

Y la
e
en el cielo
de seda
y papel?

Dices sí,
y la
i
ríe
solita
en ti.

¿No?
entonces
en la noche
se esconde
la
o.

Tras
una
nube
azul
en la
u,
tú

LES CINQ SOEURS

Para Livio Gómez

Vrai
vrai
que
le
a
adore
l'abeille
abricot
de l'azur?

Et le
e
berce
la mer
étoilée?

Tu dis oui
et le
i
rit
enfoui dans un nid.

Non?
alors le
o
montre
l'original
de la forêt.

Derrière
la
lune
rouge
je t'ai vu
dans le
u

CHAPITRE III

POUR UNE POÉTICO-ANALYSE DE LA RITOURNELLE

J'ai mon pied-à-terre dans l'imaginaire
Raymond Devos

1. La poésie lyrique

Intitulé « Pour une poético-analyse de la ritournelle », ce troisième et dernier chapitre de notre mémoire tente de suivre la trajectoire de l'imaginaire poétique de Sologuren à travers l'œuvre traduite de son recueil *Retornelo* destiné aux enfants. Cette poético-analyse, nous chercherons à la mener à terme à l'aide d'une méthode de critique littéraire fondée sur les ressources de la stylistique. Une telle méthode s'intéresse à l'esprit de l'œuvre, non à l'auteur, autrement dit, à son discours poétique, et non pas à l'artiste qui énonce ce discours. Contrairement à Boileau, nous disons que le style c'est l'œuvre, et non l'auteur. Nous aborderons d'ailleurs cette critique stylistique selon deux approches : d'une part, à partir d'une analyse du mouvement littéraire sous-jacent au *Retornelo*; d'autre part, en recourant à l'analyse thématique comme porte d'entrée dans l'imagination littéraire de l'œuvre. À ce propos un auteur nous sera d'un grand secours :

il s'agit de Gaston Bachelard, dont les inépuisables intuitions nous permettront de saisir les richesses de l'imaginaire enfantin inscrites dans le recueil de Sologuren. Ainsi serons-nous en mesure de rendre compte, du moins l'espérons-nous, de la ritournelle considérée comme genre d'expression littéraire et poétique.

*

Sologuren nous dit dans son avant-propos à *Vida continua* que le langage poétique n'est pas donné. Il se forme peu à peu, écrit-il, suivant des préférences poétiques qui peuvent être déterminantes pour le poète. Or, nous savons maintenant que Sologuren a été attiré par de nombreux poètes, comme ceux du « Siècle d'Or »; mentionnons, entre autres, le Frère Luis de León, reconnu comme l'une des personnalités lyriques les plus fortes de la littérature espagnole; puis Saint-Jean de la Croix, qui a donné à la lyrique espagnole ses accents les plus sublimes, de même que les romantiques allemands et anglais, comme Hölderlin et Keats. Il est probable que les influences littéraires de ces auteurs aient fourni à Sologuren la possibilité de maîtriser, à l'instar des grands lyriques espagnols du XVI^e siècle, cet art subtil d'amener à la pleine lumière les infiniment petits, les mille nuances de la vie intérieure. D'autres poètes, beaucoup plus près de notre époque cette fois, l'ont également influencé : ce sont, bien sûr, Apollinaire qu'il a traduit en espagnol, les symbolistes français, les surréalistes, les Espagnols de la génération 27¹

1. Après la première guerre européenne, soit au cours des années vingt, s'est manifestée une nouvelle génération que certains ont appelé la « génération de la dictature », « les petits-enfants de la génération 98 », « la génération de 1925 » ou celle de « 1927 ».

et la poésie japonaise classique.

Chez Sologuren, les thèmes de la poésie lyrique sont peu nombreux, mais riches en nuances. Dans *Retornelo*, ce sont ceux de l'amour, du temps, de la nature, qui marquent le lyrisme du poète. Ces thèmes se distribuent en de multiples figures : le ciel et ses éléments (le soleil, la lune, les étoiles et les nuages), l'enchantement des saisons, la variété des fleurs ou du bestiaire, la beauté de l'aube, le goût des automnes, des arbres ou des rivages. Parmi les sous-thèmes susceptibles d'être associés à la poésie lyrique, retenons encore : l'école et le maître, l'amitié et la générosité, le goût du travail et de la découverte ou l'exploration intime des espaces familiers : « Ce très fin poète péruvien, a dit de lui Roberto Paoli², offre une allégorie parmi les plus secrètes et les plus intenses. Il n'y a pas de fin connaisseur de poésie latino-américaine qui ne le situe parmi les meilleurs lyriques actuels du continent ».

*

Afin de situer la poésie lyrique de Sologuren dans une perspective historique, il faut dire que les mots *lyrique* et *lyrisme*, venus du grec, expriment d'emblée l'origine orphique et musicale de toute poésie. Que la poésie prenne la forme de chants sacrés ou profanes, elle est alors chantée ou récitée avec accompagnement d'instruments et de danses. De fait, les chansons qui ponctuent les festivités sont les manifestations les plus simples de la poésie lyrique. L'alternance des couplets et des refrains correspond en effet

2. Roberto Paoli est Italien et a fait des études sur la littérature péruvienne contemporaine; voir le dos de la couverture du recueil de Sologuren, *Vida continua*.

aux pas de danse, qui scandent la mélodie et soutiennent le passage du récitatif au chant. Nous voyons ainsi à quel point notre poète se situe avec ses ritournelles dans une tradition populaire bien définie. Même le titre de son œuvre — *Retornelo* — garde la relation avec le genre traditionnel qu'est le refrain. Plus justement, le recueil s'inscrit dans un mouvement qui évoque celui de la poésie pastorale et bucolique, où la part du rêve tient une place importante. Voilà autant de lignes directionnelles qui révèlent l'idéologie affective de la poésie de Sologuren. Cependant, l'originalité que nous apporte notre poète précisément, c'est aussi la grande part qu'il accorde au réel. Auparavant, dans la poésie pastorale, par exemple, l'attention était mise sur les personnages, souvent dépeints d'une manière conventionnelle et raffinée, en l'occurrence, les bergers, les pastoureaux et pastourelles. Sologuren, lui, se concentre sur des animaux, comme les oiseaux, ou des objets, comme les crayons de couleur. L'approche est plus concrète, plus actuelle, c'est certain, la tendance nouvelle étant de déplacer le foyer des personnages pour se concentrer davantage sur des objets, des animaux. Comme nous le verrons plus loin, une telle approche caractérise d'emblée la poésie lyrique de Sologuren.

*

Ce qui fait encore l'intérêt de la poésie lyrique, c'est l'intensité de la vie intérieure qui s'y manifeste. Le même phénomène se retrouve dans la poésie de Sologuren. Certes, doit-il beaucoup aux poètes espagnols, et tout particulièrement aux poètes de la « génération 27 », dont les œuvres appartiennent pour plus d'un d'entre eux à la lyrique. De tous les représentants des autres genres littéraires en Espagne, ils ont été, d'une part,

les seuls à réussir à former un vaste réseau de littéraires et, d'autre part, à imposer leurs valeurs d'une manière décisive. Les poètes, nous le savons, sont souvent des précurseurs. La fin de la Grande Guerre a eu, bien sûr, d'énormes conséquences sur l'évolution des arts et de la littérature dans le monde. Elle est venue, à coup sûr, accélérer l'évolution de la poésie. La plupart des sociétés occidentales des années vingt, et ce, en Amérique comme en Europe, rompent avec leurs modes de vie traditionnels. Des deux côtés de l'Atlantique naissent des « mouvements ou des écoles d'avant-garde » dont le dénominateur commun consiste en une volonté révolutionnaire d'en finir avec la tradition. L'idée est de créer un art complètement inédit, caractérisé, entre autres choses, par une absolue liberté dans le domaine de la forme et, paradoxalement, étant donné les circonstances historiques du moment, par une insouciance optimiste.

*

L'histoire de la littérature espagnole n'échappe pas à de telles mutations. L'un de ses premiers mouvements d'avant-garde est celui connu sous le nom d'« Ultraismo ». Actif entre les années 1919 à 1923, ce mouvement prône une poésie essentiellement métaphorique et inspirée des thèmes les plus dynamiques et sportifs du monde moderne, délaissant ainsi le décoratif moderniste et l'élément anecdotique, musical et émotif. L'essentiel de ce mouvement a été de préparer le terrain pour la poésie des années suivantes.

Aujourd'hui encore, certaines caractéristiques de l'« Ultraismo » continuent à faire sentir leurs influences. Il s'agit tout particulièrement de la libre utilisation de la métaphore, de la stylisation poétique de la réalité et, dans certains cas, de la substitution du sentimental décadent par un ton jeune optimiste, quelquefois ironique, rarement émotif. Non seulement les thèmes sont touchés par ce retour, mais aussi la métrique.

En appelant son recueil de poèmes *Retornelo*, Sologuren a voulu lui aussi insister sur le caractère populaire de son inspiration. Il n'est d'ailleurs pas le seul à le faire. L'un des plus grands poètes espagnols du XX^e siècle, Federico Garcia Lorca utilisera, quant à lui, le « romance », composition poétique de vers octosyllabiques. Tout comme lui, le poète péruvien, Javier Sologuren, utilisera le « romance », de même que les formes gracieuses des ballades médiévales. D'autres poètes parleront de « poésie pure », puisqu'ils ambitionnent d'y supprimer tout ce qui n'a pas une valeur lyrique authentique. On peut noter, jusqu'à ces dernières années, un désir généralisé de perfection technique, de pureté esthétique et un mépris pour l'expression sentimentale, cela, aussi bien en littérature qu'en arts plastiques. En enlevant ainsi l'émotion humaine du poème, la production poétique se mettait au service de la froideur intellectuelle.

*

Mais un autre changement ne tarde pas à survenir. En effet, vers la fin des années vingt, apparaît en France un autre mouvement révolutionnaire — le surréalisme — qui donne un nouveau souffle à la poésie. Le mouvement prône l'expression du monde

subconscient et de ses éléments oniriques. Avec lui, le « je » profond du sujet devient la mesure du texte poétique. La poésie espagnole n'échappe pas elle non plus aux influences du surréalisme, qui l'enrichissent de nouvelles formes imaginatives et de thèmes liés aux profondeurs du moi.

Le mouvement surréaliste libère la poésie contemporaine des contraintes du passé. Chaque poète devient son propre maître et puise où il veut son inspiration poétique. Rien alors de surprenant d'assister à l'union des nouveautés esthétiques de dernière heure avec les formes poétiques les plus traditionnelles. Or, fière de la valorisation critique du passé littéraire espagnol qu'ont su mener les « poètes universitaires », la poésie espagnole contemporaine tient, elle aussi, à intégrer à cette nouvelle poésie une tradition provenant soit du domaine populaire (les « romances », les chansons), soit de la lyrique savante (saint Jean-de-la-Croix, Frère Luis de León).

Professeur à l'Université de Lima, Sologuren fait partie des poètes de son temps qui ont su, par la pratique de la poésie, unir le rythme et l'harmonie de la tradition populaire aux accents lyriques et érudits. Ainsi manifeste-t-il sa passion du langage poétique par le travail de la rêverie et de la métaphore. Voilà justement le paradoxe ! Sa poésie exprime à la fois la tradition et la modernité. Voilà aussi ce que nous voudrions démontrer dans les pages qui suivent : notre trop brève incursion dans la poésie euro-espagnole contemporaine n'avait qu'un seul but : faire comprendre et situer dans le temps la poésie lyrique de Sologuren, qui est tout à la fois moderne dans son esprit et traditionnelle dans sa métrique. Ses thèmes poétiques, tout particulièrement ceux de la

nature, nous permettront de voir quelle est la position de l'auteur devant la vie, le monde naturel dans lequel il a vécu son enfance, et peut-être ce qu'il a voulu donner à notre siècle et aux enfants pour qu'ils puissent vivre encore aujourd'hui ce qui a été pour lui le plus marquant de son enfance. Nous nous attarderons surtout à mettre en relation le titre de l'œuvre, la structure musicale et métaphorique de l'œuvre, les thèmes et les influences littéraires, ainsi que l'interprétation générale que nous pouvons dégager de ces ritournelles pour enfants.

* * *

2. Les formes tropologiques de la poésie de Sologuren

La richesse poétique particulière de Javier Sologuren réside d'abord dans ce que nous pourrions appeler les « formes tropologiques », c'est-à-dire les figures de rhétorique, pour reprendre l'ancienne appellation de la poétique aristotélécienne. De fait, les études sur les formes tropologiques, et surtout sur la métaphore, ne cessent de se multiplier depuis les trois dernières décennies. Non seulement ces « figures clés du discours³ », comme les nomme Marc Bonhomme, intéressent-elles les spécialistes de la littérature, mais aussi ceux qui œuvrent dans les champs des humanités et des sciences humaines⁴. Présentes dans la majorité des ritournelles de Sologuren, ces « formes

3. *Les Figures clés du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », n° 98, 1998, 96 p.

4. Voir, à titre d'exemple, les numéros spéciaux des revues suivantes : « Folie /espaces de sens », n° spécial de la revue *Anthropologie et sociétés*, vol. 17, n°s 1-2, 1993, 308 p.; « La Métaphore », n° spécial de la revue *Langages*, n° 54, juin 1979, 126 p.

tropologiques » constituent donc pour nous la voie d'entrée dans l'imaginaire du poète.

Comme l'affirme Michel Le Guern :

Le plus souvent, l'imagination d'un écrivain est sollicitée en direction d'un nombre restreint de thèmes privilégiés, les images dominantes, dont la conjonction constitue l'univers imaginaire de cet écrivain⁵.

*

À l'instar de tout écrivain ou poète, Sologuren n'échappe pas lui non plus à l'attrance (souvent inconsciente) des « images dominantes ». Lui aussi s'abandonne à l'instinct poétique qui chante en lui, et par lequel s'exprime l'imagination littéraire du poète de l'enfance. Un rien devient matière à produire le poème, même un simple petit caillou, comme dans le poème ci-dessous, où l'image de la « figure sale » cache et dévoile à la fois la « personnification » comme forme tropologique, et naturellement l'expression d'un sentiment humain :

Le petit caillou sur le sable
avait la figure sale;
l'eau monta et le coiffa
d'un petit chapeau d'écume⁶.

Nous sommes également en présence d'une **métaphore vive**, expression forgée par le philosophe Paul Ricoeur pour souligner le pouvoir créateur d'une telle figure.

5. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p. 97.

6. Chapitre II : « Le Petit caillou sur le sable », p. 35. Dorénavant toutes les références aux ritournelles de Sologuren renvoient à celles du chapitre II.

Langage tropologique, la métaphore libère le discours de ses signifiés premiers; par son pouvoir de restructuration du sens, elle permet la réécriture de la réalité⁷. Pierre Guiraud commente ainsi le fonctionnement métaphorique :

La métaphore actualise quelque analogie de forme, de couleur, de goût, d'odeur, de comportement, de fonction, etc., dans une relation neuve et non encore perçue; relation singulière qui correspond à une vision originale, qui avait jusqu'ici échappé à la langue⁸.

En effet, l'enfant, par un procédé d'identification, saisit bien cette image du petit caillou qui a la figure sale. Et le poète d'en faire une **métaphore filée**⁹ pour prolonger la personnification qui sous-tend le sens même du poème. En plus de laver la petite figure, l'eau de la mer la coiffe d'un petit chapeau d'écume! De telles images de la mer, surtout celle de l'« écume », font partie du lexique poétique de Sologuren.

Autre métaphore filée, celle du « pivert », dans un poème du même nom :

PIVERT

Avec son bec, avec son rythme
de maître singulier
dans l'orchestre des bois
il travaille ferme et tenace
monsieur le Picbois¹⁰.

-
7. Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 11.
 8. Pierre Guiraud, « Fonctions secondaires du langage », *Le Langage* (sous la direction d'André Martinet), Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », n° 25, 1968, p. 478.
 9. Michael Riffaterre définit ainsi la métaphore filée : « La succession des métaphores dérivées vérifie, par un exercice répété de la fonction référentielle la justesse de la métaphore primaire. La métaphore filée donne donc au lecteur qui la décode une impression grandissante de propriété » (« La Métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n° 3, septembre, 1969, numéro spécial sur la stylistique, p.50).
 10. Chapitre II : « Le Pivert », p. 63.

Ainsi décrit comme un « maître d'orchestre », le pivert participe, « avec son bec », à la musique des bois.

Dans la ritournelle suivante, intitulée « Joie », Sologuren nous propose une **métaphore *in praesentia***. Ici, le texte poétique contient à la fois le **comparant** et le **comparé**. Lisons :

JOIE

Les fleurs du jacaranda
parsèment l'herbe
brèves clochettes
de neige de lilas
et de songe¹¹.

La métaphore est aussi à deux termes : les fleurs du jacaranda paraissent à la fois comme de petites clochettes et comme de la neige de lilas; autrement dit, on les entend en même temps qu'on les voit tomber comme de la neige. Voici une autre **métaphore *in praesentia*** prise dans le même poème :

Les fleurs du jacaranda
peignent le jardin
et le potager
à petits traits
de ciel d'albâtre¹².

Les fleurs délicates du jacaranda peignent le sol de la couleur du ciel. Ce poème présente aussi une **métaphore synesthésique**. Il joue en effet sur deux sens différents,

11. Chapitre II : « Joie », p. 39.

12. *Ibid.*

soit l'ouïe et la vue, qui servent bien le talent poétique de Sologuren : « Les sens sont pour le poète des outils », qui, écrit Georges Jean, « [...] en use pour explorer le monde, pour dénouer l'insaisissable, pour éliminer tout ce qui empêche le réel de briller de tout son éclat¹³ ». Sikélianos, l'un des plus grands poètes de la Grèce moderne (1884-1951), nous dit de son côté qu'il existe plusieurs manières pour le poète d'atteindre le monde et de le recevoir; il écrit notamment :

Je laisse les choses introduire peu à peu dans mon âme leur
lumière particulière, depuis le galet jusqu'au soleil et aux
étoiles, et les laisse monter peu à peu comme l'huile du
niveau de mes nerfs vers la veilleuse de ma pensée¹⁴.

« Cette paresse féconde », nous dit par ailleurs Georges Jean, cette vigilance, cette disponibilité à toutes les sollicitations des sens, dans une patiente immobilité, Bachelard l'appelle à son tour la « rêverie du monde ». Chez les grands poètes, dit-il encore, la création est portée par la rêverie qui la ramène toujours au réel, et c'est par elle que les sortilèges du rêve peuvent recevoir la dignité de poésie. Les sens sont donc les premières armes de la connaissance poétique. Le poème suivant en est un excellent exemple :

DEUX ÂGES

Que j'aime voir l'été l'épi
montrer toutes ses dents
de lait blanc
dans sa verte et fraîche enveloppe

13. Georges Jean, *La Poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 56.

14. Les plus belles œuvres poétiques du poète sont : *Le Visionnaire* (1909), *Prologue à la vie* (1915-1917), *Mère de Dieu* (1917), *Le Discours delphique* (1927) et *Poèmes acritiques* (1941-1942). Voir le dictionnaire *Le Petit Robert 2*.

Et l'automne, déjà maïs,
Que j'aime le voir serti
de ses grains
jaunes et rubis¹⁵.

Le contenu du poème est antithétique : il décrit l'épi de maïs lorsqu'il est jeune et lorsqu'il est vieux. Plus encore, le poète réussit à augmenter la force des contraires en les réalisant *in praesentia*, c'est-à-dire que les deux pôles d'opposition sont présents dans le texte, mais métaphoriquement. En effet, les saisons sont des **métaphores** de l'âge bien souvent utilisées d'ailleurs, mais ici le contexte est tout à fait nouveau et amusant.

On rencontre encore dans les ritournelles de Sologuren la figure de l'**oxymore**. À l'instar de l'antithèse, cette figure de rhétorique joue sur deux mots en apparence contradictoire. Mais alors que l'antithèse les rapproche pour mieux les opposer, l'**oxymore** effectue la synthèse de ces deux termes contradictoires; en voici un exemple réussi :

POISSON

Comme le poisson
se sent bien
dans l'eau!
Si tranquille parfois
comme un feu endormi¹⁶.

Ce poème transgresse les règles de combinaison sémique, puisqu'il unit des termes aux sèmes incompatibles, l'**oxymore** sert à exprimer une notion paradoxale, une réalité

15. Chapitre II : « Deux âges », p. 51.

16. Chapitre II : « Poisson », p. 59.

contradictoire : *un feu endormi*. Mais ce sont surtout les métaphores *in praesentia* qui abondent, comme dans cette petite ritournelle sur l'« acrobate soyeux » :

Et
toujours
vif,
resplendissant
acrobate
soyeux
au cœur
de son monde transparent¹⁷.

Sologuren emploie cependant rarement les métaphores *in absentia*. Une telle absence est normale considérant à qui il adresse ses ritournelles. Il s'agit d'une métaphore *in praesentia* dans ce poème intitulé les « crabes de mer » :

CRABES DE MER

Appliqués et agiles
ils creusent et creusent
leurs trous dans le sable
les crabes de mer :
armées fragiles
fantômes de la plage¹⁸.

Ici, nous avons droit cette fois à une **métaphore en apposition**, les crabes de mer : armées fragiles, fantômes de la plage. Même structure métaphorique dans le poème suivant, intitulé « L'Oiseau mouche » :

17. *Ibid.*

18. Chapitre II : « Crabes de mer », p. 57.

OISEAU-MOUCHE

Dans les îles des Caraïbes*
 on l'a appelé colibri
 Il est ainsi
 coloré, léger et
 brillant, le colibri.
 Il va de fleur en fleur
 à la recherche du doux nectar
 nous l'appelons oiseau-mouche.
 Oiseau-mouche, colibri
 espiègle rayon de soleil
 en de très brefs éclats
 parmi le ciel immense
 et de minuscules fleurs
 enchanté oiseau-mouche
 enchanteur¹⁹!

Nous avons cette fois un portrait de l'oiseau-mouche, de ce qu'il fait, de son habitat et d'une **métaphore en apposition**, avec les mots-images : *oiseau-mouche*, *colibri*, *espiègle rayon de soleil*.

Une **métaphore vive** que nous trouvons des plus réussies est, parce qu'elle stimule davantage la fantaisie du lecteur, celle de la ritournelle intitulée « Crayons de couleurs ». Ici, les pommes toutes rouges rappellent au poète le souvenir des braises merveilleuses et laissent voir toute la sensibilité poétique de l'écrivain. La voix du poète se fait entendre admirablement par cette fraîcheur dans la création qui le distingue de tous les autres :

19. Chapitre II : « L'Oiseau mouche », p. 67.

CRAYONS DE COULEUR

Des pommettes les unes par-dessus les autres
je les peins avec du rouge
jusqu'à ce que le chariot se remplisse
de braises merveilleuses²⁰.

*

La poésie de Sologuren ne se laisse pas toujours traduire aussi facilement. C'est tout particulièrement le cas du poème intitulé « Les Cinq sœurs », qui forment un jeu avec les voyelles *a, e, i, o, u*. Pour le traduire convenablement, il nous a fallu procéder à une **re-crédation** complète, car il était impossible de garder les mêmes mots en français qu'en espagnol. De manière à conserver ce jeu des voyelles, nous avons **recréé un autre poème**. S'il n'est pas du tout fidèle à la lettre, il l'est tout au moins à l'esprit du poème qui, dans ce cas bien précis, n'est d'autre qu'un jeu des voyelles avec, bien sûr, des mots pour rêver de manière à créer une atmosphère lyrique. L'espagnol est une langue très riche en voyelles ouvertes *a* et *o*, qui donnent mouvement et rythme aux poèmes. Aussi avons-nous voulu faire en sorte que le français redonne au texte le même mouvement et le même rythme :

Derrière
la
lune
rouge
je t'ai vu
dans
le
u²¹ .

20. Chapitre II : « Crayons de couleur », p. 45.

21. Chapitre II : « Les Cinq sœurs », p. 69.

Ces mots du poème recèlent une fonction pédagogique extraordinaire. Pour Sologuren, s'adresser à l'enfant, c'est inventer l'enfance réelle. L'enfant réel éprouve la joie de parler; il s'enchanté lorsqu'il découvre avec «la naissance des voyelles», l'enfance de la voix, comme le dit si bien Gaston Bachelard : « C'est à la source même de la voix, à l'enfance de la voix à la naissance des voyelles qu'il faut placer le bonheur de parler²² ».

*

Les tropes façonnent le monde onirique en cristallisations linguistiques. Leur fonction principale est de donner à la parole une tension vibratoire de force poétique. Pas d'images littéraires d'ailleurs, sans tension vibratoire entre les mots, les groupes de mots, les manières de dire ou de suggérer. La tension vibratoire est l'âme même de l'image littéraire. Elle émane de l'instinct poétique de l'homme. D'où l'importance de la métaphore, qui permet au poète de dérouler devant nos yeux son « **univers de signes, de sens et d'actions** » par les jeux et les contre-jeux du métaphorisant et du métaphorisé. Sologuren nous offre un tel univers : c'est celui du monde de l'enfance. Ses ritournelles disent combien son instinct poétique est celui de l'enfant toujours prêt à suivre « Alice aux pays des Merveilles ». Sologuren s'est adressé à l'enfant dans le plus pur lyrisme espagnol.

* * *

22. Gaston Bachelard, « Rimbaud l'Enfant », *Le Droit de rêver*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1970, p. 153.

3. L'enfance ou les voies primordiales de l'imaginaire

Dans un sens, les poètes et les images poétiques qu'ils nous offrent nous aident à saisir le trésor accumulé dans l'imaginaire enfoui en nous depuis l'enfance. Comme le soutient Gaston Bachelard, l'enfance est l'âge de l'enregistrement des images « fondatrices » de l'être. C'est au temps de l'enfance que la rencontre intime et vivante avec le feu, l'eau, l'air et la terre se produit. L'étude de ces quatre éléments, avouons-le, est intéressante, d'autant plus que nous venons de retracer leur présence dans l'analyse des formes tropologiques de la poésie de Sologuren. En outre, nous avons accordé beaucoup d'importance au texte lui-même, autrement dit, à la thématique de l'enfance et au lyrisme qu'une telle thématique pouvait faire surgir du discours poétique de Sologuren. Allons donc à sa découverte, en suivant tout de même Bachelard sur les voies de l'imaginaire enfantin.

*

C'est à l'âge de 52 ans que Sologuren débute l'écriture de son *Retornelo* destiné aux enfants. C'est donc après une vie pleine d'expériences que le poète fait une plongée au pays de son enfance. Certes, prend-il la précaution de nous dire dans son introduction que la chose ne s'est pas passée ainsi : « Les premiers vers que j'ai composés expressément pour les enfants sont nés, écrit-il, de la force du hasard et des circonstances ». Sans doute est-ce vrai... ou à moitié vrai. Il a bien fallu que le poète se fasse le complice de ce « hasard » ou de ces « circonstances », voire qu'il se laisse docilement inspirer par eux, s'il voulait par la suite, comme le démontre si bien

Bachelard, en faire l'absolue conquête. L'œuvre littéraire est toujours le produit d'un travail créateur, travail qui ouvre la voie aux zones conscientes et subconscientes de l'écrivain. Georges Jean qui a su si bien résumer la pensée de Bachelard dit qu'« une image poétique, un poème contiennent ainsi la totalité dense d'un univers disparu²³ ». Nous touchons là un point essentiel de la thématique bachelardienne de l'enfance. Ce que poursuit Bachelard, c'est « le vieil homme dans le jeune enfant, le jeune enfant dans le vieil homme, l'alchimiste sous l'ingénieur²⁴ ». C'est aussi le but que nous poursuivrons en analysant la poésie de Sologuren selon la poético-analyse de Bachelard :

Si le mot « analyse » doit avoir un sens quand on touche une enfance, il faut donc bien dire qu'on analyse mieux une enfance par des poèmes que par des souvenirs, par des rêveries que par des faits. Il y a un sens croyons-nous à parler d'analyse poétique de l'homme. Les psychologues ne savent pas tout. Les poètes ont sur l'homme d'autres lumières²⁵.

Et Bachelard de nous dire encore :

Et voici pour nous, entre rêve nocturne et rêverie la différence radicale, une différence relevant de la phénoménologie : alors que le rêveur de rêve nocturne est une ombre qui a perdu son moi, le rêveur de rêverie s'il est un peu philosophe, peut, au centre de son moi rêveur,

23. Georges Jean, *Bachelard : l'enfance et la pédagogie*, Paris, Scarabée, coll. « Pédagogies nouvelles », 1983, p. 43.

24. Gaston Bachelard, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, coll. « Idées », 1979, p. 14.

25. Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1960, p. 107.

formuler un *cogito*. Autrement dit, la rêverie est une activité dans laquelle une ligne de conscience subsiste. Le rêveur de rêverie est présent à sa rêverie²⁶.

Ce que le philosophe de l'imaginaire affirme, nous explique Georges Jean, est l'irremplaçable trésor d'images et de rêverie que l'enfance dépose en chaque être. Et le critique de redéfinir ainsi « **la poético-analyse** » de Bachelard :

Ce que Bachelard nomme la «poético-analyse» est cette démarche par laquelle l'image poétique aujourd'hui nous donne à rêver, donc à réinventer notre enfance d'autrefois. Cette « poético-analyse » passe naturellement par le canal de la rêverie c'est-à-dire d'une dérive lucidement assumée, à la différence du rêve que nous ne maîtrisons pas²⁷.

La « reconstruction » de son enfance par l'homme adulte, ajoute encore Georges Jean, constitue le modèle «nodal» de cette « poético-analyse ». Certes, un tel modèle sous-tend ses propres difficultés. Toute « poético-analyse » implique avec la rêverie récurrente vers l'état d'enfant, la conscience du savoir que l'on n'est plus un enfant, que le temps est irréversible, mais qu'il peut se réinvestir dans le langage et le discours de la poésie en particulier. C'est pourquoi, nous dit Bachelard, le poète travaille à partir de sa « mémoire cosmique ». La rêverie vers l'enfance est une sorte de renaissance. C'est alors que les archétypes primordiaux enfouis dans la mémoire du passé revivent parce qu'ils sont l'enfance même : l'enfance qui est un feu, qui est une eau, qui devient une lumière, qui

26. *La Poétique de la rêverie*, p. 129.

27. Georges Jean, *Bachelard : l'enfance et la pédagogie*, p. 37.

est finalement la source d'un grand foisonnement d'archétypes fondamentaux.

*

Voilà aussi la voie qu'a suivie Sologuren. Lui aussi s'est abandonné à la « poético-analyse ». En partant d'une introspection, il a reconquis consciemment son enfance par le discours poétique. Et de là pouvons-nous soupçonner sa force poétique! À l'âge de 52 ans, il revit grâce à la poésie son enfance, son enfance au bord de la mer, son enfance parmi les perroquets et les jacarandas. Cette enfance dont nous parle Bachelard est bien une enfance retrouvée, réinventée, reconquise, et non pas une enfance idéalisée ou même sacrée, comme on le voit parfois. Sologuren nous donne une leçon d'imaginaire : l'enfance « dure en nous », « l'enfance revient » et engage la totalité de l'imaginaire. L'enfant qui saute par-dessus le ruisseau du grand pré, nous dit Bachelard, sait rêver les aventures, il sait rêver la force, l'élan, il sait rêver l'audace²⁸. Avec ses ritournelles, Sologuren a vraiment chaussé les bottes de sept lieues!

*

Ces « bottes de sept lieues » ont une source d'imagination poétique commune : les images matérielles qui puisent leurs univers de sens dans les quatre éléments — feu, eau, terre et air — si chers à Gaston Bachelard. Ces images renvoient au monde de l'enfance de Sologuren. Certes, aurait-il été plus sage de démontrer que l'imagination matérielle de

28. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 248.

Sologuren est construit sur un inconscient collectif, comme le soutient Bachelard lui-même. S'aventurer dans une telle démonstration nous aurait conduit hors des cadres académiques de notre mémoire, et ce, afin de rendre compte des rapports qu'entretiennent effectivement entre eux l'inconscient poétique de notre poète et l'inconscient collectif péruvien. Nous préférons être moins ambitieuse et nous en tenir à nos objectifs premiers.

Des quatre éléments, il semble que ce soit le feu — celui surtout d'un foyer — qui domine la rêverie poétique de Sologuren. Le poète en fait souvent le symbole du repos. De fait, lorsque nous regardons les braises d'un foyer, le feu nous met dans un état de repos. Or, ce phénomène est fréquent chez Sologuren. Ainsi dans le poème « Crayons de couleur » (voir ci-dessous), Sologuren associe des pommes toutes rouges à des « braises merveilleuses ». Les deux champs sémiques — celui des pommes et celui des braises — n'ont pourtant, au départ, aucune parenté de sens, si ce n'est que celui de la couleur. Pourtant le poète n'hésite pas à construire sa métaphore à partir de cet écart sémique. Le plaisir que lui procurent en effet le feu d'un foyer et les fruits du pommier est celui de l'émerveillement d'un regard resté jeune :

Unas bolitas sobre otras
con el rojo voy pintando
hasta que se llene el carro
de brasas maravillosas

Quelques pommettes les unes
par-dessus les autres
je les peins avec du rouge
jusqu'à ce que tout le chariot se remplisse
de braises merveilleuses²⁹

29. Chapitre II : « Crayons de couleur », p. 35.

Même ce qui vit ou qui vient de l'eau à sa part de feu, comme dans cet extrait où le « poisson » est comparé à un « feu endormi » :

Qué bien
que se siente el pez
en el agua!
Tan quieto a veces
como una
luz dormida

Comme le poisson
se sent bien
dans l'eau
comme un feu endormi³⁰

Sologuren est manifestement un poète du feu. Il cherche constamment à l'enfermer dans le plus petit espace possible afin sans doute de mieux le garder. Ainsi le feu serait un précieux trésor que seuls des êtres les plus petits de la nature, tels les oiseaux-mouches par exemple, auraient la bénédiction de « voler » et de conserver, eux!...

Picaflor, colibrí,
travieso rayo de sol

Oiseau-mouche, colibri
rayon de soleil espiègle³¹

Fortement teinté d'affectivité, le feu, dans l'imagination d'enfance de Sologuren, est parfois mutin, parfois d'humeur taquine, très souvent enjoué. C'est un feu bien paisible, mais qui a toute sa force concentrée en lui-même. Le feu, chez Sologuren, c'est l'enfance même.

*

30. Chapitre II : « Poisson », p. 59

31. Voir chapitre II : « Oiseau-mouche », p. 67.

Les images de l'« eau » n'ont pas chez Sologuren la vie énergétique de celles du « feu ». Dans *Retornelo*, l'eau est claire, comme le montre cette métaphore de la limpidité et de la fraîcheur :

acróbata	acrobate
sedoso	soyeux
en la entraña	au cœur
de su mundo	de son monde transparent ³²

Autre tendance de l'imagination matérielle de Sologuren : l'eau et le feu s'opposent rarement; au contraire l'un l'autre cohabitent et sont à la naissance d'images des plus inattendues. C'est en effet avec beaucoup d'habileté sémantique que le poète réussit à présenter le « poisson » comme un « feu endormi ». À l'instar du feu, nous retrouvons dans l'eau des lieux de repos et de paix, qui symbolisent le mythe de la naissance, dans sa puissance maternelle.

L'eau, c'est aussi la mer, le voyage du marin vers des mondes inconnus et son retour vers son port d'attache. Voici, justement, le récit d'un de ces voyages raconté dans le poème *Petit Pierrot* :

Yo Perico marinero vueltas le di al mundo entero	Moi, Pierrot le marin j'ai fait le tour du monde
buscando a mi prima Lola a quien se la llevó una ola	cherchant ma cousine Lola emportée par une vague
(¡Si no será embustero este Perico parlero!)	... (Ce qu'il peut être menteur ce bavard de Pierrot!)
en el agua me arrojé y pronto hasta aquí llegué	... je me suis lancé à l'eau et vite je suis arrivé jusqu'ici
a contarles mi aventura. Mas la jornada fue dura	pour vous raconter mon aventure Mais la journée a été dure ³³

32. *Ibid.*

33. Chapitre II : « Conte de la mer », p. 48.

Ce conte de la mer semble avoir été écrit pour corroborer les propos de Bachelard lorsqu'il nous explique le sens des aventures marines :

On ne se rend pas compte que le voyage lointain, que l'aventure marine sont, de prime abord, des aventures et des voyages *racontés*. Pour l'enfant qui écoute le voyageur, la première expérience de la mer est de l'ordre du *récit*. La mer donne des contes avant de donner des rêves; [...] Mais les contes ne participent pas vraiment à la puissance fabulante des rêves naturels; les contes de la mer moins que tout autre, car les récits du voyageur ne sont pas psychologiquement vérifiés par celui qui écoute. A beau mentir qui revient de loin. Le héros des mers revient toujours de loin; il revient d'un au-delà; il ne parle jamais du rivage. La mer est fabuleuse parce qu'elle s'exprime d'abord par les lèvres du plus lointain voyage. Elle fabule le lointain. Or, le rêve naturel fabule ce qu'on voit, ce qu'on touche, ce qu'on mange³⁴.

Les propos de Bachelard jettent un éclairage nouveau sur les ritournelles que Sologuren raconte aux enfants. Ne pourrions-nous pas, en effet, les considérer comme des « récits », des « petites histoires poétiques », où se meuvent en des lieux les plus divers, des personnages ou des êtres (animaux, insectes, poissons...), à la fois réels et imaginaires. Ainsi ces ritournelles plairaient davantage aux enfants, parce que sur le plan formel elles se présenteraient comme de courts « récits poétiques » bien adaptés à l'imaginaire de l'enfant. La ritournelle sur les voyelles semble démontrer l'exactitude d'une telle hypothèse. Non seulement y retrouve-t-on la puissance évocatrice des « images de l'eau » qui sous-tendent la voyelle liquide « a », mais c'est bien sous la forme d'un récit que sont présentés ces voyelles :

34. L'Eau et les rêves, p. 207.

¿Verdad	Vrai	Vrai
verdad	vrai	vrai
que la	que	que
	le	le
a	a	a
se abre	adore	s'ouvre
en el agua	l'abeille	dans l'eau
de la mañana	abricot	claire
clara ³⁵ ?	de l'azur?	du matin? ³⁶

La voyelle « a », nous dit Bachelard, est la voyelle de l'eau. Elle commande *aqua*, *apa*, *wasser*. C'est le phénomène de la création par l'eau. L'« a » marque une matière première. Pas de grande poésie sans de larges intervalles de détente et de lenteur, pas de grands poèmes sans silence. Source de calme et de silence³⁷, l'eau est chez Sologuren est de toute évidence une eau claire; une eau qui renvoie à la Fontaine de jouvence.

*

Peut-on voir aussi en Sologuren un « poète de l'air »? Une chose est sûre. Il nous décrit abondamment les oiseaux, « ces poètes ailés », que ce soit le picbois, l'oiseau-mouche, le perroquet ou le léger papillon, comme dans le poème *Amis*. Comme nous le suggère Bachelard, le mouvement heureux et la tendre lumière produisent vraiment, dans les rêveries, le mouvement bleu, l'aile bleue³⁸ :

35. *Les Cinq sœurs*, p. 69.

36. Version littérale du poème. La version du centre est notre version poétique.

37. *L'Eau et les rêves*, p. 253.

38. *L'Air et les songes*, p. 89.

¿Acaso la celeste,
traviesa
mariposa

l'espiègle
papillon
bleu d'azur³⁹

L'envol vers le ciel exprime la liberté du monde. Le spectacle de l'oiseau prisonnier est inconcevable pour ce « poète de l'air » :

Pero bien quisiera yo
verte volar de verdad
por el cielo, en libertad,
¡pajarita, cómo no!

Mais j'aimerais bien moi
te voir voler pour vrai
dans le ciel, en liberté
cocotte, et comment⁴⁰!

Si, comme l'affirme Bachelard, la pureté, la lumière, la splendeur du ciel appellent des êtres purs et ailés, on accepte alors que les ailes imaginaires, avec lesquelles on veut s'envoler, se colorent des couleurs du ciel⁴¹...

La flor del jacarandá
pinta el jardín,
pinta el huerto,
con menudas pinceladas
de albo cielo.

La fleur du jacaranda
peint jardin et potager
à petits traits
de ciel d'albâtre⁴²

Le jacaranda est un arbre ornemental d'Amérique tropicale à fleurs mauves. Variété de calcaire translucide, l'albâtre possède pour sa part une teinte variable. Le poète n'a pas à nous traduire une couleur, mais à nous faire rêver la couleur. Sologuren se fait ici à la

39. Chapitre II : « Amis », p. 33.

40. Chapitre II : « Cocotte », p. 65

41. *L'Air et les songes*, p. 89.

42. Chapitre II : « Joie », p. 39.

fois peintre et poète. Le ciel est aérien lorsqu'il est rêvé comme une couleur diaphane, comme une pâleur qui appelle de subtiles nuances. Or, si le poète nous donne la couleur du ciel, cette couleur se reflète surtout dans le jardin, dans le potager, voire dans la terre. Le picbois, n'est-il pas plus souvent dans les bois que dans les airs! L'oiseau-mouche entre le ciel et les fleurs! Encore une fois, Sologuren sait marier les éléments; ses images du feu et l'eau, puis l'air et la terre, cohabitent sans difficulté. Chez lui les contraires s'attirent au lieu de s'opposer.

La rêverie matérielle de Sologuren est donc à l'écoute d'un univers de signes, de sens et d'actions qui interagissent dans une nature. Les propos suivants de Bachelard sur les quatre éléments décrit assez bien sa poétique de la rêverie :

Il s'agissait précisément de *rêver* à une substance profonde pour le feu si vivant et coloré; il s'agissait d'immobiliser devant une eau fuyante, la substance de cette fluidité; enfin il fallait, devant tous les conseils de légèreté, la substance même de la liberté aérienne [...]. Mais avec la substance de la terre, la matière apporte tant d'expériences positives, la forme est si éclatante, si évidente, si réelle, qu'on ne voit guère comment on peut donner corps à des rêveries touchant l'intimité de la matière⁴².

Les « images de la terre » sont dans *Retornelo* celles des pierres et celles des pierres précieuses. Elles constituent des noyaux, des centres autour desquels se construisent l'imaginaire du poème. Ces pierres sont dures. Comme le dit Bachelard, elles forment des résidus condensés à l'extrême, autrement dit, des fossiles d'anciens être vivants, non pas de leur forme, mais de la matière même. Ainsi la pierre, le cristal,

42. *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 2.

le métal, sont autant d'exemples de l'archaïsme de la matière organisée par la vie⁴⁴. Il y a chez Sologuren une sorte de communication des substances qui, à bien y penser, sont naturelles à l'esprit humain. Un caillou est pour Sologuren un souvenir d'enfance, comme pour la plupart d'entre nous. Par ailleurs, l'eau qui lave le petit caillou unit deux éléments, la terre et l'eau, et vient de la sorte atténuer la dureté du caillou... Nous sentons avec la pierre précieuse que la réalité n'est rien, et que l'imagination est tout :

Y más tarde, ya maíz,
alegra verlo cuajado
en la amarilla y rubí
perdrería de sus granos.

Et l'automne déjà maïs
le voir serti
des grains
jaunes et rubis⁴⁵

Les pierres précieuses, nous dit encore Bachelard, permettent précisément d'étudier les rapports entre la matière réelle et la matière imaginée. En effet, les pierres les plus hautement considérées pour leurs qualités, tels les diamants et les rubis, tombent aussi dans le filet des métaphores qui *multiplieront leurs significations*, au point que leur matérialité première perdra sa valeur signifiante⁴⁶. Bachelard nous parle encore de l'« âge du sable ». Le trou fait dans le sable, puis dans la terre, correspond à une réussite psychique de l'âme enfantine :

Aplicadas y alertas,
excavan que te excavan
sus huecos en la arena,
las arañas de mar:

Appliqués et agiles
ils creusent et creusent
leurs trous dans le sable
les crabes de mer⁴⁷

44. *Ibid.*, p. 266.

45. Chapitre II : « Deux âges », p. 51..

46. *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 322.

47. Chapitre II : « Les Crabes de mer », p. 57.

Les ritournelles de Sologuren renvoient à l'imagination matérielle de l'enfant. Elles nous donnent la route à suivre pour retrouver en nous l'enfance perdue dont parle précisément Bachelard : « Enfant nous étions peintre, modelleur, botaniste, sculpteur, architecte, chasseur, explorateur. De tout cela, qu'est-il devenu⁴⁸? » Elles sont une grande leçon d'art poétique. Sans crainte pouvons-nous attribuer à Sologuren la haute qualité de la voix esthétique que Serge Gaubert recherche dans le texte poétique :

L'effort du poète consiste à traiter le langage de telle sorte qu'il devienne porteur moins d'une signification ou d'un sens inédit que d'une voix singulière, inouï plus qu'inédit⁴⁹.

*

Le lyrisme, l'imagination littéraire et l'enfance constituent les fondements de la poésie pour enfants de Sologuren. Par cette trilogie, l'écrivain a pris possession de l'espace du poème. Son « moi rêvé » s'est dissous dans son « moi vécu » : le « moi » de sa petite enfance. Tel un Marcel Proust qui recrée ses années d'enfance par la magie de l'écriture, Sologuren a retrouvé les siennes par la musique de ses ritournelles. Entre lui et Proust, il y a une sorte de similitude dans le processus de la création littéraire. Si, en effet, l'épisode de la « petite Madeleine » permet à Proust de retrouver intact le Combray de son enfance, le souvenir revécu « d'un petit caillou sur le sable » ouvre à Sologuren la

48. *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 95.

49. « La Voix dans le texte poétique », Jean-Yves Debreuille (sous la direction de), *Enseigner la poésie?* Lyon, Les Presses universitaires de Lyon, 1995, 176 p.

porte magique de son enfance au Pérou. Ses ritournelles sont la forme esthétique dans laquelle l'enfance du poète est déposée. De là, l'importance chez lui de certains genres lyriques espagnols comme la ballade, la chanson, le refrain et le *retornelo*, qui deviennent ses modes d'expression intimiste privilégiés. La poésie de Sologuren forme un tout. Elle est classique dans sa forme versifiée et contemporaine par son caractère intimiste. C'est aussi une poésie où, pour reprendre la pensée poétique de Bachelard, l'imagination est au départ toujours matérielle. Si les ritournelles de Sologuren sont celles de son enfance, c'est parce qu'elles sont précisément gouvernées par son imagination matérielle. La plupart d'entre elles ont comme matière d'inspiration les quatre éléments fondamentaux étudiés par Bachelard : le feu, l'eau, l'air et la terre. Les ritournelles de Sologuren sont des fragments d'une enfance perdue et retrouvée par la poésie.

CONCLUSION

UNE ENFANCE PROLONGÉE PAR LA POÉSIE

**Quelle vie de repos
Mène celui qui fuit le bruit du siècle,
Et suit le secret
Sentier où sont allés
Les quelques sages venus au monde**

Luis de León

Les recherches sur la théorie et la pragmatique de la traduction des livres pour enfants sont relativement nouvelles. De fait, nos recherches nous indiquent qu'elles remontent tout au plus à deux décennies. En réalité, on est actuellement en train d'écrire cette histoire de la traduction du livre pour enfants sous la direction de François Mathieu, spécialiste en littérature de jeunesse allemande, dans le but avoué de promouvoir une nouvelle discipline dans le champ des humanités. Il nous faut applaudir à l'extraordinaire essor que prend aujourd'hui la traduction de la littérature de jeunesse dans le monde.

Au Québec comme au Canada anglais, les traductions d'ouvrages se font aussi de plus en plus nombreuses. Mais ici comme ailleurs, les réflexions théoriques et épistémologiques sur la pratique de la traduction des livres pour enfants sont encore trop rares. Or, c'est précisément en raison de cette lacune que nous avons voulu relever le

défi de traduire une œuvre littéraire écrite spécialement pour les enfants. Au terme de ce mémoire, nous nous rendons compte que le défi valait la peine d'être relevé, quoique la traduction de la poésie et ses exigences, tant littéraires que linguistiques, nous aient parfois mis à l'épreuve... Traduire en effet de l'espagnol au français de la poésie, et surtout de la poésie destinée aux enfants n'aura été, pour nous, qu'une extraordinaire aventure dans l'univers poétique de Javier Sologuren.

*

Trois chapitres constituent l'ossature de notre mémoire. Intitulé « **DES RETORNELOS AUX RITOURNELLES** », le premier se veut une mise en contexte de notre sujet de mémoire. Nous appuyant sur l'ouvrage *Attention! un livre peut en cacher un autre...*, publié en France en 1985, et sur les nombreux articles parus dans *La Revue des livres pour enfants*, nous nous interrogeons à notre tour sur les circonstants et les aboutissants de la traduction. Des éléments d'ancrage traversent néanmoins notre réflexion : la spécificité de la ritournelle, sa fonction ludique chez Sologuren et sa traduction d'une langue à une autre. Nous allons donc du général au particulier. Nous cherchons surtout à asseoir notre travail de traduction sur des bases solides susceptibles de faire apprécier à sa juste valeur le recueil de poésie de Javier Sologuren.

Le deuxième chapitre contient tous les poèmes du recueil *Retornelo*, suivis l'un après l'autre de leur version française traduite. Deux principes sous-tendent notre traduction : le respect de la langue poétique de Sologuren et la mise en texte de l'**univers de sens** propre à l'imaginaire du poète. De nos jours, la poésie que les enfants reçoivent

des poètes est faite en fonction de leur âge, de leurs intérêts, et de leurs capacités langagières. Les œuvres littéraires de qualité s'adressent toujours à l'enfant avec une grande richesse de vocabulaire. Le langage trop enfantin est relégué aux oubliettes ou aux œuvres quelconques. La poésie est langage. L'enfant aime depuis toujours la poésie. Nous avons cherché à lui offrir celle de Sologuren.

Le troisième chapitre consiste en une « POÉTICO-ANALYSE » de l'imaginaire littéraire dans l'œuvre *Retornelo*. Ici, encore, nous avons voulu aller du général au particulier. Des influences littéraires aux formes tropologiques des ritournelles de Sologuren, en passant par leur thématique et leur métrique, nous cherchons à cerner le langage métaphorique et l'instinct poétique de Sologuren. Comme l'enfant qu'il retrouve en lui, le poète s'attribue le feu, l'eau, l'air et la terre; sources de son imagination matérielle, ces éléments sont à l'origine des images « primordiales » qui fondent son imaginaire poétique. Comme l'enseigne si bien Bachelard, Sologuren retrouve son enfance perdue par la magie du poème ou du langage poétique. Son imaginaire enfantin se fait poème, parce que **la poésie est une enfance prolongée...**

*

Au plan formel, la rédaction de notre mémoire nous a mis en face de certaines problématiques insoupçonnées au départ. Comment demeurer fidèle au *Retornelo* de Javier Sologuren? Fidélité est-il synonyme de respect du sens linguistique? Ces questions nous ont habité tout au long de notre traduction. Néanmoins, nous croyions

alors réaliser pour la majorité des poèmes une « version fidèle » à celle publiée en langue espagnole par le poète en 1973. Grâce à une recherche sur l'état présent des études sur la traduction pour enfants, nous avons opté pour une méthodologie qui, préconisée par des spécialistes qui revendiquent le statut de traducteurs de livres pour enfants, associe le concept d'**adaptation** à celui de **traduction**. Une telle approche nous a d'ailleurs permis de laisser tomber nos craintes et d'oser en toute tranquillité utiliser ce double concept de « Traduction-Recréation » susceptible de répondre aux exigences de la traduction de la poésie. En traduisant de la poésie versifiée espagnole, nous avons tenté de nous éloigner du pur récit linéaire pour créer cette tension verbale nécessaire et capable de faire sentir l'équivalent de la rime ou du rythme inscrit dans le poème d'origine : « De la langue d'arrivée, affirme Jean-Luc Moreau, le poème se fait un tremplin; il devient un autre poème¹ ».

Ainsi le traducteur de poésie a une plus grande part de liberté et, en outre, une plus grande part de création possible, voire de **re-crédation**, au détriment peut-être de la fidélité à la lettre, ou dans notre cas, à la rime. Il est clair que nous n'aurions pu en respectant la rime rendre le texte aussi vivant. Même sans rime, le poème demeure, croyons-nous, fascinant grâce assurément à l'intériorité de ses thèmes lyriques. Au terme de ce mémoire de création, nous pouvons donc affirmer que, pour le plus grand nombre de poèmes de Sologuren, nous sommes en réalité demeurés fidèles au texte original, peut-être en raison que ces poèmes étaient destinés aux enfants ou encore parce qu'ils sont écrits dans une langue tellement classique que, par conséquent, il a été assez simple de bien les rendre en français, les deux langues n'étant pas si éloignées l'une de

1. Rose-Marie Vassalo, « Traduire...pour les enfants et les adolescents », *Attention! un livre peut en cacher un autre...*, p. 159.

l'autre. Une exception cependant : le poème sur les voyelles. Nous avons dû le recomposer, le recréer complètement, afin de lui rendre son atmosphère de rêverie poétique. Et lorsque le poème nous donne cette entière liberté, il faut bien devenir poète à notre tour!...

*

Traduire pour les enfants! Pourquoi? Nous croyons généralement que nous devons traduire pour tous. Erreur! Si les livres pour enfants peuvent être lus aussi par les adultes, il faut bien admettre que les livres pour adultes ne sont généralement pas pour les enfants. Mais lorsque nous écrivons pour les enfants, nous écrivons également pour les adultes qui ont, selon l'expression consacrée, gardé leur âme d'enfant. Ainsi écrivait Antoine de Saint-Exupéry. Ne nous a-t-il pas laissé l'un des plus beaux livres du monde : *Le Petit Prince*?

Notre mémoire s'inscrit aussi dans cette démarche. Hélas! la traduction de la poésie destinée aux enfants est à peine pratiquée par les traducteurs. Les modèles à imiter sont donc rares. À titre de traductrice, nous avons, pour notre part, osé relever le défi, un audacieux défi devrions-nous dire, car on retrouve très peu encore à notre connaissance dans la littérature de jeunesse de langue française la traduction de recueils de poètes hispano-sud-américains écrivant pour les enfants. La poésie enfantine latino-sud-américaine est riche en recueils de toutes sortes, en variété de styles et en qualité littéraire. Si sa diffusion est limitée, c'est en raison des restrictions causées par une

économie de marché en voie de développement. Pourtant, l'Amérique latine a donné à la littérature universelle de grands poètes; citons, entre autres, Martí, Pablo Neruda, et Octavio Paz. Or, c'est par la traduction que les lecteurs ont la possibilité d'avoir accès à des œuvres littéraires d'envergure internationale. Sans la traduction, nous n'aurions jamais pu nous-mêmes apprécier la poésie de Javier Sologuren.

*

Traduire pour faciliter la rencontre magique d'un enfant et d'un poème, voilà ce qui nous a aussi animé tout au long de la rédaction de notre mémoire. En effet, nos trois chapitres se veulent une mise en pratique du rôle du traducteur comme le conçoit un Richard Bamberger, qui écrit à ce sujet : « Si nous pouvons parler d'une authentique littérature pour les enfants et les jeunes dans le monde dont le rôle peut être très important pour approfondir la compréhension internationale, on le doit certainement aux traducteurs² ». Vraiment, ne devrait-on pas compléter l'énoncé de Bamberger par celui-ci : tant vaut l'œuvre à traduire, tant vaudra la traduction... Une œuvre médiocre restera toujours médiocre. Le traducteur n'y peut rien. Si les ritournelles de Sologuren plaisent aux enfants, c'est parce qu'elles possèdent, du moins en langue espagnole, des qualités littéraires et esthétiques reconnues par les plus éminents critiques. Sologuren a enrichi l'univers de la poésie enfantine de modulations d'une résonance unique, d'images inusitées et nouvelles puisées à même ses souvenirs d'enfance. Il reste cependant

2. Richard Bamberger, « L'Influence des traductions sur le développement de la littérature d'enfance et de jeunesse nationale », *Attention! un livre peut en cacher un autre...*, p. 90. Le caractère gras est de nous.

beaucoup de travail à accomplir pour faire connaître la richesse de sa poésie. Quant à nous, devant l'ampleur de l'œuvre de Sologuren, nous aimerions entreprendre, si les dieux nous sont favorables, la traduction de l'intégrale de son oeuvre. Une connaissance plus grande du poète et de son imaginaire littéraire nous conduirait à offrir aux lecteurs francophones une traduction de sa poésie pour adultes, qui viendrait enrichir notre patrimoine poétique universel.

BIBLIOGRAPHIE

1- OEUVRE TRADUITE DE JAVIER SOLOGUREN

« Retornelo », paru dans *Vida Continua; obra poética (1939-1989)*, Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1989, p. 279-292 [336 p.]

2- AUTRES OEUVRES DE L'AUTEUR DE JAVIER SOLOGUREN

Estancias, Lima, El Timonel, 2^e ed., Colección El Timonel, 1960, 19 p.

La Gruta de la sirena, Lima, Imago, 1961, 15 p.

Recinto, Lima, Ediciones de la Rama Florida, 1968, 11 p.

Folios de El Enamorado y la Muerte, Caracas, Monte Ávila editores, Colección Altazor, 1980, 91 p.

Retornelo, Editorial Colmillo Blanco, Colección Albatros, 1986. Illustrations de Nobuko Tadokoro, 50 p.

Carola parva, Mexico, La máquina Eléctrica ediciones, 1977, 36 p.

Poemas, Madrid, Ediciones del Tapir, 1988, 24 p.

3- ÉCRITS PARUS SUR JAVIER SOLOGUREN ET SON OEUVRE

CABRERA, M., *Milenaria luz. La poesía de Javier Sologuren*, Madrid, Ediciones del Tapir, 1988, 138 p.

RAMIREZ, L.-H., *Estilo y poesía de Javier Sologuren*, Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1967, 71 p.

4- ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

MOREAU, Jean-Luc (sous la direction de), *La Russie et l'Union Soviétique en poésie*, Paris, Gallimard, Illustration d'Henri Galeron, coll. « folio junior en poésie, n° 28, 1983, 159 p.

MOREAU, Jean-Luc (sous la direction de), *Poèmes de Russie*, Paris, Éditions de l'Atelier Dessain et Tolra, coll. « Enfance heureuse », 1985, 191 p.

MOREAU, Jean-Luc (sous la direction de), *Poèmes et chansons de Hongrie*, Paris, Éditions de l'Atelier Dessain et Tolra, coll. « Enfance heureuse », 1988, 295 p.

5- ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE D'ENFANCE ET DE JEUNESSE

Annual of The Modern Language Association Division on Children's Literature and The Children's Literature Association, New Haven / London, Yale University Press, vol. 17 - vol. 26, années 1989-1998.

CERVERA, J., *Teoria de la literatura infantil : teoria, critica e historia*, Bilbao, Ediciones Mensajero, Universidad de Deusto, 2^a ed., 1992, 382 p.

ESCARPIT, Denise, *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe : panorama historique*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-Je? », n° 1881, 1981, 127 p.

ESCARPIT, Denise, *Histoire d'un conte : le chat botté en France et en Angleterre*, Paris, Didier, 1985, 2 vol.

ESPARPIT, Denise (sous la direction de), *La Littérature d'enfance et de jeunesse : état des lieux*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Jeunesse », 1988, 270 p.

ESCARPIT, Denise (sous la direction), *Le Récit d'enfance : enfance et écriture*, Paris, Éditions du Sorbier, 1993, 312 p.

GUERETTE, Charlotte, *Au cœur de la littérature d'enfance et de jeunesse*, Sainte-Foy, La Liberté, 1998, 269 p.

HAZARD, Paul, *Les Livres, les enfants et les hommes*, Paris, Hatier, 224 p.

HELD, J., *Les Enfants et la littérature fantastique*, Barcelona, Paidós, 1981, 245 p.

JAN, Isabelle, *L'Imaginaire au pouvoir : essai sur la littérature enfantine*, Paris, Éditions ouvrières, coll. « Vivre son temps », 1969, 184 p.

LUKENS, Rebecca, *A Critical Handbook of Children's Literature*, Glenview, Foresnam / Little, 1990, 310 p.

NIKOLAJEVA, Maria, *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*, Wesport, Conn., Greenwood Press, 1989, 208 p.

PERROT, Jean, *Culture, texte et jeunes lecteurs*, Nancy, Les Presses universitaires de Nancy, 1993, 318 p.

POTVIN, Claude, *Le Canada français et sa littérature de jeunesse*, Moncton, Nouveau Brunswick, Éditions CRP, 1981, 185 p.

SHAVIET, Zohar, *Poetics of Children's Literature*, Athens, Georgie, University of Georgia Press, 1986, 200 p.

SORIANO, Marc, *Guide de la littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975, 568 p.

6- ÉTUDES SUR LA TRADUCTION

6.1 Études générales

BATAILLON, Laure, « Interpréter Cortázar », *Actes des deuxièmes Assises de la traduction littéraire (1985)*, Arles, Actes Sud / Atlas, 1986, p. 79-81.

BATAILLON, Laure, « L'Espagnol, une langue sur deux continents », *Actes des quatrièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, Acte Sud / Atlas, 1988, p. 35- 63.

CABRERA PONCE DE HAGEL, Lleana et Coll. (sous la direction de), *La Traduction dans le monde hispanolusophone / Translation in the Spanish and Portugese World*, n° spécial de la revue *Meta*, vol. 35, n° 3, septembre 1990, 656 p.

CAYRON, Claire, « La Traduction : désir, théorie, pratique », *Actes des premières Assises de la traduction littéraire (1984)*, Arles, Actes Sud Atlas, 1985, p. 13- 26.

CONSTANT, Paule et Jean-Pierre RICHARD (sous la direction de), *Douzièmes assises de la traduction*, Arles, Actes Sud / Atlas, 1996, 201 p.

COURNOT, Miche, « Peut-on être traducteur? », *Magazine littéraire*, n° 39, avril 1970, p. 23-25.

CURTIS, Jean.-Louis et Michel BALLARD, *La Traduction plurielle*, Lille, Les Presses universitaires de Lille, 1990, 174 p.

DAVOUST, André (sous la direction de), *Poésie en traduction*, Paris, Institut d'anglais Charles V., 1994, 192 p.

LA BOSSIÈRE, Camille René (sous la direction de), *Translation in Canadian Literature : symposium 1982*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1983, 130 p.

LAMBERT, Josée « La Traduction », *Théorie littéraire : problèmes et perspectives* (sous la direction de Marc Angenot et Coll.), Paris, P. U. F., 1989, p. 151-159.

TOROK, Maria (sous la direction de), *Rythmes : de l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*, textes recueillis et présentés par Nicholas T. Rand et Maria Torok, Paris, Flammarion, 1985, 164 p.

6.2 Études sur la traduction littéraire

BARTENSKY, Jean-Paul, « Traducteur dans la société : l'expérience du Canada francophone », *Actes des deuxième assises de la traduction littéraire (1985)*, Arles, Actes Sud/Atlas, 1986, p. 172-179.

BERQUE, Jacques, *Colloque sur la traduction poétique*, organisé par le Centre Afrique-Asie-Europe de l'Institut de littérature générale et comparée, Paris, Gallimard, 1978, 314 p.

CAMOUIN, Jean-Pierre et Coll., *Actes des huitième assises de la traduction littéraire (1991)*, Arles, Actes Sud / Atlas, 1992, 173 p.

CAMOUIN, Jean-Pierre et Coll., *Actes des dixième assises de la traduction littéraire (1992)*, Arles, Actes Sud / Atlas, 1993, 221 p.

CAZELLES, Nicolas, « Le Cas de *Pinocchio* en France », *Revue de littérature comparée*, n° 2, avril-juin 1989, p. 209-215.

CHEVREL, YVES, (sous la direction de), « Le Texte étranger : l'œuvre littéraire en traduction », n° spécial de la *Revue de littérature comparée*, vol. 653, n° 2, avril-juin 1989, 294 p.

CHEVREL, Yves, « Le Texte étranger : la littérature traduite », *Précis de littérature comparée*, (sous la direction de Pierre Burnel et Y. Chevrel), Paris, P. U. F., 1989, p. 57-83.

CHEVREL, Yves, « La Littérature en traduction constitue-t-elle un champ littéraire? », dans P. Citti et M. Détrie, *Le Champ littéraire*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1992, p.149-155.

- GALLIX, François, *La Traduction littéraire : textes anglais et français (XX^e)*, Paris, Hachette, 1997, 159 p.
- HÉBERT, Anne et Francis Reginald SCOTT, *Dialogue sur la traduction : à propos du « Tombeau des Rois »*, Montréal, Éditions HMH, 1970, 108 p.
- KATZ, Ginette, Sylvia ULLMO et Alain ANELLI, *Méthodologie : civilisation, littérature et traduction*, Paris, Masson, 1973, 127 p.
- SHERRY, Simon, *Le Trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, 224 p.
- VAUZELLA, Michel et Coll., *Actes des douzièmes assises de la traduction littéraire (1995)*, Arles, 1995, Actes Sud / Atlas, 1996, 201 p.

6.3 Études sur la traduction de la littérature de jeunesse

- BELKEDDAR, Odile et Coll., « Dossier : la traduction à l'ordre du jour », n° spécial de *La Revue des livres pour enfants*, n° 145, printemps 1992, p. 57-97.
- BELKEDDAR, Odile, « Statu quo d'un statut sans stature...pour les traducteurs de littérature de jeunesse », *La Revue des livres pour enfants*, n° 145, Printemps 1992, p. 57-60.
- BELKEDDAR, Odile et Suzanne BUKIET, « Traduire pour les enfants », *Actes des deuxièmes Assises de la traduction littéraire (1985)*, Arles, Actes Sud/Atlas, 1986, p. 134-136.
- BORDET, Geneviève, « À propos d'un débat intitulé *Traduire pour les enfants* », *La Revue des livres pour enfants*, n° 103, Automne 1985, p. 55-56.
- CERILLO, Pedro et Jaime GARCIA PADRINO, *Poesia infantil : Teoria, critica e investigacion*, Castilla, Universidad de Castilla-La-Mancha, collection « Estudios », 1990, 164 p.
- ESCARPIT, Denise et le CERULEJ (sous la direction de), *Attention! un livre peut en cacher un autre : traduction et adaptation en littérature d'enfance et de jeunesse*, Paris, Édition Pessac, France, coll. « Nous voulons lire », 1986, 233 p.
- MATHIEU, François, « Servitudes et grandeur du traducteur », *La Revue des livres pour enfants*, n° 145, Printemps 1992, p. 61-64.
- MATHIEU, François, « Adaptation, forme convenable, ou le défaut de la cuirasse », *La Revue des livres pour enfants*, n° 145, Printemps 1992, p. 86-90.

MATHIEU, François, « Les Vérités du traducteur », *La Revue des livres pour enfants*, n° 177, Septembre 1997, p. 71-75.

MOREAU, Jean-Luc, « L'Orgue et la flûte, ou faut-il traduire la poésie », *La Revue des livres pour enfants*, n° 145, Printemps 1992, p. 95-99.

RICHARD, Jean-Pierre et Coll., « Traduis-moi un mouton », *Actes des douzièmes assises de la traduction littéraire (1996)*, Arles, Actes Sud / Atlas, 1997, p. 153 à 182.

VALDIVIESO, Carolina (sous la direction de), *Literatura para niños : Cultura y Traducción*, Santiago (Chili), Ediciones Mar del Plata, 1991, 104 p.

7- ÉTUDES SUR LA RITOURNELLE, LA COMPTINE ET LE REFRAIN

BOOGAARD, Van Den et H. NICO, *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e siècle*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959, 342, p.

CERILLO, P. Y PADRINO, J.-G., *Poesia infantil*, Théorie, critique et histoire. Castilla, Universidad de Castilla, 1990. 163 p.

CERVERA, J., *Teoria de la literatura infantil*, Bilbao, Ediciones Mensajero. Universidad de Deusto, 1992, 382 p.

CLAIR, Andrée, *Comptines*, Paris, L'École de loisirs, 1973, s. p.

DIEZ, Frédéric et Ferdinand de Roisin, *La Poésie des troubadours*, Genève, Skatkin Reprints, 1975, 422 p.

JEAN, Georges, *Comptines*, choisies et présentées par l'auteur, Paris, Larousse, 1986, 64 p.

JEANNROY, Alfred, *La Poésie lyrique des troubadours*, New York, Ams Press, 1974, 374 p.

SINCLAIR, Hermine (sous la direction de), *La Production de notations chez le jeune enfant : langage, nombres, rythmes et mélodies*, Paris, P. U. F., 1988, 184 p.

8- ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE ESPAGNOLE

BENSOUSSAN, Albert, *Poetas españoles del siglo veinte : desde 1925 hasta hoy*, Rennes, Les Presses universitaires de Rennes, 1996, 304 p.

GARCIA LOPEZ, Jose, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Vicens — Vives, 1966, 714 p.

MAYORAL, Marina, *Poesia espagnola contemporanea : analysis*, Madrid, Editorial Gredos, s.d., 52 p.

RIQUER, M. de, *Antologia de la literatura española, Siglos X - XX*, Barcelona, Editorial Vicens — Vives, 1969, 284 p.

9- APPROCHES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1965, 219 p.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1965, 184 p.

BACHELARD, Gaston, *Le Droit de rêver*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1970, 250 p.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1969, 268 p.

BONHOMME, Marc, *Les Figures clés du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », n° 98, 1998, 96 p.

DEBREUILLE, Jean-Yves, *Enseigner la poésie*, Lyon, Les Presses universitaires de Lyon, 1995, 174 p.

DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1968, 128 p.

ECO, Umberto, *Le Signe*, Labor, Bruxelles, 1988, 220 p.

GREIMAS, A.J. Greimas et J. COURTÉS, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979, p. 397-398.

JEAN, Georges, *La Poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 206 p.

JEAN, Georges, *Les Voies de l'imaginaire enfantin : les contes, les poèmes, le réel*, Paris, Scarabée, 1979, 166 p.

JEAN, Georges, *Bachelard : l'enfance et la pédagogie*, Paris, Éditions Scarabée, coll. « Pédagogies nouvelles », 1983, 208 p.

JEAN, Georges, *Le Petit enfant et la poésie : de la naissance à la cinquième année*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1979, 272 p.

- JEAN, Georges, *Comment faire découvrir la poésie à l'école*, Paris, Retz, 1997, 188 p.
- LE GUERN, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, 126 p.
- KLEIN-LATAUD, Christine, *Précis des figures de style*, Toronto, Éditions du Gref, 1991, 146 p.
- LEINER, Wolfgang (sous la direction de), « Approches bachelardiennes des œuvres littéraires », no spécial de la revue *Œuvres & critiques*, vol. XXI-2, année 1996, 176 p.
- MARTÍN, José Luis, *Crítica estilística*, Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1973, 412 p.
- MICHEL, Jeanne, *L'Imaginaire de l'enfant : les contes*, Paris, Nathan, 1976, 224 p.
- REBOUL, Olivier, *La Rhétorique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », n° 2133, 1993, 128 p.
- ROBERGE, Hélène, *Les Livres de poésie*, Montréal, Les Éditions Ville-Marie inc., 1980, 42 p.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 413 p.
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.

10. DICTIONNAIRES ET OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

10.1 Dictionnaire de traduction espagnol/français

- Diccionario Enciclopédico Ilustrado Vox*, Barcelone, Biblograf, 1965, 3 vol., 1329 p.
- Grand dictionnaire français-espagnol espagnol-français* (sous la direction de Ramón y Gross et Jean Testas), Paris, Larousse, 1992, 810 p.
- Vox diccionario general ilustrado de la lengua española* (sous la direction de Ramón Menéndez Pidal), Barcelona, Biblograf, S.A., 1970, 1818 p.

10.2 Dictionnaires de langue et de linguistique

Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (sous la direction de Paul Robert), Paris, Le Robert, 1989, 2178 p.

Dictionnaire de littérature des langues françaises (sous la direction de Jean-Pierre Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey), Paris, Bordas, 1994, 3 vol .

Dictionnaire des genres et des notions littéraires, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, 924 p.

Dictionnaire des rimes orales et écrites (sous la direction de Léon Warnant), Paris, Librairie Larousse, 1988, 558 p.

Dictionnaire étymologique (sous la direction de A. Dauzat, J. Dubois et H. Mitterand), Paris, Larousse 1971, 805 p.

Dictionnaire universel des littératures (sous la direction de Béatrice Didier), Paris, Presses universitaires de France, 1994, 3 vol.

Dictionnaire universel des noms propres alphabétique et analogique (sous la direction de Paul Robert) Paris, Le Robert, 1988, 1956 p.

Grand dictionnaire des lettres (sous la direction de Jacques Demougin), Paris, Larousse, 1989, 2 vol.

Le Langage (sous la direction d'André Martinet), Paris, Paris. Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », n° 25, 1968, 1526 p.

Le Petit Larousse illustré, Paris, Larousse-Bordas, 1997, 1786 p.

ANNEXE

GLOSSAIRE

Andes (cordillère des) : grande chaîne de montagnes de caractère volcanique couvrant le tiers de l'Amérique du Sud (Colombie, Équateur, Pérou, Bolivie, Argentine, Chili).

Canezou : corsage sans manches de mousseline ou de dentelle avec des plis. Ce mot est très familier en espagnol.

Caraïbes : les Antilles.

Colimaçon (en) : en spirale.

Fleur d'or : fleur chargée d'un pouvoir magique, avec laquelle les fées et les magiciens opèrent leurs enchantements dans les contes.

Jacaranda : arbre d'Amérique tropicale, dont une espèce fournit un bois recherché en ébénisterie, que l'on nomme communément palissandre. « Le bleu-violet des jacarandas en fleurs » (Lévis-Strauss)

La belle Aïda : en référence à un roman très populaire en Amérique latine dans les années 1970 et en référence également à l'Opéra de Verdi : Aïda.

Misti : volcan des Andes occidentales du Sud du Pérou (5 842 m) qui domine Arequipa et les plateaux de la Puna.

Pérou : état d'Amérique du Sud, sur le Pacifique. Le Pérou est limité à l'ouest par le Pacifique, l'Équateur et la Colombie au nord, le Brésil à l'est et par la Bolivie et le Chili au sud. Les langues officielles sont l'espagnol et le quechua. Avant la venue des Espagnols, le Pérou était au XVI^e siècle un puissant empire, gouverné par les Incas et possédant une haute civilisation.

Le Pérou s'étend sur trois grandes régions géographiques : 1° Le désert côtier, dont les ressources sont les pêcheries et les cultures irriguées (coton, canne à sucre);

2° Les hautes terres andines ont des sommets qui dépassent 6 000m, mais qui sont entaillées par d'immenses vallées. Les cultures varient selon l'altitude (blé, maïs, orge, canne à sucre, orangers, bananiers). L'élevage est important (bovins, vigognes, lamas), ainsi que les richesses minières. La population est essentiellement indienne;

3° La zone amazonienne est une région peu explorée, couverte de forêts, peuplée d'indiens.

La capitale est Lima, une cité historique, de même que la métropole administrative, commerciale, industrielle et économique du pays. Le département de Lima pratique l'agriculture maraîchère et la culture du coton. Il n'y pleut presque jamais.

Quechua : langue officielle des Incas parlée sur les hauts plateaux du Pérou.