

## De la traduction comme interprétation et construction. La *Flamme d'amour vive* de Jacques Ancet et la *Llama de amor viva* de Jean de la Croix

Lieve Behiels

Volume 57, Number 1, March 2012

La CIUTI, chef de file pour la promotion de l'employabilité et de la recherche

CIUTI: Leader in Advocating Employability and Research

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1012748ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1012748ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (print)

1492-1421 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Behiels, L. (2012). De la traduction comme interprétation et construction. La *Flamme d'amour vive* de Jacques Ancet et la *Llama de amor viva* de Jean de la Croix. *Meta*, 57(1), 177–197. <https://doi.org/10.7202/1012748ar>

Article abstract

In this article, we propose an analysis of the poem *Llama de amor viva* by John of the Cross and its French translation *Flamme d'amour vive* by Jacques Ancet. Therefore, we use the toolkit developed by Kees Coster in his *From World to World. An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation* (2000). Our most important aim is to provide a detailed analysis that puts the translation centre stage and permits to present the translator's choices in a structured way. First, we give some relevant information on the source and target texts and the extratextual translator. Then, following the guidelines proposed by Coster, we start by establishing a semantico-pragmatic skeleton of the text world of the translation, on the macrostructural level, that will serve also to draw a sketch of the text world of the source text. Subsequently, we propose a comparative analysis of the microstructural elements (syntax, lexicon, prosody, rhetoric, and intertextuality) in order to observe the substantial shifts produced on these levels. Finally, we relate those shifts to the semantico-pragmatic skeleton, in order to estimate, on the macrostructural level, the difference between the text world of the original and the text world of the translation. In the conclusion, we will dress a global evaluation of the tools proposed by Kees Coster.

# De la traduction comme interprétation et construction. La *Flamme d'amour vive* de Jacques Ancet et la *Llama de amor viva* de Jean de la Croix

LIEVE BEHIELS

*Lessius, Anvers, Belgique*

*Katholieke Universiteit Leuven, Louvain, Belgique*

lieve.behiels@lessius.eu

## RÉSUMÉ

Ce travail d'analyse traductologique prend comme objet le poème *Llama de amor viva* de Jean de la Croix et sa traduction *Flamme d'amour vive* par Jacques Ancet et utilise pour ce faire l'outillage mis au point par Kees Coster dans son livre *From World to World. An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation* (2000). L'objectif du travail consiste en premier lieu à réaliser une analyse détaillée qui place au centre la traduction et qui permet de présenter de façon structurée les choix du traducteur. D'abord, nous fournirons quelques informations pertinentes à propos des textes source et cible et du traducteur extratextuel. Ensuite, conformément au parcours proposé par Coster, nous établirons, au niveau macrostructurel, un *squelette sémantico-pragmatique* du monde du texte de la traduction, qui servira également à dresser une ébauche du monde du texte source. Puis nous présenterons une analyse comparative des éléments microstructurels (la syntaxe, le lexique, la prosodie, la rhétorique, l'intertextualité) afin d'observer les écarts substantiels qui s'y sont produits. Finalement, nous relierons les écarts substantiels entre texte source et texte cible au *squelette sémantico-pragmatique* afin d'estimer la différence au niveau macrostructurel entre le monde du texte de l'original et de la traduction. Dans notre conclusion, nous ferons une évaluation globale de l'outillage proposé par Kees Coster.

## ABSTRACT

In this article, we propose an analysis of the poem *Llama de amor viva* by John of the Cross and its French translation *Flamme d'amour vive* by Jacques Ancet. Therefore, we use the toolkit developed by Kees Coster in his *From World to World. An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation* (2000). Our most important aim is to provide a detailed analysis that puts the translation centre stage and permits to present the translator's choices in a structured way. First, we give some relevant information on the source and target texts and the extratextual translator. Then, following the guidelines proposed by Coster, we start by establishing a semantico-pragmatic skeleton of the text world of the translation, on the macrostructural level, that will serve also to draw a sketch of the text world of the source text. Subsequently, we propose a comparative analysis of the microstructural elements (syntax, lexicon, prosody, rhetoric, and intertextuality) in order to observe the substantial shifts produced on these levels. Finally, we relate those shifts to the semantico-pragmatic skeleton, in order to estimate, on the macrostructural level, the difference between the text world of the original and the text world of the translation. In the conclusion, we will dress a global evaluation of the tools proposed by Kees Coster.

## MOTS-CLÉS/KEYWORDS

traduction de la poésie, monde du texte, interprétation traductionnelle, Jean de la Croix, Jacques Ancet

poetry translation, text world, translational interpretation, John of the Cross, Jacques Ancet

L'intraduisible est une idole que tout traducteur  
brise à chaque traduction nouvelle.  
(Ancet 1995)

## 1. Introduction

Le présent travail correspond à un double objectif: d'une part, nous voulons présenter une analyse d'une traduction française d'un des sommets de la littérature espagnole du Siècle d'Or, le poème *Llama de amor viva* du poète mystique Jean de la Croix, qui décrit l'union d'amour entre l'âme et Dieu<sup>1,2</sup>. Nous avons cherché un outil méthodologique spécifique qui place au centre la traduction, sans perdre pour autant la relation avec l'original, et nous avons cru le trouver dans le livre de Cees Koster, *From World to World. An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation* (2000), une approche structurelle et herméneutique (Koster 2000: 32). Notre second objectif est de voir dès lors jusqu'à quel point cet outil méthodologique tient ses promesses et permet réellement de décrire un texte cible comme une interprétation d'un texte source correspondant (Koster 2000: 17).

## 2. Présentation de la méthodologie

Dans le compte rendu détaillé qu'il consacre à *From World to World*, Dirk Delabastita déclare que le livre mérite de devenir l'un des ouvrages de référence à propos de la traduction de poésie et de la méthodologie de la comparaison et de la description de traductions littéraires<sup>3</sup>. Puisque, à notre connaissance, la méthodologie de Koster n'a pas encore souvent été appliquée, il nous semble important de consacrer quelques paragraphes à sa présentation. Conformément à la tradition des études descriptives de la traduction, Koster considère la traduction comme un texte à double statut: elle constitue la représentation ou la reconstruction d'un autre texte et, simultanément, elle fonctionne de façon autonome dans la culture d'arrivée (Koster 2000: 16).

L'ambition de Koster est de décrire un texte cible en tant qu'interprétation d'un texte source avec lequel il correspond (Koster 2000: 17). Afin de rendre explicite l'interprétation traductionnelle, Koster utilise le concept de *monde du texte*, selon le principe que là où il y a un texte, il est possible de construire un *monde du texte*, peuplé de sujets et d'objets sémantiques et situé dans l'espace et le temps (Koster 2000: 28), tant pour l'original que pour la traduction. Ce sont les *écarts (shifts)* entre le texte cible et le texte source qui permettent au chercheur de différencier ces deux mondes et d'arriver à saisir l'interprétation traductionnelle (Koster 2000: 31). Avant d'en arriver à la présentation de l'*outillage* proprement dit, l'auteur consacre plusieurs chapitres théoriques à la traduction comme interprétation, à l'étude du discours poétique et aux éléments constitutifs de la construction d'un monde du texte. Selon Koster,

A translation may be considered as a specific (re)contextualization of a source text, and the translational interpretation can be made visible by establishing the differences between the target text world and the source text world. Text worlds are constructs of a textual activity, and differences between text worlds are effects of shifts on the textual level. (Koster 2000: 86)

Les deux chapitres consacrés au concept d'*écart (shift)* font référence aux travaux de Toury (1980), Leuven-Zwart (1990) et Frank et Hulpke (1987). Koster distingue entre

écarts formels et écarts substantiels et définit ces derniers comme les écarts importants pour la réalisation du monde du texte (Koster 2000: 154). La notion de *monde du texte*, résultat d'une interprétation, se situe au niveau de la macrostructure et se rapporte aux niveaux sémantique et pragmatique. Pour cerner ce monde du texte, Koster refuse de se limiter à un mouvement unidirectionnel allant des éléments microstructurels (syntaxe, morphologie, lexicale, prosodie) aux éléments macrostructurels, puisque dans son optique, l'interprétation consiste en un processus circulaire.

Ainsi donc, il prend comme point de départ une analyse provisoire du monde du texte au niveau macrostructurel, qu'il désigne comme le squelette sémantico-pragmatique (Koster 2000: 169). Ce dernier identifie dans le texte les éléments microstructurels qui peuvent être reliés aux sujets et aux objets qui peuplent le monde du texte ainsi qu'au temps et à l'espace; l'auteur offre une série de questions qui servent à identifier ces éléments constitutifs du monde du texte (Koster 2000: 170-172). Le squelette sémantico-pragmatique constituera le point de départ pour l'analyse du monde du texte source ainsi que du monde du texte cible; le chercheur doit donc s'assurer qu'il peut servir de noyau commun aux deux textes, d'invariant à partir duquel les écarts pourront être décrits. Koster propose de réaliser d'abord une esquisse provisoire du monde du texte cible, puisque celui-ci constitue le véritable objet d'analyse, et de l'adapter par la suite, au besoin, en tenant compte des données du texte source (Koster 2000: 181).

Dans un deuxième mouvement, le critique procède à l'analyse détaillée des différences microstructurelles (au niveau du lexicale, de la syntaxe, de la prosodie, de l'intertextualité, des moyens rhétoriques) qui produisent leurs effets au niveau pragmatique-sémantique afin de pouvoir en arriver à l'interprétation du texte source manifesté par la traduction. Après un chapitre qui propose une étude de cas (la traduction de sonnets de Shakespeare par Paul Celan) et la conclusion, le livre se termine par un appendice (Koster 2000: 237-241) qui reprend toutes les étapes du processus analytique et que nous allons prendre comme point de départ. La voie analytique proposée par Cees Koster est complexe et exigeante, mais à notre avis elle permet de rendre justice au travail de la traduction poétique, ce que nous espérons démontrer au moyen d'une application concrète à la traduction d'un texte poétique également complexe et exigeant.

### 3. La traduction objet d'étude

Avant de passer à l'analyse proprement dite, il convient de situer les textes en présence et le traducteur extratextuel:

Before the comparison takes place information has to be gathered concerning the cultural and historical context of the translation and the extratextual category of the translator. Once the translational interpretation has been established these data may help to elucidate its position in the broader cultural framework of which it may be considered part. (Koster 2000: 56)

Le poème *Llama de amor viva* est un texte relativement court, de 24 vers, qui ouvre le dernier traité du grand mystique espagnol qui traite de l'union d'amour entre l'âme et Dieu (1582). En effet, Jean de la Croix a utilisé les strophes, les vers et les mots de ses plus grands poèmes lyriques: *Noche oscura del alma* (*Nuit obscure de l'âme*, traduction de l'auteure), le poème connu comme *Cántico espiritual* (*Cantique spirituel*,

traduction de l'auteure) et *Llama de amor viva* (*Flamme d'amour vive*, traduction de l'auteure) comme points d'ancrage qui lui permettaient de développer ses réflexions. Les traités sont conçus comme des gloses des poèmes, mais les poèmes ont été composés avant les traités et indépendamment de ceux-ci (Alborg 1981 : 910-911). Quant à la transmission des textes, il existe des manuscrits qui ne contiennent que les textes poétiques<sup>4</sup>. Dans ce qui suit, nous considérerons *Llama de amor viva* comme un texte autonome. Le texte source occupe une place centrale dans le canon littéraire espagnol et est disponible dans de nombreuses éditions critiques et grand public<sup>5</sup>. Dans la culture cible, Jean de la Croix occupe bien sûr une position bien moins centrale, ce qui n'empêche que son traité le plus important, le *Cantique spirituel*, a été traduit et imprimé d'abord en français avant d'avoir paru en espagnol<sup>6</sup>. L'œuvre de Jean de la Croix a été présente en France de façon ininterrompue depuis cette première publication au début du xvii<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'heure actuelle<sup>7</sup>.

Pourquoi avons-nous opté pour la traduction de Jacques Ancet ? Notre décision d'entreprendre la reconstruction de son interprétation du poème ne se base pas uniquement sur l'intérêt intrinsèque de sa traduction mais aussi sur les paratextes dont il accompagne son travail et qui nous communiquent sa vision de la traduction.

#### 4. Trajectoire et poétique du traducteur Jacques Ancet

Les traductions *Nuit obscure*, *Cantique spirituel* et *autres poèmes* ont été publiées en 1997, en édition bilingue, dans la collection *Poésie* de Gallimard. Le volume comprend entre autres une préface du poète espagnol José Ángel Valente, une présentation du traducteur et une série de notes. Le palmarès de Jacques Ancet comme traducteur de poètes et de philosophes de langue espagnole est impressionnant : il a mis à la disposition du public francophone des œuvres de Ramón Gómez de la Serna, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Xavier Villaurrutia, María Zambrano, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda, Juan Gelman, Andrés Sánchez Robayna et Jorge Luis Borges. De plus, il est l'auteur d'une quinzaine de recueils de poésie. Il a une affinité particulière avec l'œuvre de Valente, dont il a traduit 16 recueils et à qui il a consacré un essai, *Entrada en materia* (Ancet 1985). La préface de Valente à la traduction des poèmes de Jean de la Croix n'est donc pas le fruit du hasard. Ancet reconnaît avoir été influencé par Valente « dans le champ de [s]a réflexion sur l'écriture poétique, puisque la fréquentation de son travail [l'] a conduit à reconsidérer et à approfondir les rapports entre mystique et poésie » (Ancet 1995 s.p.) et, par conséquent, à s'intéresser à l'œuvre du plus grand des mystiques espagnols.

En 1995, Ancet a accordé une longue interview à la revue *Prétextes*. Ses déclarations à *Prétextes* ainsi que sa présentation de la traduction de Jean de la Croix nous informent sur sa poétique. Un premier élément à relever est qu'Ancet ne dissocie nullement son travail de traducteur de celui de poète :

Je crois qu'écrire et traduire participent du même mouvement – les traducteurs de poètes sont souvent eux-mêmes des poètes – et les qualités qu'on veut bien reconnaître à mes traductions tiennent, en réalité, aux exigences d'une écriture personnelle sans laquelle elles n'auraient pas existé. (Ancet 1995 s.p.)

S'il n'était pas poète, il ne serait pas traducteur et son niveau d'exigence est le même pour les deux activités. Ancet explique que c'est la traduction de l'œuvre du poète mexicain Xavier Villaurrutia qui l'a confronté pour la première fois au problème de

la traduction de la forme fixe. Il en a retiré la conviction que la recréation des poèmes à forme fixe est toujours possible à condition d'y investir l'énergie et la patience nécessaires. Ancet a les idées claires à propos de la soi-disant intraduisibilité de la poésie, concept qu'il situe dans son contexte historique (le second romantisme allemand, Brentano) et qu'il rejette. Il défend une conception de la traduction comme construction :

On pourrait se demander si la traduction véritable ne serait pas un processus analogue à celui de la perception. Certes, quand je traduis, je pars d'un sens déjà reconnu : celui du texte original. Mais [...] ce sens est littéralement intraduisible. Littéralement. Mais pas analogiquement. Traduire, alors, ce sera effacer le texte original pour que puisse naître un texte analogue : un texte qui soit, à son tour, dans une autre langue, une organisation subjective du discours. Laquelle ne consistera pas à transporter le sens mais à le construire. Comme le fait la perception. [...] L'intraduisible est une idole que tout traducteur brise à chaque traduction nouvelle. (Ancet 1995 s.p.)

L'idée de la traduction comme construction d'une organisation subjective du discours dans une autre langue présente une certaine affinité avec l'*armamentarium* de Cees Koster, qui vise précisément à décrire le monde du texte construit par le traducteur.

La préface de Valente, intitulée *Présence de Jean de la Croix*, et la présentation d'Ancet constituent la contextualisation la plus immédiate de la traduction pour le lecteur, de sorte que ces deux textes méritent notre attention. Valente retrace l'introduction de l'œuvre de Jean de la Croix en France et mentionne comme figure équivalente de la spiritualité française le jésuite Joseph Surin. Il observe qu'en France, au xx<sup>e</sup> siècle, l'auteur a été lu en général dans une perspective philosophique et il se réfère aux lectures de Jean Baruzi et Michel de Certeau. En ce qui concerne la tradition espagnole du xx<sup>e</sup> siècle, Valente regrette l'absence de relations entre la poésie et la pensée, surtout au sein de la génération de 1927. Il se trouve en désaccord avec les lectures à son avis mutilées de Jorge Guillén et de Dámaso Alonso, puisqu'elles ne considèrent pas l'unité indissoluble de l'expérience mystique et poétique et ne comprennent pas en quoi consiste l'ineffabilité.

La présentation de Jacques Ancet rejoint la préface de Valente et commence par la justification de son entreprise : « une véritable traduction moderne de Jean de la Croix, c'est-à-dire une traduction qui l'*écoute*, l'*entende* et qui donc le restitue dans sa dimension foncièrement *poétique* » (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 22). Selon le traducteur, la dimension poétique ne constitue pas un revêtement de la dimension mystique, puisque l'expérience mystique et poétique est une et indivisible. La poésie moderne, dans laquelle il intègre celle de Jean de la Croix, est une activité qui ne vise pas tant à transmettre une expérience qu'à la faire, un dire l'indicible. Pour Ancet, malgré les empreintes de la tradition savante et populaire espagnole, la poésie du mystique castillan semble « n'avoir pas d'âge » (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 23-24). Il insère donc sa traduction dans le contexte de la poésie française moderne, celle qui commence par Rimbaud et Mallarmé, sans pour autant se limiter aux ressources synchroniques du français. Bien qu'il soit éminemment sensible à l'aspect spirituel des textes de Jean de la Croix, inséparable de l'aspect poétique, il prend ses distances à l'égard des traductions réalisées dans un contexte dévot, qui n'ont fait qu'« édulcorer et affadir » le grand poète (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 47). En ce qui concerne la tradition spirituelle française, il observe qu'elle est présente mais cachée, mais il ne la mentionne pas parmi les intertextes de sa traduction<sup>8</sup>. Dans la

bibliographie, il mentionne les traductions françaises antérieures qui font également partie de son horizon (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 201)<sup>9</sup>.

Le traducteur utilise les concepts d'oralité et de musicalité pour s'approcher de l'essence de l'œuvre du poète mystique. Ses mots tendent à rendre audible le silence d'où ils surgissent, un silence entre ou sous les mots, un silence du sens (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 29). L'oralité est l'expérience de l'indicible dans la parole, dans la matérialité de l'écriture. Ancet donne l'exemple de la présence abondante de la voyelle *a* dans la première strophe du poème *Noche oscura* qui passe d'abord inaperçue, à la fois imperceptible et sensible, et qui fait entendre quelque chose qui n'est ni de l'ordre du sens ni de celui de la musique (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 30), « la plainte ténue du désir d'amour proférée par l'âme sous le sens et la musicalité des vers » (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 31). Le concept de musicalité sert à définir la primauté de la voix et du chant, davantage audible, qui se développe au niveau des valeurs rythmiques et sonores. Comme Ancet prend au sérieux le fait que Jean de la Croix désigne ses compositions comme des *chansons*, il supprime la ponctuation dans sa traduction.

Il discute également le concept de fidélité à partir d'exemples de traductions existantes. Il considère celle de Cyprien de la Nativité de la Vierge comme une annexion (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 40) puisque le poème est réduit à une esthétique historique qui n'est pas la sienne. À l'autre extrême, il situe les traductions qui ont le scrupule de la littéralité au point qu'elles n'en sont plus des poèmes. Selon Jacques Ancet, le fait de se limiter au calque lexical est également une forme d'infidélité. Dans les deux cas, il s'agit d'un transport et non pas d'une rencontre dont la langue d'accueil pourrait sortir transformée. On reconnaît ici le dialogue avec des théoriciens comme Antoine Berman et Henri Meschonnic à qui Ancet renvoie d'ailleurs<sup>10</sup>. Comme il se propose de réaliser une traduction non archaïsante, il n'opte pas pour la rime mais pour l'assonance afin de recréer le tissu phonique et sonore des poèmes. Mais tout n'est pas contrôlable : l'oralité, l'indicible, échappent tant à l'auteur qu'au traducteur et pourront apparaître dans la traduction sans préméditation. Le traducteur espère partager avec le lecteur l'émotion profonde qu'il a ressentie en élaborant sa traduction et lui communiquer « l'ardente fraîcheur » (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 47) de ces textes qui figurent parmi les plus intenses de la tradition littéraire.

Nous voilà donc en présence d'un traducteur au courant de la tradition critique qui s'est constituée autour de l'œuvre de Jean de la Croix et qui formule un ambitieux projet de traduction. Il ne s'arrête pas à la relation entre les poèmes et les commentaires ou traités, malgré qu'il prenne parfois appui sur les commentaires pour justifier une décision concrète (voir par exemple Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 30, note 13). S'il se réfère au prologue du *Cantique spirituel*, qu'il considère comme un art poétique, c'est pour défendre la nature indicible du sens, en s'appuyant sur les paroles de l'auteur : « Ce serait ignorance de penser [...] que les discours d'amour en intelligence mystique, qui sont ceux des présentes chansons, se puissent bien expliquer en quelque sorte de paroles [...] » (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 28). Les poèmes et leurs traductions se présentent comme des entités autosuffisantes. Jacques Ancet choisit comme texte de base celui transmis par le manuscrit de Sanlúcar de Barrameda, transcrit par Serafin Puerta Pérez dans une graphie modernisée (Jean de la Croix 1578-1590/1991).

### 5. Squelette sémantico-pragmatique

Nous reproduisons ici la traduction d'Ancet en regard de l'original, avant de tracer la première esquisse du monde construit par ce texte<sup>11</sup>.

	CHANSONS DE L'ÂME en l'intime communication d'union d'amour de Dieu	CANCIONES DEL ALMA en la íntima comunicación de unión de amor de Dios
1	Oh flamme d'amour vive qui tendrement me blesses au centre le plus profond de mon âme toi qui n'es plus rétive	O llama de amor viva que tiernamente hieres de mi alma en el más profundo centro Pues ya no eres esquivo
5	si tu le veux bien laisse de ce doux rencontre brise la trame	acaba ya si quieres rompe la tela de este dulce encuentro
	Oh brûlure de miel oh délicieuse plaie oh douce main oh délicat toucher qui a goût d'éternel et toute dette paie tuant la mort en vie tu l'as changée	O cauterio suave o regalada llaga o mano blanda oh toque delicado que a vida eterna sabe y toda deuda paga matando muerte en vida la has trocado
10		
15	Oh torches de lumière dans vos vives lueurs les profondes cavernes du sentir aveugle obscur naguère par d'étranges faveurs chaleur clarté à l'ami font sentir	O lámparas de fuego en cuyos resplandores las profundas cavernas del sentido que estaba oscuro y ciego con extraños primores calor y luz dan junto a su querido
20	Oh doux et amoureux tu t'éveilles en mon sein où toi seul en secret as ton séjour ton souffle savoureux tout de gloire et de bien oh délicat comme il m'emplit d'amour	Cuán manso y amoroso recuerdas en mi seno donde secretamente solo moras y en tu aspirar sabroso de bien y gloria lleno cuán delicadamente me enamoras

(Jean de la Croix 1578-1590/1997: 94-97).

Le chercheur qui s'approche des poèmes de Jean de la Croix, même s'il a une connaissance limitée du panorama de la recherche qu'ils ont suscitée, tant au niveau religieux qu'au niveau strictement littéraire, se rend compte que l'interprétation de ces textes ne saurait être qu'un exercice d'humilité. On peut se demander si le fait de s'approcher de cette poésie au moyen d'un ensemble d'outils généralistes peut guider l'interprétation toujours personnelle, limitée et subjective. Car, ce qui est en jeu, ce n'est pas uniquement l'interprétation qu'on peut découvrir dans la traduction, mais aussi celle du chercheur. Notre hypothèse de départ est que la démarche structurée proposée par Koster peut contribuer à aiguïser l'interprétation du chercheur.

La première question à laquelle il faut répondre est celle de savoir quels sont les sujets et objets sémantiques les plus importants dans le monde du texte et quelles sont les relations qu'ils établissent entre eux (Koster 2000: 171-172). Le titre graphiquement bien distingué nous met sur la voie d'une première réponse : les sujets sont *l'âme* et *Dieu* et c'est entre eux que se produit *l'intime communication d'union d'amour*. Mais dès qu'on passe au texte du poème proprement dit, on constate que

dans cette relation d'amour la distribution des rôles n'est pas évidente et que la désignation explicite des sujets s'estompe. Le texte ne contient pas de marques de genre féminin, de sorte qu'on ne saurait distinguer un rôle féminin d'un rôle masculin à partir de la concordance de genre. D'une part, il y a un sujet réceptif, auquel on peut assigner le *me* objet grammatical des vers 2 et 24 et l'adjectif possessif *mon* (*mon âme*, v. 3, *mon sein*, v. 20) et qu'on peut identifier à *l'âme* du titre. D'autre part, il y a un sujet actif (v. 2 *blesses*, v. 20 *tu t'éveilles*) qui semble se décliner en différents vocatifs : *Oh flamme d'amour vive*, *Oh brûlure de miel / oh délicieuse plaie / oh douce main oh délicat toucher*, *Oh doux et amoureux*. La synecdoque *ton souffle savoureux* (v. 22), sujet de *emplit* (v. 24), peut également être assignée à ce second sujet. Dans la troisième strophe, les *torches de lumière* (v. 13) ne font pas partie de la série des vocatifs puisque le sujet grammatical de *font sentir* est *les profondes cavernes du sentir* (v. 15). Nous retrouvons un sujet sémantique, *l'ami* (18), qui pourrait être assimilé au sujet réceptif ou à *l'âme* du titre.

Une autre question importante à ce niveau d'analyse est celle de la représentation dans le texte des rôles d'émetteur et de récepteur. Dans le cas présent, le *je* lyrique est surtout présent comme une voix qui décrit et évoque une situation d'intimité pour un *tu* également présent. Tandis qu'il n'y a aucun pronom personnel sujet de la première personne dans le poème, ceux de la deuxième personne sont présents, tant sous la forme non accentuée (*tu* v. 5, 12, 20) que sous la forme tonique (*toi* v. 4, 21). Ce *je* réceptif s'adresse aussi à l'interlocuteur intratextuel au moyen d'une série de vocatifs introduits par *oh* comme nous l'avons déjà observé. La voix se fait pressante à la fin de la première strophe, par la présence des impératifs *laisse* (v. 5) et *brise* (v. 6).

En ce qui concerne la localisation spatio-temporelle, le monde du texte se trouve dans une espèce de présent absolu et éternel, souligné par l'adjectif *éternel* (*qui a goût d'éternel*, v. 10), le « temps de l'instant éternel » selon Miguel Norbert Ubarri (2001 : 107). L'espace de l'énonciation et l'espace référentiel coïncident, la deixis est celle de la présence (*ce doux rencontre* v. 6). Il ne se produit aucun déplacement, les deux sujets se trouvent dans un seul et même espace intérieur, changeant et multidimensionnel. Les éléments locatifs accentuent l'intériorité et la profondeur : *le centre le plus profond de mon âme* (v. 3), *les profondes cavernes du sentir* (v. 15), *en mon sein* (v. 20), *ton séjour* (v. 21). Le temps de l'énonciation et le temps raconté coïncident presque totalement. Le temps grammatical qui prédomine est le présent de l'indicatif. Les deux impératifs à la fin de la première strophe ouvrent une perspective sur le futur. Le passé composé *tu l'as changée* (v. 12) est rétrospectif et nous renvoie au présent. L'adverbe *naguère* (v. 16) signale une évocation du passé et contribue à mettre en relief le contraste entre *aveugle obscur* (v. 16) qui appartient au passé et la *chaleur clarté* (v. 18) actuelle.

En ce qui concerne les relations entre les différents éléments qui constituent le monde du texte, il nous faut encore répondre à la question du type de situation qui correspond au monde du texte. L'opposition « statique » / « dynamique » traditionnelle ne nous est pas d'une grande utilité. Le texte présente une rencontre d'amour d'un dynamisme effréné mais impossible à exprimer en des termes d'« action » ou « événement ». On pourrait peut-être rendre compte du contenu du poème en évoquant un processus amoureux focalisé par un regard panoramique. Dans ce sens, le plus grand « événement » du poème serait peut-être le changement de perspective vacillant dans la troisième strophe, où l'activité est destinée à *l'ami* au lieu d'émaner de lui. Le

*je* lyrique éprouve des sensations tactiles, gustatives et visuelles intenses qui ouvrent la voie à des considérations métaphysiques (*qui a goût d'éternel / et toute dette paie / tuant la mort en vie tu l'as changée* v. 10-12) ou axiologiques (*tout de gloire et de bien* v. 23).

Si nous comparons ce squelette sémantico-pragmatique de la traduction avec l'original au niveau des sujets présents dans le monde du texte, nous constatons qu'il n'est pas nécessaire de faire des ajustements. L'esquisse des relations entre émetteur et récepteur se maintient. Le *je* lyrique, sujet réceptif, reste le même. Le texte original le désigne en position d'objet grammatical comme me (me enamoras v. 24) et par l'adjectif possessif mi (mi alma v. 3, mi seno v. 20). Il n'y a pas de pronom personnel sujet explicite pour faire référence au sujet actif, puisque en espagnol, la personne verbale est incorporée à la conjugaison (hieres, v. 2; eres, v. 4; etc.). Cette deuxième personne est également le sujet grammatical du verbe final enamoras (v. 24). Le premier vers de la quatrième strophe, Cuán manso y amoroso, se différencie de la série de vocatifs des premières strophes par la présence de l'adverbe interrogatif cuán, tandis que dans la traduction, ce vers est inclus dans la série introduite par oh. La structure temporelle est parallèle à celle de la traduction. Le contraste temporel par rapport au sentido, exprimé par l'adverbe *naguère* dans la traduction, est signalé dans le poème original par une relative à l'imparfait (que estaba oscuro y ciego v. 16). La localisation dans l'espace est la même. En ce qui concerne les « événements » du poème, l'esquisse se maintient également. Nous disposons donc d'une base à partir de laquelle nous pouvons situer les changements aux niveaux inférieurs.

## 6. Analyse comparée des textes source et cible

Il est évident que les différents niveaux se distinguent uniquement à des fins analytiques et ne disent rien sur le processus de la traduction poétique en soi, où toute considération à un niveau déterminé a des conséquences à un autre niveau. Comme le dit Jacques Ancet, « [...] le sens du poème [...] est le produit de toute son organisation » (Jean de la Croix 1578-1590/1997: 41). Nous ne nous arrêtons pas aux modifications purement formelles mais aux écarts substantiels qui peuvent influencer la construction du monde de la traduction (voir Koster 2000: 132).

Dans la présentation de sa méthode, Koster réserve l'utilisation du contexte de la traduction pour l'explication de l'interprétation traductionnelle, c'est-à-dire, pour la phase post-analytique. Dans ce qui suit, nous n'avons pu faire abstraction de certaines données extratextuelles, principalement des informations fournies par le traducteur lui-même, au moment de décider si un changement observé dans le poème cible par rapport au poème source doit être considéré oui ou non comme un écart substantiel. Même en adaptant une procédure analytique formalisée, il nous est impossible de faire comme si nous ne disposions pas de certaines données.

## 6.1. Analyse comparée de la syntaxe

TABLEAU 1

## Éléments pour l'analyse de la syntaxe

Llama	Flamme
<b>Syntagmes nominaux sujet/objet/attribut</b>	
O llama de amor viva (voc.) / S	<i>Oh flamme d'amour vive</i>
esquiva (attr.)	<i>me</i> <i>toi</i> <i>rétive</i> <i>tu</i>
la tela de este dulce encuentro (c.o.d.)	<i>de ce doux rencontre [...] la trame</i>
O cauterio suave (voc.) / S	<i>Oh brûlure de miel</i>
o regalada llaga (voc.) / S	<i>oh délicieuse plaie</i>
o mano blanda (voc.) / S	<i>oh douce main</i>
o toque delicado (voc.) S	<i>oh délicat toucher</i>
toda deuda (c.o.d.)	<i>goût d'éternel (c.o.d.)</i>
muerte (c.o.d.)	<i>toute dette</i> <i>la mort</i> <i>tu</i> <i>l'</i>
la (c.o.d.)	<i>Oh torches de lumière</i>
O lámparas de fuego (voc) S	<i>les profondes cavernes du sentir</i>
las profundas cavernas del sentido (suj.) S	<i>aveugle obscur</i>
oscuro y ciego (attr.)	<i>chaleur clarté</i>
calor y luz (c.o.d.)	<i>à l'ami</i>
a su querido (c.o.i.) S	<b>Oh doux et amoureux</b> <i>tu t'</i> <i>toi</i> <i>ton séjour</i> <i>ton souffle savoureux</i> <b>oh délicat</b> <i>m'</i>
me (c.o.d.)	
<b>Syntagmes verbaux</b>	
que [...] hieres	<i>qui [...] blesses</i>
pues ya no eres (subordonnée causale)	<i>qui n'es plus (subordonnée relative)</i>
acaba ya	<i>laisse</i>
rompe	<i>brise</i>
que [...] sabe	<i>qui a</i>
paga	<i>paie</i>
matando	<i>tuant</i>
has trocado	<i>as changée</i>
que estaba	
dan	<i>font sentir</i>
recuerdas	<i>éveilles</i>
donde [...] moras	<i>où [...] as</i>
enamoras	<i>emplit</i>
<b>Syntagmes prépositionnels</b>	
de mi alma en el más profundo centro E	<i>au centre le plus profond de mon âme</i>
a vida eterna	
en vida / T	<i>en vie</i>
en cuyos resplandores E	<i>dans vos vives lueurs</i>
con extraños primores	<i>par d'étranges faveurs</i>
en mi seno E	<i>en mon sein</i> <i>en secret</i>
en tu aspirar sabroso E	<i>d'amour</i>
<b>Syntagmes adverbiaux</b>	
tiernamente	<i>tendrement</i> <i>naguère</i>
junto	
<b>cuán manso y amoroso</b>	
secretamente	
<b>cuán delicadamente</b>	
<b>Syntagmes adjectivaux</b>	
solo	<i>Seul</i>
de bien y gloria lleno	<i>tout de gloire et de bien</i>

SL: sujet sémantique; T: temps; E: espace; voc.: vocatif;

c.o.d.: complément d'objet direct; c.o.i.: complément d'objet indirect

Ce qui frappe le plus en comparant la syntaxe des deux textes, c'est que, à première vue, la liste des vocatifs au moyen desquels le *je* s'adresse à la personne aimée est plus longue dans la traduction. Dans la quatrième strophe, le traducteur insère entre les exclamations un syntagme de statut ambigu et qui ne se lit pas spontanément comme un vocatif dans le texte source: cuán manso y amoroso. En effet, manso y amoroso peuvent se lire comme adjectifs qui concordent avec le sujet de recuerdas ou comme adverbes qui modifient ce verbe<sup>12</sup>. Comme *Oh doux et amoureux* constitue le premier vers de la quatrième strophe, le lecteur tend à assimiler cette exclamation aux autres débuts de strophe – *Oh flamme d'amour vive, Oh brûlure de miel, Oh torches de lumière* – et à considérer que le syntagme s'adresse à la personne aimée. Mais un regard plus attentif révèle qu'il faut peut-être abandonner cette impression et ne pas lire ce syntagme de manière isolée, puisque *doux et amoureux* peuvent fonctionner parfaitement comme manso y amoroso en espagnol, comme des adjectifs concordant avec *tu* ou comme des adverbes modifiant *t'éveilles*. Avec *oh délicat* nous pourrions avoir affaire à un cas semblable. Dans le texte source, la terminaison en -mente indique qu'il s'agit d'un élément adverbial: cuán delicadamente. La forme *délicat* incite à interpréter ce mot comme adjectif concordant avec le sujet de *emplit*, *il* ou *ton souffle savoureux*, mais il pourrait s'agir d'un adjectif à fonction d'adverbe qui modifie *emplit*, de sorte que le traducteur introduit le même genre d'ambiguïté que celle que nous avons vue dans le cas de manso y amoroso de l'original. On pourrait également faire un saut interprétatif plus englobant et établir la relation entre *oh délicat* et le dernier substantif du poème, *amour*, ce qui serait un exemple de ce que le traducteur entend par la traduction comme (re)construction. Ce qu'on pourrait considérer comme des changements au niveau de la syntaxe pourrait ne pas l'être au niveau du monde du texte, puisque l'ambiguïté persiste bien qu'elle soit distribuée d'une autre façon.

Dans la dernière strophe, le *tu* n'est pas sujet des deux actions comme dans le poème espagnol, mais c'est *ton souffle savoureux* qui devient le sujet grammatical de *emplit d'amour*. En conséquence, le sujet actif apparaît comme désintégré, puisque l'action qui termine le poème de *l'intime communication d'union d'amour* n'est pas attribué au sujet lui-même mais par voie de synecdoque à sa respiration. Mais si nous nous situons à un niveau supérieur d'analyse, qui comprend également le contexte culturel et religieux du poème, nous pouvons considérer que le fait de séparer Dieu de son souffle n'a pas de sens, puisque le souffle est le signe efficace de la présence et de la révélation de Dieu (García de la Concha 2004: 310).

## 6.2. Analyse comparée du lexique

TABLEAU 2

## Éléments pour l'analyse lexicale

Llama	Flamme	Llama	Flamme
<b>Substantifs</b>		<b>Adjectifs</b>	
llama	<i>flamme</i>	viva	<i>Vive</i>
amor	<i>amour</i>	profundo	<i>Profond</i>
alma	<i>âme</i>	esquiva	<i>Rétive</i>
centro	<i>centre</i>	dulce	<i>Doux</i>
<b>Tela</b>	<b><i>trame</i></b>	<b>suave</b>	
encuentro	<i>rencontre</i>	regalada	<i>Délicieuse</i>
<b>cauterio</b>	<b><i>brûlure</i></b>	blanda	<i>Douce</i>
	<b><i>miel</i></b>	delicado	<i>Délicat</i>
llaga	<i>plaie</i>	eterna	
mano	<i>main</i>		<b><i>Vives</i></b>
toque	<i>toucher</i>	toda	<i>Toute</i>
Vida		profundas	<i>Profondes</i>
	<i>goût</i>	oscuro	<i>Obscur</i>
	<i>éternel</i>	ciego	<i>Aveugle</i>
deuda	<i>dette</i>	extraños	<i>Etrange</i>
muerte	<i>mort</i>	sabroso	<i>Savoureux</i>
Vida	<i>vie</i>	lleno	<i>Tout</i>
<b>lámparas</b>	<b><i>torches</i></b>	solo	<i>Seul</i>
<b>fuego</b>	<b><i>lumière</i></b>		
<b>resplandores</b>	<b><i>lueurs</i></b>	<b>Adverbes</b>	
cavernas	<i>cavernes</i>	tiernamente	<i>Tendrement</i>
sentido	<i>sentir</i>	ya	<i>Plus</i>
primores	<i>faveurs</i>	no	<i>n'</i>
calor	<i>chaleur</i>		<i>Bien</i>
<b>Luz</b>	<b><i>clarté</i></b>	junto	
<b>querido</b>	<b><i>ami</i></b>	cuán	
seno	<i>sein</i>	manso	<i>Doux</i>
	<i>secret</i>	amoroso	<i>Amoureux</i>
	<i>séjour</i>	secretamente	
aspirar	<i>souffle</i>	cuán	
Bien	<i>bien</i>	delicadamente	<i>Délicat</i>
gloria	<i>gloire</i>		
	<i>amour</i>		
<b>Verbes</b>			
matando	<i>Tuant</i>	has trocado	<i>as changée</i>
hieres	<i>blesses</i>	estaba	
Eres	<i>es</i>		
<b>acaba</b>	<b><i>laisse</i></b>	dan	<i>font sentir</i>
quieres	<i>veux</i>	recuerdas	<i>t'éveilles</i>
rompe	<i>brise</i>	moras	<i>As</i>
sabe	<i>a</i>	enamoras	<i>Emplit</i>
paga	<i>paie</i>		

L'analyse comparée du lexique des deux textes montre quelques changements significatifs. Dans la première strophe l'adjectif *esquiva* est rendu par *rétive*. Cet adjectif ne transmet pas la nuance de cruauté que possédait *esquivo* dans la langue espagnole du Siècle d'Or mais il présente l'avantage de la rime et permet la lecture *insensible* à<sup>13</sup>.

La traduction de *acaba ya* par *laisse* surprend et les acceptions courantes du verbe (*ne pas intervenir, ne pas empêcher*) ne semblent pas convenir, surtout qu'à première vue il n'y a pas d'objet direct. Il existe une acception ancienne, *ne pas continuer*, qui peut être mise en rapport avec les significations de *acabar* décelées dans le poème espagnol par la critique philologique<sup>14</sup>. Lu ainsi, *laisse* pourrait partager avec *brise* le

complément direct *la trame*. Le traducteur renvoie dans une note au commentaire de Jean de la Croix auprès de ce vers: « ... laisse maintenant se consommer parfaitement avec moi le mariage spirituel moyennant ta vision bienheureuse » (I, 5), ce qui constituerait un retour à la signification moderne, *permettre*, à condition que le lecteur complète mentalement *laisse* par la phrase du commentaire, ce qui ne produit pas une interprétation satisfaisante. Tandis que dans le texte source, le sujet réceptif demande au sujet actif qu'il termine ou perfectionne, c'est-à-dire une intervention, dans la traduction il demande une non-intervention, ce qui constitue un changement notable.

Dans le mot *tela* du vers 6 se rejoignent de multiples acceptions:

'tejido, velo o estambre, que separa la vida de la muerte', 'barrera de separación en las justas y torneos', 'membrana que recubre el corazón', 'himen'

'tissu, voile ou étamine qui sépare la vie de la mort', 'barrière de séparation dans les joutes et tournois', 'membrane qui recouvre le cœur', 'hymen'

(Jean de la Croix 1578-1590/2002: 208 n. 6; traduction de l'auteure)

Le traducteur choisit *trame*, également un terme concret qui fait référence à la production textile. Dans son acception contemporaine, la trame est l'ensemble de fils qui passent à travers des fils de chaîne pour réaliser un tissu, mais il existe une acception ancienne, *ce qui se déroule comme un fil*, ce qui nous permet d'associer *trame* au fil de la vie<sup>15</sup>. Ici le traducteur nous offre également une note expliquant que *la trame ou toile ou voile de la vie* est une métaphore d'époque (Jean de la Croix 1578-1590/1997: 222). La conséquence de ce choix pour le monde du texte est une ambiguïté moindre dans la traduction, puisque *trame* ne permet pas toutes les lectures contenues dans *tela*.

Dans la deuxième strophe, *cauterio* est rendu par *brûlure* (v. 7), ce qui signifie que le traducteur a opté pour la seconde acception du lexicographe du Siècle d'Or Covarrubias, la blessure causée par le cautère (Jean de la Croix 1578-1590/2002: 208 n. 7). On peut se demander si le contraste entre *brûlure* et le complément qui le modifie *de miel* possède la même intensité douloureuse que celui qui se produit entre *cauterio* et *suave*, ce qui peut affecter la construction du sujet actif dans le monde du texte de la traduction.

*Torches* (v. 13), dans la troisième strophe, est un vocable moins général que *lámpara* mais il convient dans le contexte spatial des *profondes cavernes*. La luminosité est rehaussée par le complément *de lumière*, choisi peut-être pour rompre l'unité lexicalisée *torche de feu*. Il se crée une configuration avec *lueur*, une lumière faible, diffuse, ou bien brusque et éphémère. Cette ambiguïté permet une lecture pareille à celle de *resplandor*, une lumière également momentanée ou diffuse. La luminosité est intensifiée par l'adjectif *vives*. Dans le dernier vers de la strophe, la configuration est complétée par le substantif *clarté*. Ce changement n'affecte pas le niveau du texte.

La traduction de *querido* par *ami* pourrait suggérer un changement de relation entre les deux sujets sémantiques du monde du texte, mais il n'en est rien, puisque le mot *ami* « a signifié "amant" (XI<sup>e</sup> s) jusqu'au XVIII<sup>e</sup> s » (Rey 1992: 62). Ancet puise une fois de plus dans le trésor historique de la langue française.

Il nous semble que dans le dernier vers le traducteur ait voulu prendre ses distances face au concept contemporain et banalisé de l'état amoureux. Il a opté pour une expression qui rejette toute banalité et tout automatisme, *emplit d'amour*, qui

contient un verbe réservé à l'usage littéraire. Il est évident que le mot *amour* convient parfaitement pour conclure ce poème.

Après avoir attiré l'attention sur les changements introduits par le traducteur, nous estimons qu'il convient également de mettre en relief la grande *fidélité* lexicale qu'on peut observer dans la traduction (voir tableau II). Ce niveau élevé d'équivalence peut s'expliquer en partie par les liens entre deux langues romanes voisines et par la tradition littéraire et spirituelle longtemps partagée.

### 6.3. Prosodie

Jacques Ancet opte pour un schéma métrique fixe, 6/6/10/6/6/10, déjà utilisé par un de ses prédécesseurs, Pierre Darmangeat, qui lui semble l'équivalent le plus adéquat de l'alternance entre les vers de sept et de onze syllabes du poème de Jean de la Croix (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 42). Cette réduction correspond à la longueur et à l'accentuation des mots français qui ont en général une syllabe en moins et portent l'accent sur la dernière syllabe. Ce schéma permet une grande concentration de la diction.

Afin de ne pas archaïser le texte, le traducteur a préféré l'assonance à la rime (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 43). En ce qui concerne le rythme du poème espagnol, García de la Concha, qui suppose une mélodie populaire à l'origine de la composition, défend l'idée d'une régularité qui convient au chant, puisque les poèmes de saint Jean étaient chantés dans les couvents. Il propose un schéma rythmique isochrone où alternent les syllabes accentuées et non accentuées : oóoóoóo / oóoóoóo / oóoóoóoóo / oóoóoóo / oóoóoóo /oóoóoóoóo (García de la Concha 2004 : 312). La traduction, en revanche, est polyrythmique. Grâce à l'absence de ponctuation, le lecteur peut segmenter les vers de plusieurs façons.

Le traducteur consacre beaucoup d'attention à ce qu'il appelle le « tissage d'échos internes » (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 40) constitué par les rimes et les allitérations internes du poème et qu'il essaie de recréer. La traduction constitue un réseau d'une riche sonorité, tant au niveau des vers mêmes qu'à celui des strophes et du poème entier. Voyons quelques exemples. Au troisième vers de la première strophe, *au centre le plus profond de mon âme*, la voyelle *o* nasalisée se répète et revient dans *rencontre* du dernier vers de la strophe ; les *o* sont également présents dans la troisième strophe (*torches, vos, obscur, font*) et le tissu sonore est renforcé par la répétition de *profondes*. Un autre fil conducteur court du premier vers au dernier grâce au son /u/ : *amour* (v. 1), *doux* (v. 6), dont la présence est intensifiée dans la deuxième strophe – *douce, toucher* (v. 9), *goût* (v. 10), *toute* (v. 11) – et dans la quatrième *doux, amoureux* (v. 19), *séjour* (v. 21), *souffle savoureux* (v. 22) *tout* (v. 23), *amour* (v. 24). La présence de *amour* dans le premier et le dernier vers du poème consolide l'harmonie musicale, ainsi que la présence de *doux / douce* dans trois des quatre strophes. Dans la dernière strophe on peut observer l'allitération des 's' initiaux en *sein* (v. 20), *seul, secret, séjour* (v. 21), *souffle savoureux* (v. 22) qui intensifie le réseau des voyelles.

## 6.4. Aspects rhétoriques

TABLEAU 3

## Éléments pour l'analyse rhétorique

Llama	Flamme
<b>Hyperbate</b>	
Oh llama de amor viva  de mi alma en el más profundo centro que a vida eterna sabe y toda deuda paga en vida la has trocado calor y luz dan juntos a su querido  de bien y gloria lleno	Oh flamme d'amour vive qui tendrement me blesses  et toute dette paie en vie tu l'as changée chaleur clarté à l'ami font sentir où toi seul en secret as ton séjour  oh délicat comme il m'emplit d'amour
<b>Oxymoron</b>	
que tiernamente hieres cauterio suave regalada llaga	qui tendrement me blesses brûlure de miel délicieuse plaie
<b>Asyndète</b>	
	aveugle obscur chaleur clarté
<b>Paradoxe</b>	
matando muerte, en vida la has trocado	tuant la mort en vie tu l'as changée
<b>Personnification</b>	
llama de amor viva	flamme d'amour vive
<b>Anaphore</b>	
Oh	oh
<b>Apostrophe</b>	
oh llama de amor viva oh cauterio suave o regalada llaga o mano blanda o toque delicado cuán manso y amoroso cuán delicadamente	oh flamme d'amour vive oh brûlure de miel oh délicieuse plaie oh douce main oh délicat toucher oh doux et amoureux oh délicat
<b>Métaphore</b>	
la tela de este dulce encuentro  las profundas cavernas del sentido	de ce doux rencontre [...] la trame brûlure de miel les profondes cavernes du sentir
<b>Synecdoque</b>	
	ton souffle savoureux

Les hyperbates utilisées par le traducteur coïncident partiellement avec ceux utilisés dans le poème original (voir tableau III) ; ainsi, au niveau rhétorique il utilise la même stratégie reconstructrice que celle que nous avons déjà pu observer lors de l'analyse du niveau prosodique. L'oxymoron, figure de base de l'expression de l'ineffable mystique, est également présent dans la traduction comme dans l'original<sup>16</sup>. Une figure qui n'est pas présente dans le texte espagnol, mais deux fois dans la traduction, est l'asyndète : entre *aveugle* et *obscur* (v. 16) et *chaleur* et *clarté* (v. 18), le traducteur a supprimé la conjonction copulative et obtenu ainsi une concentration plus grande.

Le complément prépositionnel *de miel* (v. 7) peut se lire comme une métaphore, tandis que dans le texte source on trouve l'adjectif *suave*, ce qui fait que la traduction accentue encore le plaisir gustatif, déjà présent dans *que a vida eterna sabe* (v. 10) y *tu aspirar sabroso* (v. 22)<sup>17</sup>. Nous avons déjà commenté la fonction de la synecdoque *ton souffle savoureux* au point 6.1.

### 6.5. Aspects intertextuels

Il existe un consensus entre les historiens de la littérature espagnole, et entre spécialistes de l'œuvre du poète en particulier, pour affirmer que Jean de la Croix a écrit des poèmes qui figurent parmi les plus beaux de la lyrique occidentale, partant d'éléments topiques qui appartiennent à des traditions différentes et qui ont été étudiés en détail par la critique littéraire<sup>18</sup>. À la question de savoir où l'on peut trouver Jean de la Croix dans tout cela, Jacques Ancet répond : « Précisément au carrefour de toutes ces influences. Dans leur organisation – dans ce rythme qui les tient ensemble et les transforme en la singularité irréductible d'une voix (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 44). Quelques-uns des premiers lecteurs de ce poème pouvaient capter les références intertextuelles aux textes bibliques et aux auteurs mystiques du Moyen Âge, à la poésie savante de la Renaissance et à la tradition populaire, mais même un lecteur espagnol cultivé actuel a besoin d'une édition annotée s'il veut entrer dans la profondeur du texte. La rencontre que la traduction veut produire implique qu'il faut non seulement franchir une barrière culturelle et linguistique, mais aussi une barrière historique, même si le traducteur considère qu'il s'agit d'une poésie « sans âge ».

Le plaisir esthétique du lecteur ne se trouve pas nécessairement amoindri s'il n'arrive pas à identifier les éléments intertextuels. Par exemple, même si un lecteur ignore les racines historiques du symbole du feu dans la mystique occidentale, cela n'empêche nullement que le symbole produise son effet. Les choix lexicaux du traducteur permettent néanmoins de reconnaître la référence au *Cantique des cantiques* (VIII, 6, *Lampades ejus lampades ignis atque flammaram*) dans la troisième strophe (*Oh torches de lumière / dans vos vives lueurs*). Le lecteur familier de l'œuvre de Ruusbroec pourra associer le *délicat toucher* du vers 9 avec le *gherinen* ou *toucher* du mystique brabançon<sup>19</sup> et celui qui connaît la tradition mystique française pourra évoquer le rapport du *centre le plus profond de mon âme* (v. 3) avec le *fond de l'âme* de la spiritualité classique française<sup>20</sup>.

Un autre aspect de l'intertextualité que nous aimerions traiter ici est le dialogue qu'établit Jacques Ancet avec ses prédécesseurs. Dans sa préface, José Ángel Valente attire l'attention sur le dialogue critique mené par Ancet avec une tradition de grands traducteurs (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 7). Ancet lui-même affirme, de plus, que « l'activité traductrice est toujours, en son fond, re-traductrice » (Jean de la Croix 1578-1590/1997 : 21). Dans ce qui suit, nous nous limitons à quelques pistes intertextuelles à travers les traductions préalables, ce qui ne veut pas dire, évidemment, qu'Ancet aurait *imité* ses collègues.

La traduction de la poésie de Jean de la Croix la plus influente est sans doute celle du père Cyprien de la Nativité de la Vierge, carme déchaux, qui a publié en 1641 une traduction des *Œuvres spirituelles du bienheureux Père Jean de la Croix*. Ce traducteur a été *recupéré* pour la poésie française par Paul Valéry qui a déclaré en 1941 : « Je propose aux amateurs des beautés de notre langue de considérer désormais l'un des plus parfaits poètes de France dans le R. P. Cyprien de la Nativité de la Vierge, carme déchaussé, jusqu'ici à peu près inconnu » (cité dans Jean de la Croix 1997 : 7). André Gide a inséré ces traductions dans son *Anthologie de la poésie française* (Gide 1956 : 319-320). Le texte du père Cyprien est l'objet de l'éloge de la critique contemporaine, entre autres de Jacques Ancet, pour qui, des traductions existantes, « [s]eule, peut-être, la célèbre version du Père Cyprien de la Nativité de la Vierge me paraît transmettre

*quelque chose* (Jean de la Croix 1578-1590/1997: 22). Ce premier traducteur est présent dès la première strophe, dans le « rencontre » de genre masculin qui n'est plus actuel en français<sup>21</sup>. Dans la deuxième strophe, Cyprien a traduit également *toque* par *toucher*. Comme Ancet explique dans sa présentation, il est clair que Cyprien fait son propre poème à partir de Jean de la Croix et il le cite comme « échantillon de "belle infidèle" » (Jean de la Croix 1578-1590/1997: 38).

Les traducteurs contemporains avec qui Ancet entre en dialogue sont Bernard Sesé (Jean de la Croix 1578-1590/1993: 54), Pierre Darmangeat (Darmangeat 1963: 144) et Benoît Lavaud (Jean de la Croix 1578-1590/1983: 100). La traduction de *esquiva* (v. 4) par *rétive* se trouve pour la première fois dans la traduction de Bernard Sesé. Nous avons déjà mentionné que le schéma syllabique adopté par Ancet a été utilisé pour la première fois par Pierre Darmangeat. Les échos intertextuels entre ces deux traductions sont clairs. Dans la version de Darmangeat, la liste des exclamations qui commencent par le son /o/ s'étend également à la dernière strophe: *Oh! calme et amoureux* (v. 19), *oh! délicat il m'embrase d'amour* (v. 24). Mais ce traducteur rend difficile l'intégration complète de toutes les exclamations puisqu'il introduit des points d'exclamation uniquement dans la dernière strophe. Ancet, pour sa part, n'utilise pas de signes de ponctuation. Darmangeat et Ancet optent pour *brûlure* (v. 7) pour traduire *cauterio*, tandis que d'autres traducteurs contemporains (Lavaud, Sesé) préfèrent *cautère* et Cyprien, *playe*. La plus grande ressemblance s'observe dans la troisième strophe. Darmangeat traduit comme suit les vers 15-17: *les profondes cavernes du sentir / naguère aveugle et sombre, / en d'étranges faveurs*, tandis que chez Ancet, on trouve *les profondes cavernes du sentir / aveugle obscur naguère / par d'étranges faveurs*. *Sentir* en tant que substantif se trouve attesté en français du xvi<sup>e</sup> dans l'acception de faculté de perception<sup>22</sup>. Dans le second vers cité, les différences entre les deux traductions consistent en une plus grande fidélité lexicale à *oscuro* et une plus grande littéralité syntaxique dans l'expression de l'action au moyen de la préposition dans le texte d'Ancet. Le dernier vers de la traduction de Darmangeat, *oh! délicat il m'embrase d'amour*, peut avoir servi de point de départ à Ancet: *oh délicat comme il m'emplit d'amour*, qui redouble l'exclamation afin de mieux soutenir l'alternance entre syllabes accentuées et non accentuées et renforce le jeu sur les /m/.

## 7. Conclusion

Comme le poids de ce travail réside dans l'analyse, la conclusion sera brève. Il s'agit maintenant de voir s'il est possible de déduire de notre analyse l'interprétation de Jacques Ancet telle qu'elle se manifeste dans le monde du texte de sa *Flamme d'amour vive*. Les écarts substantiels qu'on peut observer dans son texte face à celui de Jean de la Croix sont les seuls moyens dont nous disposons pour connaître cette interprétation.

Dans la configuration du sujet actif se produisent des écarts subtils entre le poème espagnol et le poème français: la traduction de *esquiva* par *rétive*, de *cauterio* par *brûlure* signalent une réduction de la cruauté avec laquelle agit ce sujet actif. L'impératif *laisse* invite le sujet actif à ne pas intervenir, en comparaison avec la supplication d'agir exprimée par *acaba ya*.

À notre avis, il ne faut pas chercher l'essentiel de l'interprétation d'Ancet dans sa façon de reconfigurer les sujets et leurs relations ou la situation spatio-temporelle

du monde du texte, mais dans son travail de (re)construction à partir des matériaux lexicaux, prosodiques et rhétoriques présents dans la *Llama de amor viva*, dans son dialogue avec les intertextes proposés par d'autres traducteurs et dans son langage poétique, qui prend en compte la richesse du français dans toute sa dimension historique. Ainsi, il a réalisé sa « rencontre » avec le poème « sans âge » de Jean de la Croix, à partir de la « divergence acceptée » qui constitue son point de départ.

En ce qui concerne l'outillage proposé par Cees Koster, nous estimons qu'il permet en premier lieu un déblayage effectif du terrain au moyen du squelette sémantico-pragmatique qui permet une esquisse des mondes des textes respectifs et donne une première idée des relations entre les deux mondes. Si le chercheur se donne la peine d'établir les tableaux aux niveaux de la syntaxe, du lexique, de la prosodie, de la rhétorique et de l'intertextualité, il s'oblige à dresser d'abord une description comparative détaillée avant de se prononcer sur l'interprétation du traducteur. Cette discipline permet de mieux cerner les relations entre les écarts à ces différents niveaux d'analyse. En ce qui nous concerne, le dressement des cadres comparatifs successifs a certainement aiguë notre sens de l'observation. Nous croyons avoir été au-delà de ce que nous aurait permis de réaliser un modèle moins contraignant. L'avantage de la procédure est qu'elle permet, comme le désirait Koster (2000 : 33), l'intersubjectivité.

Idéalement, après avoir relevé uniquement les instances textuelles où le traducteur fait entendre sa voix, le chercheur devrait expliquer, en faisant appel à des données extratextuelles, pourquoi le traducteur a construit le monde de la traduction tel qu'il nous le présente. Cela implique que la comparaison elle-même se réalise dans un vide contextuel. Sur ce point, nous partageons le commentaire de Dirk Delabastita quand il affirme qu'une traduction n'est jamais que l'interprétation d'un texte source :

Celan's translations do no interpret Shakespeare's poems, but they interpret the enormous mass of other interpretations (translations, editions, annotations, critical opinions, controversies, theories, etc.) which have accrued under the name and title of Shakespeare's *Sonnets* and which are part of the multifaceted prisms through which 'Shakespeare' appears to the translator. How could anyone interpret Shakespeare directly, without following, echoing, criticizing or silently dismissing the countless intertexts that are our sole access to the originals? (Delabastita 2001 : 108-109).

Il serait aisé de substituer Ancet à Celan et Jean de la Croix à Shakespeare, et le lecteur se souviendra de l'introduction d'Ancet, riche en références culturelles et historiques. Comme on a pu le constater, il nous a semblé important d'insérer dans les analyses par niveau les éléments paratextuels et extratextuels dont nous disposions afin de pouvoir aller au-delà du simple constat d'écarts. À notre avis, le fait d'adapter sur ce point le cursus indiqué par Koster n'enlève rien de sa force heuristique à son approche, qui permet le dialogue entre chercheurs à propos de l'interprétation traductionnelle et, une fois le squelette sémantico-pragmatique d'un texte établi, la comparaison raisonnée entre différentes traductions.

#### NOTES

1. À notre connaissance, les traductions de ce poème n'ont pas encore fait l'objet d'études traductologiques. Par contre, il existe plusieurs études consacrées à l'analyse des traductions du poème *Noche oscura* (Johnson 2001 ; Villacañas Palomo 1990).
2. Les œuvres de Jean de la Croix citées dans l'article sont les suivantes : JEAN DE LA CROIX (1578-1590/1983) : *Poésies*. (Traduit par Benoît LAVAUD) Paris : Flammarion.

JEAN DE LA CROIX (1641/1985<sup>5</sup>): *Œuvres complètes*. (Traduit par le P. CYPRIEN DE LA NATIVITÉ DE LA VIERGE) Paris: Desclée de Brouwer.

JEAN DE LA CROIX (1578-1590/1991): *Cántico espiritual y Poesías. Manuscrito de Jaén*. Madrid: Junta de Andalucía / Turner.

JEAN DE LA CROIX (1578-1590/1993): *Poesías complètes* (Traduit par Bernard SESÉ). Paris: José Corti.

JEAN DE LA CROIX (1578-1590/1997): *Nuit obscure, Cantique spirituel et autres poèmes* (Traduit par Jacques ANCET). Paris: Gallimard.

JEAN DE LA CROIX (1578-1590/2002): *Cántico espiritual y poesía completa*. Paola ELIA et María Jesús MANCHO, eds. Biblioteca Clásica. Barcelona: Crítica.

3. «Whether one agrees with Koster or not, his *From World to World* deserves to become one of the standard references on poetry translation and the methodology of comparing and describing individual literary translations» (Delabastita 2001: 108).
4. Paola Elia mentionne 16 manuscrits qui copient les chansons de façon isolée (Jean de la Croix 1578-1590/2002: cxlii).
5. L'édition du *Cantique spirituel* et de la poésie complète, réalisée par Paola Elia et María Jesús Mancho (Jean de la Croix 1578-1590/2002), constitue une véritable somme de la recherche philologique et littéraire à propos de de l'œuvre de Jean de la Croix.
6. «[...] L'une des versions [du *Cántico*] paraîtra d'abord dans la traduction française de René Gaultier (*Cantique d'amour divin*, Paris, 1622) avant d'être publiée en espagnol à Bruxelles (1627), tandis qu'une autre version est éditée à Rome (1627) dans une traduction italienne qui servira de référence à la première publication de son original en Espagne (Madrid, 1630)» (Certeau 1982: 179).
7. André Bord retrace toute l'histoire de la réception de Jean de la Croix en France (Bord 1993). Jacques Ancet estime qu'il existe plus de 70 traductions françaises de l'œuvre poétique, «dont 17 au moins entre 1933 et 1997» (Ancet 1998: 3).
8. Dans l'interview avec la revue *Prétexte*, il s'oppose à la division des traditions littéraires selon les nationalités et les clichés qui les encombrant, plus concrètement, à ce qu'on limite la littérature espagnole à l'aspect "mystique" ou "baroque", tandis que la littérature française serait uniquement "classique": «Mais, ces tendances sont présentes chez les Anglais (les "métaphysiques") ou chez les Français (les baroques et les mystiques du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, occultés mais tout aussi présents dans notre tradition)» (Ancet 1995 s.p.).
9. Jacques Ancet a rendu hommage à ses prédécesseurs dans un numéro de la revue *Translittérature*, où il a réuni diverses traductions françaises des premières strophes du poème *Noche obscura* (Ancet 1998).
10. Henri Meschonnic déclare à ce propos: «L'histoire et le fonctionnement des traductions de littérature sont donc tendus, selon les moments, les situations, entre le *rappor*t et le *transport*. Le transport vers la langue de départ est le calque, du lexical au syntaxique. Le transport vers la langue d'arrivée est l'adaptation, où le naturel est une des formes de l'illusion. Tout comme le calque. Le rapport montre la traduction telle. Ainsi les pratiques et les théories du théâtre ont joué le naturel, puis, au contraire, montré la convention comme telle. C'est que le rapport est double: rapport à une œuvre, qui est un discours, et rapport à ce que le discours dans sa langue de départ fait de cette langue, en reçoit de contraintes mais aussi lui invente des contraintes qui sont seulement à lui, et qui le font reconnaître. Le transport n'envisage que les langues. Le rapport n'est un discours que s'il envisage des discours. Et ce qui prime dans le discours, c'est la subjectivation généralisée des unités du continu. Dont le rythme, avec la prosodie, est le signifiant majeur» (Meschonnic 1999: 95).
11. La traduction de Jacques Ancet est reproduite avec la permission des Éditions Gallimard.
12. Voir le commentaire de M. J. Mancho: «*manso*; *amoroso*: otros dos casos de adjetivos o adverbios, referidos esta vez al sujeto o al verbo. De hecho, en el comentario, San Juan menciona el «modo» con que se hace «el recuerdo», y lo parafrasea como «¡cuán mansa y amorosamente le haces!». Sin embargo, se refiere también a la acción del Esposo. Persiste, en consecuencia, la deliberada ambigüedad. En la opción adverbial el sujeto podría ser también la propia llama y, en este supuesto, no habría ningún cambio de género en el agente, cuestión ésta que ha preocupado a los especialistas, lo que redundaría en una mayor coherencia en el poema, pero se perderían las referencias al «Querido». Esta posibilidad se vería reforzada por el paralelismo con el último verso de la estrofa, en el que aparece explícito el adverbio: «¡cuán delicadamente me enamoras!». No obstante, quedaría por explicar el adjetivo *solo*, claramente en forma masculina» (Jean de la Croix 1578-1590/2002: 713, note 19).

13. Voir le commentaire de María Jesús Mancho (Jean de la Croix 1578-1590/2002 : 692). Pour *rétif*, le *Trésor de la langue française* (Imbs, 1971-1994 : tome 14, 1021) nous donne « Qui résiste, est réfractaire à, qui est insensible à ».
14. Voir dans le *Petit Robert*, sous *laisser* : « IV. (XII<sup>e</sup>). 1<sup>o</sup> Vx. Ne pas continuer (de faire, d'être qqch.) » (Rey et Rey-Debove 1983 : 1068) et Jean de la Croix (2002 : 208, note 5), où pour *acaba* on mentionne les acceptions *termina*, *remata* (*termine*, *achève*) et *mata*, *pon fin a la vida* (*tue*, *mets fin à la vie*).
15. Voir dans le *Petit Robert*, sous *trame* : « II. Fig. 1<sup>o</sup> (XVI<sup>e</sup>). Vx. Ce qui se déroule comme un fil. « Comment se noue et se dénoue la trame de nos destinées » (MARMONTEL) ». L'exemple de Marmontel illustre la connotation existentielle du mot. Le *Trésor de la langue française* (t. 16, 434) donne comme acception ancienne et littéraire le *cours de la vie*.
16. Ce trait avait déjà été distingué par Diego de Jesús, le carme déchaux responsable de la première édition (incomplète) des œuvres de Jean de la Croix en 1618, dans les notes (« Apuntamientos ») qui terminent l'édition (Certeau 1982 : 193). Michel de Certeau observe que : « Les termes combinés par l'oxymoron appartiennent chacun à des ordres hétérogènes : la « cruauté » n'est pas comparable à la « paix » [dans l'oxymoron « paix cruelle »], pas plus qu'il n'y a commensurabilité entre les termes rapprochés par Jean de la Croix dans *brûlure suave* (*cauterio suave*) ou *musique silencieuse* (*música callada*). [...] [L'oxymoron] est un lapsus de la similitude. Il mélange les genres et il trouble les ordres. D'autre part, l'oxymoron appartient à la catégorie des « métasémèmes » qui renvoie à un au-delà du langage, comme le fait le démonstratif. C'est un déictique : il montre ce qu'il ne dit pas. La combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible » (Certeau 1982 : 198-199).
17. Dans son compte rendu du livre de Koster, Delabastita observe que l'auteur ne consacre que peu d'espace à l'analyse rhétorique. En effet, Koster ne s'étend pas sur le sujet, mais il considère que l'analyse littéraire offre des instruments suffisants pour analyser la composante rhétorique de la poésie lyrique. Pour notre analyse, les figures de style traditionnelles suffisent à rendre compte des écarts traductionnels.
18. Selon Víctor García de la Concha, « [l]a crítica filológica ha ido desvelando una gran cantidad de lugares de la tradición doctrinal y literaria que resuenan en cada uno de los versos. Cuanto más se amplía ese registro, más crece la evidencia de la genialidad artística de san Juan, quien, con un material marcadamente tópico, logra construir una de las piezas más originales y hermosas de la lírica universal » (García de la Concha 2004 : 293). María Jesús Mancho offre un panorama détaillé de la littérature secondaire à propos du poème dans les notes complémentaires de son édition (Jean de la Croix 1578-1590/2002 : 667-717).
19. Eulogio Pachó mentionne la doctrine du *toucher mystique* comme point précis de rencontre entre Jean de la Croix et Ruusbroec (Pachó 2005 : 49).
20. Max Huot de Longchamp passe en revue la terminologie utilisée tout au long de l'histoire de la littérature mystique pour désigner le point où « l'homme connaît Dieu immédiatement, par contact [...] ». À ce titre, Jean de la Croix en parlera comme « du centre le plus profond (*el centro más profundo*) de l'âme », et de façon voisine, la spiritualité française en parlera souvent comme du « fond de l'âme [...] ». (Huot de Longchamp 1991 : 66).
21. D'autres traducteurs du xx<sup>e</sup> siècle ont également opté pour « rencontre » au masculin, comme Lucien-Marie de Saint Joseph : « Brise la toile de ce rencontre heureux » (Jean de la Croix 1641/1985 : 717) et Benoît Lavaud : « romps la toile de ce doux rencontre » (Jean de la Croix 1578-1590/1993 : 101 ; traduction réalisée en 1942). Dans le français du xvi<sup>e</sup> siècle, *rencontre* signifie « choc » ou « coup » ; c'est également la première acception de *encuentro* dans le *Diccionario de Autoridades* (1732, « El golpe que se da encontrando con alguna cosa »). Mais le *Dictionnaire de la langue française du 16<sup>e</sup> siècle* donne aussi des exemples de contextes amoureux, comme ces vers du sonnet 47 des *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard : « Tu ne veux donc pas que mon désir jouisse / Du doux rencontre en fin de sa moitié » (Huguet 1965 : VI, 490).
22. Huguet donne un exemple des *Tragiques* (IV, 228) d'Agrippa d'Aubigné : « Les corps, comme vuides d'esprits, vivans du seul sentir » (Huguet 1965 : VI, 765).

## RÉFÉRENCES

- ALBORG, José Luis (1981): *Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Gredos.
- ANCET, Jacques (1985): *Entrada en materia*. Madrid: Cátedra.
- ANCET, Jacques (1995): Jacques Ancet, Entretien traducteur. *Prétexte*. 4:33-42. Consultée le 12 février 2011, <<http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/entretiens-traducteurs/entretiens/jacques-ancet.htm>>.
- ANCET, Jacques (1998): Jean de la Croix en français. *Translittérature*. 16:3-7.
- BORD, André (1993): *Jean de la Croix en France*. Paris: Beauchesne.
- CERTEAU, Michel de (1982): *La fable mystique, 1. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Gallimard.
- DARMANGEAT, Pierre (1963): *La poésie espagnole*. Paris: Seghers.
- DELABASTITA, Dirk (2001): Cees Koster: From World to World. An *Armamentarium* for the Study of Poetic Discourse in Translation. *The Translator*. 7(1):103-110.
- FRANK, Armin Paul et HULPKE, Erika (1987): Towards a Cultural History of Literary Translation: An Exploration of Issues and Problems in Researching the Translational Exchange between the USA and Germany. In: H. GRABER, H.J. DILLER et H. BUNGERT, dir. *REAL. The Yearbook of Research in English and American Literature*. Berlin / New York: De Gruyter, 317-380.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (2004): *Al aire de su vuelo. Estudios sobre santa Teresa, fray Luis de León, san Juan de la Cruz y Calderón de la Barca*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- GIDE, André (1956): *Anthologie de la poésie française*. Paris: Gallimard.
- HUGUET, Edmond (1965): *Dictionnaire de la langue française du 16<sup>e</sup> siècle*. Paris: Didier.
- HUOT DE LONGCHAMP, Max (1991): *Saint Jean de la Croix. Pour lire le docteur mystique*. Paris: Fac-éditions.
- IMBS, Paul, dir. (1971-1994): *Trésor de la langue française: dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*. Paris: Gallimard.
- JOHNSON, Annick (2001): Poésie, musicalité et traduction: plusieurs traductions de la 'Noche oscura' de Saint Jean de la Croix. In: Michel BALLARD, dir. *Oralité et traduction*. Arras: Presses Universitaires d'Artois, 341-360.
- KOSTER, Cees (2000): *From World to World. An Armamentarium For the Study of Poetic Discourse in Translation*. Approaches to Translation Studies. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- LEUVEN-ZWART, Kitty M. van (1990): Shifts of Meaning in Translation: Do's or Don't's? In: Marcel THELEN et Barbara LEWANDOWSKA-TOMASZYK, dir. *Translation and Meaning*. Maastricht: Euroterm, 226-234.
- MESCHONNIC, Henri (1999): *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- NORBERT UBARRI, Miguel (2001): *Las categorías de espacio y tiempo en san Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- PACHO, Eulogio (2005): Simienta neerlandesa en la espiritualidad clásica española. In: Miguel NORBERT UBARRI et Lieve BEHIELS, dir. *Fuentes neerlandesas de la mística española*. Madrid: Trotta, 17-70.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1732): *Diccionario de Autoridades. D-F*. Madrid: Real Academia Española. Consultée le 28 avril 2011, <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>>.
- REY, Alain et REY-DEBOVE, Josette, dir. (1983): *Le petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert.
- REY, Alain, dir. (1992): *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- TOURY, Gideon (1980): *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- VILLACAÑAS PALOMO, Beatriz (1990): La poesía traducida: dos versiones inglesas de un poema de San Juan de la Cruz. In: Margit RADERS et Juan CONESA SÁNCHEZ, dir. *II Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense, 361-368.