



**HAL**  
open science

# La restitution du symbolisme dans le théâtre de Lorca : Étude comparative sur trois traductions de "Noces de sang"

Isabel Repiso

## ► To cite this version:

Isabel Repiso. La restitution du symbolisme dans le théâtre de Lorca : Étude comparative sur trois traductions de "Noces de sang". Nikol Dziub; Tatiana Musinova; Augustin Voegele. Traduction et interculturalité : Entre identité et altérité, 36, Peter Lang, 2017, Etudes de linguistique, littérature et arts / Studi di Lingua, Letteratura e Arte, 978-3-631-78578-2. halshs-03335714

**HAL Id: halshs-03335714**

**<https://shs.hal.science/halshs-03335714>**

Submitted on 6 Sep 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Isabel Repiso, maître de conférences à l'Université de Haute Alsace  
Institut de Recherche en Langues et Littératures Européennes (EA 3437)

**La restitution du symbolisme dans le théâtre de Lorca :**  
**Étude comparative sur trois traductions de *Noces de sang* /**  
**Translating symbolism in Lorca's drama *Noces de sang*:**  
**Comparative survey on three versions published in France**

**Résumé :** Cette étude explore trois traductions publiées en France en 1953, 2005 et 2010 à partir de la pièce de théâtre de García Lorca « Bodas de sangre » (*Noces de sang*). La comparaison de certains passages explicitant les figures du taureau, du cheval et de la lune montre que la restitution de ces symboles n'est pas toujours cohérente avec la signification de l'univers créatif du poète andalou mais plutôt le résultat d'une interprétation au premier degré. La deuxième partie de notre étude explore quelques spécificités de l'univers de Lorca qui pourraient expliquer l'échec de *Noces de sang* à Broadway dans les années 30. La mise en relation de quelques fragments avec certains traits culturels du bassin méditerranéen (i.e., la maternité en tant que lien charnel et irrévocable ; la morale austère comme signe de vertu sociale ; la mémoire liée aux ancêtres) suggère que ces problématiques – propres à l'Espagne rurale de l'époque – ont joué un rôle majeur dans la mauvaise réception de la pièce chez le public newyorkais.

**Mots clés :** Symboles, théâtre, Lorca, réception, éléments culturels.

**Abstract:** This survey explores three translations of Lorca's drama 'Bodas de sangre' published in France in 1953, 2005 and 2010. In particular, we have focused in the figures of the bull, the horse and the moon. Our results show that their translation is not always coherent with the specific meaning of these symbols in the poet's universe but the result of a first degree interpretation. The second part of this survey discusses the reasons why 'Bodas de sangre' failed to seduce public and press at its Broadway *première* in 1934. We suggest that some of the cultural features of the Mediterranean basin –e.g., maternity as a carnal and irrevocable bond or austerity as a sign of moral virtue– played a major role in the reception of Lorca's drama in New York.

**Keywords:** Symbolism, cultural gap, reception, Lorca's drama.

## **1. Introduction**

La rédaction de *Noces de sang* s'inscrit dans la volonté de Lorca de rapprocher le théâtre des classes populaires et, plus particulièrement, de l'Espagne rurale de la II<sup>ème</sup> République. Il s'agit d'un public « non initié aux lettres classiques, parfois même analphabète », comme le rappelle

Serge Mestre dans la préface à la plus récente traduction en français, parue en 2010 chez Gallimard. *Noces de sang* constitue, avec *Yerma* et *La maison de Bernarda Alba*, un triptyque révélateur des mœurs traditionnelles de l'Andalousie au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Dans les trois pièces, l'ordre social est menacé par une femme qui reste à l'écoute de ses passions ou de son désir. Dans le texte de *Noces de sang*, on peut distinguer plusieurs niveaux de langue : le langage proverbial, le langage figuré et le langage symbolique. Par l'invocation de figures symboliques relevant d'êtres vivants comme le serpent ou bien d'êtres inanimés comme la lune Lorca avance au lecteur un oracle ; il l'annonce soit l'identité d'un personnage, soit le dénouement tragique des événements. Même si les mots de *Noces de sang* restent simples afin que la pièce soit accessible aux publics illettrés, le déchiffrement des symboles reste opaque du fait qu'il est fréquemment en rapport avec l'univers créatif du poète plutôt que tributaire de l'acérbe collectif ou d'une lecture au premier degré. Nos analyses abordent ici la traduction en français de trois symboles récurrents dans l'œuvre littéraire de Lorca : le taureau, le cheval et la lune. Nous aurons l'occasion de voir que, dans certains cas, le symbolisme accordé par Lorca ne coïncide pas avec celui de l'imaginaire collectif. La restitution de ces symbolismes se base sur trois traductions de « Bodas de sangre » en français : celle de Marcelle Auclair et Jean Prévost, publiée en 1953 par Gallimard au sein de l'édition des œuvres complètes de Lorca ; celle de Fabrice Melquiot, publiée en 2005 par L'Arche ; et celle de Serge Mestre, republiée par Gallimard en 2010 en édition bilingue.

## **2. Écriture et traductions**

L'idée d'écrire une tragédie basée sur la fuite d'une jeune mariée et de son ancien amant traversa l'esprit de Lorca le 25 juillet 1928, après avoir lu la chronique d'un fait divers dans le journal *ABC* (Auclair, 1972). L'information apportait des détails sur un assassinat commis le 22 juillet dans le milieu rural de Níjar, village situé dans la province d'Almería. Or, la rédaction de « Bodas de sangre » ne se fit pas de manière immédiate à la diffusion de ce crime, mais bien quatre ans après. Entre 1928 et 1932, Lorca avouera de s'être documenté et avoir pris des notes. Il arrivait ensuite que d'autres projets investissent l'énergie du poète et que celui-ci ne revenait qu'ultérieurement sur l'adaptation de ce crime passionnel (García Lorca, 1980 : 334-335). La rédaction de la pièce, entamée durant l'été 1932, prit sa forme définitive une semaine après (Guillén, 1959).

Les conditions qui ont donné naissance aux trois traductions analysées ci-dessous méritent d'être considérées dans leur contexte historique pour être comprises davantage. La première traduction – publiée en 1953 par Gallimard – fut confiée par Lorca à l'hispaniste Marcelle Auclair suite à une lecture privée de « Bodas de sangre » à Madrid, chez le poète Jorge Guillén. Cette information est fournie par la traductrice dans la préface aux œuvres complètes de Lorca (García Lorca, 1953). L'hispaniste française faisait partie des amitiés de Lorca et, de ce fait, elle fut l'une des témoins privilégiés du processus créatif de « Bodas de sangre ». Dans sa préface, Auclair explique avoir fourni à Jean Prévost un premier brouillon de traduction littérale que celui-ci retravailla afin de garder la portée lyrique de la pièce, spécialement pour les passages poétiques, pour lesquels Auclair souhaitait un rythme et une rime en français. « Il fit d'admirables adaptations françaises qui adhèrent au texte, et gardent la musicalité, la densité de l'original », dira-t-elle du travail de Prévost (García Lorca, 1953). Il paraît logique de penser que Prévost consacra un soin particulier aux extraits du texte de nature poétique comme la Nina nana que la femme de Leonardo chante à son bébé (Acte I, deuxième tableau), les versets chantés par la servante lors de la préparation de la noce (Acte II, deuxième tableau) ou le parlement de la lune (Acte III, premier tableau). Le fait d'avoir fréquenté García Lorca durant la première moitié des années 30 confère à Marcelle Auclair un rôle unique par rapport à d'autres traducteurs de l'œuvre du poète. La traduction fournie par Fabrice Melquiot (García Lorca, 2005) s'inscrit dans la représentation de la pièce par la compagnie Théâtre de la Tête Noire dans une mise en scène de Patrice Douchet, jouée au théâtre Jean Arp de Clamart le 3 octobre 2006. La traduction de Serge Mestre (García Lorca, 2010) constitue une révision d'après l'édition des *Œuvres complètes* publiées par Gallimard (García Lorca, 1953).

### **3. La traduction des symboles chez Lorca**

Dans notre introduction, nous avons avancé l'idée que les symboles du théâtre de Lorca trouvent sa signification dans l'univers personnel du poète. Cela pose un problème de transposition non négligeable puisqu'on peut tomber dans une lecture erronée de ces symboles si on les prend au premier degré. Dans ce qui suit, nous allons voir que le symbolisme accordé par Lorca au taureau ne véhicule pas le sens de force ou robustesse de l'imaginaire collectif. Nous avons comparé les traductions en français concernant trois symboles majeurs dans l'œuvre littéraire de Lorca : le

taureau, signe de puissance sacrifiée (section 3.1) ; le cheval, signe de pulsion sexuelle (3.2) ; et la lune, signe mortel (3.3).

### 3.1 Le taureau

Dans le fragment qui suit, le personnage qui parle est la mère du fiancé. Elle discute avec son fils et se plaint de le voir sortir avec un couteau. Préalablement, on a appris que le mari de cette femme et son autre fils ont subi une mort violente suite à un affrontement avec une famille rivale. Sa phrase renferme la comparaison entre les propriétés d'un homme et celles d'un taureau. Notons que les traducteurs ont rendu explicite ce qui est la propriété la plus évidente de l'animal : la force, par le biais de l'adjectif « fort » en français ; adjectif qui n'apparaît pas dans le texte source. Dans ce segment textuel, la comparaison avec le taureau concerne un homme qui s'est battu violemment jusqu'à sa mort –i.e., le mari de la femme qui parle–, ce qui connote la phrase d'un symbolisme négatif, plus proche du taureau qui est sacrifié dans la place (en espagnol, *toro de lidia*). L'édition commentée par Allen Josephs et Juan Caballero met en évidence cette connotation de deuil associé au taureau aussi dans une autre pièce de Lorca, *Yerma* (García Lorca, 2015 : 96). On voit bien que l'adjectif « fort » – rendu délibérément explicite par les traducteurs en français – connote le texte d'un topique (i.e., la force du taureau) et vient contredire le symbolisme de Lorca, où le taureau est une puissance sacrifiée.

2015 p.96	¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro?
2010 p.21	Est-il juste, est-il possible qu'un objet aussi minuscule qu'un pistolet ou qu'un couteau puisse en finir avec un homme, aussi fort qu'un taureau ?
2005 p.12	Tu trouves juste qu'une chose aussi petite qu'un fusil ou un couteau puisse venir à bout d'un homme, un homme fort comme un taureau ?
1953 p.13	Est-il juste, est-il possible qu'une chose menue, pistolet ou couteau, puisse en finir avec un homme fort comme un taureau ?

La figure du taureau est sollicitée une deuxième fois par le personnage de la servante. Ci-dessous, le taureau est à la base d'une comparaison avec l'exaltation des invités juste avant le mariage. Il est intéressant de voir les différentes solutions proposées par les traducteurs. Dans la traduction de 1953, Marcelle Auclair reste fidèle au verbe du texte source –i.e., *levantarse* ; se lever–. Autant en espagnol qu'en français, il s'agit d'un verbe polysémique qui peut être utilisé de manière figurée (e.g., le jour se lève) ou bien appliqué à des entités animées. Dans les traductions successives, ce verbe a été adapté au domaine lexical de la corrida. Fabrice Melquiot

utilise le verbe « se cabrer », tandis que Serge Mestre préfère « charger à grand pas ». La phrase de la servante précède l'arrivée de la fiancée, habillée en noir, qui déclenche les accords festifs des guitares. Ce moment est jubilatoire dans la pièce de Lorca, avec des gestes de joie entre les femmes et notamment la fiancée qui se fait embrasser par des jeunes filles. Par l'emploi de verbes liés à la corrida, Melquiott et Mestre confèrent aux noces une idée de vigueur qui est tout à fait concordante avec le dénouement des événements par la suite. Cela leur permet de donner à lire le mariage comme un grand évènement quoique dangereux, dont le lecteur devra se méfier. Ce symbolisme associé au taureau est présent dans la littérature de Lorca dans son poème *Reyerta*, où il écrit : « El toro de la reyerta se sube por las paredes » (García Lorca, 2015 : 129).

2015 p.129	¡Como un toro, la boda levantándose está!
2010 p.135	Comme un taureau, la noce charge à grands pas !
2005 p.38	Comme un taureau, se cabre la noce !
1953 p.73	Et comme un taureau, la noce se lève !

### 3.2 Le cheval

Un autre animal qui apparaît à plusieurs reprises mentionné dans « Noces de sang » est bien évidemment le cheval. Tout au long de la pièce, le cheval semble associé au personnage de Leonardo. C'est lui qui s'en sert pour aller jusqu'aux parages où la fiancée habite ; lui qui s'en sert pour fuir avec la fiancée après le mariage. L'association de Leonardo avec la figure du cheval arrive au lecteur par les soupçons que la femme de celui-ci manifeste par rapport à la fatigue de l'animal mais également par les voisines du couple, qui racontent avoir vu Leonardo sur son cheval à l'autre bout de la vallée. L'édition commentée par Allen Josephs et Juan Caballero octroie au cheval un symbolisme sexuel qui devient latent au cours du deuxième tableau de l'acte premier, lors du dialogue entre Leonardo et sa femme (García Lorca, 2015 : 105). Ce passage correspond à la scène où Leonardo se justifie d'avoir passé chez le maréchal-ferrant sous prétexte que l'animal perdrait constamment ses fers. Si l'on tient rigueur à la version de Leonardo, l'animal réussirait à se les faire arracher grâce aux pierres du chemin. Leonardo humanise ainsi le cheval, en lui conférant la volonté de se libérer des fers. L'identification du personnage avec le cheval est ici nette. L'image que Lorca fait passer du cheval est celle d'un

animal rebellé contre sa domestication et fier de rester sauvage. Le lecteur reconnaîtra ces mêmes attitudes un peu plus loin dans le texte, lorsque Leonardo parle à la fiancée peu avant le mariage de celle-ci pour la dissuader d’oublier la passion qui les unit. La traduction proposée par Marcelle Auclair ne restitue pas l’expression modale « por lo visto », qui fonctionne comme un marqueur d’incertitude par lequel Leonardo se désengage de la vérité de son énoncé. En revanche, on la remplace par l’adverbe « sans doute », qui ne véhicule pas du tout le même sens. Par ailleurs, le verbe pronominal de l’espagnol « arrancarse » est modifié dans la traduction de 1953, n’étant pas le cheval qui s’arrache les fers lui-même mais bien les pierres qui les lui arrachent. Ces deux éléments sont restitués avec plus de fidélité dans les traductions ultérieures de Fabrice Melquiot et de Serge Mestre.

2015 p. 105	¿Querrás creer? Llevo más de dos meses poniendo herraduras nuevas al caballo y siempre se le caen. Por lo visto se las arranca con las piedras.
2010 p.55	Veux-tu croire ça ? Voila plus de deux mois que je n’arrête pas de mettre des fers neufs au cheval et il les perd sans arrêt. Il paraît qu’il se les arrache sur les cailloux.
2005 p.19-20	Tu te rends compte ? Plus de deux mois que je passe mon temps à lui mettre des fers neufs et toujours il les perd. À ce qu’il paraît, il se les arrache avec les pierres.
1953 p.31	Crois-tu ? Depuis plus de deux mois mon cheval perd tous ses fers neufs : les cailloux, sans doute, les arrachent.

La connotation sexuelle du cheval apparaît une deuxième fois de manière encore plus explicite puisque associée à un verbe très physique en espagnol (i.e., « estrujar »). Cette fois c’est la fiancée qui parle à Leonardo peu avant le mariage de celle-ci. La phrase ci-dessous fait référence à leur histoire passionnée trois ans auparavant. Elle présente l’homme sexué comme un malin tout-puissant face à la jeune femme rurale qui subit le manque de stimuli de son environnement. Il est intéressant de voir ici les interprétations que les traducteurs ont faites du verbe « estrujar ». En espagnol, cette phrase dénote les rapports sexuels entre les anciens amants. L’emploi du verbe « estrujar » rend intelligible le geste de prendre violemment quelque chose entre les mains jusqu’à déformer sa forme originale. Par conséquent, on interprète la phrase ci-dessous comme un reproche de la fiancée par rapport aux savoir-faire d’un homme expérimenté. Plus particulièrement, elle dénonce le rapport asymétrique entre elle et Leonardo à l’époque où ils se sont fréquentés en tant que fiancés, trois ans auparavant. Ce verbe a été traduit par Serge Mestre et par Marcelle Auclair par une périphrase à connotation psychologique synonyme du verbe *exaspérer* : « pousser à bout de nerfs » et « pousser à bout », respectivement. De son côté,

Fabrice Melquiot propose « fouler aux pieds », ce qui pris au sens littéral peut être interprété d'une manière physique, synonyme de piétiner ; ou alors au sens figuré, synonyme des verbes de comportement *bafouer* ou *braver* (Rey-Debove et Rey, 2004).

2015 p. 122	Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto.
2010 p.121	Un homme avec son cheval connaît bien des choses et il a beau jeu de pousser à bout de nerfs une jeune fille perdue dans le désert.
2005 p.34	Un homme et son cheval, ils en savent des choses, et ils sont capables de tant d'autres pour fouler aux pieds une fille bouclée dans un désert.
1953 p.66-67	Ils savent bien des choses, un homme et son cheval ! Il y a beau jeu à pousser à bout une fille seule dans son désert.

### 3.3 La lune

Dans « Noces de sang », la lune est un élément poétique associé à la mort. L'extrait ci-dessous est prononcé par le personnage de la servante dans l'acte II, premier tableau. On en est aux préparatifs du mariage de la fiancée. Le parler de la servante a lieu au milieu de l'exaltation de quelques jeunes filles qui louent le bouquet de la fiancée, sa couronne, ses souliers, etc. Face à ses images positives, l'évocation de la lune annonce la tournure néfaste que pourraient prendre les événements successifs. Le rôle avertisseur de la servante est un trait récurrent dans le théâtre de Lorca. Grâce à l'interjection *ay* – qui exprime la crainte en espagnol – l'agitation de la servante est intelligible au lecteur/spectateur, qui est ainsi prévenu de l'auspice maléfique de la lune. Cet exemple montre à quel point la restitution en français de la pièce de Lorca repose sur les plus petits détails. Si banale que ça puisse paraître, ici la restitution de l'interjection en français contribue à rendre complices le public et la servante en tant que cospectateurs du drame. Le parler de la servante contient certains indices du langage affectif pour transmettre à d'autres personnages ses craintes.

2015 p.124	¡Ay, pastora, que la luna asoma!
2010 p.127	Aïe bergère, voilà la lune qui se lève !
2005 p.36	Ah, bergère, mais que la lune est claire !
1953 p.70	La lune est déjà claire, bergère

La traduction de Marcelle Auclair et de Jean Prévost, publiée en 1953, omet toute interjection. Les traductions successives y tiennent compte, ce qui témoigne de l'adhésion de Fabrice Melquiot – *Ah, bergère* – et de Serge Mestre – *Aïe bergère* – à l'univers Lorquin, où les servantes jouent un rôle d'anticipation des événements similaire à celui du théâtre classique gréco-latin. Si l'interjection *ah* recouvre une polysémie de sens (plaisir, douleur, admiration, impatience), l'interjection *aïe* semble plus spécifique à une surprise désagréable ou un ennui (Rey-Debove et Rey, 2004).

Une dernière image ayant pour objet la lune émerge dans un dialogue intime entre Leonardo et la fiancée au milieu de la nuit. La phrase ci-dessous est prononcée par l'ancien amant. Leonardo et la jeune mariée se savent recherchés et sont en train d'échanger des déclarations d'amour croisés. Ce sera leur dernière conversation avant le duel mortel entre les deux hommes rivaux. Ici, la référence à la lune symbolise la force du destin auquel ni la jeune mariée ni Leonardo ont pu se soustraire. Précédemment dans le dialogue, la jeune mariée a fait allusion à la transgression sociale qu'ils ont commis. Elle condamne l'attraction fatale qui l'a poussée à s'échapper et affirme être une « chienne ». Par l'emploi de ce mot, on voit bien que la morale sociale est bien présente dans la pensée de la jeune femme. Leonardo concède à son tour que leur fuite est contraire à toute morale bienpensante. Cependant, il se dit incapable de réagir autrement (« voy donde tú vas », García Lorca 2015 : 156 ; « je vais là où en pensée tu es », García Lorca, 2010 : 231). C'est alors qu'il fait référence à la lune avec l'image poétique ci-dessous. En disant cela, il reconnaît que la force qui les a réunis est quelque chose qui dépasse leurs propres volontés. La lune met ici en évidence un destin tellurique ancré dans l'attraction mutuelle. Pour Allen Josephs et Juan Caballero, les *clous de lune* dénotent à la fois un sort et une sentence de mort (García Lorca 2015 : 157).

2015 p.157	Clavos de luna nos funden \ mi cintura y tus caderas.
2010 p.231	Des clous de lune ont fondu \ ma taille avec tes hanches.
2005 p.63	Des clous de lune rivent \ tes hanches à ma taille.
1953 p.124	Des clous de lune rivent \ tes hanches à ma taille.

Cette phrase est divisée dans le texte source en deux versets, ce qui explique en espagnol l'emploi du pronom réfléchi de la première personne du pluriel « nos ». En effet, si on lit les deux versets de suite, sans marquer une pause, on pourrait considérer l'emploi du pronom comme un élément redondant. Pour ne pas tomber dans cette lecture, il faut considérer le premier verset au sens plein et le deuxième comme un segment déictique qui vient compléter le premier de manière aléatoire. Le pronom réfléchi a été omis dans les traductions en français, qui se distinguent uniquement par le choix du verbe *fondre* – proposé par Serge Mestre – ou *river*, proposé par Fabrice Melquiot et Marcelle Auclair. Le verbe « fondre » est l'équivalent direct du verbe source *fundir* et, employé dans ce contexte, exprime l'action de rendre liquide deux corps solides pour les amalgamer. Le verbe « river », qui exprime l'action de fixer par des clous (Rey-Debove et Rey, 2004), est l'équivalent du verbe espagnol *clavar*. Dans les trois traductions ce verbe a un effet sur le deuxième verset, car il régit les attributs unis par la préposition « avec » et « à », respectivement. Or, le deuxième verset en espagnol ne comporte que la conjonction copulative « et ». Notons également que l'ordre des attributs « taille » et « hanches » a été inversé dans les traductions de Fabrice Melquiot et de Marcelle Auclair, tandis que Serge Mestre fournit une traduction plus fidèle par rapport au texte source.

#### **4. La réception de la pièce en Espagne et à l'étranger**

Tel qu'il a été évoqué précédemment, « Bodas de sangre » possède un langage simple en apparence qui est le vecteur de la morale du milieu rural de l'Andalousie du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Au centre de l'intrigue de cette pièce, Lorca place un jeune couple d'anciens amants, avec leurs contradictions. Avec ces ingrédients, on peut se poser la question de savoir si le public urbain de Madrid et Barcelone disposait des codes pour comprendre et apprécier le texte dans sa complexité.

##### **4.1 Madrid et Barcelone**

Le 8 mars 1933, Madrid accueillit la première de « Bodas de sangre ». Même si les critiques furent très favorables, Lorca regretta que son texte ne laisse pas de trace dans l'esprit des gens (García Lorca, 1984 : 213). À la première se sont rendus les amis du poète, ainsi que des représentants de l'élite intellectuelle –Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente– et les poètes de la génération de 1927 (i.e., Luis Cernuda, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas,

Rafael Alberti). D'après le journal de Carlos Morla Lynch, ami très proche de Lorca, le public suivit chaque acte passionnément et, même avant la fin du spectacle, une grande ovation a obligé l'auteur de monter en scène pour saluer (Morla Lynch, 1959). En effet, plusieurs quotidiens comme *ABC*, *El Sol* ou *Luz* saluèrent la pièce avec des éloges (García Lorca, 2015 : 38). À partir du 28 février 1934, le succès de Buenos Aires inspira une deuxième vague de représentations à Madrid, au théâtre Coliseum. Cette fois, le succès fut mitigé et les représentations ne se poursuivirent au-delà de deux semaines. Le 31 mai 1933, c'est Barcelone qui accueillera « Bodas de sangre », quoique de manière discrète et sans grands éloges. Les succès mitigés des premières à Madrid et à Barcelone en 1933 ne semblent pas attribuables à la présence d'éléments culturels indéchiffrables mais peut-être aux goûts changeants du moment et aux modes passagères. Dans le cas de Madrid, l'édition commentée par Allen Josephs et Juan Caballero précise qu'il s'agissait d'un public « problématique » (García Lorca, 2015 : 40). Lorca devra attendre la fin de novembre 1935 pour qu'une grande dame de la scène nationale, la comédienne Margarita Xirgu, fasse de « Bodas de sangre » un succès sans précédents qui captiva la critique et le public barcelonais. Il faut dire que les premiers contacts entre Lorca et Xirgu –qui auparavant avait joué dans *Yerma*– pour produire « Bodas de sangre » remontaient à 1933, mais les conversations échouèrent faute d'accord. Les décors du succès barcelonais de 1935 avaient été créés avec soin par le peintre José Caballero et la mise en scène fut confiée à Cipriano Rivas Cherif. Le triangle composé par Lorca, Xirgu et Rivas Cherif fut largement loué dans les pages de *La Vanguardia* et *La Publicitat* (García Lorca, 2015 : 46).

#### **4.2 Buenos Aires et New York**

La réception de « Bodas de sangre » connut un sort inégal à l'étranger. Si la première à Buenos Aires fut un vrai succès qui se prolongea au cours de 180 représentations dans l'espace de neuf mois, son adaptation à Broadway reste dans les annales par les critiques négatives. Quels facteurs expliquent la désaffection du public newyorkais et l'enthousiasme du public *porteño* ? Ces facteurs sont-ils d'ordre interculturel ? Quel rôle a joué la traduction en anglais et, à l'inverse, le fait de proposer un drame d'ailleurs à un public toujours hispanophone ?

Le 29 juillet 1933, la pièce de Lorca est mise en scène par la comédienne Lola Membrives au théâtre Maipo à Buenos Aires. Le succès fut éclatant et aussi bien la critique que le public firent

l'éloge des mérites de ce qui fut considéré une nouveauté étrangère (García Lorca, 1984 : 42). Le théâtre Maipo accueillit une vingtaine de représentations, puis le spectacle fit l'objet d'une tournée comprenant les villes de Montevideo, Rosario et Córdoba. Il semble néanmoins pertinent de s'interroger sur les raisons du succès à Buenos Aires : le public *porteño* apprécia-t-il le spectacle parce qu'il l'a jugé 'exotique' ou bien par sa condition de tragédie rurale ? On ne dispose pas d'éléments pour répondre à cette question. Ce qui semble certain est que les problématiques de la pièce et son langage furent intelligibles au public argentin. En octobre 1933, « Bodas de sangre » est reproposée au public de Buenos Aires, cette fois dans le théâtre Avenida. Cette belle occasion fut saisie par Lorca pour s'installer dans la capitale *porteña* jusqu'à mars 1934. Le 11 février 1934 la pièce est jouée à New York sous le titre *Bitter Oleander* par la compagnie The Neighborhood Playhouse au théâtre Lyceum à Broadway (García Lorca 2015 : 42). Le titre anglais trouve son origine dans un verset prononcé à la fin de la pièce par la mère du fiancé après la mort de son fils (Acte III, dernier tableau). La traduction de la pièce en anglais fut travaillée par José Weissberger pendant l'été 1933 sous les orientations de Lorca, qui fut obligé de couper certains passages et d'introduire certaines modifications pour le public anglophone. Les passages à versets furent traduits par le traducteur de Luis de Góngora –poète emblématique du Siècle d'Or Espagnol–, Edward M. Wilson. De manière générale, Lorca s'est félicité de la traduction en anglais, qu'il jugeait fidèle au texte source malgré les modifications concernant quelques expressions idiomatiques intraduisibles (Maurer, 1991). Or, le spectacle ne fut pas un succès. Interviewé par le journaliste Palau-Fabré pour *L'Humanitat*, Lorca a suggéré que le manque d'enthousiasme du public newyorkais pouvait s'expliquer par la distance culturelle entre le milieu rural andalou et le public américain. Certaines critiques soulignaient qu'il était insensé que les gens ruraux affichent un tel parler, tandis que *The Times* affirmait que *Noces de sang* ne pourrait jamais plaire à un public américain ni pénétrer dans la civilisation américaine (Rodrigo, 1975 : 328). Le langage lyrique fit l'objet de nombreuses critiques, ainsi que certains comportements considérés primitifs par le public de Broadway (García Lorca, 1984 : 59-60). Dans la section qui suit, nous nous penchons sur certains fragments qui pourraient expliquer l'échec newyorkais de *Noces de sang* à cause des valeurs culturelles qu'ils véhiculent.

## **5. La distance culturelle comme facteur explicatif**

Même si la pièce de Lorca s'intitule *Noces de sang*, le personnage féminin le plus construit du point de vue psychologique n'est pas celui de la fiancée mais celui de la mère du fiancé. Cela n'a pas échappé aux comédiennes qui portèrent le texte de Lorca à ses plus hauts sommets : l'argentine Lola Membrives (1888-1969) et la catalane Margarita Xirgu (1888-1969). Il est fort probable que certains parlements de ce personnage dérangerent la sensibilité des spectateurs à Broadway. Plus particulièrement, nous pensons au fragment de l'exemple (1), qui dénote une vision de la maternité comme un lien attachant et irrévocable, définitif et au-delà de la mort. Cette vision est partagée par les cultures du bassin méditerranéen et nous la supposons intelligible encore aujourd'hui au sud de l'Italie, en Grèce ou dans les pays arabophones. Lorsque la mère déclame « c'était mon sang », on pense par extension au ventre fécondé, à la violence de l'accouchement. Cette idée de la maternité à la fois charnelle et transcendante on la retrouve dans un dialogue entre la mère et une voisine, après le duel mortel entre Leonardo et le fiancé lorsque la première affirme que les larmes pour la morte de son fils lui remontent de ses racines (« de mis raíces » ; García Lorca, 2015 : 164). La dimension charnelle du rapport mère-fils est également présente lorsqu'elle se plaint de vieillir privée des bisous de son fils (« una mujer que no tiene un hijo siquiera que poderse llevar a los labios », García Lorca, 2015 : 164 ; « une femme qui n'a même pas un enfant à porter à ses lèvres », Garcia Lorca, 2010 : 249).

(1) Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. (García Lorca, 2015 : 136) [Quand je suis arrivée auprès de mon fils, il était allongé au plein milieu de la rue. J'ai trempé mes mains dans son sang et je me les suis léchées avec la langue ! Parce que c'était mon sang. (García Lorca, 2010 : 155)]

(2) Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás. (García Lorca, 2015 : 115). [Un homme, plusieurs enfants et un mur de deux mètres de large entre toi et tout le reste. (García Lorca, 2010 : 87)]

(3) ¡Pero niña! ¿Una boda, qué es? Una boda es esto y nada más ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer. (García Lorca, 2015 : 119) [Mais, ma fille! Un mariage, c'est quoi ? Un mariage c'est ça et rien d'autre. Tu crois que ce sont des gâteaux ? Des bouquets de fleurs ? Pas du tout. C'est un lit étincelant et un homme et une femme. (García Lorca, 2010 : 105)]

- (4) Y vamos pronto, que siento los dientes de todos los míos clavados aquí de una manera que se me hace imposible respirar tranquilo. (García Lorca, 2015 : 151). [Allons-nous-en vite, car je sens les dents de tous les miens s'y clouer, de telle manière que je ne puis respirer de paisible façon. (García Lorca, 2010 : 215)]

Si le personnage de la mère est marqué par une maternité doublement frustrée –en l’occurrence, la perte de ses deux fils– ; il est traversé aussi par une morale stricte et rigoureuse, socialement considérée comme un signe de vertu. L’exemple (2) illustre cette morale. Il s’agit d’un parlement adressé à la fiancée peu avant le mariage. Il paraît logique de penser que le public newyorkais des années 30 était étranger aux codes socialement réprobateurs de l’Espagne rurale. La morale de la mère du fiancé est également repérable dans d’autres figures matriarcales du théâtre de Lorca, par exemple dans *La maison de Bernarda Alba*. Le langage employé pour faire passer cette morale est riche en références aux ouvertures d’une maison (i.e., portes, fenêtres, murs) dont la fermeture dénote le confinement de la femme. Ce confinement peut avoir pour cause le mariage ou le deuil suite à la perte du conjoint. Tout comportement qui menace ou met en danger ce confinement est jugé inacceptable du point de vue social. Ceci est évident lorsque la mère du fiancé accuse la jeune mariée d’avoir séduit Leonardo alors qu’il était marié à une autre femme (« [...] mujer de mal dormir es quien tira una corona de azahar para buscar un pedazo de cama calentado por otra mujer », García Lorca 2015 : 166 ; « Ce sont les femmes [...] de mauvaise vie qui jettent leur couronne d’oranger pour prendre un coin de lit réchauffé par une autre femme », García Lorca 2010 : 255).

Dans un registre plus joyeux, on retrouve les confidences entre femmes portant sur le sexe. Dans l’exemple (3) c’est la servante qui parle lorsqu’elle coiffe la jeune fiancée. Avant le parlement ci-dessous, la servante évoque la douceur de se réveiller à côté d’un homme. Ses mots scandalisent la fiancée, qui l’ordonne de se taire. Or, les personnages féminins de Lorca ne sont pas les seuls à afficher des savoirs-être codés culturellement. L’exemple (4) est prononcé par le fiancé. Il est révélateur de la mémoire que l’on garde pour les morts. À plusieurs reprises le frère aîné et le père du fiancé sont mentionnés par ses proches, tantôt avec tendresse, tantôt avec mélancolie ; alors qu’ils ne sont plus vivants. Or, c’est précisément le fait de parler d’eux qui leur rend vivants dans l’esprit du fiancé et de sa mère veuve. Dans l’exemple (4), la référence aux morts émerge dans un moment de tension où le jeune marié est à la recherche de son épouse et de

Leonardo. Jusqu'ici, nous avons évoqué quelques sujets récurrents dans l'univers de Lorca : la maternité comme lien irrévocable, la privation comme signe de vertu aux yeux de la société, le plaisir sexuel et la mémoire des ancêtres. Étant donné les différences entre la métropole newyorkaise et l'Espagne rurale des années 30, on peut comprendre que le public de Broadway ait peu compris aux problématiques soulevées par l'auteur andalou.

## 6. Conclusion

Notre étude est basée sur la comparaison de trois traductions en français de la pièce de théâtre 'Noces de sang'. Plus précisément, nous avons analysé la restitution des symboles du cheval, du taureau et de la lune dans les éditions publiées par Gallimard en 1953 et en 2010 ; et par l'Arche en 2005. La discussion de certains passages a mis en évidence que cette restitution n'est pas toujours cohérente avec les significations de ces symboles dans l'univers poétique de García Lorca mais plutôt le résultat d'une lecture au premier degré. Tel est le cas pour la figure du taureau, restituée dans les traductions analysées avec une connotation de force, alors que dans le langage de l'auteur andalou le taureau dénote une puissance condamnée au sacrifice. Un autre exemple frappant est celui du verbe *estrujar* lorsqu'il est associé à la figure du cheval. Dans 'Noces de sang', le cheval renvoie à la pulsion sexuelle du personnage de Leonardo envers la fiancée. La combinaison de ce symbole avec le verbe source fait passer une idée d'usure physique entre les anciens amants. Or, deux traductions restituent ce segment par une périphrase à connotation psychologique, ce qui trahit la connotation délibérément physique du texte source. Ces deux exemples montrent la complexité de traduire le théâtre de Lorca du fait que les symboles qui y émergent semblent dialoguer avec le reste de sa production littéraire. De manière plus générale, la comparaison diachronique des traductions de 1953, 2005 et 2010 a montré une accommodation au texte source au fil des années, avec des améliorations notables. Un autre objectif de notre étude a été celui de mettre en avant quelques spécificités de l'univers de Lorca qui pourraient expliquer l'échec de *Noces de sang* à New York dans les années 30. Dans ce but, nous avons commenté quelques fragments et nous les avons mis en relation avec des traits culturels du bassin méditerranéen. Parmi d'autres, nous avons mis en évidence la maternité en tant que lien charnel et irrévocable, la morale austère comme signe de vertu sociale et la mémoire liée aux ancêtres. Nous avons suggéré que ces problématiques – sans doute propres à

l'Espagne rurale de l'époque – ont joué un rôle majeur dans la mauvaise réception de la pièce chez le public newyorkais.

## Remerciements

Merci à Felipe Aparicio pour les annotations et commentaires à la première version du présent article. Ses orientations ont contribué à améliorer aussi bien le fond que la forme des analyses ici présentées.

## Références

Auclair, Marcelle. (1972). *Vida y muerte de García Lorca*. México: Ediciones Era.

García Lorca, Federico. (2015). *Bodas de sangre*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra.

García Lorca, Federico. (1984). *Bodas de sangre*. Edición Mario Hernández. Madrid: Alianza.

García Lorca, Federico. (2010). *Noces de sang. Bodas de sangre*. Traduction entièrement revue et complétée par Serge Mestre d'après l'édition des *Œuvres complètes* traduite de l'espagnol par Marcelle Auclair et Jean Prévost. Paris : Gallimard.

García Lorca, Federico. (2005). *Noces de sang*. Traduction de Fabrice Melquiot. Paris : L'Arche.

García Lorca, Federico. (1953). *Théâtre II : Noces de sang – Yerma – Dona Rosita*. Traduit de l'espagnol par Marcelle Auclair en collaboration avec Jean Prévost, Michel Prévost et Paul Lorenz. Paris : Gallimard.

García Lorca, Francisco. (1980). *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza.

Guillén, Jorge. (1959). *Federico en persona*. Buenos Aires: Emecé.

Maurer, Christopher. (1991). Bach y 'Bodas de sangre'. Dans *Lorca's legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry and Theatre*. New York: P. Lang.

Morla Lynch, Carlos. (1959). *En España con Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar.

Rey-Debove, Josette; Rey, Alain. (2004). *Le nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

Rodrigo, Antonina. (1975). *García Lorca en Cataluña*. Barcelona: Planeta.