

La réception de Mallarmé en Espagne

Une analyse de l'introduction et de la présence de Mallarmé en Espagne, configurant un siècle de réception en une quinzaine de pages, ne saurait être que schématique suivant un découpage sommaire qui, néanmoins, permet de parcourir une évolution réceptrice, sans doute applicable à la plupart des œuvres poétiques du Parnasse et du Symbolisme, et de poser les bases d'une éventuelle étude des différentes pratiques traduisantes face aux textes de Mallarmé. J'ordonnerai cette réception en quatre grandes étapes, chronologie qui prétend se situer au-delà d'une simple transmission de faits et de dates, et s'articuler autour des différents courants poétiques et des réflexions sur la pratique traduisante dans la société réceptrice.

La première étape considérée se situe entre la fin du XIX^e siècle et 1915, et s'inscrit dans le cadre d'une vie littéraire et culturelle espagnole fortement marquée par un réseau de relations avec la France et les pays hispano-américains. Certains écrivains espagnols et hispano-américains possédaient une bonne connaissance de la littérature française dans la mesure où ils s'exilaient à Paris ou bien y séjournaient pour des raisons diverses (ils y exerçaient leur métier de diplomates, journalistes, ou temporairement un travail de traducteur). D'autre part, la possession d'une langue commune a longtemps favorisé, non seulement les contacts des poètes hispano-américains avec l'Espagne, où ils transmettaient leur connaissance des auteurs français, mais leur a également permis de prendre part à la vie littéraire espagnole, et d'en être parfois les mentors, comme ce fut le cas pour le poète nicaraguayen Ruben Darío qui deviendra la figure de proue du modernisme. Ces brefs préliminaires pour signaler que la réception de Mallarmé en Espagne est indéniablement marquée par la réception hispano-américaine, et que les premières traductions en langue espagnole ont été publiées avant 1900 dans des revues littéraires d'Amérique Latine (cf. Reyes, 1932), alors qu'il faudra attendre 1903 pour l'Espagne. D'ailleurs, cette antériorité chronologique est également vraie pour d'autres poètes français, notamment pour Verlaine (Ferrerres, 1975 : Chap. II).

L'absence de traductions de textes de Mallarmé à la fin du siècle en Espagne est cependant quelque peu compensée par des références au poète sous la plume d'écrivains, références qui s'inscrivent pour la plupart dans un rapport avec Verlaine¹ : Fernández Shaw² établit un parallélisme entre les deux poètes et les présente comme précurseurs des décadents ; Emilia Pardo Bazán³ le juge inférieur à Verlaine ; E. Gómez-Carrillo, dans ses nombreuses chroniques espagnoles et hispano-américaines, incluait indirectement Mallarmé lorsqu'il plaidait en faveur

¹ Verlaine, mentor du modernisme en Espagne a été, de tous les poètes de la confluence Parnasse-Décadence-Symbolisme, le poète français le plus traduit en Espagne et en Amérique Latine (Sáez Herмосilla, 1989 : 44).

² C. Fernández Shaw dans l'introduction à la traduction espagnole de poèmes de François Coppée : « Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé, dos *parnassiens* de indudable mérito, seducidos por el ansia de la novedad, se inspiraron en las exageraciones que, al ser aplaudidas e imitadas, dieron origen al grupo de los *décadents* ». Voir *Poemas*, 1886, cité par Ferrerres (1975 : 45).

³ « El joven crítico [Pica] acierta cuando dice que Verlaine y Mallarmé han cometido el delito de ser innovadores en materia estética [...] Verlaine siente más que Mallarmé, y [...] cuando acierta a pulsar la cuerda de dolor sublime y poesía que resuena en los tremendos dogmas católicos, su fondo es incomparablemente superior al de Mallarmé ». Voir *La España Moderna*, febrero de 1890, (Ferrerres, 1975 : 53-54).

de la réforme poétique de Verlaine : en 1897, il définit Mallarmé comme le plus difficile des auteurs et taxe certains de ses poèmes de hiéroglyphes, le situant à la hauteur de Góngora⁴. Dans l'ensemble, les commentaires semblent superficiellement admiratifs (on loue sa « nouveauté »), mais certains sont également quelque peu méprisants tels ceux d'un romancier comme Pío Baroja⁵ ou d'un poète et philosophe comme Unamuno⁶ qui lui reprochent son « exagération ».

Cette première présence en filigrane de Mallarmé doit être recontextualisée sur deux axes : d'une part, une crise littéraire interne (amplement étudiée), une profonde insatisfaction envers les institutions culturelles et l'expression artistique héritées du XIX^e siècle, doublées d'une crise sociale qui conduit à une polémique entre la transcendance de l'art et l'art pour l'art ; et d'autre part, un conflit portant sur la réception des textes étrangers, car, en effet, l'Espagne fin de siècle est indéniablement marquée par la traduction. C'est l'époque où tout le monde traduit et où l'on traduit « tout » : les littératures française, anglaise, américaine, russe, portugaise, scandinave, mais aussi, et principalement dans l'orbite culturelle française, les essais critiques, théoriques, les ouvrages scientifiques, juridiques, les ouvrages de pédagogie, etc. (Mainer, 1983 : 58-59). Ce cosmopolitisme fit l'objet d'un débat ardent qui marqua toute la seconde moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e jusqu'aux années 1930⁷, et donna lieu à de nombreuses querelles esthétiques et idéologiques. D'aucuns y voient une possibilité de revitalisation littéraire thématique et formelle après une longue période de repliement sur la tradition (Pérez de Ayala, Díez-Canedo), alors que d'autres, au nom du patriotisme littéraire, se posent en détracteurs de ce qu'ils considèrent une colonisation culturelle et une imposition de moules et de modèles d'écriture, et réclament un retour aux sources nationales⁸.

⁴ « Algunos de sus poemas parecen jeroglíficos [...] Una claridad avara de sí misma, una rosa que trata de ser la evocación de todas las rosas, reliquia invisible, gota de sol en diamante negro, fuego móvil de faro brillando por instantes en el firmamento negro, tal es, realmente, el arte de Mallarmé – arte misterioso y sugestivo ; pero sin robustez, sin pasión, casi sin vida ; arte de artífice para algunos ; arte de relojero para los demás. [...] Mallarmé vivirá en la historia de las letras francesas como Góngora vive en la historia de nuestras letras. Ambos fueron al principio grandes poetas sencillos ; ambos complicaron conscientemente sus estilos ; ambos fueron ininteligibles y admirables », *El cojo ilustrado* (Venezuela) Julio de 1897 . Voir Gómez Carrillo, 1993 : 117-121.

⁵ Pío Baroja détestait Mallarmé et les décadents (J. Corrales Egea, *Baroja y Francia*, Madrid, Taurus, 1969, pp. 204 et 210-211). D'autre part, lors de la mort de Mallarmé un article – signé 'Arlequin' – s'en prend aux décadents et présente Mallarmé comme simple successeur de Verlaine, *Madrid cómico*, 24 de setiembre de 1898 (Ferrerres, 1975 : 56).

⁶ À propos de Verlaine et Mallarmé dans une lettre à Rubén Darío : « por más que me juren sus adeptos, siempre me parecerán poseurs o gentes que no acertaron a decir lo que pensaban, porque pensaban incompletamente y en pura niebla », cité par Díaz-Plaja (1951) *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 : 181.

⁷ A. Machado : « liberarnos del aparato francés que, como último alimento, venimos chupando hace dos siglos » ; Díez-Canedo : « no nos indignemos por los influjos recibidos de Francia, sobre todo porque apenas podemos recibir otros. La mayoría de nuestros escritores que admiran a Nietzsche, Carlyle, Ibsen, etc, los han leído en traducciones francesas. Huimos de Francia y con Francia nos encontramos en todas partes », cités par Blanch (1976 : 180-181).

⁸ Clarín raille les détracteurs : « la influencia de las letras francesas en las españolas es tan grande, que suele servir de tema a los académicos catecúmenos para probar su patriotismo literario protestando enérgicamente, y no sin algún galicismo, de este pernicioso influjo, que, según los seudoclásicos, nos trae, con la corrupción de las costumbres, la corrupción de las leyes, y otra porción de cosas podridas » (Beser, 1968 : 125) ; Clarín considérait d'ailleurs la traduction comme l'une des entreprises les plus risquées et jugeait de façon très sévère non seulement les traductions françaises des poètes espagnols (1892 : 212-213), mais aussi la précipitation avec laquelle on les érigeait en modèle à imiter : « Nuestras medianías no saben más que imitar [...] Todo se reduce a escribir como Campoamor, o como Bécquer, o como Nuñez de Arce, o como Quintana o como los traductores de los poetas clásicos o de los modernos extranjeros » (*Revista Literaria*, 1890, (1892 : 231). Point de vue repris en 1907 par Eduardo de Ory qui affirmait que Verlaine, Baudelaire et Mallarmé servaient de modèles à de

Cependant, cet enthousiasme traductionnel ne saurait nous faire perdre de vue la réception de textes en langue originale puisque jusqu'à la première guerre mondiale il existait encore, essentiellement à Madrid et à Barcelone, quelques librairies françaises (Botrel, 1993 : 541-577), et que la langue française était pratiquement la seule langue étrangère enseignée, langue que connaissaient écrivains et critiques, qui avaient d'ailleurs eu, pour un grand nombre d'entre eux, l'occasion de séjourner en France et étaient des lecteurs assidus des auteurs français. La diffusion de l'œuvre de Mallarmé eut donc également lieu sans aucun doute par l'intermédiaire des textes originaux et des ouvrages critiques en langue française. J'en veux pour preuves, si faibles soient-elles, les nombreuses citations en langue originale qui jalonnent les commentaires des critiques de l'époque et l'affirmation d'Alfonso Reyes qui, pour une petite étude sur Mallarmé qu'il publia en 1909, manifesta s'être appuyé sur l'ouvrage de Mauclair, *L'Art en silence* (*Revista de Occidente*, II, 1923 : 242). Parallèlement, l'édition d'ouvrages en langue espagnole à Paris ne saurait être, elle non plus, négligée. En effet, les librairies Garnier Frères, Bouret et Ollendorf étaient les représentants de cette tradition dont l'objectif principal était bien évidemment l'exportation vers l'Amérique hispanique et vers l'Espagne (Botrel, 1993 : 602-653).

C'est donc dans ces circonstances qu'au tout début du siècle quelques traductions seront publiées dans des revues littéraires et culturelles minoritaires à très faible tirage ou dans des anthologies de poésie française. En effet, la presse demeure en cette période l'un des lieux privilégiés de l'expression et de la littérature et des débats portant sur la littérature et la société de l'époque, et les écrivains, devenant véritablement des intellectuels, se consacrent plutôt à l'essai journalistique, au détriment parfois de leur production littéraire (Mainer, 1983 : 66-67).

La première traduction recensée en Espagne (Reyes, 1932) semblerait donc être en 1903 la traduction anonyme du poème en prose *Plainte d'automne*⁹, suivie en 1905 de celle de *Brise marine*¹⁰. Cependant, en 1906, une anthologie de poètes français du XIX^e siècle préparée par Teodoro Llorente¹¹ n'inclura pas Mallarmé parmi les 47 poètes majeurs et mineurs qu'elle propose, bien que son auteur traduise *Apparition* trois ans plus tard, en 1909, dans la revue *La España moderna*.

C'est en 1907 que Mallarmé figurera pour la première fois dans une anthologie de poésie étrangère¹², faisant ainsi son entrée dans une importante tradition éditoriale espagnole. La sélection des textes¹³ et leur traduction sont l'œuvre d'Enrique Díez-Canedo, écrivain, journaliste, critique et traducteur de renom. Mallarmé y est représenté par un poème en prose – *Le phénomène futur* – et un poème en vers – *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...*

nombreux « porte-lyres » (*El nuevo Mercurio*, mars). Voir également Gómez Baquero, E. (1903) « Crónica literaria. De la influencia de los escritores extranjeros en la literatura española contemporánea », *La España moderna*, Madrid, CLXXIII, 146-155.

⁹ *Lamentación de Otoño, Pluma y Lápiz*, IV, 150, Barcelona, 12 de Sept. de 1903.

¹⁰ *Brisa marina, La República de las letras*, 12, Madrid, 22 de Julio de 1905, trad. : Andrés González Blanco. À propos de l'influence de ce poème sur *Marina* de Machado, voir G. Gayton (1975), *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Valencia, Bello, 139 et 188.

¹¹ *Poetas franceses del siglo XIX*, traducción en verso castellano por Teodoro Llorente, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1906.

¹² Enrique Díez-Canedo, *Del cercado ajeno, versiones poéticas*, Madrid, M. Pérez Villavicencio editor, 1907.

L'anthologie propose une grande majorité de poètes français, mais aussi des poètes italiens (D'Annunzio, Ferrari, Angeli...) et anglais (Shelley, Browning, Symons, Meredith...). Notons cependant que le traducteur supprimera toute référence à Mallarmé lorsqu'il publiera une nouvelle anthologie de poésie étrangère à Paris en 1910, aux éditions Paul Ollendorf, sous le titre *Imágenes (Versiones poéticas)*. Díez-Canedo s'avérera un véritable spécialiste en anthologies, défenseur de la viabilité de la traduction de poésie et partisan de la traduction en vers. Par la suite il signalera qu'il s'agissait pour lui essentiellement d'une modalité de connaissance approfondie des auteurs qu'il lisait.

La réception en anthologie représente une double manipulation (traduction et sélection), et il y aurait beaucoup à dire à propos du choix des auteurs retenus comme des modèles, et surtout comme des modèles classés¹⁴ et rendus plus ou moins accessibles ou bien plus ou moins hermétiques dans les traductions proposées : on constatera donc tout au long de la réception en anthologies que le système récepteur tend traditionnellement à assimiler ce qui appartient au canon du système source, et qu'elle simplifie et schématise souvent les éléments qu'elle importe (Gallego, 1996 : 43).

En cette même année, 1907, le poème en prose *Le phénomène futur*, dans la version de Díez-Canedo, est également publié dans la revue *Renacimiento* (n° 3), accompagné de trois autres poèmes en prose, *Plainte d'automne*, *Frisson d'hiver* et *La Pipe*, traduits par Gregorio Martínez Sierra.

L'année suivante, 1908, trois autres poèmes de Mallarmé sont traduits dans la revue *España Nueva*, par le poète E. Marquina, qui avait également traduit Baudelaire antérieurement : *Placet futile*, *Les fenêtres*, et un fragment d'*Hérodiade*. Il est à remarquer que cette même année est marquée par la publication de la première anthologie espagnole consacrée à Verlaine élaborée par le poète Manuel Machado¹⁵ : d'après Gómez Carrillo (1993 : 105) il s'agit d'une traduction en prose.

Cette première étape va se clore sur deux nouvelles anthologies. La première sera une anthologie d'éditeur qui viendra entériner les traductions considérées comme les meilleures traductions de poésie française. Intitulée *La poésie française moderne*¹⁶, elle est l'œuvre de Díez-Canedo en collaboration avec F. Fortún. Si les anthologies de traducteur, signalées auparavant, correspondent bien à une canonisation des poètes et des poèmes, cette anthologie d'éditeur vient y ajouter une canonisation des traductions et des traducteurs, dans un double processus de fixation : fixation d'une perception concrète du système-source et fixation d'une perception « autorisée » de la réception, puisqu'elle répond à une sélection parmi les traductions publiées dans les années précédentes en Espagne et en Amérique hispanique (*id.*, 71-72). Il nous faut souligner ici le remarquable effort de Díez-Canedo dans une lutte contre l'ethnocentrisme

¹⁴ Pedro Salinas (1934 : 125-126), poète et critique, soulignera ce phénomène et qualifiera d'historiques ces anthologies qui ont pour propos d'offrir, sous le signe de l'impartialité et de la neutralité, le panorama le plus vaste possible de la production d'un genre littéraire ou d'une époque dans un pays déterminé.

¹⁵ *Fiestas galantes. Poemas saturnianos. La buena canción. Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas y otras poesía*. Prefacio de François Coppée. Traducidas al castellano por Manuel Machado. Prólogo de Enrique Gómez Carrillo, Madrid, s. d. [1908]. 2^a ed. : Madrid, s. d. [1918], (Ferrerres, 1975 : 261).

¹⁶ *La poesía francesa moderna*, antología ordenada y anotada por E Diez Canedo & F. Fortún, Madrid, Renacimiento, 1913, anthologie reprise et complétée par Díez-Canedo dans *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, Buenos Aires, Losada, 1945.

et la traduction en prose¹⁷ acceptée à l'époque : sa conception de la traduction va dans le sens d'une stimulation de la langue et de la versification réceptrices, et un refus de naturalisation, d'espagnolisation des poèmes étrangers (Gallego, 1996 : 56-57).

Trois ans plus tard, en 1916, Fernando Maristany publie à son tour une anthologie¹⁸ bilatérale de traducteur (portant sur un seul système-source), et, dans la perspective ébauchée par Dorchain (établir un choix de poèmes et pour leur valeur intrinsèque et dans une perspective d'histoire littéraire¹⁹), il se propose d'offrir au public les cent meilleurs poèmes lyriques de la langue française. Dans cette anthologie figurent *Les fenêtres* de Mallarmé, poème qu'il inclura également en 1920 dans une anthologie multilatérale (*Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas, alemanas*, Barcelona, Cervantes) et par la suite dans une anthologie bilatérale (*Antología general de poetas líricos franceses*, 1391-1921, Prólogo de Alejandro Plana, Cervantes, Barcelona, s. d. [1922]), accompagné cette fois de la traduction du poème *L'Azur*. Maristany ne se consacra que sporadiquement à sa propre poésie, privilégiant son intérêt pour la traduction. Son propos, commun à un groupe de critiques, est d'approfondir l'idéologie poétique symboliste et de relancer une poésie lyrique (Gallego, *id.* : 60-61), en proposant des modèles qui appartiennent au canon des systèmes-sources.

La difficulté de la lecture de Mallarmé est également soulignée dans les revues littéraires : un article d'Alfonso Reyes l'attribue à une syntaxe inhabituelle en français et déconcertante pour le lecteur ordinaire, son originalité étant – selon ses propres mots – d'imiter les phénomènes et le déroulement de la conscience qui requiert une lecture qui soit une participation active du lecteur. D'aucuns jugent que cette obscurité est bienfaisante pour la poésie espagnole, qui a vécu « intellectuellement pendant plus d'un demi-siècle, dans la plus grande inconscience de la réalité, endormi[e] par la sonorité vide d'un instrument », que cette « obscurité éveillait la curiosité, et [que] le désir de comprendre favorisait la naissance de la conscience » (Zérèga-Fombona, 1919 : 218). Il s'agirait donc d'une influence salutaire du symbolisme français qui aurait permis à la poésie espagnole de produire « une très belle floraison lyrique, sans clichés, sans éloquence, sans automatismes sonores et vides d'idées » (*id.* : 223).

La deuxième étape de ce parcours chronologique se situe entre 1919 et 1936 (début de la guerre civile). Comme l'époque précédente, les années vingt restent marquées par la traduction, le plus souvent sans critère de sélection ni de qualité, au dire des critiques contemporains, bien que certaines revues souhaitent offrir aux lecteurs des garanties dans ce sens (Gallego, 1996 : 30-31). Et pratiquement tous les poètes et apprentis poètes de l'époque consacreront une partie de leur travail poétique à la traduction.

¹⁷ Selon les propos de Menéndez Pelayo et Unamuno la traduction en prose permet de s'approcher le plus possible de la forme et du rythme original. Gómez Carrillo (1993 : 104-105), tout en revendiquant la traduction en vers, critique les traductions en vers de Baudelaire par Marquina et de Verlaine par Díez-Canedo. Cependant, dans l'ensemble les anthologies de poésie respectent la tradition espagnole de la traduction en vers (Gallego, 1996 : 33).

¹⁸ *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa*, traducidas directamente en verso por Fernando Maristany, Valencia, Cervantes. Il existe une réédition : Barcelona, Cervantes, s.d.

¹⁹ Dans l'introduction Maristany déclare : « creemos de importancia real popularizar las mejores poesías de un parnaso que [...] merecen un lugar de honor en el mundo, y más todavía si se tiene en cuenta la tendencia de la Poesía a hacerse universal ».

Dans l'Espagne de l'après première guerre mondiale, l'avant-garde prend définitivement forme avec l'ultraïsme, mouvement relativement négligeable par sa pauvreté créatrice, mais qui se révèle néanmoins assez remarquable en raison des synthèses des tendances européennes d'avant-garde et des traductions qu'il a proposées dans de nombreuses revues. Les ultraïstes revendiquent l'irresponsabilité éthique de l'art et sa conception ludique. Leur intérêt pour des techniques poétiques comme la libre disposition typographique, la suppression de la ponctuation ou des majuscules, explique, au moins partiellement, l'inclusion de la traduction de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* sous la plume de R. Cansinos-Assens²⁰ dans la revue ultraïste *Cervantes* où Mallarmé fait figure de classique de l'avant-garde, de précurseur de la modernité de l'époque, précurseur qui a su accorder aux termes une fonction graphique ou plastique en sorte que le poème devienne un objet artistique en lui-même²¹. Le désigner comme un précurseur n'est pas forcément pour les poètes ultraïstes reconnaître qu'il ait exercé une influence, mais reconnaître en lui une figure en marge, isolée, similaire à celle de Góngora qui, condamné par la tradition, passionne les ultraïstes.

Cette année 1919 est prolifique en traductions puisque Cansinos-Assens traduit également des extraits d'*Hérodiade* dans son ouvrage sur Salomé dans la littérature²² et que la revue *La pluma* (Madrid) propose une nouvelle traduction d'*Autre éventail (de Mademoiselle Mallarmé)* par Alfonso Reyes qui présente trois traductions successives : en prose, en vers sans rime ni mètre fixe et en strophes rimées. Cette présence de Mallarmé n'est sans doute pas étrangère non plus au fait que 1919 est également l'année de la publication de la première traduction espagnole de *À Rebours* de Huysmans (Prometeo, Valencia, 1919).

Les années 1920 sont aussi celles de la publication des œuvres complètes de Verlaine en espagnol, simultanément par deux maisons d'éditions. Entre 1921 et 1926 les lecteurs espagnols ont à leur disposition un total de douze volumes de traductions. Et c'est grâce à cette publication que l'on possède de nouvelles traductions de Mallarmé puisque Mauricio Bacarisse traduit *Les poètes maudits*²³ de Verlaine où étaient insérés sept poèmes de Mallarmé. Pour cinq d'entre eux il s'agit d'une première traduction²⁴, pour les deux autres, de nouvelles versions²⁵.

En 1920, paraît une nouvelle anthologie multilatérale, l'anthologie de poètes étrangers²⁶ de José Pablo Rivas où il inclut quatre poèmes²⁷ de Mallarmé qu'il avait traduits en 1917 et publiés dans la revue *Estudio* (année V, tome XVIII, n° 53, Barcelona). Les poèmes retenus confirment une fois de plus la préférence de l'ensemble des traducteurs pour la première époque de Mallarmé. Cette anthologie est passablement hétéroclite (elle offre des extraits de littérature

²⁰ *Una jugada de dados jamás abolirá el acaso*, Madrid, noviembre de 1919.

²¹ « Por mucho que pueda engañarnos la modernidad de ciertos nombres, lo esencial de la evolución lírica que hoy se cumple está en la médula de la obra mallarmeana » (Abril, 1969 : 11). L'auteur insiste d'ailleurs sur le caractère décisif de cette traduction sur *Trilce* de C. Vallejo.

²² *Salomé en la literatura, Antología y exegesis*, Madrid, 1919 (sur Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire).

²³ *Los poetas malditos*, Traducción en prosa y verso por M. Bacarisse, Madrid, Ediciones Mundo Latino, 1921. Cet ouvrage correspond au volume II des œuvres complètes de Verlaine.

²⁴ *Le guignon, Don du poème, Ses purs ongles très haut... Le tombeau d'Edgar Poe*, *Sainte*.

²⁵ Quatrième version d'*Apparition* et deuxième version de *Placet futile*.

²⁶ *Antología de poetas extranjeros antiguos y contemporáneos*, versión castellana de José Pablo Rivas, Madrid, 1920.

²⁷ *Apparition, Les fleurs, L'azur et Autre éventail (de Mademoiselle Mallarmé)*.

russe, magyare, anglaise, norvégienne, italienne, américaine, allemande, française, bengali et japonaise) et laisse supposer qu'il s'agit, partiellement au moins, de traductions indirectes. Le choix des auteurs semble assez disparate sauf peut-être pour les poètes de langue française qui proviennent tous du symbolisme : Mallarmé, Verhaeren, Maeterlinck, Rodenbach, Rollinat et Verlaine (qui occupe, là encore, une place prépondérante).

A partir de 1922 et jusque dans les années 1930 les maisons d'édition espagnoles publient beaucoup moins de traductions de poésie française, accordant leurs préférences aux romans français (Blanch, 1976 : 182). L'essentiel des traductions de poésie était publié dans les revues littéraires de l'époque, notamment la *Revista de Occidente* (1923-1936) et *La Gaceta Literaria* (1927-1931). Pendant cette décennie, selon Reyes (1932), il n'existe que deux traductions anonymes – postérieurement attribuées à Andrés Sobejano – en 1923 dans le supplément littéraire d'un journal régional (*La verdad*, Murcia, 23 de septiembre de 1923 : *Brise marine* et *Soupir*), et en 1928 une nouvelle version en prose de *Soupir* par Juan Ramón Jiménez (*La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de enero de 1928). Cependant, en 1929, une nouvelle anthologie de poètes français préparée par Luis Guarner²⁸ va inclure un poème de Mallarmé (*Renouveau*) dans ce qui prétend être un panorama de la poésie française. La traduction, assez littérale et simplificatrice, s'intègre également dans la tradition traductionnelle espagnole par le biais de l'hispanisation des noms d'auteurs. Luis Guarner deviendra par la suite un spécialiste de l'anthologie sur Verlaine puisqu'il en publiera sept à partir de 1930 (Ferrerres, 1975 : 261) ainsi que deux recueils de traductions de textes de Baudelaire.

Cette désaffection n'est cependant qu'apparente. Les raisons ne sont pas à chercher, à mon avis, du côté d'une découverte éventuelle d'autres tendances poétiques : les recherches surréalistes, par exemple, n'eurent qu'un écho très minoritaire en Espagne (Lécrivain, 1991, 1994, 1996). Elles sont plutôt la conséquence d'une impressionnante poussée de la poésie espagnole. Ces années sont, en effet, très fécondes, et l'immense majorité des poètes gravite autour de la poésie pure (Guillén, Lorca, Salinas, Diego, Alberti, Cernuda, etc.), alors que les romanciers sont en nombre nettement inférieur.

Les années vingt sont également les années de la réflexion métapoétique, et les essais littéraires de l'époque font référence à l'esthétique des poètes français qui continuaient d'être connus par une minorité qui les lisaient directement en langue originale, et notamment, sans doute, par les écrivains²⁹ qui, en 1923, année de la naissance de la *Revista de Occidente*, célébrèrent le 25^e anniversaire de la mort de Mallarmé, observant cinq minutes de silence *in memoriam* dans le Jardin Botanique de Madrid. Par la suite, une enquête eut lieu auprès des assistants à cette petite cérémonie, enquête qui comportait une seule et unique question : qu'avez-vous pensé pendant ces cinq minutes pour Mallarmé ? Le résultat fut immédiatement publié dans la *Revista de Occidente*, dans son numéro 2 (1923). L'enquête intitulée *Silence pour Mallarmé* introduit en très peu de lignes les grands traits de la poétique mallarméenne, insiste sur sa phrase « totale, nouvelle, étrangère à la langue et comme incantatoire » (p. 239), et souligne son influence sur les littératures allemandes et anglaises. Un article de F. Vela dans la

²⁸ *Antología de poetas franceses*, traducción de Luis Guarner, Madrid, 1929.

²⁹ Alfonso Reyes, Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa, José María Chacón, Antonio Marichalar, José Bergamín et Mauricio Bacarisse. Azorín et Juan Ramón Jiménez ne purent y assister.

même revue trois ans plus tard (*Revista de Occidente*, 14, 1926) signale que la poésie de Mallarmé est l'exemple même de la réflexion métapoétique et la compare à une réflexion philosophique. Les jeunes écrivains de la génération de 1927 et les critiques trouvent donc dans Mallarmé et Góngora, dont on célébrait également le tricentenaire de la mort, des exemples magnifiques d'esthétique pure et de réaction énergique contre la tradition didactique ou sentimentale de la poésie. Ils ne prennent pas pour modèles à proprement parler la poésie de Góngora ou de Mallarmé, mais l'étudient ou la glosent, car n'oublions pas qu'ils sont eux aussi professeurs de littérature.

Entre 1921 et 1925 les extrêmes libertés syntaxiques et lexicales prises par les écoles d'avant-garde sont remises en question, et à l'image de la poésie de Mallarmé³⁰, on revendique une poésie de construction intellectuelle apparemment ouverte à la compréhension logique, mais qui doit être complétée par une « pénétration intuitive » pour parvenir à appréhender le poème (Geist, 1980 : 87). Et l'on retrouve chez des poètes comme Salinas o Guillén une configuration graphique des vers similaires à celle de Mallarmé, ainsi qu'une phrase mallarméenne, longue, qui résiste à la subordination, étoffée d'incises juxtaposées et d'inversions (Blanch, 1976 : 220). D'ailleurs, dans une anthologie de poésie espagnole publiée en 1932 par Gerardo Diego³¹, Pedro Salinas définit la poésie comme une aventure vers l'absolu, et situe en partie sa beauté dans le risque, la probabilité, citant la célèbre phrase de Mallarmé « un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Mallarmé et Góngora sont pour lui les poètes de la beauté (p. 303), de l'illumination, à ne pas confondre avec la clarté souhaitée par les lecteurs de bonne foi³².

Dans les années trente, l'affaiblissement de la présence des lettres françaises ne fait que se confirmer. D'une part, il est évident que l'hégémonie culturelle française s'estompe face à l'Angleterre et à l'Allemagne et va de pair avec un net développement de l'édition espagnole (Botrel, 1993 : 577). D'autre part, alors que les années 1920 correspondent à une période relativement apolitique du monde artistique et intellectuel, dans les années 1930, avec l'avènement de la République en 1931, de nombreux écrivains prennent une part active à la vie politique du pays, quelque peu au détriment de la littérature. Et finalement il se produit également (Geist, 1980 : 172) une polarisation des tendances et des opinions sur la question de la relation entre l'art et la société, entre la pureté et l'engagement, polémique qui prend de plus en plus d'ampleur et dont le ton monte très rapidement. Polémique qui sera tranchée par la guerre civile dans le sens que l'on sait.

Les dernières³³ traductions de cette deuxième période datent de 1932 dans une sorte de bilan prémonitoire dressé par Alfonso Reyes (*Revista de Occidente*, 37, 1932). Il s'agit d'un cas intéressant de traductions suivies de commentaires du traducteur expliquant sur certains points les raisons de ses choix. Cette fois, les nouvelles traductions³⁴ l'emportent sur les reprises³⁵.

³⁰ A. Marichalar récuse l'accusation d'obscurité et d'ésotérisme faite à la poésie de Mallarmé, œuvre des critiques qui veulent « tout comprendre » (*Revista de Occidente*, X, 1925, 380-389).

³¹ *Poesía española. Antología*, Madrid, Signo, 1932. En 1934, l'ouvrage sera augmenté et fera l'objet d'une nouvelle édition.

³² « [...] iluminación, todo iluminaciones. Que no es lo mismo que claridad, esa claridad que desean tantos honrados lectores de poesía » (*id.* : 303).

³³ Signalons, néanmoins, en 1936 une réédition en 2 volumes de l'anthologie de Maristany, *Florilegio...* (1920)

³⁴ *Salut, Tristesse d'été, Éventail (de Madame Mallarmé), Toute l'âme résumée*, et des extraits de *La Dernière mode*.

Signalons la traduction de fragments d'un texte considéré comme mineur : *La Dernière mode*. Cette étude d'Alfonso Reyes est d'autant plus intéressante qu'elle aborde avec une certaine précocité le phénomène de l'intertextualité des textes traduits, intertextualité qu'il m'est impossible de développer ici. Alfonso Reyes signale en effet que le premier traducteur exerce une forte attraction sur le deuxième, qui essaie de lui échapper en proposant de nouvelles traductions qui prennent, en quelque sorte, le contre-pied des premières. Une première traduction donc qui fonctionne comme aimant-repoussoir où se jouent déjà les traductions à venir.

La troisième étape ira jusqu'à la fin des années 1960 et partira de la guerre civile qui mit fin à la grande aventure poétique, lorsque la mort, la prison ou l'exil décimèrent le panorama poétique du pays : le postisme (Carlos Edmundo de Ory et la revue *Espadaña*) fera figure de *surréalisme contrôlé*, et postérieurement dans les années 1950 se développera une poésie sociale qui prétend se constituer comme « témoignage », sans grand succès, dans un courant de « réhumanisation » de la poésie qui rejette le « purisme » (Grande, 1970 : 33 et 56-57). Entre 1936 et 1950, c'est bien le roman³⁶ qui va devenir la principale expression littéraire, roman qui fait passer une critique assez mordante de la société de l'après-guerre.

Pour ce qui est des traductions, je signalerai, une fois de plus, l'importance accordée à Verlaine pendant cette période³⁷, puisque cinq anthologies sont consacrées au poète entre 1944 et 1953, alors que l'on n'en trouve que deux³⁸ (les premières, il est vrai) pour Mallarmé entre 1940 et 1942. La première est une anthologie bilingue de Xavier Salas. Le prologue propose une rapide définition du symbolisme français, de ses origines et des influences reçues, notamment la musique de Wagner, mais surtout il fait état de la réflexion du traducteur sur son travail : Salas affirme avoir essayé d'être fidèle aux poèmes originaux sans renoncer à l'intelligibilité de la langue espagnole, objectif qui lui valut de surmonter deux obstacles, « l'obscurité du concept et la splendide beauté de la forme française », selon ses propres termes (que je traduis ici), mais, avouant qu'il n'a pu en maintenir la forme, il indique qu'il a essayé d'en garder le rythme, et signale enfin qu'il n'a consulté aucune des traductions antérieures « par orgueil et par paresse » (je traduis à nouveau).

Les traductions ou références à Mallarmé vont alors prendre une autre orientation, plus philologique. En 1947, le poète Vicente Gaos publie un article sur Mallarmé « poète passionné »³⁹ : brève étude qui porte sur trois poèmes (*Brise Marine, Renouveau, Tristesse*

³⁵ *Apparition, Brise marine, Soupir, Don du poème*.

³⁶ Voir à ce propos Eugenio de Nora, *Le roman espagnol contemporain*, 3 vol., Madrid, Gredos, 1962, et Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española*, 2 vol., Madrid, Alhambra, 1980.

³⁷ Le nombre plutôt restreint de traductions de Mallarmé au cours de cette étape n'est pas le produit exclusif des oscillations du système littéraire récepteur. Il faudrait aussi analyser tous les paramètres politiques et sociaux de l'époque : isolement international (exclusion des Nations Unies entre 1946 et 1955, fermeture des frontières à certaines époques, etc), autarcie économique, enseignement limité des langues étrangères (importance croissante donnée à l'allemand et à l'italien), etc.

³⁸ Mallarmé, *Poesía*, selección, traducción y prólogo de Xavier Salas, Barcelona, Editorial Yunque, 1940. L'indice, en français, y modifie l'appartenance des poèmes aux œuvres. La seconde anthologie propose des textes en prose, anthologie qu'il m'est impossible de commenter ici car je n'ai pu y avoir accès. Elle est signalée par Javier del Prado dans le prologue à la traduction de *Prosas* en 1987. Il s'agit de l'anthologie de A. de Esclasans, *Las prosas de Stéphane Mallarmé*, Aymá, Barcelona, 1942.

³⁹ « Mallarmé, poeta apasionado », *Ínsula*, 1947, 17, p. 3.

d'été) et revendique une facette du poète non conforme aux clichés traditionnels de poète froid, géométrique, cérébral, étude qu'il complète par une brève analyse de l'influence de Baudelaire dans *Les fenêtres* et *Angoisse*.

Cette orientation sera également celle de deux anthologies qui prétendent dresser un panorama du système littéraire français et offrir une possibilité d'accès aux textes. C'est le cas, en 1954, de l'anthologie de poésie française d'Andrés Holguin⁴⁰, diplomate, juriste, critique littéraire et poète colombien. Son anthologie, qu'inaugure la traduction de fragments de *La Chanson de Roland*, passe en revue les poètes de la Renaissance, les classiques, romantiques, parnassiens et symbolistes, puis les « modernes, indépendants et unanimistes » (je traduis), les surréalistes et néo-symbolistes et les derniers poètes (Tardieu, Cadou, Roy, Bosquet...). Chaque auteur bénéficie d'une brève présentation biographique et d'une synthèse de ses recherches poétiques. Mallarmé est présent à travers trois poèmes⁴¹ (face aux quatorze de Baudelaire et douze de Verlaine). Holguin indique que l'hermétisme mallarméen exige une collaboration active du lecteur ; il considère le poète comme précurseur du surréalisme et insiste essentiellement sur ses recherches typographiques. Cependant, le traducteur reconnaît au lecteur le droit, après voir lu, relu et déchiffré à fond la poésie de Mallarmé, de se demander si la poésie n'est pas autre chose. Car le lecteur est en droit d'attendre de l'émotion et non pas de simples jeux cérébraux, idiomatiques, qu'Holguin considère une « grave erreur » du poète français et il se demande finalement si l'importance accordée à certains poèmes de Mallarmé ne tiendrait pas plutôt du mythe littéraire (343-349).

Quatre ans plus tard en 1958, l'anthologie de poésie française de Luis Guarner publiée en 1929 est rééditée⁴², avec une modification du prologue où l'anthologie est confirmée comme itinéraire historique explicatif des grands moments de l'évolution de la littérature française jusqu'au surréalisme. L'auteur y développe longuement l'importance de Baudelaire et Verlaine et fait référence à Mallarmé comme l'apôtre du Symbolisme. Finalement, il souligne qu'il s'agit de traductions de jeunesse qui correspondaient fondamentalement à un exercice de compréhension des poètes.

Cette orientation philologique va être la marque essentielle de la quatrième et dernière étape que je situerai à partir de la fin des années 1960 jusqu'à l'époque actuelle, et pour laquelle je me contenterai de signaler rapidement certains phénomènes⁴³ :

a) la réédition, parfois surprenante, de traductions anciennes, sous forme d'anthologie, qui ont valeur de témoignage historique. Je fais référence à l'anthologie⁴⁴ publiée en 1971, précédée d'un prologue du poète et romancier cubain, José Lezama Lima, et suivie d'un épilogue du poète Rubén Dario, anthologie qui propose des traductions d'époques et d'horizons très divers,

⁴⁰ *Poesía francesa. Antología*, selección y traducción de Andrés Holguin, Madrid, Guadarrama, 1954.

⁴¹ *Angoisse, Brise marine et Le tombeau d'Edgar Poe*.

⁴² *Antología de Poetas franceses*, selección y traducción de Luis Guarner, Barcelona, Editorial Fama, 1958.

⁴³ Afin de souligner une certaine connaissance de Mallarmé dans la société de l'époque, je signalerai, à titre tout à fait anecdotique, le commentaire d'un réalisateur de cinéma signalant en 1967 qu'en Espagne il est impossible de faire « du Victor Hugo » et que les réalisateurs font donc « du Mallarmé » pour contourner la censure (Gubern, R., *La censura*, Barcelona, ed. Península, 1981, p. 230).

⁴⁴ *Antología*, Madrid, Visor, 1971.

et qui sera rééditée en 1978 et postérieurement en 1991. Elle propose trente textes, publiés depuis le début du siècle en Espagne ou dans des pays hispano-américains.

b) l'apparition de nombreuses publications bilingues qui combinent les objectifs poétiques et linguistiques. Publications qui tendent à la littéralité, non pas comme démarche traduisante mais comme guide de lecture du texte en vis-à-vis, comme possibilité de saisie du texte français. C'est le cas de l'anthologie bilingue de poésie symboliste française publiée en 1975 par Manuel Alvarez Ortega⁴⁵. Le traducteur, dans une longue introduction, revient en détail sur l'évolution du Parnasse et du Symbolisme, et sur les innovations formelles des poètes et leurs recherches poétiques, qui en font une poésie pour une minorité et non pas pour le lecteur courant⁴⁶. La première traduction intégrale de la poésie par Pablo Mañé Garzón a lieu en 1979 en un volume bilingue, immédiatement suivie par la traduction des œuvres complètes en deux volumes bilingues (1980 et 1981)⁴⁷.

c) l'intérêt en vue de combler les lacunes de traduction de l'œuvre de Mallarmé⁴⁸. En 1969 paraît la traduction de *Vathek, conte arabe* de William Beckford of Fonthill⁴⁹ et donc du prologue de Mallarmé à l'édition de 1876. Cette traduction est révélatrice de la tendance de l'époque vers une pratique traduisante conservatrice, s'appuyant sur une volonté de ne pas faire violence à la langue espagnole, pratique ethnocentriste donc qui restera bien souvent en vigueur jusqu'à des temps qui nous sont proches. Puis, en 1972 c'est la traduction de *L'après-midi d'un faune* et *Les Noces d'Hérodiade* (mystère) qui voit le jour sous le titre *Dos poemas dramáticos*, là encore dans une édition bilingue⁵⁰. En 1977, *Poética de Mallarmé*, par Edison Simons, (Madrid, Editora Nacional) propose, outre le prologue du traducteur Edison Simons, la présentation biographique de Mallarmé à travers la traduction d'une lettre à Verlaine datée de 1885, suivies de textes de jeunesse (lettres, fragments de commentaires à la traduction de Poe, et notes diverses, extraits de chroniques parues dans *La Revue Blanche*, puis *Quant au livre, Médaillons et portraits* (Villiers de l'Isle Adam, Verlaine, Rimbaud), *Enquête sur l'évolution littéraire*, *La musique et les lettres*, Préface à la publication d'*Un coup de dés* (1896), et pour finir quelques réflexions de Valéry sur Mallarmé. Et finalement, en 1980, paraît la traduction

⁴⁵ *Poesía simbolista francesa*, Madrid, Editora Nacional, 1975. La même année A. Verjat Massmann publie une anthologie de littérature française, qui malgré son titre en espagnol (*Antología de literatura francesa. Prosa y poesía, desde los orígenes de la literatura hasta nuestros días*, Barcelona, Bosch), est en fait une anthologie en langue française.

⁴⁶ *Apparition, Les fenêtres, Renouveau, Angoisse, Tristesse d'été, Brise marine, Quand l'ombre menaçait..., Le vierge, le vivace..., Victorieusement fui..., Ses purs ongles très haut..., Le tombeau de Charles Baudelaire.*

⁴⁷ *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1979, éd. bilingue ; rééditée en 1995. En 1980 paraît le premier volume de *Obra poética* (traduction intégrale de *Poésies*), par R. Silva Esteban, Madrid, Hiperión, éd. bilingue, (troisième réédition en 1994), et en 1981 le deuxième volume (traduction intégrale de *Poèmes en prose, Igitur et Un coup de dés*), éd. bilingue, (deuxième réédition en 1993).

⁴⁸ Phénomènes qui, là encore, sont liés, à des degrés divers, aux événements politiques et sociaux : ouverture internationale (volonté d'entrer dans le Marché commun), libéralisation économique, revalorisation de l'enseignement des langues étrangères.

⁴⁹ Introducción y traducción de Guillermo Carnero, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca breve de bolsillo.

⁵⁰ Barcelona, Tusquets Editor, Edición y traducción de Ricardo Silva-Santesteban, Prólogo de Mirko Lauer. Le très bref prologue souligne les traits les plus connus de la poésie de Mallarmé : création d'un mécanisme symbolique arbitraire qui remplace l'allégorie, remise en question des conventions typographiques sur la page blanche, relations du niveau phonique et du signifié.

des *Contes indiens*⁵¹. Parallèlement, les valeurs littéraires et historiques de l'œuvre font que certaines maisons d'éditions publient également dans les années 1980 de nouvelles versions de la poésie et de la prose : en 1982, *Poesía*, et en 1987, *Prosas*⁵².

Je signalerai pour conclure un autre phénomène dû à l'éclosion d'un nombre considérable de revues spécialisées en traduction, aussi bien dans le milieu universitaire que non universitaire : nous y assistons à un nouveau mode d'introduction des traductions, puisque très souvent les auteurs, suite à l'analyse des traductions historiques, proposent leurs propres versions⁵³. Il y aurait là matière à une autre recherche : celle de la réception traductologique.

Références bibliographiques

- ALAS « CLARÍN », Leopoldo (1892), *Ensayos y revistas*, Prólogo de Antonio Vilanova, Barcelona, Lumen, 1991.
- BESER, Sergio (1968), *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos.
- BLANCH, Antonio (1976), *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos.
- BOTREL, Jean-François (1993), *Libros, Prensa y Lectura en la España del Siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- DIEGO, Gerardo (1954), *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1968.
- ESSMANN, Helga et FRANK, Armin Paul (1990), *Translation Anthologies : A Paradigmatic Medium of International Literary Transfer*, *Amerikastudien/American Studies*, 35 : 1, 21-34.
- ESSMANN, Helga et FRANK, Armin Paul (1991), *Translation Anthologies : An Invitation to the Curious and a Case Study*, *Target*, 3 : 1, 65-90.
- FERRERES, Rafael (1975), *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
- GALLEGO ROCA, Miguel (1994), *La ordenación del caos : poesía traducida y antologada*, *Sendebarr*, 5, 249-254.
- GALLEGO ROCA, Miguel (1996), *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- GEIST, Anthony Leo (1980), *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias*, Madrid, Guadarrama.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1993), *La vida parisiense*, Selección y presentación de Oscar Rodríguez Ortiz, Biblioteca Ayacucho, Caracas (Venezuela).
- GRANDE, Félix (1970), *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.

⁵¹ *Cuentos indios*, traducción de Xavier Aleixandre Valencia, Pre-Textos, 1980 (réédité en 1995).

⁵² Pour le premier ouvrage : versión de Federico Gorbea, Barcelona, Plaza y Janés. Et pour le second : Estudio preliminar, notas e índices Javier del Prado. Traducción Javier del Prado y José Antonio Millán. Madrid, Alfaguara.

⁵³ Notamment dans *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, (3, 1983) l'article de T. Saéz « Mallarmé en castellano (Por una metodología de la traducción poética) » qui propose une traduction de « À la nue accablante tu » également (8-9, 1987) l'article de Pilar Gómez Bedate, « Para traducir a Mallarmé : la imitación de las estructuras », qui propose une nouvelle version de *L'après-midi d'un faune (Églogue)*, et finalement l'article de M. Arranz, « El soneto en ix de Mallarmé : ensayo de traducción y comentario » qui propose une nouvelle version de *Ses purs ongles très haut...*

LÉCRIVAIN, Claudine (1991), « Textes surréalistes et traduction : diffusion du surréalisme dans les revues de langue espagnole », *Estudios humanísticos en homenaje a L. Cortés Vázquez*, Universidad de Salamanca, 431-438.

LÉCRIVAIN, Claudine (1996), « Une approche espagnole du surréalisme : bilan des traductions », *De Baudelaire à Lorca* (Losada, Reichenberger, Rodríguez, eds), Edition Reichenberger, Kassel, vol. III, 745-754.

LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis (1992), « La prosa de Mallarmé estudiada y traducida al español », *Revista de Filología Francesa*, 1, Editorial Complutense, 81-93.

MAINER, José Carlos (1983), *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.

REYES, Alfonso (1909), « Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé », *Obras completas*, vol. 1, México, FCE, 89-101.

REYES, Alfonso (1932), « Mallarmé en castellano », *Revista de Occidente*, 37, Madrid, 190-219.

SAEZ HERMOSILLA, Teodoro (1989), « Paul Verlaine en lengua castellana : cien años de traducción poética », *Fidus Interpres*, Universidad de León, vol. II, 42-51.

SALINAS, Pedro (1934), « Una antología de la poesía española contemporánea », *Ensayos completos*, Madrid, Taurus, 1983, vol. 1, 125-130.

ZÉRÉGA-FOMBONA, A. (1919), « Le symbolisme français et la poésie espagnole moderne », *Mercure de France*, 193-224.

CLAUDINE LECRIVAIN

Université de Cádiz, Espagne