



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

« Femmes traductrices, le cas de Mathilde Pomès »
« Women translator, the case of Mathilde Pomès »

Autor/es

Raquel López Julián

Director/es

Irene Atalaya Fernández

Facultad / Escuela: Filosofía y Letras
Año: 2019 - 2020

TABLE DE MATIÈRES

1. INTRODUCTION	4
2. L'HISTOIRE DE LA TRADUCTION AU FÉMININ	5
2.1. L'ÉDUCATION DES FEMMES EN FRANCE ET EN ESPAGNE.....	5
2.2. LA FEMME DANS LE MONDE DE LA TRADUCTION	8
2.3. AU-DELÀ DE LA TRADUCTION	10
2.4. L'INVISIBILITÉ DES TRAVAUX DES FEMMES.....	11
3. MATHILDE POMÈS, FEMME AUX MULTIPLES FACETTES.....	13
3.1. BIOGRAPHIE	13
3.2. MATHILDE POMÈS : TRADUCTRICE	15
3.3. MATHILDE POMÈS : HISPANISTE ET ENSEIGNANTE	17
3.4. MATHILDE POMÈS : CRÉATRICE	18
4. ANALYSE TRADUCTOLOGIQUE	19
4.1. <i>LA MUERTE BELLA</i> DE JUAN RAMÓN JIMENEZ	19
4.1.2. ANALYSE MÉTRIQUE.....	20
4.1.2.1. LES VERS	20
4.1.2.2. LA RIME	21
4.1.2.3. LES FIGURES RHÉTORIQUES	21
4.2. <i>LUZ DE LA NOCHE</i> DE PEDRO SALINAS	22
4.2.1. ANALYSE MÉTRIQUE.....	23
4.2.1.1. LES VERS	23
4.2.1.2. LA RIME	24
4.2.1.3. LES FIGURES RHÉTORIQUES	25
4.3. CONCLUSIONS DE L'ANALYSE TRADUCTOLOGIQUE.....	26
5. CONCLUSION	27
6. BIBLIOGRAPHIE.....	29

« FEMMES TRADUCTRICES, LE CAS DE MATHILDE POMÈS »

Raquel López Julián

Universidad de Zaragoza

Résumé : Tout au long de l'histoire, la traduction a été victime de plusieurs discriminations pour ne pas être un travail considéré créatif. Par conséquent, cette activité a été marginalisée et réservée aux femmes dont ont doutait des capacités créatrices. Le but de cette étude est d'élever le travail qu'ont exercé ces traductrices. Dans ce but, nous allons étudier la figure de Mathilde Pomès (1886-1997), importante femme de lettres en tant que divulgatrice la culture espagnole en France. Par la suite, nous allons faire une analyse de deux de ses traductions, *La muerte es bella* de Juan Ramón Jiménez et *Luz de la noche* de Pedro Salinas.

Mots clés : traduction, femme, Mathilde Pomès, poésie.

Resumen: A lo largo de la historia, la traducción ha sido una tarea discriminada por no ser un trabajo creativo. Por ello, esta actividad ha sido marginalizada y reservada para las mujeres. El objetivo de este trabajo es ensalzar el trabajo que ejercieron estas traductor as. Para ello, vamos a estudiar a Mathilde Pomès (1886-1977), una importante figura de la literatura como difusora de la cultura española en Francia. Posteriormente, realizaremos un análisis de dos de sus traducciones, *La muerte es bella* de Juan Ramón Jiménez y *Luz de la noche* de Pedro Salinas.

Palabras clave: traducción, mujer, Mathilde Pomès, poesía.

1. INTRODUCTION

Il n'est pas difficile de se rendre compte que la femme, tout au long de l'Histoire, a été victime de multiples discriminations et elle n'a pas obtenu la même reconnaissance que les hommes. Si cela est vrai dans tous les domaines de la vie, c'est particulièrement accentué dans le domaine littéraire, domaine intellectuel qui était réservé aux hommes et dans lequel il était extrêmement rare de voir la performance des femmes. Celles-ci n'avaient en effet ni le droit, ni la légitimité nécessaire pour la création. C'est pour cela que, dans cette étude, nous voulons éléver le rôle de la femme dans la société au tournant du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Concrètement, nous allons nous concentrer sur le domaine littéraire et, plus particulièrement, sur le domaine de la traduction.

Malgré le petit nombre d'études qui ont été réalisées sur les figures féminines dans le monde des lettres, nous avons trouvé une série d'articles très intéressants sur l'histoire de la traduction, un travail peu apprécié par les théoriciens de la littérature. La traduction a été un élément clé dans l'insertion de la femme dans le milieu du travail et c'est pourquoi nous avons voulu rendre la reconnaissance aux femmes qui n'ont pas eu la chance de recevoir l'appui qui leur est dû par l'excellence de leur travail. De plus, ces études essayent de faire connaître des femmes illustres qui ont été des figures essentielles tout au long de l'Histoire grâce à leurs contributions et leurs apports. Malgré cela, par le simple fait d'être femmes, elles sont tombées dans l'oubli. Pour cette raison, dans ce travail nous voulons rendre sa place à Mathilde Pomès, une grande hispaniste et traductrice de la sphère littéraire française.

Le choix de cette figure a été motivé par la docteure Irene Atalaya Fernández. Il est vrai que, tout au long de ma licence en Lettres Modernes, j'ai pris conscience de la faible visibilité de la femme dans le monde du travail et, dans notre cas, dans le milieu de la littérature. Il convient de souligner que la plupart des femmes étudiées apparaissent sur des articles consacrés particulièrement aux femmes, mais elles n'apparaissent pas sur des publications généralistes.

En plus d'étudier la figure de Mathilde Pomès, femme aux multiples facettes grâce à ses travaux de traduction, son rôle en tant d'hispaniste et, enseignante, ainsi qu'à ses écrits, nous allons faire une analyse traductologique de deux poèmes de son *Anthologie de la*

poésie espagnole. Les poèmes choisis sont *La muerte es bella* de Juan Ramón Jiménez et *Luz de la noche* de Pedro Salinas.

Les dires de Juan Guerrero Ruiz montrent très bien ces propos : « [...] esperaba que los poetas honrados por usted hiciesen brotar en las revistas y prensas españolas el elogio tan merecido por su esfuerzo y gentileza. El silencio observado me ha dolido tanto como si se tratara de un agravio personal para mí » (García, 19.10.2016). Par conséquent, je voudrais y apporter ma petite pierre et rendre visible la figure de Mathilde Pomès, une femme formidable avec des compétences incroyables en ce qui concerne les travaux de lettres.

2. L'HISTOIRE DE LA TRADUCTION AU FÉMININ

2.1. L'ÉDUCATION DES FEMMES EN FRANCE ET EN ESPAGNE

L'incorporation de la femme dans le système éducatif a été un processus lent et tardif. À l'époque moderne¹, seulement un citoyen sur quatre savait écrire et lire. Il y avait un énorme taux d'analphabétisme. L'éducation était réservée à l'aristocratie et à la haute bourgeoisie. En plus, l'éducation des femmes à cette époque n'était pas fréquente, mais lorsqu'elle existait, elle était très différente à celle de l'homme. Les femmes étaient éduquées dans les couvents et leur apprentissage était surtout destiné au mariage, à l'entretien du foyer et aux soins des enfants. Par contre, l'éducation des hommes se faisait aux collèges, normalement gouvernés par les Jésuites où ils obtenaient une culture humaniste et vaste où le latin était considéré comme une langue vivante. Dans les couvents il n'y avait pas de place pour la littérature, l'histoire, les sciences... cela était réservé aux hommes et les femmes étaient considérées comme des individus d'une capacité inférieure. Par conséquent, la femme:

quedó excluida de la genialidad artística [...] y la que se plantea una elevada actividad intelectual será juzgada como una anomalía de la sexualidad femenina, un ejemplo de masculinización. (Ruiz Guerrero, 1996: 134)

Cette différence dans la capacité intellectuelle entre les hommes et les femmes était même reconnue par quelques femmes. Par exemple, Madame de Maintenon, dernière

¹ Époque moderne: C'est la période située entre le Moyen Âge et l'Époque contemporaine. C'est-à-dire, c'est la période comprise entre le XV^e et le XVIII^e siècle.

femme de Louis XIV a dit le suivant : « nous avons autant de mémoire, mais moins de jugement que les hommes ; nous sommes plus folles, plus légères, moins portées aux choses solides » (cité par Duchêne, 1974 : 144). Par contre, il y avait déjà des femmes qui affirmaient l'égalité entre les hommes et les femmes. Mademoiselle de Scudéry disait :

Ce n'est pas que les gens qui savent les choses ne connaissent bien que la nature toute seule ne pouvait lui avoir ouvert l'esprit au point qu'elle l'a, mais c'est qu'elle songe tellement à demeurer dans la bienséance de son sexe qu'elle ne parle presque jamais que de ce quelles dames doivent parler, et il faut être de ses amis particuliers pour qu'elle avoue seulement qu'elle ait appris quelque chose (cité par Cousin, 1858 : 128).

Les femmes, pour pouvoir développer une culture moderne et avoir une formation de qualité, organisaient des réunions dans des salons littéraires. C'est là où elles prenaient part dans les débats et lisaient des romans. La femme avait, de cette manière, une espèce de formation constante à partir des apports des hommes, tandis que l'homme finissait l'université et sa formation s'arrêtait là.

Par conséquent, il n'est pas difficile de déduire qu'on se trouve face à une société où le sexe féminin est considéré comme le sexe inférieur. Ainsi, la sphère publique est réservée aux hommes, tandis que le domaine domestique est destiné aux femmes. (Pérez, 2019 : 5).

Au début du XIX^e siècle, aussi bien en France qu'en Espagne, il y avait une énorme différence d'alphabétisation selon la région géographique, la classe sociale et le sexe des individus. Sur la base de ce principe, « l'éducation [...] devait être aussi adaptée que possible à l'avenir de chaque individu » (Mayeur, 1981 : 47). Les filles des villages étaient élevées pour la vie domestique avec une fin privée tandis que les filles des familles aisées apprenaient toutes sortes de raffinements. L'Église continuait à avoir un rôle important dans l'éducation des femmes, elle se préoccupait des filles pour obtenir des objectifs moraux et elle séparait aussi la scolarisation des filles de celle des garçons.

Heureusement, vers la moitié du XIX^e siècle, il commence à apparaître des initiatives en faveur de la femme dans le domaine de l'éducation. Il s'agit d'une époque clé quant à la scolarisation des enfants. En Espagne, grâce à la loi Moyano proclamée en 1857, les femmes ont commencé à avoir droit à l'éducation formelle. En France, l'enseignement obligatoire des femmes se met en place dès 1850 avec la loi Falloux. Ainsi, peu à peu on leur a donné la possibilité de s'instruire et d'avancer dans la société. Cependant, il

faut remarquer que l'éducation continuait à avoir un caractère religieux et, en conséquence, les programmes différaient selon le sexe. L'éducation des femmes avait peu de charge instructive et était riche d'apprentissages domestiques.

En France, le véritable progrès a eu lieu vers la fin du XIX^e siècle. Les lois Jules Ferry, votées en 1881 et 1882, ont mis en question plusieurs éléments de la loi Falloux. Ainsi, l'école devenait publique, laïque, obligatoire de 6 à 13 ans et les programmes scolaires n'étaient pas différenciés selon le sexe. En 1886, la loi Globet autorise les écoles mixtes dans les communes de moins de 500 habitants mais ce n'est pas jusqu'en 1969 où la mixité s'impose à l'école primaire et jusqu'en 1975 avec la loi Haby que la mixité scolaire est rendue obligatoire. En ce qui concerne l'éducation secondaire, sous la loi Camille, en 1880 s'instaurent les premiers lycées, mais ce n'est pas jusqu'en 1924 que le baccalauréat s'ouvre aux filles et jusqu'en 1963 avec le décret « Capelle-Fouchet » que les collèges de secondaire deviennent mixtes. A partir du mouvement social 1968, la mixité se généralise et les lycées de garçons et les lycées de filles deviennent des lycées mixtes accessibles à tous. (Wikipedia, 10-04-2020)

En Espagne, le progrès éducatif se produit d'une manière beaucoup plus tardive. De ce fait, le XX^e siècle a vraiment été l'époque où on a fait des progrès dans l'enseignement du système espagnol et plus précisément pendant la Seconde République. En 1901, on a fixé un programme d'enseignement unique pour les deux sexes; en 1909, on a établi la scolarisation obligatoire jusqu'à l'âge de 12 ans et une année plus tard, en 1910, on reconnaît le droit des femmes universitaires pour qu'elles puissent s'y inscrire librement. En 1927, on a créé les deux premiers lycées féminins et, en 1931, bien qu'avec beaucoup de controverses, on a fixé un programme d'enseignement unique pour le deux sexes. Cependant, le modèle d'école mixte n'est pas arrivé qu'en 1936 grâce à un décret de la Generalitat qui établit la coéducation dans les écoles primaires catalanes et l'année suivante, la mixité s'instaure dans toutes les écoles républicaines (Del Amo del Amo, 2009 : 14-16).

Durante la II República culmina el incremento cuantitativo y cualitativo de universitarias iniciado en los años veinte y se acepta que la titulación universitaria de las mujeres implique un ejercicio profesional. (Del Amo del Amo, 2009 : 16)

Cependant, tout a changé avec la victoire de Franco pendant la Guerre Civile. À ce moment-ci, les lois de l'étape républicaine ont été abrogées. De cette façon, on a interdit la mixité et l'éducation féminine a repris le caractère domestique et religieux.

Finalement, « la Ley General de Educación de 1970 reconoce la igualdad de oportunidades e idéntico currículo para ambos sexos y abre el camino a la escuela mixta » (Del Amo del Amo, 2009 : 17). De cette manière, cette loi rompt avec la tradition franquiste et en 1984, la mixité adopte un caractère obligatoire.

Pour finir il est intéressant de dire qu'en France, l'égalité entre les sexes se reconnaît en 1965 avec la mise en place de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, tandis qu'en Espagne, ce n'est pas jusqu'en 1983 que cette égalité va se développer grâce à la Convention des Nations Unies qui a fait un énorme travail à propos de la discrimination de la femme (Pérez Hermosilla, 2019 : 6).

2.2. LA FEMME DANS LE MONDE DE LA TRADUCTION

Au début du XX^e siècle, les traducteurs n'occupaient pas une position dominante dans la société. Ce travail n'était pas apprécié parmi les hommes de lettres puisque les traducteurs étaient considérés comme étant les serviteurs des écrivains. D'autre part, les femmes ont été les domestiques des hommes pendant longtemps en ayant ainsi une position de dépendance. Nicole Ward Jouve affirme que le traducteur occupe le rang de la femme culturellement parlant (1991 : 47). De cette manière « si unimos el binomio mujer y traductora, la invisibilidad de su labor intelectual aún se hace más patente en la historiografía » (Romero López, 2015 : 200).

Cette position de dépendance a fait que les femmes se consacrent à la traduction. On les acceptait car « ce sont les idées d'un autre, le plus souvent d'un homme, qu'elles réexpriment et non leur propres idées » (Delisle, 2002 : 8). Penser par soi-même était un privilège réservé aux hommes.

En outre, traditionnellement, la traduction en plus d'être un travail féminin, était considérée une activité reproductive. En opposition, l'écriture était un travail créatif, productif et, par conséquent, masculin. Cela a fait que beaucoup de femmes du monde littéraire trouvaient chez la traduction « una válvula de escape » (Castro, 2011 : 110), c'est-à-dire, la traduction était pour elles une manière de s'approcher au monde des lettres.

La traduction a ouvert de nombreuses portes aux femmes. Cette activité leur a permis d'obtenir une certaine indépendance économique sans quitter la maison. C'était un

instrument de libéralisation qui leur a permis d'accéder au monde littéraire par le biais de leur travail de traductrices. De cette manière, elles avaient une certaine reconnaissance culturelle dans ce « monde d'hommes ».

Andrée Sirois dans sa thèse *Les femmes dans l'histoire de la traduction. De la Renaissance au XIX^e siècle* (1997 : 108) en ajoute la tâche de « soutien au conjoint ». C'est-à-dire, beaucoup de femmes ont aidé les hommes de leur entourage en ce qui concerne les travaux de lettres comme, par exemple, dans la réalisation d'œuvres. Toutefois, cette activité n'était pas non plus bien vue. Collaborer avec les femmes ridiculisait les hommes.

Cependant, il ne faut pas oublier que la traduction a aussi fonctionné comme un mécanisme d'oppression en écartant les figures féminines du discours. En outre, les femmes ne pouvaient pas choisir les œuvres à traduire et il existait des attentes sociales patriarcales sur comment elles devaient les traduire. De plus, elles ne pouvaient pas assumer « un yo autorial (masculino) desde el que reflexionar sobre su labor » (Castro, 2011 : 113).

De cette manière, beaucoup de femmes ont décidé d'adopter des différents mécanismes pour cacher leur condition de femme. Par exemple, quelques-unes l'ont fait à travers l'anonymat et d'autres sous des pseudonymes masculins. L'un des grands exemples du XIX^e siècle est celui d'Aurore Dupin, connue sous le pseudonyme masculin George Sand, femme de lettres ayant emprunté un nom masculin bien que son œuvre soit extrêmement prolifique. Ces femmes étaient conscientes de ces limitations, c'est pour cela que maintes fois leur travail est devenu un acte de révolution féministe. Huber Matos² a dénoncé l'exploitation des traductrices puisqu'elles n'étaient pas payées directement mais, en plus, elles ne pouvaient réaliser cette activité qu'après avoir fini les travaux domestiques (Wolf, 2005 : 20).

La majeure partie des traductrices étaient autodidactes, elles apprenaient des langues chez elles avec des simples dictionnaires ou avec des livres de leurs frères qu'elles empruntaient en cachette. Les plus chanceuses recevaient des enseignements chez elles ou aux écoles, mais très souvent, leurs compétences plurilingues étaient dues aux séjours dans d'autres pays.

² Huber Matos (novembre 1918, Cuba - février 2014, Miami): dirigeant révolutionnaire, écrivain, enseignant, commandant historique du mouvement du 26 juillet et dissident cubain.

Grâce à ces femmes, les figures féminines s'introduisent de plus en plus dans le milieu du travail et elles commencent à éveiller la conscience de la figure féminine dans le contexte socioculturel.

Durante los más de cien años que abarcan las actividades de traducción de estas mujeres se percibe una evolución hacia el ámbito profesional, fruto del desarrollo de los medios de comunicación de masas, de la democratización de la enseñanza y de la incorporación de la mujer al mundo laboral. (Romero, 2016 : 21)

Ces figures pionnières, en brisant les redevances de la société, ont démontré avec son travail que, en raison de leur sexe, elles n'étaient pas plus faibles que les hommes. En tant qu'humaines, elles pouvaient réaliser les mêmes tâche qu'eux. C'est pour cela qu'elles méritent d'être mieux reconnues parce qu'elles n'étaient pas seulement traductrices, mais aussi des combattantes redoutables et des figures interculturelles.

2.3. AU-DELÀ DE LA TRADUCTION

Selon le *Dictionnaire de l'Académie française*, « traduire » signifie *faire passer d'une langue dans une autre*. Cependant, la traduction va bien au-delà. La traduction englobe l'histoire, la culture, des contextes sociaux et spatio-temporels, une manière de penser, un style d'écrire et d'analyse, mais c'est surtout une lutte. Le terme italien *affidamento* peut aussi définir très bien cette activité puisqu'il est basé sur la confiance dans le prochain. Grâce à l'*affidamento*, on a créé des liens entre les femmes en s'octroyant de la confiance et de l'autorité parmi elles (Romero, 2015 : 196). De cette manière, on a reconstruit l'autorité féminine inexistante dans le patriarcat.

Comme nous l'avons déjà souligné, Olga Castro (2011 : 110) a montré comment les femmes exclues du monde littéraire ont trouvé « su válvula de escape » dans la traduction. De cette manière, la traduction a été un mode d'expression des femmes de la bonne société (Simon, 1996 : 3) et peu à peu les femmes se sont rapprochées au métier d'écrivain.

À travers cette activité, beaucoup de femmes ont contribué de manière directe à la diffusion des nouvelles idées sur les relations de genre à travers la traduction d'ouvrages féministes. D'autres femmes, comme c'est le cas de Carmen de Burgos, ont utilisé la traduction non pas pour diffuser des idées mais pour les réfuter en utilisant des notes en bas de page ou des préfaces. En plus, quelques traductrices sont devenues aussi

théoriciennes de la traduction en réfléchissant sur l'acte de traduire, sur les difficultés, les limitations... (Castro, 2011 : 112-113).

Les traducteurs ont un rôle énorme dans le développement des sociétés en tant que médiateurs interculturels. L'écrivain portugais José Saramago dit que « les écrivains font la littérature nationale et les traducteurs font la littérature universelle ». Irene Atalaya, de sa part, dit que « les textes voyagent entre plusieurs mondes, de même que le traducteur appartient à plusieurs cultures » (Atalaya, 2019 : 1). De cette manière, « les transferts ne se font pas tant entre deux langues qu'entre deux cultures » (Sardin, 2009 : 9) et les traducteurs ont un rôle énorme dans la transmission des idées d'une culture à l'autre.

En tant que traductrices, [...] elles contribuent selon les époques, les circonstances et la nature des ouvrages traduits, au progrès scientifique, à la diffusion des connaissances, à la propagation des religions, à l'importation et à l'exportation de littératures et de valeurs culturelles, à l'enrichissement des langues, à la consolidation du sentiment patriotique, au développement d'une identité nationale, à la création de la littérature universelle, etc. Les fonctions historiques de la traduction sont multiples et sont assumées indistinctement par les traducteurs et les traductrices (Delisle, 2002 : 8).

Toutes ces tâches ne sont pas faciles. Le texte est comme une espèce de hiéroglyphique qu'il faut déchiffrer et le traducteur en tant que médiateur doit laisser la plus faible empreinte possible. La plus grande partie des traces qui laisse le traducteur, les fait de manière non délibérée.

Dans la présente étude, on va se concentrer sur Mathilde Pomès (1886-1977), traductrice française aux multiples facettes. On a vu que la traduction en soi implique déjà d'innombrables tâches mais elle va au-delà. Pomès fut la première femme agrégée d'espagnol en France, professeure, critique littéraire et auteure entre autres mais il faut remarquer qu'elle a aussi accompli un énorme travail social en aidant des figures hispanistes en ces temps difficiles et elle a encouragé et influencé ses amis de manière considérable.

2.4. L'INVISIBILITÉ DES TRAVAUX DES FEMMES

Tout au long de l'histoire, les traducteurs se sont trouvés en arrière-plan, ils étaient l'ombre de la société. Au cours des dernières décennies, le domaine de la traduction s'est féminisé de plus en plus. Cependant, « esta mayor implicación laboral de las

mujeres no conlleva una mayor visibilidad de las traductoras » (Fernández, 2012: 49). Peut-être cela explique le fait qu'il y ait plus de documents historiques sur les hommes que sur les femmes.

Malgré cela, au cours de ces dix ou quinze années, l'intérêt sur les études de l'histoire de la traduction a augmenté et, notamment, sur les débats concernant la manière dont la traduction a constitué un processus de formation de l'individualité de la femme (Pérez, 2019 : 11). Il y a eu plusieurs études qui enquêtent sur ce sujet et qui ont été publiés dans des ouvrages comme *Portrait de traductrices* de Jean Delisle, *Retratos de traductores en la Edad de Plata* de Dolores Romero, *Les femmes dans l'histoire de la traduction. De la Renaissance au XIX^e siècle* d'Andrée Sirois ou encore des publications scientifiques comme « De la profesionalización a la invisibilidad: las mujeres en el sector de la traducción editorial » de Fruela Fernández (2012), entre autres.

Cette dernière étude, celle de Fruela Fernández, montre l'invisibilité de la femme traductrice à travers plusieurs statistiques. La traduction, qualifiée d'activité passive et reproductive, était considérée comme une tâche socialement autorisée aux femmes. Cependant, dans le cadre de cette activité, on voit beaucoup de divergences entre les hommes et les femmes. De cette manière, les femmes se concentrent sur des textes

considérés « moins cultes », c'est-à-dire, les textes où la traduction n'est pas un élément important. En plus, la charge familiale suppose aussi aux femmes des limitations pour choisir les textes. Donc, les traducteurs ont tendance à s'orienter vers les genres symboliques, formels et « nobles », tandis que les traductrices s'orientent vers les genres plus commerciaux et moins légitimés littérairement (Fernández, 2012: 54). La différence des genres traduits par les hommes et les femmes a beaucoup

influencé la reconnaissance des prix. Ce tableau montre la faible reconnaissance institutionnelle des femmes traductrices entre 1984 et 2009 en Espagne.

TABLA 9. PREMIOS NACIONALES A LA MEJOR TRADUCCIÓN (1984-2009) DESGLOSADOS SEGÚN EL GÉNERO DE LA OBRA TRADUCIDA Y EL SEXO DEL PREMIADO

Género	Sexo traductor			
	H	M	Eq	Total
Poesía	15	0	0	15
Narración	7	3	1	11
Religión	3	0	0	3
Filosofía	1	1	0	2
Teatro	1	0	0	1
Total	27	4	1	32

Eq: Equipo mixto de traductores.
(Fernández, 2012: 58)

Toutes les études citées précédemment visent à faire connaître les figures des femmes traductrices qui ont travaillé en tant que médiatrices interculturelles et divulgatrices d'auteurs étrangers dans leurs pays d'origine, ce qui a bénéficié la culture de leurs pays. Ces études défendent le rôle des traductrices dans l'histoire et tentent de récupérer la figure de traductrices importantes comme celle que nous allons étudier : Mathilde Pomès.

Carlos García montre d'une manière très explicite l'invisibilité que Mathilde Pomès a reçue tout au long de l'histoire de la part des figures les plus proches d'elle :

En la marea de fáciles y breves ditirambos que se dedicaron a Pomès en vida, se resiente la falta de comentarios serios y profundos acerca de sus méritos o deméritos como traductora. Los poetas que ella tradujo se mostraban muy agradecidos, y le otorgaban títulos rimbombantes y hueros, pero ninguno de ellos, hasta donde alcanzo a ver, publicó algún comentario de peso valorando críticamente su trabajo. (2017: 14)

3. MATHILDE POMÈS, FEMME AUX MULTIPLES FACETTES

3.1. BIOGRAPHIE

Mathilde Pomès (1886 – 1997) fut la première femme agrégée d'espagnol en 1916. Elle est née à Lescurry, un petit village du département des Hautes-Pyrénées. Dès son enfance, elle regardait les Pyrénées et se demandait qu'est-ce qu'il y avait de l'autre côté. Sa jeunesse s'est écoulée en contact direct avec la nature. Jorge Guillén a écrit sur elle:

De niña, Mathilde Pomès contemplaba, cerca de los Pirineos, las nubes, ¿acaso españolas? [...]. Esas nubes insinuaban una de las claves de su destino. Porque Mathilde Pomès tenía que ser, no una amiga de España –título que suena feamente a política, y, por lo tanto, a ficción-, ni siquiera una hispanista –nombre sólo profesional-, sino la española de instinto. (Cité par Del Pino, 30.07.2017)

Par conséquent, son origine pyrénéenne devient un élément clé dans sa trajectoire artistique parce que non seulement ont fait naître en elle de la curiosité pour l'Espagne, mais ont aussi influencé son œuvre poétique. Mathilde était une étudiante brillante, diplômé en Sciences politiques. Elle a fait sa thèse de doctorat sur l'*Idearium español* d'Ángel Ganivet et, à ce moment-là, elle a commencé à établir des relations avec les écrivains espagnols à fin de trouver des recherches. En 1920, elle a obtenu la « Beca Albert Kahn » grâce à ses mérites académiques, ce qui lui a permis de vivre en Amérique du Sud pendant plusieurs mois (García, 2017 :1).

Il est évident que Mathilde avait un rapport sentimental pas seulement avec l'Espagne mais aussi avec des grands personnages littéraires du pays. « Su independencia ideológica y su tolerancia le permitieron tener amigos de signos opuestos [...]. A Mathilde le interesaba lo esencial en la vida y en el ser humano, no las contingencias » (Ruiz, 2016: 22). En plus, il convient de souligner que Pomès était une personne très généreuse, elle a aidé de manière personnelle à maints écrivains. Entre 1920 et 1940, elle a accueilli dans son salon de Paris à plusieurs intellectuels français et à des auteurs espagnols et latino-américains qui arrivaient à la ville. Pour ce travail, Vicente Aleixandre a dit dans l'*Anthologie de la Poésie Espagnole* qu'elle est « el verdadero cónsul de la poesía española en Europa » et Gómez de la Serna l'appelait « mi querida y admirada hada madrina » (Wikipedia, 22.07.2018). En outre, Mathilde Pomès a aidé Pedro Salinas à obtenir un poste de lecteur en 1914 à la Sorbonne et c'est grâce à elle que les enfants de Salinas ont traversé les Pyrénées pendant la Guerre civile espagnole. Elle a aussi collaboré avec Zenobia Camprubí, épouse de Juan Ramón Jiménez, en lui donnant un coup de main dans son magasin d'artisanat.

Mathilde a noué des liens avec les trois générations littéraires qui précédent la Guerre civile espagnole : la génération de 98, celle de 14 et surtout avec la génération de 27. Elle a correspondu avec Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Alberti, Altoagirre, Cernuda, Gerardo Diego, García Lorca, Jorge Guillén et surtout avec Pedro Salinas et avec sa femme Margarita Bonmatí, entre autres. À travers les dates et les endroits de ces lettres recueillies par Elvira Ruiz (2016) nous avons pu reconstruire le parcours de sa personnalité. Ces correspondances montrent que Mathilde était une amie, une confidente, et une agente littéraire pour ces auteurs.

Pomès a légué ces lettres à Manuel Sito Alba et quelques années plus tard, son épouse Elisa Ruiz les a données à la Biblioteca Nacional de España. Ruiz a déclaré que « este es uno de los últimos epistolarios valiosos que tenemos en España, si no el último » (cité par García Santa Cecilia, 2016). En 2016, grâce à la Biblioteca Nacional, Mathilde a reçu un hommage dans l'exposition *Cartas a una mujer*. L'Universidad Complutense de Madrid lui avait dédié aussi un livre en 1977 juste avant sa mort. Malgré ces hommages, Mathilde Pomès n'a jamais reçu assez de reconnaissance (Atalaya, 2019 : 4).

Mathilde dedicó lo mejor de su vida al hispanismo. Defendió esta causa con todas sus fuerzas, sin embargo, apenas recibió el reconocimiento merecido a título individual y/o colectivo. Hay algunas distinciones simbólicas: La Légion d'Honneur francesa, el Lazo de Isabel la Católica (1935) y la Orden de Alfonso X el Sabio (1969). No ha habido otros reconocimientos públicos y, lo que es por, casi todos los que estaban en deuda profesional con ella no supieron agradecer su ayuda desinteresada ni resaltar la talla de la figura que había sido su hada madrina. (Ruiz, 2016: 70)

Finalement, il faut remarquer que Mathilde Pomès était une femme à multiples facettes. Ses activités professionnelles se sont étendues vers plusieurs directions. Elle a travaillé comme enseignante dans le domaine de l'hispanisme, elle a écrit sa propre production poétique et elle a réalisé plusieurs traductions au français de textes rédigés en langue espagnole (Ruiz, 2016 : 26).

3.2. MATHILDE POMÈS : TRADUCTRICE

À l'âge de 38 ans, Mathilde était déjà connue en tant que femme de lettres française et elle jouissait d'un solide prestige parmi les milieux intellectuels. Par conséquent, elle a entretenu des relations cordiales avec les écrivains de son pays, surtout avec Paul Valéry (1871-1945), une des grandes figures de la poésie.

Paul Valéry est devenu le maître de Mathilde par excellence. C'est grâce à lui qu'elle s'est introduite dans le monde la traduction. Sous sa protection, en 1923, elle a publié sa première traduction, *Échantillon* de Ramón Gómez de la Serna et à propos d'elle, Pomès a déclaré: « Je n'ai exactement compris la valeur et la portée d'une traduction qu'au contact de ce maître » (Pomès, 1992 : 48). De cette manière, la traduction lui a permis de s'introduire dans le monde littéraire, considéré plutôt masculin et en plus, cette activité est devenue « la libération de sa voix sous le fond poétique d'un autre » (Atalaya, 2019 : 7). Un an plus tard, en 1924, elle a traduit *Trois nouvelles exemplaires* d'Unamuno avec Jean Cassou.

Les traductions de Mathilde avaient un énorme prestige et elles ont obtenu une reconnaissance assez vite. Ainsi, les journaux espagnols de l'époque tels que *La Voz*, *ABC* ou *La Esfera* ont souvent parlé sur elle. Elisa Ruiz García a écrit:

Ciertamente, traducir es una operación de alto riesgo, pero en este caso todos los correspondientes coinciden en elogiar la calidad y rigor de su trabajo. Aparte de su absoluto dominio del español, hay que tener en cuenta su capacidad para interpretar las obras líricas en nuestra lengua por cultivar ella misma ese género literario. Por razones

de edad y de afinidad estilística nadie podía sintonizar mejor con las composiciones de los poetas que vivían al otro lado de los Pirineos. Sus versiones captaban la esencia y la musicalidad de las piezas originales, de ahí el entusiasmo de los interesados cuando recibían sus recreaciones. (2016: 66)

Grâce à ses traductions, elle a dévoilé en France plusieurs textes classiques espagnols tels que le *Romancero* ou des ouvrages de Calderón de la Barca, Cervantès et Alonso Contreras. Cependant, elle s'est surtout spécialisée sur les auteurs de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle. En ce qui concerne le théâtre, elle a traduit des pièces de Jacinto Benavente et de José Echegaray, tous les deux prix Nobel de littérature. Concernant la poésie, il est intéressant de noter les traductions de Federico García Lorca, Pedro Salinas et Miguel de Unamuno et par rapport à la prose Luis Díez del Corral, Ramón Gómez de la Serna, Alberto Insúa, Carmen Laforet, Enrique Lafuente Ferrari, José Ortega y Gasset et Miguel de Unamuno. En plus, elle a aussi traduit des textes brefs destinés aux revues littéraires les plus prestigieuses de France (Ruiz, 2016 : 66).

Irene Atalaya dans sa conférence « Entre la France et l'Espagne : femmes traductrices au début du XXe siècle » a remarqué :

Mathilde a un regard particulier pour Federico García Lorca et pour Antonio Machado qui se dévoile dans sa préface : Andalousie et Castille sont à son avis l'âme de la poésie espagnole. D'ailleurs, Lorca lui avait offert en 1931 les poèmes *Ferias* qu'elle avait gardés jusqu'à sa mort, et c'est après la disparition de la traductrice que ces poèmes inédits ont été retrouvés et publiés en 1997. C'est l'auteur le plus traduit par Pomès, pas seulement dans ses anthologies mais aussi dans *Chansons gitanes* en 1935 ; *La savatière prodigieuses (La zapatera prodigiosa)* en 1945 ; *Romancero gitan* en 1959 et *Poèmes* en 1964. (Atalaya, 2019 : 9-10)

En outre, la plus part du temps, elle a travaillé comme représentant des auteurs et comme agente littéraire. Ces travaux exigeaient la réalisation d'infinites démarches qui lui volaient beaucoup de temps. Dans tous les cas, ces énormes efforts ont fait possible la diffusion des œuvres espagnoles d'une énorme qualité en France (Ruiz, 2016 : 66). « Aux yeux des lettres françaises, elle représentait l'Espagne, et sa littérature, alors mal connues » (Patout, 1977 : 308).

Pour ses conférences et traductions, le gouvernement espagnol décerne à Mathilde Pomès le collier de l'Ordre d'Isabelle-la-Catholique et le 18 novembre 1933, elle obtient le prix Amyot destiné à couronner la meilleure traduction de l'année en français : Mathilde Pomès avait traduit les *Essais espagnols* de Ortega y Gasset. (Carrara, 1987 : 490)

3.3. MATHILDE POMÈS : HISPANISTE ET ENSEIGNANTE

Mathilde était une personne très réservée, fiable et elle était considérée comme une importante femme de lettres. « En los años treinta la hispanista gozaba de una admiración general por la importante labor de difusión realizada respecto a las obras más significativas en lenguas española » (Ruiz, 2016: 53). Depuis le début de 1929, elle a été la responsable de la section de langue et culture espagnole dans le journal *Le Figaro* et elle a aussi collaboré dans le journal *ABC* en publiant de nombreux articles. Elle était une personne très sage et maîtrisait parfaitement le domaine de la production littéraire.

En raison de sa reconnaissance, des auteurs tels que Henry Montherlant ont cherché l'aide et le conseil de Mathilde afin de situer les œuvres reliés à l'histoire espagnole. Son prestige a fait que, par exemple, l'académicien et professeur de la Sorbonne, Lucien Lévy Bruhl (1857-1939), lui fasse appel pour qu'elle l'informe sur la langue et la culture hispanique puisqu'il allait faire son voyage scolaire en Amérique du Sud (Ruiz, 2016 : 69 - 70).

Dans le recueil épistolaire de Pomès, il y a une lettre dans laquelle Vicente Aleixandre lui a exprimé « Yo creo que eres la persona que más hace por la difusión por el mundo europeo de la poesía española. Tú sí que eres el verdadero Cónsul General de la Poesía española en Europa ». Valentín de Pedro l'a définie comme « une grande amie de l'Espagne et une grande divulgatrice de la culture espagnole en France » (cité par Atalaya, 2019 : 5).

Los escritores españoles le enviaban sus poemas y manuscritos a esta mujer inteligente, de estatura media, pelo a lo *garçon* y mirada penetrante. “Ella los traducía al francés y escribía artículos en *Le Figaro*, donde colaboraba, para darlos a conocer. Fue clave en su difusión en París, que entonces era la capital cultural del mundo. Si triunfabas allí, podías tener éxito mundial”. Ramón Gómez de la Serna, del que vertió al francés sus greguerías, la llamó “mi querida y admirada hada madrina” en una de las 35 cartas que se conservan de él, todas escritas en tinta roja. (Morales, 22.08.2016)

Par conséquent, Mathilde Pomès, en plus de travailler dans cette importante tâche de diffusion, elle a aussi exercé l'enseignement. Elle a fréquenté plusieurs cours d'été en Espagne dans des villes comme Burgos, Soria ou Santander et c'est dans ces endroits où elle diffusait sa méthodologie de travail et promouvait des nouvelles vocations aux

élèves. En outre, elle a travaillé comme professeure d'espagnol aux lycées Molière, Fénelon, Pasteur et Jules Ferry entre autres (Carrara, 1987 : 489).

Il est aussi intéressant de dire que Mathilde a exercé une grande influence sur ses amis. Elle était une figure de motivation pour eux et elle les encourageant et les incitait à écrire et à traduire. En plus, maintes fois elle-même est devenue le maître de ses camarades. Par exemple, « Valéry l'interrogeait sur Góngora, lui demandait la lecture d'un sonnet, le sens d'un mot, la place d'un accent. [...] Le grand écrivain devant elle s'asseyait à une petite table, comme un écolier, et Mathilde expliquait, soulignait un trait [...] » (Patout, 1977 : 308).

3.4. MATHILDE POMÈS : CRÉATRICE

Il ne faut pas oublier que Mathilde Pomès était aussi créatrice, elle a commencé à écrire depuis sa jeunesse. Néanmoins, elle a attendu un certain temps pour dévoiler ses œuvres en tant qu'écrivaine. Mathilde ne publie son premier ouvrage que lorsqu'elle avait déjà obtenu une certaine reconnaissance en tant que traductrice. Ainsi, elle publie son premier livre, *Ferveur*, en 1928, préfacé par son grand ami Paul Valéry. La plupart des poèmes de l'œuvre sont dédiés aux auteurs de la *Generación del 27*, ce qui montre la relation d'amitié qu'elle entretenait avec eux (Atalaya, 2019 : 6).

Nous pouvons voir comment la vie de Mathilde a influencé la nature de son œuvre. Mathilde a passé toute son enfance en contact direct avec la nature puisqu'elle habitait dans un environnement paysan. Comme il est possible de constater à travers ses ouvrages, ce mode de vie l'a assez marquée, « toda su obra expresa los sentimientos y reacciones de la autora ante la contemplación del mundo físico y su fenomenología desde un punto de vista natural » (Ruiz, 2016: 25). Elle cherchait toujours l'inspiration dans la nature pour évacuer le stress et la fatigue de la ville. Ses poèmes montrent une sensibilité extrême et expriment le monde d'une manière très pure. « Mathilde evita voluntariamente los meandros de la retórica y busca una forma pura de expresar su visión del mundo, siguiendo las líneas de la vanguardia lírica más depurada en este género literario bajo la égida del maestro Paul Valéry » (Ruiz, 2016: 25).

Pedro Salinas a constitué aussi une figure de premier plan sur la trajectoire littéraire de l'écrivaine. Il a exercé un travail de conseil et d'assistance en spécifiant et en écartant

« la generación de los maestros consagrados y los jóvenes que aspiraban triunfar » (Ruiz, 2016 : 45) et il a créé une Université Internationale pour apprendre les étrangers la culture hispanique. En 1957, Pomès publie *Anthologie de la poésie espagnole*. Il s'agit d'un projet bilingue dans lequel elle fait « un parcours de la littérature espagnole depuis le moyen âge jusqu'à la *Generación del 27* » (Atalaya, 2019 : 8). Dans cette anthologie, Mathilde écrit des commentaires sur un choix de poèmes et elle présente les poètes en les introduisant dans des notes en bas de page. Le but de ce projet était d'instruire et de guider les intellectuels français sur le monde hispanique.

Suite à la publication de son premier ouvrage *Ferveur*, Mathilde Pomès jouissait d'une capacité de création immense. Ultérieurement, en ce qui concerne la poésie de création, elle a publié *Absence comblée* (1932), *Goût du Matin* (1934) et *Ces mots* (1935). Cependant, elle a dû arrêter sa production littéraire puisqu'elle travaillait dans plusieurs domaines et des années plus tard elle reprend l'écriture en publant *Saint-Joseph du Tholonet* (1952), *Au bord de la nuit* (1956), *Orée* (1958) et *La grande année* (1963).

4. ANALYSE TRADUCTOLOGIQUE

Tout de suite, dans cette partie du travail on va faire une analyse traductologique de deux poèmes traduits par Mathilde Pomès dans son *Anthologie de la poésie espagnole* (1957). Les poèmes en question sont *La muerte es bella* de Juan Ramón Jiménez et *Luz de la noche* de Pedro Salinas, deux des plus remarquables poètes de la littérature espagnole du XIX^e siècle.

4.1. *LA MUERTE BELLA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ*

LA MUERTE BELLA

¿Qué me vas a doler muerte?
¿Es que no duele la vida?
¿Por qué ha de ser más osado
para el vivir exterior
que para el hondo morir?

MORT BELLE

Mort, tu vas me faire mal ?
La vie ne m'en fait donc pas ?
Me faudra-t-il plus d'audace
pour vivre tout en surface
que mourir en profondeur ?

La tierra ¿qué es que no el aire? ¿Por qué nos ha de asfixiar, por qué nos ha de cegar, por qué nos ha de aplastar por qué nos ha de callar?	Qu'est la terre que n'est l'air ? Va-t-elle nous étouffer ? Va-t-elle nous aveugler ? Va-t-elle nous écraser et nous réduire au silence ?
¿Por qué morir ha de ser lo que decimos morir, y vivir, sólo vivir, lo que callamos vivir?	Pourquoi mourir doit-il être ce que nous disons mourir, Et vivre rien d'autre que vivre, cela que nous taisons vivre ?
Por qué el morir verdadero (lo que callamos morir) no ha de ser dulce y suave como el vivir verdadero (¿lo que decimos vivir?)	Et pourquoi le vrai mourir, ce mourir que nous taisons ne nous serait-il pas doux comme nous l'est le vrai vivre, cela que nous disons vivre ?

(Pomès, 1957 : 244)

4.1.2. ANALYSE MÉTRIQUE

4.1.2.1. LES VERS

Le poème de Juan Ramon Jiménez est formé par 19 vers divisés en 4 strophes, dont 3 ont 5 vers et une a 4 vers. Si nous regardons la traduction de Mathilde Pomès, nous voyons que la structure est exactement la même. Elle a le même nombre de strophes et le même nombre de vers. Nous pouvons voir une correspondance exacte par rapport à la version originale. La traductrice respecte assez bien le poème et elle s'approche de lui dans chacun des vers.

En plus, il est aussi intéressant de dire qu'elle respect aussi tous les enjambements du texte, c'est-à-dire, lorsque la fin du vers ne coïncide pas avec la pause syntactique, Mathilde décide de maintenir les coupures de la version originelle. Il n'y a aucun vers

qui contienne un mot ou une idée du vers antérieur ou postérieur. La réécriture est pratiquement nulle. L’unique exception est celle des deux premiers vers dans lesquels la traductrice change place des noms « mort » et « vie » et les situe au début du vers.

4.1.2.2. LA RIME

Le poème n’a pas une rime régulière, la plupart des vers manquent de rime. Comme nous pouvons le constater le seuls vers qui riment sont le 7 « asfixiar » avec le 8 « cegar », le 9 « aplastar » et le 10 « callar » ; et le vers 12 « morir » avec le 13 « vivir », le 14 « vivir », le 16 « morir » et le 19 « vivir ». Le reste du poème n’a pas de rime, par conséquent il s’agit d’un poème libre. Il faut souligner que ces rimes sont formées à partir de verbes du champ lexique de la vie et la mort, pour accentuer la souffrance des deux états.

En ce qui concerne la traduction, la rime est aussi libre. Cependant, la distribution des vers qui riment est différente. Comme Marco Antonio Campos dit « la traducción perfecta en poesía es imposible; al menos que se desdibuje o desmusicalice lo menos que se pueda » (1996: 6). Ainsi, les vers qui riment dans cette version sont le 3 « audace » avec le 4 « surface » ; et le vers 7 « étouffer » avec le 8 « aveugler », le 9 « écrasser ».

4.1.2.3. LES FIGURES RHÉTORIQUES

L’un des figures les plus caractéristiques de *La muerte es bella* est la question rhétorique. En fait, tout le poème est en soi une série de questions sur la vie et la mort. Évidemment, Mathilde garde à la perfection cette forme, la suppression de ces questions pourrait entraîner un changement complet de la structure et du rythme du poème.

Une autre figure stylistique important du texte est l’anaphore. Sept vers du poème commencent par « por qué » et en plus, les vers 7, 8, 9 et 10 répètent la structure « por qué nos ha de + verbe ». Mathilde décide de modifier cette figure dans sa traduction et l’unique « pourquoi » qu’elle décide de rester est celui du vers 11 et celui du vers 15 mais, dans ce dernier cas, elle ajoute la conjonction de coordination « et » au début du vers. Cependant, malgré la suppression de la locution adverbiale « pourquoi », Pomès garde l’anaphore en répétant la structure « Va-t-elle nous + verbe » (v. 7, 8, 9), ce qui

montre l'angoisse et l'obsession de l'auteur. Une autre anaphore assez marqué est celle des vers 12, 13 et 16, dans ce cas l'auteur utilise la répétition de la structure « lo que + verbe en présent + infinitif ». Cette fois, Mathilde reste fidèle à la structure originelle et elle garde la figure stylistique sous la forme « ce / cela que nous + verbe en présent + infinitif ».

En outre, il est également intéressant de parler des épiphores ou autrement dit des mots qui se répètent à la fin de plusieurs vers. Dans le texte de Juan Ramón Jiménez nous trouvons deux épiphores. La première apparaît dans le vers 5 « morir » et nous pouvons voir la répétition du mot à la fin des vers 12 et 16. Mathilde, de sa part, change la distribution de cette figure rhétorique et elle répète le mot « mourir » dans les vers 12 et 15. L'autre épiphore passe par la répétition de l'infinitif « vivir » dans les vers 13, 14 et 19. Cette fois, Mathilde respecte la version originale et répète le verbe « vivre » dans les vers 13, 14 et 19, mais elle le fait aussi dans le vers 18.

Il est également intéressant de commenter l'inclusion d'une polysyndeton dans les vers 10 et 15. La traductrice ajoute la conjonction « y » au début des vers et elle réussit à donner une plus grande force expressive au texte.

Les figures stylistiques de répétition sont donc fondamentales dans le texte. Grâce à elles, le poème obtient rythme et musicalité. Mathilde ne garde pas exactement les mêmes figures de répétition mais malgré cela, la traduction obtient le même effet et elle s'écoule comme le texte original.

4.2. *LUZ DE LA NOCHE DE PEDRO SALINAS*

LUZ DE LA NOCHE

Estoy pensado – es de noche –
en el día que hará allí
donde esta noche es de día,
en las sombrillas alegres,
abiertas todas las flores,
contra ese sol, que es la luna
tenue que me alumbría a mí.

LUMIÈRE DE LA NUIT

Il fait nuit. Je pensé au jour,
jour qu'il doit faire là-bas,
là-bas où ma nuit es jour ;
à la gaîté des ombrelles
épanouissant leurs fleurs
contre ce soleil la lune
ténue qui m'éclaire, moi.

Aunque todo está quieto,
 tan en silencio en los oscuro
 aquí alrededore,
 veo a las gentes veloces
 —prisa, trajes claros, risa —
 consumiendo sin parar
 a pleno goce esa luz
 de ellos, la que va a ser mía
 en cuanto alguien diga allí:
 « Ya es de noche »;
 la noche donde yo estoy
 ahora,
 donde tú estás junto a mí,
 tan dormida y tan sin sol
 en esa
 noche y luna del dormir,
 que pienso en el otro lado
 de tu sueño, donde hay luz
 que yo no veo,
 donde es de día y paseas
 —te sonrías al dormir —
 con esa sonrisa abierta,
 tan alegre, tan de flores,
 que la noche y yo sentimos
 que no puede ser de aquí!

Malgré la paix qui m'entoure
 et le silence et le noir,
 j'aperçois les gens qui courent
 —hâte, rires, robes claires—
 consommant à pleine joie
 cette lumière à eux, celle
 qui bientôt va être mienne,
 bientôt, quand quelqu'un dira
 là-bas : « Voici qu'il fait nuit » ;
 nuit où je suis maintenant
 où tu es si près de moi,
 si dormante et sans soleil,
 au profond de cette nuit,
 cette lune du dormir,
 que je pense à l'autre face
 de ton sommeil, l'autre face
 éclairée d'une lumière
 que je ne vois pas ; où il
 fait jour, où tu te promènes
 —tu souris, tout en dormant—
 avec ce sourire éclos,
 si joyeux, si bien de fleur,
 que la nuit et moi sentons
 qu'il ne peut être d'ici.

(Pomès, 1957 : 249)

4.2.1. ANALYSE MÉTRIQUE

4.2.1.1. LES VERS

Le poème de Pedro Salinas est formé par 32 vers recueillis en une seule strophe. La traduction de Mathilde Pomès maintient la structure du poème en conservant une seule

strophe, mais elle ne garde ni le nombre de vers ni les enjambements du texte. Dans la version de Mathilde Pomès il y a un vers de moins parce qu'elle élimine le vers 10 « aquí alrededor ». En outre, Mathilde Pomès supprime le vers 19 « ahora » de la version originale et elle ajoute un autre vers dans sa traduction, le vers 24 « éclairée d'une lumière », ainsi, finalement dans la traduction il n'y a qu'un vers de moins.

En plus, nous pouvons apprécier que la traduction ne suit pas l'ordre linéal des vers de la version originale, c'est-à-dire que Mathilde Pomès ne respecte pas les coupures syntaxiques de la version originale et la plus part des vers contiennent des mots ou des idées des vers antérieurs ou postérieurs. Nous pouvons apprécier cette variation depuis le premier vers « Estoy pensando – es de noche - » (vers 1) « Il fait nuit. Je pense au jour » (vers 1). Dans les vers 13, 14 et 15 de la version original et les vers 12, 13 et 14 de la traduction nous pouvons apprécier très bien ces variations :

Consumiendo sin parar	Consommant <u>à pleine joie</u>
<u>A pleno goce</u> esa luz	Cette lumière <u>à eux</u> , celle
<u>De ellos</u> , la que va a ser mía	Qui bientôt va être mienne
En cuanto alguien diga <u>allí</u> :	Bientôt, quand quelqu'un dira
« Ya es de noche »	<u>Là-bas</u> : « Voici qu'il fait nuit »

En plus de ces variations de l'ordre des vers, il y a plusieurs syntagmes qui ne sont pas traduits et il y en a d'autres qui sont ajoutés mais cela nous allons le voir sur le point des figures rhétoriques.

4.2.1.2. LA RIME

Le poème de Salinas a une rime libre. Cependant, il faut remarquer qu'on trouve 5 vers qui riment entre eux : le vers 2 « allí », le 7 « mí », le 16 « allí », le 20 « mí » et le 32 « aquí ». Salinas situe de manière exacte les éléments dans l'espace, nous sommes en présence de deux réalités à travers les moments du jour et de la nuit, ou autrement dit, entre le sommeil et le monde empirique. Ainsi, Salinas utilise l'adverbe « allí » pour désigner la journée d'une réalité qui n'est pas la sienne et l'adverbe « aquí » pour faire référence à la nuit, c'est-à-dire, à sa réalité. En positionnant ces mots à la fin des vers, le poète remarque la division de ces deux mondes. Néanmoins, Mathilde Pomès

n'utilise pas ces rimes dans la traduction, mais elle finit plusieurs vers avec les mêmes substantifs : les vers 1 et 3 « jour », les 16 et 20 « nuit », les 22 et 23 « face ». Nous pouvons donc voir qu'aussi bien Salinas que Pomès utilisent deux recours différents mais ils obtiennent le même effet, celui de souligner les deux réalités, celle du jour et celle de la nuit.

4.2.1.3. LES FIGURES RHÉTORIQUES

Les figures de style les plus remarquables dans le texte de Salinas sont les figures répétition. Le vocabulaire du texte est formé par la répétition de plusieurs antonymes du champ lexique du jour et de la nuit :

	Poème original	Traduction
noche / nuit	1, 3, 17, 18, 23, 31	1, 3, 16, 17, 20, 30
día / jour	2, 3, 27	1, 2, 3, 26
luna / lune	6, 23	6, 21
sol / soleil	6, 21	6, 19
oscuro / le noir	8	9
luz / lumière	15, 25	13, 24
alumbrar / éclairer	7	7, 24
dormir / dormir	21, 23, 28	19, 21, 27
sueño / sommeil	25	23
pensar / penser	1, 24	1, 22

De manière générale, nous pouvons voir qu'il s'agit d'un vocabulaire simple et, par conséquent, facile à traduire. Mathilde reste fidèle aux termes de vocabulaire mais ce qui attire le regard, c'est l'anadiplose que la traductrice ajoute au début du poème « Il fait nuit. Je pense au jour // jour qu'il doit faire là-bas » (v. 1, 2) et l'introduction d'un vers qui n'apparaît pas dans la version originale. Dans ce dernier cas, la traductrice produit deux vers « de ton sommeil, l'autre face // éclairée d'une lumière » (v. 23, 24) à partir d'un seul vers du poème de Salinas « de tu sueño donde hay luz » (v. 25). Avec cette inclusion, Mathilde Pomès souligne le pouvoir de la « lumière » en introduisant le participe passé « éclairée » et remarque la division entre les deux réalités avec le

syntagme « l'autre face ». En outre, ce vers (23) finalise de la même façon que le vers précédent « que je pense à l'autre face » (v. 22).

De plus, Mathilde ajoute un autre anadiplose dans les vers 2 et 3 « jour qu'il doit faire là-bas, // là-bas où ma nuit est jour ».

Une autre figure de répétition ajoutée par la traductrice est la polysyndète qui apparaît dans le vers 9 « et le silence et le noir ». La réitération de la conjonction *et* donne une musicalité et un rythme plus fort que celle qui a le vers originel « tan en silencio en lo oscuro » (9).

Par conséquent, nous pouvons apprécier que les figures rhétoriques de répétition acquièrent un poids important dans le poème. Grâce à elles, le poète remarque un des thèmes principaux du poème, la division des deux réalités, le jour et la nuit. Comme nous avons vu, la traductrice non seulement utilise ces recours mais elle les intensifie en introduisant plus figures que le poème originel.

4.3. CONCLUSIONS DE L'ANALYSE TRADUCTOLOGIQUE

Après avoir fini l'analyse traductologique des deux poèmes, nous pouvons vérifier l'excellence travail de la traductrice. Pour traduire poésie il faut rester fidèle au texte mais aussi rechercher l'effet esthétique, c'est pourquoi ce n'est pas travail facile. Malgré quelques variations Mathilde obtient les deux objectifs.

La traduction de *La muerte es bella* est très bien maîtrisée. On trouve quelques variations de la forme comme la suppression de la locution adverbiale « por qué ». Cependant, la traductrice garde l'anaphore de ces vers (7, 8, 9) sans modifier la fluidité du texte original et en respectant l'objectif de cette figure rhétorique, remarquer l'angoisse de l'auteur. Par conséquent, au final elle conserve assez bien le rythme, la musicalité et les buts de la version originale.

En ce qui concerne *Luz de la noche*, Mathilde Pomès prend un peu plus de libertés dans la traduction en ajoutant des figures rhétoriques, en faisant des omissions, en ajoutant des informations et en changeant l'ordre de beaucoup de syntagmes du poème. Avec cela, nous pouvons démontrer que la traduction n'est pas seulement une tâche reproductive mais aussi créative parce que, c'est le traducteur qui doit choisir les figures

stylistiques, la rime, le vocabulaire et tous les changements qui puissent se produire dans une traduction. Le fait de devoir concilier avec les particularités d'une autre langue, et tout particulièrement lorsqu'on traduit de la poésie, implique prendre des décisions. Ces choix de la part des traducteurs sont dus à cause des variations grammaticales et sémantiques qu'il y a dans les différentes langues. Par conséquent la traduction est bien plus qu'une copie, elle est aussi une « création » afin de pouvoir transmettre au mieux. Tous les traducteurs ne traduisent pas de la même manière.

À travers ces analyses, nous pouvons constater non seulement la splendide maîtrise de l'espagnol de la traductrice, mais aussi celle de sa propre langue, le français. Nous ne trouvons ni des mauvaises traductions, ni des faux sens. D'après nous, Mathilde reproduit de manière magistrale les images des poètes espagnols. Elle obtient des traductions très réussies.

5. CONCLUSION

Cette étude ratifie l'oubli de la femme dans l'histoire de la traduction. La traduction est un travail qui reste encore peu visible avec un manque de reconnaissance énorme. Cependant, la figure des femmes dans ce monde a été très importante grâce à leurs tâches en tant que médiatrices interculturelles. On peut dire qu'elles ont marqué un avant et un après dans la culture de la société du monde entier, puisqu'à travers leurs traductions, elles ont contribué au développement et à la modernisation de plusieurs pays, en plus d'ouvrir les esprits en diffusant des nouvelles idées. En outre, la traduction représente un travail peu apprécié parce qu'elle n'est pas considérée comme une tâche créatrice, mais reproductive. Par conséquent, tout au long de l'histoire elle a été un travail soi-disant féminin. Malgré sa mauvaise réputation, la traduction a introduit à maintes femmes dans le monde des lettres, puisque beaucoup de femmes traductrices ont orienté leur travail vers l'écriture et ainsi, la plupart d'entre elles se sont consacrées à l'écriture.

La figure de Mathilde Pomès a été choisie pour lui rendre sa voix. Elle était une intellectuelle, passionnée par la culture espagnole et par le monde des lettres. Elle est une figure clé dans le monde de la traduction hispaniste et, en tant que femme, c'était une pionnière à maints égards. Grâce à ses efforts et à sa sagesse elle est devenue une femme aux multiples facettes en travaillant en tant que traductrice, écrivaine, hispaniste

et enseignante. Toutefois, ce qui est frappant, c'est le manque de reconnaissance et le silence subi par le simple fait d'être femme. En dépit d'être un personnage important de son époque, elle n'a pas joui du même prestige que ses collègues du sexe masculin qui ont exercé la même profession.

Le but de notre étude est de montrer au monde la figure de cette femme fantastique, casser le mythe qui proclame que les femmes possèdent une capacité intellectuelle inférieure et motiver d'autres personnes à étudier des figures féminines pour éradiquer leur infériorité et leur manque de reconnaissance dans le monde des lettres.

Pour justifier le travail de Mathilde Pomès, j'ai décidé d'analyser la traduction de deux poèmes de son *Anthologie de la poésie espagnole*. Les textes concernés sont *La muerte bella* de Juan Ramón Jiménez et *Luz de la noche* de Pedro Salinas.

Finalement, après avoir dénoncé l'oubli, le désintérêt et l'exclusion du sexe féminin dans le monde des lettres tout au long de l'histoire et son manque de visibilité à ce jour ; nous voudrions lancer un appel et inviter au monde non seulement à étudier et à connaître des femmes intellectuelles de manière isolée mais à les introduire dans des manuels généraux où les figures masculines occupent pratiquement tout le poids des études.

6. BIBLIOGRAPHIE

AMO DEL AMO, María Cruz del. (2009). « La educación de las mujeres en España : de la “amiga” a la Universidad ». *Participación educativa: Revista electrónica del Consejo Escolar del Estado*, 11, pp. 8-22. Consulté sur <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14204>

ATALAYA, Irene. (2019). « Entre la France et l’Espagne : femmes traductrices au début du XX^e siècle ». Conférence prononcée dans *Lire et écrire le transfrontalier aujourd’hui, dans la fiction romanesque et ailleurs*. 2-13 juillet 2019, Cadix, Universidad de Cádiz.

CAMPOS, Marco Antonio. (1996). « Poesía y traducción ». *Hieronymus Complutensis*, janvier-juin. n° 3. Consulté sur https://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/03/03_051.pdf.

CARRARA MOTTO, Herminia. (1987). « Mathilde Pomès et l’hispanisme ». *Revue de Littérature Comparée*, 61, n° 4.

CASTRO, Olga. (2011). « Traductoras gallegas del siglo XX. Reescribiendo la historia de la traducción desde el género y la nación ». *MonTi. Monografías de Traducción e Interpretación* 3, pp. 107-130. Consulté sur https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/21607/1/MonTI_3_05.pdf

COUSIN, Victor. (1858). *La société française au XVIIe siècle*. T. 2. Paris : Didier.

Delisle, Jean. (2002). *Portraits de traductrices*. Ottawa : Les Presses de l’Université d’Ottawa.

DUCHENE, Roger. (1974). « L’École des femmes au XVIIe siècle ». *Mélanges historiques et littéraires sur le XVIIe siècle : offerts à Georges Mongrédiens par ses amis*. Paris, Publications de la Société d’Étude du XVIIe siècle, t. 3, pp. 143-155.

FENELON, François. (1687). *De l’éducation des filles*. Paris : Chez Lefevre Libraire-Editeur.

FERNÁNDEZ, Fruela. (2012). « De la profesionalización a la invisibilidad: las mujeres en el sector de la traducción editorial ». *Trans.* 16, pp. 49-64. Consulté sur <https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3211/2961>.

GARCÍA, Carlos. (2017). « Mathilde Pomès y Guillermo de Torre (1923-1935). Al margen de una antología ». Consulté sur https://www.academia.edu/31053633/Mathilde_Pom%C3%A8s_y_Guillermo_de_Torre_1923-1935_.

GARCÍA SANTA CECILIA, Carlos. (2016). « Mathilde Pomès, la Cónsul General de nuestra poesía ». *ABC*, 19.10.2016. Consulté sur https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-mathilde-pomes-consul-general-nuestra-poesia-201610191834_noticia.html?ref=https%2F%2Fwww.google.com%2F.

HISTOIRE DE L'EDUCATION DES FILLES EN FRANCE. (27 février 2020). Dans *Wikipedia*. Consulté sur https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Gustave_Flaubert&oldid=165809492

JOUVE, Nicole Ward. (1991). *White Woman Speaks with Forked Tongue : Criticism as Autobiography*. Londres : Routledge.

MATHILDE POMES. (22 juillet 2018). Dans *Wikipedia*. Consulté sur https://es.wikipedia.org/wiki/Mathilde_Pom%C3%A8s#cite_note-4.

MAYEUR, Françoise. (1981). « Garçons et filles du XIXe au XXe siècle : une éducation différente ». *Enfance*, 1:1-2, pp. 45-52. Consulté sur https://www.persee.fr/docAsPDF/enfan_0013-7545_1981_num_34_1_2747.pdf

MORALES, Manuel. (2016). « Mathilde Pomès, embajadora de la poesía española en Europa ». *El País*, 22.08.2016. Consulté sur https://elpais.com/cultura/2016/08/21/actualidad/1471772906_197753.html

PATOUT, Paulette. (1977). « In Memoriam: Mathilde Pomès ». *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 29, p. 307. Consulté sur https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1977_num_29_1_2127.

PÉREZ HERMOSILLA, Carmen Teresa. (2019). « Carmen de Burgos, traductora de Rachilde ». Trabajo de fin de grado, Cádiz: Universidad de Cádiz. Consulté sur <https://robin.uca.es/xmlui/handle/10498/22235>.

PINO, Rafael del. (2007). « Mathilde Pomès, fervor en una española de instinto ». *La Opinión de Granada*, 30.09.2007. Consulté sur https://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf130316120902_132.pdf.

POMES, Mathilde. (1957). *Anthologie de la poésie espagnole*. Paris : Librairie Stock.

POMES, Mathilde. (1922). « L'humaniste ». *Intentions*. Paris: La maison des amis des Livres. P. 48.

ROMERO LÓPEZ, Dolores. (2015). « Mujeres traductoras en la edad de plata (1868-1939): Identidad moderna y *affidamiento* ». *Hermeneus*, 17, pp. 179-207. Consulté sur <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5378046>.

RUIZ GARCÍA, Elisa. (2016): *Cartas a una mujer. Mathilde Pomès 1886-1977*. Madrid: BNE.

RUIZ GUERRERO, Cristina. (1996). *Panorama de escritoras españolas*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

SARDIN, Pascal. (2009). « Colloque sentimental », *Palimpsestes* 22. Consulté sur <http://journals.openedition.org/palimpsestes/182>.

SIMON, Sherry. (1996). *Gender in Translation : Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres / New York : Routledge.

SIROIS, Andrée. (1997). *Les femmes dans l'histoire de la traduction. De la Renaissance au XIXe siècle*. Thèse inédite. Ottawa : Université d'Ottawa.

WOLF, Michaela. (2005) « The Creation of A Room of One's Own. Feminist Translators as Mediators Between Cultures and Genders ». Dans Santaemilia, José (ed.). *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*. Manchester: St. Jerome, pp. 15-25.