



FACULTAD DE FILOLOGÍA

## GRADO EN ESTUDIOS FRANCESES

### TRABAJO DE FIN DE GRADO

**CURSO 2020/2021**

**TÍTULO:** Analyse de la traduction de *Baluart* d'Elvira Sastre

**AUTOR/A:** Laura Cerezo García

**Fecha:** Junio 2021

**Vº Bº del Tutor**

**Firma:**

**Firmado:** Alexia Zilliox

Table des matières :

1. Introduction.....	2
2. Présentation du corpus et de la méthodologie.....	4
2.1. Elvira Sastre et son œuvre.....	4
2.2. Méthodologie.....	5
2.2.1. La traduction en poésie.....	5
2.2.2. Les procédés de traduction.....	8
2.2.2.1. Transposition.....	8
2.2.2.2. Modulation.....	8
2.2.2.3. Équivalence.....	9
2.2.2.4. Adaptation.....	9
2.2.2.5. Compensation.....	10
3. Analyse de la traduction.....	11
3.1. L'aspect morphosyntaxique.....	11
3.1.1. Omission.....	11
3.1.2. Amplification.....	13
3.1.3. Explicitation.....	15
3.1.4. Transposition.....	16
3.1.5. Modulation.....	20
3.2. L'aspect lexical.....	21
3.2.1. Omission.....	21
3.2.2. Transposition.....	21
3.2.3. Modulation.....	22
3.2.4. D'autres changements lexicaux.....	23
3.2.5. La traduction du titre.....	26
3.3. L'aspect stylistique.....	27
3.3.1. Le respect des vers courts.....	27
3.3.2. Les figures stylistiques.....	27
4. Conclusion.....	29
5. Références bibliographiques.....	30
6. Annexe.....	32

## 1. Introduction

La poésie est l'un des premiers genres littéraires, donc depuis toujours elle porte un intérêt particulier. Il est pourtant vrai qu'elle a connu un certain déclin à la fin du XXe siècle quand le roman est devenu le genre à grand public par excellence. Cependant actuellement elle retrouve un renouveau important grâce à sa modernisation. On innove en ce qui concerne l'expression littéraire, en essayant de s'approcher d'un langage frais pour que la plupart des lecteurs puisse le comprendre et s'identifier plus facilement avec ce qu'on écrit. Mais on change aussi des aspects par rapport à l'exposition de cette poésie contemporaine, parfois en se servant de la musique, ce qui va attirer encore plus l'attention, surtout parmi les jeunes gens, ou des plateformes comme les réseaux sociaux qui aident à atteindre une expansion des textes plus rapide et visuelle. Alors la traduction est très importante pour répandre aussi cette poésie ailleurs et arriver ainsi à un public divers qui peut recevoir les messages transmis initialement par des écrivains d'origines variées.

Elvira Sastre est l'une de ces poètes modernes. Nous avons donc choisi d'analyser la traduction espagnol-français de son œuvre poétique *Baluarte* (2014). Nous allons étudier les différences existantes entre la version originale et la traduction réalisée par Isabelle Gugnion au mois de septembre de l'année 2020, intitulée *Tu es la plus belle chose que j'aie faite pour moi*. Le choix du sujet a été déterminé par notre intérêt pour le domaine de la traduction et de la poésie contemporaine, et personnellement pour la poésie d'Elvira Sastre de façon plus concrète.

La poésie de cette écrivaine est objet d'étude dans les journaux, comme *El País*, *BBC NEWS Mundo* ou *El Cultural*, et dans les journaux spécialisés, comme *Poémame* ou *El Duende*. En plus, même si elle est une poète très jeune (née en 1992), elle est déjà étudiée dans les universités. Nous pouvons, par exemple, mentionner des articles de revues universitaires tels que « Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: la poesía de María Sánchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992) » d'Ana Cánovas dans la revue *Kamchatka* éditée par l'Université de Valence et « #Quéespoesía: Género y nuevas poéticas productivas en la era de las redes sociales. Las poéticas de Elvira Sastre, Irene X y Loreto Sesma » d'Isabel Logroño dans la revue *Signa*. Ces articles abordent des thèmes éloignés de celui que nous allons étudier mais ils posent les bases de la figure et de la poésie d'Elvira Sastre en tant qu'objets d'étude dans l'investigation actuelle

réalisée dans les universités. Pourtant, par rapport à notre sujet, il n'y a pas d'études en raison de la nouveauté de la traduction (2020) que nous allons analyser.

*Tu es la plus belle chose que j'aie faite pour moi* est la première traduction qui a été faite d'un livre d'Elvira Sastre en français. Pourtant, avant celle-ci, on a traduit d'autres œuvres de cette écrivaine dans d'autres langues : *La solitudine di un corpo abituato alla ferita*, traduction de *La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida* qui a été publiée en octobre 2018 en Italie ; *One day I will save myself*, édition anglaise de *Baluart* publiée en mai 2019 ; et *Dagen zonder jou*, traduction du roman *Días sin ti* qui a été publié en mai 2020 en Hollande. Cela nous montre que depuis trois ans, la poésie de Sastre est en expansion dans des pays où on parle une autre langue donc elle a besoin de la traduction pour y arriver et transmettre son discours.

Notre travail se compose d'une première présentation de la poète et de son œuvre et d'une partie théorique sur la traduction en poésie et sur les procédés de traduction que nous allons suivre dans l'analyse postérieure de la traduction de Gugnion. Dans cette analyse, nous allons nous centrer sur la comparaison entre les aspects morphosyntaxique, lexical et stylistique des deux versions, la version originale en espagnol et celle traduite en français. Finalement, nous évaluerons la précision et la pertinence atteintes par la traductrice en tenant compte de l'univers de la poète. En ce qui concerne la méthodologie à suivre, d'abord, nous réaliserons des recherches pour bien établir la théorie sur laquelle nous allons nous baser, en nous servant d'articles qui expliquent les principaux aspects et problématiques de la traduction poétique, comme sont les articles d'Ellrodt et de Kayra. Et après, nous ferons l'analyse afin d'examiner la qualité de la traduction.

## 2. Présentation du corpus et de la méthodologie

### 2.1. Elvira Sastre et son œuvre

Elvira Sastre est une poète et traductrice espagnole qui est née à Ségovie en 1992. Elle s'intéresse à la lecture dès qu'elle est petite, influencée par son père, et à la poésie après avoir étudié Bécquer et la génération de 27 au collège. Pourtant, c'est la découverte de Benjamín Prado, un auteur espagnol très reconnu, qui contribue à l'inclusion de la jeune écrivaine dans le monde de la poésie contemporaine ; elle admet dans un entretien pour *Jot Down* (2018) avoir pensé : « Joder, yo quiero escribir así ». Elle explique aussi que la poésie de cet auteur attirait son attention parce qu'il disait ce qu'elle avait besoin d'entendre et qu'il lui transmettait d'une façon différente aux autres et continue à le faire de nos jours.

À l'âge de 15 ans, elle commence à publier ses poèmes dans un blog qu'elle intitule « Relocos y recuerdos »<sup>1</sup>, créé dans un premier moment afin d'exprimer ses sentiments pour un amour platonique. En 2013, elle publie son premier livre : *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo*, qui comprend un prologue écrit par Benjamín Prado. Seulement cinq mois après cette publication, elle écrit *Baluartes*, son œuvre poétique la plus connue et qui continue à avoir du succès entre les lecteurs de poésie. La traduction en français de celle-ci est l'œuvre sur laquelle nous allons nous centrer. Elle a perpétué sa production poétique en publiant d'autres livres : *Ya nadie baila* (2015), une anthologie qui recueille des poèmes appartenant à ses deux premiers livres ainsi que d'autres inédits ; *La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida* (2016) et *Adiós al frío* (2021).

Mis à part ses œuvres purement poétiques, elle a écrit un recueil de textes en prose illustré par Emiliano Batista (EMBA) qui s'intitule *Aquella orilla nuestra* (2018) et un roman qui a reçu le prix Biblioteca Breve : *Días sin ti* (2019). En 2019, elle lance un projet accompagné d'Andrés Suárez : *Desordenados*. C'est un récital poétique musical qui combine ses poèmes et les chansons de l'auteur-compositeur, qui connaît un grand succès au niveau national. En 2020, elle publie l'album *Elvira en voz* qui se compose de douze poèmes récités par elle-même et accompagnés de musique. Elle a aussi travaillé dans des journaux, comme *El País*, où elle publie des articles encadrés dans la section « Madrid me mata ». De plus, elle participe au programme « Encuentros literarios » dans plusieurs lycées espagnols et à des conférences littéraires. En tant que traductrice, elle a

---

<sup>1</sup> <http://bleuparapluie.blogspot.com/>

traduit des œuvres d’auteurs très reconnus comme Oscar Wilde, Gordon E. McNeer, Rupi Kaur et Lana del Rey, parmi d’autres. Sastre avoue que la traduction littéraire est une activité très difficile et qui comporte une grande responsabilité parce que le traducteur doit être invisible : « nadie puede darse cuenta de que hay alguien ahí en medio » (Sastre pour *Jot Down*, 2018).

En ce qui concerne sa poésie, elle affirme pour *El Cultural* (2017) s’en servir lorsqu’elle ressent des émotions, de n’importe quel type, et ajoute que la tristesse peut se combattre en exprimant les sentiments et en créant quelque chose de beau à partir de cette douleur. D’ailleurs, elle utilise aussi la poésie pour revendiquer et lutter pour des raisons sociales, comme le féminisme qui est toujours présent dans ses poèmes : « Yo escribo siempre sobre mujeres y esto me hace estar muy cercana a la mujer que no soy yo, la que tengo enfrente, la que es mi compañera y me hace ver cosas de ella que en mí no veo y al verlas en ella las veo en mí » (Sastre pour *Público*, 2021). En plus, les écrivains influencent beaucoup la vie de leurs lecteurs. À ce sujet, elle raconte une anecdote pour *Jot Down* (2018) : un homme lui a demandé de lui écrire dans un livre « ¿Quieres casarte conmigo? » parce qu’il voulait de cette façon demander sa copine en mariage. Ainsi elle expose qu’elle ne fait qu’écrire mais elle finit par faire aussi partie des histoires merveilleuses des gens.

Pour le développement de notre travail sur la traduction de *Baluarte* (2014) de Elvira Sastre, réalisée par Isabelle Gugnion sous le titre de *Tu es la plus belle chose que j’aie faite pour moi* (2020), nous avons choisi d’analyser le livre en entier à cause de la multiplicité et variété de caractéristiques à commenter, ce qui va permettre que notre analyse soit plus riche et exhaustive. La poésie d’Elvira Sastre est très libre, devenant un des meilleurs exemples en tant qu’objet d’étude de la poésie contemporaine.

## 2.2. Méthodologie

### 2.2.1. La traduction en poésie

La littérature se compose de plusieurs genres, ce qui implique l’existence de divers types de traduction avec des caractéristiques et des difficultés variées. Lorsque nous parlons de traduction, il faut tout d’abord accepter l’affirmation qu’une traduction sera toujours le résultat d’un texte différent à celui de base, qui plus est si nous nous trouvons dans le domaine de la traduction littéraire. Celle-ci est multiple, nous pouvons trouver des

versions traduites différentes, et ce dans une seule et même langue, ce qui met en valeur la difficulté et la liberté que la traduction suppose.

Nous allons nous centrer sur la traduction poétique, qui cherche à transmettre un message donné à travers la reproduction de la forme et du contenu originaux d'un poème dans une autre langue. Cet exercice concerne plusieurs domaines et montre des caractéristiques très variées telles que les symboles, les expressions, les rythmes, les descriptions, les styles, les messages, les contenus implicites, les références culturelles... La poésie a pour but de créer une émotion chez le lecteur. La traduction poétique, quant à elle, doit transmettre cette émotion dans d'autres langues moyennant un nouveau texte qui soit proche de l'original et garde le contenu exprimé par l'auteur en langue source. D'ailleurs, le traducteur doit aussi préserver la charge émotionnelle. Pour ce faire, il est nécessaire d'avoir des connaissances spécifiques dans le domaine de la traduction poétique de la part du traducteur pour bien respecter les dimensions diverses à maintenir dans la version à réaliser à travers le choix des bons mots, des bonnes expressions et figures... Il est important de « considérer le sens, l'harmonie, le rythme comme les aspects différents mais complémentaires d'une réalité poétique » (Kayra, 1998 : 254). De plus, le traducteur doit prendre en compte l'importance de garder la nature sonore de l'original et tout ce qui vise à embellir le poème.

Si nous parlons de la figure du traducteur, Kayra (1998 : 256-257) expose trois rôles différents qui concernent le traducteur et qui ont une grande importance dans la traduction poétique : le rôle du savoir (analyse et compréhension du contenu sémantique du poème), le rôle du sensible et du comportement (la vision du traducteur assimilée à celle du poète) et le rôle de la création potentielle (le traducteur doit créer comme le poète). Birouk (2019 : 4-8) expose une division de ses fonctions : la fonction de traducteur-lecteur (récepteur de l'œuvre originale), la fonction de traducteur-auteur (créateur de l'œuvre traduite) et celle de traducteur-intermédiaire (médiateur entre l'auteur de l'œuvre en langue source et le lecteur de la traduction en langue cible). Pour bien accomplir sa tâche, il est essentiel d'être conscient de l'importance du contexte culturel lorsqu'il s'agit de faire la meilleure traduction. Le fait de pouvoir exprimer la même idée de façons très diverses implique la possibilité de s'adapter au contexte culturel de la langue cible avec plus de facilité. À cet égard, Oseki-Dépré (2006 [1999] : 127) constate l'idée suivante :

La traduction, qu'elle soit à tendance littérale ou à tendance récréatrice, met en évidence les phénomènes linguistiques ou culturels ainsi que l'état des sociétés aux différents moments de son évolution qui peuvent faire obstacle ou, au contraire, favoriser l'entrée dans la langue-culture d'arrivée des éléments exogènes, nouveaux.

Il est évident que dans le processus d'une traduction poétique, il va y avoir des pertes, mais le traducteur a la responsabilité d'essayer de les compenser avec des gains, ce qui peut se mener à bien à travers l'emploi de certains procédés de traduction que nous développerons plus tard. À ce sujet, il y a une grande difficulté pour trouver un équilibre entre la sémantique et la sonorité, autrement dit entre le contenu et la forme, quand on traduit le poème. Atteindre une équivalence de ces deux aspects dans la version en langue cible par rapport à celle en langue source sera un véritable défi pour le traducteur. Lorsque, dans la version originale, la rime suit une structure concrète, ou on emploie des figures stylistiques qui attribuent du rythme au poème, le traducteur doit prendre en compte l'usage de ces caractéristiques dans le texte car cela vise un objectif et une transmission au lecteur, ce qui rendra plus compliquée la tâche de trouver la bonne traduction. De même, comme explique Ellrodt (2006 : 66), il est très compliqué de reproduire les termes polysémiques ou même ambigus de la langue source employés avec une fin poétique, qui enrichissent l'œuvre. Dans ces cas, le traducteur devra choisir les idées qui permettront de maintenir un certain sens polysémique même si elles ne recueillent pas toutes les possibilités et que le résultat sera toujours différent à celui qu'aurait fait un autre traducteur : « aucune traduction n'est définitive » (Little, 1987 : 50).

Selon Bogacki (2000 : 34-35), il y a quatre types de relations sémantiques qui peuvent avoir lieu dans une traduction : l'identité (on reste fidèle à l'original), l'inclusion (on peut recourir à une relation d'hyponymie-hypéronymie au moment de traduire un terme), l'intersection (le mot de la version traduite ne partage pas tous les traits sémantiques avec celui de la version originale) et la disjonction (on ne trouve pas de sèmes en commun entre les deux versions). Le premier et le dernier types ne sont pas les plus appropriés pour traduire la poésie parce que la traduction littérale n'est pas capable de transmettre tout ce qui est exprimé dans le texte en langue source. Et le contraire, c'est-à-dire la disjonction, non plus. Ce qui reste un peu vague dans la sémantique de la version



traduite, il faut le compenser dans un autre domaine, par exemple, dans la structure du poème, la charge émotionnelle... En raison de ces caractéristiques qui compliquent la tâche de la traduction en poésie, nous pouvons reprendre les mots de Kayra et dire que cette activité est « à la fois un art et une technique » (1998 : 257).

### 2.2.2. Les procédés de traduction

Afin d'analyser notre traduction de façon méthodique, nous allons employer les procédés de traduction d'Esteban Torre (2009 [1994]), que nous allons définir à continuation :

#### 2.2.2.1. Transposition

Ce premier procédé consiste à remplacer un mot ou un ensemble de mots par d'autres qui conservent le même contenu sémantique mais qui appartiennent à une catégorie grammaticale différente ou qui remplissent une fonction syntaxique différente dans la phrase. Par exemple, la substitution d'un substantif par un verbe ou la substitution d'un pronom personnel avec la fonction du sujet par un autre pronom possessif avec la fonction de déterminant. Il est employé lorsque le traducteur ne dispose pas d'une équivalence formelle dans la langue cible pour un mot ou une expression de la langue source.

Exemple : « Él pasea con sus amigos » = « Il fait une promenade avec ses amis ». Ici on traduit simplement le verbe « pasear » par l'expression « faire une promenade », souvent utilisée comme synonyme de « se promener ».

#### 2.2.2.2. Modulation

Celui-ci comporte un changement du point de vue dans la transmission de l'information mais, dans ce cas, la catégorie grammaticale reste la même. Par exemple, une substitution d'un aspect général par un autre abstrait ou vice-versa ; ou une substitution de la cause par l'effet (métonymie) ou vice-versa. Il y a des traits sémantiques différents dans les diverses langues lorsque cette méthode est employée.

Exemple : « He comprado la comida necesaria » = « J'ai acheté le nécessaire ». On a traduit le syntagme « la comida necesaria » qui comporte un substantif concret par « le nécessaire » qui est plus abstrait.

Cela a aussi lieu dans les cas des expressions figées, comme par exemple : pour traduire « à feu et à sang », on emploie « A sangre y fuego » (au lieu de « A fuego y a sangre »). Ici, le changement produit concerne l'ordre des mots.

#### 2.2.2.3. Équivalence

Il s'agit de la substitution d'une phrase de la langue source par une autre différente du côté sémantique ou formel de la langue cible qui présente la même situation mais qui s'adapte mieux à la culture du lecteur de la traduction. Il y a plus de liberté dans le choix donc plus de responsabilité de la part du traducteur.

Exemple : « Cuando las ranas críen pelo » = « Quand les poules auront des dents ». L'équivalence est ainsi un processus particulièrement utilisé quand le texte en langue source présente un proverbe ou un dicton.

#### 2.2.2.4. Adaptation

Cela consiste en un changement, en contraposition des cas antérieurs, de la situation de l'acte communicatif. On l'emploie lorsque la situation est inconcevable dans la culture de la langue cible. Pour ce faire, le traducteur choisit une situation qui est comparable à celle dont l'auteur parlait dans la langue source. Il peut y avoir des cas où la traduction au niveau culturel sera impossible. Il peut y avoir d'autres cas où le texte de la langue source possède un certain symbolisme dans une communauté qui peut être différent dans une autre communauté ; par exemple : le noir est associé à la mort dans certaines communautés tandis que dans d'autres, le blanc est la couleur qui est associée au deuil. Dans ce cas-là, il faut remplacer une couleur par l'autre dans la traduction. Cette méthode nous permet de réaliser une bonne traduction qui passe inaperçue pour le lecteur ou, du moins, qui ne précise pas d'un effort extraordinaire pour la comprendre.

Exemple : « Jesús Vázquez va a presentar un nuevo programa que empieza la próxima semana » = « Nikos Aliagas va présenter une nouvelle émission qui commence la semaine

prochaine ». Ici on adapte la situation pour la langue-culture d'arrivée en remplaçant le nom du présentateur espagnol par un autre français.

#### 2.2.2.5. Compensation

L'objectif de la compensation est d'équilibrer les gains et les pertes sémantiques qui se produisent dans les processus de traduction. Il y a différentes façons de mener à terme une compensation :

- Amplification : Cette méthode comporte une addition d'éléments, employé pour les prépositions, les adverbes ou d'autres catégories grammaticales. L'objectif est de rendre plus naturelle l'expression en langue cible.

Exemple : « Se me puede olvidar la cita, me he puesto una alarma » = « J'ai mis le réveil pour ne pas oublier le rendez-vous ». Ici on a ajouté la préposition « pour » afin que l'information soit plus facile à comprendre en français.

- Explication : Celle-ci comporte aussi une addition, une explication d'éléments qui sont implicites dans le contexte de la langue source pour éviter une communication incomplète ou ambiguë, c'est-à-dire il y a un développement d'une partie de la phrase pour la rendre plus claire en langue cible.

Exemple : « Ha tenido que irse rápidamente » = « Elle a dû sortir rapidement de chez moi ». On inclue un complément circonstanciel de lieu pour que le lecteur connaisse le contexte et comprenne correctement le sens de la phrase.

- Omission : Cela consiste en une réduction d'éléments. On élimine un mot ou un ensemble de mots lorsqu'il n'y a pas d'équivalence dans la langue cible et que cette absence ne produit pas un changement dans le sens de la phrase.

Exemple : « Luis tiene dificultades en matemáticas. Martina las tiene en inglés » = « Louis a des difficultés en mathématiques. Martine, en anglais ». Dans ce cas, on a omis dans la deuxième phrase le verbe et le pronom parce qu'on comprend également le sens grâce à l'information transmise dans la première.

### 3. Analyse de la traduction

#### 3.1. L'aspect morphosyntaxique

##### 3.1.1. Omission

Comme nous avons vu avant, l'omission peut se mener à terme lorsque l'expression maintient complètement le sens exprimé et qu'il n'y a pas de pertes sujets de cette action. Mais nous nous demanderons ici si c'est toujours le cas dans cette traduction. Tout au long du livre, on trouve l'omission de déterminants, de pronoms, de prépositions, de verbes auxiliaires, de connecteurs, d'adverbes et parfois d'expressions plus longues. Ce dernier cas provoque généralement un changement du sens de la phrase à cause du manque d'une certaine information. Cela, nous pouvons le voir dans « Maudite chienne » (T., 2020 : 105)<sup>2</sup>, où « un día se fue diciendo algo que no entendí » se traduit par « un jour elle a dit quelque chose que je n'ai pas compris ». Le sens de « irse » (« s'en aller ») est perdu, ce qui enlève au message transmis la sensation que l'on ressent quand quelqu'un nous quitte. Un autre exemple serait aussi l'omission de « del revés » dans le poème « Je suis l'aiguille dans ma botte de foin » (T., 2020 : 131) car Gugnion a remplacé « como agujas del revés » par « comme des épingles ». Cela implique une perte importante parce que dans la version originale, Sastre fait référence à la douleur provoquée par les tristesses des autres en les comparant avec des aiguilles à l'envers. De ce côté, elles sont plus difficiles à insérer et d'ailleurs la pointe est située vers l'extérieur, ce qui fera aussi du mal aux autres. Alors qu'ici, le fait de ne parler que d'épingles, sans aucun qualificatif, implique une perte.

Pourtant il y a des fois où le sens reste le même donc la traductrice emploie correctement cette méthode de traduction, comme dans le poème « La poésie jamais ne t'oubliera » (T., 2020 : 73). Dans ce cas, en espagnol nous pouvons lire « quien me conoce sabe que no es fácil hacerlo », alors que la traduction en français est « ceux qui me connaissent savent que ce n'est pas facile ». Cette traduction a souffert un changement de syntaxe car il manque une expression, mais le sens original reste : le pronom démonstratif « ce » fonctionne comme sujet de la phrase subordonnée et fait référence à l'action de connaître qu'on a nommé précédemment. Alors le démonstratif constitue une anaphore

---

<sup>2</sup> Pour ne pas surcharger notre analyse, nous allons référencier les citations en mettant « B. » pour *Baluarte* ou « T. » pour *Tu es la plus belle chose que j'aie faite pour moi*, plus l'année de publication et la page de la version en français. Le nom de famille de la poète n'y apparaît pas parce que c'est toujours Sastre.

totale pronominale, qui permet ainsi à la traductrice d'employer le procédé d'omission dans le processus de traduction sans provoquer de perte sémantique.

En ce qui concerne l'omission des verbes, la traduction en est pleine. Cela provoque des changements syntaxiques remarquables car les verbes conforment les noyaux des phrases. Nous pouvons le voir dans le poème « Maudite chienne » (*T.*, 2020 : 103-104), où Gugnion supprime à deux reprises le verbe « solía » qui conforme une partie de la périphrase verbale correspondante. Il y a une perte du trait sémantique concernant l'habitude de l'action, ce qui signifie qu'ici l'usage de cette méthode n'est pas justifié car la condition de ne pas modifier le contenu original n'est pas respectée. Dans ce même poème (*ibid.* : 104), il y a une omission d'un autre verbe pour ne pas le répéter consécutivement, mais Elvira Sastre les répète donc cet effet en français n'est pas maintenu : « en ocasiones / todo lo que hay más allá de alguien es superfluo / y todo lo que hay dentro de uno es redundante » = « il arrive / que tout ce qu'il y a au-delà d'une personne soit superflu / et tout ce qu'il y a en nous redondant ». Alors ce procédé ne devrait pas avoir été employé car ce parallélisme syntaxique est maintenant perdu. Dans le poème « Ce n'est pas toi, c'est la poésie » (*T.*, 2020 : 140), la traductrice ne respecte pas la structure suivie dans la version originale et, en conséquence, on perd l'effet de redondance et la clarté par rapport à l'idée exprimée : « Deja tu sexo a un lado. / Deja mi alma al otro » = « Mets ton sexe de côté. / Et mon âme de l'autre ». Cette omission du verbe a lieu en début de vers ou au milieu et provoque toujours des changements dans la syntaxe mais pas dans le sens qui est transféré depuis le premier moment, dans la version en langue source.

En outre, il y a un cas d'omission du complément d'objet direct dans le poème « Je suis l'aiguille dans ma botte de foin » (*T.*, 2020 : 131), où la phrase « cómo voy a hacerlo » devient en langue cible « comment faire ». Dans ce cas, en français, il n'est pas nécessaire de le mettre de façon explicite pour le comprendre. Cependant, on a aussi perdu la perspective du « je » ; dans la version originale on a le verbe conjugué à la première personne du singulier en faisant clairement référence à la personne qui doit mener à terme l'action tandis que dans la version traduite on a employé un infinitif, qui est beaucoup plus général. Cela veut dire que le procédé n'est pas bien utilisé car il ne transmet pas correctement le message complet, il nous manque une partie importante : cette vision de la première personne.

### 3.1.2. Amplification

Contrairement à l'omission, nous observons l'usage de l'amplification : la traductrice a employé dans la langue française des mots ou expressions qui n'étaient pas dans la version en langue espagnole. Par exemple, elle a mis des déterminants indéfinis en français avant un substantif concret lorsqu'on n'en trouvait aucun en espagnol, comme dans « Lieu. Maison. Foyer. » (*T.*, 2020 : 49) : « il y avait une mer. Ou un ciel ». Dans d'autres poèmes, on utilise aussi cette méthode. Par exemple, dans le premier du livre, Gugnion a répété le verbe auxiliaire « aurais » dans la quatrième strophe car la structure des vers est la même. En revanche, on rencontre cette même structure dans trois vers différents, mais seulement l'un d'entre eux respecte la structure originale ; en ce qui concerne les deux autres, elle a fait l'ajout seulement dans un vers, pas dans les deux :

En espagnol (*B.*, 2014 : 11) :

“¿Me habrías desnudado con los ojos cerrados  
y tus manos expertas,  
besado cuando te hablaba de mi vida,  
igualado en el pedestal  
tu nombre y el mío  
y hecho de este un amor a la par?”

En français (*T.*, 2020 : 13-14) :

M'aurais-tu déshabillée les yeux fermés  
de tes mains expertes,  
embrassée quand je te racontais ma vie,  
aurais-tu mis sur un piédestal  
ton nom au niveau du mien  
et fait du nôtre un amour égal ?

Ici ce procédé ne provoque pas de changements dans la compréhension, mais on reprend l'expression afin d'atteindre la naturalité dans la lecture du texte.

Nous trouvons aussi un exemple intéressant de l'incorporation du déterminant dans le premier poème, intitulé en espagnol « Como quien se quiere a sí mismo queriendo a quien ama » (B., 2014 : 11) :

Y si me hubieras encontrado limpia,  
sin mala conciencia,  
sin pena en el sueño,  
sin mordiscos de otras arraigados en mis hombros

Dans la version en français, sous le nom de « Comme quelqu'un qui s'aime en aimant ceux qui aiment » (T., 2020 : 13), Gugnion a réalisé la traduction suivante :

Et si tu m'avais rencontrée propre,  
sans mauvaise conscience,  
sans peine dans le sommeil,  
sans les morsures d'autres femmes ancrées sur mes épaules

Nous observons que dans les vers 2 et 3, la traductrice n'a pas ajouté le déterminant défini, tandis que celui-ci est employé dans le vers 4. Cela peut être dû au fait que dans les deux cas où il n'est pas présent, il s'agit d'un substantif abstrait, alors que dans l'autre cas, c'est un substantif concret. En plus, en français on peut ne pas mettre un déterminant avant les noms quand ils sont placés après une préposition. Certains grammairiens font référence à un déterminant zéro. Dans la version originale, aucun de ces vers ne comporte un article. C'est une dissymétrie entre l'espagnol et le français en ce qui concerne la formation de syntagmes nominaux parce que dans la première langue, on peut rencontrer un substantif sans qu'il ne soit précédé d'un déterminant alors que dans la deuxième il faut généralement le mettre. L'usage de l'amplification est donc justifié car on réussit à provoquer une lecture naturelle dans la langue d'arrivée.

D'autres exemples où la traductrice ajoute des mots en quête d'une meilleure compréhension sont : « sólo abrázalo » = « contente-toi de l'éteindre » (T., 2020 : 97) ou « después de más de tres años » = « après avoir passé plus de trois ans » (T., 2020 : 137). Dans le premier cas, on a exprimé le sens de « sólo », qui fait référence à une possibilité unique, en utilisant le verbe « se contenter de ». De cette façon, il est vrai qu'on peut maintenir ce trait sémantique mais on en ajoute un autre : celui qui concerne la satisfaction qu'on doit ressentir en menant à terme cette action-là. Et cela n'était pas présent dans le

poème en langue source, donc la compréhension du lecteur est différente, on l'a amplifiée. Dans le deuxième cas, on a élargi le contenu de la phrase en la modifiant encore syntaxiquement en incluant le verbe « avoir passé », ce qui peut faire que l'expression en français soit plus naturelle.

Nous avons un exemple très clair d'une perte qui est compensée avec un gain : dans le poème « Ce n'est pas toi, c'est la poésie » (*T.*, 2020 : 139), nous avons la phrase « *siento indiferencia por tus latidos* », qui devient en français « j'éprouve de l'indifférence pour les battements de ton cœur ». Ici, le déterminant possessif qui accompagne en espagnol le substantif est substitué par un déterminant défini, pourtant cette possession est exprimée après dans le complément du nom « de ton cœur » que la traductrice y ajoute. C'est ainsi que, malgré ces modifications, le sens ne change pas. D'ailleurs, en français, il serait impossible de traduire simplement « battements », cela ne serait pas suffisamment complet.

Finalement, nous pouvons commenter un autre type d'amplification en rapport avec le sujet de la phrase. Par exemple, dans un des extraits appartenant à « Quitte ou double » (*T.*, 2020 : 150), nous trouvons : « *la paz no es la ausencia de ruidos* » = « la paix, ce n'est pas l'absence de bruits ». Gugnion réussit à rendre plus naturelle l'expression à travers l'introduction du pronom démonstratif « ce » à la place sujet parce que le syntagme « la paix » (sujet réel) est placé avant, suivi d'une pause, conformant une mise en relief.

### 3.1.3. Explicitation

Cette méthode de traduction est employée lorsqu'on veut préciser l'idée et la rendre plus claire en langue cible. La phrase « *y cuando tiemblen / tener un sustento* », qui se trouve dans la version en espagnol du poème « Cependant » (*T.*, 2020 : 115), donne en français « pour qu'ils aient de quoi se sustenter / quand ils trembleront ». Ici nous observons comment la traductrice ajoute une expression introductive en créant une phrase subordonnée circonstancielle de but qui provoque une compréhension plus facile pour les lecteurs français et qui transmet tout le contenu sémantique initialement exprimé. Nous sommes face au même cas dans « Quitte ou double » (*T.*, 2020 : 150) : « *hay momentos en los que la vida / te coloca a la misma distancia / de huir o quedarte para siempre* » = « il est des moments où la vie / te place à égale distance / de l'envie de fuir



ou de rester pour toujours ». On explicite l'expression « l'envie de » pour que l'information soit plus claire en français et que le lecteur atteigne une compréhension logique.

Ce procédé est utilisé à plusieurs reprises : nous pouvons faire référence par exemple au poème « Je suis l'aiguille dans ma botte de foin » (*T.*, 2020 : 130), où la phrase « y que la admiración no pase del qué » de la version originale est traduite par « et que l'admiration n'aille pas au-delà de mon activité ». Le résultat comporte une augmentation des mots dû à l'ajout nécessaire d'un complément qui précise le concept qu'on a exprimé en espagnol comme « el qué ». Dans ce cas, Gugnon a choisi « mon activité », ce qui est vraiment trop spécifique dans ce contexte-là car le terme en langue source est très général et celui qui a été adopté en langue cible est un peu plus concret ; il fait référence à un aspect déterminé alors qu'Elvira Sastre utilisait une expression qui impliquait une certaine ouverture de sens. Donc ici on n'est pas arrivé à une compréhension égale, mais plus concrète, et cela comporte un changement non seulement de la syntaxe mais aussi du contenu sémantique.

#### 3.1.4. Transposition

Tout au long de l'œuvre traduite, nous rencontrons plusieurs cas de transpositions qui sont très variés. Nous pouvons commencer en commentant les cas où Isabelle Gugnon traduit un verbe en espagnol par un adjectif en français. Cela on peut le voir dans l'exemple suivant : elle a parfois changé dans le poème « Oh Dieu » (*T.*, 2020 : 21-22) le verbe « odio » (verbe « haïr » à la première personne du singulier) par l'adjectif « odieux » en français. Elle a maintenu le contenu sémantique, donc la compréhension n'est pas altérée, mais les mots appartiennent à des catégories différentes.

Il se peut que la situation contraire ait lieu, c'est-à-dire on remplace un adjectif par un verbe, comme dans le poème « Maudite chienne » (*T.*, 2020 : 104) : « era imposible » = « je ne pouvais pas ». Cela a été possible car le verbe « pouvoir » à la forme négative comporte le trait de l'incapacité qu'avait exprimé Elvira Sastre dans la version originale à travers l'adjectif « imposible ».

Il y a aussi des fois où la traductrice traduit un substantif par un verbe, comme dans « Le vol de ma volonté » (*T.*, 2020 : 97) : « un beso con lengua » = « embrasser avec

la langue » ; ou dans « Cependant » (*T.*, 2020 : 115) : « tener un sustento » = « pour qu'ils y aient de quoi se sustenter ».

Gugnon utilise également la transposition dans des cas où nous trouvons en espagnol l'usage du gérondif, qui peut devenir en français divers mots ou expressions différents. Par exemple, l'expression employée en langue cible peut conformer une phrase subordonnée relative avec le pronom « qui » comme sujet et un verbe conjugué. Cela est possible parce que le gérondif a un sujet implicite (le même du verbe principal), ainsi on peut rajouter « qui » et créer une relative. Nous pouvons le voir dans « Ce putain de miracle divin », intitulé en espagnol « Este puto milagro divino » (*B.*, 2014 : 22), où nous trouvons :

Yo  
que siempre pestañeo  
cuando pasan estrellas fugaces,  
que lloro viendo anochecer en el mar  
o escuchando a Ludovico Einaudi

Alors qu'en français (*T.*, 2020 : 31) :

Moi  
qui cligne toujours des yeux  
quand passent des étoiles filantes,  
qui pleure en voyant le soleil se coucher sur la mer  
ou qui écoute Ludovico Einaudi

Dans ce cas-là, le changement implique que le sens ne soit pas le même parce qu'Elvira Sastre explique qu'elle pleure en deux occasions : quand elle voit le soleil se coucher sur la mer et quand elle écoute Ludovico Einaudi. Par contre, dans la version traduite, on comprend qu'elle est une femme qui pleure dans une certaine situation et qu'en plus elle écoute la musique de Ludovico Einaudi, mais on a perdu le rapport de cette dernière action avec celle de pleurer.

Nous pouvons observer le même cas dans le poème « Ce n'est pas toi, c'est la poésie » (*T.*, 2020 : 137) : « dos gusanos rosas serpenteando » = « deux vers roses qui serpentent ». Dans ce même texte, nous pouvons voir comment une périphrase verbale,

formée par l'auxiliaire au gérondif et un verbe à l'infinitif, est traduite par un verbe à l'infinitif précédé de préposition (conformant ainsi une subordonnée circonstancielle de but) : « *volviendo a redactar / su abecedario de prosa floreciente* » = « pour réécrire / son abécédaire de prose florissante ». Il peut aussi se transformer en participe, comme dans « *Je suis l'aiguille dans ma botte de foin* » (T., 2020 : 131), où nous trouvons la traduction de « *atravesando almohadas* » par « piquées dans des oreillers ». Une autre option est l'usage d'un verbe conjugué à la première personne du singulier au conditionnel présent, comme nous le voyons dans « *Sauvetage* » (T., 2020 : 142) : « *esperando* » = « j'attendrais ». Ici le sens de simultanéité par rapport à toutes les actions énumérées précédemment est perdu lorsqu'on élimine le gérondif, mais on peut comprendre que la substitution vise une certaine continuité en ce qui concerne le temps verbal parce qu'on venait de tout exprimer au conditionnel. De même, nous pouvons rencontrer un gérondif dans la version en langue cible qui n'apparaissait pas dans la version originale. Par exemple, il substitue un infinitif dans l'un des extraits de « *Quitte ou double* » (T., 2020 : 148) : « *no hay peor forma de olvidarse / que desconocerse* » = « il n'est pas pire moyen de s'oublier / qu'en se méconnaissant ». Ces changements syntaxiques consistent à rendre plus naturelle la compréhension en français et on y arrive généralement sans provoquer des compréhensions différentes en ce qui concerne le sens transféré dès le début par Elvira Sastre.

Il y a aussi des poèmes où les phrases complexes avec une subordonnée relative en espagnol sont devenues des phrases simples en français où on a ajouté l'information moyennant un syntagme. Par exemple, dans le poème « *Lieu. Maison. Foyer.* » (T., 2020 : 50), on dit en langue source « *con un corazón que late en emigrante* » tandis qu'en langue cible l'expression est « avec un cœur aux battements d'émigrant ». Ici nous voyons comment la subordonnée est maintenant un syntagme prépositionnel qui remplit la fonction de complément du nom. Dans le poème « *La poésie jamais ne t'oubliera* » (T., 2020 : 70), nous observons que la phrase subordonnée « *que no me corresponde* » s'est transformée en langue française en un adjectif : « étrangère », qui fonctionne comme épithète liée du substantif « tristesse ». Nous rencontrons le même cas dans « *Pays de poètes* » (T., 2020 : 89) : « *que aterra* » = « terrifiante » (épithète liée de « faim »). Un exemple un peu différent est celui du poème « *Seulement avec moi. Seule contre moi* » (T., 2020 : 81), où « *la última vez que desperté* » est devenu « mon dernier réveil ». Dans ce cas, ce n'est pas seulement la phrase subordonnée ce que l'on a modulé, mais le

complément d'objet direct en entier, et le résultat en français est un syntagme nominal. Cela nous montre que, dans ces exemples concrets, même si la syntaxe diffère d'une langue à l'autre, il n'y a pas de changement du sens exprimé dans la version traduite par rapport à celui de la version originale.

À l'image des phrases complexes qui peuvent donner lieu à travers l'emploi de ce procédé à un adjectif, des syntagmes appartenant à des phrases simples peuvent aussi le faire. Dans le poème « On est de là où on pleure » (*T.*, 2020 : 64), on le voit avec le syntagme « con piedad » qui est traduit par « charitable ». Et, en revanche, de même qu'on choisit en langue cible des adjectifs comme équivalents à d'autres expressions, on traduit des adjectifs qui se trouvaient dans la version en langue source par d'autres syntagmes. Dans le poème dont nous venons de parler (*ibid.* : 63), nous trouvons ce cas-là avec la traduction de l'adjectif « viva » par le syntagme prépositionnel « en vie ». Il y a aussi des traductions d'un adjectif par un groupe nominal, comme dans « La poésie jamais ne t'oubliera » (*T.*, 2020 : 73) : « ausente » par « mon absence ». Et d'autres où on le traduit par un syntagme prépositionnel, comme dans le poème « Seulement avec moi. Seule contre moi » (*T.*, 2020 : 82) : « pausada » par « sans hâte » ; « la mano que se muestra tendida » par « la main qui se tend vers moi ». Le sens reste le même et le lecteur arrive sans aucun problème à l'idée initiale que l'écrivaine espagnole voulait transmettre.

En outre, nous pouvons nous centrer dans des cas où la traductrice remplace une phrase simple où l'information sémantique se trouve dans un syntagme par une phrase complexe où elle est exprimée par la subordonnée. Par exemple, dans le cas du poème « Lieu. Maison. Foyer. » (*T.*, 2020 : 52), Gugnion a traduit « con pena » (syntagme prépositionnel) par « en ayant du chagrin » (subordonnée de gérondif). Dans « Pays de poètes » (*T.*, 2020 : 91), le syntagme prépositionnel « con una pensión de mierda » est celui qui est remplacé par une phrase subordonnée relative : « qui touche une pension merdique ». Ici nous pouvons voir à nouveau un autre exemple de ce qu'est la substitution d'un syntagme prépositionnel (« de mierda ») par un adjectif (« merdique »), comme nous disions avant. Un autre exemple peut être le poème « La poésie jamais ne t'oubliera » (*T.*, 2020 : 69), où la phrase simple initiale présente un syntagme adjectival qui devient dans la phrase complexe en langue cible un syntagme prépositionnel avec une subordonnée relative à l'intérieur : « vestida de nada » = « sans rien qui t'habille ». Nous pouvons voir que la syntaxe change mais le sens reste le même, donc la compréhension ne se voit pas affectée.

Un autre cas particulier est celui du poème « Maudite chienne » (*T.*, 2020 : 104), où un complément circonstanciel de lieu est remplacé par une expression impersonnelle : « en ocasiones » = « il arrive que ». Ici nous pouvons voir comment le sens initial reste dans la version de Gugnion grâce au verbe, qui, dans le cadre de la phrase impersonnelle, connote une nuance temporelle et de possibilité.

Un aspect syntaxique à remarquer dans tout le livre est la traduction du pronom « quien » en fonction sujet. Gugnion le remplace parfois par le pronom « on » impersonnel, comme dans « Trois mille battements et deux cents litres de sang » (*T.*, 2020 : 16) ; directement par « qui », comme dans « Un rêve » (*T.*, 2020 : 39) ; ou par « quelqu'un qui », comme dans « Comme une ballade d'Extremoduro » (*T.*, 2020 : 27). Cela veut dire que ce phénomène répétitif chez Elvira Sastre ne se trouve pas dans la traduction puisque le terme est dispersé. Ainsi la version traduite n'est pas cohérente en ce qui concerne la transmission de cette expression.

### 3.1.5. Modulation

Lorsque, pendant le processus de traduction, on mène à terme la méthode de la modulation, il est évident que les fonctions syntaxiques changent, mais pas les catégories grammaticales des mots. Par exemple, dans le poème « Un rêve » (*T.*, 2020 : 37), nous observons l'expression « caresses de mars » au lieu de « caresses en mars », qui serait l'option la plus fidèle à la version originale. Cela provoque que le complément circonstanciel de lieu initial devienne un complément du nom. D'ailleurs cette fois-ci, le sens de la phrase change et la compréhension de la part du lecteur sera différente à celle qu'on atteint en espagnol parce que le changement de cette préposition implique des traits distincts dans les deux langues. En espagnol, on comprend que les caresses ont lieu pendant le mois de mars tandis qu'en français, avec l'usage de la préposition « de », on associe les caresses à un mois déterminé, c'est-à-dire comme s'il existait des caresses caractéristiques d'un moment précis de l'année.

En plus, il y a un cas où une phrase affirmative en langue source est devenue une phrase négative en langue cible. Cela, nous pouvons le voir dans « Le vol de ma volonté » (*T.*, 2020 : 94) : « que nos es suficiente » est traduite par « qu'il ne nous faut pas davantage ». Ici il n'y a pas de changement de sens et la compréhension ne souffre pas de

modifications. Pourtant la perspective négative exprime l'idée avec plus de détermination.

### 3.2. L'aspect lexical

#### 3.2.1. Omission

En ce qui concerne le lexique, nous trouvons aussi l'emploi de l'omission. Par exemple, dans « Ce putain de miracle divin » (*T.*, 2020 : 33), où « entre esdrújulas arrítmicas, marítimas y selváticas » a été traduit par « sous d'arythmiques proparoxytons ». Ici le sens est clairement modifié car on a perdu deux adjectifs qui caractérisent le nom qu'ils accompagnent. C'est-à-dire le procédé n'est pas correctement employé car cela ne peut impliquer aucune perte sémantique. Nous pouvons repérer un autre cas dans « Maudite chienne » (*T.*, 2020 : 106) : « ¿Cómo no iba a perder la puta razón por ella » = « Comment n'aurais-je perdu la boule pour elle ? ». Encore une fois, nous observons la perte du sens exprimé par « puta », ce qui entraîne un affaiblissement du message.

#### 3.2.2. Transposition

Ce procédé est aussi assez employé. Dans « Tu es la plus belle chose que j'aie faite pour moi » (*T.*, 2020 : 59), « bastante » devient « notre lot de ». Nous observons comment le noyau du syntagme nominal comporte le trait concernant la quantité qui était exprimé initialement par l'adverbe, ce qui justifie donc le correct emploi de la transposition. En revanche, il y a des exemples où l'usage n'est pas correct, comme celui de « On est de là où on pleure » (*T.*, 2020 : 64), où « le futur » est remplacé dans le vers suivant par le pronom « il » tandis qu'Elvira Sastre met « el futuro » les deux fois. Il n'y a pas de changement de sens, mais l'effet de la répétition stylistique est perdu. À cet égard, Oseki-Dépré (1999 : 77) expose que « même si l'école nous dit qu'il ne faut pas répéter trop souvent la même expression, ne pas le faire, c'est aller contre la façon de penser et l'univers spirituel de l'auteur original ». Un autre cas est celui de « Comme quelqu'un qui s'aime en aimant ceux qui aiment » (*T.*, 2020 : 14), où on a traduit « y hecho de este un amor a la par » par « et fait du nôtre un amour égal ». Cela ne comporte pas le même sens ; « a la par » fait plutôt référence à l'équilibre alors qu'en français on

pourrait comprendre une comparaison de cet amour avec un autre avec lequel on veut l'égaliser. En plus, il y a une modulation quand elle remplace « de este » par « du nôtre » pour rendre l'expression du syntagme plus naturelle et compréhensible en langue cible.

### 3.2.3. Modulation

Par rapport à l'usage de cette méthode, on le rencontre à certaines reprises. Un exemple serait la traduction de « y si me hubiera vestido / de algo parecido a ti » par « et si j'avais endossé / des tenues semblables aux tiennes » dans « Comme quelqu'un qui s'aime en aimant ceux qui aiment » (T., 2020 : 13). Ici Gugnion a remplacé quelque chose d'abstrait par quelque chose de plus concret (les tenues) ; comme ça elle arrive à donner un sens qui n'était pas précisé dans la version d'Elvira Sastre parce qu'originellement on parle de s'habiller dans le sens de se ressembler à l'autre personne et pas de s'habiller dans le sens dénoté du mot. Nous l'observons aussi dans « Oh Dieu » (T., 2020 : 21) : « para llamar a tu abrazo » = « pour appeler tes bras ». Le changement de « tu abrazo » par « tes bras » implique un sens différent parce qu'on perd le trait concernant le fait d'entourer l'autre avec les bras. La modulation peut aussi comporter un changement de la perspective comme dans « Un rêve » (T., 2020 : 38-39) : « un cruce de miradas » = « deux regards échangés ». Ici la traduction littérale n'a pas de sens en français et on a besoin de modifier le point de vue, ce qui justifie l'usage du procédé. Dans « Sauvetage » (T., 2020 : 141) : « ganas que se quedan en ganas » est devenu « des envies qui restent sur leur faim ». L'expression « rester sur sa faim » signifie « quedarse con las ganas », ce qui n'est pas exprimé de cette façon dans la version originale, pourtant le sens est le même.

D'ailleurs, nous trouvons le cas du poème « Comme une ballade d'Extremoduro » (T., 2020 : 27), où « enseñando el dedo corazón » est devenu en français « en faisant un doigt », qui comporte le même sens. « Faire un doigt » est une expression figée que, même si elle existe aussi en espagnol (« hacer un corte de manga »), Elvira ne l'a pas employée ; elle exprime l'idée d'une façon plus douce. Elle a déclaré dans un entretien pour *El Cultural* (2017) qu'elle évolue en tant que poète et qu'elle prend de plus en plus soin de la langue et de la façon de l'utiliser dans ses poèmes :

A veces recupero poemas para recitales y me digo que ahora yo no escribiría esto de esta manera, sobre todo cuando aparecen tacos. Tampoco los cambiaría porque en aquel momento lo sentía así, aunque es cierto que ahora la madurez me hace escribir con calma, y esa fuerza y esa pasión las describo de otra forma.

Nous pouvons donc considérer que, dans le cas dont nous parlions, l'expression choisie par la traductrice s'éloigne du style de la poète.

### 3.2.4. D'autres changements lexicaux

Tout au long de l'œuvre, nous pouvons aussi rencontrer d'autres types de changements lexicaux, comme par exemple l'emploi de synonymes. Dans le poème « Un rêve » (*T.*, 2020 : 37), nous pouvons le voir car « Su pecho parecía batirse en retirada a cada latido » se traduit par « Sa poitrine semblait battre en retraite à chaque palpitation ». La traductrice a cherché un synonyme de « battement de cœur », même si celle-ci est l'expression qu'elle a utilisée à d'autres reprises pendant la traduction du livre, parce qu'on utilise avant le verbe « battre » et cela peut être un peu lourd. Ainsi elle réussit à transmettre le contenu sémantique en soignant à la fois la forme. Un autre exemple serait celui de « Tu es la plus belle chose que j'aie faite pour moi » (*T.*, 2020 : 60), où « cuando » est traduit par « lorsque » et après par « quand » dans la même strophe, peut-être pour ne pas répéter, mais en espagnol on a le même mot les deux fois. Pourtant, cela ne change pas le sens. Dans ce cas, ce sont des synonymes totaux. Nous l'observons aussi dans « Infection » (*T.*, 2020 : 75) : « te salvas » devient « tu t'en tires ». Cela est possible et on peut arriver à comprendre la même idée qu'en langue source, mais on pourrait avoir employé « s'en sortir » comme on l'a fait dans le poème précédent (*T.*, 2020 : 72) où on a traduit le même verbe « salvar ». Ainsi une certaine cohérence aurait été maintenue dans la traduction.

Contrairement à cela, nous pouvons aussi trouver des synonymes partiels (qui en fait sont les plus communs), c'est-à-dire qui partagent plusieurs traits sémantiques mais pas tous. Par exemple, dans « Tu es la plus belle chose que j'aie faite pour moi » (*T.*, 2020 : 58) : « así que no sé bien qué quiere decir » = « alors je ne sais pas trop ce que cela signifie », Gugnon a employé le verbe « signifier » comme synonyme de « vouloir dire », qui aurait été une traduction plus littérale, fidèle et correcte parce que, d'une certaine



façon, il y a un changement de sens. « Signifier » fait référence à un aspect concret alors que « vouloir dire » possède un trait de subjectivité parce qu'on fait référence à une volonté d'expression, qui peut-être n'est pas celle qui se voit au premier regard. Dans « Le vol de ma volonté » (*T.*, 2020 : 96), « quien vuelca su risa en tus oídos cuando quieres reír » est devenu « qui déverse son rire dans tes oreilles quand tu veux t'esclaffer ». Ici on a traduit « reír » par « s'esclaffer », qui ajoute un trait d'exagération qui n'était pas présent dans l'original. Si le choix de la traductrice vise à ne pas répéter « rire » en tant que substantif et en tant que verbe, c'est compréhensible, mais il n'y aurait pas de problème si on le fait car en espagnol les mots se ressemblent phonétiquement aussi. Un autre cas est celui du poème « Pays de poètes » (*T.*, 2020 : 91), où la phrase « solo aquel que no tiene nada / tiene todo » est remplacée par « seul celui qui n'a rien / possède tout ». On a traduit le verbe « tener » par deux verbes en français qui sont des synonymes, mais partiels, ce qui provoque qu'il y ait une petite différence sémantique car « posséder » présente normalement un trait concernant la matérialité. Si on décide de ne pas maintenir le verbe « avoir » pour les deux vers, on utiliserait plutôt les verbes inversement à ce que la traductrice l'a fait car le sens serait plus respecté. On exprimerait ainsi que l'importance ne réside pas dans la possession de choses mais dans d'autres aspects de la vie. Pourtant, même si on le comprend, on pourrait garder la répétition faite par la poète.

Nous pouvons continuer avec « Mais c'est toi, mais c'est moi » (*T.*, 2020 : 45), où « mientras te quedas » devient « alors que tu es là ». Le sens exprimé est différent ; on a perdu le trait sémantique de rester, de continuer à être là, ce n'est pas seulement sa présence, mais le fait de ne pas s'en aller. Un autre exemple est celui de « Oh Dieu » (*T.*, 2020 : 21) où nous observons qu'on a traduit « en soledad » par « en solitaire ». Ce serait mieux d'y mettre « en solitude » parce que ces expressions ne comportent pas le même sens : « faire quelque chose en solitude » est plus forte que le faire « en solitaire » parce que, dans la première, on a aussi le sentiment de se sentir seul. Un autre cas se trouve dans le poème « Lieu. Maison. Foyer. » (*T.*, 2020 : 51), qui présente la traduction de « todos los lugares de los que uno se va » comme « les lieux qu'on déserte ». Le verbe « désertier » est plus fort que « partir », donc on est en train de modifier le contenu sémantique. En plus, nous pouvons observer l'omission du déterminant « tous », ce qui provoque que la traduction soit encore moins précise.

Nous rencontrons un exemple à expliquer dans le poème « Trois mille battements et deux cents litres de sang » (*T.*, 2020 : 16) où on a traduit « si pudiera redoblarme » par « si je pouvais me dédoubler ». Le verbe « se dédoubler » veut dire se diviser en deux parties alors que le sens exprimé originellement par Elvira Sastre était de se multiplier. C'est donc le sens contraire : en espagnol, on a le sens d'augmenter et, en français, de diminuer. Un autre cas particulier est celui de « Comme une ballade d'Extremoduro » (*T.*, 2020 : 25) : « entre sus labios o la vida » = « entre leurs lèvres ou la vie ». Ici nous pouvons constater la traduction incorrecte de « sus » qui dans ce cas fait référence à un possesseur (on devrait dire « ses »). Cette confusion est due au fait qu'en espagnol les possessifs de la troisième personne faisant référence à un possesseur et aux plusieurs présentent la même forme. Si nous passons au poème « Tu es la plus belle chose que j'aie faite pour moi » (*T.*, 2020 : 57), nous observons que « La gente en vez de decirme « el amor te sienta como un guantazo / ahora me confiesa « el amor te sienta como un guante, blanco, hecho a medida » » est traduit par « Les gens, au lieu de me dire « l'amour te retourne comme un gant » / déclarent à présent « l'amour te va comme un gant, blanc, fait sur mesure » ». « Gant » ne signifie pas « guantazo », on dirait plutôt « gifle », « claque » ou même « baffe », mais ainsi on perdrait le jeu de mots qui a lieu dans l'original. Pourtant, il est plus important de ne pas changer le message donné. Peut-être la traductrice a eu une confusion entre « gant », qui apparaît en tant que tel, et un nom avec un suffixe d'augmentation qui serait en espagnol *-azo* sans se rendre compte que ce n'est pas le cas et que le signifié est autre. Une autre option est qu'elle a compris le mot mais qu'elle a voulu transmettre cette idée en s'appuyant sur le sens du verbe « retourner » pour que le lecteur arrive à la bonne compréhension, en privilégiant d'ailleurs le jeu de mots. En plus, la traduction du verbe « confesar » par le verbe « déclarer » n'est pas parfaite ; on perd le sens d'avouer quelque chose qu'on n'avait pas dit avant, ou même d'un secret ou une intimité. Un exemple similaire se trouve dans « Imagi(a)na », qui présente en espagnol (*B.*, 2014 : 77) les vers suivants :

La poesía,  
 para quien sueña y desea  
 ... y no tiene miedo de contarlo.

Et en français (*T.*, 2020 : 123) :

La poésie,

pour celui qui rêve et désire

... et n'a pas peur de le dire.

Le verbe « contar » est traduit par « dire », ce qui n'est pas du tout exact, surtout lorsqu'on parle de la poésie, de ce qu'on rêve et désire et de le communiquer aux autres ; ce n'est pas tout simplement de dire quelque chose, il faut le raconter, il faut transmettre.

Finalement, nous pouvons commenter deux cas où la traductrice exprime le message d'un point de vue incorrect. Le premier se trouve dans « *Imagi(a)na* » (T., 2020 : 120), où « *tu lengua no meza mi cama* » est devenu « ma langue ne berce ton lit ». Gugnion a changé les possessifs ; c'est « ta langue » et « mon lit ». Nous l'observons aussi lorsqu'elle traduit « *abandonarme a lo que depare tu recuerdo* » par « t'abandonner à ce que réserve ton souvenir » dans « *La poésie jamais ne t'oubliera* » (T., 2020 : 71). On devrait mettre « m'abandonner », à la première personne. Sinon le sens est complètement modifié.

### 3.2.5. La traduction du titre

Le livre en espagnol est intitulé *Baluarte*, un substantif peu utilisé de nos jours qui veut dire « bastion » ; c'est une sorte de « fortification » qui vise la défense d'un territoire. Elvira Sastre explique dans une interview pour *Jot Down* (2018) qu'elle donne beaucoup d'importance aux titres et aux couvertures, en cherchant une justification cohérente par rapport au contenu. Dans le cas de ce recueil de poèmes, elle fait référence au Baluarte de la Candelaria à Cadix, un lieu où elle se sent inspirée et qu'elle visite régulièrement. C'est un mot peu connu en dehors de la ville gaditane provoquant ainsi que les gens l'associent systématiquement à son œuvre. En plus, ce mot peut faire référence à la résilience personnelle de quelqu'un qui évolue et qui est reflétée sur les différents « jours sans toi » qu'elle ajoute entre les poèmes en exposant les phases qu'on doit surmonter après une rupture, ce qui résume un peu l'essence transmise dans le livre. En 2014, Sastre a commenté sur Instagram à une de ses lectrices qu'avec ses mots elle évoque une sorte de « *defensa propia, un amparo de mí a mí misma* ». Elle a aussi raconté sur Twitter qu'elle avait reçu un commentaire sur son livre qui disait « es un baúl de arte », en utilisant un jeu de mots en rapport avec le titre et faisant à la fois une évaluation positive sur son contenu.

Nous pouvons donc constater la difficulté de traduire ce nom à une autre langue, surtout en raison des connotations culturelles et aussi personnelles que la poète attribue à ce mot. La traductrice a décidé de choisir le titre d'un des poèmes appartenant au recueil en tant que titre du livre complet : *Tu es la plus belle chose que j'aie faite pour moi*. Le choix peut s'être fait en essayant de transmettre un peu l'idée principale qu'on peut tirer sous forme de conclusion de ce recueil de poèmes : l'évolution d'une personne qui se trouve soi-même après avoir dû oublier la personne qu'elle aime.

### 3.3. L'aspect stylistique

#### 3.3.1. Le respect des vers courts

Il y a une particularité chez Elvira Sastre qui consiste à séparer les phrases en écrivant peu de mots par vers. Cela elle le fait à certaines reprises dans ce recueil de poèmes et la traductrice essaie de le respecter. Dans le poème « N'oublie jamais que tu es un oiseau piégé dans la neige » (T., 2020 : 109-110), nous trouvons trois vers de plus mais elle respecte le mot par vers. Dans « Imagi(a)na » (T., 2020 : 121), les vers « que te echo / tanto / de / menos » sont devenus « que / je me / languis / tellement / de toi », c'est-à-dire ici Gugnon ne maintient pas le nombre de vers ni le nombre de mots par vers. Cette séparation ajoute au message transmis une sensation de souffrance car le fait de ralentir la lecture en divisant la phrase en divers vers provoque que l'importance accordée à ce qu'on exprime soit conçue comme majeure, c'est une manière de récidiver sur ce sentiment. Cependant dans la version en français, on a trop de lenteur et cela se fait un peu lourd.

#### 3.3.2. Les figures stylistiques

Elvira Sastre n'est pas une écrivaine qui emploie excessivement de figures stylistiques ; elle exprime le contenu très clairement, avec les mots précis et d'une forme très belle, mais elle n'a pas besoin de renforcer l'expression avec beaucoup d'ornement. C'est pour cela qu'il n'est pas trop difficile de maintenir l'intention de la poète. Cependant, à certaines reprises, la traductrice ne respecte pas ou ne peut pas respecter les figures qui avaient été utilisées dans la version originale. Par exemple, dans le premier poème du recueil (T., 2020 : 13), on a traduit « si te hubiera mentido contándote mis

verdades » par « si je t'avais menti en ce qui me concerne », c'est-à-dire ici on a perdu l'antithèse qui existait entre le verbe « mentir » et le mot « verdades ». Dans « Ce putain de miracle divin » (T., 2020 : 33), il y a une énumération dans le vers « entre esdrújulas arrítmicas, marítimas y selváticas » qui en plus ajoute du rythme au poème mais qu'on a perdu quand on l'a traduit par « sous d'arythmiques proparoxytons », en omettant deux adjectifs qualificatifs qui apportaient aussi du sens sémantique. Un autre exemple est celui de la métaphore de « agujas del revés », employée par Elvira Sastre et qui est traduite dans « Je suis l'aiguille dans ma botte de foin » (T., 2020 : 131) tout simplement comme « des épingles ». Comme ça, on a perdu l'image que la poète évoquait lorsque la traductrice a omis le complément du nom, qui présentait une importante charge sémantique dans un sens métaphorique. Dans le cas de « Un rêve » (T., 2020 : 37), nous trouvons en espagnol un oxymore quand Sastre dit « en su loco juicio », mais cette figure n'est pas respectée dans la version française : « folle d'esprit ». On a transmis l'idée d'une certaine manière mais ce qui est sûr, c'est que la contradiction qui était présente dans l'original ne l'est plus. Dans ce même poème (T., 2020 : 38), Gugnon a traduit « empeñando tu empeño » par « en y mettant toute ta ténacité » donc le polyptote qu'on trouvait avec l'usage de deux mots avec la même racine est perdu. Cela a lieu aussi dans « Seulement avec moi. Seule contre moi » (T., 2020 : 82) car le vers « y yo solo confío en los confiados » est devenu « et je ne me fie qu'aux naïfs », ce qui implique la perte à nouveau de ce polyptote. Dans « Le vol de ma volonté » (T., 2020 : 95), Sastre menait à terme une allitération : « Me calma tu cama, / me duele tu duelo, / me salva tu saliva », ce qui devient en français « Ton lit me tranquillise, / ton deuil me brise, / ta salive me sauve ». Gugnon essaie de la maintenir, mais cela n'est pas complètement réussi. Cependant on est conscient de la difficulté de respecter une telle figure stylistique dans une traduction. En plus, nous pouvons voir qu'elle utilise l'allitération aussi bien pour la traduction des vers où en espagnol cette figure était utilisée que pour celle des vers où on avait le polyptote, peut-être pour essayer de respecter l'usage des figures stylistiques d'une certaine manière, même dans les cas où elle n'a pas pu maintenir la même figure.

#### 4. Conclusion

Après cette étude, nous pouvons conclure que la liberté des choix de l'auteur dans la poésie influence la traduction à tel point que le traducteur doit se responsabiliser de plusieurs aspects dans le processus qu'il mène à bien. Nous pouvons arriver à l'idée du besoin de chercher une compensation entre la fidélité et l'esthétique dans la traduction parce qu'il est difficile de respecter toutes les dimensions en même temps. D'ailleurs, il serait intéressant d'élaborer une théorie de la traduction selon le poète ou le genre poétique à traiter. Et ainsi nous pourrions choisir les procédés de traduction qui se correspondent le plus avec ce que nous allons concrètement traduire. Cela permettrait de mieux s'adapter aux caractéristiques propres du poème en question et de mieux réaliser une traduction proche à l'original tout en gardant les intentions de l'auteur.

Une fois réalisée notre analyse, nous pouvons affirmer que la traduction de *Baluarte* réalisée par Isabelle Gugnion présente certaines différences linguistiques et stylistiques par rapport à la version originale. Nous avons repéré surtout des cas d'omission et de transposition en ce qui concerne l'aspect morphosyntaxique et certains changements lexicaux, qui mènent tous à des pertes significatives dans la version en langue française. Et quant à l'aspect stylistique, nous avons observé que celle-ci est la dimension la plus respectée étant donné qu'Elvira Sastre n'est pas une écrivaine qui orne beaucoup les textes, mais qui se centre surtout sur le contenu. Pourtant, il y a aussi des variations dans la structure, des figures rhétoriques qui n'ont pas été maintenues et des changements qui ne présentent pas de causes évidentes. Mais la traductrice a choisi de bonnes options de traduction dans beaucoup d'autres cas, en atteignant une compréhension similaire à celle à laquelle on arrive avec les poèmes en espagnol. Généralement les messages transférés par la poète et les sensations qu'elle voulait provoquer chez le lecteur ne se voient pas trop modifiés. Pour cela, la traductrice a pu se servir des méthodes de traduction et compenser ainsi des pertes avec des gains.

Après avoir exposé les raisons dans le paragraphe antérieur, nous pouvons conclure qu'il s'agit ici d'une traduction est pertinente puisque les messages principaux y sont transmis, ce qui respecte donc l'une des caractéristiques les plus importantes d'Elvira Sastre : le discours exprimé prévaut sur tous les autres aspects du texte. Pourtant, la traduction pourrait être améliorée. Il est probable qu'un rapprochement entre la traductrice et la poète aurait donné de meilleurs résultats et certains détails seraient plus proches de la version originale.

Finalement, nous pouvons commenter qu'en raison de l'espace accordé au travail, nous n'avons pas pu tout traiter, il y a des aspects que nous avons dû omettre et qu'on pourrait aborder dans de futurs travaux. Par exemple, il ne serait pas négligeable de faire une étude d'une nouvelle traduction qui a été récemment réalisée du roman *Días sin ti*, qui a donné à la poète un prestige énorme dans l'actualité littéraire et qui a aussi été édité en France sous le nom de *Douze jours sans toi* (avril 2021).

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BIROUK, Nadia (2019) : « La traduction littéraire une triple interaction-réception à résoudre », dans Nadia Birouk, *Traduction littéraire et autres*. Beau Bassin, Éditions Universitaires Européennes, 3-10.
- BOGACKI, Krzysztof (2000) : « La traduction et les limites de la fidélité ». *Studia Romanica Posnaniensia* vol. XXV/XXVI, 29-40. [Consultation en ligne : <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/view/10550> ; 30/11/2020].
- CÁNOVAS VIDAL, Ana (2018) : « Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: la poesía de María Sánchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992) », dans Álvaro López Fernández, Ángela Martínez Fernández et Raúl Molina Gil (coords.), *Lecturas del desierto: Nuevas propuestas poéticas en España. Kamchatka* 11, 351-378. [Consultation en ligne : <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12184> ; 14/12/2020].
- CEDILLO, Jaime (2017) : « Elvira Sastre : « Siempre me he sentido a salvo sola » ». *El Cultural*. [Consultation en ligne : <https://elcultural.com/Elvira-Sastre-Siempre-me-he-sentido-a-salvo-sola> ; 02/04/2021].
- ELLRODT, Robert (2006) : « Comment traduire la poésie ? ». *Palimpsestes* hors série, 65-75. [Consultation en ligne : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/247> ; 30/11/2020].
- GIL, Rocío (2018). « Elvira Sastre, la poeta e « influencer » española que triunfa en Latinoamérica ». *RTVE*. [Consultation en ligne : <https://www.rtve.es/noticias/20180321/elvira-sastre-poeta-influencer-espanola-triunfa-america-latina-su-verso-libre/1697744.shtml> ; 02/04/2021].
- KAYRA, Erol (1998) : « Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique ». *Meta* 43 (2), 254-261. [Consultation en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1998-v43-n2-meta171/003295ar/> ; 30/11/2020].

- KOHAN, Marisa (2021). « Elvira Sastre : « Mientras siga habiendo una mujer que viva con miedo, no habremos conseguido nada » ». *Público*. [Consultation en ligne : <https://www.publico.es/entrevistas/elvira-sastre-siga-habiendo-mujer-viva-miedo-no-habremos-conseguido.html> ; 02/04/2021].
- LITTLE, Roger (1987) : « Autrement même », dans Y. Broussard (dir.), *La traduction. Réflexions Reflets*. Marseille, Éditions Sud, 48-52.
- LOGROÑO CARRASCOSA, Isabel (2019) : « #Quéespoesía: Género y nuevas poéticas productivas en la era de las redes sociales. Las poéticas de Elvira Sastre, Irene X y Loreto Sesma ». *Signa* 28, 843-866. [Consultation en ligne : <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/25096> ; 14/12/2020].
- ORTIZ, Guillermo (2018). « Elvira Sastre : « Me fastidia que me den más oportunidades o me destaquen por ser mujer o por ser joven » ». *Jot Down*. [Consultation en ligne : <https://www.jotdown.es/2018/03/elvira-sastre-me-fastidia-que-me-den-mas-oportunidades-o-me-destaquen-por-ser-mujer-o-por-ser-joven/> ; 02/04/2021].
- OSEKI-DEPRE, Inês (2006 [1999]) : *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris, Armand Colin.
- SASTRE SANZ, Elvira (2014) : *Baluartes*. Granada, Valparaíso Ediciones.
- SASTRE SANZ, Elvira (2020) : *Tu es la plus belle chose que j'aie faite pour moi* (Isabelle Gugnion, Trad.). Paris, NiL Éditions.
- TORRE SERRANO, Esteban (2009 [1994]) : *Teoría de la traducción literaria*. Madrid, Síntesis.



## Annexe

Nous allons établir un tableau avec les titres des poèmes dans les deux langues et les pages correspondantes pour ne pas surcharger notre analyse avec les références, qui présentent « *B.* » pour *Baluarte* ou « *T.* » pour *Tu es la plus belle chose que j'aie faite pour moi*, plus l'année de publication et la page de la version en français. De plus, le nom de famille de la poète n'y est pas parce que c'est toujours Sastre.

<b>Titre du poème dans la version traduite en français</b>	<b>Pages</b>	<b>Titre du poème en espagnol</b>	<b>Pages</b>
<i>Ce n'est pas toi, c'est la poésie</i>	137-140	<i>No eres tú, es la poesía</i>	85-88
<i>Ce putain de miracle divin</i>	31-33	<i>Este puto milagro divino</i>	22-24
<i>Cependant</i>	115-117	<i>Sin embargo</i>	72-73
<i>Comme quelqu'un qui aime en aimant ceux qui aiment</i>	13-14	<i>Como quien se ama a sí mismo queriendo a quien ama</i>	11-12
<i>Comme une ballade d'Extremoduro</i>	25-27	<i>Como una balada de Extremoduro</i>	19-20
<i>Imagi(a)na</i>	119-123	<i>Imagi(a)na</i>	74-77
<i>Infection</i>	75	<i>Infeción</i>	50
<i>Je suis l'aiguille dans ma botte de foin</i>	129-132	<i>Soy la aguja de mi pajar</i>	81-83
<i>J'hiberne</i>	79-80	<i>Hiberno</i>	52-53
<i>La poésie jamais ne t'oubliera</i>	69-74	<i>La poesía jamás te olvidará</i>	45-49
<i>Le vol de ma volonté</i>	93-99	<i>El vuelo de mi voluntad</i>	61-65

<i>Lieu. Maison. Foyer.</i>	49-53	<i>Lugar. Casa. Hogar</i>	33-36
<i>Mais c'est toi, mais c'est moi</i>	43-46	<i>Pero eres tú. Pero soy yo</i>	30-32
<i>Maudite chienne</i>	103-106	<i>Maldita zorra</i>	67-69
<i>N'oublie jamais que tu es un oiseau piégé dans la neige</i>	109-110	<i>Nunca olvides que eres un pájaro atrapado en la nieve</i>	70
<i>Oh Dieu</i>	21-23	<i>Oh Dios</i>	17-18
<i>On est de là où on pleure</i>	63-65	<i>Uno es de donde llora</i>	42-43
<i>Pays de poètes</i>	89-92	<i>País de poetas</i>	58-60
<i>Quitte ou double</i>	147-151	<i>Doble o nada</i>	91-95
<i>Sauvetage</i>	141-142	<i>Rescate</i>	89
<i>Seulement avec moi. Seule contre moi</i>	81-85	<i>Solo conmigo. Sola contra mí</i>	54-56
<i>Trois mille battements et deux cents litres de sang</i>	15-17	<i>Tres mil latidos y doscientos litros de sangre</i>	13-15
<i>Tu es la plus belle chose que j'aie faite pour moi</i>	57-61	<i>Eres lo más bonito que he hecho por mí</i>	38-41
<i>Un rêve</i>	35-39	<i>Un sueño</i>	25-28
2.22	127-128	2.22	79-80