



**HAL**  
open science

# Traductions et traducteurs des Petits poèmes en prose de Baudelaire en Espagne : du modernismo à la Edad de Plata

Anaëlle Évrard

► **To cite this version:**

Anaëlle Évrard. Traductions et traducteurs des Petits poèmes en prose de Baudelaire en Espagne : du modernismo à la Edad de Plata. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Français. NNT : 2013TOU20136 . tel-01541874

**HAL Id: tel-01541874**

**<https://theses.hal.science/tel-01541874>**

Submitted on 19 Jun 2017

**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.



Université  
de Toulouse

# THÈSE

En vue de l'obtention du

**DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Délivré par : *l'Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)*

---

---

Présentée et soutenue le 12 décembre 2013 par :

**ANAËLLE EVRARD**

Traductions et traducteurs des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire en  
Espagne. Du *modernismo* à la *Edad de Plata*

---

---

## JURY

M. YVES CHEVREL

Professeur émérite

Université de Paris-Sorbonne

M. FRANÇOIS-CHARLES GAUDARD

Professeur émérite

Université de Toulouse 2 - Le Mirail

MME SOLANGE HIBBS LISSORGUES

Professeure

Université de Toulouse 2 - Le Mirail

M. FRANCISCO LAFARGA MADUELL

Professeur

Universitat de Barcelona

MME MODESTA SUÁREZ

Professeure

Université de Toulouse 2 - Le Mirail

MME MARIE-CLAIRE ZIMMERMANN

Professeure émérite

Université de Paris-Sorbonne

---

École doctorale et spécialité :

*ALLPH@ : Espagnol*

Unité de Recherche :

*LLA-CREATIS (EA 4152)*

Directrice de Thèse :

*Madame la Professeure Solange HIBBS LISSORGUES*

Rapporteurs :

*Monsieur le Professeur Francisco LAFARGA MADUELL*

*Madame la Professeure émérite Marie-Claire ZIMMERMANN*









Université  
de Toulouse

# THÈSE

En vue de l'obtention du

**DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Délivré par : *l'Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)*

---

---

Présentée et soutenue le 12 décembre 2013 par :

**ANAËLLE EVRARD**

Traductions et traducteurs des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire en  
Espagne. Du *modernismo* à la *Edad de Plata*

---

---

## JURY

M. YVES CHEVREL

M. FRANÇOIS-CHARLES GAUDARD

MME SOLANGE HIBBS LISSORGUES

M. FRANCISCO LAFARGA MADUELL

MME MODESTA SUÁREZ

MME MARIE-CLAIRE ZIMMERMANN

Professeur émérite

Professeur émérite

Professeure

Professeur

Professeure

Professeure émérite

Université de Paris-Sorbonne

Université de Toulouse 2 - Le Mirail

Université de Toulouse 2 - Le Mirail

Universitat de Barcelona

Université de Toulouse 2 - Le Mirail

Université de Paris-Sorbonne

---

École doctorale et spécialité :

*ALLPH@ : Espagnol*

Unité de Recherche :

*LLA-CREATIS (EA 4152)*

Directrice de Thèse :

*Madame la Professeure Solange HIBBS LISSORGUES*

Rapporteurs :

*Monsieur le Professeur Francisco LAFARGA MADUELL*

*Madame la Professeure émérite Marie-Claire ZIMMERMANN*



## AVERTISSEMENT

L'orthographe du titre *Petits poèmes en prose* sera modernisée, sauf dans les citations d'éditions où l'orthographe d'origine avait été conservée.

Le nom Diez-Canedo sera orthographié avec un trait d'union et sans accent, suivant les indications des descendantes d'Enrique Diez-Canedo<sup>1</sup>. Dans les citations, l'orthographe d'origine sera conservée.

Nous avons nous-même traduit toutes les citations en catalan.

Le terme espagnol *modernismo* a été conservé tel quel plutôt que traduit car la réalité qu'il désigne est différente de celle que recouvre le terme « modernisme » en français.

Les couvertures présentées dans les annexes n°3 et n°6 sont des photos anonymes issues de sites marchands sur internet. Les autres ont été scannées à partir de nos exemplaires. La couverture de l'édition catalane de 1928 n'a pas été présentée en annexe car elle ne porte ni inscription ni illustration.

---

<sup>1</sup> *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p.5.





<b>AVERTISSEMENT</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>15</b>
<b>I PANORAMA DE LA RECEPTION DE BAUDELAIRE EN ESPAGNE ENTRE 1882 ET 1931 A TRAVERS LES PREMIERES TRADUCTIONS DE SES <i>PETITS POEMES EN PROSE</i></b>	<b>33</b>
<b>1. LE CONTEXTE LITTERAIRE EN ESPAGNE PENDANT LE <i>MODERNISMO</i> ET LA <i>EDAD DE PLATA</i></b>	<b>34</b>
<b>1.1. JULIÁN DEL CASAL, POÈTE <i>MODERNISTA</i> DANS SON CONTEXTE</b>	<b>34</b>
1.1.1. CUBA DERNIERE COLONIE ESPAGNOLE EN AMERIQUE LATINE	35
1.1.1.1. Spécificité des relations entre colonie et Métropole	35
1.1.1.2. Entre la « guerre de Dix Ans » et la « Guerre de Martí » ou « Guerre de 1895 », la Trêve	36
Une période agitée	36
1.1.1.3. Brève présentation des mouvements politiques en présence	37
1.1.2. LA VIE INTELLECTUELLE A CUBA	38
1.1.2.1. Statut de l'intellectuel, de l'artiste et de l'écrivain	38
1.1.2.2. La presse à Cuba	40
1.1.2.3. Julián del Casal et le journalisme	41
1.1.3. LE SYSTEME LITTERAIRE CUBAIN	42
1.1.3.1. Principales directions de la littérature cubaine contemporaine à Casal	42
1.1.3.2. Culture et littérature françaises à Cuba	45
1.1.3.3. Ambiguïté des relations avec la littérature espagnole	47
Enjeux des relations littéraires entre Cuba et l'Espagne	47
La défense de la pureté de la langue	49
L'évolution des liens de Julián del Casal avec la littérature espagnole	51
1.1.3.4. Cuba et la traduction	53
<b>1.2. CONTEXTE LITTERAIRE EN ESPAGNE JUSQU'EN 1931</b>	<b>54</b>
1.2.1. SITUATION ET ENJEUX DE LA TRADUCTION AUX XIX <sup>e</sup> ET XX <sup>e</sup> SIECLES EN ESPAGNE	56
1.2.1.1. La traduction au XIX <sup>e</sup> siècle	56
1.2.1.2. La traduction au début du XX <sup>e</sup> siècle	59
La situation de la traduction	59
Les principaux débats autour de la traduction	60
Rénovation et conservatisme dans la traduction poétique	61
Traduction en vers ou en prose	66
1.2.2. LA RECEPTION DES POETES FRANÇAIS EN ESPAGNE DEPUIS LA FIN DU XIX <sup>e</sup> SIECLE	67

1.2.3. RECEPTION DE BAUDELAIRE EN ESPAGNE ENTRE LA FIN DU XIX <sup>E</sup> SIECLE ET LES TROIS PREMIERES DECENNIES DU XX <sup>E</sup>	69
1.2.3.1. Les principales tendances de la réception critique de Baudelaire en Espagne à la fin du XIX <sup>e</sup> siècle	70
1.2.3.2. La réception de Baudelaire dans les années 1920	76
1.2.3.3. Baudelaire dans les anthologies de poésie française traduite du début du XX <sup>e</sup> siècle	77
Les anthologies d'Enrique Diez-Canedo	78
Les autres anthologies de poésie française	81
Présence de Baudelaire dans ces anthologies	82
1.2.4. LE PROGRAMME DU <i>NOUCENTISME</i> EN CATALOGNE	83
1.2.4.1. Un courant politique et culturel	84
1.2.4.2. La définition d'Eugeni d'Ors	86
Noucentisme et impérialisme	86
Noucentisme et méditerranéisme	87
Noucentisme et arbitrarisme	89
Noucentisme et classicisme	91
1.2.4.3. Les genres littéraires à l'époque <i>noucentista</i>	93
Une prédilection pour la poésie et une pénurie de romans	93
Le poème en prose en Catalogne	95
Noucentisme et traduction	96
1.2.4.4. Le <i>noucentisme</i> et Baudelaire	105
Compatibilité entre l'œuvre de Baudelaire et le programme du noucentisme	105
Eugeni d'Ors et Baudelaire	107

## **2. SITUATION DES PREMIERES TRADUCTIONS DU *SPLEEN DE PARIS* JUSQU'A LA FIN DE LA *EDAD***

### **DE PLATA** **109**

---

#### **2.1. LES *PETITS POEMES EN PROSE* AU TOURNANT DU SIECLE : DES TRADUCTIONS PARTIELLES DANS DES REVUES A LA PREMIERE TRADUCTION INTEGRALE.** **109**

2.1.1. LES <i>PETITS POEMES EN PROSE</i> DANS LES REVUES DES ANNEES 1880-1890	110
2.1.1.1. Les Petits poèmes en prose à Madrid	110
Aniceto Valdivia traducteur de Baudelaire pour La Diana	110
Quelques autres traductions de proses baudelairiennes à Madrid	112
2.1.1.2. Les <i>Petits poèmes en prose</i> en Amérique hispanique	113

2.1.1.2.1. Julián del Casal traducteur des Petits poèmes en prose à La Havane	113
Formation de Julián del Casal à la langue et à la littérature françaises	113
La place de la traduction dans la critique de Casal : création et traduction	116
Traduction de poèmes en prose à La Havane en 1887 et 1890	120
2.1.1.2.2. Les <i>Petits poèmes en prose</i> dans les revues mexicaines du <i>modernismo</i>	122
2.1.1.2.3. Les <i>Petits poèmes en prose</i> dans la presse catalane	123
2.1.2. EUSEBIO HERAS ET LA PREMIERE TRADUCTION DES <i>PETITS POEMES EN PROSE</i> EN VOLUME	127
2.1.2.1. Un traducteur presque inconnu	128
2.1.2.2. Des entreprises éditoriales	128
2.1.2.3. Des traductions nombreuses et à bas prix	130
2.1.2.4. Un traducteur dévalué	131
Les éditions B. Castellá	133
Publication des Pequeños poemas en prosa en 1905	135
L'éditeur Maucci	136
2.1.2.5. Un traducteur généraliste	138
Eusebio Heras traducteur littéraire	138
La littérature pour enfants	138
Les manuels techniques	139
Les manuels de recettes pour atteindre le succès industriel et commercial	140
2.1.3. LES AUTRES TRADUCTIONS DE BAUDELAIRE EN VOLUME AU DEBUT DU XX <sup>E</sup> SIECLE	141
<b>2.2. PLUSIEURS TRADUCTIONS EN VOLUME ET QUELQUES POEMES DISPERSÉS AU COURS DES ANNEES 1920</b>	<b>142</b>
2.2.1. MULTIPLICATION DES TRADUCTIONS EN VOLUME AU COURS DES ANNEES 1920	142
2.2.1.1. José Francés, romancier, critique d'art et traducteur	143
2.2.1.1.1. José Francés écrivain	145
La littérature narrative brève	146
Les caractéristiques de José Francés comme écrivain	148
Entre bohème et respectabilité	149
2.2.1.1.2. José Francés traducteur	151
« Un forzado de las traducciones a bajo precio »	151
Les traductions plus tardives	153
Rééditions	155
2.2.1.1.3. « Apasionadamente francófilo »	155
2.2.1.1.4. José Francés et Baudelaire	158
La maison d'édition Mateu, à Madrid	161

El Spleen de París. Poemas en prosa	163
2.2.1.2. Enrique Diez-Canedo, traducteur de Baudelaire en 1920	163
Un critique littéraire reconnu	165
Enrique Diez-Canedo traducteur	167
2.2.1.3. Pedro Vances, traducteur	173
Jeunesse à Malaga et intérêt pour les lettres	173
Les traductions publiées : auteurs et genres privilégiés	175
Un traducteur reconnu ?	178
2.2.1.4. Julio Gómez de la Serna	180
Un traducteur réputé mais peu étudié	180
Un traducteur précoce et désintéressé	181
Un traducteur de profession ?	183
Des reconnaissances institutionnelles	184
Principaux auteurs traduits	185
Traducteur de littérature française	186
Julio Gómez de la Serna et Baudelaire	187
2.2.1.5. Agustí Esclasans, traducteur catalan de Baudelaire en 1928	192
Un homme de lettres en mal de reconnaissance	194
Les Petits poèmes en prose traduits par Agustí Esclasans	202
2.2.1.6. Les <i>Pequeños poemas en prosa</i> dans l'édition de la La Compañía Ibero-Americana de Publicaciones en 1931	204
2.2.2. TRADUCTIONS DES <i>PETITS POEMES EN PROSE</i> DANS LA PRESSE DANS LES ANNEES 1920	206
2.2.3. AUTRES TRADUCTIONS BAUDELAIRIENNES EN VOLUME A MADRID ET A BARCELONE	209
2.2.3.1. Les Fleurs du mal	209
2.2.3.2. L'année 1931	210

## **II REGARDS CROISES DES TRADUCTEURS SUR LA FRANCE, LA TRADUCTION ET BAUDELAIRE** 215

### **1. LA FRANCE DES TRADUCTEURS** 215

#### **1.1. VOYAGE REEL OU CONNAISSANCE A DISTANCE** 215

1.1.1. JULIÁN DEL CASAL ET LA FRANCE: UNE RELATION À DISTANCE AVEC LA « PATRIA INTELLECTUAL DE SUS SUEÑOS »  
215

1.1.1.1. Julián del Casal et Paris 215

Paris comme dernier refuge de l'illusion 215

Julián del Casal donneur de leçons de parisianisme	218
1.1.1.2. Julián del Casal et les artistes français : une relation médiatisée	220
Une connaissance du monde et des œuvres à distance	220
Julián del Casal et Gustave Moreau	222
1.1.2. LE VOYAGE EN FRANCE D'AGUSTI ESCLASANS : PARIS, LYON ET BARCELONE	223
1.1.2.1. Paris, la ville de la beauté et de l'élégance	223
1.1.2.2. La France, patrie des sensations et des vices	226
1.1.2.3. Rapprochements entre Lyon et Barcelone	229
1.1.3. LA FRANCE FANTASMATIQUE DE JULIÁN DEL CASAL ET AGUSTÍ ESCLASANS	230
<b>1.2. LA LANGUE FRANÇAISE</b>	<b>231</b>
1.2.1. JULIAN DEL CASAL ET LA LANGUE FRANÇAISE	232
1.2.1.1. Une ouverture sur le monde	232
1.2.1.2. Appropriation d'une identité rêvée à travers le français écrit	233
1.2.2. AGUSTI ESCLASANS ET LA LANGUE FRANÇAISE : APPRENTISSAGE ET USAGES	235
1.2.2.1. L'apprentissage du français : une révélation	235
1.2.2.2. L'usage professionnel du français	236
1.2.2.3. Une préférence pour la langue et la littérature françaises	237
1.2.3. DIVERSITE DES LIENS DES TRADUCTEURS AVEC LA LANGUE FRANÇAISE	240
<b>1.3. LA FRANCE, PATRIE DE L'HOMME DE LETTRES</b>	<b>241</b>
1.3.1. JULIÁN DEL CASAL FACE À LA CRITIQUE	242
1.3.1.1. Julián del Casal et la littérature cubaine	242
1.3.1.2. L'évolution du rapport à la nature	244
1.3.1.3. Julián Casal et la littérature américaine	245
1.3.1.4. Le critère patriotique	246
Omniprésence et permanence du critère patriotique	246
L'inévitable comparaison avec des figures plus consensuelles	251
1.3.1.5. Le décadentisme	253
Julián del Casal et Manuel Gutiérrez Nájera	253
L'exotisme	255
1.3.1.6. Julián del Casal et la question du canon cubain	260
Julián del Casal ou José Martí ?	260
Un poète embarrassant pour la littérature nationale	261
1.3.2. AGUSTI ESCLASANS ET LA FRANCE, SA « DEUXIEME PATRIE »	262
1.3.2.1. Du sang français dans les veines des Esclasans ?	263

« Nostres problemàtics ancêtres »	264
« La veu de la sang » : une prédisposition pour le français	265
Un tropisme vers le Sud de la France	266
1.3.2.2. La barbare Catalogne face à la « douce France »	269
1.3.3. CONFLIT DE FIDELITE ENTRE UNE PATRIE D'ELECTION ET UNE NATION EN DEVELOPPEMENT	272
<b>2. DIFFERENTES CONCEPTIONS DE LA TRADUCTION</b>	<b>273</b>
<b>2.1. LES MISERES DE LA TRADUCTION</b>	<b>274</b>
2.1.1. JOSE FRANCES ET L'ANONYMAT DE LA TRADUCTION	274
2.1.2. AGUSTI ESCLASANS ET LA HAINE DE LA TRADUCTION	275
2.1.2.1. La traduction comme torture	275
2.1.2.2. La traduction comme servitude	277
2.1.2.3. Une tâche souvent ingrate	279
2.1.3. LA PENSEE TRADUCTIVE D'ENRIQUE DIEZ-CANEDO : DIFFICULTES DE LA TRADUCTION	283
2.1.3.1. Contraintes éditoriales imposées à la traduction	283
Critique du marché de la traduction	285
Évolution de la pratique de la traduction	288
La question des traducteurs professionnels	289
2.1.3.2. Les difficultés comparées de la traduction des différentes langues européennes	290
<b>2.2. LE PLAISIR DE LA TRADUCTION</b>	<b>291</b>
2.2.1. ENRIQUE DIEZ-CANEDO ET LA TRADUCTION COMME DISTRACTION : UN PLAISIR DEFENDU	291
2.2.2. JULIO GOMEZ DE LA SERNA ET LA TRADUCTION COMME TACHE GRATIFIANTE	296
2.2.3. AGUSTI ESCLASANS ET LA DIGNITE DE LA TRADUCTION	298
2.2.3.1. La traduction rémunérée à sa juste valeur: la « gloire intellectuelle »	299
2.2.3.2. La liberté précaire du traducteur	301
2.2.3.3. Les traductions modèles	302
2.2.4. JULIAN DEL CASAL ET LES FONCTIONS COMPENSATOIRES DE LA TRADUCTION	308
2.2.4.1. La traduction comme contact direct et rapproché avec l'œuvre originale	308
2.2.4.2. La traduction comme plagiat légal	309
2.2.4.3. La traduction comme consécration	311
2.2.4.4. La traduction comme voyage de substitution	315
2.2.5. AGUSTI ESCLASANS ET LA TRADUCTION COMME METIER : RECIT D'UNE EXPERIENCE HEUREUSE	318
2.2.5.1. Une utopie de la traduction ?	318

2.2.5.2. Le statut de la traduction	321
2.2.5.3. Traduction technique et traduction littéraire	321
2.2.5.4. L'amour inavouable de la traduction.	323
<b>3. LES TRADUCTEURS FACE A BAUDELAIRE</b>	<b>326</b>
<b>3.1. CASAL ET BAUDELAIRE: LES MULTIPLES FACETTES D'UNE IMITATION</b>	<b>326</b>
3.1.1. UN MODELE LITTERAIRE ET EXISTENTIEL	326
3.1.2. LA PERMANENCE DES REFERENCES A BAUDELAIRE DANS LES ARTICLES DE JULIAN DEL CASAL	329
3.1.3. INFLUENCE THEMATIQUE ET LEXICALE DE BAUDELAIRE DANS LA POESIE DE JULIAN DEL CASAL : UNE IMITATION SUPERFICIELLE ?	331
<b>3.2. LE CHARLES BAUDELAIRE D'AGUSTI ESCLASANS</b>	<b>333</b>
3.2.1. BAUDELAIRE VU PAR AGUSTI ESCLASANS : DES APPROPRIATIONS MULTIPLES	334
3.2.1.1. Baudelaire à travers <i>La meva vida</i>	334
Expériences baudelairiennes sur le port de Barcelone	335
Sur les traces de Baudelaire à Paris et à Lyon	339
Un goût partagé pour la musique	341
3.2.1.2. Des coïncidences biographiques	344
Baudelaire, un traducteur modèle	344
Vocation littéraire contrariée et haine du commerce	346
3.2.1.3. Appropriation théorique de Baudelaire	350
Un Baudelaire respectable ?	350
Baudelaire doctrinaire de la rythmologie ?	352
3.2.2. BAUDELAIRE, ESCLASANS ET LA CRITIQUE	354
3.2.2.1. Des tempéraments semblables ?	354
Autoportrait d'Agustí Esclasans en personnage baudelairien	354
Regard de la critique sur leur association	358
3.2.2.2. Des positions esthétiques partagées	362
3.2.2.3. Esprit de système contre anti-systématisme	366
3.2.3. ESCLASANS TRADUCTEUR DE BAUDELAIRE : LE DERNIER DEGRE DE L'APPROPRIATION	369
3.2.3.1. L'année 1928 dans la vie et l'œuvre d'Agustí Esclasans : <i>Històries de la carn i de la sang</i> et <i>Petits poemes en prosa</i>	369
3.2.3.2. <i>Mi corazón al desnudo</i> : journal intime du traducteur ?	371
<b>3.3. LA PLACE DE BAUDELAIRE DANS LA CRITIQUE LITTERAIRE D'ENRIQUE DIEZ-CANEDO</b>	<b>377</b>



3.3.1.	LES PRINCIPAUX COMMENTAIRES CRITIQUES SUR BAUDELAIRE	377
3.3.1.1.	La place de Baudelaire dans la généalogie de la poésie moderne	377
3.3.1.2.	Baudelaire traducteur d'Edgar Poe	380
3.3.2.	POURQUOI TRADUIRE BAUDELAIRE?	382
3.3.2.1.	Baudelaire et ses précédents traducteurs espagnols	383
3.3.2.2.	Des dates anniversaires	385
	Un certain intérêt pour le poème en prose	385

### **III LA RECEPTION DU POEME EN PROSE COMME GENRE A TRAVERS QUELQUES CARACTERISTIQUES**

#### **DES TRADUCTIONS DU *SPLEEN DE PARIS*** **389**

#### **1. LES TRADUCTEURS FACE AU POEME EN PROSE : UN GENRE DIFFICILE A CIRCONSCRIRE** **389**

##### **1.1. TRAITEMENT DU GENRE DU POEME EN PROSE DANS LE PARATEXTE DU *SPLEEN DE PARIS*** **389**

1.1.1. LES EDITIONS D'EUSEBIO HERAS, PEDRO VANCES ET JULIO GOMEZ DE LA SERNA : LE TITRE POUR SEULE CARTE DE VISITE 389

1.1.2. DES PREFACES QUI PEINENT A SAISIR LEUR OBJET 390

1.1.2.1. Enrique Diez-Canedo et les *Petits poèmes en prose* 391

1.1.2.2. La préface de Francisco García Romo pour la CIAP 393

1.1.2.3. Agustí Esclasans et le poème en prose 396

Històries de la carn i de la sang : « une sorte de petits poèmes en prose » 396

1.1.2.4. Agustí Esclasans critique des *Petits poèmes en prose* en 1928 399

1.1.2.5. Agustí Esclasans critique des *Petits poèmes en prose* en 1942 401

##### **1.2. TRADUCTIONS DE LA LETTRE A ARSENE HOUSSAYE : DES LECTURES CONTRASTEES DU « MANIFESTE » DU POEME EN PROSE** **406**

1.2.1. FORTUNE DE LA LETTRE A ARSENE HOUSSAYE 419

1.2.2. « NOUS POUVONS COUPER OU NOUS VOULONS » 422

#### **2. LE POEME EN PROSE DE BAUDELAIRE, UN GENRE NON SPECIFIQUE ?** **425**

**2.1. « ROMAN CONCENTRE » OU CHRONIQUE** **425**

**2.2. *MORALE DU JOUJOU* ET « LE JOUJOU DU PAUVRE » : DE L'ESSAI AU POEME EN PROSE.** **427**

**2.3. LE POEME EN PROSE ET LA LITTERATURE NARRATIVE BREVE** **435**

2.3.1. UNE RECEPTION EDITORIALE TOURNEE VERS LA LITTERATURE NARRATIVE 436

2.3.2. RECEPTION CONJOINTE DE POE ET DE BAUDELAIRE 439

2.3.2.1. Les traductions de Poe par Baudelaire : parmi les premières traductions de Baudelaire en Espagne ?	439
2.3.2.2. Un voisinage éditorial constant	441
2.3.2.3. L'influence des <i>tales</i> d'Edgar Poe sur la réception du <i>Spleen de Paris</i>	442
2.3.2.4. Edgar Poe, modèle du <i>Spleen de Paris</i> ?	443
2.3.2.5. Application des commentaires critiques de Baudelaire sur la nouvelle au <i>Spleen de Paris</i>	444
2.3.2.6. La couverture illustrée de « Lecturas de una hora » : confusion des genres et des auteurs	445

### **3. QUELQUES CARACTERISTIQUES DES TRADUCTIONS ETUDIEES 447**

---

#### **3.1. UNE HYPOTHESE ET UNE CERTITUDE SUR L'INTERTEXTUALITE DES TRADUCTIONS 447**

3.1.1. LES TRADUCTIONS DE RICARDO BAEZA ET DE JULIO GÓMEZ DE LA SERNA	447
3.1.2. LA COMPILATION DE L'ÉDITION DE LA CIAP	448
3.1.2.1. Une traduction anonyme	448
3.1.2.2. Une traduction composite	449
3.1.2.3. Une édition incomplète	451
3.1.2.4. Une édition disparate	452
3.1.2.5. Une traduction améliorée ?	454
3.1.2.6. Une contrefaçon originale	455
3.1.2.7. La contrefaçon de traductions : une pratique encouragée par la CIAP ?	456

#### **3.2. ENRIQUE DIEZ-CANEDO ET LES TENTATIONS DE LA TRADUCTION. UN EXEMPLE D'AUTOREPRESENTATIVITE DE LA TRADUCTION 458**

#### **3.3. HORS DU CORPUS, ADOPTION PLUS LARGE D'UN TEXTE DES *PETITS POEMES EN PROSE* : LE SUCCES DU POEME 460**

« ENIVREZ-VOUS » DANS LA PRESSE	460
3.3.1. LE POEME EN PROSE LE PLUS SOUVENT PUBLIE	460
3.3.2. IVRESSE ET PARADIS ARTIFICIELS	464
3.3.3. L'APPROPRIATION DE « ENIVREZ-VOUS » : SES DIFFERENTES REFORMULATIONS	466

### **CONCLUSION 471**

---

### **BIBLIOGRAPHIE 475**

---

### **ANNEXES 496**

---

### **INDEX ONOMASTIQUE 520**

---



## INTRODUCTION

La temporalité propre aux traductions, liée aux normes littéraires dominantes d'une époque, ou aux besoins des éditeurs pour répondre à la demande du lectorat, peut être étudiée de façon resserrée autour de la chronologie des traductions d'une œuvre en particulier. C'est ce que nous nous proposons de faire en prenant pour objet les traductions des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire en Espagne, entre les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et les trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Publiés en France dans leur intégralité de façon posthume seulement, en 1869<sup>2</sup>, les *Petits poèmes en prose*, aussi intitulés *Le Spleen de Paris*, ont reçu un accueil plus discret que *Les fleurs du mal*, dans leur pays d'origine comme en Espagne, ce qui explique que les études de réception se soient moins intéressées au recueil en prose qu'au recueil en vers.

Les questions suscitées par la traduction des œuvres de Baudelaire ont donné lieu à plusieurs travaux dans différentes aires linguistiques, selon des perspectives variées qui vont de l'histoire littéraire à l'analyse stylistique, en passant par une réflexion théorique sur la traduction. Des études ne portant pas sur l'Espagne seront mentionnées ici lorsqu'elles concernent spécifiquement *Le Spleen de Paris*, pour expliquer brièvement leur approche et leurs conclusions.

Dans le domaine anglophone, en 1985, le chercheur britannique Glyn Hambrook avait consacré sa thèse à la diffusion, la réception critique et l'influence de Baudelaire en Espagne jusqu'en 1910 : *The Influence of Charles Baudelaire in Spanish Modernismo*. Ce travail s'inscrivait dans le sillage du livre de William Aggeler, *Baudelaire judged by Spanish Critics*,

---

<sup>2</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose. Les Paradis artificiels. Œuvres complètes* de Charles BAUDELAIRE, vol. 4, Paris, Michel Lévy frères, 1869.

1875-1957<sup>3</sup>, publié en 1971. Glyn Hambrook s'est par la suite intéressé à des aspects spécifiques de cette réception dans plusieurs articles dont « La obra de Charles Baudelaire traducida al español, 1882-1910<sup>4</sup> », qui prend les traductions comme objet d'étude privilégié dans l'analyse globale de la réception du poète français à l'intérieur de l'aire linguistique espagnole. Dans « Baudelaire et la revue *modernista Helios*<sup>5</sup> », il signale aussi quelques traductions du poète français parues dans la presse.

Dans une thèse plus récente, *La destinée allemande des « Petits poèmes en prose » de Baudelaire*, Irène Kuhn s'est intéressée à la réception de Baudelaire dans l'aire linguistique allemande. Elle y analyse l'histoire de la réception des *Petits poèmes en prose* à travers les commentaires critiques qu'ils ont suscités et leurs traductions successives avant 1939<sup>6</sup>. Cette étude suit une démarche historique et chronologique. Elle s'intéresse moins au contenu des traductions qu'à leur contexte et aux textes privilégiés par les traducteurs. Définissant trois grandes périodes de la réception de Baudelaire avant le début de la Seconde Guerre mondiale, elle montre que les critères moraux, qui prédominent jusque vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour juger Baudelaire, laissent peu à peu la place à une compréhension plus nuancée, en même temps que les traductions se multiplient. C'est en 1904 que les cinquante poèmes sont traduits en allemand pour la première fois en volume, soit à une date très proche de la première traduction complète en espagnol, vers 1905. Irène Kuhn arrive à la conclusion que Baudelaire a connu une réhabilitation dans l'entre-deux-guerres.

Mônica de Almeida, dans sa thèse intitulée *Réinventions du Spleen de Paris : traduire Baudelaire*<sup>7</sup>, sélectionne un corpus plus récent en comparant quatre éditions brésiliennes des poèmes en prose, publiées entre 1938 et 1995, pour aboutir à une qualification généralisante de chaque travail (traduction-introduction, traduction ennoblissante, traduction littérale, traduction composite) selon la façon dont les traducteurs ont choisi d'aborder les principales caractéristiques qui font la modernité et l'originalité des poèmes. Les traducteurs sont brièvement mis en contexte, mais la plus grande partie de ce travail consiste dans la

---

<sup>3</sup> AGGELER, William, *Baudelaire judged by Spanish critics, 1857-1957*, Athens, University of Georgia Press, 1971.

<sup>4</sup> HAMBROOK, Glyn, « La obra de Charles Baudelaire traducida al español 1882-1910 », *Estudios de Investigación Franco-Española*, Córdoba, n°4, 1991, p. 99-102.

<sup>5</sup> HAMBROOK, Glyn, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue *modernista Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000, p. 175-188.

<sup>6</sup> KUHN, Irène, *La destinée allemande des « Petits poèmes en prose » de Baudelaire : traduction et réception critique (1869-1939)*, thèse de doctorat, Strasbourg, Université de Strasbourg 2, 1996.

<sup>7</sup> ALMEIDA, Mônica de, *Réinventions du « Spleen de Paris » : traduire Baudelaire*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 8, 2006.

description des traductions. Deux versions espagnoles sont également consultées, très ponctuellement. Cependant, cette thèse ne contient pas de recensement bibliographique exhaustif des traductions espagnoles et portugaises précédemment publiées.

Si les travaux de William Aggeler et de Glyn Hambrook, ainsi que la thèse d'Irène Kuhn, privilégient une perspective historique, d'autres recherches mettant davantage en avant des critères littéraires ont également été menées à propos de Baudelaire. Ainsi, Clive Scott a publié en 2000 *Translating Baudelaire*<sup>8</sup>, étude dans laquelle il articule au commentaire de traductions existantes de poèmes en vers et en prose ses propres propositions de traduction assorties d'analyses, dans un questionnement sur une méthode de critique des traductions et sur la revalorisation des projets des traducteurs. Cette démarche semble s'inspirer des directions méthodologiques envisagées par Antoine Berman dans *Pour une critique des traductions : John Donne*<sup>9</sup>, dont nous reparlerons.

Dans une perspective littéraire également, et pour revenir à la sphère hispanique, David Marín Hernández a travaillé sur *Les Fleurs du mal*, publiant en 2007 *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*<sup>10</sup>, qui reprend sa thèse de doctorat intitulée *La traducción al español de los esquemas métricos franceses en Les Fleurs du mal y sus repercusiones lingüísticas*<sup>11</sup>. Ce dernier titre est plus explicite car il ne s'agit pas de réaliser une étude de la réception des traductions, mais de commenter, du point de vue des choix de versification des traducteurs, leurs différents projets. Marín Hernández démontre que ces choix sont moins liés à la recherche d'équivalences avec le texte original qu'aux formes utilisées dans la poésie espagnole contemporaine à la publication de ces traductions. Les traductions retenues dans le corpus – une quinzaine – s'étendent de 1905 à 1999. Indépendamment des traductions, la réception critique de Baudelaire est étudiée de façon synthétique dans le premier chapitre du volume de 2007. Toujours dans le domaine espagnol, une autre étude de réception est à signaler, qui ne porte pas sur les traductions : *La canonización del diablo : Baudelaire y la estética moderna*<sup>12</sup>, de Luis González del Valle, publiée en 2004. L'auteur y analyse le modernismo espagnol à travers cinq de ses figures les

---

<sup>8</sup> SCOTT, Clive, *Translating Baudelaire*, Exeter, University of Exeter Press, 2000.

<sup>9</sup> BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

<sup>10</sup> MARÍN HERNÁNDEZ, David, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007.

<sup>11</sup> MARÍN HERNÁNDEZ, David, *La traducción al español de los esquemas métricos franceses en Les Fleurs du mal y sus repercusiones lingüísticas*, thèse de doctorat, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.

<sup>12</sup> GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T., *La canonización del diablo: Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Verbum, 2002.

plus importantes, Valle-Inclán, Unamuno, Azorín et les frères Machado. Il cherche moins à vérifier que ces auteurs se sont effectivement nourris de l'œuvre de Baudelaire qu'à examiner en quoi ils peuvent être considérés comme les héritiers de sa conception de la modernité, même s'ils ne l'ont pas mentionné ou ne l'ont peut-être même pas lu.

Parcourir brièvement le champ couvert par les travaux existants, c'est mettre en évidence l'intérêt suscité par la réception de Baudelaire (parfois à travers la traduction de ses œuvres) mais également l'absence d'étude consacrée spécifiquement au *Spleen de Paris* dans le monde hispanique jusqu'à ces dernières années. En effet, alors que la traduction de la poésie versifiée est souvent considérée comme intrinsèquement sujette à débat, car elle impose des prises de décision relatives au choix du vers régulier ou du vers libre, voire à celui de la prose et à la transposition du mètre, nous avons trouvé très peu d'études théoriques consacrées à la traduction du poème en prose. Si *Les Fleurs du mal*, offrent à la critique des traductions de nombreux repères formels sur lesquels appuyer l'analyse, la prose est rarement envisagée selon une interrogation méthodologique adaptée et le poème en prose est souvent écarté du champ de l'analyse de la traduction poétique. Ainsi par exemple, il existe plusieurs commentaires concernant la traduction en espagnol d'un poème particulier du recueil en vers de Baudelaire mais les articles s'intéressant à la traduction de ses poèmes en prose sont rares, n'envisagent pas la comparaison entre plusieurs traductions et concernent tous Julián del Casal<sup>13</sup>. Le genre du poème en prose pose pourtant des questions de traduction spécifiques, mais difficiles à définir. La grande diversité de textes que cette dénomination recouvre rend sa théorisation problématique, ce qui semble avoir compliqué la tâche des traducteurs ou des critiques de la traduction. Même si cette forme paraît, dans un premier temps, donner une plus grande latitude d'action au traducteur que la poésie versifiée, elle est en réalité source de nombreuses contraintes en termes de rythme et de syntaxe.

L'étude des traductions du *Spleen de Paris* en espagnol s'imposait donc pour combler une lacune et compenser le déséquilibre entre l'intérêt accordé aux *Fleurs du mal* et aux *Petits poèmes en prose* dans les travaux de traductologie portant sur la poésie baudelairienne. D'autre part, les études sur la réception de Baudelaire précédemment citées se concentraient sur la période du *modernismo*, suggérant de prolonger l'analyse à la période postérieure. Nous

---

<sup>13</sup> Voir SUÁREZ LEÓN, Carmen, « Julián del Casal: invención de Baudelaire », *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, n°1-2, janvier-juin 2006, p. 82-86; ARENCIBIA, Lourdes Beatriz, « Cuatro *Pequeños poemas en prosa* de Charles Baudelaire, en traducción de Julián del Casal (1887-1890) », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

avons appris au cours de ce travail qu'une thèse intitulée *La traducción y recepción del poema en prosa en España: Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*<sup>14</sup> a été soutenue en Espagne, en janvier 2013, devant un jury incluant David Marín Hernández. À la différence de notre travail, elle inclut des traductions publiées jusqu'en 2012.

Si, au moment de l'élaboration du projet de cette thèse, nous avons envisagé de travailler également sur les traductions parues ou réalisées en Amérique hispanique, nous avons progressivement resserré notre attention sur l'Espagne, car la recherche n'a pas révélé d'édition en volume des *Petits poèmes en prose* traduite sur ce continent pendant la période étudiée et l'élargissement aux revues américaines aurait rendu le travail trop vaste. Cette restriction géographique n'interdisait pas cependant l'inclusion dans notre étude de la Cuba d'avant 1898.

La date du début de la période délimitée dans ce travail s'est imposée d'elle-même car aucune traduction du *Spleen de Paris* en espagnol, même isolée dans la presse, n'a été trouvée avant 1882. Par ailleurs, la première traduction significative des poèmes en prose de Baudelaire étant celle du poète cubain Julián del Casal, considéré comme un des pionniers du *modernismo* en Amérique latine, il a paru logique de donner comme cadre initial à ce travail un mouvement littéraire partagé entre l'Espagne et l'Amérique et dont on a vu que son intérêt critique pour Baudelaire avait déjà fait l'objet de plusieurs études. Julián del Casal, qui a traduit en tout quatorze textes des *Petits poèmes en prose* dans deux revues de La Havane, entre 1887 et 1890, sera donc le premier traducteur inclus dans notre corpus. Ce choix pourrait sembler nuire à l'homogénéité du corpus, tous les autres traducteurs pris en compte étant espagnols, mais il permet d'analyser en détail les premières années de la période à partir d'un cas concret et de souligner quelques-uns des liens littéraires entre Cuba, la Métropole et la France pendant les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Depuis les traductions signalées jusqu'à la première édition en volume du recueil en espagnol, en 1905, plusieurs versions dispersées ont pu être localisées, dans des publications en catalan ou en castillan. Le tournant du siècle constitue ainsi une première période favorable à la réception de Baudelaire en traduction. À la fin de l'époque *modernista*, pendant la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, l'intérêt pour ces textes semble s'être émoussé.

---

<sup>14</sup> BELOTTO MARTÍNEZ, Jesús, *La traducción y recepción del poema en prosa en España: Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*, thèse de doctorat, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.



Il faut attendre le début des années 1920 pour observer une nouvelle vague de traductions. La fin du *modernismo* correspond en Espagne au début de la *Edad de Plata*, considérée comme une période particulièrement riche pour la littérature espagnole et qui recouvre plusieurs générations d'écrivains. Les avis divergent quant à l'extension chronologique à donner à cet Âge et la date proposée pour le début de la période peut varier de plusieurs décennies : 1868-1936<sup>15</sup> ou 1898-1936 par exemple, mais elle se prolonge généralement jusqu'au début de la Guerre Civile. Parmi les dates qui ont été indiquées pour cette période, celles qui correspondent le mieux à la temporalité des traductions des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire sont celles qu'avait délimitées José Carlos Mainer<sup>16</sup> : 1902-1931. Elles embrassent en effet toutes les traductions en volume du recueil, dont la première paraît vers 1905 et dont la dernière avant la Guerre Civile date justement de 1931.

Les traductions en volume du *Spleen de Paris* en Espagne avaient déjà été recensées auparavant mais pas de façon exhaustive. Ainsi, à la suite de sa biographie de Baudelaire, dans un appendice intitulé « La obra de Carlos Baudelaire en español » César González Ruano<sup>17</sup> avait inclus les traductions des *Petits poèmes en prose* de José Francés, Enrique Diez-Canedo, Pedro Vances, aux côtés d'une anthologie de proses de Julio Gómez de la Serna. Il s'agit de quatre traductions très proches par la date de leur parution, toutes publiées à Madrid. La première serait celle de José Francés<sup>18</sup>, vers 1918, la deuxième celle de Diez-Canedo<sup>19</sup>, en 1920, la troisième et la quatrième celles de Pedro Vances<sup>20</sup> et de Julio Gómez de la Serna<sup>21</sup>, parues en 1921. Les causes possibles de la multiplication des traductions du *Spleen de Paris* autour de 1920 en Espagne seront bien sûr à interroger au cours de cette recherche. Parmi les éditions publiées avant 1931, González Ruano ne répertoriait donc que celles qui avaient paru dans la capitale, oubliant la toute première traduction intégrale en espagnol, celle d'Eusebio Heras, publiée à Barcelone vers 1905<sup>22</sup>.

---

<sup>15</sup> Ce sont les dates retenues dans la « Red de Centros y Archivo Virtual de la Edad de Plata de la cultura española contemporánea » <<http://www.archivovirtual.org/>>

<sup>16</sup> MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata*, Barcelone, Asenet, 1975.

<sup>17</sup> GONZÁLEZ RUANO, César, *Baudelaire*, Madrid, Hernando, 1931.

<sup>18</sup> BAUDELAIRE, Charles, *El Spleen de París (poemas en prosa)*, trad. de José Francés, Madrid, Mateu, c.1918.

<sup>19</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Poemas en prosa*, trad. d'Enrique Diez-Canedo, Madrid, Calpe, 1920.

<sup>20</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. de Pedro Vances, Madrid, Jiménez Fraud editor, [1921].

<sup>21</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Prosa escogida*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva, 1921.

<sup>22</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. d'Eusebio Heras, Barcelone, B. Castellá, c.1905.

Glyn Hambrook, lorsqu'il dresse une liste des traductions des *Petits poèmes en prose*, dans le *Diccionario histórico de la traducción en España*<sup>23</sup>, cite celles d'Eusebio Heras et de Pedro Vances mais omet deux des volumes publiés vers 1920 (ceux de José Francés et d'Enrique Diez-Canedo) et ajoute une édition datant de 1931<sup>24</sup>.

Les six éditions qui viennent d'être citées formeront l'essentiel du corpus de ce travail. Nous ajouterons, pour le compléter, les deux traductions d'Agustí Esclasans, publiées à Barcelone, en 1928<sup>25</sup> et 1942<sup>26</sup>, la première en catalan et la seconde en castillan. L'élargissement de ce travail à la réception de Baudelaire en catalan permet d'y intégrer de manière plus approfondie la ville de Barcelone et la description d'un système littéraire à la fois relié à la littérature de la capitale et qui se développe selon une temporalité et des priorités propres, centrées autour de la volonté de redonner au catalan et à la culture catalane une grandeur perdue.

Outre les traductions en revue de Julián del Casal, le corpus est ainsi constitué de huit traductions en volume dont une anonyme. Au total, sept traducteurs seront donc à présenter. D'autres traducteurs de Baudelaire seront mentionnés en passant sans être étudiés individuellement, sauf lorsqu'ils ont entretenu un lien particulier avec un ou plusieurs autres traducteurs inclus dans le corpus et que leur travail a pu avoir une incidence directe sur d'autres traductions des *Petits poèmes en prose*. Précisons que dans l'édition traduite par Julio Gómez de la Serna ne figurent que seize des petits poèmes en prose, accompagnés de la lettre-dédicace à Arsène Houssaye et de l'épilogue en vers. Il est intéressant de retenir pourtant cette anthologie car elle est publiée à une date qui la rapproche de plusieurs des autres éditions mentionnées, dans une maison réputée et le traducteur qui la signe prendra de l'importance.

Pour compléter le tableau des différents volumes de traductions du *Spleen de Paris* publiés au cours de la période étudiée, que le recueil y soit présenté par fragments ou

---

<sup>23</sup> « El desfase cronológico se ve acentuado en las traducciones de los *Pequeños poemas en prosa* : tras la primera ya citada de E. Heras de 1905, y la que le siguió de Pedro Vances (M. Jiménez Fraud, hacia 1918), hubo que esperar hasta 1930 para hallar la de Francisco García Romo (M., Ibero-Americana de Publicaciones) (...) », HAMBROOK, Glyn, « Baudelaire », dans FRANCISCO LAFARGA, LUIS PEGENAUTE, (dir.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, p. 102.

<sup>24</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. anonyme, préface de Francisco García Romo, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [1931].

<sup>25</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prosa*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Llibreria Catalònia, 1928.

<sup>26</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa (Spleen de París)*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Maria M. Borrat, 1942.

intégralement, il faudrait ajouter un neuvième volume intitulé *La poesía francesa moderna*<sup>27</sup>. Cette anthologie représente une étape non négligeable dans la diffusion des poèmes en prose de Baudelaire, même si seulement trois d'entre eux y figurent, car ce n'était que la deuxième fois qu'ils trouvaient place dans un livre publié en Espagne. De plus, leur traducteur n'est pas un inconnu et l'un des deux responsables de l'édition, Díez-Canedo, est devenu lui-même traducteur de ces textes dans une version intégrale quelques années plus tard. Enfin, il est établi que cette anthologie a eu une répercussion importante sur ses lecteurs, nous y reviendrons. Les traductions de cette édition ne feront pas partie du corpus car le nombre de poèmes du *Spleen de Paris* qu'elle intègre est très réduit mais elle sera prise en compte dans le panorama de la réception de Baudelaire en Espagne.

En dehors de l'édition de 1942, incluse bien qu'elle dépasse les bornes chronologiques fixées – elle permet en effet de commenter de façon plus complète la relation d'Agustí Esclasans avec Baudelaire et ses œuvres – nous ne sortirons de ces limites que pour tenir compte des rééditions dont ces traductions ont fait l'objet, avec ou sans révision, parfois plusieurs décennies plus tard, en Espagne ou en Amérique hispanique. Le système littéraire d'accueil ne sera pris en compte que jusqu'au début des années 1930, l'année 1931 voyant paraître une édition du *Spleen de Paris* et la biographie de Baudelaire mentionnée plus haut. C'est aussi l'année du début de la Seconde République et dans le système littéraire, celle d'une déstabilisation du monde éditorial, à la suite de la faillite d'une maison d'édition qui avait atteint une position hégémonique, la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

Bien que nous ayons centré notre travail sur le recueil en prose de Baudelaire, la réception des *Fleurs du mal* en traduction ne sera pas ignorée. S'il ne nous a pas été possible de mener la même recherche de traductions dispersées dans la presse que pour les poèmes en prose, les traductions en volume seront mentionnées pour compléter le panorama de la traduction de la poésie baudelairienne en Espagne entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les trois premières décennies du XX<sup>e</sup>.

De nombreuses traductions de poèmes en prose isolés parues dans la presse ont été recensées mais il en reste certainement d'autres à découvrir. Dans une perspective d'analyse des traductions et de reconstitution du projet traductif qui les sous-tend, il faudrait laisser ces

---

<sup>27</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, FORTÚN, Fernando, *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento, 1913.

textes épars au second plan car ce sont le plus souvent des fragments trop brefs pour permettre d'infirmer ou de confirmer des hypothèses sur un projet d'ensemble du traducteur. C'est ce qu'explique David Marín Hernández dans son étude sur les traductions des *Fleurs du mal* :

Hemos optado por versiones que hubiesen vertido al español la totalidad de la obra francesa, y no traducciones de poemas aislados. Nos decantamos por esta opción porque no pretendemos limitarnos a constatar procedimientos concretos de reescritura, sino deducir cuál era el concepto de traducción desde el que habían trabajado los traductores; explicaciones éstas que no pueden fundamentarse en la traducción de un único poema descontextualizado, sino que exigen un corpus de textos en los que poder corroborar distintas hipótesis<sup>28</sup>.

Les traductions dans la presse sont pourtant intéressantes à répertorier pour dresser, avec plus de précision et d'exactitude que par la seule prise en compte des traductions en volume, le tableau chronologique de la présence du *Spleen de Paris* en Espagne. Le pan entier du système littéraire d'accueil constitué par les traductions publiées dans la presse n'est pas à négliger car, à une époque où la diffusion de la littérature se fait avant tout par l'intermédiaire des publications périodiques, elles sont plus représentatives des évolutions fines du système littéraire dans lequel elles s'insèrent que les livres.

Comme le dit Miguel Gallego Roca lorsqu'il mentionne la publication des œuvres complètes de Verlaine entre 1921 et 1926, par la maison Mundo Latino : « el proyecto solucionaba algo habitual en la traducción poética de aquel tiempo : la dispersión de traducciones en revistas y antologías<sup>29</sup>. » C'est donc la dispersion qui semble être la norme et Baudelaire n'échappe pas à cet éparpillement de ses textes dans des publications diverses.

Par ailleurs, comme ces revues accueillent souvent dans leurs pages des auteurs étrangers avant qu'ils ne trouvent place dans une parution en volume, leur étude est particulièrement adaptée à une recherche sur les premières traductions d'un texte donné.

Outre cet aspect quantitatif, les publications en revue sont particulièrement significatives car elles révèlent les détails d'une réception non uniforme du texte, qui arrête son choix sur un nombre réduit de poèmes, avant que l'auteur ne soit découvert en entier et son œuvre intégralement traduite. Elles donnent donc des indices sur la façon dont la réception d'un auteur étranger a débuté, leur recensement pouvant mettre au jour des

---

<sup>28</sup> MARÍN HERNÁNDEZ, David, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007, p. 10.

<sup>29</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, « De las vanguardias a la Guerra Civil », dans FRANCISCO LAFARGA, Luis PEGENAUTE, (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ed. Ambos Mundos, 2004, p. 506.

préférences récurrentes pour certains poèmes d'une publication à l'autre, à travers la sélection des poèmes choisis pour être traduits ou simplement mentionnés ou partiellement commentés.

Ce sont les traductions des poèmes en prose de Baudelaire parues dans la presse qui permettent par exemple à Irène Kuhn<sup>30</sup> de s'interroger sur le fait que « Le *Confiteor* de l'artiste » ait tant intéressé les traducteurs allemands et de proposer une hypothèse explicative : la froideur de l'accueil réservé à Baudelaire dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a pu inciter les traducteurs à sélectionner ce texte dont le titre évoque un repentir. Le poème aurait été interprété comme un « plaidoyer par anticipation » pour se défendre des accusations. Cette humilité, opposée à l'agressivité qui caractérise certains des poèmes en prose, aurait été susceptible d'adoucir les lecteurs prévenus contre Baudelaire.

Les textes choisis peuvent s'accorder à la sensibilité personnelle des traducteurs, mais des critères qui dépassent les individus semblent également entrer en ligne de compte, tel celui que propose Irène Kuhn. Les poèmes les plus traduits pourraient correspondre aux traits les plus typiques de Baudelaire, selon l'idée que s'en font les lecteurs, à partir de son accueil critique et des récits plus ou moins légendaires sur sa vie. Les recueils complets mettent au contraire tous les textes sur le même plan et ne permettent donc pas une chronologie aussi fine de la réception individuelle des textes pour en retracer les premières lectures.

Dans un article publié en 1989, Antoine Berman plaide pour que les études de traductologie redonnent au traducteur, trop souvent négligé, toute sa place :

La cinquième tâche de la traductologie consiste à développer une réflexion sur le traducteur car on peut bien dire que celui-ci est le grand oublié de tous les discours sur la traduction. Pour ceux-ci, le traducteur est un être sans épaisseur, « transparent », « effacé », etc. C'est du reste de la sorte que s'imaginent et se vivent les traducteurs eux-mêmes, qu'ils soient « techniques » ou « littéraires ». Or il n'en est pas ainsi. On peut imaginer ici des « biographies de traducteur » (...), des analyses de destins-de-traductions où s'éclairerait le rapport du traducteur à l'écriture, à la langue maternelle et aux autres langues. Cette analytique du traducteur, à ma connaissance, n'existe pratiquement pas<sup>31</sup>.

Dans le livre qu'il consacre plus spécifiquement à la critique des traductions, Berman semble même mettre le traducteur au cœur de celle-ci : il faut « aller au traducteur », chercher

---

<sup>30</sup> KUHN, Irène, La destinée allemande des « Petits poèmes en prose » de Baudelaire : traduction et réception critique (1869-1939), thèse de doctorat, Strasbourg, Université de Strasbourg 2, 1996.

<sup>31</sup> BERMAN, Antoine, « La traduction et ses discours », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 34, n° 4, 1989, p. 677.

à déterminer « sa position traductive, son projet de traduction<sup>32</sup> », évalué non seulement grâce à des prises de position théoriques, mais aussi à partir de la version qui le met en acte. Il s'agit de délimiter également son horizon traductif soit l'ensemble de paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui ont une incidence sur le travail du traducteur. La liste des questions à poser à propos des traducteurs est longue et Berman souligne lui-même qu'elle n'est pas close :

Il nous importe de savoir (...) s'il n'est « que » traducteur ou s'il exerce une autre profession significative (...); nous voulons savoir s'il est aussi auteur et a produit des œuvres ; de quelle(s) langue(s) il traduit, quel(s) rapport(s) il entretient avec elle(s) ; s'il est bilingue, et de quelle sorte ; quels genres d'œuvres il traduit usuellement, et quelles autres œuvres il a traduites ; s'il est polytraducteur (cas le plus fréquent) ou monotraducteur (...); nous voulons savoir s'il a fait œuvre de traduction au sens indiqué plus haut et quelles sont ses traductions centrales ; s'il a écrit des articles, études, thèses, ouvrages sur les œuvres qu'il a traduites ; et enfin, s'il a écrit sur sa pratique de traducteur, sur les principes qui la guident, sur ses traductions et la traduction en général<sup>33</sup>.

Toutes ces questions seront prises en considération dans la présentation des traducteurs de Baudelaire.

D'autres chercheurs ont par la suite renouvelé cet appel à faire davantage justice aux traducteurs dans les études de traduction. Une dizaine d'années plus tard, par exemple, Anthony Pym<sup>34</sup> insistait également sur cet aspect, mettant en avant le rôle charnière des traducteurs, passeurs entre deux espaces culturels<sup>35</sup>. Plus récemment, la remarque de Susan Pickford en ouverture d'une étude consacrée à la condition des traducteurs en France au XIX<sup>e</sup> siècle insiste à nouveau sur cet aspect, qui ne reçoit toujours pas selon elle une attention suffisante :

---

<sup>32</sup> BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 73-74.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> PYM, Anthony, *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome Publishing, 1998, cite par Francisco LAFARGA, « Sobre la recepción de la traducción en España: contextos, métodos, realizaciones », *Meta: journal des traducteurs*, vol. 50, n°4, 2005, p. 1133-1147.

<sup>35</sup> « Por su parte, A. Pym se ha interesado también en el problema de la necesidad de contar con una metodología para escribir la historia de la traducción. Tras poner en entredicho algunos acercamientos realizados hasta el momento, que insistían más en aspectos cuantitativos (repertorios, cronologías, mapas de las traducciones) y críticos (análisis de las traducciones en sus relaciones con sus originales), aboga por prestar mayor atención a los traductores, pues en su opinión son ellos los verdaderos artífices del proceso traductor y se hallan precisamente en un espacio intercultural (entendido como intersección o solapamiento de culturas) que considera prioritario en el momento de abordar el estudio de la traducción. », LAFARGA, Francisco, « Sobre la recepción de la traducción en España: contextos, métodos, realizaciones », *Meta: journal des traducteurs*, vol. 50, n°4, 2005, p.1137.

La traduction connaît une consécration institutionnelle fulgurante depuis quelques décennies. Toutefois, et assez paradoxalement, les recherches dans ce nouveau champ ont tendance à occulter la figure du traducteur lui-même, se penchant sur les processus de transfert linguistique et culturel sans s'interroger sur les conditions matérielles vécues par ceux et celles qui les opèrent. À croire que les effets de ce que Lawrence Venuti nomme « the translator's invisibility » se font ressentir aussi dans la recherche<sup>36</sup>.

Redonner une place centrale aux traducteurs a des conséquences importantes sur les approches méthodologiques de la critique des traductions, nous allons le voir.

La critique des traductions s'appuie généralement sur une comparaison juxtalinéaire d'un texte source et d'un texte cible pour faire apparaître des écarts de traduction. Si le repérage de ces écarts est l'origine commune de beaucoup d'analyses, les perspectives utilisées pour les interpréter divergent.

Les écarts par rapport au texte original peuvent être attribués à des raisons purement linguistiques. Ils relèvent alors du domaine de la linguistique contrastive et ne sont pas dus aux décisions de traducteurs mais aux contraintes de la langue à laquelle ils sont soumis. Dans le cas de la traduction littéraire, il semble plus intéressant de s'appuyer sur des déformations facultatives qui sont le fait du traducteur. Cette distinction est énoncée par Marie-France Delport et Jean-Claude Chevalier :

La plupart des écrits sur la traduction veulent que les transformations des traducteurs soient toutes, ou presque, dues aux structures différentes des idiomes. Ils prennent un fait de traduction pour un fait de langue<sup>37</sup>

Les écarts qui retiennent leur attention sont ceux qui correspondent à ce qu'ils appellent dans *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint Jérôme*<sup>38</sup> « figure de traduction », tout comme il y a des figures de rhétorique : « Nous constatons que sur l'esprit qui traduit pèse la tentation, forte et sûrement inconsciente, de se livrer à des "figures"<sup>39</sup> ». Il s'agit de ne pas choisir la façon la plus immédiate et littérale de dire ce qui est écrit dans le texte original, alors même qu'elle est envisageable, mais d'introduire une

---

<sup>36</sup> PICKFORD, Susan, « Traducteurs », dans Yves CHEVREL, Lieven D'HULST, Christine LOMBEZ, *Histoire des traductions en langue française. Dix-neuvième siècle (1815-1914)*, Paris, Verdier, 2012, p. 149.

<sup>37</sup> CHEVALIER, Jean-Claude et DELPORT, Marie-France : « Traduction, traductologie et linguistique », dans Michel BALLARD (dir.), *Qu'est-ce que la traductologie ?*, Arras, Artois Presses Université, 2006.

<sup>38</sup> CHEVALIER, Jean-Claude, DELPORT, Marie-France, *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint Jérôme*, Paris, l'Harmattan, 1995.

<sup>39</sup> CHEVALIER, Jean-Claude et DELPORT, Marie-France : « Traduction, traductologie et linguistique », dans Michel BALLARD (dir.), *Qu'est-ce que la traductologie ?*, Arras, Artois Presses Université, 2006.

variation. Cette définition de l'écart est un préalable au travail de Marie-France Delport et Jean-Claude Chevalier. Elle ouvre la voie à une nouvelle façon de commenter les traductions, centrée sur l'explication de certains choix récurrents de la part des traducteurs, quelle que soit la langue qu'ils traduisent. Les observations ainsi faites n'ont pas de valeur prescriptive et ne constituent pas une évaluation de la qualité des traductions. Cette étude révèle certains des processus essentiels de la traduction, dont le suivant :

Très visiblement, l'esprit qui traduit s'emploie, par artifice presque immédiat, à se remettre dans la situation de celui qui n'a qu'à verbaliser ce qu'il éprouve ou qu'il pense. Il annule de la sorte ce que, littéralement, dit le texte original et n'en retient plus que ce dont il parle<sup>40</sup>.

Dès lors, le traducteur reformule en utilisant les termes les plus appropriés selon lui (orthonymie), ou la manière la plus logique de dire (orthologie), corrigeant et gommant les expressions de l'auteur original lorsque celui-ci a choisi de s'éloigner de la spontanéité du langage courant. Ces phénomènes, qui se répètent d'un traducteur à l'autre sont des « faits de traduction », c'est-à-dire qu'ils se vérifient le plus souvent dans le processus traductif. Pas plus que les « faits de langue » ils ne sont donc liés à l'individualité des traducteurs et si leur nom est mentionné c'est uniquement comme moyen d'identifier les différentes traductions étudiées.

La revalorisation du traducteur suggère une autre approche des écarts de traductions. Il reste en effet à prendre en compte ceux qui ne rentrent pas dans la liste établie des figures de traduction et que l'on pourrait nommer cette fois des « faits de traducteurs », résultat de l'expression d'individus créateurs. Les motivations de ces déformations peuvent être multiples et plus la connaissance des traducteurs chez qui ils sont détectés aura été approfondie au préalable, plus l'interprétation donnée pourra être riche, faisant intervenir par exemple des phénomènes d'identification entre le traducteur et l'auteur traduit, particulièrement propices aux écarts de traduction.

L'étude de ces écarts est féconde car elle donne prise à la critique, aidant à déceler les instants où le traducteur se révèle. Il faudra se demander si certains passages dans les textes de Baudelaire suscitent des écarts chez différents traducteurs, alors même qu'il n'y a pas de difficulté particulière à signaler. On pourrait supposer que ces traductions non littérales, ajouts

---

<sup>40</sup> *Ibid.*



ou omissions également, ont tendance à se répéter dans des textes qui font entendre directement la voix du poète ou traitent de la question de la création poétique (tels « *Le Confiteor* de l'artiste » ou « *La Chambre double* »). Ces caractéristiques pourraient en effet expliquer les écarts des traducteurs qui, inconsciemment, s'identifient alors au poète, ressentant plus fortement leur rôle de créateurs, et s'octroyant davantage de liberté. À cet égard, la lettre-dédicace à Arsène Houssaye tient une place essentielle puisque l'auteur est censé s'y exprimer directement, en dehors du masque de la fiction. Il est possible que les traducteurs, eux-mêmes auteurs du texte traduit, s'identifient alors avec la position auctoriale et infléchissent davantage le texte original.

Notons enfin que l'emploi du terme « écart » plutôt que « faux sens », « contresens », « erreur » ou encore « infidélité » signale que ce n'est pas l'exactitude du transfert du sens du texte source dans le texte cible qui nous intéresse le plus dans ce travail, ni l'évaluation de bonnes ou de mauvaises pratiques mais ce que les particularités parfois surprenantes du texte d'arrivée révèlent de la traduction, du traducteur et des potentialités des textes baudelairiens.

Lorsqu'une étude porte sur plusieurs traductions d'un même texte source, l'analyse des écarts entre textes traduits est incontournable. S'appuyant sur différentes traductions de Mallarmé en espagnol, Alfonso Reyes avait proposé en 1932 une caractérisation de l'influence que les traductions précédentes exercent sur les traductions suivantes d'un même texte :

El simple encuentro de dos traductores sobre igual terreno produce curiosos resultados: 1.º Ante todo, el primer traductor ejerce atracción sobre el segundo ; 2.º El segundo traductor, por huir de esta atracción, se obliga a veces a abandonar el recto sentido; y 3º Suelen, dentro de un mismo verso, producirse casos combinados de los dos fenómenos anteriores<sup>41</sup>.

Savoir si les traducteurs ont pris en compte le travail de leurs prédécesseurs est difficilement décidable, pour qui examine des retraductions, sauf en cas de plagiat patent, si l'on en croit le commentaire d'Alfonso Reyes. En effet, une différence extrême entre deux traductions pourrait être interprétée comme la preuve qu'un traducteur a eu sous les yeux un autre texte d'arrivée dont il a choisi de se distinguer presque mot pour mot, que ce soit pour éviter d'être accusé de contrefaçon ou pour revendiquer l'utilité de son travail. Mais des

---

<sup>41</sup> REYES, Alfonso, « Mallarmé en castellano », *Revista de Occidente*, n°37, 1932, p. 190-219, cité par José Francisco RUIZ CASANOVA, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.

traductions complètement dissemblables peuvent aussi n'être que le signal d'une absence totale d'interaction. Certaines influences entre les multiples retraductions des *Petits poèmes en prose*, délicates à établir, resteront donc à l'état d'hypothèse mais pour d'autres, l'utilisation des versions précédente ne fait aucun doute. Parfois, enfin, malgré les différences contextuelles et individuelles, et sans qu'il y ait eu de contact manifeste entre deux traducteurs, certains passages ont pu donner lieu à des lectures convergentes.

Cette possibilité d'influences mutuelles complexifie et enrichit la perspective de la critique des traductions car l'intertextualité des textes traduits est un autre des nombreux facteurs déformants potentiels des traductions à prendre en compte.

La présentation de la notion « d'hypertextualité » développée par Gérard Genette est un préalable utile pour définir le statut de la traduction par rapport au texte original mais aussi les relations entre une retraduction – c'est-à-dire une traduction qui n'est pas la première dans un système littéraire donné – et une traduction qui la précède. Genette définit l'hypertextualité de la manière suivante : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>42</sup>. » L'hypertexte est donc un texte dérivé d'un autre et la traduction est une des modalités de l'hypertextualité. Pour reprendre le sous-titre du livre de Genette, elle fait partie de la « littérature au second degré ». La comparaison entre plusieurs textes cibles permet d'ajouter des hypotextes implicites au seul texte source explicitement désigné lorsque la traduction se présente comme telle, le texte français de Baudelaire.

Le mouvement général de ce travail partira du contexte le plus large pour s'approcher progressivement du centre de l'étude : les traducteurs d'abord puis le texte même de leurs traductions, sans perdre de vue, au moment de l'analyse textuelle de quelques échantillons significatifs des poèmes en prose traduits, qu'ils sont le reflet de sujets traduisants et non le résultat d'un simple transfert linguistique.

La première partie passe par des étapes intermédiaires indispensables : l'accueil fait à la littérature française dans le système littéraire d'adoption, la réception de Baudelaire en Espagne, la place réservée aux traductions dans ce pays et celle qui est assignée aux

---

<sup>42</sup> GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982.

traducteurs. Après cette mise en contexte générale, les traducteurs seront présentés successivement suivant l'ordre chronologique de la publication de leur traduction des *Petits poèmes en prose*. Pour unifier cet exposé, ces présentations tenteront de répondre aux mêmes questions comme le degré de consécration des traducteurs, l'importance de leur tâche dans ce domaine, les types de textes qu'ils ont traduits ou encore les principales langues dans lesquelles ils ont travaillé. La mention des différentes maisons d'édition qui publient les *Spleen de Paris* permettra également de mieux situer les traductions dans le système littéraire espagnol et de commencer à relier entre eux certains traducteurs. Malgré le caractère commun de ces grandes lignes, les présentations seront dissemblables car elles s'ajusteront à la quantité de données disponibles et aux champs recouverts par ces données, éléments qui varient énormément d'un traducteur à l'autre.

Le passage de la première à la deuxième partie s'effectue par un changement d'échelle où l'attention se resserre sur les traducteurs, le contexte passant au second plan. La deuxième partie commence ainsi par répondre essentiellement aux mêmes questions que la première mais en appliquant cette fois le questionnement aux traducteurs dans leur individualité et non plus à leur nation : à nouveau, il s'agit de déterminer leur rapport à la traduction, à la France, à la langue française et à Baudelaire. Il faudra cette fois mettre au jour les représentations attachées à ces différents éléments, afin d'ébaucher par des moyens détournés le projet des traducteurs qui se saisissent de Baudelaire, projet qui n'est jamais explicite. Les écrits des traducteurs et ceux de leurs contemporains les concernant seront analysés et comparés pour déterminer si l'on retrouve des coïncidences dans le cheminement qui les a menés à la traduction du *Spleen de Paris* ou si, pour aboutir au même résultat, ils ont emprunté des voies radicalement différentes. Des sept traducteurs présentés en première partie (Julián del Casal, Eusebio Heras, José Francés, Enrique Diez-Canedo, Pedro Vances, Julio Gómez de la Serna, Agustí Esclasans), il ne sera quasiment plus question que de cinq car le manque d'informations sur Heras et Vances exclut toute étude approfondie de leurs motivations.

La troisième partie est centrée sur le commentaire des traductions et poursuit l'étude de leurs préfaces. Ces dernières sont des lieux privilégiés pour interroger la compréhension du genre du poème en prose par les traducteurs, question qui sera au cœur de ce dernier développement. Au-delà des textes introductifs, les traductions des poèmes livrent elles-mêmes des indices sur les conceptions du genre selon les aspects du texte original qui y sont

atténués ou accentués, conceptions suggérées également par les caractéristiques éditoriales des différentes versions du *Spleen de Paris*. Les textes ne feront pas l'objet d'un commentaire systématique mais leurs caractéristiques les plus saillantes seront analysées et comparées pour mettre en évidence la variété des interprétations ou leurs similitudes. L'aspect comparatif est indispensable car il attire notre attention sur des points névralgiques du texte. Lorsqu'un même passage suscite des écarts de traduction importants chez plusieurs des traducteurs, l'étude détaillée du texte de départ et des textes d'arrivée est susceptible de dévoiler les significations profondes attachées aux poèmes ainsi qu'au processus de traduction et de création. Il est parfois difficile de décider si plusieurs traductions se ressemblent parce que la pensée des traducteurs a suivi un chemin similaire à partir du même texte source ou bien parce qu'un traducteur a été directement influencé par la lecture du travail de ses prédécesseurs mais nous formulerons quelques hypothèses à ce sujet.



# I

## PANORAMA DE LA RECEPTION DE BAUDELAIRE EN ESPAGNE ENTRE 1882 ET 1931 A TRAVERS LES PREMIERES TRADUCTIONS DE SES *PETITS POEMES EN PROSE*

Il s'agira ici d'introduire les traducteurs, acteurs privilégiés de la réception des textes, et de situer leurs traductions du *Spleen de Paris* en décrivant les spécificités du contexte littéraire dans lequel elles s'insèrent pour dessiner un panorama de la présence des textes de Baudelaire en Espagne entre les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et les trois premières du XX<sup>e</sup>. La perspective unificatrice de ce développement, qui suit dans ses grandes lignes l'ordre chronologique, concerne le statut des traducteurs dans leur horizon littéraire : il s'agit d'évaluer s'ils ont constitué des figures reconnues, controversées ou inconnues, ce qui permet déjà d'anticiper la façon dont ils ont pu servir ou desservir Baudelaire en choisissant de lui prêter leur voix pour tenter de l'intégrer dans un nouveau système littéraire. Les différentes maisons d'édition et les collections dans lesquelles les traductions ont été diffusées seront également décrites.

Même si les relations entre les systèmes littéraires de la Péninsule et de Cuba seront rappelées ponctuellement, la période du *modernismo* sera étudiée successivement dans ces deux lieux. La présentation du mouvement dans la colonie espagnole, qui vise essentiellement à mettre en contexte les traductions de Julián del Casal sera en effet mêlée à la présentation du poète cubain, pour appuyer ce développement sur un exemple précis et représentatif, tandis que le *modernismo* en Espagne sera abordé dans ses lignes générales car les traductions parues pendant cette période sont dispersées et ce sont surtout les années 1920 qui voient la présence du *Spleen de Paris* en traduction s'accroître significativement.

# 1. LE CONTEXTE LITTÉRAIRE EN ESPAGNE PENDANT LE *MODERNISMO* ET LA *EDAD DE PLATA*

## 1.1. Julián del Casal, poète *modernista* dans son contexte

Avant de s'intéresser aux grandes lignes de la littérature cubaine de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et à ses relations avec des systèmes littéraires étrangers, il est nécessaire de prendre en compte la situation politique dans laquelle Cuba se trouve entre les deux guerres d'indépendance, période qui correspond à la publication des traductions des poèmes en prose de Baudelaire par Julián del Casal. En effet, cette situation singulière à l'intérieur du continent latino-américain a lourdement pesé sur la réception critique de l'œuvre des *modernistas* et donc sur l'accueil fait aux traductions dans le système littéraire cubain.

Le maintien de Cuba sous la domination espagnole jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (tout comme Puerto Rico), quand les autres colonies du continent obtiennent leur indépendance dans le premier tiers de celui-ci, a d'importantes conséquences sur les relations littéraires entre Cuba, l'Espagne et le reste de l'Europe. Si l'influence de la littérature française, celle qui nous intéresse plus particulièrement, est ressentie à Cuba avec la même force que dans les autres pays latino-américains, l'accueil réservé aux littératures étrangères pose davantage de problèmes dans un pays qui doit encore lutter pour s'émanciper et se créer une identité nationale. Dans ce contexte, le statut de la littérature espagnole est également à questionner. La raison politique a alors tendance à prévaloir sur les critères esthétiques, comme nous le verrons. Cette présentation des circonstances historiques et culturelles où s'inscrit l'œuvre de Julián del Casal s'appuiera le plus souvent possible sur les chroniques que ce dernier rédigeait pour plusieurs revues de La Havane et qui ont été regroupées dans deux éditions de ses proses publiées en 1963-1964<sup>43</sup> puis en 1979<sup>44</sup>.

Le premier traducteur étudié ici, Julián del Casal y de la Lastra (1863-1893) est un poète cubain souvent cité parmi les pionniers du *modernismo*. Né en 1863, il n'a que cinq ans

---

<sup>43</sup> CASAL, Julián del, *Prosas*, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963-1964, 3 vol.

<sup>44</sup> CASAL, Julián del, *Prosa*, édition d'Emilio de Armas, La Havane, Ed. Arte y Literatura, 1979, 2 vol.

quand sa mère meurt et par la suite, son père, producteur de sucre, est progressivement ruiné. À partir de 1873, Casal fait ses études dans un collège jésuite, le Real Colegio de Belén. Pour gagner sa vie, il travaille comme employé aux écritures au Ministerio de Hacienda à partir de 1881 et publie pour la première fois un poème cette même année. Il contribue ensuite à plusieurs revues : *La Habana Elegante*, à partir de 1885, *El Figaro*, à partir de 1886, *La Discusión*, *El País* et *La Caricatura* à partir de 1890, *La Habana Literaria* à partir de 1891. En 1888, il part pour Madrid où il séjourne quelques mois. N'ayant plus les moyens de vivre, il ne peut aller jusqu'à Paris comme il le souhaitait et rentre à Cuba démuni. Il publie deux recueils de poésie, *Hojas al viento* (1890) et *Nieve* (1892), puis prépare *Bustos y rimas*, volume qui rassemble des proses et des poèmes, et qui ne sera publié qu'après sa mort. Casal meurt de la tuberculose en 1893, avant ses trente ans.

### 1.1.1. Cuba dernière colonie espagnole en Amérique latine

#### 1.1.1.1. Spécificité des relations entre colonie et Métropole

Les élans indépendantistes étaient apparus à Cuba dans les années 1820, au moment où les autres colonies du continent luttent pour s'émanciper de l'Espagne, mais ils avaient immédiatement été contrés à l'intérieur même de la société cubaine. Pendant les luttes d'indépendance des autres pays d'Amérique latine, Cuba devient donc un bastion de la puissance coloniale, en échange de quoi l'élite créole obtient un certain pouvoir dans l'administration coloniale<sup>45</sup>.

Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les tensions entre colonie et Métropole se multiplient. La situation politique tumultueuse de l'Espagne rend de plus en plus difficile le maintien de son autorité à Cuba, sans qu'elle se résolve pour autant à modifier le statut de l'île. Les liens économiques évoluent également. L'Espagne n'apparaît plus comme un partenaire privilégié et elle est progressivement remplacée dans ce rôle par les futurs États-Unis. D'autre part, l'Espagne n'étant pas en mesure de fournir à Cuba tous les produits

---

<sup>45</sup> Pour ce résumé historique, nous nous appuyons essentiellement sur la thèse de Sylvie BOUFFARTIGUE, *Le Roman des Guerres de l'Indépendance de Cuba : 1898-1951*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 8, 2000.



manufacturés dont elle a besoin, les flux commerciaux s'établissent entre La Havane et Paris ou Londres plutôt qu'avec Madrid.

Pour compenser cette perte d'influence économique, l'Espagne renforce alors fortement le poids de son administration. La pièce maîtresse de cette affirmation de l'autorité de la Métropole est la Capitainerie Générale, qui se voit accorder de plus en plus de prérogatives. Dès lors, c'est la personnalité du Capitaine Général qui détermine l'essentiel des relations entre l'Espagne et Cuba.

#### 1.1.1.2. Entre la « guerre de Dix Ans » et la « Guerre de Martí » ou « Guerre de 1895 », la Trêve

##### *Une période agitée*

Julián del Casal a cinq ans quand la guerre de Dix Ans (1868-1878) éclate et il meurt avant le début de la « Guerra de Martí » (1895-1898), cinq ans seulement avant que Cuba n'obtienne son indépendance. Sa vie adulte s'inscrit donc tout entière entre les deux principales guerres contre l'Espagne.

Cette période qui va de 1878 à 1895 est un moment clé de l'histoire de Cuba. José Martí la nomme d'ailleurs « tregua fecunda » ou encore « reposo turbulento<sup>46</sup> ». Cet entre-deux-guerres est pour lui une époque de réparation des forces et de préparation de la lutte future, où le calme n'est que celui qui précède la tempête. De façon souterraine se mettent alors en place des stratégies d'unification des différents groupes partisans de l'indépendance. Depuis l'exil, José Martí, Máximo Gómez et Antonio Maceo lèvent également des fonds pour préparer l'invasion de Cuba. En 1890, Antonio Maceo, qui avait été contraint à l'exil à la suite de son engagement dans la première guerre d'indépendance, obtient l'autorisation de rentrer dans son pays. Il profite de ce voyage pour rencontrer les leaders de l'opposition et tenter d'organiser une coopération. C'est pendant son séjour à La Havane, en avril ou mai de cette année, que Casal fait sa connaissance.

---

<sup>46</sup> Cette dernière dénomination apparaît dans une lettre publiée le 25 mars 1889 dans *The Evening Post* de New York.

### 1.1.1.3. Brève présentation des mouvements politiques en présence

Les positions politiques à Cuba dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sont multiples. Si les indépendantistes, d'un côté, et les pro-péninsulaires ou encore *españolistas*, de l'autre, en constituent les deux pôles principaux, l'éventail des options politiques est plus large et nuancé, incluant des solutions intermédiaires entre le maintien du *statu quo* et le séparatisme : l'annexionnisme et l'autonomisme. Ces différents courants coexistent, comme le souligne Sylvie Bouffartigue<sup>47</sup>, même si à certaines périodes l'un d'entre eux prend provisoirement le pas sur les autres.

Pour imposer leurs conditions, les pro-péninsulaires ont, depuis 1854, un argument de poids. En effet, cette année est reconnu officiellement le Corps des Volontaires, un groupe armé composé d'immigrés espagnols sans fortune et de Cubains fils de péninsulaires qui vise à lutter contre les séparatistes. Ces Volontaires se rendent coupables de nombreuses exactions, se faisant craindre de toute la population. Dans sa biographie de Julián del Casal<sup>48</sup>, Emilio de Armas raconte en particulier le violent épisode au cours duquel sept étudiants en médecine sont fusillés en 1871 pour la supposée profanation d'une tombe. Casal leur consacre plus tard un sonnet (« A los estudiantes ») dans son premier recueil, *Hojas al viento*, publié en 1890, nous y reviendrons.

Les indépendantistes s'opposent au parti espagnol. Ils se soulèvent à la suite du propriétaire terrien Carlos Manuel de Céspedes en 1868. Lorsque ce dernier meurt en 1874, Antonio Maceo lui succède à la tête des insurgés et Máximo Gómez s'engage également aux côtés des séparatistes dans cette guerre. Pour unifier les partisans de l'indépendance, José Martí fonde le Parti Révolutionnaire Cubain en 1892. En 1895 commence la seconde guerre d'indépendance à l'instigation de José Martí, Chef civil suprême de l'armée de libération cubaine, de Máximo Gómez, général en chef de l'armée de libération cubaine et d'Antonio Maceo le Général des forces orientales.

Entre les indépendantistes et les pro-péninsulaires se trouvent les autonomistes, qui exigent pour Cuba le statut de province d'outremer en créant un pouvoir législatif régional composé d'élus de l'élite créole. Quant aux annexionnistes, ils visent à obtenir l'indépendance pour se rattacher ensuite à une puissance étrangère protectrice ou bien prônent directement le

---

<sup>47</sup> BOUFFARTIGUE, Sylvie, *Le Roman des Guerres de l'Indépendance de Cuba : 1898-1951*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 8, 2000.

<sup>48</sup> ARMAS, Emilio de, *Casal*, La Havane, Editorial Letras cubanas, 1981.

rachat de Cuba par un autre pays. L'idée d'un rattachement aux États-Unis d'Amérique est celle qui finit par s'imposer. Ce mouvement connaît son apogée entre 1843 et 1855. L'idée annexionniste n'est pas totalement éteinte pendant la « *tregua fecunda* ». Que Julián del Casal y fasse allusion dans une de ses chroniques<sup>49</sup>, sans éprouver le besoin d'apporter à ses lecteurs davantage de précisions montre bien que c'est une option qui restait dans l'air du temps.

## 1.1.2. La vie intellectuelle à Cuba

### 1.1.2.1. Statut de l'intellectuel, de l'artiste et de l'écrivain

La monotonie de la vie à La Havane et l'ennui que Casal y éprouve, sont constamment rappelés dans ses chroniques. Cette impression est ressentie avec d'autant plus de force que ses obligations journalistiques lui imposent d'assister à des réceptions mondaines et à des soirées théâtrales répétitives, ce qui le conduit à critiquer la pauvreté culturelle de sa ville mais aussi le contenu des revues cubaines, comme nous le verrons.

Pour Casal, dans cette société où la richesse est reine, où le raffinement et le goût sont en voie de disparition, le rôle des intellectuels est malheureusement presque inexistant. Selon Emilio de Armas, « el lenguaje de la época se llena de términos positivistas, y las ciencias naturales se convierten en el modelo según el cual habrán de ser interpretados los fenómenos sociales<sup>50</sup> ». Cette prééminence des théories positivistes laisse peu de place aux autres discours. Selon Casal, les intellectuels ne peuvent compter que sur eux-mêmes pour trouver la force de se consacrer à leurs travaux « a pesar de la indiferencia glacial, de la falta de estímulo y de la poca estimación que acompaña a los que viven aquí dedicados a los trabajos intelectuales<sup>51</sup> » car ils évoluent dans un milieu indifférent, quand il n'est pas hostile.

C'est d'ailleurs dans tout le continent latino-américain, contrairement à ce qu'il estime être la situation en Europe, que la valeur des artistes est méconnue. Les biens artistiques et culturels, dans l'échelle des richesses nationales, ne font pas le poids à côté des matières premières source d'un enrichissement bien plus concret:

---

<sup>49</sup> CASAL, Julián del, « Veladas teatrales. En el Irijoa », *La Discusión*, 29 mars 1890, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 92.

<sup>50</sup> ARMAS, Emilio de, *Casal*, La Havane, Editorial Letras cubanas, 1981, chap. I.

<sup>51</sup> CASAL, Julián del, « El Congreso Médico », *La Discusión*, jueves 16 de enero de 1890, n°179, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 28.

países americanos, países jóvenes, países industriales, países de burócratas, países de aventureros, donde desaguan las inmundicias humanas de la civilización europea, donde medran los contrabandistas de zarpas leoninas y de almas bituminosas, donde imperan los mercaderes de vientres paquidérmicos y de rostros farisaicos, donde el azúcar, el guano, las pieles o la manteca de cerdo se cotizan más alto que el mejor poema, el mejor cuadro, la mejor estatua o la mejor sinfonía<sup>52</sup> »

Et si jamais le poète prétend faire de sa création une marchandise comme les autres, s'il se résout à la voir classer parmi les objets de luxe inutiles et beaux, il doit se conformer aux attentes des lecteurs et renoncer à toute originalité.

Dans sa défense des activités artistiques, Casal déplore bien sûr plus particulièrement l'absence de considération vis-à-vis des poètes. Car à un moment où la littérature cherche à exister pour elle-même, ces derniers perdent beaucoup de leur légitimité. S'ils ne montrent pas leur capacité à intervenir dans toutes les sphères de la vie publique et à traiter des questions économiques ou politiques d'actualité, ils sont le plus souvent considérés comme inutiles. Pour le critique Justo de Lara (pseudonyme de José de Armas y Cárdenas), telle est la cause des difficultés rencontrées par Casal au long de sa vie littéraire :

Julián del Casal, ejemplo elocuente de cuánto puede sufrir un artista en un país nuevo, dedicado a la formación de su riqueza y en que los poetas, los músicos, los pintores y hasta los escritores – que no sepan en un momento dado ocuparse en una crisis financiera, tienen que desempeñar hasta cierto punto con justicia, un papel muy secundario<sup>53</sup>.

Il serait donc, d'après lui, déplacé que dans les circonstances historiques où Cuba se trouve, les artistes jouissent de davantage de considération. Dans ce contexte, le développement du talent est compromis car l'écrivain n'a pas de place assignée. Enrique José Varona, célèbre critique, en rendant compte du premier recueil de poèmes de Casal, souligne les qualités de ce dernier mais se montre peu optimiste quant à son avenir littéraire dans son pays :

Con tan feliz instrumento a su disposición, con espíritu tan sensible, con temperamento tan artístico, Julián del Casal tendría delante una brillante carrera de poeta ; si no viviese en Cuba. Porque aquí se puede ser poeta pero no vivir como poeta<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> CASAL, Julián del, « Ricardo del Monte », *Bustos y rimas*, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 248.

<sup>53</sup> LARA, Justo de, « Julián del Casal », *El Hogar*, 29 octobre 1893, n°36, *ibid.*, p. 36.

<sup>54</sup> VARONA, Enrique José, « *Hojas al viento*. Primeras poesías. Por Julián del Casal. Habana », *La Habana Elegante*, 1<sup>er</sup> juin 1890, *ibid.*

Le journalisme apparaît alors comme le seul espace disponible pour les écrivains, le seul moyen de faire entendre leur voix, même si c'est de façon contrainte.

#### 1.1.2.2. La presse à Cuba

En janvier 1869, peu après le début de la guerre de Dix Ans, Domingo Dulce, nommé Capitaine Général, décrète la liberté de la presse. Si cette liberté ne dure qu'un mois, le nombre de journaux qui surgissent alors de façon éphémère est le signe du succès grandissant de ce puissant moyen de diffusion des idées auprès de l'opinion publique.

Par la suite, à la signature du *Pacto del Zanjón*, en 1878, l'île obtient des concessions dans ce domaine de la part de l'administration espagnole. Cette relative libération de la presse, qui va de pair avec l'autorisation des partis, entraîne une grande effervescence dans le champ de la presse politique, chaque parti défendant sa ligne idéologique dans une publication spécifique. *El Triunfo*, par exemple, fondé en 1878, se fait la voix du parti autonomiste.

À travers sa chronique sur la presse, parue dans *La Habana Elegante*, Casal rend bien compte de cette période de floraison de journaux de tous bords, aussi nombreux qu'éphémères :

No presentando grandes dificultades la fundación de un periódico, puesto que no se necesita protección, ni dinero, ni se adquiere inmediata responsabilidad, aparecen frecuentemente, en el estadio de la prensa, nuevos representantes de los diversos partidos políticos<sup>55</sup>.

Il souligne également leur nouvel impact en relatant la passion dont les lecteurs cubains se sont pris pour ces journaux : « Tanto el comerciante como el padre de familia, no pueden dedicarse con verdadero gusto a sus ocupaciones diarias, si no han leído previamente los periódicos. La lectura de los diarios es una de sus primeras necesidades<sup>56</sup> ». En décrivant cette mode presque comme une addiction, Casal montre combien le public des publications périodiques s'est élargi, la classe moyenne y prenant une place importante.

En dehors de la presse, les moyens de diffusion de la littérature sont peu développés. Julio Ramos décrit cette situation dans tout le continent : « En América latina, hasta

---

<sup>55</sup> CASAL, Julián del, « La sociedad de la Habana. La prensa », *La Habana Elegante*, 13 mai 1888, *ibid.*, p. 145.

<sup>56</sup> CASAL, Julián del, « La sociedad de la Habana. La prensa », *La Habana Elegante*, 15 avril 1888, *ibid.*, p. 145.

comienzos del siglo XX, no se establece el mercado editorial ». Dans ce contexte, les revues jouent un grand rôle pour les écrivains. Non seulement parce qu'elles permettent aux auteurs, qui ne peuvent vivre de la vente de leurs textes, de gagner leur vie en écrivant des articles, mais aussi parce qu'elles font connaître leurs œuvres en publiant poèmes ou courts récits dans leurs pages. Enfin, elles jouent même un rôle éditorial, comme c'est le cas de *La Habana Elegante*, qui publie par exemple le troisième recueil de Casal, *Bustos y rimas* dans sa « bibliothèque<sup>57</sup> » en 1893, peu après la mort de leur auteur.

Le livre, concrétisation de l'autonomie de l'œuvre littéraire est sûrement ce à quoi aspirent profondément les auteurs. C'est le signe que leur création peut vivre pour elle-même, enfin émancipée de la revue où les textes de tous genres se mélangent et où l'écrivain n'est pas libre de choisir ses sujets, d'exprimer ses véritables opinions. Julio Ramos, qui s'interroge sur les rapports des auteurs de la fin du siècle avec le journalisme, signale à cet égard : « Los modernistas en general idealizaban la totalidad – autónoma y pura – del libro<sup>58</sup>. » Cependant il fallait, pour obtenir ce privilège, que l'auteur et ses textes fassent la preuve de leur succès auprès du public. La *captatio benevolentiae* que pratique Casal auprès de ses lectrices<sup>59</sup> de *La Discusión*, en espérant qu'elles favoriseront suffisamment sa prose pour qu'il puisse la réunir en volume (« Si os gustan los cuentos, tendré el honor de imprimirlos, con caracteres dorados sobre papel de China azul pálido<sup>60</sup> ») indique très clairement combien il importe pour lui d'arriver à s'extraire du cadre de la presse.

### 1.1.2.3. Julián del Casal et le journalisme

C'est que pour Casal, le journalisme s'oppose en tous points à la littérature. Non seulement il prend aux auteurs un temps précieux au détriment de leur œuvre mais il les habitue à flatter le goût du public et constitue donc une très mauvaise école d'écriture : dans un article paru dans *La Habana Elegante* il reconnaît qu'écrire des articles permet de délier sa

---

<sup>57</sup> GONZÁLEZ, Sandra, « Carlos Pío Uhrbach, poeta y mambí », *Santiago. Revista de la Universidad de Oriente*, Santiago de Cuba, n°44, décembre 1981, p. 147-162.

<sup>58</sup> RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago (Chili), Editorial Cuarto Propio, 2003, p. 149.

<sup>59</sup> CASAL, Julián del, « Yo no ambiciono, en mi carrera literaria, más que las miradas de vuestros ojos o los besos de vuestros labios, cualquiera de esas cosas vale más que las aclamaciones de las turbas ebrias o los elogios de los críticos más imparciales », dans « Para las mujeres. Introducción », *La Discusión*, 2 avril 1890, n°241, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 96.

<sup>60</sup> CASAL, Julián del, « Para las mujeres. Introducción », *La Discusión*, 2 avril 1890, n°241, *ibid.*, p. 96.

plume mais il se plaint surtout de « cómo se aprende a cortejar la opinión pública, cómo a aniquilar las ideas propias, cómo a descuidar el pulimento de la frase, cómo a expresar lo primero que a uno se le ocurra y cómo a aceptar el gusto de los demás<sup>61</sup> ». Dans la presse, la littérature est donc conduite à se rabaisser et même à se prostituer, si l'on en croit le témoignage de Francisco Chacón sur l'opinion de Casal à propos de l'autonomie absolue dont devrait jouir la poésie : « Para su naturaleza, poética como pocas, la política es cortesana impúdica que vende en público sus favores<sup>62</sup> ».

Tous les points évoqués par Casal dans sa critique de la presse depuis les colonnes des revues auxquelles il collabore, sont résumés dans la citation suivante :

Los jóvenes literatos (...), por librar míseramente la existencia, se ven obligados a cultivar, desoyendo las voces de sagradas inspiraciones, un género bastardo de literatura, consagrado a los actos privados de nobles decrepitos y hasta de tahúres enriquecidos en los garitos financieros<sup>63</sup>.

### 1.1.3. Le système littéraire cubain

#### 1.1.3.1. Principales directions de la littérature cubaine contemporaine à Casal

Enrique Sosa, dans son article « La literatura cubana de “entresiglos” », synthétise de la manière suivante la période de la « tregua fecunda » :

Tras la precaria Paz del Zanjón, en 1878, con nuevos alzamientos fallidos y el incremento de diligencias conspirativas dentro y fuera de la Isla, hasta el inicio del definitivo y amargo conflicto en 1895, Cuba pasó por un inquieto período de diecisiete años trascendentales, con crecido repertorio de agitaciones sociales, de las cuales dio, el reflejo literario, fecunda muestra<sup>64</sup>.

Cette présentation laisse entendre que la littérature alors privilégiée par les Cubains est celle où l'on peut lire le reflet direct des événements historiques et des questions sociales qui

---

<sup>61</sup> CASAL, Julián del, « Bonifacio Byrne », *Bustos y rimas*, 1893, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963.

<sup>62</sup> CHACÓN, Francisco, « Casal (Notas de mi cartera) », *El Figaro*, 26 novembre 1885, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 3, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 248.

<sup>63</sup> CASAL, Julián del, « Enrique José Varona », *Bustos y rimas*, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 252.

<sup>64</sup> SOSA, Enrique, « La literatura cubana de “entresiglos” », dans José CAYUELA FERNÁNDEZ (dir.), *Un siglo de España: centenario 1898-1998*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 693.

agitent l'île : « Fueron años con situaciones que reclamaban el máximo en la oratoria, el ensayo y el periodismo ». C'est aussi cette littérature qui semble retenir toute l'attention d'Enrique Sosa.

Le roman, s'il ne parle pas de la guerre, fait œuvre patriotique à sa manière. Il met en lumière des problèmes sociaux centraux, comme les conséquences de l'esclavage et de l'idéologie du blanchiment, qui associe clarté de peau et ascension sociale. Ainsi, le célèbre roman de Cirilio Vilaverde, *Cecilia Valdés*, dont l'héroïne est une métisse, est publié dans sa version définitive en 1886, précisément l'année où l'esclavage est aboli.

En poésie, la période commence par la publication de *Arpas amigas* (1879), qui regroupe des poètes tels que les frères Antonio et Francisco Sellén, Enrique José Varona, Esteban Borrero Echeverría ou Vicente Diego Tejera. Tous sont présentés par Enrique Sosa<sup>65</sup> du point de vue de leur engagement dans la lutte pour l'indépendance, la qualité de leur poésie important finalement assez peu. D'ailleurs, Cintio Vitier, qui voit dans ce recueil la marque d'un « apagado tránsito de nuestro segundo romanticismo al renacer modernista », commente « la falta de convicción poética de este grupo, en el que hicieron estrago la sátira fácil, el melodrama y el filosofismo campoamorino<sup>66</sup> » et explique que c'est plutôt l'œuvre en prose de ces auteurs qui est intéressante. L'autre recueil de poèmes cité par Enrique Sosa est celui que préface José Martí depuis New York en 1893 : *Los Poetas de la Guerra*. Il s'agit de vers patriotiques écrits par les combattants de la Guerre de Dix Ans, publication typique de la période de la *tregua* puisqu'il s'agit, en exaltant les héros de la guerre précédente, d'encourager ceux du combat à venir. La poésie de cette époque, pour être digne d'intérêt, doit donc parler de la guerre ou au moins être écrite par des auteurs qui s'y sont engagés.

De plus, jusqu'en 1880, l'influence de José Fornaris (1827-1890) se fait encore sentir. Ce poète est à l'origine du *Siboneyismo*, mouvement qui débute avec le succès des *Cantos del Siboney*, recueil publié en 1855 et qui se caractérise par « una poesía en la que se destaca el tratamiento de los temas indígenas y el canto a la naturaleza patria<sup>67</sup>. ». Sa faible qualité est

---

<sup>65</sup> SOSA, Enrique, « La literatura cubana de “entresiglos” », dans José CAYUELA FERNÁNDEZ (dir.), *Un siglo de España: centenario 1898-1998*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 693-702.

<sup>66</sup> VITIER, Cintio, « Casal como antítesis de Martí », *Lo cubano en la poesía*, 1958, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 96.

<sup>67</sup> DÍAZ PIMIENTA, Alexis, « La literatura cubana en torno a 1898: una poética marcada por la guerra », dans Celestina ROZALÉN FUENTES, Rosa María ÚBEDA VILCHES (dir.), *La crisis de fin de siglo en la provincia de Almería: el desastre del 98*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, p. 177.



généralement reconnue mais, centrée sur la reconstitution imaginaire des souffrances d'un peuple aborigène cubain, elle joue un rôle important dans la constitution d'une littérature nationale. Casal dédie un de ses *Bustos* à ce poète qu'il a eu l'occasion de rencontrer à ses débuts, et qui est depuis tombé dans l'oubli.

En commençant son article, Enrique Sosa définit les poètes *modernistas* en des termes assez peu élogieux : ce sont des auteurs

aislados o agrupados en tertulias y alrededor de revistas, que sintieron el conflicto con pesimismo atormentado, en evasión física y espiritual, que halló cauce en algunos adalides del modernismo en Cuba, seguidores de la gran corriente latinoamericana que tuvo su principal creador en el nicaragüense Rubén Darío; evocadores alienados de otras gentes, otros lugares, otras épocas; cubanos caídos en hastíos estériles, dolientes isleños del « mal de siècle » que afectó a los simbolistas franceses, con amplia repercusión en Europa y América, aunque no faltaron en Cuba otros poetas modernistas que lograron vincular su gusto estético con las necesidades patrias<sup>68</sup>.

On comprend que Julián del Casal est directement visé par cette description qui, mesurant toujours la qualité de l'œuvre à l'aune de sa contribution à l'effort patriotique, fait ressortir l'inutilité d'une poésie d'évasion et d'inspiration étrangère. Seule la figure de Martí, que l'on devine dans la dernière partie de la phrase, permet de sauver le *modernismo* cubain d'une condamnation univoque. Quant aux rapports de la littérature cubaine avec le *modernismo*, Francisco Morán souligne que les poètes cubains n'en font pas réellement partie, à l'exception de José Martí et de Julián del Casal. On ne peut pas parler d'un mouvement général car il y a de fortes résistances face à ce courant cosmopolite :

Los demás escritores contemporáneos de Casal no pueden ser considerados modernistas. No lo fueron Manuel de la Cruz, Aurelio Mitjans, Enrique José Varona, Ramón Meza ni Esteban Borrero Echeverría. Y la razón de ello fue, en lo esencial, una razón política: el modernismo de Casal se les aparecía revestido de indiferencia hacia los grandes temas patrióticos: los héroes, la guerra, la libertad<sup>69</sup>.

Cette place relativement marginale du *modernismo*, même si ses auteurs sont par la suite considérés comme déterminants par le renouveau poétique qu'ils introduisent, explique en partie les commentaires réservés ou hostiles dont la critique les a gratifiés. Le *modernismo* est aujourd'hui considéré comme le courant littéraire le plus fructueux de cette époque mais il

---

<sup>68</sup> SOSA, Enrique, « La literatura cubana de “entresiglos” », dans José CAYUELA FERNÁNDEZ (dir.), *Un siglo de España: centenario 1898-1998*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 694.

<sup>69</sup> MORÁN, Francisco, « Modernismo e identidad en Julián del Casal y José Martí: Cuba en la encrucijada finisecular », *La Habana Elegante*, automne 1998, n°3.

n'a sans doute pas occupé alors une place centrale en dehors des quelques revues qui le mettaient à l'honneur.

### 1.1.3.2. Culture et littérature françaises à Cuba

La critique s'accorde à faire de Casal soit un précurseur du *modernismo* soit un de ses premiers représentants. Or, le *modernismo* naît en Amérique latine à partir de sources étrangères à la littérature péninsulaire et principalement sous l'impulsion de l'influence française. Dans les débats critiques qu'a suscités ce mouvement littéraire, la place de la littérature française est essentielle. Il semble donc important de s'intéresser à la francophilie de la société cubaine à l'époque de Casal pour comprendre quel a pu être l'accueil fait à une littérature qui sacralise les modèles français et plus particulièrement aux traductions de textes français.

Jacinto Fombona, commentant les relations entre Cuba et la France, signale que l'influence française a été perceptible pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. La « propaganda francófila<sup>70</sup> » diffuse alors en Amérique les modes de consommation de la bourgeoisie européenne. La mode vestimentaire, qui est à Cuba « prioritairement française pour les femmes, britannique pour les hommes<sup>71</sup> », dès les années 1840, est un exemple de l'importation du modèle européen. Cependant, c'est à la fin de ce siècle que la France et surtout Paris deviennent, selon Jacinto Fombona, une « obsession » pour la bourgeoisie cubaine.

Quant à la langue française, elle est considérée comme la langue de la culture par excellence et indispensable à toute personne cultivée<sup>72</sup>. Il faudra se demander si la littérature française est aussi bien accueillie que les autres produits d'importation. Le *modernismo* est un objet d'étude particulièrement adapté pour poser cette question puisque, toujours d'après Jacinto Fombona, « si algo caracteriza al modernismo hispanoamericano más allá de la simple imitación, lectura o reinterpretación de autores franceses del siglo XIX es precisamente (...)

---

<sup>70</sup> FOMBONA, Jacinto R., « Julián del Casal : el mal viaje a París o el gozo de su “mal de siglo” », *Revista iberoamericana*, vol. 62, n°175, 1996, p. 385.

<sup>71</sup> GUICHARNAUD-TOLLIS, Michèle, « L'élite parle aux élites: les revues littéraires à Cuba au XIX<sup>e</sup> siècle », *Les élites et la presse en Espagne et en Amérique latine au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle des Lumières à la seconde guerre mondiale*, Casa de Velázquez-Maison des Pays Ibériques Université de Provence-UMR Telemme, 2001, p. 259-271.

<sup>72</sup> GUTIÉRREZ, José Ismael, « Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano », *Livius* n°1, 1992, p. 69-83.

el apuntar constantemente a esas interpretaciones, el señalar su “deuda intelectual” con Francia<sup>73</sup> ».

La consommation de produits en provenance de la France semble admise et porteuse de prestige, mais la réception de la culture française ne se fait pas sans réticence, nous le verrons bientôt en étudiant les reproches les plus fréquents adressés par la critique à Casal.

L’entrée des textes français dans l’île n’est pas nouvelle, et les générations précédentes d’écrivains cubains en ont donné de nombreuses traductions. Cependant, prétendre créer une littérature nationale à partir de ces écrivains français est problématique, comme l’explique Jacinto Fombona :

Quizás en términos de una « ansiedad » de la influencia resulte paradójico que los más importantes autores hispanoamericanos hayan querido establecer abiertamente su linaje intelectual con Francia. Francófilos todos. Todos lectores de la producción cultural francesa, ávidos consumidores de ésta o bien personajes que se apuran en autorretratarse, parafraseando a Sylvia Molloy, « libro [francés] en mano »<sup>74</sup>.

Les liens que les écrivains *modernistas* entretiennent avec la littérature française, conduisent une certaine critique, dans un raccourci hâtif, à faire des auteurs cubains de simples imitateurs, incapables de s’émanciper des modèles européens pour trouver une voix propre et participer à la définition du *criollismo*. D’autre part, si les auteurs français de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle étaient considérés comme respectables, la critique traditionnelle a tendance à assimiler la littérature française finisécularie dans son ensemble à la névrose et au décadentisme. Elle est donc acceptable tant qu’elle n’incite pas les Cubains à renier leurs particularités, diffusant, en particulier dans la poésie la mode d’un certain tempérament (le pessimisme constant, l’ennui omniprésent, le caractère maladif, le goût pour l’artificiel), tempérament considéré comme opposé à celui qui serait propre aux Cubains, plus sain et énergique, plus naturel. La littérature française ne doit pas être utilisée comme patron absolu de la littérature cubaine, au détriment de la cubanité. Cette idée d’une influence européenne à limiter, d’une modernisation littéraire qui doit veiller à ne pas déboucher sur la perte de l’identité propre, est exprimée par José Martí, comme l’explique Julio Ramos :

Si en Sarmiento, por ejemplo, el intelectual se autorrepresenta y se legitima como un viajero, como traductor, mediando entre la página en blanco del desierto y la plenitud de

---

<sup>73</sup> FOMBONA, Jacinto R., « Julián del Casal : el mal viaje a París o el gozo de su “mal de siglo” », *Revista iberoamericana*, vol. 62, n°175, 1996, p. 385.

<sup>74</sup> FOMBONA, Jacinto R., « Julián del Casal : el mal viaje a París o el gozo de su “mal de siglo” », *ibid.*, p. 385.

la biblioteca europea, en Martí el discurso de la identidad niega el modelo de la importación y propone la construcción de una biblioteca alternativa<sup>75</sup>.

Le chercheur cite l'image de l'arbre employée par Martí, dans *Nuestra América*, pour expliquer ce point de vue : « Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser de nuestras repúblicas. » Se prétendre du lignage des poètes français, se présenter donc comme leurs descendants, c'est, pour beaucoup de critiques, ajouter une nouvelle dépendance à celle de la Métropole et c'est se tourner trop facilement vers une culture déjà constituée mais qui n'est pas adaptée à Cuba.

### 1.1.3.3. Ambiguïté des relations avec la littérature espagnole

#### *Enjeux des relations littéraires entre Cuba et l'Espagne*

Lorsque Max Enríquez Ureña souligne combien l'influence française est décisive parmi les principales figures du *modernismo* latino-américain, c'est en mettant en lumière également sa contrepartie, l'effacement de la littérature espagnole :

Las influencias predominantes en los iniciadores del movimiento no provenían de la literatura española contemporánea: salvo rasgos aislados, Nájera y Casal descienden espiritualmente de Francia; en Silva no prevalecieron de modo persistente las influencias españolas que se han advertido en su obra; Martí y Rubén Darío recibieron el influjo de las letras francesas, aunque conocían a fondo, sobre todo Martí, la literatura clásica española. En todos ellos puede señalarse el « galicismo mental » que Valera descubrió en Rubén Darío<sup>76</sup>.

Cependant, au début de la carrière littéraire de Casal, lorsque l'influence du romantisme européen domine le panorama littéraire cubain, les auteurs espagnols occupent encore une place importante parmi les grands représentants de ce mouvement :

Si entonces había pasado el auge de Byron y del byronismo aclimatado en estas tierras entre 1830 y 1850, y si había menguado el gusto por Lamartine y por Espronceda, subsistía pujante la influencia de Hugo y la de Musset, y se había afianzado las de Zorrilla y Núñez de Arce y bastante la de Campoamor<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago (Chili), Editorial Cuarto Propio, 2003, p. 293.

<sup>76</sup> ENRÍQUEZ UREÑA, Max, *El retorno de los galeones*, cité par José María MONNER SANS, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, México, Colegio de México, 1952.

<sup>77</sup> *Ibid.*

Avant de considérer plus précisément quels sont les modèles espagnols que Casal revendique et ceux dont il s'éloigne, il n'est pas inutile de s'intéresser plus globalement aux enjeux politiques qui forment nécessairement l'arrière-plan de toute mention de la littérature du colonisateur à Cuba. À cet égard, la littérature cubaine ne peut pas tout à fait être jugée selon les mêmes critères que le reste de la littérature latino-américaine de l'époque. Comme le souligne Alexis Díaz Pimienta, « Durante todo el siglo XIX, los debates intelectuales sobre la “independencia literaria” de Cuba no fueron menos intensos que los debates independentistas en el plano político económico<sup>78</sup>. »

La remise en question de la domination, politique de l'Espagne s'accompagne en partie d'un rejet de son influence culturelle. Se tourner vers la littérature d'autres pays d'Europe (l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie et la France) est un moyen d'échapper à l'emprise de la Métropole. Pourtant, l'influence intellectuelle de l'Espagne pendant plusieurs siècles de colonisation ne peut être ignorée sans nier du même coup ce qui constitue les racines de la littérature cubaine depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Le lien avec la littérature espagnole passée est d'autant plus difficile à ignorer qu'à Cuba, comme le rappelle Alexis Díaz Pimienta, « no quedaron, como sí ocurrió en otros países de Hispanoamérica, restos de literaturas indígenas<sup>79</sup> ». Il n'est donc pas possible de fonder une identité propre à Cuba sur une littérature ancienne qui soit émancipée de la Péninsule.

C'est surtout la littérature espagnole de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui est considérée comme peu digne d'intérêt. Enrique Diez-Canedo définit de la manière suivante ses défaillances, dans un article où il analyse les relations conflictuelles de Rubén Darío avec cette littérature :

El pensamiento español en aquellos tristes años que precedieron inmediatamente a la catástrofe se había agazapado en minucias locales y regionales, perdiendo contacto con el mundo. Al aislamiento político del país correspondía el escaso interés por las corrientes dominantes en el mundo espiritual. (...) América, ligada a la vieja metrópoli por el idioma, no podía estarlo ya por otra sugestión; la luz venía de otra parte<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> DÍAZ PIMIENTA, Alexis, « La literatura cubana en torno a 1898: una poética marcada por la guerra », dans Celestina ROZALÉN FUENTES, Rosa María ÚBEDA VILCHES (dir.), *La crisis de fin de siglo en la provincia de Almería: el desastre del 98*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, p. 174.

<sup>79</sup> DÍAZ PIMIENTA, Alexis, « La literatura cubana en torno a 1898: una poética marcada por la guerra », *ibid.*, p. 175.

<sup>80</sup> DIEZ CANEDO, Enrique, « Rubén Darío y España », dans Enrique DIEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Primera serie (1915-1920)*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1964, p. 230.

Faire le choix de la littérature française, par exemple, pour remplacer un modèle littéraire espagnol considéré comme caduc c'est aussi, on l'a vu, courir le risque d'importer un modèle totalement étranger à l'identité cubaine, qui la détournerait de ce qu'elle est profondément. L'alternative entre modèle espagnol et autres modèles européens n'équivaut donc pas clairement à un choix entre dépendance et indépendance, entre identité propre et identité empruntée. Quelles que soient les influences littéraires étrangères revendiquées, finalement, l'œuvre des écrivains cubains n'échappe pas à la classification de leur inspiration en termes d'« imagination colonisée », si elle suit le modèle espagnol, ou d'« imagination néocolonisée » si elle privilégie les modèles d'autres puissances<sup>81</sup>.

Les débats autour du *modernismo* montrent le tiraillement des intellectuels cubains entre l'envie de donner à leur littérature une importance qui dépasse les frontières de l'île et la crainte que l'identité culturelle propre de Cuba ne soit noyée parmi les influences cosmopolites. En s'inscrivant dans ce qui est considéré comme le premier mouvement littéraire international parti du continent latino-américain (mouvement qui permet enfin d'inverser le sens du flux des influences littéraires des deux côtés de l'océan), les écrivains œuvrent pour la notoriété de leur pays mais ils s'exposent à la critique de ceux pour qui tout écrit doit être subordonné au renforcement de l'entité nationale cubaine. Lutter contre l'influence étrangère et chercher à conserver avec la Métropole un lien culturel privilégié est donc pour certains écrivains et critiques conservateurs, un réflexe défensif qui associe identités cubaine et espagnole et fait passer les critères esthétiques au second plan.

### *La défense de la pureté de la langue*

La qualification de la littérature péninsulaire comme étrangère est problématique. À l'époque de la colonie, il n'y a pas toujours de frontière nette entre littérature cubaine et littérature espagnole. L'uniformité linguistique joue ici un rôle essentiel dans la délimitation du propre et de l'étranger. Comme le dit Alexis Díaz Pimienta, « Para unos el factor exclusivo y determinante era el idioma, único elemento capaz de establecer diferencias y fijar fronteras

---

<sup>81</sup> Selon les termes employés par Rigofredo GRANADOS, dans « Julián del Casal y la crítica », *Hispania*, vol. 85, n°4, 2002, p. 804-814. Citant Blanco Aguinaga qui dénonce « la imaginación colonizada » de Casal, il rectifie cette affirmation: « En todo caso, habría que hablar de la imaginación neocolonizada del poeta, quien, abandonando sobre todo los caducos modelos de la literatura peninsular, abrazaba las propuestas estéticas que representaba la reacción posromántica en Europa. », p. 807.

entre las literaturas nacionales<sup>82</sup>. » La langue commune, plus que la dépendance politique, établit entre Cuba et l'Espagne des liens profonds.

On sait combien la langue est importante dans la revendication d'une identité nationale. La question de la pureté linguistique était déjà une préoccupation centrale pour Andrés Bello, au milieu du siècle. Son plaidoyer pour la grammaire partait de la crainte de voir le castillan dégénérer en plusieurs dialectes, et passer du côté de la barbarie, tout comme le latin avait jadis donné naissance à plusieurs langues vulgaires :

El mayor mal de todos, y el que, si no se ataja, va a privarnos de las inapreciables ventajas de un lenguaje común, es la avenida de neologismos de construcción que inunda y enturbia mucha parte de lo que se escribe en América, y alterando la estructura del idioma, tiende a convertirlo en una multitud de dialectos irregulares, licenciosos, bárbaros<sup>83</sup>.

Andrés Bello ne vise pas spécifiquement ici les risques de déformations dues aux contacts avec des langues étrangères mais plutôt le reflet qu'imprime la pratique orale et populaire de la langue dans le domaine de l'écrit, quand ce dernier n'est pas régulé par la grammaire. Néanmoins, il n'oublie pas de mentionner la traduction lorsqu'il énumère, contres ses détracteurs, les fonctions et les avantages de la grammaire :

Se ha creído sin fundamento que el aprendizaje de una lengua era exclusivamente obra de la memoria. No se puede construir una oración, ni traducir bien de un idioma a otro, sin escudriñar las más íntimas relaciones de las ideas<sup>84</sup>.

Il souligne ainsi le rôle d'un usage raisonné de la langue dans cette dernière activité. Une bonne connaissance de la grammaire peut en effet apparaître comme une défense efficace contre la tendance d'une langue à se laisser informer pas une autre dans la traduction.

Considérer cette question d'une langue partagée est important pour aborder ensuite le statut de la traduction à Cuba. Grâce à cette communauté, la littérature péninsulaire peut pénétrer dans l'île sans médiation préalable. Il y donc une osmose facilitant la circulation des textes, contrairement aux autres littératures qui, pour s'intégrer dans le panorama culturel de

---

<sup>82</sup> DÍAZ PIMENTA, Alexis, « La literatura cubana en torno a 1898: una poética marcada por la guerra », dans Celestina ROZALÉN FUENTES, Rosa María ÚBEDA VILCHES (dir.), *La crisis de fin de siglo en la provincia de Almería: el desastre del 98*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, p. 174.

<sup>83</sup> BELLO, Andrés, « El castellano en América », Prologue à la *Gramática* (1847), cité par Julio RAMOS, *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago (Chili), Editorial Cuarto Propio, 2003, p. 70.

<sup>84</sup> BELLO, Andrés, « El castellano en América », Prologue à la *Gramática* (1847), cité par Julio RAMOS, *ibid.*, p. 68.

l'île doivent généralement passer par la douane de la traduction. L'Espagne joue aussi le rôle d'intermédiaire en faisant entrer à Cuba des textes français traduits, notamment à travers de nombreuses pièces de théâtre, et choisit ainsi ce qui peut être importé à Cuba.

Avec la traduction de textes français, le débat autour de l'influence néfaste ou bénéfique de la littérature étrangère se double d'un problème linguistique. Non seulement ces textes intègrent dans la sphère culturelle cubaine des éléments étrangers en atténuant ou dissimulant leur altérité pour les faire passer, comme en contrebande, du côté du castillan, mais ils font courir à la langue le risque d'être insensiblement déformée jusqu'à perdre sa particularité. C'est la crainte qu'exprimait l'écrivain cubain Ramón Piña, dans un article publié en 1856: d'après Yoandy Cabrera Ortega, « al final de su artículo, Ramón Piña arremete contra los afrancesados y en raptó de ironía da como posibilidad que el castellano “venga a quedar siendo un dialecto francés”<sup>85</sup> ».

Les efforts pour préserver l'espagnol face à l'influence des langues étrangères, et principalement du français, sont perceptibles dans les critiques faites à Casal, accusé de la maltraiter, dans son œuvre poétique, par l'introduction de gallicismes. Pour reprendre les préoccupations d'Andrés Bello, à l'époque qui nous occupe, l'ennemi de la pureté de la langue serait davantage la langue étrangère que la langue orale. Les traductions de Casal posent le problème avec encore plus d'acuité puisque cette pratique est susceptible au premier chef de métisser la langue, par la proximité linguistique très concrète et inévitable qu'elle suppose.

### *L'évolution des liens de Julián del Casal avec la littérature espagnole*

Les chercheurs s'accordent à dire qu'au début de la carrière littéraire de Julián del Casal, l'influence des Espagnols Ramón de Campoamor (1817-1901), José Zorrilla (1817-1893), Núñez de Arce (1834-1903), et Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) est décelable, même si par la suite il s'en éloigne et les juge plus sévèrement.

Bécquer échappe à ce rejet postérieur puisqu'il apparaît dans la liste des principaux poètes modernes que dresse Casal<sup>86</sup>. Il en fait l'éloge pour sa qualité de « gran subjetivista »

---

<sup>85</sup> PIÑA, Ramón, « Las traducciones », *Revista de La Habana*, octobre-décembre 1856, cité par Yoandy CABRERA ORTEGA, « Varona, Martí y Ramón Piña: algunas ideas sobre la traducción », *Cubaliteraria*, 7 avril 2008.

<sup>86</sup> CASAL, Julián del, « José Fornaris », *Bustos y rimas*, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 275-280.



(comme Heine), caractéristique essentielle de la nouvelle littérature à ses yeux. À Núñez de Arce il reproche la théorie poétique énoncée dans sa préface à *Los gritos del combate* (1875) et donne de nombreux contre-exemples contemporains pour souligner combien sa théorie est inadaptée à la poésie moderne, renforçant ainsi la défense de ses propres idées sur le domaine propre de la poésie : « Quiriendo dictar un código poético a los escritores de su país, formuló una teoría anticuada, manoseada y olvidada<sup>87</sup> ». Mais c'est ici la prétention du théoricien à dicter de lois générales inappropriées et non l'œuvre poétique qu'il rejette puisqu'il explique aussitôt que, dans les pages qui suivent, le poète ne respecte pas les principes qu'il a lui-même édictés. Il condamne nettement, en revanche, l'œuvre d'un poète antérieur, Manuel José Quintana (1772-1857), « hueco, vulgarote e insulso rimador de lugares comunes<sup>88</sup> », voyant en lui la figure archétypale qu'il faut fuir, celle du poète patriote.

En conclusion, pour reprendre les paroles de Jaime Martínez Tolentino,

Es evidente que para Julián del Casal la literatura española de fines de siglo ha dejado de ser una gran literatura y que definitivamente no la considera el modelo más adecuado por aquellos escritores en busca de renovación política<sup>89</sup>.

Il n'y a donc pas de rejet global de la littérature espagnole mais seulement un certain désintérêt pour celle qui lui est contemporaine.

Face à toute la poésie « engagée », Casal défend un autre rôle pour le poète. Il revendique la possibilité de servir son pays d'une autre manière, plaidant pour une littérature en temps de paix capable d'accroître le prestige culturel de la patrie :

Tampoco se cree que el patriotismo consista en encender la llama del odio en la muchedumbre y arrastrar los pueblos, por medios artísticos, a los campos de batalla, sino más bien se deduce que estriba en dejar que broten en el suelo de la patria, a la sombra del árbol de la paz, las fuentes de riqueza, necesarias para el engrandecimiento de las Bellas Artes<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> CASAL, Julián del, « Libros nuevos. *Pompeya* por Aurelia Castillo de González », *La Discusión*, vendredi 6 juin 1890, n°292, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 144.

<sup>88</sup> CASAL, Julián del, « José Fornaris », *Bustos y rimas*, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 279.

<sup>89</sup> MARTÍNEZ TOLENTINO, Jaime, « Las opiniones literarias de Julián del Casal », dans Jaime MARTÍNEZ TOLENTINO, *Tres autores revalorados: Ricardo Palma, Julián del Casal y Jacinto Benavente*, Kassel, Reichenberger, 1992.

<sup>90</sup> CASAL, Julián del, « José Fornaris », *Bustos y rimas*, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 279.

#### 1.1.3.4. Cuba et la traduction

L'histoire de Cuba est riche en traductions. Cela semble même constituer, pour ceux qui s'y intéressent, une spécificité cubaine (« En el tema que nos ocupa, Cuba ha sido una verdadera potencia<sup>91</sup> ») qui a permis de lutter contre l'isolement impliqué par l'insularité. Enrique José Varona, lui-même traducteur, s'est consacré spécifiquement à cette question dans un article publié en juin 1878. Il glorifie cette activité, considérée comme un important service rendu à la littérature et présente la traduction comme une nécessité pour les Cubains:

fué forzoso que los literatos cubanos trataran, desde temprano, de extender el campo de la visión, y buscaran en la variedad de modelos escritos, lo que faltaba a sus modelos naturales. Así desde que hubo hombres de letras en Cuba, ha habido traducciones de las literaturas extranjeras. Nuestros poetas notables han sido también distinguidos traductores. Basta recordar a Heredia, la Avellaneda, Zenea y Mendive<sup>92</sup>.

L'accent mis sur la poésie est une constante dans la traduction de cette époque à Cuba. Varona met en parallèle la traduction dans l'île avec la situation de cette activité en Espagne. L'importance que la traduction a prise à Cuba serait en effet due à une carence en matière de bonnes traductions de la part de la Métropole, et ce depuis l'époque classique.

Salvador Bueno<sup>93</sup> et Jesús David Curbelo<sup>94</sup> s'accordent à faire de José María Heredia (1803-1839) le premier traducteur littéraire d'importance à Cuba, signalant le XIX<sup>e</sup> siècle comme une période d'essor de cette activité. Il semble qu'au fil de ce siècle, la traduction des auteurs antiques (ou traduction verticale) se soit effacée au profit des auteurs contemporains ou immédiatement antérieurs (traduction horizontale). Dans *Les traducteurs dans l'histoire*, les auteurs du septième chapitre expliquent comment le rapport entre les traducteurs et les auteurs traduits se modifie dans cette évolution : au XIX<sup>e</sup> siècle,

La recherche des valeurs culturelles ne passe plus par la référence aux textes anciens. Là où l'âge scolastique traduisait des textes classiques protoscientifiques, religieux ou

---

<sup>91</sup> CURBELO, Jesús David, « Para una historia de la traducción en Cuba », *HISTAL*, janvier 2004. <<http://www.histal.ca/wp-content/uploads/2011/08/Para-una-historia-de-la-traducci%C3%B3n-en-Cuba.pdf>>

<sup>92</sup> VARONA, Enrique José, « El intermezzo lírico de Heine », cité par Salvador BUENO, « Antecedentes de la traducción literaria en Cuba », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 576, 1998, p. 41-48.

<sup>93</sup> BUENO, Salvador, *ibid.*, p. 41-48.

<sup>94</sup> CURBELO, Jesús David, « Para una historia de la traducción en Cuba », *HISTAL*, janvier 2004. <<http://www.histal.ca/wp-content/uploads/2011/08/Para-una-historia-de-la-traducci%C3%B3n-en-Cuba.pdf>>

philosophiques auréolés d'une autorité, traductions qui sont en fait des pseudo-traductions, l'âge moderniste traduit de préférence les textes qui font la une de l'actualité littéraire<sup>95</sup>.

L'écart entre la date de publication des œuvres et leur traduction se réduit. On peut en déduire que la traduction devient un terrain où la concurrence entre littératures nationales se fait davantage sentir et qu'elle est directement liée à une évolution esthétique des poètes traducteurs et de leurs compatriotes. Les auteurs les plus traduits sont allemands, anglais et français.

José Ismael Gutiérrez insiste sur le rôle de la traduction dans la rénovation littéraire du *modernismo* hispano-américain même si, dans le cas du français tout particulièrement, les Cubains cultivés étaient capables de lire les œuvres dans leur langue originale. Il souligne le rôle des revues dans la diffusion des traductions et la multiplication de celles-ci :

Resulta harto difícil averiguar a quién debemos la introducción en Hispanoamérica de tal o cual obra o escritor extranjero, pues todos, casi sin salvedades, en distintos lugares y a veces simultáneamente, emplearon buena parte de su tiempo en castellanizar las obras de aquellos autores objeto de común admiración<sup>96</sup>.

Cette prolifération fait du champ de la traduction un domaine difficile à explorer et encore insuffisamment étudié d'après lui.

Quant à la façon de traduire, il en brosse les grands traits :

Los modernistas muy pocas veces ceñían sus versiones a la servil literalidad respecto del modelo original. Antes bien, al poema, novela o relato del que partían solían revestirlo de una serie de aditamentos – expresivos o de índole anímica – que sintonizaban con la estética en la que estaban inscritos, y aun con rasgos intrínsecos de la personalidad de cada uno<sup>97</sup>.

## 1.2. Contexte littéraire en Espagne jusqu'en 1931

Les *modernistas*, marqués par une importante dimension cosmopolite ont cherché à renouveler leur littérature nationale en s'inspirant en particulier de la littérature française. Juan Valera déplorait déjà le « galicismo mental » de Rubén Darío, la principale figure du

---

<sup>95</sup> DELISLE, Jean, WOODSWORTH, Judith (dir.), *Les traducteurs dans l'histoire*, Ottawa/ Paris, Presses de l'Université d'Ottawa/ UNESCO, 1995, p. 198.

<sup>96</sup> GUTIÉRREZ, José Ismael, « Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano », *Livius* n°1, 1992.

<sup>97</sup> *Ibid.*

*modernismo*, et celle qui établit un pont entre l'Amérique hispanique et l'Espagne, en 1888. L'évolution du mouvement a parfois été étudiée d'après les courants poétiques français dont il se serait inspiré successivement : le romantisme, le parnassianisme et le symbolisme. Ainsi, en 1902, comme le signale Glyn Hambrook, « Gonzalo Guasp définissait le *modernismo* comme un “amortiguado eco” du symbolisme français<sup>98</sup> ». Ce lien privilégié avec la littérature française, déjà mis en évidence à propos de Cuba, sera étudié également dans la Péninsule à partir d'une interrogation sur la place que la traduction y tient, sur la réception des principaux poètes français et enfin sur l'accueil réservé à Baudelaire.

L'époque suivante, la *Edad de Plata*, est un moment charnière et complexe de l'histoire littéraire de l'Espagne. Politiquement, les années choisies pour délimiter la *Edad de Plata* (1902-1931) correspondent au règne d'Alphonse XIII jusqu'à son départ d'Espagne, de 1902 à 1931, et à la dictature de Primo de Rivera (1923-1930). À l'intérieur de ces bornes chronologiques, au moins deux des traducteurs étudiés ici, Enrique Diez-Canedo et José Francés ont été rattachés à la « generación del 14 » qui occupe une position intermédiaire entre la « generación del 98 » (et le *modernismo*) d'une part, la « generación del 27 » d'autre part.

En réalité, autour des années 1920, qui nous intéressent plus particulièrement, des auteurs de ces trois générations étaient en activité. D'après Miguel Gallego Roca, Enrique Diez-Canedo est une des figures clé des *novecentistas*, nom donné aux poètes et intellectuels de cette « generación del 14 », aux côtés de José Moreno Villa, et de Mauricio Bacarisse<sup>99</sup>. Leur rôle est essentiel dans la transition entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et la « jeune littérature » car ils contribuent à la formation d'un nouveau canon poétique. Ils se caractérisent par leur européenisme, prônant l'ouverture aux courants intellectuels et scientifiques extérieurs, et ont souvent complété leur formation universitaire par des séjours à l'étranger. José Ortega y Gasset est considéré comme le principal penseur de cette génération, à laquelle sont rattachés

---

<sup>98</sup> GUASP, Gonzalo, « Ars novus », *Gente vieja*, 30 juin 1902, p. 2-3, dans Glyn HAMBROOK, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue *modernista Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000, p. 175-188.

<sup>99</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996, p. 23 et p. 51.

également Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Eugenio d'Ors ou encore Gabriel Miró.

Faire un panorama général de la littérature espagnole pendant ces trois décennies serait une tâche impossible. Une brève ébauche signalerait que le goût du public pour la littérature narrative n'avait pas diminué depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et que le succès de collections de courts romans, souvent de médiocre qualité, en était la preuve<sup>100</sup>. En poésie, les années 1920 sont fondamentales. Luis Cernuda présente d'ailleurs la date de 1920 comme le début d'un nouveau poétique : « Como sabemos, « lo nuevo », a diferencia de « lo moderno » (preocupación de la generación anterior a ésta [...]), obsesionó a los escritores y poetas que surgen en nuestra literatura hacia 1920<sup>101</sup>. » La situation de la poésie espagnole sera abordée indirectement à travers le commentaire de l'intérêt que différents poètes ont porté à Baudelaire.

### 1.2.1. Situation et enjeux de la traduction aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en Espagne

#### 1.2.1.1. La traduction au XIX<sup>e</sup> siècle

Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle, le mauvais accueil fait à la traduction, en Espagne, est lié à la perception d'une crise intellectuelle nationale et d'un sentiment d'infériorité vis-à-vis des autres nations d'Europe. Il s'agit, pour reprendre les mots de José Francisco Ruiz Casanova, du « tan traído y llevado tema ilustrado del “atraso científico” de la sociedad española que había tomado ya, a mediados del siglo XIX, entidad como problema de conciencia nacional<sup>102</sup>. »

L'absence d'une littérature nationale contemporaine typique et riche, comme l'avait été celle du Siècle d'Or, est déplorée, et les trop nombreuses traductions sont incriminées. Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la question se pose à propos du genre narratif et du théâtre, davantage que pour la poésie. Les *costumbristas*, en particulier, interviennent dans le

---

<sup>100</sup> FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María, « Enrique Díez Canedo: el poeta y su circunstancia », *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 67-102.

<sup>101</sup> CERNUDA, Luis, 1957, p. 173, cité par Miguel GALLEGU ROCA, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996, p. 22.

<sup>102</sup> RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 395.

débat sur la traduction et dénoncent le mercantilisme qui envahit la littérature. Ainsi, dans le domaine théâtral, Mariano José de Larra met en scène un personnage qui, bien qu'auteur dramatique, a totalement abandonné l'écriture de son œuvre originale pour se consacrer à la traduction. Poussé par la nécessité économique, il traduit vite et mal, gagnant ainsi davantage que pour ses propres pièces, et sans grand effort, tandis que la qualité de ses traductions lui importe très peu puisqu'il ne signe pas son travail<sup>103</sup>. Dans un article écrit vers 1840, Ramón de Mesonero Romanos utilise les mêmes arguments, en les généralisant à l'ensemble de la production littéraire espagnole :

La manía de las traducciones ha llegado a su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación de traductores. Los usos antiguos se olvidan y son reemplazados por los de otras naciones. (...) Los literatos, en vez de escribir su propio caudal, se contentan con traducir novelas y dramas extranjeros<sup>104</sup>.

La littérature française étant la plus présente, c'est souvent vers les différentes formes d'*afrancesamiento* que se portent les critiques sur la traduction. Le goût du lectorat pour la lecture de romans populaires, et la multiplication des romans feuilletons, là encore souvent traduits, sont des données importantes pour décrire le panorama littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle. Les traductions s'exposent alors, en plus de la critique sur leur mauvaise qualité, au reproche de proposer au public des œuvres qui, déjà dans leur langue originale, sont totalement mineures. À partir des années 1830, le *costumbrismo* et le roman-feuilleton mettent à la mode Balzac, Victor Hugo et Eugène Sue. Jusque dans les années 1850-1860, les auteurs français les plus traduits sont Chateaubriand, Bernardin de Saint Pierre, Victor Hugo, ou encore Alexandre Dumas.

Vers la fin des années 1860, ce sont les esthétiques réaliste et naturaliste qui dominent le roman. C'est à cette époque, en 1870, que Benito Pérez Galdós, dans ses « Observaciones sobre la novela contemporánea en España », décrit la crise de la littérature nationale, particulièrement perceptible dans le genre romanesque :

El gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas es el haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia. Por eso no

---

<sup>103</sup> LARRA, Mariano José, « Carta a Andrés escrita desde las Batuecas por el Pobrecito Hablador », 1832, cité par José Francisco RUIZ CASANOVA, *ibid.*, p. 394-395.

<sup>104</sup> MESONERO ROMANOS, Ramón, « Las traducciones », cité par José Francisco RUIZ CASANOVA, *ibid.*, p. 402.

tenemos novela. (...) Los editores han inundado el país de un fárrago de obrillas, notables sólo por los colorines de sus lujosas cubiertas<sup>105</sup>.

Il souligne également l'impossibilité, pour les écrivains, de vivre de leur plume, ce qui les pousse vers la traduction et les contraint à se contenter d'un œuvre personnelle médiocre. Crise de la littérature nationale, choix de la médiocrité par les maisons d'édition et prolifération des traductions sont donc liés. La réflexion d'Emilia Pardo Bazán en 1883, dans *La cuestión palpitante*, consacrée au naturalisme, montre qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le constat sur le panorama littéraire n'a pas beaucoup évolué. Elle critique par exemple l'influence négative des romans-feuilletons ou des romans par livraisons, la permanence des modèles français et anglais ou encore le déluge de traductions.

La littérature française en Espagne est d'autant plus prégnante que même des traductions d'auteurs d'autres pays parviennent souvent dans la Péninsule par le biais de versions françaises. La pratique de la traduction indirecte est en effet très répandue, dès qu'il s'agit de traduire d'autres langues que le français et l'italien. Pour Ruiz Casanova, c'est un facteur supplémentaire du « gallicisme culturel » en Espagne au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>106</sup>.

Finalement, dans le domaine de la critique de la traduction, l'évolution entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas flagrante :

el marco teórico y el marco contextual de la traducción decimonónica no resulta tan diferente – como pudiera parecer – al de la Ilustración. Si bien es cierto que se traducen otras obras o a otros autores, las condiciones del trabajo del traductor y los debates que sobre su tarea se abren han de resultarnos, por fuerza, familiares<sup>107</sup>.

Pour Ruiz Casanova, ce qui manque alors à ces observations et réflexions, c'est la question de la traduction comme création et de son rôle dans l'enrichissement de la culture d'accueil, question qui ne sera vraiment prise en compte qu'au XX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>105</sup> PÉREZ GALDÓS, Benito, « Observaciones sobre la novela contemporánea en España », *Revista de España*, vol. 15, n°57, 1870, p. 162-193, cité par José Francisco RUIZ CASANOVA, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 396.

<sup>106</sup> RUIZ CASANOVA, José Francisco, *ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 399-400.

### 1.2.1.2. La traduction au début du XX<sup>e</sup> siècle

#### *La situation de la traduction*

La traduction est peu valorisée au début du siècle, et pratiquée sans soin. Cependant, d'après Gallego Roca, elle acquiert sa dignité au cours des années 1920 et 1930, grâce à la place grandissante que lui consacrent certaines revues et maisons d'édition<sup>108</sup>. La qualité des traductions tend à s'améliorer chez les hommes des générations de 1914 et 1927. Les rééditions jusqu'à nos jours des traductions datant de cette période en sont le signe. La traduction semble même connaître alors un âge d'or, qui culmine en 1931 mais est stoppé en 1936.

Son importance économique grandit également et elle est un peu mieux rétribuée. L'intérêt des maisons d'édition pour la publication d'œuvres traduites va croissant et fournit du travail à de nombreux traducteurs parfois peu consciencieux. Pour Rivas Cherif, les raisons économiques priment sur les considérations littéraires dans le choix de publier des traductions : les maisons d'édition ont trouvé dans la publication d'œuvres traduites un filon, et sont très peu regardantes sur la qualité de la production :

Para asegurarse una ganancia con el menor riesgo posible, los editores se afanan por saturar el mercado de traducciones, cuyas propiedades compran desde luego en un tanto alzado, reservándose de este modo el beneficio líquido de las restantes ediciones, que en las obras originales han de compartir con el autor, a quien siempre reserva la ley la propiedad intransferible de la edición en serie de sus obras completas. No a otra cosa se debe la actual invasión extranjera que padecemos<sup>109</sup>.

Tout ce qui vient de France, en particulier, est traduit sans beaucoup de discernement, ce qui tend à montrer qu'il y a un public intéressé par ces lectures. Les détracteurs des traductions, qui s'appuient sur l'argument du manque total d'intérêt des textes originaux choisis, dénoncent le fait que les maisons d'édition se contentent de flatter les goûts d'un public de « nouveaux riches » dépourvu de culture littéraire, qui apparaît après la Première Guerre mondiale<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, « De las vanguardias a la Guerra Civil », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE, (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanque, Ed. Ambos Mundos, 2004, p. 479.

<sup>109</sup> RIVAS CHERIF, Cipriano, « La invasión literaria », *España*, n°284, p. 12-13, 1920, cité par Miguel GALLEGO ROCA, « De las vanguardias a la Guerra Civil », *ibid.*, p. 482.

<sup>110</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996, p. 30.



## *Les principaux débats autour de la traduction*

L'idée qu'il faut maintenir à tout prix la pureté de la langue pour défendre l'identité espagnole perdue au XX<sup>e</sup> siècle, selon Ruiz Casanova, mais elle n'est plus au centre du débat sur la traduction :

Si en algo ha cambiado la percepción de las traducciones en el siglo XX ha sido precisamente en este sentido: cada vez con menor frecuencia se esgrimen razones de carácter purista o *nacional* al tratar de los textos vertidos de otra lengua<sup>111</sup>.

Miguel Gallego Roca remarque également une évolution dans la façon d'aborder la traduction dans les trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle :

Los problemas de la traducción literaria no sólo se manifestaban en un debate a favor o en contra del patriotismo literario. Se empezaba a exigir de las traducciones una implicación en los nuevos movimientos artísticos y se demandaba mayor dignidad y cuidado en su arte<sup>112</sup>.

Il s'agit donc moins de se demander s'il faut ou non traduire que de s'intéresser davantage aux traductions pour elles-mêmes, à leurs principales caractéristiques et aux critères auxquels elles devraient obéir.

Le problème de l'implication de la traduction dans les mouvements littéraires est partiellement lié à l'affinité entre auteur traduit et traducteur. Si la question de l'affinité est souvent posée, c'est qu'elle est considérée comme un critère important, bien qu'insuffisant, pour faire la part entre la bonne et la mauvaise pratique de la traduction et sauver ainsi cette dernière d'une condamnation générale. Elle peut permettre en effet de distinguer deux catégories de traducteurs, selon les intérêts qui les meuvent, répartition qui, selon Ruiz Casanova, est loin d'être nouvelle :

Desde el siglo XVIII, básicamente, podemos percibir cómo la dedicación de los traductores va bifurcándose entre aquellos que traducen según la exigencia editorial y del mercado literario y aquellos otros que vierten, en esencia, la obra de los autores que desean ver incorporados a la lengua española<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 454.

<sup>112</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996, p. 28.

<sup>113</sup> RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.

Cette distinction entre ce que l'on pourrait nommer les traducteurs « mercenaires », d'une part et les « passeurs », d'autre part n'est cependant pas rigide. Ces deux pratiques peuvent bien sûr se trouver réunies dans un seul traducteur, selon qu'il travaille sur commande pour gagner sa vie ou choisit lui-même les textes d'auteurs admirés, qu'il prend plaisir à traduire et à faire découvrir.

L'argument selon lequel la traduction entrave la création originale est encore avancé en 1920, dans la revue *España*, par le critique Rivas Cherif. De façon surprenante, le reproche concerne précisément Díez-Canedo : « Y aun impecables como son siempre las versiones poéticas de la lírica extranjera que nos da Enrique Díez-Canedo, ¿cómo no deplorar que labor tan ardua y prolija le robe las horas en que podría escribir sus versos (...)»<sup>114</sup> » Le fait de trouver à redire aux décisions d'une personnalité littéraire reconnue est tempéré par un double éloge, qui reconnaît les qualités de traducteur et de poète de Díez-Canedo. Il s'agit donc de critiquer le choix de la traduction au détriment de l'œuvre personnelle, et non de remettre en cause la qualité des traductions. C'est le déséquilibre entre activités créatrice et traductive qui est visé.

### *Rénovation et conservatisme dans la traduction poétique*

#### - La fonction conservatrice des traductions

La responsabilité des traductions dans l'évolution ou la permanence des formes littéraires du système d'accueil est un aspect davantage abordé dans les trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. La traduction peut avoir une fonction conservatrice, surtout lorsqu'elle est publiée sous forme de volume ou dans des anthologies. Ainsi, pour Gallego Roca,

La traducción es una técnica en la que el plegamiento a la tradición supone garantía de éxito editorial, mientras que la innovación en traducción hay que esperarla más bien de publicaciones que, de entrada, no buscan una amplia difusión, sino que se orientan hacia la formación de minorías<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> RIVAS CHERIF, « La invasión literaria », *España*, n°284, 1920, cité par Miguel GALLEGO ROCA, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996, p. 28-29.

<sup>115</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, *ibid.*, p. 33.

Ce serait même sa tendance générale, si l'on considère que les procédés d'orthonymie et d'orthologie, qui ramènent l'expression hors norme à des formulations connues, sont inconsciemment pratiqués par la majorité des traducteurs<sup>116</sup>. George Steiner formule clairement cette tendance dans *Después de Babel* :

El traductor hace todo lo posible por asegurar un hábitat natural a la presencia extranjera que él ha introducido en su propia lengua y en su paisaje cultural. Se tiñe su estilo de arcaísmo, crea una impresión de algo ya visto (*déjà vu*). El texto extranjero se siente, menos como un objeto importado (sospechoso, por definición), que como un elemento surgido del pasado nativo de cada cual<sup>117</sup>.

Ainsi, dans les années 1920, alors que l'époque *modernista* est passée et qu'en Europe se développent les avant-gardes, certains chercheurs remarquent une sous-représentation de ces littératures les plus novatrices dans les traductions espagnoles. Il y a un décalage temporel entre la principale période symboliste en France et son reflet, hypertrophié, dans les traductions. Au même moment, la poésie espagnole prend pourtant d'autres directions, d'après Gallego Roca : « En la década de los veinte se puede apreciar un desfase entre la práctica de la traducción poética, apegada todavía a un canon simbolista, y la conquista de una tradición culta y popular de la poesía castellana<sup>118</sup>. » À cet égard, le titre d'une étude de cet auteur est révélateur : « De cómo no fueron posibles en español las traducciones vanguardistas<sup>119</sup> ».

Les symbolistes mineurs et majeurs constituent une littérature française déjà reconnue comme canonique, correspondant à des habitudes de lecture, et qui peut facilement trouver un public sans que le risque éditorial soit trop grand. La traduction continue donc d'actualiser des auteurs dont les écritures n'ont plus rien de véritablement surprenant ; elle offre une tradition sur laquelle s'appuyer mais pas vraiment de nouvelles directions. Le canon symboliste choisi correspond à des caractéristiques spécifiques qui le rendent facilement lisible, peu déroutant, en conformité avec l'horizon de lecture dominant : « El modelo simbolista que acabará por

---

<sup>116</sup> CHEVALIER, Jean-Claude, DELPORT, Marie-France, *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint Jérôme*, Paris, l'Harmattan, 1995.

<sup>117</sup> STEINER, George, *Después de Babel*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1980, cité par Miguel GALLEGO ROCA, « De las vanguardias a la Guerra Civil », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanque, Editorial Ambos Mundos, 2004, p. 496.

<sup>118</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996.

<sup>119</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, « De cómo no fueron posibles en español las traducciones vanguardistas », dans Luis PEGENAUTE, (dir.), *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelone, PPU, 2001, p. 41-48.

persistir será el más atenuado, el más intimista<sup>120</sup> ». C'est l'attention portée au monde sensible, proche et quotidien qui prédomine. Les auteurs symbolistes les plus consensuels et les plus traduits sont alors Jean Moréas, Albert Samain, Paul Fort et Francis Jammes.

L'inertie que la traduction impose aux formes poétiques est due à un double choix : une sélection d'auteurs étrangers s'inscrivant dans l'esthétique dominante au lieu de la bousculer, d'une part, la façon traditionnelle de traduire des textes novateurs d'autre part.

#### - Traduction et rénovation des formes poétiques

Les choix traductifs de certains poètes espagnols ont une influence décisive dans l'évolution des formes poétiques au début du XX<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans le développement du vers libre et du poème en prose. C'est justement sur cette idée que s'appuie *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, de Miguel Gallego Roca, dont le titre est révélateur de la thèse défendue par son auteur. Le critique littéraire et traducteur Díez-Canedo est souvent cité dans ce livre, ce qui suggère l'importance de sa participation à cette rénovation littéraire par la traduction.

À cette époque, des traducteurs choisissent de se passer de la rime et parfois des vers réguliers, même si ces procédés sont présents dans le texte original, évoluant progressivement vers une forme plus libre. Gallego Roca remarque cette tendance dans la pratique de Fernando Maristany, prolifique traducteur de poésie étrangère, surtout dans son *Antología general*<sup>121</sup>, vers 1922 :

Maristany demuestra ahora su decreciente inclinación por la traducción rimada, y su cada vez más abierta preferencia por el verso blanco. (...) Indudablemente, la experiencia en la traducción también debió dictarle que el ritmo acaba siendo más agradecido en las traducciones que la búsqueda de la rima<sup>122</sup>.

Quant au rôle des traductions dans la genèse du poème en prose, il a été reconnu en France. En Espagne, ce rôle est aussi à étudier. Il peut s'agir, bien sûr, d'introduire des poèmes en prose français, mais aussi de traduire en prose des poèmes versifiés.

---

<sup>120</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, « De las vanguardias a la Guerra Civil », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanque, Editorial Ambos Mundos, 2004, p. 503.

<sup>121</sup> MARISTANY, Fernando, *Antología general de poetas líricos franceses (1391-1921)*, Barcelone, Cervantes, c. 1922, cité par Miguel GALLEGO ROCA, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996.

<sup>122</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, *ibid.*

- La revue *Prometeo*

La revue *Prometeo* (1908-1912), dont Javier Gómez de la Serna est le premier directeur, avant que son fils Ramón ne prenne sa succession<sup>123</sup>, est fondamentale dans le cadre d'une étude des traductions au début du XX<sup>e</sup> siècle, pour le rôle de premier plan qu'elle a joué dans la diffusion de la littérature étrangère contemporaine. Elle accordait également une large place aux créateurs de formes esthétiques novatrices du XIX<sup>e</sup> siècle. Diez-Canedo y traduit par exemple dès 1909, et pour la première fois en espagnol, les vers libres de Walt Whitman. Cette traduction en vers libres est pour Gallego Roca «un testimonio temprano de la aclimatación del verso libre a la poesía española<sup>124</sup> ». C'est une avancée importante si l'on considère le temps qu'il a fallu pour que Whitman soit traduit en espagnol. Ce n'est qu'en 1912 qu'une sélection de ses poèmes paraît en Espagne et Diez-Canedo donne une version complète de *Leaves of grass* en 1924. Diez-Canedo traduit également dans cette revue des poèmes de Paul Fort<sup>125</sup> qui ont pu passer pour des poèmes en prose. S'ils ont, dans leur version originale, l'aspect d'une succession de paragraphes en prose, ils sont en réalité composés uniquement de dodécasyllabes. La traduction suit cette disposition et choisit une transposition en « alejandrinos arromanzados ».

La place du poème en prose n'est pas négligeable dans *Prometeo*, que la forme en prose soit due aux auteurs originaux des textes ou à leurs traducteurs. Ricardo Baeza propose ainsi des fragments de Lautréamont<sup>126</sup>, d'Aloysius Bertrand<sup>127</sup> et des poèmes en prose d'Oscar Wilde<sup>128</sup>. Diez-Canedo participe dans cette revue à la rénovation des formes poétiques à travers la traduction et montre son intérêt pour l'exploration des frontières entre vers et prose. Pourtant, nous verrons qu'il n'est pas favorable à la traduction en prose de la poésie versifiée. Ce serait donc davantage par le choix des poèmes originaux que par ses options de traduction qu'il aurait été novateur.

---

<sup>123</sup> À partir du numéro XI, publié entre septembre et décembre 1909.

<sup>124</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, « De las vanguardias a la Guerra Civil », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanque, Editorial Ambos Mundos, 2004, p. 494.

<sup>125</sup> FORT, Paul, « Dos baladas », trad. d'Enrique DIEZ-CANEDO, *Prometeo*, n°8, juin 1909.

<sup>126</sup> *Prometeo*, n°9, juillet 1909.

<sup>127</sup> *Prometeo*, n°23, 1910.

<sup>128</sup> *Prometeo*, n°15, 1910.

Pour Gallego Roca, cette publication, parfois considérée comme la première revue d'avant-garde madrilène, établit un corpus de poésie étrangère qui sera ensuite réutilisé fréquemment jusqu'au début des années 1920<sup>129</sup>. Elle occupe une place de premier ordre dans la diffusion de traductions susceptibles d'avoir un retentissement sur les formes poétiques du système d'accueil.

- Ricardo Baeza Traduxit

Cette revue ne peut être abordée sans présenter une de ses figures les plus importantes, Ricardo Baeza (1890-1956). Ami d'enfance de Ramón Gómez de la Serna, il est le traducteur principal de *Prometeo*, travaillant depuis des textes en français, anglais, portugais ou italien. Il doit à son omniprésence dans la revue le surnom de « Ricardo Baeza Traduxit ». À ses côtés se trouve un nombre réduit de traducteurs, dont Julio Gómez de la Serna et Enrique Diez-Canedo qui, quelques années plus tard, partageront avec lui la condition de traducteurs de poèmes en prose de Baudelaire<sup>130</sup>. Il traduit, en effet, tout jeune, trois de ces poèmes pour l'anthologie de Diez-Canedo et Fortún<sup>131</sup> publiée en 1913, et dont il sera question plus loin. Il y est précisé que ces textes ont été traduits expressément pour cette édition, ce qui n'était pas le cas des poèmes des *Fleurs du mal* dans la traduction d'Eduardo Marquina. L'intérêt de Baeza pour le poème en prose s'était déjà manifesté auparavant puisqu'il en avait publié quelques-uns signés de lui dans *Prometeo*. Ayant poursuivi une activité de traduction particulièrement intense jusqu'à la fin des années 1930<sup>132</sup>, Ricardo Baeza est une figure de traducteur reconnue également pour sa réflexion sur la traduction, en particulier dans trois articles publiés dans *El Sol* en octobre 1928.

---

<sup>129</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, « De las vanguardias a la Guerra Civil », *Historia de la traducción en España*, dans, Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 2004, p. 493.

<sup>130</sup> On trouve encore un autre futur traducteur des Petits poèmes en prose dans cette revue qui, d'après la notice de l'Hémérothèque digitale de la Bibliothèque Nationale d'Espagne, compte au total des contributions de cent quarante et un auteurs différents : José Francés y publie plusieurs articles et trois de ses romans y font l'objet d'un compte rendu.

<sup>131</sup> Ce n'est pas la première fois qu'ils participent à un projet commun car Fernando Fortún (1890-1914) est aussi un des collaborateurs de *Prometeo*.

<sup>132</sup> LAGET, Laurie-Anne, « La revue *Prometeo* et son traducteur Ricardo Baeza, deux média(teur)s culturels entre fin de siècle et poétique d'avant-garde », dans Serge SALAÜN (dir.), *Entre l'ancien et le nouveau : le socle et la lézarde*, vol. 2, p. 513-547.

## *Traduction en vers ou en prose*

Pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, savoir s'il vaut mieux traduire en vers ou en prose est un des nœuds du débat autour de la traduction. Les choix sont divers. La pratique la plus courante pour la traduction poétique au tout début du XX<sup>e</sup> siècle consiste à traduire en vers rimés, même là où le texte original ne présente pas de rimes, et en vers isosyllabiques, même les vers libres, comme le dénonce Unamuno en 1907 :

Me parecía una inconsecuencia y un atentado traducir en verso consonante o siquiera asonante poesías que en su original están en verso libre, y una ñoñería evitar en este verso asonancias que los autores traducidos no evitaron en el original<sup>133</sup>.

Par la suite, l'utilisation des assonances et de vers irréguliers est plus fréquente.

Manuel Machado, lui, choisit de traduire Verlaine en prose. Pour les traducteurs espagnols qui optent pour cette solution et veulent justifier leur pratique, les modèles français qui font autorité sont Baudelaire et Mallarmé, qui ont traduit en prose des poèmes de Poe. Ángel Crespo souligne quelles ont été les principales prises de position dans ce débat, en s'intéressant à l'opinion que Gómez Carrillo exprime dans le prologue de l'anthologie où ont paru les traductions de Machado :

es evidente que la filípica de Gómez Carrillo contra los traductores en verso está motivada por el deseo de defender la práctica de Manuel Machado contra la general de los poetas modernistas, pero también y muy particularmente frente al más prestigioso traductor de poesía del modernismo, es decir, de Díez-Canedo, y su concepto y su práctica de la traducción<sup>134</sup>.

Juan Ramón Jiménez opte également pour la traduction en prose et pour une réflexion sur la poésie que cette dernière peut abriter : d'après Gallego Roca, son modèle est « la prosificación lírica, lo que no quiere decir prosificación a secas<sup>135</sup> ». L'Argentin Arturo Costa Álvarez, qui est, d'après Ruiz Casanova, l'un des principaux théoriciens de la traduction à l'époque, prend lui aussi fermement parti pour la traduction « no en verso, sino en prosa más o menos rítmica », en 1922 :

---

<sup>133</sup> UNAMUNO, Miguel de, *Poesías completas*, Madrid, Alianza, 1987, cité par Miguel GALLEGO ROCA, « De las vanguardias a la Guerra Civil », dans FRANCISCO LAFARGA, LUIS PEGENAUTE (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanque, Ambos Mundos, 2004, p. 496.

<sup>134</sup> CRESPO, Ángel, « Acerca del Verlaine de Manuel Machado » dans PAOLO VALESIO, RAFAEL-JOSÉ DÍAZ (dir.), *Literatura y traducción: caminos actuales*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad internacional Menéndez y Pelayo, 1996.

<sup>135</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996, p. 36.

La traducción de la poesía no debe hacerse en verso. Porque, cuando a las diferencias naturales de la versión llana se agregan las licencias del lenguaje poético que adopta el traductor, y a ambas cosas se suman las cortapisas de la medida, las exigencias del ritmo y las imposiciones de la rima, el resultado es por fuerza e infaliblemente la desnaturalización completa, en cuanto a forma, del texto original<sup>136</sup>.

### 1.2.2. La réception des poètes français en Espagne depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

D'après José Francisco Ruiz Casanova, les poètes français dont l'influence a été la plus décisive dans la poésie hispanique, entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle, sont Baudelaire, Verlaine, Mallarmé et Rimbaud<sup>137</sup>. Pourtant, la prééminence de Baudelaire est problématique : elle n'est pas soulignée unanimement par tous les observateurs de la poésie de l'époque. Pour ce chercheur, c'est entre 1888 et 1916, années qui correspondent à la naissance et à la disparition du mouvement *modernista* en Espagne, que l'influence parnassienne et symboliste est la plus forte. Or ces dates sont celles de la publication du recueil *Azul* de Rubén Darío et de la mort de ce dernier. Considérer quels sont les auteurs français pour lesquels cette figure centrale du *modernismo* hispanique professe le plus d'admiration peut permettre d'expliquer la réception de ces derniers dans la Péninsule. D'après Carlos Bousoño,

El iniciador del espíritu contemporáneo para la poesía hispánica es, como todos saben, Rubén Darío, nacido en 1867. Para ello se inspira, como es natural, en los poetas franceses, aunque, de hecho, se equivoca de dechado, y en lugar de apoyarse en los simbolistas, que representaban mejor que los parnasianos el espíritu de la época, Rubén Darío toma impulso en estos últimos o en el Verlaine de lo más superficial de *Fêtes Galantes*<sup>138</sup>.

Pourtant Glyn Hambrook explique que Darío n'a pas totalement ignoré Baudelaire puisqu'il le mentionne plusieurs fois dans *Los Raros* (1896) et « continue à faire des commentaires intermittents jusqu'au crépuscule du modernismo » à propos de l'auteur des *Fleurs du mal*. Mais c'est aussi, d'après lui, le critique dont le jugement s'attache le plus aux

---

<sup>136</sup> COSTA ÁLVAREZ, Arturo, *Nuestra lengua*, Buenos Aires, Sociedad Editorial Argentina, 1922, cité par José Francisco RUIZ CASANOVA, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 151.

<sup>137</sup> RUIZ CASANOVA, José Francisco, *ibid.*

<sup>138</sup> BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1952, cité par David MARÍN HERNÁNDEZ, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007, p. 19.



clichés du vice, du péché et du satanisme baudelairiens<sup>139</sup>. Cette appréciation a pu expliquer la diffusion d'une image défavorable de Baudelaire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, image que reflète une des tendances de la critique que nous mentionnerons plus loin.

Toujours selon Ruiz Casanova, parmi les quatre poètes français les plus influents, Baudelaire et Verlaine auraient été plus présents que Rimbaud et Mallarmé, parmi les références des poètes de l'époque. Ce qu'écrit Ángel Crespo appuie cette idée, mais sans mentionner Baudelaire : « El modernismo hispánico fue muy tímido, no al enfrentarse con la obra de Verlaine, de la que supo extraer abundante aspiración, sino con la de Rimbaud y Mallarmé, mucho más intelectualizadas que la del primero<sup>140</sup>. » Luis Cernuda, d'ailleurs, incluait Baudelaire dans la liste des grands poètes français ignorés des *modernistas* :

Algún crítico modernista ha pretendido identificar dicho movimiento con el simbolismo, identificación errónea desde cualquier punto de vista. El modernismo (...) parte del romanticismo francés, pasa por lo parnasiano, pero se detiene precisamente donde comienza el simbolismo. Recuérdese que los poetas franceses a quienes los modernistas admiran son Hugo, Musset, Leconte de Lisle, Heredia, Banville, hasta Lamartine en algún caso. (...) Es curioso: la mejor poesía francesa del siglo pasado (Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud) no interesó a los modernistas y la dejan a un lado<sup>141</sup>.

Les appréciations autour de la place réelle de Baudelaire en Espagne, à l'époque qui nous occupe, sont donc contrastées. En revanche, tous les témoignages et analyses s'accordent à reconnaître la prééminence de Verlaine.

Par ailleurs, David Marín Hernández souligne combien ce qu'il appelle le symbolisme « pur » a été apprécié, au début du XX<sup>e</sup> siècle, au détriment de Baudelaire :

En nuestro país el lenguaje simbólico de la obra baudelairiana, por el estado embrionario en que se manifestaba, se vio ensombrecido por el simbolismo más puro de otros poetas que durante estos primeros años del siglo XX recibieron más atención<sup>142</sup>.

Si l'on en croit l'ensemble des appréciations citées précédemment, le *modernismo* a donc pris appui sur le romantisme puis sur les poètes du Parnasse, négligeant Baudelaire, qui

---

<sup>139</sup> HAMBROOK, Glyn, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue *modernista Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000, p. 175-188.

<sup>140</sup> CRESPO, Ángel, Introduction à son *Antología de la poesía modernista*, Tarragone, Ed. Tarraco, 1980, cité par José Francisco RUIZ CASANOVA, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.

<sup>141</sup> CERNUDA, Luis, 1957, dans Miguel GALLEGO ROCA, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996.

<sup>142</sup> MARÍN HERNÁNDEZ, David, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007, p. 59.

avait repris des éléments de l'un et de l'autre courant mais en les dépassant. Le symbolisme s'est ensuite imposé comme modèle dominant, toujours au détriment de Baudelaire, dont on considère pourtant qu'il lui a donné naissance. Il faut donc distinguer deux phases du *modernismo*, pour préciser la chronologie des patrons poétiques dominants pendant cette période. Glyn Hambrook fixe le passage de l'une à l'autre en 1900<sup>143</sup>.

Si la critique s'est intéressée à Baudelaire dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il ne semble donc pas avoir constitué précocement un modèle esthétique majeur pour les poètes. Par la suite, dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, la présence de Verlaine est beaucoup plus massive que celle de Baudelaire, dans les anthologies et les revues. Et Verlaine a bénéficié d'une publication de ses œuvres complètes dans les années 1920 (entre 1921 et 1926), ce qui n'est pas le cas de l'auteur des *Fleurs du mal*.

Les poètes mentionnés comme ayant été injustement négligés par les *modernistas* espagnols ont pu avoir davantage d'écho en Amérique latine, pendant cette période. Dans le cas de Julián del Casal, par exemple, on a vu que la place accordée à Baudelaire est importante, dès les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle.

### 1.2.3. Réception de Baudelaire en Espagne entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les trois premières décennies du XX<sup>e</sup>

Avant d'étudier les traductions du *Spleen de Paris* elles-mêmes, il est utile de tracer un bref panorama de la réception de Baudelaire en Espagne à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce panorama s'appuie essentiellement sur les articles de Glyn Hambrook et sur la synthèse de David Marín Hernández<sup>144</sup> et prend en compte le discours de la critique espagnole sur Baudelaire.

---

<sup>143</sup> HAMBROOK, Glyn, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue *modernista Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000, p. 175-188.

<sup>144</sup> MARÍN HERNÁNDEZ, David, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007.

### 1.2.3.1. Les principales tendances de la réception critique de Baudelaire en Espagne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

Les manifestations les plus visibles de la réception de Baudelaire sont les commentaires critiques qui paraissent dans la presse. Ces critiques sont tardives et commencent par être très défavorables. D'après William Aggeler<sup>145</sup>, on peut trouver des commentaires ponctuels sur *Les Fleurs du mal* en Espagne, dès l'année de leur publication mais pas d'analyse développée. Aggeler explique la rareté des critiques sur Baudelaire dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par le fait que la poésie n'occupait alors qu'une place secondaire par rapport au roman. David Marín Hernández<sup>146</sup>, cependant, propose une autre hypothèse. Pour lui, la poésie de Baudelaire a probablement été perçue comme trop classique et logique, quand les poètes cherchaient au contraire une poésie vaporeuse et imprécise. Il cite une appréciation de la fin des années 1920 qui met justement en parallèle Verlaine et Baudelaire, opposant la froideur marmoréenne de celui-ci à l'émotion de celui-là.

Dans ses articles « Baudelaire and Spain<sup>147</sup> » puis « Baudelaire, degeneration theory, and literary criticism in *fin de siècle* Spain<sup>148</sup> », qui est un développement du précédent, Glyn Hambrook perçoit dans les critiques espagnoles sur Baudelaire, entre 1880 et 1910, trois tendances principales. La première est une prolongation de la réaction antiromantique du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle s'appuie sur un point de vue traditionnaliste et catholique. La deuxième est constituée par l'avant-garde fin de siècle dont la position esthétique n'est pas éloignée de celle de Baudelaire mais qui pourtant ne l'accueille pas de façon unanime. Le troisième groupe de commentateurs de l'œuvre de Baudelaire comprend les représentants du darwinisme social, né en Europe dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui s'enracine en Espagne à la fin du siècle. Ils s'appuient sur la « théorie de la dégénérescence », se centrant sur la psychologie des artistes, et appliquant les dernières théories scientifiques à la littérature. La première tendance et la troisième seront traitées d'abord car elles sont caractérisées par des réactions plus univoques.

---

<sup>145</sup> AGGELER, William, *Baudelaire judged by Spanish critics, 1857-1957*, Athens, University of Georgia Press, 1971, cité par David MARÍN HERNÁNDEZ, *ibid.*

<sup>146</sup> MARÍN HERNÁNDEZ, David, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007.

<sup>147</sup> HAMBROOK, Glyn, « Baudelaire and Spain », *French Studies Bulletin*, n°26, printemps 1988, p. 8-10.

<sup>148</sup> HAMBROOK, Glyn, « Baudelaire, degeneration theory, and literary criticism in *Fin de siècle* Spain », *Modern Language Review*, n°101, 2006, p. 1005-24.

Le premier critique littéraire de renom qui s'intéresse aux *Fleurs du mal*, Juan Valera, est à classer dans la première catégorie. Dans plusieurs articles datant de 1886, il insiste sur la décadence, la dépravation et le satanisme de Baudelaire, qui le rendent totalement illisible, appuyant son opinion sur des citations biaisées d'un petit nombre de poèmes. En 1886, il écrit : « La verdad es que trescientas páginas de versos, llenos de tales maldiciones, no se pueden aguantar. (...) Carlos Baudelaire y sus *Flores del mal* son una faceta estrambótica que nadie que esté en su cabal juicio puede mirar con seriedad »<sup>149</sup>, et en 1891 : « Las visiones de Baudelaire y Rollinat espeluznan y descomponen el estómago; dan horror y asco; es menester ser valientes y robustos para resistirlas sin vomitar o sin caer desmayado »<sup>150</sup>. D'après Marín Hernández<sup>151</sup>, cette lecture superficielle de Baudelaire se fonde sur une interprétation tendancieuse de la notice de Théophile Gautier qui sert de préface à l'édition de 1868 des *Fleurs du mal*<sup>152</sup>. L'accueil critique français de Baudelaire a donc été exporté dans la Péninsule et c'est souvent par cet intermédiaire, et avant tout accès direct à l'œuvre concernée, que les lecteurs espagnols ont fait la connaissance de l'auteur des *Fleurs du mal*. Ainsi, dans le cas de Valera, par exemple, ce serait le contenu du péri-texte de ce recueil qui aurait déterminé son jugement critique, appuyé ensuite sur une lecture superficielle des poèmes, à la recherche de la confirmation de ce qui avait été lu dans la préface<sup>153</sup>.

Dès 1887, Clarín prend la défense de Baudelaire face à des critiques qu'il considère comme injustes et trop centrées sur des anecdotes biographiques. Alfred E. Carter<sup>154</sup> affirme qu'il est le premier à répondre aux condamnations du critique français Ferdinand Brunetière, qui s'attaque à Baudelaire dans un article paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1887. Ce dernier associe encore, en 1892, dans un autre article, le nom de Baudelaire à la débauche et à l'immoralité. Carter<sup>155</sup> souligne également que le poète français a finalement eu meilleure presse en Espagne qu'en France. Même si Clarín reconnaît dans un premier temps qu'il a peu

---

<sup>149</sup> AGGELER, William, *Baudelaire judged by Spanish critics, 1857-1957*, Athens, University of Georgia Press, 1971, p. 7.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>151</sup> MARÍN HERNÁNDEZ, David, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007.

<sup>152</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Michel Lévy, 1868.

<sup>153</sup> MARÍN HERNÁNDEZ, David, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007.

<sup>154</sup> CARTER, Alfred E., « Highlights of Spanish Criticism of Baudelaire », *South Atlantic Bulletin*, vol. 33, n°4, novembre 1968, p. 11-13.

<sup>155</sup> *Ibid.*

d'affinités avec l'œuvre de Baudelaire, il déclare que c'est un poète de premier ordre et prédit qu'il deviendra un classique malgré un accueil initial mitigé :

Pasando tiempo, cuando ya nadie se acuerde de la persecución ni de la apoteosis, Las flores del mal quedarán a la altura que deben estar, entre los buenos libros de la verdadera poesía francesa de este siglo, como obra de arte en que se pueden admirar muchos primores<sup>156</sup>.

Ses appréciations se fondent sur une véritable lecture des *Fleurs du mal*, mais aussi des poèmes en prose et des critiques d'art. Pour mesurer l'influence des articles de Clarín qui ont constitué, pour certains lecteurs espagnols, un préliminaire à la découverte de Baudelaire, le témoignage de Juan Ramón Jiménez est révélateur : il signale que c'est après leur lecture qu'il a décidé de commander les livres de Baudelaire. Alfred Carter insiste également sur la répercussion de ces articles : « there is reason to suppose that Clarín was partly responsible for Baudelaire's growing favor among writers and critics in Spain during the last decades of the century<sup>157</sup> ».

Clarín souligne le spiritualisme chrétien de Baudelaire, et c'est aussi sur cet aspect qu'insiste Emilia Pardo Bazán un peu plus tard, même si, selon Glyn Hambrook, elle lui reproche son pessimisme et son satanisme<sup>158</sup>. Ainsi, à partir des articles de Clarín, plusieurs commentaires viennent contrebalancer l'appréciation de Valera.

La troisième tendance de la critique identifiée par Glyn Hambrook est également abordée par Marín Hernández lorsqu'il explique que l'influence de Max Nordau, auteur d'origine hongroise et de langue allemande ayant vécu à Paris à partir de 1880, a fortement conditionné la réception de Baudelaire en Espagne. Nordau s'était appuyé sur une interprétation du génie qui en faisait une forme de dégénérescence, idée qui était déjà apparue dans plusieurs livres d'un criminologue italien, Cesare Lombroso, à partir de 1864. Glyn Hambrook résume la thèse de Lombroso de la manière suivante : « the psychology of the "man of genius", he argued, is similar at least in certain respects to that of the criminal or the

---

<sup>156</sup> CLARÍN, « Baudelaire », *La Ilustración Ibérica*, 17 septembre 1887, dans William AGGELER, *Baudelaire judged by Spanish critics, 1857-1957*, Athens, University of Georgia Press, 1971, p. 11.

<sup>157</sup> CARTER, Alfred E., « Highlights of Spanish Criticism of Baudelaire », *South Atlantic Bulletin*, vol. 33, n°4, novembre 1968, p. 11-13.

<sup>158</sup> HAMBROOK, Glyn, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue *modernista Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000, p. 175-188.

mentally defective individual<sup>159</sup> ». Or Baudelaire est un des principaux cas diagnostiqués dans son livre *L'uomo di genio* : « Lombroso discovered in Baudelaire enough degenerative traits to compile a detailed enumeration of more than five hundred words in length, making him one of the most significant case histories in the book. ». Le livre le plus célèbre de Max Nordau, *Dégénérescence*, publié en allemand en 1892 a été traduit en espagnol dès 1902<sup>160</sup>, et probablement d'abord lu en version française (1894)<sup>161</sup>, ce qui montre l'intérêt qu'il a rapidement suscité. Jugeant la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle d'après un point de vue de médecin et de psychiatre, Nordau, pour qui l'art doit être moral ou ne pas être, diagnostique Baudelaire comme un égomane. Ces conclusions rejoignent finalement la critique traditionnelle, essentiellement morale et biographique. Marín Hernández cite un passage du livre de Nordau particulièrement révélateur pour comprendre l'image de Baudelaire qu'il contribue à créer :

Si se exagera el culto de la forma de Teófilo Gautier y su lubricidad, y si a su indiferencia hacia el mundo y los hombres se asocia la aberración que la hace degenerar en predilección por el mal y lo repugnante, se tiene enfrente de uno la figura de Baudelaire<sup>162</sup>.

La réception de Nordau se fait également à travers deux de ses disciples espagnols : Pompeyo Gener, auteur de *Literaturas malsanas* (1894) et José María Llanas Aguilaniedo, avec *Alma contemporánea* (1899). Ce dernier, cependant, en présentant Baudelaire comme une victime de l'évolution de la société du XIX<sup>e</sup> siècle, plus que comme une force de corruption, permet une identification avec le poète. D'après Glyn Hambrook, *Alma contemporánea* prépare donc le terrain pour une réception plus favorable à Baudelaire, à partir de la deuxième décennie du XX<sup>e</sup> siècle.

La deuxième tendance de la critique baudelairienne en Espagne, d'après Glyn Hambrook, est celle des *modernistas*. Le poète pré-*modernista* Manuel Reina avait déjà montré son intérêt pour Baudelaire en l'évoquant dans l'un de ses poèmes, « A un poeta », en 1894. Il lui accordait également une place dans la revue qu'il avait fondée, *La Diana*, dont il

---

<sup>159</sup> HAMBROOK, Glyn, « Baudelaire, degeneration theory, and literary criticism in *Fin de siècle* Spain », *Modern Language Review*, n°101, 2006, p. 1008.

<sup>160</sup> NORDAU, Max, *Degeneración*, trad. de Nicolás Salmerón, Madrid, Fernando Fe, 1902.

<sup>161</sup> HAMBROOK, Glyn, « Baudelaire and Spain », *French Studies Bulletin*, n°26, printemps 1988, p. 8-10.

<sup>162</sup> NORDAU, Max, *Degeneración*, trad. de Nicolás Salmerón, Madrid, Fernando de Fe, 1902, cité par David MARÍN HERNÁNDEZ, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007, p. 25.

sera question ci-dessous. Luis Bonafoux, portoricain né en France et qui a vécu en Espagne et à Cuba, est d'après Hambrook l'un des premiers critiques de ce mouvement à se référer à Baudelaire, en 1894 également. En 1902, Ramón del Valle-Inclán désigne Baudelaire comme étant à l'origine de la nouvelle poésie, grâce à l'introduction de la pratique de la synesthésie<sup>163</sup>. D'autre part, l'influence de Baudelaire sur Azorín a été reconnue par celui-ci. Or ce dernier est essentiellement romancier et essayiste, ce qui prouve qu'à l'intérieur de la génération de 98, l'œuvre de Baudelaire n'attire pas seulement l'attention des poètes. D'après Carter, qui cite Anna Krause, ce qui a particulièrement intéressé Azorín, chez Baudelaire, c'est sa conception de la mémoire et de la solitude. Il note également le rôle du *Spleen de Paris* : « He also drew from the prose poems his interest in the city and his preoccupation with the phenomenon of time<sup>164</sup>. »

En 1895, Gómez Carrillo, écrivain *modernista* né au Guatemala, présente Baudelaire comme le poète admiré par toutes les tendances littéraires et spirituelles d'une époque, soulignant la diversité d'interprétations que son œuvre provoque :

Pero nadie ejerció, en ninguna época, una influencia tan grande como el místico soñador y atormentado de los *Pequeños poemas en prosa* y de las *Flores del Mal*... Baudelaire fue el más complejo de los ingenios de su siglo, y por lo mismo es el más venerado. Los neomísticos admiran sus raptos de inspiración cristiana, los diabólicos adoran sus blasfemias, los naturalistas sus descripciones, los decadentes sus imágenes, los prosadores su frase, y los simbolistas sus obscuridades. Todos, en fin, le adoran y le admiran; en todos ha influido<sup>165</sup>.

On a vu cependant que l'accueil est beaucoup moins unanime que cela. Malgré ce qui vient d'être cité, Gómez Carrillo, estime également, en 1895, que Baudelaire est dépassé. Si tous l'admirent, c'est donc comme un prédécesseur illustre et non pour signaler la validité contemporaine de son œuvre. Glyn Hambrook mentionne aussi un article de Miguel de Unamuno très défavorable à Baudelaire : dans la revue *Helios*, en 1903, il qualifie certains

---

<sup>163</sup> VALLE-INCLAN, Ramón del, « Modernismo », *La Ilustración Española y Americana*, 22 février 1902, p. 114, cité par Glyn HAMBROOK, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue *modernista Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000, p. 175-188.

<sup>164</sup> CARTER, Alfred E., « Highlights of Spanish Criticism of Baudelaire », *South Atlantic Bulletin*, vol. 33, n°4, novembre 1968, p. 11-13.

<sup>165</sup> GOMEZ CARRILLO, Enrique, *Literatura extranjera*, Paris, Garnier, 1895, cité par Glyn HAMBROOK, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue *modernista Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000.

poèmes d'« atrocidades » et condamne l'excès d'artifice qui empêche, selon lui, de percevoir dans ses poèmes la palpitation de la vie<sup>166</sup>.

Il est donc très difficile de caractériser de façon uniforme l'attitude des *modernistas* espagnols vis-à-vis de Baudelaire. C'est une réception marquée par l'ambivalence. Pour Glyn Hambrook, cette diversité d'opinions est logique puisque le *modernismo* recouvre en réalité, sous un seul nom, une multiplicité de goûts. À un horizon d'attente hétérogène correspond un accueil plus ou moins enthousiaste, qui rend toute synthèse tranchée nécessairement inexacte, comme l'exprime la conclusion de Glyn Hambrook :

Baudelaire was received favourably as much as he was seen to be the founder of a literary tradition in which the *modernistas* in particular found inspiration and which they readily embraced. Nevertheless, his work was rarely held up as a model for emulation – this honour was reserved for more contemporary poets, particularly Verlaine – and occasionally became the object of unreserved censure<sup>167</sup>.

Si les écrivains du *modernismo* et de la génération de 98 ont été les premiers à se référer fréquemment à son œuvre pour elle-même, ce n'est donc pas forcément avec le plus grand des enthousiasmes, ni en lui donnant toujours une place de premier plan.

Hambrook a étudié la présence de Baudelaire dans la revue *Helios* (1903-1904) qui appartient à la deuxième phase du *modernismo*. L'importance de Baudelaire ne semble pas négligeable dans *Helios* : parmi les auteurs français, il est le troisième à être le plus fréquemment cité, derrière Verlaine et Maeterlinck. Pourtant, la place intermédiaire qu'il occupe dans l'évolution de la poésie européenne ne permet pas d'en faire un exemple absolu :

Dans *Helios* pourtant, il ne s'agit pas d'une véritable ambivalence ; il n'y a pas de coexistence de deux points de vue apparemment contradictoires. Car dans *Helios* l'œuvre de Baudelaire n'est jugée bonne et exemplaire que par rapport à une littérature inférieure parce que démodée, telle que la poésie de Núñez de Arce (...) tandis que ses faiblesses et défauts sont mis en évidence par des comparaisons avec la poésie post-baudelairienne ou avec des principes esthétiques plus actuels (...) (Rappelons à cet égard la popularité de Verlaine)<sup>168</sup>.

Baudelaire est souvent cité, mais jamais autant que les écrivains à la mode, et généralement par allusions, ce qui montre qu'il n'est plus à présenter au lecteur : « La place

<sup>166</sup> HAMBROOK Glyn, « Baudelaire and Spain », *French Studies Bulletin*, n°26, printemps 1988, p. 8-10.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> HAMBROOK, Glyn, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue modernista *Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000, p. 183.



de son œuvre telle qu'elle est définie dans *Helios* est donc celle d'un classique moderne ou contemporain, d'un point de départ dont la pertinence n'a pas encore tout à fait disparu<sup>169</sup>. » Après cette première phase de réception critique, c'est dans les années 1920 que Baudelaire affirme à nouveau sa pertinence.

### 1.2.3.2. La réception de Baudelaire dans les années 1920

Cette deuxième phase correspond aussi à une autre génération de poètes. Ramón Gómez de la Serna lui consacre en 1920 un essai d'une centaine de pages, intitulé « El desgarrado Baudelaire », pour lui rendre hommage. Il y déclare : « hace un siglo que nació Baudelaire y no ha habido nadie que se le asemeje ni le aventaje<sup>170</sup> ». Pourtant, considérant les mentions de Baudelaire dans les écrits des principaux poètes de la génération de 27, Alfred E. Carter signale que le poète français n'est pas l'objet d'une grande attention critique, même si l'obstacle moral à la réception de Baudelaire n'est plus d'actualité :

Few, it is true, took the trouble to write about him. The magnificent group of twentieth century Spanish poets was apparently too occupied with other concerns to turn out essays on Baudelaire. Lorca, Machado, Salinas, and Alberti mention him only once, we find two references in Cernuda and others in some fragmentary notes for a lecture by J. R. Jiménez<sup>171</sup>.

L'œuvre de Luis Cernuda (1902-1963), malgré ce que Carter suggère, est une exception à cette relative indifférence et un exemple, souvent mentionné<sup>172</sup>, de poète qui se réclame du modèle baudelairien. Ses premiers poèmes paraissent en 1927, il s'agit donc déjà d'une réception tardive.

Cette reconnaissance tardive de Baudelaire par le lectorat espagnol, qui a été reliée au goût dominant pour le roman, pourrait s'expliquer, d'après Marín Hernández, par la place intermédiaire qu'occupe l'auteur du *Spleen de Paris* entre le romantisme, le Parnasse et le

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p 185.

<sup>170</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Efigies*, Madrid, Oriente, 1929, cité par Luis LÓPEZ JIMÉNEZ, « Ramón Gómez de la Serna, crítico de literatura (francesa) », *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n°6-7, 1988, p. 203-210.

<sup>171</sup> CARTER, Alfred E., « Highlights of Spanish Criticism of Baudelaire », *South Atlantic Bulletin*, vol. 33, n°4, novembre 1968, p. 11-13.

<sup>172</sup> Voir par exemple GINÉ, Ferran, « Pervivencia de Baudelaire en los versos de Luis Cernuda », dans Marta GINÉ (dir.), *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, p. 281-300.

symbolisme, ainsi qu'à la difficulté de comprendre sa modernité à la première lecture de ses vers :

El protagonismo de Baudelaire en la literatura universal radica más en sus valores metapoéticos que en su poesía, aunque a través de ésta se entreveran aquellos. No es casual que el reconocimiento le llegase décadas después de su muerte, cuando ya se había abierto la suficiente perspectiva como para comprender su verdadera labor de transición entre los movimientos decimonónicos y la lírica moderna<sup>173</sup>.

C'est donc de manière rétrospective que la nouveauté de Baudelaire a pu être perçue, lorsque s'est atténué le scandale qu'avait provoqué son principal recueil, et lorsque la prédominance des critères moraux et biographiques pour le juger a laissé la place à une approche plus littéraire. Toujours d'après Marín Hernández, c'est seulement la connaissance de l'évolution ultérieure de la poésie qui permet de redonner à Baudelaire sa juste place dans l'histoire de la poésie moderne. Au moment où le symbolisme a été largement diffusé, Baudelaire a été reconnu comme précurseur, et c'est ainsi qu'il est désigné dans l'anthologie de Diez-Canedo et Fortún<sup>174</sup>, en 1913. Lui donner ce titre, c'est certes lui reconnaître un rôle fondamental, mais c'est aussi instituer une hiérarchie avec les poètes qui le suivent, dans laquelle il n'occupe pas une place de premier plan mais sert d'échelon vers des successeurs reconnus comme plus dignes d'intérêt.

#### 1.2.3.3. Baudelaire dans les anthologies de poésie française traduite du début du XX<sup>e</sup> siècle

S'intéresser aux anthologies de poésie traduite permet de présenter à la fois un panorama des poètes français considérés comme canoniques et une liste des principaux traducteurs de l'époque étudiée. De plus, Enrique Diez-Canedo ayant eu un rôle de premier ou de second plan dans la réalisation de beaucoup de ces florilèges, il est utile de les prendre en compte pour compléter le développement qui sera consacré plus loin à son œuvre de traducteur. Cette question rejoint celle de l'accueil de la poésie française par les écrivains espagnols et permet de faire une première place à la traduction de Baudelaire dans l'analyse de sa réception.

---

<sup>173</sup> MARÍN HERNÁNDEZ, David, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007, p. 52.

<sup>174</sup> DIEZ CANEDO, Enrique, FORTÚN, Fernando, *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento, 1913.

Les anthologies poétiques sont fréquentes au début du XX<sup>e</sup> siècle, et c'est à travers elles que la poésie française connaît sa plus large diffusion. Elles sont étroitement liées à ce qui constitue le canon littéraire d'une époque, soit qu'elles se contentent de le refléter, contribuant à le rendre lisible, soit qu'elles cherchent à y introduire de nouveaux noms. Leur tendance générale serait plutôt conservatrice, leur démarche étant souvent plus rétrospective que prospective. Comme l'écrit Gallego Roca,

Una literatura destino tiende a asimilar los elementos que pertenecen a los sectores canónicos del sistema origen, a la vez que los elementos importados sufren frecuentemente una simplificación o esquematización<sup>175</sup>.

Cette restriction, qui semble inhérente aux anthologies de traduction, en fait des recueils plus conservateurs que novateurs, contrairement aux traductions publiées dans les revues d'avant-garde, comme l'explique Gallego Roca : « Efecto contrario, es decir complicación y enriquecimiento, es el que suele producirse con la inclusión de traducciones en las revistas de vanguardia<sup>176</sup>. ».

Pourtant, bien qu'elles ne puissent se soustraire aux critères d'un canon déjà établi, les anthologies ont la possibilité de proposer un renouvellement, soit par l'introduction d'auteurs très jeunes, dont l'œuvre n'est pas encore connue et reconnue, soit pour revaloriser des classiques oubliés. Elles modèlent ainsi les goûts du public et l'orientent vers certaines habitudes de lecture. Miguel Gallego Roca synthétise de la manière suivante les relations des anthologies avec le canon littéraire d'une époque : « una antología puede reflejar, ensanchar o modificar el canon existente<sup>177</sup> ». Cette influence dépend bien sûr de la diffusion dont bénéficie le volume et du prestige des anthologistes.

### *Les anthologies d'Enrique Diez-Canedo*

Enrique Diez-Canedo, traducteur de Baudelaire, est l'un des principaux divulgateurs en Espagne de la poésie européenne, non seulement à travers ses critiques mais aussi par ses multiples traductions. S'il a publié en volume quelques traductions poétiques, c'est surtout à

---

<sup>175</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996, p. 43.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 41.

travers les anthologies qu'il a dirigées qu'il a pu exercer un rôle prépondérant dans la diffusion de poètes anciens ou modernes de divers pays.

Deux premières sélections de poèmes traduits par Díez-Canedo sont à signaler : *Del cercado ajeno: versiones poéticas*<sup>178</sup>, en 1907, puis *Imágenes (versiones poéticas)*<sup>179</sup> à Paris, probablement aux alentours de 1910. C'est cependant à *La poesía francesa moderna*, anthologie publiée en 1913, que l'on reconnaît couramment une influence fondamentale sur les écrivains de langue espagnole contemporains<sup>180</sup>. Ainsi, pour Pere Rovira, cette anthologie « fue un libro imprescindible en su momento, y sigue siéndolo casi un siglo después, cuando ya no podemos engañarnos acerca del *progreso* de la literatura que las vanguardias proclamaron<sup>181</sup> ». Díez-Canedo l'élabore en collaboration avec Fernando Fortún, un jeune poète rencontré à l'Ateneo de Madrid.

*La poesía francesa moderna* est une anthologie qui embrasse presque un siècle de poésie française et compte cinquante-neuf auteurs, à partir du romantisme, dont le plus ancien est Aloysius Bertrand, représenté par quatre de ses poèmes en prose. Elle s'appuie sur la collaboration d'une vingtaine de traducteurs, dont Leopoldo Díaz (poète moderniste argentin), Guillermo Valencia (poète moderniste colombien), Antonio de Zayas (traducteur également des *Trophées* de Heredia, et considéré comme l'un des principaux introducteurs du parnassianisme en Espagne), Enrique González Martínez (poète moderniste mexicain), Ricardo Baeza, Emilio Carrere, Juan Ramón Jiménez, Max Henríquez Ureña, Eduardo Marquina, Ramón Pérez de Ayala et Pedro Salinas. L'intérêt de cette liste est de montrer que l'anthologie, autant qu'une sélection de poètes français, est un choix de poètes-traducteurs de langue espagnole. Elle permet donc de dresser un état des lieux de la poésie française en Espagne, ainsi qu'un panorama de la poésie de langue espagnole contemporaine à la publication du volume, et d'exposer ainsi les affinités entre l'une et l'autre. La présence de nombreux traducteurs hispano-américains suggère que leur rôle dans la diffusion des auteurs français a été incontournable, comme l'ont souligné les historiens cubains de la traduction.

---

<sup>178</sup> DIEZ CANEDO, Enrique, *Del cercado ajeno: versiones poéticas*, Madrid, Pérez Villavicencio, 1907.

<sup>179</sup> DIEZ CANEDO, Enrique, *Imágenes (versiones poéticas)*, Paris, Ollendorff, c. 1910.

<sup>180</sup> L'importance que les chercheurs contemporains reconnaissent à cette anthologie en particulier est sensible à travers plusieurs articles qui lui sont exclusivement consacrés, comme ceux de Père Rovira en 1999 dont la référence suit et de Pilar GOMEZ BEDATE, « Notas sobre los temas simbolistas en *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún » en 2001, dans Luis PEGENAUTE (dir.), *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelone, PPU, 2001.

<sup>181</sup> ROVIRA, Pere, « La poesía francesa moderna », dans Marta GINÉ, *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lleida, Publicaciones de la universidad de Lleida, 1999.

Diez-Canedo, peu élogieux quand il parle de la qualité des traductions espagnoles, reconnaît avoir dû aller chercher son bonheur sur le continent américain<sup>182</sup>.

Pour Miguel Gallego Roca, cette anthologie peut être considérée comme « un manual de estilo del verso libre y sus posibles adaptaciones a la lengua poética española<sup>183</sup> ». Selon lui, son centre de gravité est constitué par la deuxième génération de symbolistes, qui ne sont plus innovateurs mais tournés vers la tradition. De brèves introductions débute chaque chapitre et les auteurs présentés sont accompagnés d'une courte notice critique. Verlaine y tient une place de premier ordre avec dix-huit poèmes. Il est présenté comme « el más famoso de los líricos modernos ».

Le dernier chapitre, « Los poetas nuevos », mise sur l'avenir en incluant des auteurs récents, dont Gide et Apollinaire. C'est une attitude audacieuse par rapport aux autres anthologies de l'époque. Globalement, la sélection démontre la perspicacité des auteurs de l'anthologie, qui font figurer des poètes récemment disparus ou contemporains, avant leur consécration. Pere Rovira insiste sur la sûreté de leur jugement (même s'il reconnaît également que certains poèmes correspondent à une mode révolue) : « Diez-Canedo y Fortún saben y *ven* cosas que pocos lograban percibir entonces, cuando nombres mayores de la lírica moderna aún podían ser cuestionados ».

Un signe révélateur de l'importance accordée à cette anthologie est la version, revue et augmentée, qui en est publiée en 1945, à Buenos Aires, sous le titre *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*<sup>184</sup>. Plusieurs auteurs espagnols et latino-américains ont d'ailleurs reconnu le rôle clé qu'avait eu l'une ou l'autre de ces éditions dans leur formation littéraire. Par le large choix d'auteurs qu'elle contient, en effet, elle permet de faire le bilan d'une période antérieure tout en ouvrant sur de nouvelles perspectives. Dans un article sur les rapports de Diez-Canedo avec la poésie étrangère, Miguel Ángel Lama donne une idée de la réception de l'anthologie, particulièrement en Amérique hispanique. Il cite par exemple le témoignage d'un écrivain vénézuélien, Mariano Picón-Salas (1901-1965) :

---

<sup>182</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, « Traductores españoles de poesía extranjera », *La Nación*, 7 juin 1925, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, México, Joaquín Mortiz, 1964.

<sup>183</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, « De las vanguardias a la Guerra Civil », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE, (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ed. Ambos Mundos, 2004, p. 15.

<sup>184</sup> *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo. Los grandes románticos. Los precursores de las tendencias modernas. Los parnasianos. Los simbolistas. Los poetas nuevos. Las escuelas de vanguardia. Antología ordenada por Enrique Diez-Canedo*, Buenos Aires, Losada, 1945.

Un libro como la *Antología de la poesía moderna francesa*, tan claro y documentado en sus noticias, tan justo en sus traducciones, no sólo sirvió para completar y hacer el balance de la revolución modernista, sino que anticipaba ya, por 1913, algunos de los cambios e influencias por donde iba a transitar la nueva poesía<sup>185</sup>.

Lama mentionne également d'autres auteurs influencés par cette anthologie : Juan Larrea, parmi les auteurs espagnols, et le Mexicain Ramón López Velarde, l'Équatorien Jorge Carrera Andrade ou encore le Péruvien César Vallejo pour les poètes hispano-américains.

Il faudrait parler également de la collaboration de Diez-Canedo à de nombreux autres florilèges, dont il ne prend pas l'initiative, mais auxquels il écrit une préface ou une postface. L'omniprésence du nom de Diez-Canedo dans les sélections de poèmes de toutes origines est le signe de sa renommée. Sa contribution à ces livres, si petite qu'elle soit, était sans doute recherchée par les anthologistes, comme argument auprès des maisons d'édition, et par celles-ci, comme garantie de qualité et de succès. Ainsi, toujours dans le domaine de la poésie étrangère, Diez-Canedo préface une série d'anthologies parues dans la maison d'édition Cervantes, à Barcelone, et traduites par Fernando Maristany<sup>186</sup>. Dans le domaine français, il écrit également, en 1922, une préface à *Jardines de Francia*<sup>187</sup>, anthologie de poèmes traduits par le Mexicain Enrique González Martínez, qui contient, entre autres, des textes de Baudelaire, Verlaine et Samain.

### *Les autres anthologies de poésie française*

Une anthologie du poète valencien Teodoro Llorente (1836-1911), *Poetas franceses del siglo XIX*, est publiée en 1906, soit un an seulement avant *Del cercado ajeno* de Diez-Canedo. C'est, d'après Pilar Gómez Bedate, la première grande anthologie du XX<sup>e</sup> siècle. Llorente appartient à la génération précédente, puisqu'il publie des traductions entre 1860 et 1908, d'après Francisco Lafarga<sup>188</sup>. Baudelaire y figure avec sept poèmes. En commentant la sélection des poèmes de Baudelaire, le traducteur laisse entendre le potentiel polémique qu'il

---

<sup>185</sup> PICÓN-SALAS, Mariano, « Recuerdo », *Litoral. Número especial. A la memoria de Enrique Diez-Canedo*, août 1944, p. 31, cité par Miguel Ángel LAMA, « Enrique Diez-Canedo y la poesía extranjera », *Cauce, Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 191-228.

<sup>186</sup> Florilegio. Las cien mejores poesías líricas de la lengua inglesa, en 1918, Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas, vers 1920, ou encore La mejores poesías líricas francesas, inglesas y alemanas, en 1936.

<sup>187</sup> GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique, *Jardines de Francia*, Madrid, Felipe Samarán, 1922. Anthologie publiée d'abord à Mexico, en 1915.

<sup>188</sup> LAFARGA, Francisco, « Teodoro Llorente, traductor y antólogo de poesía francesa », dans Luis PEGENAUTE (dir.), *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelone, PPU, 2001.

y a à faire figurer cet auteur dans une anthologie, si les poèmes ne sont pas strictement sélectionnés : « Las composiciones que figuran en este libro son de las que no pueden censurarse por su desconsolador pesimismo o por sus tétricas lobregueces<sup>189</sup> ». Une réflexion à propos de Verlaine, qui concerne également Baudelaire, montre aussi qu'une partie de l'œuvre de ces deux poètes n'est pas vraiment en adéquation avec les critères esthétiques de Teodoro Llorente : « De sus poesías traducidas en este libro hemos de decir lo mismo que de las de Baudelaire : son las que menos quebrantan las leyes estéticas, que el autor quiso desconocer<sup>190</sup> ».

Il faut mentionner aussi les anthologies publiées par la maison d'édition Cervantes et réalisées par Maristany. La première de la série des « cien mejores poesías » est consacrée à la poésie française, en 1916. Elle présente deux sonnets de Baudelaire Elle est augmentée en 1920 et 1922. Pour Gallego Roca, les anthologies de Maristany sont représentatives de la simplification et de la schématisation que peut produire ce type de sélections, qui prétend établir le canon de la poésie lyrique universelle. Comparant ces anthologies à celles de Diez-Canedo, il montre que Maristany reste centré sur un code littéraire épigonal, alors que Diez-Canedo tente d'élargir le canon poétique.

### *Présence de Baudelaire dans ces anthologies*

La présence de Baudelaire dans ces anthologies est à la fois constante et relativement discrète, par rapport à celle de Verlaine, par exemple. Sa place est indiscutable dans le canon littéraire français, mais avec certaines précautions dans le choix des textes, pour que le poète apparaisse sous son jour le plus présentable et soit reconnu comme un modèle incontestable. *Les Fleurs du Mal* occupent bien plus de place que le *Spleen de Paris*.

Dans les anthologies dirigées par Diez-Canedo, la présence de Baudelaire s'accroît progressivement. Dans *Del cercado ajeno*, curieusement, Baudelaire est totalement absent. Il apparaît dans *Imágenes*, sa deuxième anthologie, à travers trois poèmes seulement, issus des *Fleurs du Mal* : « Epígrafe para un libro condenado », « El rebelde » et « Ofrenda ». Dans *La*

---

<sup>189</sup> LLORENTE, Teodoro, Prologue à *Poetas franceses del siglo XIX*, Barcelona, Montaner y Simón, 1906, cité par Pilar GÓMEZ BEDATE, « Notas sobre los temas simbolistas en *La poesía francesa moderna* de Enrique Diez-Canedo y Fernando Fortún » en 2001, dans Luis PEGENAUTE (dir.), *ibid.*

<sup>190</sup> LLORENTE, Teodoro, Prologue à *Poetas franceses del siglo XIX*, Barcelona, Montaner y Simón, 1906, cité par José Francisco RUIZ CASANOVA, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.

*poesía francesa moderna*, Baudelaire est inclus dans le groupe « Los precursores », aux côtés de Bertrand, Nerval, Gautier et Banville, avec dix poèmes repris en partie de *Las Flores del Mal* traduit par Eduardo Marquina, livre paru en 1905.

Dans l'édition augmentée de *La poesía francesa moderna*, réalisée au Mexique et publiée en Argentine, il y a seize poèmes de Baudelaire, avec la reprise des trois qui étaient inclus dans *Imágenes*, mais traduits cette fois par Eduardo Marquina<sup>191</sup>. Le *Spleen de Paris* est présent dans les anthologies de 1913 et 1945 avec trois poèmes traduits par Ricardo Baeza : « El deseo de pintar », « Los beneficios de la luna », « El puerto ».

La place que Baudelaire occupe dans ces anthologies montre qu'il est davantage valorisé pour son influence sur les poètes suivants que pour lui-même. Ces mots de Juan Ramón Jiménez synthétisent ce que Baudelaire représente à cette époque :

El origen está en Poe y a través de Baudelaire toma tres direcciones: Verlaine, sentimentalismo parisién; Mallarmé, que recoge lo intelectual, y Rimbaud lo chocante, lo que los franceses llaman bizarro. En Baudelaire están las tres direcciones; la mezcla está clara y también la ulterior diversificación y separación de tendencias<sup>192</sup>.

#### 1.2.4. Le programme du *noucentisme* en Catalogne

Il est essentiel de s'intéresser aux principales caractéristiques du *noucentisme*<sup>193</sup> (1906-1923<sup>194</sup>) car la doctrine qu'il diffuse a eu une influence déterminante sur l'orientation de la littérature et de la langue catalanes pendant les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, se prolongeant même largement au-delà de la date généralement admise pour la fin de cette période. En dehors d'articles portant sur des points particuliers, qui seront cités au fur et à mesure, ce développement sur le *noucentisme* s'appuie sur la *Història de la literatura catalana*<sup>195</sup> dirigée par Joaquim Molas ainsi que sur la *Literatura catalana contemporànea* de Joan Fuster<sup>196</sup>. Il ne s'agit pas ici de développer en profondeur toutes les caractéristiques du *noucentisme*, qui allie des dimensions politiques et culturelles complexes. Nous présenterons

---

<sup>191</sup> D'après Miguel Ángel LAMA dans « Enrique Diez-Canedo y la poesía extranjera », *Cauce, Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 191-228.

<sup>192</sup> Cité par Miguel GALLEGU ROCA, « De las vanguardias a la Guerra Civil », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE, (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanque, Ed. Ambos Mundos, 2004, p. 19.

<sup>193</sup> En l'absence de traduction française, les termes catalans *noucentisme* et *noucentista* ont été conservés.

<sup>194</sup> Des dates différentes sont parfois retenues. Joan Fuster, par exemple, choisit la date de 1931 pour la fin du *noucentisme*. FUSTER, Joan, *Literatura catalana contemporànea*, Madrid, Editorial Nacional, 1975.

<sup>195</sup> MOLAS, Joaquim (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelone, Ariel, 1987.

<sup>196</sup> FUSTER, Joan, *Literatura catalana contemporànea*, Madrid, Editora Nacional, 1975.



les principales idées développées par Eugeni d'Ors et ses contemporains principalement dans la mesure où elles pourront par la suite être mises en relation avec l'intérêt pour la France et la littérature française, le programme de traduction de la littérature étrangère en Catalogne et la revendication du modèle baudelairien.

Plus précisément, l'attention accordée ici à ce mouvement est directement liée au fait que le seul traducteur catalan des *Petits poèmes en prose* dans leur intégralité – même si cette traduction, publiée en 1928, est postérieure à la période *noucentista* à proprement parler – Agustí Esclasans, est considéré comme un poète *noucentista*, et son adhésion aux idées d'Eugeni d'Ors a probablement pesé dans sa propre conception de la littérature et son appréciation de Baudelaire.

#### 1.2.4.1. Un courant politique et culturel

Le terme *noucentisme* désigne d'abord la génération active au début du *nou-cents*, le XX<sup>e</sup> siècle, mais *nou* c'est aussi en catalan l'adjectif « nouveau » ou « neuf » et il s'agit d'abandonner les habitudes culturelles liées au XIX<sup>e</sup> siècle, regroupées sous le terme *vuitcentisme*, un siècle considéré comme essentiellement romantique et indiscipliné, ainsi que la tendance fin de siècle du *modernismo*. Certains auteurs étrangers du siècle précédent, pourtant, échappent à cette condamnation collective et sont estimés dignes d'inspirer la littérature moderne, nous le verrons. Au-delà du changement de siècle, le terme *noucentisme* exprime donc l'espoir d'une autre *Renaixença*, cette époque de renouveau que la culture catalane avait connue à partir de la seconde moitié du siècle précédent, en contraste avec les XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles considérés comme une longue période de décadence. Le *noucentisme*, qui se veut un deuxième âge d'or de la culture catalane, est considéré comme un « régénérationnisme » catalan.

L'écrivain et philosophe Eugeni d'Ors (1881-1954) est une figure essentielle de ce courant. C'est à travers son *Glosari*, ensemble d'articles publiés sous le pseudonyme de Xènius entre 1906 et 1921 dans *La Veu de Catalunya*<sup>197</sup>, qu'il devient le maître à penser de la génération *noucentista*. Il utilise et explique le terme *noucentisme* pour la première fois en 1906 et cette date est donc généralement retenue pour marquer le début du *noucentisme*.

---

<sup>197</sup> Par la suite, les gloses seront poursuivies en castillan, Eugeni d'Ors s'installant à Madrid.

Après l'avoir employé dans un sens uniquement temporel (« Acontentemnos, ara per ara, ab anomenar-nos tots noucentistes ; que és un adjectiu cronològic, que avui no té encara cap concreta significació, i acàs demà sigui el més ple de significació de tots els adjectius<sup>198</sup>. »), Eugeni d'Ors donne bientôt au terme un contenu théorique à travers des mots clés sans cesse répétés auxquels il attache de nouvelles connotations et qui imprègnent le discours de nombreux intellectuels de cette époque. Cette reprise des termes orsiens officiels est manifeste par exemple dans les Mémoires du traducteur Agustí Esclasans, nous y reviendrons.

Le *noucentisme* est un courant politique et culturel. La définition fédératrice que d'Ors en propose lui permet d'y inclure la majorité des acteurs du mouvement catalaniste contemporain. Ainsi, l'avocat et journaliste Enric Prat de la Riba (1870-1917), auteur de l'essai *La nacionalitat catalana* en 1906 et l'industriel Francesc Cambó (1876-1947), cofondateurs du parti politique *Lliga Regionalista* en 1901, deviennent des figures essentielles du *noucentisme*. Ils défendent un nationalisme conservateur, anti-séparatiste et qui s'appuie sur la bourgeoisie. C'est précisément au cours de la période *noucentista*, en 1914, qu'est créée la *Mancomunitat de Catalunya*, fédération des quatre « diputations » provinciales catalanes. Ses fonctions étaient seulement administratives mais elle a été perçue comme une reconnaissance de l'unité territoriale de la Catalogne et un premier pas vers un gouvernement autonome. Son premier président est Enric Prat de la Riba, qui présidait depuis 1907 la Diputation provinciale de Barcelone.

Le rapport entre culture et politique est étroit pendant la période concernée et d'après Xavier Pericay, la culture occupait même le premier plan dans la conception de Prat de la Riba :

El *Noucentisme* de Prat de la Riba fue un movimiento cultural inequívoco. En esos tiempos, el nacionalismo tenía proyectos de alta cultura. (...) Ahora bien, llega un momento en el que todo ese proyecto cultural se viene abajo: se trata del 6 de octubre de 1934, día en que Lluís Companys, presidente de la Generalitat, proclama el Estado catalán. A partir de ahí, la cultura está sometida a la política<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> « Contentons-nous, pour l'instant, de nous appeler tous *noucentistes* ; car c'est un adjectif chronologique, qui aujourd'hui n'a pas encore de signification concrète et demain sera peut-être le plus chargé de signification de tous les adjectifs. », 12 juillet 1907, dans Eugeni d'ORS, *Glosari, 1906-1907*, Barcelone, Quaderns Crema, 1996, p. 564.

<sup>199</sup> GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón, « Lengua y poder. Una conversación con Xavier Pericay », article publié en ligne dans *Letras libres*, 8 octobre 2008. <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/lengua-y-poder-una-conversacion-con-xavier-pericay>>

#### 1.2.4.2. La définition d'Eugeni d'Ors

Le projet *noucentista* englobe la politique, la littérature et les arts plastiques. La création du terme et sa théorisation accompagnent divers projets visant à institutionnaliser la culture catalane, au cours des deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'instaurer une culture officielle à laquelle tous les artistes et intellectuels sont invités à collaborer pour renforcer l'identité catalane. L'homme de lettres y occupe un rôle de premier plan et les *noucentistes* revendiquent la professionnalisation de l'écrivain et la formation d'une élite intellectuelle capable de montrer au reste de la population la voie de la modernisation de la Catalogne.

Eugeni d'Ors utilise dans sa définition du *noucentisme* des oppositions binaires assez simplificatrices, nécessaires pour donner l'impression d'une cohérence inattaquable et pour renforcer la cohésion des intellectuels autour de valeurs et d'anti-valeurs. Les mots clés qui définissent les grands principes du *noucentisme* seront exposés ici successivement bien qu'il soit souvent difficile de les séparer car ils s'impliquent mutuellement.

##### *Noucentisme et impérialisme*

L'idée d'impérialisme est directement empruntée par d'Ors à Prat de la Riba. Pour ce dernier, le mot désigne une étape spécifique du développement du nationalisme : « el moment que segueix al de plenitud de vida interior, quan la força interna de la nacionalitat, acumulada, irradia, surt de mare, nega i fecunda les planes del seu voltant<sup>200</sup> ». Le terme, chargé de connotations positives, est donc à comprendre comme l'expression d'un rayonnement et d'une vitalité plutôt que comme une volonté de domination politique. Prat de la Riba insiste sur la dimension culturelle du terme pour rallier à sa cause les intellectuels catalans : l'impérialisme est une « força de civilització, que vessa d'un poble, de vida nacional intensa, sobre els altres<sup>201</sup> »

---

<sup>200</sup> « le moment qui suit celui de plénitude de la vie intérieure, quand la force interne de la nationalité, accumulée, irradie, sort de son lit, inonde et féconde les plaines environnantes », PRAT DE LA RIBA, Enric, *La nacionalitat catalana*, Barcelone, MOLC, 1978, p. 112, cité par Joaquim MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelone, Ariel, 1987, p. 31.

<sup>201</sup> « force de civilisation qui déborde d'un peuple, à la vie nationale intense, sur les autres », PRAT DE LA RIBA, Enric, *La nacionalitat catalana*, Barcelone, MOLC, 1978, p. 111, cité par Molas, Joaquim (dir.), *ibid.*, p. 32.

Pour Prat de la Riba comme pour d'Ors, qui prônent un nationalisme cosmopolite, l'impérialisme s'oppose ainsi au localisme. Le *noucentisme* ne conçoit pas le catalanisme comme une fermeture des frontières pour préserver les particularités de la nation en développement. Au contraire, l'industrie, la culture et la langue catalanes doivent se renforcer pour exercer une influence internationale et donner à la Catalogne une dimension européenne.

### *Noucentisme et méditerranéisme*

Une autre caractéristique du *noucentisme* orsien, liée à l'impérialisme par la volonté d'intégrer la Catalogne dans un espace géographique plus vaste, est l'adhésion au méditerranéisme, une vision idéalisée des pays méditerranéens, comme l'explique Eduardo González Calleja :

Le noucentisme fit du méditerranéisme un des traits caractéristiques du mouvement, une forme de réaction des peuples latins accusés d'être décadents, et qui se défendaient de l'ascension des nations germaniques en mythifiant avec orgueil l'héritage reçu du monde classique méditerranéen<sup>202</sup>.

L'Europe méditerranéenne du début du XX<sup>e</sup> siècle partagerait donc des valeurs esthétiques héritées de ses ancêtres communs grecs et romains. La référence aux thèses méditerranéistes, consistant à revendiquer une appartenance à la « race latine », n'est pas une invention des *noucentistes* puisque des idées semblables avaient eu cours dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Plusieurs auteurs de la *Renaixença* prônaient ainsi la récupération de la culture traditionnelle méditerranéenne dans un mouvement panlatiniste. Víctor Balaguer (1824-1901) avait par exemple fait connaître en Espagne le poète provençal Frédéric Mistral (1830-1914), créateur du Félibrige en 1854 et dont l'entreprise de restauration de la langue provençale devait servir de modèle. Un article de Mathilde Bensoussan sur les Fêtes Latines tenues à Montpellier en 1878<sup>203</sup> est très instructif à cet égard. Il montre en effet que Catalans et Provençaux avaient organisé des épreuves littéraires communes en 1868 et que dix ans plus

---

<sup>202</sup> GONZALEZ CALLEJA, Eduardo, BLETON, Claude, « Noucentisme, catalanisme et arc latin », *La pensée de midi*, n°1, 2000/1, p. 46.

<sup>203</sup> BENSOUSSAN, Mathilde, « Per una prehistòria d'un dels aspectes – el classicisme – del noucentisme : les Festes Llatines de Montpeller l'any 1878 », *Els anys vint en els Països catalans : noucentisme, avantguarda*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

tard la décision avait été prise d'inviter aux Jeux Floraux des poètes de toutes les langues romanes pour exalter la latinité.

Sur ce point, les *noucentistes* sont donc les héritiers directs de la génération précédente. Des personnalités telles que Pompeyo Gener, Enric Prat de la Riba ou encore l'évêque Torras i Bages, en encourageant les études de paléographie et d'archéologie sur les racines latines de la Catalogne antique et médiévale, ont cherché à rattacher la région à une histoire glorieuse tout en renforçant ses liens avec l'Europe méridionale.

- « L'École romane » française

En France, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un mouvement immédiatement antérieur au *noucentisme*, et qui entretient des liens avec le Félibrige, a probablement influencé les intellectuels catalans, comme l'explique Jaume Vallcorba dans *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme*<sup>204</sup>. Il s'agit de « l'École romane » créée en 1891 par le poète grec d'expression française Jean Moréas (1856-1910), auparavant chef de file du mouvement symboliste. L'écrivain provençal Charles Maurras (1868-1952) se fait rapidement le théoricien de cette école qui s'inspire également d'idées panlatinistes. Elle conçoit une séparation manichéenne entre le nord et le sud de l'Europe, invoquant des dimensions climatiques, idiosyncratiques et esthétiques pour sa justification.

La civilisation serait du côté des « Romans », les méridionaux, tandis que les septentrionaux sont désignés comme « Barbares ». Le Français (et le Catalan, car ces idées sont reprises à l'identique dans le discours d'Eugeni d'Ors) aurait hérité de l'Antiquité gréco-latine un art marqué par le soleil et la clarté tandis que l'Anglo-Germain, associé au brouillard, enclin au pessimisme et à la mélancolie, tendrait à l'obscurité. Dans cette dichotomie où l'Europe méridionale est invitée à prendre sa revanche sur le Nord jusque-là plus développé, la culture germanique se définirait par son sentimentalisme face à la culture latine tournée vers l'intellectualisme.

---

<sup>204</sup> VALLCORBA, Jaume, *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme*. Apunts per a la història d'una estètica, Barcelone, Quaderns Crema, 1994.

D'après Eduardo González Calleja<sup>205</sup>, la doctrine nationaliste de Charles Maurras, qui reformule l'idée de latinité, a connu un retentissement important parmi l'élite culturelle et politique catalane des deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle.

Par ailleurs, selon Jaume Vallcorba, si Eugeni d'Ors n'a pas expressément reconnu l'influence de Jean Moréas sur sa propre doctrine, il ne pouvait ignorer les positions du poète grec, qu'il avait rencontré et à qui il consacra une glose à sa mort, en 1910. Chez Josep Maria Junoy (1887-1955), un autre auteur *noucentista* influencé par les idées panlatinistes françaises, en revanche, la reconnaissance de dette est explicite. Il a d'ailleurs joué un rôle important auprès d'Agustí Esclasans en lui présentant les dernières nouveautés littéraires venues de France, nous y reviendrons. Tout en refusant le terme de *noucentisme* qu'il trouve trop réducteur car il fait de la Catalogne un cas isolé, il partage les principales idées méditerranéistes d'Eugeni d'Ors. Pour lui, jusqu'à la Première Guerre mondiale, la France est le guide spirituel du panlatinisme et il ne cache pas son admiration pour Moréas et surtout pour Maurras<sup>206</sup>.

### *Noucentisme et arbitrarisme*

Si le concept d'impérialisme s'appliquait surtout aux domaines politique et culturel, l'*arbitrarisme* renvoie à l'action en matière d'éthique et surtout d'esthétique<sup>207</sup>.

La définition que le poète baléare Gabriel Alomar donne de l'esthétique « arbitraire » permet de saisir la différence entre le sens négatif que peut revêtir l'adjectif dans son usage courant actuel et les connotations positives dont le *noucentisme* l'investit : l'*arbitrarisme* désigne selon lui une création délibérée et consciente qui s'inscrit dans le processus de maîtrise de la nature par l'homme.

En art, cette notion est définie en fonction de mouvements qui ont dominé le XIX<sup>e</sup> siècle et que les *noucentistes* considèrent comme des contre-modèles : le romantisme d'un côté, le réalisme et le naturalisme de l'autre. Pour Eugeni d'Ors, la mission de la génération

---

<sup>205</sup> GONZALEZ CALLEJA, Eduardo, BLETON, Claude, « Noucentisme, catalanisme et arc latin », *La pensée de midi*, 2000/1, n°1, p. 46.

<sup>206</sup> VALLCORBA, Jaume, *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme*. Apunts per a la història d'una estètica, Barcelone, Quaderns Crema, 1994, p. 84.

<sup>207</sup> MOLAS, Joaquim (dir.), *Història de la literatura catalana*, Barcelone, Ariel, vol. 9, 1987, p. 31.

*noucentista* est de clore l'ère romantique. L'*arbitrarisme* doit justement permettre de lutter contre le dogme fondamental du romantisme : le culte de la passion et de la spontanéité.

D'autre part, selon la logique orsienne, le réalisme et le naturalisme sont à rejeter comme des visions littéraires qui ne transformeraient pas la réalité mais se contenteraient de la reproduire. De plus, le déterminisme lié à l'hérédité et au milieu, caractéristique du naturalisme, ne pouvait pas convenir à un théoricien attaché à revendiquer la force de la volonté humaine capable de libérer le créateur des fatalités et des contingences du monde sensible. Cette volonté donne à l'homme son pouvoir de transformation sur la nature sauvage.

Dans le discours de d'Ors, l'*arbitrarisme* prend aussi une dimension éthique : lié à l'exaltation de la volonté formatrice dont il vient d'être question, il prétend corriger à la fois la tendance à l'aboulie et au décadentisme finisécular et le déchaînement des passions. Il est l'application d'une discipline destinée à lutter contre le relâchement censé dominer le siècle précédent.

- La « civilité »

D'après les séries d'oppositions liées à ce nouveau concept, le champ sémantique de l'*arbitrarisme* serait donc très large puisque ses implications se confondent essentiellement avec l'idée de culture.

À cette dernière est à son tour associée la Ville ou la Cité, foyer de civilisation. Le *noucentisme* insiste en effet dans son programme sur l'importance de Barcelone. Dans l'exaltation du modèle urbain qui doit étendre son influence sur les campagnes environnantes se superposent la référence aux modèles de l'Antiquité organisés autour de Rome antique ou de la *polis* grecque et la nécessité, pour un nationalisme sans patrie ni État, de se choisir une capitale<sup>208</sup>. À la ville est associée l'idée de « civilité », des normes comportementales qui, en rendant les relations interpersonnelles plus fluides visent tacitement à éviter les manifestations violentes des oppositions de classes, pour conserver l'ordre social et maintenir l'hégémonie de la bourgeoisie.

---

<sup>208</sup> MOLAS, Joaquim (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelone, Ariel, 1987, p. 38-39.

- « Reduir la natura a artifici<sup>209</sup> »

À la question de l'*arbitrarisme* est directement rattaché le débat entre le spontanéisme et l'artificialité qui imprègne le discours de la critique littéraire à l'époque *noucentista*. Le développement consacré aux poètes maragalliens dans *Història de la literatura catalana* rappelle que pour Joan Maragall et les écrivains qui se réclament de lui, le style et la composition étaient négligeables car ce qui comptait avant tout c'était l'originalité et l'individualité du créateur, libre de se choisir ses propres règles<sup>210</sup>. Ce goût pour le spontané, ainsi que le sentimentalisme associé au romantisme, sont précisément ce que les *noucentistes* considèrent comme le plus caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle, et c'est ce dont ils estiment urgent de se défaire, même s'ils reconnaissent l'œuvre de Maragall comme une étape importante dans l'évolution de la littérature catalane.

À l'opposé de cette conception, l'artiste *noucentista* considère que la recherche formelle est primordiale et accorde à l'architecture de l'œuvre une importance toute particulière. Ces critères esthétiques rejoignent les principes du classicisme, un autre des concepts fondamentaux du *noucentisme*.

#### *Noucentisme et classicisme*

La définition de l'*arbitrarisme* et du classicisme vus par les *noucentistes* se rejoignent si l'on en croit par exemple la définition que le peintre Joaquim Torres Garcia donne de ce dernier concept : d'après lui, une œuvre peut prétendre au classicisme quand l'ordre structurel prévaut sur les parties<sup>211</sup>. L'importance accordée à la composition d'ensemble, au développement réglé d'un projet préétabli plutôt qu'aux aléas de l'inspiration, coïncide avec les principes de l'esthétique « arbitraire » mentionnés précédemment.

Eugeni d'Ors revendique pour le *noucentisme* le statut de nouveau classicisme. Il s'agit d'un principe qui fait consensus même si son contenu reste flou ou justement du fait de cette possibilité de l'investir de valeurs positives variées. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la mode du classicisme avait déjà gagné plusieurs pays d'Europe mais le *noucentisme* en fait un mot

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>210</sup> MOLAS, Joaquim (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 8, Barcelone, Ariel, 1986, p. 280-282.

<sup>211</sup> VALLCORBA, Jaume, *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme : apunts per a la història d'una estètica*, Barcelone, Quaderns Crema, 1994, p. 44.



d'ordre incontournable. Les intellectuels sont invités à s'inspirer du monde gréco-latin pour créer des œuvres fondées sur la raison, l'ordre et la mesure.

Ce classicisme s'oppose au romantisme déjà désigné comme repoussoir, associé au hasard et à la révolte. Le classicisme prôné par le *noucentisme* est également un antifloralisme, les Jeux Floraux étant alors considérés comme désuets par la place qu'ils accordaient à une poésie spontanée et « populariste » typique du *vuitcentisme*.

Ce classicisme se définit aussi en rupture par rapport au *modernismo*, le *noucentisme* recherchant davantage de sobriété. Pourtant, les commentaires sur l'écriture d'auteurs caractéristiques du *noucentisme* laissent entendre qu'ils appréciaient la prose ornée. Il y a donc une certaine contradiction entre l'idéal classique, généralement associé à une écriture dépouillée, et le goût de l'artifice dont font preuve des écrivains de cette génération. Esclasans qualifie par exemple le style d'Eugeni d'Ors de baroque<sup>212</sup>. Un écrivain *modernista* très critique de la poésie *noucentista* comme Apelles Mestres la qualifie de néo-parnassianiste et reproche à ceux qui la cultivent de porter à la forme une attention excessive<sup>213</sup>.

Lorsqu'il dresse dans une de ses gloses le portrait admiratif de Enrique Díez-Canedo – futur traducteur de Baudelaire – en *noucentista*, Eugeni d'Ors rappelle au passage que les qualités qu'il reconnaît à son ami sont aussi celles que lui-même considère comme indispensables pour rejoindre les rangs des *noucentistes* : « I no hi ha realment, damunt el seu cap, estrella que valgui; sinó la Raó, el Bon Gust, la Discreció, divinitats neoclàssiques del XVIII, que els noucentistes novament coronem de jacintes i roses<sup>214</sup>. » Il ne s'agit donc pas seulement de s'inspirer de modèles antiques mais de savoir reconnaître également des classiques parmi les auteurs modernes.

Le classicisme se caractérise en effet par sa capacité à traverser les siècles grâce à l'application de canons intemporels. L'intellectualisme, décrit comme propre au méditerranéisme et qui consiste à s'intéresser aux universaux plutôt qu'au particulier, à

---

<sup>212</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 101.

<sup>213</sup> OLLE, Manel, « La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent », dans Miquel M. GIBERT, Marcel ORTIN, *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939)*, Lleida, Punctum & Trilcat, 2005, p. 15.

<sup>214</sup> « Et il n'y a pas réellement, au-dessus de sa tête, d'étoile qui vaille; si ce n'est la Raison, le Bon Goût, la Discretion, divinités néoclassiques du XVIII<sup>e</sup> siècle que nous, les *noucentistes*, couronnons à nouveau de jacinthes et de roses. », ORS, Eugeni d', « Els noucentistes espanyols : Enric Díez-Canedo », 18 décembre 1907, *Glosari, 1906-1907*, Barcelone, Quaderns Crema, 1996, p. 727-728.

l'éternel et non au contingent, se rattache aussi au classicisme. Il doit contribuer à créer des œuvres qui prétendent résister au temps.

Ainsi, le *noucentisme* se crée ses propres modèles classiques : les recueils de poèmes *Els fruits saborosos* de Josep Carner, par exemple, ou les *Horacianes* de Miquel Costa i Llobera, recueils publiés en 1906, deviennent des référents du classicisme *noucentista*. La traduction des classiques de l'Antiquité en catalan est aussi un lieu important d'expérimentations littéraires liées à l'adaptation de métriques anciennes.

#### 1.2.4.3. Les genres littéraires à l'époque *noucentista*

##### *Une prédilection pour la poésie et une pénurie de romans*

Dans son article en ligne « “A tot vent”, 80 anys (1928-2008)<sup>215</sup> », l'ancien directeur littéraire des éditions Proa, Isidor Cònsul, rappelle la situation qui était celle du roman en Catalogne depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle : la poésie était reine pour les *noucentistes* et le roman n'était que très peu cultivé. Dans les années 1920, cette situation avait donné lieu à un important débat, à la suite de l'article d'Alexandre Plana dans *La Revista* en 1917, qui mettait en garde contre le danger que représentait pour l'expansion des lettres catalanes une littérature narrative laissée à l'abandon. En 1925, Carles Riba, dans « Una generació sense novel·la<sup>216</sup> » et Josep M. de Sagarra dans « La por a la novel·la<sup>217</sup> », avaient à nouveau alimenté le débat sur ce déséquilibre entre les genres, au moment où, dans la littérature occidentale, de grands rénovateurs étaient à l'œuvre, et où ailleurs en Espagne, Pío Baroja et José Ortega y Gasset prenaient position dans une polémique sur les caractéristiques du roman. Il y avait donc, de la part des hommes de lettres catalans, une conscience de la nécessité de rattraper un retard, en publiant les meilleurs romans étrangers, d'une part et en encourageant les auteurs catalans à cultiver le genre narratif, d'autre part.

En 1928, date de la création des éditions Proa et de leur collection « A tot vent » destinée à publier des romans catalans et étrangers, la production romanesque catalane restait

---

<sup>215</sup> CONSUL, Isidor, « “A tot vent”, 80 anys (1928-2008) », p.1-14, <<http://www.isidorconsul.cat/fitxers-critiques/132508-a-tot-vent-80-anys.pdf>>

<sup>216</sup> RIBA, Carles, « Una generació sense novel·la », *La Veu de Catalunya*, 7 juin 1925 et 17 juin 1925.

<sup>217</sup> SAGARRA, Josep Maria de, « La por a la novel·la », *La Publicitat*, 26 avril 1925.

insuffisante par rapport à la demande éditoriale et à celle du lectorat, comme le signale Carles Soldevila dans son livre de conseils de lecture, *Què cal llegir*<sup>218</sup>.

La question de la prédominance de la poésie sur la littérature narrative, ou plus précisément sur le roman, était également reformulée en termes de déséquilibre entre le vers et la prose, comme dans le célèbre article de Carles Soldevila intitulé « Vers i prosa<sup>219</sup> », en 1924. La différence est de taille lorsque l'on s'intéresse à la réception du *Spleen de Paris*, puisque, selon le point de vue adopté, sa traduction a pu être considérée comme un ajout inutile à une masse poétique envahissante ou comme une contribution au renouvellement de la prose en catalan. Baudelaire est justement cité dans l'article comme exemple de poète pratiquant vers et prose, même si le poème en prose n'est pas spécifiquement mentionné :

Hi ha, sens dubte, alguns esperits que, essent molt sensibles a l'estímul del ritme i del rim, esdevenen apàtics davant els encisos de la prosa. Ens embrancariem en una llarga disquisició si volíem esbrinar quina categoria és més alta, la dels poetes-prosistes, tipus Baudelaire, tipus Goethe o Vigny, o la dels poetes quasi exclusivament versificadors, tipus Verlaine o Shelley<sup>220</sup>.

Carles Soldevila interprète le fait que la poésie domine la production littéraire catalane comme une marque de faiblesse, tout comme la Provence, parce qu'elle était dépourvue d'une prose forte, et malgré le déploiement extraordinaire de sa production poétique entre le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècles, avait fini par tomber dans la sphère d'influence de la littérature française. La faiblesse de la prose est donc interprétée en quelque sorte comme le signe d'un sous-développement de la littérature catalane. Il ne s'agit pas d'une attaque contre la poésie mais de la volonté de ramener un équilibre pour le bien de la culture catalane dans son ensemble. En effet, ne fournir aux lecteurs que des vers revient à les inciter à aller chercher ailleurs des textes en prose et donc à ouvrir grand la porte à l'influence étrangère.

---

<sup>218</sup> « S'il y a bien un pays dans lequel il ne faut pas trop se préoccuper de combattre la prédominance du roman, ce pays est le nôtre. Malgré le regain de vitalité qu'il a connu ces dernières années, il n'y a pas encore de production suffisante pour satisfaire un appétit normal. », dans SOLDEVILA, Carles, *Què cal llegir. L'art d'enriquir un esperit. L'art de formar una biblioteca*, Barcelone, A. López Llausàs, 1928, p.71.

<sup>219</sup> SOLDEVILA, Carles, « Vers i prosa », *Revista de Calalunya*, n°1, juillet 1924, p. 43-46.

<sup>220</sup> « Il y a, sans doute, quelques esprits qui, étant très sensibles à la stimulation du rythme et de la rime, deviennent apathiques devant les charmes de la prose. Nous nous empêtrerions dans un long exposé si nous voulions déterminer quelle catégorie est la plus haute, celle des poètes-prosateurs, type Baudelaire, type Goethe ou Vigny, ou celle des poètes presque exclusivement versificateurs, type Verlaine ou Shelley. », *ibid.*, p. 46.

## *Le poème en prose en Catalogne*

- Intérêt pour le poème en prose à l'époque *modernista*

Dans son étude sur le poème en prose en Catalogne<sup>221</sup>, après avoir signalé des exemples de poétisation de la prose pendant la période romantique, Paulí Arenes i Sampera désigne le *modernismo* comme la période où le genre fait véritablement son entrée dans la littérature catalane, avec les recueils *Oracions* de Santiago Rusiñol, publié en 1897, *Crisantemes* d'Alexandre de Riquer, en 1899, et *Llibre d'hores* d'Adrià Gual la même année. Il mentionne également des textes que Jacint Verdaguer avait écrits vers la fin de sa vie, autour de 1900, comme « Lo cornamusaire », « L'alzina del Passeig de Gràcia » et « Lo Jesuset de la porta de Betlem », textes qui, selon Joaquim Molas, se trouvent « a mig camí de la prosa poètica romàntica i del poema en prosa simbolista<sup>222</sup> ». Ils s'inscrivent dans un contexte culturel et littéraire de fin de siècle dans lequel s'intensifie la recherche de nouvelles formes et de nouveaux genres et où surgit un intérêt spécial pour les diverses possibilités offertes par le poème en prose.

Les deux principales revues du *modernismo* en Catalogne, *L'Avenç* et *Juventut*, ont donc montré leur intérêt pour le poème en prose, catalan ou étranger, les traductions de textes du *Spleen de Paris* de Baudelaire ayant paru dans *L'Avenç* en 1893<sup>223</sup> – la même année que les premiers poèmes en prose de Santiago Rusiñol dans cette revue. La publication d'une traduction de « Les Projets » de Baudelaire dans *La Creu del Montseny* en 1900 confirme également l'intérêt pour le genre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

D'après Francesc Codina i Valls<sup>224</sup>, la prose de Jacint Verdaguer intitulée « Lo cornamusaire », publiée de façon posthume en 1904 dans la revue *Juventut*<sup>225</sup>, est à rapprocher d'un poème en prose de Baudelaire, « Le Vieux Saltimbanque », avec lequel elle présente plusieurs similitudes thématiques et formelles bien que, d'un point de vue

---

<sup>221</sup> ARENES I SAMPERA, Paulí, *Una aventura poètica moderna. El poema en prosa en la literatura catalana* Barcelone, Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

<sup>222</sup> « à mi-chemin de la prose poétique romantique et du poème en prose symboliste », MOLAS, Joaquim, « Verdaguer, fi de segle », *Jacint Verdaguer : Barcelona, fi de segle*, Barcelone, Ajuntament de Barcelona, 1994.

<sup>223</sup> RUSIÑOL, Santiago, « *Els caminants de la terra. Poemes en prosa* », *L'Avenç*, n°19, 15 octobre 1893.

<sup>224</sup> CODINA I VALLS, Francesc, « Verdaguer y Baudelaire cara a cara: "Lo cornamusaire", una réplica de "Le vieux saltimbanque" », *Verdaguer, un genio poètico*, Barcelone, Biblioteca de Catalunya, 2003, p. 113-123.

<sup>225</sup> VERDAGUER, Jacint, « Lo cornamusaire », 7 janvier 1904, cité par Francesc CODINA I VALLS, « *ibid.*

idéologique, les deux textes soient totalement opposés. Par ailleurs, Joaquim Molas<sup>226</sup> suggère que les poèmes en prose de Jacint Verdaguer seraient à attribuer davantage à la pression de ses collaborateurs plus jeunes, comme Eugeni d'Ors, qu'à une curiosité personnelle, ce qui indiquerait que les *noucentistes* étaient favorables à cette forme poétique novatrice.

- Eugeni d'Ors et le poème en prose

L'intérêt d'Eugeni d'Ors pour le poème en prose apparaît par exemple dans une glose dédiée à Jules Renard au cours de laquelle il propose une bibliothèque idéale des auteurs qui selon lui ont le mieux maîtrisé l'art de la concision. Le premier nom qu'évoque pour lui la forme brève pratiquée par Jules Renard est Aloysius Bertrand, qu'il désigne plus loin comme un écrivain particulièrement estimé par les *noucentistes* :

Jo no en sé cap que com ell tingui el do noble de la concisió, de la concisió que revela – si no és aquell sobrehumà Gaspard de la Nuit, d'Aloysius Bertrand, el qual, contemporani i admirador de Víctor Hugo, sembla no obstant separat de Víctor Hugo per dos sigles de refinament sensitiu i verbal (...)<sup>227</sup>.

D'Ors dresse ensuite une liste d'une vingtaine de noms, poètes et prosateurs mêlés, dont Catulle, Martial, La Bruyère, Stendhal, dans laquelle figure, juste après *Gaspard de la Nuit*, « les poèmes en prose de Baudelaire<sup>228</sup> ». L'accent n'est donc pas mis spécifiquement sur le poème en prose comme genre mais Baudelaire est considéré comme un modèle dans le champ des formes brèves de la littérature.

*Noucentisme et traduction*

Lorsqu'il brosse un bref panorama de la situation de la traduction en Catalogne, le critique littéraire Díaz-Plaja décrit la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle comme une période où Barcelone était vraiment ouverte sur le monde. Il souligne alors, en utilisant le vocabulaire

---

<sup>226</sup> MOLAS, Joaquim, « Sobre la recepció de Baudelaire en terres catalanes », *Actes del dotze colloqui internacional de llengua i literatura catalanes*, vol. 1, 2003, p. 51.

<sup>227</sup> « Je n'en connais pas qui comme lui ait le noble don de la concision, de la concision qui révèle – si ce n'est ce Gaspard de la Nuit surhumain, d'Aloysius Bertrand, lequel, contemporain et admirateur de Victor Hugo, semble cependant séparé de Victor Hugo par deux siècles de raffinement sensitif et verbal (...). », ORS, Eugeni d', « Els llibres: "Ragotte" », 17 décembre 1908, *Glosari, 1908-1909*, Barcelone, Quaderns Crema, 2001, p. 349.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 349-350.

*noucentista*, le rôle de d'Eugeni d'Ors comme ambassadeur de toutes les nouveautés culturelles venues d'ailleurs :

Hace veinte años, Cataluña era, literariamente, la región más imperialista de España. Los valores intelectuales de Europa penetraban en la Península por Barcelona. El « Glosari », de Eugenio d'Ors, era una atalaya profunda y vivaz. Después, la curiosidad por lo europeo decae. Cataluña pierde su envidiable posición de introductora de valores nuevos<sup>229</sup>.

Si l'on en croit Sebastià Gasch, les relations avec la France, étaient alors particulièrement importantes<sup>230</sup>. Cette ouverture de la ville au début du XX<sup>e</sup> siècle se reflète dans une des formes les plus concrètes de l'accueil de la culture étrangère sur le territoire catalan : la traduction, abondamment cultivée à cette période.

Élever cette dernière au rang de genre littéraire peut paraître surprenant, alors qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle la traduction ne s'est pas défaite de son image d'activité ancillaire. C'est pourtant ce que suggère Josep Murgades lorsqu'il explique la position d'Eugeni d'Ors sur la traduction : « Dins la inflexible jerarquització a què el noucentisme sotmet els diferents gèneres literaris, el de la traducció ocupa un lloc privilegiat<sup>231</sup>. »

- Une campagne de traductions

Une étude sur le traducteur Antoni Bulbena i Tosell (1854-1948) rappelle l'importance de la traduction dans le programme *noucentista* et met en évidence un des principaux arguments pour encourager sa pratique :

Va destinar bona part de les seves aptituds, durant quaranta anys, a una feina sovint considerada encara subsidiària, de segon ordre, sobretot per intel·lectuals vuitcentistes, dels quals Bulbena havia begut tant. En aquest sentit, participava més aviat de l'ideari modernista i noucentista, segons el qual, com exposava Manuel de Montoliu en el Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana, el 1906, calia « entrar de ferm en la nova via, en aquesta segona etapa de la comunió que s'està elaborant entre nostre esperit

---

<sup>229</sup> DÍAZ-PLAJA, Guillermo, « En torno a las traducciones » (1931), *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelone, Asenet, 1975, p. 82.

<sup>230</sup> GASCH, Sebastià « Année 1920... Barcelone était alors la porte de l'étranger. Les premières nouveautés, les dernières audaces de Paris et de Londres, avaient une immédiate répercussion dans notre ville. », *Paris, 1940*, Barcelone, Quaderns Crema, 2001, p. 151, cité par Montserrat BACARDI, « Carles Soldevila, socialitzador de la literatura », *Quaderns. Revista de traducció*, n°8, 2002, p. 53.

<sup>231</sup> « Parmi l'inflexible hiérarchisation à laquelle le *noucentisme* soumet les différents genres littéraires, celui de la traduction occupe une place privilégiée. », MURGADES, Josep, « Apunt sobre noucentisme i traducció », *Els Marges*, n°50, 1994, p. 93.

nacional i el dels altres pobles cultes », de manera que reclamava, com una divisa: « Traduïm, traduïm sense descans<sup>232</sup> ».

D'Ors reprend à son compte le célèbre discours de Montoliu<sup>233</sup>, prononcé en 1906, lorsqu'il déclare lui-même en 1911 : « No cal dir com se pot ésser imperial traduint. Ara traduïm volent incorporar el món de la Cultura a la nostra petita cultura. I sabent que aquest és el millor camí per incorporar aviat la nostra petita cultura a la Cultura del món<sup>234</sup>. » Le processus en deux temps qu'il décrit met en évidence le rôle de la traduction dans l'aspiration de la culture catalane à rayonner.

La traduction en catalan est donc encouragée et organisée. Celle des auteurs de l'Antiquité est ainsi envisagée de façon méthodique, à partir de 1922, au sein de la Fondation Bernat Metge. La même année est créée la *Fundació bíblica catalana* pour la traduction des textes bibliques en catalan. Le chantier de la traduction des autres littératures étrangères semble suivre des lignes directrices moins claires. L'Editorial Catalana (1917-1924), sous le mécénat de Francesc Cambó et la direction de Josep Carner, y joue pourtant un rôle fondamental, d'après Cèsar August Jordana, pour qui sa création en 1917 correspond à « l'Edat d'or de les nostres traduccions<sup>235</sup> ». Des traducteurs aussi importants que Carles Riba, Josep Carner ou Josep Lleonart collaborent à cette entreprise.

Sous la dictature de Primo de Rivera (1923-1930), une politique anti-catalaniste est menée, qui vise davantage le catalanisme politique que culturel. La *Mancomunitat* disparaît, et avec elle les institutions publiques qui avaient soutenu le développement de la littérature

---

<sup>232</sup> « Il consacra une bonne part de ses aptitudes, pendant quarante ans, à une tâche souvent encore considérée comme subsidiaire, de second ordre, surtout par des intellectuels *vuitcentistes*, desquels Bulbena s'était tant inspiré. À cet égard, il participait plutôt des idées *modernistas* et *noucentistes*, selon lesquelles, comme l'exposait Manuel de Montoliu dans le Premier Congrès International de la Langue Catalane, en 1906, il fallait "entrer fermement dans la nouvelle voie, dans cette seconde étape de la communion qui s'élabore entre notre esprit national et celui des autres peuples cultivés", de sorte qu'il réclamait, comme une devise : "Traduisons, traduisons sans trêve" », BACARDI, Montserrat, « Antoni Bulbena i Tosell, traductor en guerra », *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939)*, Lleida, Punctum et Trilcat, 2005, p. 170.

<sup>233</sup> MONTOLIU, Manuel de, « Moviment assimilista de la literatura catalana en els temps moderns. Conveniència de que's fassin moltes traduccions i esment que cal fer-les » (1908), dans Montserrat BACARDI, Joan FONTCUBERTA, Francesc PARCERISAS, *Cent anys de traducció al català*, Vic, Eumo editorial, 1998, p. 43.

<sup>234</sup> « Il est inutile de dire comment l'on peut être impérial en traduisant. Nous traduisons maintenant en voulant incorporer le monde de la Culture à notre petite culture. Et sachant que c'est le meilleur chemin pour incorporer bientôt notre petite culture à la Culture du monde. », ORS, Eugeni d', « Les incorporacions », 16 mars 1911, cité par Josep MURGADES, « Apunt sobre noucentisme i traducció », *Els Marges*, n°50, 1994, p. 95.

<sup>235</sup> « l'Âge d'or de nos traduccions », JORDANA, Cèsar August, « L'art de traduir » (1938), dans Montserrat BACARDI, Joan FONTCUBERTA, Francesc PARCERISAS, *Cent anys de traducció al català*, Vic, Eumo editorial, 1998, p. 43.

catalane. Face aux restrictions imposées à la langue catalane, le mouvement d'écriture, de traduction et d'édition en catalan se poursuit en particulier grâce au mécénat privé. D'importantes maisons d'édition font alors leur apparition, comme la Llibreria Catalònia, créée en 1924 par Antoni López-Llausàs, dont la « Biblioteca Univers » (1928-1936) est presque entièrement dédiée à la traduction ou l'Editorial Barcino, fondée en 1924 par Josep Maria de Casacuberta, qui ne se consacre alors que marginalement à la publication d'auteurs étrangers, privilégiant la littérature catalane. La collection « A tot vent » des éditions Proa de Marcellí Antich et Josep Queralt, toutes deux créées en 1928, complètent par la suite ce panorama en publiant des romans catalans et étrangers.

- Une exception catalane vis-à-vis de la traduction ?

D'après Díaz-Plaja, les meilleurs écrivains catalans ne dédaignent pas la traduction et c'est une différence importante avec la situation qu'il observe dans les lettres castillanes :

En Cataluña no existe el problema de las traducciones tal como se plantea en las letras castellanas. En todo momento los escritores mejor conceptuados – conscientes de la evolución constructiva del catalán novísimo – se han ocupado largamente en traducciones literarias. Así hoy – salvadas las distancias – puede afirmarse netamente la superioridad de las letras catalanas en este aspecto<sup>236</sup>.

La traduction, parce qu'elle a souvent été prise en charge par des auteurs réputés, et parce qu'elle constituait un pilier du projet *noucentista* et non une simple activité périphérique aurait donc été de meilleure qualité en Catalogne qu'ailleurs. Les Catalans auraient su reconnaître la noblesse de cette pratique généralement sous-estimée en la confiant à leurs meilleurs écrivains<sup>237</sup>. Joan Fuster semble d'ailleurs s'appuyer sur ce point de vue lorsqu'il écrit qu'alors que, dans toute littérature normale, les traductions sont rarement faites par des créateurs, dans les pays catalans, c'est le contraire que l'on observe : « no es frecuente, en cambio, que el escritor capaz de obra original pierda tiempo y ocasiones en traducir. En los

---

<sup>236</sup> DÍAZ-PLAJA, Guillermo, « En torno a las traducciones » (1931), dans Guillermo DÍAZ-PLAJA, *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelone, Asenet, 1975, p. 79.

<sup>237</sup> Significativement, Joan Fuster met lui-même en évidence l'importance de la traduction dans l'histoire de la littérature catalane contemporaine en lui consacrant un développement à part dans chacun de ses trois chapitres, qui couvrent la période allant de 1890 à 1961. FUSTER, Joan, *Literatura catalana contemporánea*, Madrid, Editora Nacional, 1975.



Païses Catalanes ocorre casi todo lo contrario. Apenas existe el traductor subalterno, de oficio<sup>238</sup>. »

La dignité de la traduction ne s'est donc pas étendue à tous ceux qui la pratiquaient. La remarque de Joan Fuster signale que les traducteurs qui n'étaient pas écrivains par ailleurs n'ont pas bénéficié d'une image aussi favorable. L'idée que les bons auteurs font nécessairement de bons traducteurs est pourtant contestable et tendrait à reléguer dans une catégorie inférieure les traducteurs qui ne se consacraient qu'à cette activité, empêchant peut-être qu'un groupe de traducteurs de métier, risquant d'être considérés comme des mercenaires plutôt que comme des défenseurs de la culture catalane, se développe réellement.

- Une activité non rentable ou lucrative ?

Josep Murgades, dans son exploration des liens entre *noucentisme* et traduction<sup>239</sup>, cite un discours d'Eugeni d'Ors sur l'éthique du travail. Ce dernier y dénonce l'attitude consistant à ne pas chercher à s'acquitter de son mieux d'une tâche lorsque l'on sait qu'on n'en tirera qu'un profit médiocre. L'ingénieur nord-américain, d'après D'Ors, est représentatif de cet état d'esprit. À l'opposé de ce cas se trouve celui du traducteur, qui, mal payé, doit toujours viser la perfection de l'œuvre même si son travail n'est pas rétribué à sa juste valeur<sup>240</sup>, servant ainsi la collectivité plutôt que son intérêt personnel. Le traducteur est alors comparé par Josep Murgades, à un prolétaire de la culture. D'Ors semble d'ailleurs se préoccuper assez peu du sort matériel du traducteur car, dans sa théorisation de « l'œuvre bien faite », il se montre plus concerné par l'œuvre que par l'ouvrier<sup>241</sup>. Tout se passe comme si la traduction pouvait s'abstraire totalement de ses conditions de production, pour qu'il n'en reste qu'une vision idéalisée, le résultat d'une dévotion à la cause catalaniste.

Alors que les traducteurs se plaignaient fréquemment de leur maigre salaire et que, dès le début du siècle, un journaliste comme Josep Pous i Pagès avait rendu les éditeurs en grande

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>239</sup> MURGADES, Josep, « Apunt sobre noucentisme i traducció », *Els Marges*, n°50, 1994, p.92-96.

<sup>240</sup> ORS, Eugeni d', « El discurs abominable », 5 mai 1909, dans MURGADES, Josep, « Apunt sobre noucentisme i traducció », *Els Marges*, n°50, 1994, p. 96.

<sup>241</sup> ORS, Eugeni d', « Malebranche, encara », 17 avril 1916, *ibid.*, p. 96.

partie responsables des mauvaises traductions<sup>242</sup>, l'écrivain Cèsar August Jordana<sup>243</sup> prend le contrepied de ce discours dans « L'art de traduir » (1938). D'après lui, à partir de la création d'une maison d'édition comme l'Editorial Catalana, la traduction étant mieux payée, les traducteurs ont afflué, attirés par l'appât du gain, malgré des connaissances linguistiques ou des compétences littéraires insuffisantes<sup>244</sup>. Une rémunération décente de la traduction aurait donc, paradoxalement, un effet négatif sur la qualité des traductions. Il déplore qu'un essaim de traducteurs miséreux cherche à profiter de cette nouvelle ressource alors que, auparavant, ceux qui traduisaient en catalan le faisaient par vocation.

Malgré le volontarisme dont font preuve les intellectuels catalans pour mettre l'accent sur la traduction, le mépris qui entoure traditionnellement ceux qui pratiquent cette activité peine à être effacé des mentalités, comme le prouvent ces remarques relatives aux conditions matérielles de la traduction. Le rapport de la Catalogne à la traduction n'est donc pas aussi différent de celui du reste de l'Espagne et de l'Europe que les discours sur la traduction ont voulu le faire croire.

- Une langue mise à l'épreuve de la traduction

La préoccupation pour la question linguistique au début du XX<sup>e</sup> siècle explique le succès que remporte en 1906 le premier Congrès international de la langue catalane, qui se tient à Barcelone et se prononce en faveur d'une codification de la langue. Dans cette perspective, une Section Philologique est créée au sein de l'*Institut d'Estudis Catalans*, fondé en 1907 sous l'impulsion d'Enric Prat de la Riba et destiné à devenir la principale autorité académique en matière de littérature et de sciences. Pompeu Fabra y est chargé de standardiser et de moderniser la langue catalane. Son travail aboutit à la publication de

---

<sup>242</sup> « La faute de ces délits littéraires – qu'il faudrait punir, parce qu'ils constituent une véritable injure à l'auteur, en dénaturant son œuvre et causant un tort irréparable à sa réputation – la faute de ces délits, nous le répétons, revient aux éditeurs, puisqu'ils paient honteusement un travail d'une aussi grande importance qu'une traduction, si elle est faite en conscience. » PIULA, Joseph [Josep Pous i Pagès], « El moviment editorial a Barcelona », *Catalunya Artística*, 27 février 1902, p. 119. Nous traduisons.

<sup>243</sup> JORDANA, Cèsar August, « L'art de traduir » (1938), dans Montserrat BACARDI, Joan FONTCUBERTA, Francesc PARCERISAS, *Cent anys de traducció al català*, Vic, Eumo editorial, 1998, p. 118.

<sup>244</sup> « Une autre sorte de traducteurs défectueux nous est fournie par l'idée qu'il suffit de passer quelque temps dans un pays pour avoir une bonne connaissance de sa langue. (...) Peu d'éditeurs hésiteraient à confier la traduction d'Ibsen à un voyageur de commerce qui aurait passé quelque temps à Oslo. », *ibid.*, p. 121. Cette remarque suggère l'absence de distinction entre la traduction littéraire et les autres types de traduction.

plusieurs livres de référence tels que les *Normes ortogràfiques (Règles d'orthographe)* (1913), la *Gramàtica catalana (Grammaire catalane)* (1918) ou le *Diccionari general de la llengua catalana (Dictionnaire général de la langue catalane)* (1932). En 1907 également, la *Biblioteca de Catalunya*, est fondée en tant que bibliothèque de l'*Institut d'Estudis Catalans* avant d'être ouverte au public en 1914. L'épuration régulatrice de la langue mise en place à cette période a pu être reliée à l'idéal classicisant d'harmonie, d'ordre et de pureté du *noucentisme*<sup>245</sup>.

Si les principales figures intellectuelles de Catalogne au début du XX<sup>e</sup> siècle s'accordent à concentrer leurs efforts sur le progrès de la langue catalane, c'est qu'il est généralement admis que le catalan a manqué une étape essentielle dans son évolution : il n'aurait pas vécu la Renaissance, période cruciale pour le développement des autres langues européennes, car, entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles, le castillan et le latin étaient les principales langues d'expression de la culture en Catalogne. C'est ce que rappelle Carles Riba en 1927 dans une conférence prononcée à Madrid: « La lengua ha tenido que llenar en años el vacío de siglos abierto desde el Renacimiento hasta el Romanticismo<sup>246</sup>. » Avec la *Renaixença*, la langue catalane aurait commencé à combler le vide de ces quelques siècles à travers un important renouveau littéraire mais, au début du XX<sup>e</sup> siècle, il lui restait beaucoup de chemin à parcourir pour prétendre être acceptée comme l'égale des autres langues européennes.

En 1910, Eugenio d'Ors avait utilisé, pour faire comprendre ce nécessaire travail sur la langue, une image très évocatrice : « devem apressadament – com un estudiant dolent, que es veu l'examen pròxim – intentar xopar-nos de segle XVI<sup>247</sup> ». La Catalogne a donc besoin de cours de rattrapage pour atténuer son retard culturel et linguistique. La jeune langue doit faire ses preuves et le vocabulaire indiquant une mise à l'épreuve nécessaire à sa reconnaissance internationale est utilisé avec insistance.

---

<sup>245</sup> CAMPRUBI, Michel, « L'estat de la llengua a través del *Glosari* d'Eugeni d'Ors (1906-1921) », *Els anys vint en els Països Catalans (Noucentisme/Avantguarda)*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 106.

<sup>246</sup> RIBA, Carles, *Evolución de la lengua literaria en Cataluña*, conférence prononcée le 5 décembre 1927, cité par Josep MURGADES, « Apunt sobre noucentisme i traducció », *Els Marges*, n°50, 1994, p. 94.

<sup>247</sup> « Nous devons en toute hâte – comme un mauvais étudiant à l'approche de l'examen – essayer de nous imprégner du XVI<sup>e</sup> siècle. », ORS, Eugeni d', « També vindrà Erasme », 21 janvier 1910, cité par Josep MURGADES, *ibid.*

Outre cette tâche de codification dont l'influence est fondamentale sur les écrits de l'époque, la normalisation du catalan repose sur la traduction. En effet, si normaliser la langue c'est lui donner des règles communes permettant d'uniformiser son usage, c'est aussi chercher à lui faire dire à son tour ce que les autres langues ont dit avant elle pour rattraper un retard culturel en même temps que linguistique. La traduction est une activité clé pour le projet *noucentista* car elle est capable d'allier ces deux objectifs. L'aspiration de la littérature et de la langue catalanes à une reconnaissance internationale laisse transparaître une conscience aiguë de l'existence d'un système littéraire mondialisé organisé selon divers centres et périphéries. Les *noucentistes*, tout comme ils font passer la traduction d'une position subsidiaire à une position centrale, à rebours de la conception courante de cette pratique, cherchent à modifier la hiérarchie littéraire des nations en absorbant les grandes œuvres étrangères pour grandir et s'élever à la hauteur des nations dont le prestige culturel est le plus important.

La nécessité de se relier au monde pour mieux y trouver sa place n'est pas sans rapport avec l'importance de l'influence du castillan, contre laquelle il s'agit de résister, surtout sous la dictature de Primo de Rivera<sup>248</sup>. Sous cet aspect, les motifs qui poussent les Catalans à traduire et à chercher des modèles culturels étrangers sont semblables à ceux qui conduisaient des écrivains cubains proches du *modernismo* à se tourner vers la France pour s'émanciper de la domination espagnole.

- La langue catalane : particulièrement apte à la traduction ?

Dans les trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle se multiplient les déclarations concernant le catalan dans son rapport à la traduction. Aux motivations culturelles et littéraires de la traduction s'ajoute, nous l'avons vu, une question linguistique.

Ainsi, dans la déclaration de la Fondation Bernat Metge, en 1922, il est expliqué que la traduction des textes classiques doit permettre de retrouver la véritable nature du catalan et de

---

<sup>248</sup> « Contre l'autarcie idéologique de la culture espagnole de l'époque, le noucentisme associa pour la première fois le zèle nationaliste, l'ouverture sur la culture étrangère et l'universalisme. Ces attitudes furent considérées comme fondamentales si l'on voulait une conscience nationale intimement liée à l'affirmation internationale de la Catalogne. », GONZALEZ CALLEJA, Eduardo, BLETON, Claude, « Noucentisme, catalanisme et arc latin », *La pensée de midi*, 2000/1, n°1, p. 45.

le faire gagner en élasticité. L'exercice de la traduction serait d'ailleurs particulièrement facile en catalan puisque les traducteurs disposent d'une langue qui n'est pas encore cristallisée<sup>249</sup>.

De façon incidente, un article publié dans *El Sol* en 1929 pour rendre compte de la traduction des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire par Agustí Esclasans, reflète parfaitement les enjeux dont il est ici question, signalant combien la préoccupation linguistique comptait dans le commentaire de l'utilité des traductions publiées. Il commence de la façon suivante : « La biblioteca Univers, nueva biblioteca que acrecienta las letras catalanas con aportaciones de los grandes maestros extranjeros, ha puesto a prueba la rejuvenecida lengua con la traducción de dos difícilísimas obras: los “Pequeños poemas en prosa”, de Baudelaire, y “Werther<sup>250</sup>”. »

Les deux textes partagent l'idée qu'une mise à l'épreuve de la langue catalane est nécessaire, afin de la fortifier. Un grand nombre de textes cités par Jordi Malé<sup>251</sup> dans son article sur le rapport entre les traducteurs et le catalan ont par ailleurs en commun d'insister sur la plasticité, l'élasticité, la flexibilité de la langue catalane. D'après cet article, cette idée est présente par exemple chez Maragall en 1893, chez Cebrià de Montoliu en 1904, chez Carles Riba en 1915 et 1918, chez Carles Soldevila en 1928, et dans de nombreux autres écrits. Il s'agit donc d'exercer presque physiquement la langue en la confrontant à des œuvres de littérature étrangère de référence et à des langues plus entraînées.

Il y a pourtant dans ces déclarations qui semblent converger et qui emploient un vocabulaire semblable un désaccord sur l'application donnée aux termes évoquant la plasticité. Pour la plupart, la langue catalane est jeune, donc malléable, et il faut en profiter pour traduire le plus possible car cette caractéristique, qui facilite l'accueil des littératures étrangères, ne durera pas. Pour d'autres, c'est par la pratique même de la traduction que la langue gagnerait en flexibilité, au lieu de se rigidifier. L'évaluation des gains et des pertes diffère donc.

Par ailleurs, si la traduction devient progressivement plus difficile, à mesure que le catalan évolue vers sa maturité, la littérature catalane originale risque, elle, de gagner en qualité, si l'on en croit une remarque de Carles Soldevila, dans l'article « Vers i prosa »,

---

<sup>249</sup> Fundació Bernat Metge, « Una col·lecció catalana dels clàssics grecs i llatins » (1922), dans Montserrat BACARDI, Joan FONTCUBERTA, Francesc PARCERISAS, *Cent anys de traducció al català*, Vic, Eumo editorial, 1998, p. 91.

<sup>250</sup> *El Sol*, 31 mars 1929. L'article est signé R. M.

<sup>251</sup> MALÉ, Jordi, « “Una llengua en plena ebullició”. Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle XX », *Quaderns. Revista de traducció*, n°14, 2007, p. 79-94.

mentionné plus haut : « Malfiem-nos de la facilitat, qualsevol que sigui la seva disfressa. Ens hem trobat, com per miracle, amb un idioma, nou, ric, plàstic, que mitjançant un petit esforç ens donava una tirallonga de versos deliciosos. N'hem abusat<sup>252</sup>. » Si la faiblesse présente du catalan risque d'inciter les écrivains au relâchement et à la facilité, la traduction, prescrite comme un remède roboratif, peut résoudre ce problème. La littérature catalane en sortira ainsi doublement grandie. Il y a donc de toute façon une urgence à traduire, car une occasion aussi propice ne se présentera peut-être plus.

#### 1.2.4.4. *Le noucentisme* et Baudelaire

Les indices de la réception de Baudelaire en Catalogne sont bien sûr présents avant l'époque *noucentista*, comme le développement sur le poème en prose l'a montré. Nous avons pourtant choisi, après un bref passage en revue des aspects de l'œuvre baudelairienne susceptibles d'entrer en résonance avec les principes du *noucentisme*, de nous centrer sur les déclarations d'Eugeni d'Ors vis-à-vis de Baudelaire, en raison du caractère fortement prescripteur de ses écrits<sup>253</sup>.

##### *Compatibilité entre l'œuvre de Baudelaire et le programme du noucentisme*

Le programme du *noucentisme*, brièvement rappelé ci-dessus, prédisposait-il les Catalans à apprécier les œuvres de Baudelaire ? Il semble impossible de répondre de façon univoque à cette question car le poète français fait l'objet d'appréciations contradictoires. Selon la tendance esthétique à laquelle les critiques le rattachent, la façon dont on interprète les principales caractéristiques de son œuvre, ou si l'on se concentre davantage sur sa prose ou sur ses vers, sur ses écrits ou sur sa vie, il a pu être admiré ou rejeté.

Tout d'abord, la culture française était globalement désignée comme un exemple à suivre, le rapprochement avec la France étant facilité par le développement des thèses

---

<sup>252</sup> « Méfions-nous de la facilité, quel que soit son déguisement. Nous nous sommes retrouvés, comme par miracle, avec une langue nouvelle, riche, plastique, qui moyennant un petit effort nous donnait une kyrielle de vers délicieux. Nous en avons abusé. », SOLDEVILA, Carles, « Vers i prosa », *Revista de Calalunya*, n°1, juillet 1924, p. 45.

<sup>253</sup> Pour plus de détails sur la réception de Baudelaire en catalan, la consultation de l'article suivant est utile : MOLAS, Joaquim, « Sobre la recepció de Baudelaire en terres catalanes », ZIMMERMANN, Marie-Claire, CHARLON, Anne (dir.), *Actes del Dotzè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 1, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 43-69.

panlatinistes. Eugeni d'Ors lui-même avait vécu quatre ans à Paris et continuait à y faire de longs séjours.

D'après le chapitre sur la poésie *noucentista* dans l'*Història de la literatura catalana*, c'est comme maître du symbolisme que Baudelaire a été apprécié, tout comme Rimbaud et Mallarmé<sup>254</sup>. Le rattacher à ce mouvement, vis-à-vis duquel les *noucentistes* devaient être bien disposés, puisque Jean Moréas, dont ils partageaient de nombreuses idées, en avait fait partie, c'est signaler que Baudelaire a rompu avec le romantisme dont ils cherchent eux-mêmes à se débarrasser. L'accent mis sur la thématique urbaine est aussi propre à favoriser sa réception en Catalogne. Le débat entre spontanéisme et artificialité, qui aboutit au rejet du premier, fait également apparaître Baudelaire comme un modèle à suivre.

Enfin, Baudelaire est à plusieurs reprises désigné comme un classique. Cette idée est clairement exprimée par Carles Soldevila dans un livre où il donne des conseils de lecture classés par genre, concernant les principales littératures européennes. Dans le chapitre qu'il consacre aux classiques, il introduit l'idée que certains auteurs n'appartenant pas à l'Antiquité peuvent aussi être considérés comme tels et être pris en exemple :

Cal llegir els clàssics. Cal, tanmateix, no exagerar la nota imaginant-se que aquell qui els oblida per abandonar-se en cos i ànima als moderns, manca completament de llurs lliçons benefactores. La literatura contemporània és, malgrat els segles escolats, malgrat el canvi de directives i d'estètiques, plena de ferments greco-llatins. França – la França de Racine, de Molière, de Voltaire, de Baudelaire i de Valéry – és una càtedra de classicisme<sup>255</sup>.

Les *Petits poèmes en prose*, en revanche, auraient pu être reçus avec plus de circonspection. La lettre à Arsène Houssaye, qui leur sert de préface, semble en effet accumuler les raisons de déplaire, s'appliquant presque point par point à s'opposer à un idéal classique. Une des lectures du texte, en effet, consisterait à dire que l'auteur reconnaît dans son recueil un manque d'organisation d'ensemble, puisque « tout (...) y est à la fois tête et queue<sup>256</sup> », ou encore qu'il admet n'avoir pas réussi à atteindre l'objectif qu'il s'était fixé. Ces éléments sont susceptibles d'éloigner les *noucentistes* de Baudelaire puisque la rigueur de la

---

<sup>254</sup> « La poesia noucentista », MOLAS, Joaquim (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelone, Ariel, 1987, p. 223.

<sup>255</sup> « Il faut lire les classiques. Il faut, cependant, ne pas forcer le trait en s'imaginant que celui qui les oublie pour s'abandonner corps et âme aux modernes ne profite pas de leurs leçons bienfaitrices. La littérature contemporaine est, malgré les siècles écoulés, malgré le changement de directives et d'esthétiques, pleine de ferments gréco-latins. La France – la France de Racine, de Molière, de Voltaire, de Baudelaire et de Valéry – est une chaire de classicisme. », SOLDEVILA, Carles, « Els clàssics », *Què cal llegir*, Barcelone, A. López Llausàs, 1928, p. 134.

<sup>256</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 275.

composition est pour eux une composante indispensable de l'œuvre. Trahissant une tendance au désordre et une faiblesse de la volonté qui iraient à l'encontre de l'idéal *noucentista*, les *Petits poèmes en prose* confirmeraient alors le stéréotype d'un poète indiscipliné, se laissant aller à une vie de bohème. Pourtant Baudelaire et même spécifiquement ses poèmes en prose ont été distingués par l'un des *noucentistes* les plus influents, ce qui tend à prouver que la complexité de l'œuvre du poète français rend sa réception imprédictible.

### *Eugeni d'Ors et Baudelaire*

Les références à Baudelaire dans le *Glosari* d'Eugeni d'Ors sont multiples et ne pourront être détaillées ici. Joaquim Molas en fait un inventaire dans son article sur la réception de Baudelaire en Catalogne<sup>257</sup>. Il souligne que D'Ors se sert de Baudelaire pour bâtir sa propre doctrine esthétique mais qu'il décèle aussi parfois chez le poète français un goût pour des thèmes grossiers qui rendent sa poésie impure. Il présente pourtant l'avantage de contrer l'influence romantique de Victor Hugo, que D'Ors juge néfaste.

Le point de vue de l'auteur du *Glosari* sur Baudelaire est globalement positif puisqu'il avoue se considérer comme un de ses disciples : « Jo no vull perdre una ocasió de fer que alguns que encara no l'amen – per què no el coneixen – amin aquest gran poeta, dilecte meu i un dels meus professors d'Arbitrarietat<sup>258</sup>. » Une déclaration similaire est faite un peu plus tard à propos de Poe, à l'occasion du centenaire de sa naissance :

Mestre i Patró d'Arbitrarietat. És per a nosaltres un text definitiu aquell estudi, magnífic d'insolència i d'aristocràcia, en què l'autor d'« El Corb » analisa genèticament la composició de son poema, naixent a la perfecta vida, no en un moment d'oblit romàntic, sinó en una culminanta hora lúcida d'autopossessió<sup>259</sup>.

---

<sup>257</sup> Pour plus de détails sur la réception de Baudelaire en catalan, la consultation de l'article suivant est utile : MOLAS, Joaquim, « Sobre la recepció de Baudelaire en terres catalanes », dans Marie-Claire ZIMMERMANN, Anne CHARLON (dir.), *Actes del Dotzè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 1, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 43-69.

<sup>258</sup> « Je ne veux pas perdre une occasion de faire que certains qui ne l'aiment pas encore – parce qu'ils ne le connaissent pas – aiment ce grand poète, cher à mon cœur et l'un de mes professeurs d'Arbitraire. », ORS, Eugeni d', « L'I », 13 décembre 1907, *Glosari, 1906-1907*, Barcelone, Quaderns Crema, 1996, p. 722-723.

<sup>259</sup> « Maître et Patron d'Arbitraire. C'est pour nous un texte définitif que cette étude, magnifique d'insolence et d'aristocratie, dans laquelle l'auteur du "Corbeau" analyse génétiquement la composition de son poème, naissant à la vie parfaite, non pas dans un moment d'oubli romantique, mais dans une heure culminante lucide d'autopossession », ORS, Eugeni d', « Edgar Allan Poe », 23 janvier 1909, *Glosari 1908-1909*, Barcelone, Quaderns Crema, 2001, p. 390. Cette glose est dédiée à Enrique Diez-Canedo.



Le rapprochement entre Poe et Baudelaire est plus loin explicite. Outre le poète de la concision, Baudelaire est pour Eugeni d'Ors celui de la perversité, mais alors que chez Poe les perversités sont subtiles, elles s'alourdissent chez Baudelaire<sup>260</sup>. Dans la comparaison avec Edgar Poe, Baudelaire sortirait donc légèrement perdant.

S'intéressant à la réception d'Edgar Poe en Catalogne, Ramon Pinyol i Torrents explique que l'auteur était une référence importante pour les noucentistes et que Poe serait même parmi les auteurs les plus cités par D'Ors<sup>261</sup> dans son *Glosari* :

D'acord amb el cànon de la tradició simbolista, E. A. Poe era considerat com un predecessor important: més com a crític i teòric de la poesia, que no pas com a poeta. Perquè ell era qui havia definit la poesia com a « creació rítmica de la Bellesa ». O Baudelaire era considerat l'iniciador d'una concepció pràctica de la poesia radicalment superadora del Romanticisme historicista. I tots dos eren preuats, reconeguts i cristianitzats<sup>262</sup>.

Le rapprochement entre Poe et Baudelaire est une constante de la réception de ce dernier, nous y reviendrons. L'idée que la littérature doit être guidée par un projet délibéré de l'auteur, représentée par la « Méthode de composition<sup>263</sup> » d'Edgar Poe, que Baudelaire avait traduite et commentée, associait également les deux auteurs dans l'esprit des *noucentistes*.

Les multiples mentions de Baudelaire sous la plume d'Eugeni d'Ors ont pu jouer un rôle dans le goût du poète barcelonais Agustí Esclasans pour le poète français, et dans sa décision de le traduire. En effet, Esclasans ne fait pas mystère de l'influence qu'a eue sur lui D'Ors à travers son *Glosari*. Il reconnaît par exemple que c'est dans ces gloses qu'il a puisé l'idée de traduire Max Beerbohm<sup>264</sup>.

---

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> PINYOL I TORRENTS, Ramon, « Sobre la recepció d'Edgar Allan Poe en terres catalanes », *Serra d'Or*, n°589, janvier 2009, p. 32-34.

<sup>262</sup> « D'après le canon de la tradition symboliste, E. A. Poe était considéré comme un prédécesseur important : plus comme critique et théoricien de la poésie que comme poète. Parce que c'est lui qui avait défini la poésie comme "création rythmique de la beauté". Baudelaire était considéré comme l'initiateur d'une conception pratique de la poésie qui dépassait radicalement le Romantisme historiciste. Et tous deux étaient estimés, reconnus et christianisés. », dans « La poesia noucentista », MOLAS, Joaquim (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelone, Ariel, 1987, p. 221.

<sup>263</sup> POE, Edgar Allan, « La genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, le Livre de poche, 1973.

<sup>264</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 72.

## 2. SITUATION DES PREMIERES TRADUCTIONS DU *SPLEEN DE PARIS* JUSQU'À LA FIN DE LA *EDAD DE PLATA*

### 2.1. Les *Petits poèmes en prose* au tournant du siècle : des traductions partielles dans des revues à la première traduction intégrale.

La lecture en langue originale est probablement celle qui a fait connaître Baudelaire à la plupart des lecteurs. L'importance des traductions serait à relativiser dans la réception de la littérature française en Espagne, car la minorité qui s'intéresse aux poètes français est de toute façon capable de les lire en langue originale. Ainsi, d'après Marín Hernández<sup>265</sup>, les commentaires de Valera sur *Les Fleurs du mal* s'appuient sur la préface de Gautier à l'édition publiée à Paris en 1868 par Michel Lévy, et c'est à travers cette édition en français que le lectorat espagnol serait entré en contact avec Baudelaire.

De plus, dans le cas de Baudelaire, les traductions n'arrivent que tardivement par rapport à la date de publication de ses recueils de poésie en France. Elles sont le signe que Baudelaire a déjà atteint une certaine notoriété, par d'autres moyens : « la traducción no era el fenómeno desencadenante de la recepción literaria, sino más bien la prueba de que ésta ya se había producido<sup>266</sup> ». Ce n'est donc probablement pas à travers les traductions que les lecteurs les plus avertis ont découvert Baudelaire, mais celles-ci ont permis une diffusion plus large, à travers les revues et des éditions en volume à bas coût.

Il faut attendre le début du XX<sup>e</sup> siècle pour que plusieurs des livres de Baudelaire soient traduits intégralement : 1905 est une année faste pour le poète, en Espagne, nous le verrons.

---

<sup>265</sup> MARÍN HERNÁNDEZ, David, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007, p. 21.

<sup>266</sup> *Ibid.*

### 2.1.1. Les *Petits poèmes en prose* dans les revues des années 1880-1890

La première question à prendre en compte dans le recensement des traductions des *Petits poèmes en prose* dans les revues est d'abord celle des caractéristiques générales de la publication qui les abrite, afin d'essayer de déterminer les critères qui ont pu présider à leur sélection.

Il faut examiner aussi la manière dont ils sont présentés, accompagnés ou non d'un paratexte en se demandant notamment si la revue insiste auprès de ses lecteurs sur le fait qu'elle présente des échantillons d'un tout, visant à donner envie de connaître l'ensemble dont ils sont extraits, ou si rien ne laisse deviner qu'il s'agit de feuilles arrachées à un recueil complet. La variation ou la fixité des titres des rubriques sous lesquels sont présentés les poèmes, les éventuels éléments picturaux qui les accompagnent, l'intervalle entre plusieurs livraisons, l'annonce ou non d'autres traductions à suivre, la mention du traducteur ou son omission sont autant de détails susceptibles de faciliter l'identification de l'œuvre de Baudelaire comme un tout ou de gommer la cohérence des différents textes au profit de la singularité d'un poème isolé, sorti de tout contexte, et intégré à la publication exactement au même titre qu'un article de presse.

#### 2.1.1.1. Les Petits poèmes en prose à Madrid

##### *Aniceto Valdivia traducteur de Baudelaire pour La Diana*

La première traduction en espagnol de petits poèmes en prose isolés dont nous ayons connaissance paraît dans la presse en août et septembre 1882. C'est la revue *La Diana* (1882-1884), fondée par le poète pré-modernista Manuel Reina qui propose à ses lecteurs six de ces textes<sup>267</sup> et annonce une dernière partie à cette série (« se conclurá »), même s'il n'y a finalement pas d'autre numéro consacré aux poèmes en prose.

---

<sup>267</sup> BAUDELAIRE, Charles, « El extranjero », « El confiteor del artista », « El pastel », « El mal vidriero », trad. Aniceto Valdivia, *La Diana*, n°14, 16 août 1882, p. 12-13; « La invitación al viaje », « Retratos de queridas », trad. Aniceto Valdivia, *La Diana*, n°16, 16 septembre 1882, p. 12-13.

D'après l'introduction qui accompagne l'édition en fac-similé de la revue<sup>268</sup>, l'une des principales rubriques fixes de *La Diana* était intitulée « Ecos de París ». L'intérêt pour l'actualité française y était donc patent. L'auteur de cette introduction, Santiago Reina López, souligne également que la présence de textes littéraires français y est plus importante que dans les autres revues contemporaines. L'intérêt pour Baudelaire du fondateur de la revue a par ailleurs été souligné, en particulier par Glyn Hambrook<sup>269</sup> qui rappelle que Reina a publié au moins deux poèmes liés à la figure du poète français, en 1894.

Il n'est pas question ici de recenser tous les textes de Baudelaire publiés dans la presse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle mais de se concentrer sur les poèmes en prose. Pourtant, il est important de souligner que la revue avait déjà joué un rôle précurseur dans la diffusion de la prose de Baudelaire en Espagne lorsqu'elle avait publié la nouvelle *La Fanfarlo* dans son intégralité, en trois fois, en avril et mai 1882.

Dans sa thèse, Glyn Hambrook rectifiait une erreur de Richard Cardwell sur l'identité du traducteur de *La Fanfarlo*<sup>270</sup> dans *La Diana*, montrant qu'il ne s'agissait pas de Manuel Reina mais d'Aniceto Valdivia. Or la consultation du fac-similé de la revue fait apparaître que la traduction des poèmes en prose de Baudelaire est également signée par Valdivia.

Ce critique littéraire cubain est donc le premier à avoir mis à la disposition des lecteurs espagnols une version castillane des poèmes en prose.

Aniceto Valdivia (1857-1927) est une figure peu connue aujourd'hui mais qui est importante pour le pont qu'elle a tendu entre deux continents. En effet, parti en Espagne en 1871 pour faire des études de droit, il a collaboré dans la capitale à plusieurs revues madrilènes, en plus de *La Diana* : *El Globo*, *El Pabellón Nacional*, *Madrid Cómico*<sup>271</sup> et *El Imparcial*. Par la suite, rentré à Cuba, il écrit également dans de nombreuses revues et, après un séjour en prison pour avoir défendu des thèses séparatistes, il adopte le pseudonyme de Conde Kostia, sous lequel il acquiert une certaine renommée de critique littéraire dans son pays d'origine.

---

<sup>268</sup> La Diana. Revista de política, literatura y ciencias, Cordoue, Junta de Andalucía, 2005.

<sup>269</sup> HAMBROOK, Glyn, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue modernista *Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000, p. 175-177.

<sup>270</sup> HAMBROOK, Glyn, *The Influence of Charles Baudelaire in Spanish Modernismo*, thèse de doctorat, Nottingham, Nottingham University, 1985, p. 399 et note p. 435.

<sup>271</sup> DEPESTRE CATONY, Leonardo, « Aniceto Valdivia, el Conde Kostia de la literatura cubana », *Cubaliteraria*, article publié en ligne le 20 avril 2009.

Outre son travail de journaliste, il avait des prétentions littéraires, écrivant également de la poésie et du théâtre. Son intérêt pour la littérature française est évident si l'on considère son travail dans *La Diana* : en plus de Baudelaire, il traduit pour cette revue des textes de Victor Hugo, Arsène Houssaye, Auguste Barbier et Théophile Gautier.

Cette précision sur l'auteur de la traduction des poèmes en prose est particulièrement intéressante car elle renforce l'idée que Valdivia a eu sur son compatriote Julián del Casal, qu'il rencontre lorsqu'il revient d'Espagne, une influence décisive, non seulement pour lui donner accès aux dernières nouveautés de la littérature française, mais peut-être également pour attirer son attention sur des textes en prose de Baudelaire largement ignorés alors par les revues. C'est en effet moins de cinq ans après la parution dans *La Diana* des poèmes en prose dans la version de Valdivia que Julián del Casal propose ses propres traductions dans *La Habana Elegante*, devenant ainsi l'introducteur de ces textes à Cuba et seulement le deuxième traducteur à faire connaître les poèmes en prose en espagnol, du moins parmi les versions répertoriées à ce jour. Il n'est pas possible de savoir avec certitude si Julián del Casal a eu accès à ces numéros de *La Diana* mais on peut remarquer que, parmi les six poèmes choisis par Valdivia, Julián del Casal en retient quatre dans sa propre sélection de quatorze textes<sup>272</sup>.

Bien qu'il s'agisse d'une revue publiée à Madrid, l'exemple de *La Diana* montre encore une fois le rôle fondamental des auteurs latino-américains dans l'importation en Espagne de la littérature française, et de Baudelaire en particulier, même si à l'époque de cette revue Cuba était encore relié politiquement à l'Espagne.

#### *Quelques autres traductions de proses baudelairiennes à Madrid*

Après *La Diana*, il faut attendre plus d'une décennie pour retrouver dans la presse espagnole, à Madrid et à Barcelone, d'autres textes du *Spleen de Paris*<sup>273</sup>. Dans la capitale, jusqu'à la fin du siècle, les autres apparitions de ces textes dans la presse sont anecdotiques :

---

<sup>272</sup> Les poèmes en commun sont : « El extranjero », « El pastel » (intitulé « La torta » par Julián del Casal), « El confiteor del artista » et « La invitación al viaje ».

<sup>273</sup> Dans sa thèse, Glyn Hambrook, qui s'intéresse aux traductions de tous les textes de Baudelaire jusqu'en 1910, mentionne les traductions de *La Diana* mais pas les parutions postérieures des poèmes en prose. HAMBROOK, Glyn, *The Influence of Charles Baudelaire in Spanish Modernismo*, thèse de doctorat, Nottingham, Nottingham University, 1985.

la revue *Vida nueva*, publie ainsi une traduction isolée, « El reloj<sup>274</sup> », en 1899 et en 1901 *Juventud* choisit « Apaleemos a los pobres<sup>275</sup> ».

#### 2.1.1.2. Les *Petits poèmes en prose* en Amérique hispanique

##### 2.1.1.2.1. Julián del Casal traducteur des *Petits poèmes en prose* à La Havane

#### *Formation de Julián del Casal à la langue et à la littérature françaises*

##### - Principales étapes

Si brève que soit la carrière littéraire de Casal, une évolution est perceptible dans ses goûts, depuis leur première expression encore très marquée par le romantisme jusqu'à sa passion pour les poètes les plus contemporains. Cette évolution se retrouve dans le domaine de la littérature française. Il n'est pas inutile de rappeler les grandes étapes de la formation de Casal à cette littérature, telles qu'elles sont décrites par Emilio de Armas dans sa biographie de Casal<sup>276</sup>.

Elle commence au Colegio de Belén, où il étudie à partir de 1873. En plus de la lecture des classiques de l'Antiquité et des auteurs espagnols, il y découvre la langue française, acquérant, d'après Emilio de Armas, « un amplio conocimiento del idioma<sup>277</sup> », ce qui est décisif pour son accès futur à tous les auteurs français, lus dans leur langue originale. Par la suite, il profite de la bibliothèque des grands-parents de son ami Ramón Meza où il peut lire des auteurs du XVIII<sup>e</sup> et de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, entre autres Madame de Staël et Lamartine.

Cependant, c'est la rencontre avec Aniceto Valdivia à la fin de l'année 1885 qui est la plus déterminante pour l'orientation des goûts littéraires de Casal dans le domaine français. De retour à Cuba après un séjour en France, celui qui écrit dans la presse sous le pseudonyme de « Conde Kostia » partage avec Casal le contenu de ses malles remplies de livres et de

---

<sup>274</sup> BAUDELAIRE, Charles, « El reloj », trad. anonyme, *Vida Nueva*, n°48, 1899.

<sup>275</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Apaleemos a los pobres », trad. anonyme, *Juventud*, n°11, 1901.

<sup>276</sup> ARMAS, Emilio de, *Casal*, La Havane, Editorial Letras cubanas, 1981.

<sup>277</sup> *Ibid.*

revues d'auteurs très divers. Pour José Antonio Portuondo, c'est un tournant, et c'est probablement à cette occasion qu'a lieu la découverte de Baudelaire :

Aniceto Valdivia despertó el entusiasmo y la curiosidad de Julián por los poetas franceses. Ya los leía antes, pero de preferencia los románticos: Lamartine dulce, Musset melancólico o Víctor Hugo tronante. De los parnasianos apenas conocía y casi nada de los decadentes y simbolistas. Verlaine, Baudelaire y el norteamericano Edgar Allan Poe vinieron a sus manos y a su entusiasmo, en realidad, por Valdivia<sup>278</sup>.

Emilio de Armas cite également, parmi les écrivains découverts alors Rimbaud, Amiel, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, « Heredia el francés », Jean Moréas, Maupassant, Mallarmé, les frères Goncourt, Flaubert, Mérimée, Pierre Loti et Huysmans. Le fait que Casal se tourne alors exclusivement vers les poètes postromantiques est loin de satisfaire son ami Ramón Meza qui, d'après Emilio de Armas, lui reproche de se désintéresser de Núñez de Arce, Espronceda, Zorrilla, Bécquer, et des romantiques français.

- Les goûts de Casal en matière de littérature française

En poésie, pour reprendre le témoignage le plus précoce sur l'œuvre de Casal contenu dans les *Prosas*, celui de Francisco Chacón en 1885, c'est son extrême enthousiasme pour le romantisme français qui caractérise Casal à ses débuts. Enthousiasme qui conduit le critique à suggérer que Casal aurait dû vivre une trentaine d'années auparavant. Un nom en particulier ressort à cette époque : « En literatura tiene una adoración a la que rinde culto ardentísimo : Alfredo de Musset<sup>279</sup>. » Un autre signe de son intérêt pour la littérature française est la publication précoce de traductions en vers : « Las palomas », version d'un poème de Théophile Gautier, en avril 1886, dans *El Figaro* et « El puente », traduction de Victor Hugo, en juillet de la même année, dans *La Habana Elegante*.

Parmi les poètes modernes, au milieu d'une liste<sup>280</sup> qui passe également en revue l'Angleterre, l'Italie et l'Espagne (les principaux poètes modernes européens d'autres nationalités nommés sont Heine, Swinburne, Tennyson, Dante Gabriel Rossetti, Leopardi,

---

<sup>278</sup> PORTUONDO, José Antonio, « Angustia y evasión de Julián del Casal », *Cuadernos de Historia Habanera*. Primera Serie. Habaneros ilustres, 1937, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 54.

<sup>279</sup> CHACÓN, Francisco, « Casal (Notas de mi cartera) », *El Figaro*, 26 novembre 1885, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 3, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 247.

<sup>280</sup> CASAL, Julián del, « Libros nuevos. Pompeya por Aurelia Castillo de González », *La Discusión*, vendredi 6 juin 1890, n°292, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 144.

Alejandro Parodi, Carducci, Stecchetti<sup>281</sup>), les poètes français cités sont de loin les plus nombreux : Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, José María de Heredia (« nuestro magnífico Heredia francés<sup>282</sup> »), Théodore de Banville, François Coppée, Verlaine, Léon Dierx, Catulle Mendès, Maurice Rollinat, Stéphane Mallarmé, Jean Richepin, Joséphin Soulayr, les six derniers cités étant considérés comme des disciples de Victor Hugo, Gautier, Leconte de Lisle et Baudelaire. Il mentionne également Paul Bourget, Alfred de Vigny et Villiers de L'Isle-Adam. Les poètes français qu'il exclut explicitement de cette liste sont Lamartine (1790-1869) et Delille (1738-1813)<sup>283</sup>.

Quant à l'évolution sensible dans ses recueils de poésie, il est généralement admis que le premier, *Hojas al viento* (1890), est encore imprégné de romantisme (il y traduit Hugo et Heine) mais on y voit également l'intérêt pour la poésie plus récente avec des paraphrases ou imitations des parnassiens Théophile Gautier et François Coppée. *Nieve* (1892) serait davantage marqué par le Parnasse et *Bustos y rimas* par le symbolisme.

Il faut aussi mentionner l'intérêt de Casal pour des romanciers ou nouvellistes. Un article paru en 1890, dans *La Discusión*, lui donne l'occasion d'exprimer ses goûts en la matière et son rejet du naturalisme, même s'il le fait par personne interposée :

[un joven escritor cubano] se ha propuesto escribir un largo folleto para demostrar que el autor de La Bestia Humana, no sólo no es, como pretenden algunos, el primer novelista francés de la segunda mitad del siglo – puesto que han existido un Barbey d'Aureville, un Villiers de l'Isle-Adam y un Flaubert y existen un Goncourt, un Huysmans, un Bourget y un Maupassant –, sino que es, en Francia, un escritor de segunda fila, y, en el mundo entero, el industrial literario más talentoso que ha existido, existe y puede existir<sup>284</sup>.

Son admiration pour Huysmans se traduit par un long portrait dans *La Habana literaria* en mars 1892 et plusieurs mentions dans d'autres chroniques. Ce portrait, qui énumère tout ce que Huysmans déteste, rejoint en de nombreux points l'expression des opinions de Casal :

---

<sup>281</sup> CASAL, Julián del, « José Fornaris », *Bustos y rimas*, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 278.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>284</sup> CASAL, Julián del, « Verdad y poesía », *La Discusión*, 26 avril 1890, n°260, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 115.



Artista absoluto y religioso, Huysmans aborrece generalmente lo que se sale del dominio del Arte y de la Religión. Odia la Política (...); la Naturaleza (...); la Ciencia Moderna (...); el Periodismo (...); y odia, por encima de todo, la época en que vive<sup>285</sup>.

Sa présentation de l'auteur est un plaidoyer qui semble chercher à contrecarrer les préjugés couramment associés au décadentisme et insiste sur la dimension religieuse chez Huysmans pour limiter l'aspect choquant de cette littérature et gagner le lectorat à sa cause:

Bajo formas ásperas, (...) nadie conserva, como Joris Karl Huysmans, un alma más noble, más pura, más sensible, más dolorosa, más elevada, más excepcional. (...) Leer sus libros, equivale a recibir una ducha de ideas sanas y elevadas, una fumigación de los prejuicios<sup>286</sup>.

D'après Jaime Martínez Tolentino<sup>287</sup>, Huysmans est l'auteur que Casal admirait le plus à la fin de sa vie. À Maupassant, enfin, Casal consacre un compte rendu de *La vie errante* et des traductions de deux extraits de ce livre. Par ailleurs, son goût pour l'exotisme le conduit à apprécier Pierre Loti, auquel il fait allusion à plusieurs reprises dans ses chroniques, mais aussi les frères Goncourt et Judith Gautier.

#### *La place de la traduction dans la critique de Casal : création et traduction*

Les liens entre Julián del Casal et la traduction sont abordés ici du point de vue du contexte historique et culturel et non selon les représentations qu'il s'en fait personnellement, ce qui explique la présence de ce développement dans la première partie alors que la perception de la traduction des différents traducteurs sera davantage approfondie dans la deuxième étape de ce travail.

#### - La traduction au centre des débats

Dans le rappel historique, nous avons abordé la question de la traduction dans le cadre des relations culturelles franco-cubaines, en lien avec l'importation contestée ou souhaitée du modèle français, selon l'évaluation du risque qu'elle faisait courir à la spécificité de la langue

---

<sup>285</sup> CASAL, Julián del, « Joris Karl Huysmans », *La Habana Literaria*, 15 mars 1892, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 175.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>287</sup> MARTÍNEZ TOLENTINO, Jaime, « Las opiniones literarias de Julián del Casal », dans Jaime MARTÍNEZ TOLENTINO, *Tres autores revalorados: Ricardo Palma, Julián del Casal y Jacinto Benavente*, Kassel, Reichenberger, 1992.

espagnole et de la littérature cubaine. L'enjeu de la traduction se nouait donc autour de la distinction entre le propre et l'étranger. Il s'agit maintenant de s'intéresser de plus près au discours critique sur la traduction dans ses rapports avec la création. Le débat se porte donc davantage sur le problème de l'originalité et de l'imitation, même si ces deux couples de termes sont interdépendants.

Il n'y a pas de commentaire direct des traductions de Casal dans la critique de l'époque recensée dans les deux recueils de prose précédemment cités<sup>288</sup>. Deux raisons principales peuvent expliquer cette absence : soit elles ne sont pas considérées comme parties intégrantes de l'œuvre, soit, n'étant pas toujours désignées comme traductions, elles ont pu passer pour des textes originaux et n'ont donc pas été lues dans leur spécificité. Dans les textes critiques, tant ceux de Casal sur d'autres auteurs que ceux qui décrivent sa poésie, on ne trouve pas non plus de débat sur la pratique de la traduction. C'est une question qui semble donc, au premier abord, secondaire.

Pourtant, si le terme « traduction » utilisé au sens propre n'apparaît quasiment pas dans les textes qui nous occupent, son emploi figuré est beaucoup plus fréquent. Il semble d'ailleurs avoir été répandu également, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dans d'autres pays subissant une forte influence française. Ainsi, on le retrouve au Portugal, dans un article du romancier Eça de Queirós (1845-1900) sur sa formation au français : « Portugal é um país traduzido do francês em vernáculo<sup>289</sup> ». Généralisée à l'ensemble du pays, cette traduction est en réalité une façon de signifier une francisation extrême, comme si toute création ne pouvait que partir d'une impulsion française. Pour les critiques cubains, il s'agit de qualifier l'œuvre originale des auteurs du *modernismo*. Ainsi, Emilio Bobadilla – critique célèbre, sous le pseudonyme de Fray Candil, pour ses commentaires à l'emporte-pièce – écrit dans l'article qu'il consacre à Casal à l'occasion de la sortie de son deuxième recueil, *Nieve* : « Casal es un decadentista ...traducido<sup>290</sup>... ». Par ailleurs, selon Cintio Vitier, l'œuvre de Casal apparaît comme « pura letra, y letra importada, traducida<sup>291</sup> ».

---

<sup>288</sup> CASAL, Julián del, *Prosas*, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963-1964, 3 vol ; CASAL, Julián del, *Prosa*, édition d'Emilio de Armas, La Havane, Ed. Arte y Literatura, 1979, 2 vol.

<sup>289</sup> QUEIRÓS, Eça de, « O francesismo », 1887 ou 1888, cité par Gloria CARNEIRO DO AMARAL, *Aclimatando Baudelaire*, São Paulo, Annablume editora, 1996.

<sup>290</sup> BOBADILLA, Emilio, *La Habana Elegante*, 1892, cité par Emilio de ARMAS, *Casal*, La Havane, Editorial Letras cubanas, 1981, p. 168.

<sup>291</sup> VITIER, Cintio, « Casal como antítesis de Martí », *Lo cubano en la poesía*, 1958, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 98.

Casal lui même emploie cette acception élargie de la traduction pour décrire le style des *modernistas* hispano-américains : Manuel Gutiérrez Nájera est « tan notable estilista y tan exquisito poeta, que parece un escritor francés de la escuela parnasiana, vertido correctamente al castellano<sup>292</sup> ». Quant à Rubén Darío, il ressemble à un poète parisien et « el parisianismo de sus ideas, bajo la rudeza del habla española, adquiere un carácter exótico de inestimable valor<sup>293</sup> », ce qui suggère que dans son œuvre, le plus précieux n'est pas l'invention mais la traduction en espagnol des idées françaises. Ce commentaire est très proche de celui que fait Emilio Bobadilla à propos de Casal. Cependant, leurs conceptions de la traduction sont opposées.

Tout se passe comme si, entre partisans et détracteurs du *modernismo*, les camps se dessinaient également autour des défenseurs et adversaires de la traduction. La condamnation de cette dernière est en effet une constante de la critique anti-*modernista* pour qui elle s'oppose à la tradition. C'est ce que conclut José Ismael Gutiérrez, après avoir énoncé l'opinion d'un critique français sur la traduction en vers, selon lequel elle ne devrait tout simplement pas exister :

Juicios como éstos, y aún más negativos, invadieron la crítica de fin de siglo; los hallamos repetidos una y otra vez en los discursos antimodernistas, en boca de estudiosos académicos que, anclados en el rito de la tradición, vieron con malos ojos el menor síntoma de cambio<sup>294</sup>.

Le débat sur la traduction, même si l'activité en tant que telle n'est pas visée (alors qu'elle est, selon José Ismael Gutiérrez, « una de [las] más evidentes facetas » de l'*extranjerismo*) oppose selon lui *casticistas* et *afrancesados*. L'omniprésence du terme est caractéristique de la perception du *modernismo* dans son ensemble comme traduction d'une culture étrangère. Quant à Casal en particulier, Oscar Montero généralise en lui ce rapport à la traduction : « Tanto literal como simbólicamente, Casal es el traductor cubano del capital simbólico europeo<sup>295</sup> ».

---

<sup>292</sup> CASAL, Julián del, « Recuerdos de Madrid. Una poeta mexicano. Francisco de Icaza », *La Habana Elegante*, 3 février 1889, *ibid.*, p. 199.

<sup>293</sup> CASAL, Julián del, « Rubén Darío. Azul y A. de Gilbert », *La Habana Literaria*, 15 novembre 1891, *ibid.*, p. 171.

<sup>294</sup> GUTIÉRREZ, José Ismael, « Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano », *Livius* n°1, 1992, p. 69-83.

<sup>295</sup> MONTERO, Oscar, *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 25.

- La création littéraire *modernista* comme traduction

Dans la bouche de Casal, le fait que Gutiérrez Nájera lui apparaisse comme un poète français traduit ne peut pas être plus élogieux. C'est constater que l'auteur mexicain a importé avec succès le modèle français dans la littérature de son pays pour la faire progresser. Il reconnaît avec admiration que Nájera a réussi à s'approcher au plus près du modèle admiré. Or cette façon de calquer la poésie hispano-américaine sur les formes de la poésie française est une des tâches principales fixées par le *modernismo*, pour compenser les excès attribués au romantisme. Pour Fray Candil, au contraire, c'est l'imitation d'une littérature étrangère portée au pinacle sans discrimination qui pose problème.

Cette opposition des points de vue est intéressante en ce qu'elle propose deux hiérarchisations différentes entre texte original et texte traduit. Dans la conception de Casal, la hiérarchie traditionnelle, selon laquelle le texte traduit est une production ancillaire toujours inférieure à l'original, et qui se définit par ses insuffisances et ses pertes face à la part d'intraduisible que comporte tout texte, est inversée. Une œuvre acquiert justement de la valeur parce qu'elle est comparable à une traduction.

Malgré cette opposition, le consensus dans cet usage particulier du terme est l'idée que la création littéraire des auteurs *modernistas* est considérée comme une traduction. Alors que le plus souvent, pour défendre la traduction contre ceux qui la dévalorisent, on revendique pour elle le statut de création à part entière, c'est ici l'inverse qui est en jeu. Il s'agit d'invoquer la traduction pour rehausser ou dénigrer un texte original, sans chercher à valoriser ainsi la traduction, car c'est l'œuvre originale qui compte.

Pour Bobadilla et les autres détracteurs de la traduction, un auteur traduit est secondaire, dérivé, non original, artificiel. De plus, les écrivains *modernistas* ne savent pas résister aux sirènes étrangères, ils ont la faiblesse de succomber aux attaques culturelles pour devenir des imitateurs ou des plagiaires, trahissant leur pays. En traitant Casal de « decadentista traducido<sup>296</sup> », Fray Candil embrasse la traduction dans le même mépris que celui que suscitait presque unanimement le décadentisme. Casal se contenterait de faire passer des mots français en espagnol, sans connaître les référents de ces mots. La traduction se

---

<sup>296</sup> BOBADILLA, Emilio, *La Habana Elegante*, 1892, cité par Emilio de ARMAS, *Casal*, La Havane, Editorial Letras cubanas, 1981, p. 168.

substitue alors à l'expérience, et c'est la prétention à se faire passer pour elle qui semble irriter le critique. C'est dans les deux cas l'importation d'un modèle étranger néfaste qui est reproché.

Le participe passé peut s'interpréter de différentes manières : soit il définit Casal comme un décadent français que l'on aurait traduit en espagnol, soit comme simple traducteur des poètes français. Si c'est un décadent traduit, sa véritable identité est française et c'est seulement par une opération seconde de transcription qu'il est introduit dans la littérature de l'île. Il ne s'y intègre donc pas véritablement, et cette critique revient à l'accuser de n'être pas authentiquement cubain. La question du dosage entre le propre et l'étranger surgit donc encore.

Si Casal est considéré comme un traducteur cubain des idées des poètes français, qui chercherait à faire passer ses traductions pour des originaux, cela équivaut à en faire un imitateur et un usurpateur. Implicitement, à travers le rapprochement de la traduction et de l'imitation, c'est encore une fois le mépris de l'activité de traducteur qui s'énonce. La traduction ne serait que la transplantation inutile et irréfléchie (« prurito ») de plantes étrangères inadaptées à leurs nouvelles latitudes (« fuera de nuestro medio »). Bobadilla souligne ainsi que l'œuvre originale de Casal n'est qu'emprunt direct aux écrivains français et par là nie sa capacité créatrice. C'est donc une suspicion de plagiat doublée en filigrane d'un reproche de manque de patriotisme et qui pose dans toute sa complexité, malgré la virulence des termes, la question de la réception des influences étrangères. La question du patriotisme en littérature sera approfondie dans la deuxième partie de ce travail autour de l'exemple de Julián del Casal.

#### *Traduction de poèmes en prose à La Havane en 1887 et 1890*

Julian del Casal publie en tout quatorze poèmes du *Spleen de Paris*, cinq dans *La Habana Elegante*, en 1887<sup>297</sup> puis treize dans *La Discusión*, en 1890<sup>298</sup>, dont quatre de ceux déjà parus précédemment.

---

<sup>297</sup> BAUDELAIRE, Charles, « El extranjero », « Los beneficios de la luna », « El puerto », *La Habana Elegante*, 27 mars 1887; « A una hora de la madrugada », *La Habana Elegante*, 3 avril 1887; « La torta », trad. de Julián del Casal, *La Habana Elegante*, 24 avril 1887.

<sup>298</sup> BAUDELAIRE, Charles, « La desesperación de la vieja », « El confiteor del artista », « El perro y el frasco », *La Discusión*, 28 avril 1890; « Un hemisferio en una cabellera », « Los beneficios de la Luna », *La Discusión*, 29 avril 1890; « El extranjero », « A la una de la madrugada », *La Discusión*, 2 mai 1890; « El loco y la Venus », « El puerto », *La Discusión*, 8 mai 1890; « Las quimeras », « ¿Cuál es la verdadera? », *La Discusión*, 31 mai

*La Habana Elegante* (1883-189 ; 1893-1896)<sup>299</sup> est une revue littéraire hebdomadaire fondée sous le nom de « periódico de noticias interesantes al bello sexo ». Elle jouit à son époque d'une excellente réputation à Cuba. Elle est considérée comme la principale revue du *modernismo* dans l'île et semble être également connue dans le continent hispano-américain. D'après Carmen Suárez León<sup>300</sup>, elle entretient en effet des relations avec d'autres revues *modernistas*, principalement avec la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera. *La Habana Elegante* publie ainsi des auteurs comme Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Clemente Palma, ou encore Salvador Díaz Mirón. José Martí, qui la reçoit à New York, la lit avec impatience<sup>301</sup>. Casal y entre comme rédacteur à partir de 1885 tout comme Aniceto Valdivia et Ramón Meza. À partir de 1888, c'est un grand ami de Casal, Enrique Hernández Miyares, qui devient le directeur de la revue. Ce dernier dirige également *La Habana Literaria* (1891-1893) une revue bimensuelle qui a prolongé *La Habana Elegante* pendant l'interruption de publication de cette dernière.

*La Discusión* est un journal, accompagné de gravures, fondé en 1889. D'après la note préliminaire du deuxième volume de l'Édition du Centenaire, Casal concevait ses contributions à ce journal différemment de celles qu'il donnait au *Figaro* ou à *La Habana Elegante* : « En los semanarios ilustrados daba rienda suelta a la imaginación, cuidaba el estilo y escogía los temas a su gusto. Pero « *La Discusión* » (...) era un diario. Y Casal tenía que sentarse a la máquina día tras día<sup>302</sup> ». C'est de retour d'Espagne, alors qu'il se retrouve sans ressources, qu'il devient correcteur et chroniqueur dans ce journal, dès l'année de sa création.

En donnant à connaître ces quatorze poèmes, Julián del Casal joue un rôle précurseur dans la diffusion du *Spleen de Paris* en Amérique hispanique. C'est aussi la sélection la plus étendue publiée jusque-là, y compris dans la Métropole et aucune des autres revues répertoriées ici pour avoir fait paraître des poèmes en prose baudelairiens ne s'est consacrée à leur diffusion de manière aussi suivie.

---

1890, « La invitación al viaje », *La Discusión*, 11 juin 1890; « La cámara doble », trad. de Julián del Casal, *La Discusión*, 16 juin 1890.

<sup>299</sup> La revue a été recréée sous forme de publication électronique comme « homenaje a La Habana, a la poesía cubana, y a Julián del Casal » en 1998.

<sup>300</sup> SUÁREZ LEÓN, Carmen, « Le Canada dans *La Habana Elegante* », *Letras de Cuba. Revue culturelle numérique*, décembre 2007.

<sup>301</sup> CALCINES, Argel, « Las revistas habaneras : de *La Habana Elegante* a *Opus Habana* », *OpusHabana*, 3 juin 2005.

<sup>302</sup> CASAL, Julián del, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 8.

#### 2.1.1.2.2. Les *Petits poèmes en prose* dans les revues mexicaines du *modernismo*

Bien que le Mexique ne fasse pas partie du champ délimité pour cette étude, les liens étroits entre le *modernismo* dans ce pays et à Cuba justifient l'inclusion de deux revues typiques du mouvement. Revue hebdomadaire fondée par l'écrivain *modernista* Manuel Gutiérrez Nájera avec le journaliste Carlos Díaz Dufoo, la *Revista Azul* (1894-1896), a joué un rôle essentiel dans l'encouragement et la diffusion du *modernismo* en Amérique hispanique. Cosmopolite, elle donnait un large aperçu de la littérature hispanique et européenne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et a publié de façon posthume plusieurs textes de Julián del Casal. C'est entre 1894 et 1896<sup>303</sup> qu'elle publie cinq versions anonymes des poèmes du *Spleen de Paris*. Les traductions publiées ne présentent aucune ressemblance avec celles traduites quelques années auparavant par Casal et constituent donc une nouvelle interprétation des poèmes en prose en Amérique.

Toujours au Mexique, la *Revista Moderna* fait paraître en 1899, en une seule livraison, quatre versions signées Antenor Lescano<sup>304</sup>, qui correspondent aux quatre premiers poèmes du recueil baudelairien, comme si le traducteur avait eu l'intention de poursuivre sa tâche. Antenor Lescano était un des fondateurs de la *Revista Moderna*, jeune médecin et poète à peu près inconnu mais qui était considéré comme décadent. En 1901, deux autres versions paraissent, anonymes cette fois<sup>305</sup>, dont le sixième poème du recueil, comme s'il s'agissait de poursuivre l'entreprise commencée deux ans plus tôt. Pourtant, là où on attendrait le cinquième poème, « La Chambre double », le traducteur choisit un texte qui a eu un immense succès dans les publications périodiques : « Enivrez-vous » (voir les tableaux en annexe n°8 et n°9). Le titre en forme d'incitation à boire a pu paraître particulièrement approprié pour une revue dont les membres avaient la réputation d'abuser de diverses substances toxiques, comme le résume un article sur la bohème :

Se formó en México alrededor de la *Revista Moderna* un cenáculo francamente bohemio presidido por José Juan Tablada, acompañado de sus amigos literarios de

---

<sup>303</sup> BAUDELAIRE, Charles, « El loco y la Venus », trad. anonyme, *Revista Azul*, vol. 1, n°11, 15 juillet 1894 ; « La desesperación de la anciana », trad. anonyme, *Revista Azul*, vol. 3, n°8, 23 juin 1895 ; « Cabellera negra », trad. anonyme, *Revista Azul*, vol. 4, n°5, 1<sup>er</sup> décembre 1895 ; « Embriagaos », trad. anonyme, *Revista Azul*, vol. 4, n°13, 26 janvier 1896 ; « ¿Cuál es la verdadera? », trad. anonyme, *Revista Azul*, vol. 4, n°24, 12 avril 1896.

<sup>304</sup> BAUDELAIRE, Charles, « El extranjero », « La desesperación de la vieja », « El confiteor del artista », « Un chusco », trad. Antenor Lescano, *Revista Moderna*, vol. 2, n°2, février 1899.

<sup>305</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Embriagaos », trad. anonyme, *Revista Moderna*, vol. 4, n°12, 2<sup>e</sup> quinzaine de juin 1901 ; « Cada uno con su quimera », trad. anonyme, *Revista Moderna*, vol. 4, n°19, 1<sup>e</sup> quinzaine d'octobre 1901.

extravagantes costumbres (Couto Castillo, Antenor Lescano, Campos, Olaguíbel y otros varios). Aquellos transplantados del Barrio Latino se entregaron a los paraísos artificiales y en ellos algunos perecieron, víctimas de sus excesos<sup>306</sup>.

En tout, entre les poèmes retenus par Julián del Casal et ceux publiés au Mexique, seulement seize textes sur les cinquante que compte le recueil de Baudelaire sont traduits, puisque la sélection de la *Revista Azul* ne présente qu'un texte non choisi précédemment par Casal (« Enivrez-vous ») et la *Revista Moderna* ne fait pas preuve de plus d'originalité, ajoutant seulement une traduction de « Un Plaisant » (voir tableau en annexe n°8).

### 2.1.1.3. Les *Petits poèmes en prose* dans la presse catalane

La première revue à publier des traductions de Baudelaire en catalan est *L'Avenç*, une des principales revues du *modernismo* à Barcelone, qui paraît de 1882 à 1893. C'est en 1893 qu'y sont publiés « Sis poemets en prosa<sup>307</sup> », soit autant que dans *La Diana*. Les traductions ne sont pas signées.

Montserrat Corretger commente la réussite de ces traductions en les comparant à la version d'Agustí Esclasans dont il sera question plus loin :

La traducció de « L'Avenç » és més fresca i les imatges, més aconseguides i brillants. La d'A. Esclasans és més culta i acadèmica, però alhora més grisa. La dolcesa desolada de les sis proses expressada a través d'una imatgeria voluptuosa es l'únic testimoni de l'escriptor francès a « L'Avenç » i n'és un dels pocs dins el panorama català del segle XIX<sup>308</sup>.

---

<sup>306</sup> PHILLIPS, Allen W., « Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios », *Anales de Literatura Española*, n°4, 1985, p. 360.

<sup>307</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Sis poemets en prosa » (« Six petits poèmes en prose ») : « Cadascú sa quimera » (« Chacun sa chimère »), « Les multituds » (« Les Foules »), « La joguina del pobre » (« Le Joujou du pauvre »), « La solitud » (« La Solitude »), « Els projectes » (« Les Projets »), « Els beneficis de la lluna » (« Les Bienfaits de la lune »), *L'Avenç*, n°11-12, 15-30 juin 1893, p. 173-176.

<sup>308</sup> « La traduction de “L'Avenç” est plus fraîche et les images plus réussies et brillantes. Celle d'A. Esclasans est plus savante et académique, mais en même temps plus grise. La douceur désolée des six proses exprimée à travers une imagerie voluptueuse est l'unique témoignage de l'écrivain français dans “L'Avenç” et l'un des rares dans le panorama catalan du XIX<sup>e</sup> siècle. », dans MONTSERRAT CORRETGER, « Estudi de les col·laboracions literàries de creació en prosa a la revista 'L'Avenç' (1882-84, primera època, i 1889-93, segona època) », dans JOAN VENY I CLAR, JOAN M. PUJALS (dir.), *Actes del Setè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Tarragona-Salou, 1-5 octubre 1985*, Barcelone, Abadia de Montserrat, 1986, p. 91-113.



Entre 1898 et 1915, Joaquim Molas<sup>309</sup> inventorie douze traductions en catalan de poèmes isolés de Baudelaire dans la presse. Seules celles des huit poèmes en prose seront ici prises en compte dans le détail, en ajoutant les versions castillanes publiées également à Barcelone. Il est pourtant intéressant de remarquer parallèlement que, d'après le recensement réalisé par Joaquim Molas, la première publication d'un poème des *Fleurs du mal* en catalan aurait eu lieu en 1898 seulement, dans *Catalònia*.

Cette revue<sup>310</sup>, qui a pris la succession de *L'Avenç*, publie la même année un unique poème en prose, « Ubriagueu-vos » (« Enivrez-vous »), traduit par J.R.C. (Josep Roca i Cupull).

Toujours à Barcelone, mais cette fois dans une revue en castillan, *La Vida Galante*<sup>311</sup> (1898-1899), paraissent trois versions des poèmes en prose baudelairiens. Le premier directeur de cette revue, qui se veut légère et comique, est Eduardo Zamacois, le fondateur de *El Cuento Semanal* quelques années plus tard. Dans l'hémérothèque digitale de la Bibliothèque Nationale d'Espagne, le contenu de *La Vida Galante* est décrit comme suit: « En el plano de la creación literaria, junto al cuento alegre y de enredo amoroso con calidad literaria y el poema festivo alejado de lo chabacano, en sus páginas se publican novelas seriadas de autores españoles y europeos », ce qui donne une idée du type de littérature auquel Baudelaire a été associé dans ces pages.

Les textes retenus sont publiés sous le titre général « Rápida ». Il s'agit de « El tiro y el cementerio », publié en novembre 1898 dans le premier numéro de la revue<sup>312</sup> et de « El reloj », qui paraît dans le numéro suivant<sup>313</sup>. Il faut attendre plusieurs semaines pour que le dernier texte de la série paraisse. Il est dépourvu de titre mais il s'agit d'une traduction « d'Enivrez-vous<sup>314</sup> ». Les textes ne sont pas particulièrement mis en valeur, surtout les deux derniers. Alors que le premier poème occupait un quart d'une page remplie par ailleurs par

---

<sup>309</sup> MOLAS, Joaquim, « Sobre la recepció de Baudelaire en terres catalanes », *Actes del dotze colloqui internacional de llengua i literatura catalanes*, vol. 1, 2003, p. 43-69.

<sup>310</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Ubriagueu-vos », trad. Josep Roca i Cupull, *Catalònia*, n°3, 25 mars 1898, p. 51.

<sup>311</sup> José Francés, un autre des traducteurs de Baudelaire, et un romancier considéré comme un auteur de littérature érotique, publie plus tard dans cette revue. Un article lui est consacré en 1919, le présentant comme auteur éminent et dans ce même numéro, il présente un court récit.

<sup>312</sup> BAUDELAIRE, Charles, « El tiro y el cementerio », trad. anonyme, *La Vida galante*, n°1, 6 novembre 1898, p. 9-10.

<sup>313</sup> BAUDELAIRE, Charles, « El reloj », trad. anonyme, *La Vida Galante*, n°2, 13 novembre 1898, p. 17.

<sup>314</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Conviene estar siempre borracho », trad. anonyme, *La Vida Galante*, n°61, 31 décembre 1899.

une chronique de la vie parisienne signée du pseudonyme « Un Boulevardier », « El reloj » est écrit en caractères bien plus petits que ceux utilisés pour le récit d'Eduardo Zamacois qui précède et « Enivrez-vous », en très petits caractères également, est en plus réduit à n'occuper qu'une colonne très étroite en marge d'un dessin comique où un homme ironise sur le temps que son épouse passe chez la modiste.

La parution suivante a lieu en 1900, dans une revue aux caractéristiques bien différentes, *La Creu del Montseny* (1899-1900), « Setmanari Catòlich-Regionalista », fondée et dirigée par Jacinto Verdaguer. Il s'agit de « Els projectes<sup>315</sup> », poème déjà retenu dans la sélection de *L'Avenç*, traduit ici par Valeri Serra i Boldú (1875-1938), un important folkloriste ami de Verdaguer. D'après Joaquim Molas, Serra i Boldú militait dans le camp du floralisme<sup>316</sup>. Si l'on en croit la distinction faite par les *noucentistes* entre la poésie typique des Jeux Floraux, marquée par le sentimentalisme et la spontanéité, et celle qu'ils préconisent au début du XX<sup>e</sup> siècle, plus cérébrale, cette affiliation du traducteur l'éloignerait de Baudelaire, modèle d'une poésie réfléchie.

La traduction du poème est accompagnée de cette précision : « traducció lliure d'en Valeri Serra y Boldú ». La mention « traduction libre », plutôt utilisée d'habitude pour justifier les infidélités dues aux contraintes métriques dans la traduction d'un poème en vers, signale ici que le traducteur s'est permis d'importantes modifications lexicales et des omissions, pour livrer une version édulcorée du poème, comme le révèle immédiatement la comparaison de ce texte avec l'original<sup>317</sup>. Ainsi, alors que, dans le texte source, la femme aimée est imaginée dans un siège « où elle reposerait si calme, si bien éventée, fumant le tabac légèrement opiacé », pour Serra i Boldú, elle « hi reposaria tranquila, negligenta... » ; « le plaisir et le bonheur » sont simplement transcrits par « la felicitat », les « voluptés » par la « satisfacció » et la « jouissance » est rendue par l'adjectif « agradívol ». C'est donc un travail de spiritualisation, qui est à l'œuvre, les mots évoquant le plaisir physique étant systématiquement évités. Le traducteur, qui a probablement choisi le texte, inédit jusque-là, pour l'idée exprimée dans sa conclusion, celle du pouvoir de l'esprit qui peut transporter le

---

<sup>315</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Els projectes », trad. de Valeri Serra i Boldú, *La Creu del Montseny*, n°48, 18 février 1900, p. 74.

<sup>316</sup> MOLAS, Joaquim, « Sobre la recepció de Baudelaire en terres catalanes », *Actes del dotze colloqui internacional de llengua i literatura catalanes*, vol. 1, 2003, p. 50.

<sup>317</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Les Projets », dans Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 314-315.

corps en imagination, semble avoir voulu mener à son terme la logique du poème, en gommant le corps au profit de l'âme : « Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement ? Et à quoi bon exécuter des projets, puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante ? ».

C'est enfin dans *Art Jove*, revue culturelle, artistique et littéraire, en 1905 et 1906, que paraissent à nouveau six poèmes en prose baudelairiens, en quatre livraisons et sous la plume d'au moins trois traducteurs différents : « La fatlera de cada un<sup>318</sup> », signé des initiales « I. B. », « El port<sup>319</sup> », simplement signé « Charles Baudelaire », puis « Els beneficis de la lluna<sup>320</sup> », traduit par Octavi Pell Cuffí dont le nom est accompagné d'une croix signalant son récent décès.

Un hommage paru dans le numéro précédent<sup>321</sup> donne quelques renseignements sur ce dernier traducteur de Baudelaire pour la revue : Octavi Pell Cuffí, un écrivain mort en pleine jeunesse. L'auteur de l'hommage précise que Pell Cuffí avait traduit une sélection des petits poèmes en prose et qu'il projetait de les traduire tous, Baudelaire étant un de ses auteurs préférés.

La dernière livraison, en septembre 1906, est la seule qui mentionne le titre du recueil entier : « Petits poemes en prosa de Carles Baudelaire<sup>322</sup> ». Trois poèmes, parmi les plus courts, sont sélectionnés : « El mirall », « El rellotge » et, à nouveau, « Ubriagueu-vos ». Il est intéressant de remarquer que l'auteur des traductions est P. Prat Gaballí, celui-là même qui signait l'hommage à un autre traducteur de Baudelaire deux numéros plus tôt. Il semble avoir ainsi voulu poursuivre l'œuvre de ce dernier. Pourtant, après la mort de l'un, qui a coupé court à la volonté de publier une traduction intégrale du recueil en catalan, c'est la fin de la revue qui empêche le projet d'être mené à son terme. Le dernier numéro publié est en effet daté du 31 octobre 1906.

---

<sup>318</sup> BAUDELAIRE, Charles, « La fatlera de cada un », trad. I.B., *Art Jove*, n°2, 30 décembre 1905, p. 37-38.

<sup>319</sup> BAUDELAIRE, Charles, « El port », trad. anonyme, *Art Jove*, n°4, 31 janvier 1906, p. 68.

<sup>320</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Els beneficis de la lluna », trad. Octavi Pell Cuffí, *Art Jove*, n°17, 15 août 1906, p. 269.

<sup>321</sup> PRAT GABALLI, P., « L'Octavi Pell Cuffí », *Art Jove*, n°16, 31 juillet 1906, p. 252-254.

<sup>322</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Petits poemes en prosa [El mirall, el rellotge, ubriagueu-vos] », trad. P. Prat Gaballí, *Art Jove*, n°19, 15 septembre 1906, p. 299-300.

### 2.1.2. Eusebio Heras et la première traduction des *Petits poèmes en prose* en volume

En Espagne, le premier traducteur des *Petits poèmes en prose* en volume est Eusebio Heras Hernández. Il est difficile de trouver des renseignements sur ce personnage, ne serait-ce que ses dates de naissance et de décès. Ce manque d'informations le concernant, malgré le grand nombre de traductions qu'il a publiées, est emblématique de la quasi-invisibilité des traducteurs, si prolifiques qu'ils soient, lorsqu'ils sont essentiellement traducteurs ou que leur activité principale en dehors de la traduction, ne leur a pas permis de se faire un nom et de laisser ainsi des traces dans les archives.

Il serait pourtant intéressant de préciser la situation d'Heras parmi les autres traducteurs de Baudelaire en tentant d'évaluer la période pendant laquelle il a le plus traduit, les types de textes sur lesquels il a travaillé et les principaux auteurs auxquels il s'est intéressé.

Pour tenter de déterminer ces éléments, il faut se contenter principalement des données bibliographiques des catalogues de bibliothèques, souvent très incomplètes en ce qui concerne les dates de publication et manquant parfois de précision sur l'identité du traducteur. Ainsi, les livres signés par Eusebio Heras, comme traducteur et parfois comme auteur, sont nombreux mais très souvent les éditions ne sont pas datées.

Le développement suivant provient de recoupements entre le Catalogue Collectif du Patrimoine Bibliographique Espagnol<sup>323</sup>, celui de la Bibliothèque Nationale d'Espagne et de la Bibliothèque de Catalogne, ainsi que de diverses informations éditoriales recueillies sur d'autres sites internet.

Une étude sur la place des collections pour enfants en Colombie et un blog de bibliophile qui recense les éditions de la série *Fantomas* dans les différents pays ainsi que quelques annonces de publication de livres d'Eusebio Heras trouvées dans l'hémérothèque digitale de la BNE et dans les archives en ligne de *La Vanguardia* ont permis de dater certains livres et d'obtenir des détails supplémentaires sur leurs caractéristiques éditoriales.

---

<sup>323</sup> Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (CCPB).

### 2.1.2.1. Un traducteur presque inconnu

La principale information publiée qui nous renseigne sur ce personnage sont les quelques lignes que lui consacre Palau i Dulcet dans ses Mémoires :

También concurría a mi establecimiento Eusebio Heras, otro intelectual que no cedió jamás la lengua castellana por la nuestra. Heras ponía todos sus esfuerzos para vivir de la pluma. Hacía traducciones para la casa Maucci a cincuenta pesetas; traducciones que constaban por lo bajo de doscientas páginas impresas. Por otra parte, su trabajo no valía más. En *Emperador y Galileo*, de Ibsen, un personaje se refiere a la cordillera de montañas del norte de África conocida por Atlas, Heras convierte la cordillera en un *Atlas geográfico*. Heras al percatarse que mi *Biblioteca* de teatro hacía su curso, y no recibía de mi parte encargos para traducir, atormentado por la envidia, se dirigió al incipiente editor Presa, para que éste dedicase sus pocos recursos a la publicación de una Biblioteca Teatral que rivalizase con la mía. Presa era un buen hombre que trabajaba con escasos medios, pero que se hallaba siempre dispuesto a proteger a los escritores jóvenes. Cayó en las redes que le tendiera Heras, y después de publicar *Padre y Acreeedores*, ambas de Strindberg, se retiró con sensibles pérdidas<sup>324</sup>.

De la liste des livres parus sous son nom, comme auteur ou traducteur, et du fait que Palau i Dulcet le mentionne comme un client régulier de son établissement, la seule information biographique que l'on peut extraire est le fait qu' Heras vivait probablement à Barcelone, ville où il a publié la plupart de ses traductions, quelques-unes étant aussi éditées à Valence. Toutes ces publications sont en castillan et, si l'on en croit Palau i Dulcet, Heras ne parlait pas catalan.

### 2.1.2.2. Des entreprises éditoriales

La référence à la collection théâtrale lancée par l'éditeur Presa sous l'impulsion d'Heras montre que ce dernier s'intéressait au marché de l'édition. La recherche sur les deux livres de Strindberg cités par Palau i Dulcet fait apparaître que leur traduction n'est pas signée par Heras, ce qui peut paraître surprenant si l'on suppose que le lancement de cette collection visait aussi, pour ce dernier, à obtenir les commandes que lui refusait Palau i Dulcet. Le traducteur de ces deux volumes, Rosendo Diéguez, est un autre inconnu pour les archives. Une recherche dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale d'Espagne et sur internet permet de trouver une quinzaine de livres traduits par lui, dont aucun n'est daté mais dont la

---

<sup>324</sup> PALAU Y DULCET, Antonio, *Memorias de un librero catalán*, Barcelona, Librería Catalonia, 1935, p. 176.

publication aurait eu lieu entre 1900 et 1915. Parmi cette liste, les seuls titres qui correspondent à la collection « El teatro extranjero » sont ceux de Strindberg mentionnés par Palau i Dulcet. Les autres volumes sont, pour la plupart, publiés par l'éditeur Presa<sup>325</sup> également, dans la collection « Los pequeños grandes libros ». Comme le nom de Rosendo Diéguez n'apparaît pas ailleurs que dans ces quelques références, il pourrait s'agir d'un pseudonyme, éventuellement utilisé par Heras pour sa collaboration avec Presa.

Quelques documents permettent de confirmer l'activité éditoriale d'Eusebio Heras. Ainsi, récemment, Jordi Chumillas y Coromina a consacré au traducteur une brève notice dans le travail préparatoire à sa thèse doctorale<sup>326</sup> sur l'édition en Catalogne sous la dictature de Primo de Rivera. Il reconnaît n'avoir pas trouvé d'informations biographiques le concernant, malgré ses recherches, mais fournit quelques données bibliographiques :

Després de consultar un catàleg que recull les colleccions de consum editades a Catalunya entre 1900 i 1939, he arribat a la conclusió que es dedicava al món editorial : relacionat amb això, apareix com a editor, impressor o director de diverses colleccions : Bandidos Célebres, Grandes Batallas de la Historia, Inocente, La Novela Alegre, La Novela Breve, La Novela Célebre, La Novela Contemporánea o La Novela Maestra en són exemples<sup>327</sup>.

Par ailleurs, un autre élément vient prouver les prétentions éditoriales d'Eusebio Heras : dans le *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español*, quatre livres portent la mention « E. Heras y C<sup>a</sup> » comme nom d'éditeur. Il s'agit des traductions d'une série de romans qui mettent en scène le célèbre criminel masqué Fantômas, créé par les auteurs français Pierre Souvestre et Marcel Allain. Le nom de la série traduite, « Hazañas de Fantomas », est accompagné d'un numéro qui aide à reconstituer l'ordre de publication et à évaluer le nombre d'épisodes publiés, soit au moins dix-sept sur les trente-deux écrits en collaboration par les inventeurs de Fantômas, tous publiés chez Fayard entre 1911 et 1913. Le catalogue contient sept livres de cette série, tous traduits par Heras, et dont les noms d'éditeurs varient.

---

<sup>325</sup> Ils portent la mention « Presa y Rosón » ou « Centro Editorial Presa ».

<sup>326</sup> CHUMILLAS Y COROMINA, Jordi, *Traducció y edició a Catalunya durant la primera dictadura del s. XX (1923-1930)*, Universitat de Vic, 2007, p. 54.

<sup>327</sup> « Après avoir consulté un catalogue qui recueille les collections populaires éditées en Catalogne entre 1900 et 1939, j'en suis arrivé à la conclusion qu'il se consacrait au monde éditorial : à ce sujet, il apparaît comme éditeur, imprimeur ou directeur de diverses collections : Bandidos Célebres, Grandes Batallas de la Historia, Inocente, La Novela Alegre, La Novela Breve, La Novela Célebre, La Novela contemporánea o La Novela Maestra en sont quelques exemples. », *ibid.*, p. 54.

Un site internet consacré à Fantômas sous toutes ses formes<sup>328</sup> recense plusieurs des traductions d'Heras, parmi les dix premiers épisodes de la série, et permet de compléter les informations disponibles sur ces livres. Elles portent pour mention d'éditeur « E.H. Hernandez, Casa Editorial Gallach » et sont datées de 1912 et 1913<sup>329</sup>, soit très peu de temps après la publication originale en français, preuve de la capacité d'Heras à réagir rapidement à l'actualité littéraire pour saisir l'occasion de présenter au lectorat espagnol un personnage dont le succès en France avait été immédiat et dont les aventures étaient adaptées au cinéma dès 1913.

### 2.1.2.3. Des traductions nombreuses et à bas prix

Avant le début des années 1910 qui exigent donc de lui une activité de traduction intense pour suivre le rythme soutenu de la publication de la célèbre série en France, Eusebio Heras était déjà un traducteur prolifique, publiant, entre 1900 et 1910, au moins une trentaine de livres de littérature. Cependant, pour se rendre compte de la chronologie réelle de ces derniers, il faut considérer que la presque totalité des volumes dont les dates sont connues avec précision pour cette décennie sont en réalité publiés entre 1900 et 1905. Au cours de la seule année 1902, par exemple, douze livres paraissent à son nom, sans compter quelques volumes non datés qui pourraient correspondre à cette période et d'éventuelles traductions publiées anonymement ou sous pseudonyme.

Quant au salaire reçu pour ces travaux, le témoignage de Palau i Dulcet en donne une idée concrète. S'il ne précise pas à quelle date il se réfère, il cite comme exemple de mauvaise traduction celle d'*Emperador y Galileo* d'Ibsen (volume d'ailleurs publié non par Maucci mais par F. Sempere i Cía, maison d'édition située à Valence), probablement réalisée au cours de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, comme les autres livres traduits par Heras pour cet éditeur. Le salaire de cinquante pesetas reçu pour des livres de plus de 200 pages<sup>330</sup> est assez proche de celui que mentionne le traducteur catalan Agustí Esclasans, lorsque, revenant sur l'année 1912, il se plaint d'avoir eu à traduire des livres de 300 pages pour 100 pesetas.

---

<sup>328</sup> <<http://www.premiumwanadoo.com/fantomasfr/Fant008.php>>

<sup>329</sup> Les numéros 1 à 3 sont datés de 1912 et les numéros 4 à 10 de 1913.

<sup>330</sup> D'après le catalogue de la Bibliothèque Nationale d'Espagne, les traductions qu'Eusebio Heras publie chez Maucci comptent en effet presque toujours 250 pages.

Dans ces conditions, au début du XX<sup>e</sup> siècle, le traducteur devait travailler à un rythme extrêmement soutenu pour espérer vivre de sa plume. Avec la publication des aventures de Fantômas, Heras semble donc avoir décidé, une dizaine d'années après la publication des premières traductions signées de lui (la première dont on trouve la trace dans les catalogues date de 1900), de diversifier ses activités en devenant son propre éditeur, cette diversification étant probablement motivée par la volonté de s'assurer une rémunération plus décente<sup>331</sup>.

En effet, pour appuyer le témoignage de Palau i Dulcet, le rythme de publication de ses traductions, et les types de maisons d'édition pour lesquelles il travaille au début de sa carrière confirment qu'Heras faisait partie des nombreux traducteurs non reconnus que des éditeurs sans scrupules gratifiaient d'un salaire misérable.

#### 2.1.2.4. Un traducteur dévalué

Dans sa brève présentation d'Eusebio Heras précédemment citée, le libraire catalan montre clairement qu'il ne tient pas le traducteur en haute estime.

A l'évaluation défavorable du travail d'Eusebio Heras comme traducteur par un de ses contemporains, Palau i Dulcet, il faut ajouter quelques remarques incluses dans des travaux plus récents. Ainsi, José Calvo González s'intéresse ponctuellement à Heras lorsqu'il rapporte des commentaires concernant la qualité générale des traductions vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans son étude sur Tolstoï en Espagne<sup>332</sup> publiée en 2010. Pour qualifier le travail du traducteur, l'auteur s'appuie en particulier sur une citation d'Antonio Machado concernant les traductions depuis le russe :

Aquellos libros que leíamos siendo niños, y que llegaban a nosotros, trasegados del ruso al alemán, del alemán al francés y del francés al español chapucero de los más baratos

---

<sup>331</sup> Cependant, cette volonté éditoriale a pu se heurter à quelques difficultés puisque, dans le catalogue cité précédemment, sur les sept épisodes de Fantômas traduits par Heras, deux portent le nom d'un autre éditeur : *La huella del muerto*, Barcelone, Vecchi y Ramos, n°7; *Vida por vida*, Barcelone, Vecchi y Ramos, n°17.

<sup>332</sup> CALVO GONZÁLEZ, José, « Sobre la edición de Tolstói en España (1887-1926). Particulares a una exposición », *León Tolstói, Lúcido fulgor, Centenario del fallecimiento*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2010.



traductores de Cataluña, dejaban en nuestras almas, a pesar de tan torpes decantaciones lingüísticas, una huella muy honda<sup>333</sup>.

Certes, Machado cite ensuite comme exemple *La guerra y la paz*, qui se trouve être l'un des textes de Tolstoï traduits par Heras, mais il est peu probable que le poète mette en cause cette traduction précise puisqu'elle n'a été publiée par Maucci qu'en 1902, soit lorsque l'enfance de Machado, né en 1875, était déjà derrière lui. Il semble donc un peu arbitraire de relier ce témoignage, qui ne vise pas explicitement Heras, aux textes de ce dernier mais l'auteur fait le rapprochement en invoquant le témoignage de Palau i Dulcet précédemment cité :

El desfavorable juicio hacia “los más baratos traductores de Cataluña” puede concretarse, mitad y mitad, junto en el ya mencionado Augusto Riera, en Eusebio Heras Hernández, quien efectivamente tradujo para Maucci como también para la valenciana Sempere y C<sup>a</sup> s.a. (Imp. “El Pueblo”), propiedad de Francesc Sempere i Masià (Valencia, 1859-1922) [...]. Pero no es menos cierto que con Heras, al margen de sus devaluadas traducciones – en ello concitando igualmente el disfavor del librero y bibliógrafo barcelonés Antonio Palau y Dulcet (1867- 1954) – tanto Sempere como Maucci pusieron al servicio de un amplio público lector a autores europeos como Henrik Ibsen, además de significativas obras de anarquistas (Bakunin y Kropotkin), y se contribuyó – sin dejar de precisar cuantas limitaciones consideremos necesarias – a la mayor difusión en España de la literatura rusa (Dostoievski, Turguénev, Gorki), y en particular de Tolstói<sup>334</sup>.

La dénomination de « traducteur bon marché » semble en effet reformuler parfaitement l'idée exprimée par le libraire catalan dans ses Mémoires et range Eusebio Heras dans une catégorie peu enviable.

Les remarques précédentes sur l'éditeur Maucci, même si elles ne concernent pas directement la publication de Baudelaire, permettent de mieux se rendre compte des conditions de travail des traducteurs et donc des contraintes qui pesaient sur eux lorsqu'ils acceptaient des commandes. Cette connaissance contextuelle est indispensable pour comprendre certaines déficiences constatées dans les textes des traductions, avant de juger leurs auteurs comme de parfaits incapables.

---

<sup>333</sup> MACHADO, Antonio, «Sobre la Rusia actual», en *Hora de España* (Valencia), IX, septiembre de 1937, p. 5-11, dans Antonio MACHADO, *Obras de poesía y prosa*, édition de Aurora de Albornoz- Guillermo de la Torre, Buenos Aires, Losada, 1964, p. 665-667, cité par José CALVO GONZÁLEZ, *ibid.*

<sup>334</sup> CALVO GONZÁLEZ, José *ibid.*, p. 20.

La déclaration qui consiste à dire que le travail de traduction réalisé ne vaut pas plus que le très bas prix auquel il est payé est représentative d'un mépris répandu pour le travail du traducteur. Elle souligne un cercle vicieux dans lequel le traducteur est enfermé : le manque de reconnaissance dont souffre la traduction conduit à sous-payer ceux qui la réalisent et, pour survivre, le traducteur qui n'a pas de revenus annexes est souvent contraint de fournir un travail de mauvaise qualité afin de se plier aux délais imposés par les éditeurs. Il est alors facile de considérer que son travail, forcément imprécis et incomplet, est en fait rémunéré à sa juste valeur.

Les rares témoignages dont on dispose sur Eusebio Heras semblent donc accabler le traducteur. Pourtant, en réalité, ce qui ressemble à une unanimité découle d'un seul témoignage. La rivalité éditoriale que Palau i Dulcet mentionne à la suite de son commentaire a d'ailleurs pu influencer son évaluation et incite à prendre avec précaution ses affirmations sur la qualité du travail d'Eusebio Heras. La lecture de la traduction des *Petits poèmes en prose* permettra de déterminer à partir d'un exemple, certes non nécessairement représentatif, si Eusebio Heras a desservi Baudelaire.

#### *Les éditions B. Castellá*

Les *Pequeños poemas en prosa*<sup>335</sup> traduits par Heras en 1905 ne sont pas publiés chez Maucci mais aux éditions B. Castellá, à peu près inconnues. Elles n'apparaissent pas dans les principales histoires de l'édition espagnole et sont très peu présentes dans les catalogues des bibliothèques consultés. Quelques indices laissent pourtant penser que les types de volumes publiés par cet éditeur ne différaient pas beaucoup de ceux qui étaient proposés par l'éditeur d'origine italienne Maucci, ce qui explique que les deux cas soient traités ici consécutivement.

Il semble que les indications d'éditeur sur les volumes aient fluctué, le nom du libraire ou de l'imprimeur remplaçant parfois celui du responsable de l'édition, contribuant à rendre difficile la reconstitution du catalogue de B. Castellá. Quelques informations sur ce dernier peuvent pourtant être déduites des extraits de son catalogue inclus à la fin des exemplaires qu'il publie. Le croisement de ces éléments avec les références trouvées dans les catalogues de bibliothèques permet de comprendre que tous les livres portant comme mention d'éditeur

---

<sup>335</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. d'Eusebio Heras, Barcelone, B. Castellá, c.1905.

« Editorial Artística Española », et généralement illustrés par le dessinateur Gaspar Camps, sont à attribuer à B. Castellá<sup>336</sup>. D'autre part, *En la cárcel*, de Gorki, répertorié comme édité par Pedro Ortega en 1905, et traduit par Heras, pourrait également être une publication de B. Castellá : ce titre est cité comme étant « en preparación » sur la quatrième de couverture des *Pequeños poemas en prosa* et l'imprimeur du texte de Baudelaire<sup>337</sup>, indiqué au verso de la page de titre, est justement P. Ortega.

Les textes publiés par B. Castellá sont presque exclusivement des traductions, principalement d'auteurs français du XIX<sup>e</sup> siècle (Musset, Balzac, les frères Goncourt, mais aussi Alexandre Dumas, Georges Ohnet, George Sand, Arsène Houssaye ou encore Eugène Sue). L'accent est donc mis principalement sur des écrivains ayant connu en France d'importants succès populaires.

Une bonne illustration de choix éditoriaux qui se portent avant tout vers les textes susceptibles d'attirer le plus grand nombre de lecteurs est la présence d'un livre de Léo Taxil<sup>338</sup> dans ce catalogue. Ce dernier était en effet devenu célèbre par ses écrits dénonçant la franc-maçonnerie comme satanique. Un témoignage sur le marché éditorial à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à Barcelone<sup>339</sup> permet de mesurer le succès de cet écrivain jusqu'en Espagne. Grâce à sa renommée, Léo Taxil restait probablement, au début du XX<sup>e</sup> siècle, une bonne affaire pour les éditeurs, bien qu'il ait avoué en 1897 que ses révélations n'étaient qu'un immense canular.

Si l'on en croit les dates de publication des livres catalogués, cet éditeur n'a été actif qu'entre 1901 et 1905. Après cette date, il semble que les éditions F. Granada y Cía aient racheté son catalogue car on retrouve, réédités par cette maison, toujours à Barcelone, vers 1907-1910<sup>340</sup>, les principaux titres parus d'abord chez B. Castellá.

En revanche, il ne semble pas y avoir eu de seconde édition des *Pequeños poemas en prosa* ni chez F. Granada y Cía. ni chez Maucci, ce qui indiquerait que le livre de Baudelaire n'avait pas reçu un accueil très enthousiaste du lectorat. Une deuxième édition de la

---

<sup>336</sup> La consultation de l'exemplaire *Una entretenida (Lucía)*, Barcelone, Editorial Artística Española, B. Castellá, 1904, par exemple, montre que les deux mentions d'éditeur apparaissent successivement sur la page de titre.

<sup>337</sup> « Imp. de P. Ortega, Aribau, 7 y 9. –Barcelona. »

<sup>338</sup> TAXIL, Léo, *La prostitución en París*, Barcelone, B. Castellá, s. a., traduction de M. C. C.

<sup>339</sup> VIRGILI, José María, *Memorias de un aprendiz de librero*, Barcelone, Favencia, 1951. L'auteur rapporte qu'un éditeur de cette ville « Disfrutó de cierta popularidad al editar las obras de Leo Taxil, divulgadoras de escalofriantes revelaciones sobre la masonería, que el público devoraba con avidez. »

<sup>340</sup> Dix-neuf titres de B. Castellá repris par les éditions F. Granada apparaissent par exemple avant la page de titre dans OHNET, Georges, *El crepúsculo*, trad. de Francisco Casanovas, Barcelone, F. Granada y Cía, 1907.

traduction d'Eusebio Heras a lieu bien plus tard, à Montevideo et Buenos Aires, chez Claudio García Editor, en 1920, c'est-à-dire au moment où les *Petits poèmes en prose* connaissent à nouveau une vogue éditoriale en Espagne.

Les dernières pages du volume *Recuerdos de la Guerra de África*, de Charles Yriarte<sup>341</sup>, qui mentionnent entre autres titres les *Pequeños poemas en prosa* précédemment parus chez B. Castellá, permettent d'apprendre que le prix de vente de ces derniers était de deux pesetas. Les prix pratiqués par l'éditeur B. Castellá n'étaient donc pas très différents de ceux fixés par Maucci.

#### *Publication des Pequeños poemas en prosa en 1905*

L'observation de l'exemplaire des *Pequeños poemas en prosa* traduit par Heras (voir annexe n°1) permet de se rendre compte que l'éditeur n'avait pas misé sur ce titre pour séduire le lectorat. Il est en effet très différent de la qualité des autres volumes de cet éditeur dont les reproductions sont consultables sur internet. Le format est plus petit que la majorité des autres livres publiés (15 centimètres contre 18 ou 19 centimètres pour les volumes illustrés). C'est aussi un des seuls livres à ne pas porter la mention « Editorial Artística Española ». Bien que les exemplaires soient vendus au même prix, les poèmes en prose sont proposés dans une édition dont il est évident qu'elle est réalisée à bas coût.

Juste avant les poèmes en prose de Baudelaire et le livre de Gorki précédemment cité, ainsi qu'un livre de Daudet<sup>342</sup> paru la même année, Heras avait également traduit pour cet éditeur, en 1904, les *Cuentos droláticos* de Balzac, *Renata Mauperin* et *La modelo* des frères Goncourt ainsi que *Una entretenida (Lucía)* et *Las lágrimas de Juana* d'Arsène Houssaye.

Avec ce traducteur, Baudelaire n'est donc pas idéalement servi pour parvenir à des lecteurs avertis. Sa publication dans une collection populaire, accessible au plus grand nombre grâce à son prix réduit, se fait au détriment de la prise en compte de sa spécificité et de toute forme de mise en valeur formelle. Contrairement à la plupart des œuvres du catalogue de B. Castellá, les *Pequeños poemas en prosa* ne sont pas accompagnés d'illustrations. Si l'on se fie aux ressemblances avec la maison Maucci, et aux principaux titres traduits, on peut supposer

---

<sup>341</sup> YRIARTE, Charles, *Recuerdos de la Guerra de África*, Barcelone, B. Castellá, [s.a.]. Version en ligne consultable sur <<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>>

<sup>342</sup> DAUDET, Alphonse, *El sitio de París (contado por una niña de ocho años)*, trad. d'Eusebio Heras, Barcelone, Editorial Artística Española, 1905.

que cette maison n'avait pas une réputation de grand sérieux ou d'une grande exigence intellectuelle. À travers l'association avec cet éditeur, Baudelaire semble être lui aussi assimilé à un auteur à bas coût. C'est en même temps un signe positif qu'il ait été choisi pour figurer aux côtés d'auteurs à succès. Ce qu'il perd en qualité d'édition, il le gagne probablement en amplitude de diffusion. La présence d'un de ses textes laisse entendre que l'éditeur le trouvait susceptible de plaire, peut-être parce qu'à son nom était encore associé un certain scandale.

Que ses poèmes n'aient pas été considérés comme appartenant au genre poétique ne fait aucun doute si l'on remarque que les livres qui l'entourent dans le catalogue de l'éditeur sont tous rattachés à la littérature narrative. La présence de ce volume détonne au milieu des autres titres proposés, romans ou essais. Le choix des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, si l'on regarde l'ordre de publication des volumes de B. Castellá, pourrait avoir été en partie suggéré par le fait que ces derniers soient dédiés précisément à Arsène Houssaye, un de leurs premiers éditeurs. L'éditeur devait considérer Arsène Houssaye comme susceptible de satisfaire son lectorat puisqu'il fait traduire trois de ses romans en 1904, dont deux par Heras. Le fait que les poèmes en prose soient dédiés à Houssaye permettait peut-être aux lecteurs ayant apprécié les romans de ce dernier de se trouver en terrain familier, comme si cet auteur lui-même leur recommandait la lecture des proses qui suivent.

### *L'éditeur Maucci*

Différents témoignages concernant précisément les éditions Maucci, dont il est question dans le commentaire de Palau i Dulcet, confirment que, pour l'éditeur italien, qui a fondé sa maison à Barcelone en 1892, la rapidité d'exécution faisait toute la valeur d'une traduction. L'anecdote, racontée par Ignasi Ribera i Rovira, traducteur du portugais, et rapportée par Elena Losada Soler, permet de se rendre compte de la responsabilité de l'éditeur dans la mauvaise qualité de certaines des traductions qu'il publie :

En 1901, Ribera i Rovira eut une entrevue révélatrice avec l'éditeur Maucci. L'éditeur barcelonais voulait une rapide traduction queirosienne (en castillan) pour profiter de l'écho de la mort de l'écrivain. «¿Qual é o mais fresco romance de Eça de Queiroz [*sic*]? – inquiriu o editor gaguejando» («Quel est le roman le plus "frais" d'Eça de Queiroz? interrogea l'éditeur en bégayant»), rappelle le lusitaniste catalan [...]. Devant le refus de Ribera i Rovira de l'éventualité d'un travail réalisé précipitamment, Maucci lâcha cette perle, triste règle du métier de traducteur jusqu'à une époque bien récente: «Olhe: se tem escrúpulos de honestidade literária, não assine as traduções... Isso é corrente... Afinal, não é o seu nome que me interessa mas o de Eça de Queiroz!» – «Écoutez: si vous avez des

scrupules d'honnêteté littéraire, ne signez pas les traductions... C'est chose courante. Après tout, ce n'est pas votre nom qui m'intéresse mais celui d'Eça de Queiroz!<sup>343</sup>».

Cette remarque de Maucci est révélatrice de l'insignifiance du traducteur : son travail est quantité négligeable et sa présence dans les volumes doit se faire la plus discrète possible pour que rien ne vienne troubler, chez le lecteur, l'impression d'avoir directement sous les yeux le texte original. Seul le nom de l'auteur étranger compte, car c'est celui qui fait vendre les exemplaires.

Les traductions non signées ou signées de pseudonymes, conséquence de cette conception éditoriale, expliquent les difficultés à réunir des informations complètes, même exclusivement bibliographiques, sur le travail de certains traducteurs. À cette circonstance défavorable s'ajoutent les lacunes dans les collections des bibliothèques concernant les publications à bas coût. En effet, dans le cas de Maucci par exemple, les volumes étaient vendus à prix tellement réduit qu'ils n'avaient pas beaucoup plus de valeur qu'une publication périodique et ils étaient souvent jetés après leur lecture, comme l'expliquait au début du XX<sup>e</sup> siècle Salvador Contijoch<sup>344</sup>, cité par Manuel Llanas dans son article sur les traductions de Maucci<sup>345</sup>.

Les prix réduits pratiqués par Maucci et le succès de ces éditions s'obtiennent donc en grande partie en commandant à des traducteurs très mal rémunérés des œuvres entrées dans le domaine public, sans que la qualité des textes proposés aux lecteurs importe vraiment.

L'éditeur n'hésitait pas à mutiler au hasard les œuvres pour qu'elles aient la bonne longueur, d'après le témoignage de Just Cabot rapporté par Carles Fontserè : « L'editor d'origen italià Emanuele Maucci, que publicà grans tiratges a preus populars, no dubtava a reduir arbitràriament per raons crematístiques una obra de 300 pàgines a 250, llençant a l'atzar les planes "sobrants"<sup>346</sup>. »

---

<sup>343</sup> RIBERA Y ROVIRA, Ignasi. «Eça de Queiroz em Espanha» (1922), *Eça de Queiroz «In Memoriam»*, [Eloy do Amaral & M. Cardoso Martha org.], Coimbra, Atlântida, 1947, p. 340-344, cité par Elena LOSADA SOLER, « Les traductions d'Eça de Queirós en catalan (1913-2009) », 15 juin 2009, Journée d'études du CRIMIC organisée par Maria Graciete Besse et Denise Boyer. Actes à paraître dans la revue *Catalonia*.

<sup>344</sup> CONTIJOCH, Salvador, « El ramo editorial y la casa Maucci », *Revista gràfica*, 1901-1902, p. 85-88, cité par Manuel LLANAS, « Notes sobre l'editorial Maucci i les seves traduccions », *Quaderns. Revista de traducció*, n°8, 2002, p. 12.

<sup>345</sup> LLANAS, Manuel, *ibid.*, p. 11-16.

<sup>346</sup> « L'éditeur d'origine italienne Emanuele Maucci, qui publia de grands tirages à des prix populaires, n'hésitait pas à réduire arbitrairement pour des raisons financières une œuvre de 300 pages à 250, en lançant au hasard les pages "en trop" », dans Carles FONTSERÈ, *Memòries d'un cartellista català (1931-1939)*, Barcelone, Pòrtic, 1995, p. 46, cité par Manuel LLANAS, « Notes sobre l'editorial Maucci i les seves traduccions », *Quaderns. Revista de traducció*, n°8, 2002, p. 11-16.

### 2.1.2.5. Un traducteur généraliste

#### *Eusebio Heras traducteur littéraire*

Les années qui vont de 1900 à 1910 sont les plus fécondes en traductions littéraires pour Eusebio Heras. Elles correspondent à une importante série de publications pour les éditions Maucci. C'est pendant cette période que se situe la traduction de Baudelaire qui nous intéresse. Elle constitue une exception car les livres des autres auteurs appartiennent essentiellement au genre narratif et parfois théâtral, mais pas à la poésie. Il traduit ainsi Tolstoï, Dostoïevski, Turgueniev, Gorki, les Goncourt, Maeterlinck, Houssaye, Balzac,

La liste de ses traductions littéraires incite à penser qu'il ne traduisait que du français, y compris pour les auteurs russes, ce qui était alors une pratique courante. Un commentaire de José Calvo González à propos de ces traductions résume bien le type de collections auquel Heras est généralement associé :

Por otra parte, la labor de Eusebio Heras está ligada desde muy temprano al fenómeno de la producción y consumo de la *literatura-masa* a través de *colecciones literarias periódicas*, donde las obras de Tolstói ocuparon lugar sobresaliente. Así, Heras versiona para la « Colección Moderna » de la Editorial Montesinos y Ortega los relatos tolstoianos *La muerte de Ivan Iliitch*, *Historia verdadera*, *El Cirio*, *El primer destilador*, *El hambre*, y también *A los trabajadores*, *páginas sobre la supresión de la propiedad terrena* (Barcelona, 1902-1903). (...) En 1910, dentro de la colección « La Novela Breve », editada en Barcelona, Heras versionará *Memorias de un tanteador*<sup>347</sup>.

#### *La littérature pour enfants*

Dans les années 1910 et 1920, Eusebio Heras contribue par au moins cinq titres à une collection illustrée qui vise à mettre à la portée des enfants les chefs d'œuvre de la littérature mondiale, publiée par les éditions Araluce. Elle propose ainsi des histoires de Shakespeare ou de Wagner, des contes d'Andersen, les aventures de Robinson Crusoe.

Les titres signés par Eusebio Heras sont *Fábulas de Esopo*, *Cuentos de Schmid*, *Aventuras del Barón Münchhausen*, *Aventuras de Till*, et *Fábulas de Samaniego*. Une étude sur la place des collections pour enfants en Colombie<sup>348</sup> permet d'apprendre que les textes en

---

<sup>347</sup> CALVO GONZÁLEZ, José, « Sobre la edición de Tolstói en España (1887-1926). Particulares a una exposición », *León Tolstói, Lúcido fulgor, Centenario del fallecimiento*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2010, p. 21.

<sup>348</sup> SILVA, Renán, « El libro popular en Colombia, 1930-1948. Estrategias editoriales, formas textuales y sentidos propuestos al lector », *Revista de Estudios sociales*, n°30, août 2008, p. 20-37.

vers étaient systématiquement adaptés en prose, même si à chaque fois de courts prologues adressés aux enfants les incitaient à se tourner vers les œuvres originales quand ils seraient plus grands. Eusebio Heras a donc dû faire un résumé en prose des fables de Samaniego et il reste ainsi uniquement un traducteur en prose.

### *Les manuels techniques*

Une note dans *La Vanguardia*<sup>349</sup> permet de se faire une idée des débuts de l'activité d'Eusebio Heras dans le domaine du livre technique, l'un des plus rentables :

La incansable casa editorial Sucesores de Manuel Soler ha puesto á la venta un nuevo libro, « Cerrajería práctica », con el cual aumenta el número de su ya famosa biblioteca Manuales Soler. Es este libro un manual práctico: no se hallan en él los complicados dibujos, las enrevesadas descripciones, acostumbradas en esta clase de obras.

Su autor, Eusebio Heras, el enciclopedista de todos conocido por sus numerosos y siempre apreciados libros sobre las artes, las ciencias y los oficios, y no extraño á los lectores de dicha biblioteca, gracias á su tratado de « Carpintería práctica », conocedor de todo lo publicado, así en España como en el extranjero, acerca de la materia que motiva su nuevo manual, ha reunido, en las 200 páginas que componen la « Cerrajería práctica », todo cuanto puede interesar á los industriales para quienes el libro fue confeccionado.

En 1906 et 1907, Heras publie donc deux manuels techniques dont il est l'auteur. Il est ici présenté comme un habitué de ce genre de publications. Pourtant, si l'on en croit la date de parution du livre, il s'agit des premières années d'activité d'Eusebio Heras comme auteur et traducteur. Il est difficile de savoir quel crédit accorder à cette déclaration car l'objectif publicitaire suffirait à expliquer que l'auteur soit qualifié d'expérimenté alors que, d'après les catalogues consultés, le livre sur la charpenterie dont il est également question dans le passage cité est le seul ouvrage du même type publié par Heras à cette date.

Ce type de publication n'a pas été abandonné par la suite, et Heras semble même en avoir fait sa spécialité. La base de données créée par Jordi Chumillas pour mener à bien son étude<sup>350</sup> ne contient pas de traductions littéraires d'Eusebio Heras pour la période de 1923 à 1930. La vingtaine de livres recensés, publiés entre 1926 et 1929 et parus dans leur majorité

---

<sup>349</sup> *La Vanguardia*, mercredi 10 juillet 1907, p. 9.

<sup>350</sup> CHUMILLAS Y COROMINA, Jordi, *Traducció y edició a Catalunya durant la primera dictadura del s. XX (1923-1930)*, Universitat de Vic, 2007, p. 54.



aux éditions Galve, correspond à des ouvrages classés dans la catégorie « sciences appliquées, ingénierie et construction », traduits et adaptés de divers auteurs anglais et allemands. Il est difficile de vérifier si Heras a pu les traduire à partir d'une version française préexistante car il s'agit d'adaptations et leur titre original n'est pas mentionné. Ces volumes renvoient à des thématiques aussi variées que le ciment, les installations électriques, la fonte des métaux, la télégraphie et la téléphonie sans fil pour tous, l'industrie frigorifique ou encore la cosmétique.

D'autres livres au contenu semblable sont directement signés de lui: ils portent sur les couleurs et peintures, les colles et mastics, les vernis et laques, les procédés de dorure, les différentes manières de teindre le bois ou encore la fabrication de bonbons.

### *Les manuels de recettes pour atteindre le succès industriel et commercial*

Heras signe enfin une série de livres d'un autre genre, qui ont apparemment connu un grand succès. Il s'agit de secrets et recettes industriels ou commerciaux pour faire fortune.

Il s'était lancé assez tôt dans ce type de publication puisque l'on trouve en 1911 un manuel à son nom intitulé *¿Quiere V. ser dependiente de comercio?: suma de datos indispensables á los que aspiran á ser comerciantes y útiles á sus jefes*. Par la suite, il avait traduit des livres d'auteurs tels que Waldo J. Swingle, vers 1913 et William Walker Atkinson, vers 1924, livre promettant des succès fondés sur le magnétisme,

Entre les années 1930 et 1950, une dizaine de manuels pourvus de titres comme *Mil cuatrocientos medios de crearse una posición : Industrias lucrativas, fáciles y económicas* ou *Las 4200 fórmulas del éxito: recetas, fórmulas y procedimientos para iniciar, desarrollar, perfeccionar y explotar ideas y posibilidades en las actividades artesanas y pequeñas industrias* sont publiés aux éditions Ossó. Le succès de ces livres qui promettent au lecteur la réussite en mille, deux mille ou trois mille points peut être mesuré au nombre de rééditions dont ils ont fait l'objet (jusqu'à neuf). Grâce à l'importante demande du lectorat pour ces publications, il est évident qu'Eusebio Heras a cherché à s'assurer des revenus plus substantiels que ceux qu'il pouvait tirer de la traduction littéraire, intervenant ainsi successivement dans plusieurs des secteurs éditoriaux les plus lucratifs.

### 2.1.3. Les autres traductions de Baudelaire en volume au début du XX<sup>e</sup> siècle

Une première concentration des traductions de Baudelaire en Espagne s'observe autour de 1905 : en plus des *Pequeños poemas en prosa* d'Eusebio Heras<sup>351</sup>, cette année voit la parution d'une version des *Fleurs du mal* traduites par le poète *modernista* Eduardo Marquina<sup>352</sup>, presque cinquante ans après la parution du recueil en France et une traduction de *Los paraísos artificiales*, par Pedro González-Blanco<sup>353</sup>.

Bien qu'il maîtrise le catalan et le castillan, c'est dans cette dernière langue que le poète et auteur dramatique *modernista* Eduardo Marquina, considéré par Gallego Roca<sup>354</sup> comme l'un des principaux intermédiaires entre la poésie française et l'Espagne, traduit les *Fleurs du mal*. Sa traduction, première version du recueil en volume, n'est pas passée inaperçue, comme le prouve le nombre de comptes rendus qui lui sont consacrés à l'époque de sa parution. Dans l'ensemble, elle est favorablement accueillie. Il faudra attendre la fin des années 1920 pour que l'équivalent catalan soit mis à la disposition des lecteurs espagnols.

Même si les lecteurs exigeaient des textes d'auteurs espagnols contemporains<sup>355</sup>, dans la revue *El Cuento Semanal*, spécialisée dans la publication de « novelas cortas », les proses de Baudelaire y trouvent également leur place, dans un numéro d'août 1910<sup>356</sup>. Il s'agit de « La Fanfarló », nouvelle traduite par Luis Ruiz Contreras, et de « La moral del juguete », une réflexion sur la signification du jouet, non signée. Cette publication assure à Baudelaire une bonne diffusion puisque le succès de la revue était important et son tirage s'élevait à environ 50 000 exemplaires.

---

<sup>351</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. d'Eusebio Heras, Barcelone, B. Castellá, c.1905.

<sup>352</sup> Ce livre a été réédité en 1999 (Algete, Jorge A. Mestas) et en 2002 (Valence, Pre-Textos).

<sup>353</sup> GONZÁLEZ BLANCO, Pedro, *Los paraísos artificiales*, Valencia, F. Sempere y Comp<sup>a</sup>, c. 1905.

<sup>354</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, « De las vanguardias a la Guerra Civil », dans Lafarga, Francisco, Pegenaute, Luis (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ed. Ambos Mundos, 2004, p. 495.

<sup>355</sup> SÁNCHEZ ÁLVAREZ INSÚA, Alberto, « La colección literaria *Los Contemporáneos*. Una primera aproximación », *Monteagudo*, n°12, 2007, p. 91-120.

<sup>356</sup> BAUDELAIRE, Charles, « La Fanfarló », trad. Luis Ruiz Contreras, « La moral del juguete », trad. anonyme, *El Cuento Semanal*, n°188a et 188b, 5 août 1910.

## 2.2. Plusieurs traductions en volume et quelques poèmes dispersés au cours des années 1920

### 2.2.1. Multiplication des traductions en volume au cours des années 1920

César González Ruano (1903-1965), auteur de *Baudelaire* en 1931, profite de la biographie dont il revendique la subjectivité pour rappeler le lien qu'il a entretenu avec Baudelaire dès l'adolescence : « Ya he dicho que mi apasionamiento por Baudelaire es contemporáneo a mi adolescencia, acaso antes de leerle. Fue en la edad precursora al galleo literario, sobre los quince o diez y seis años<sup>357</sup>. » Ce moment où son intérêt pour Baudelaire a été éveillé correspondrait donc aux années 1918-1919, sans que cette rencontre avec Baudelaire soit liée à la lecture d'une de ses œuvres en particulier (« acaso antes de leerle »). Ce témoignage suggère que, juste avant le début des années 1920, Baudelaire est suffisamment présent à Madrid, dans les conversations ou dans les publications pour être familier même à ceux qui n'ont pas particulièrement cherché à le connaître à travers ses textes. Il semble qu'il faisait partie du paysage culturel de la *Edad de Plata*. Glyn Hambrook a justement suggéré que dans les années 1920 « l'œuvre de Baudelaire reviendra affirmer encore une fois sa pertinence », alors qu'au tout début de XX<sup>e</sup> siècle, même s'il avait atteint un statut de « classique moderne ou contemporain<sup>358</sup> », il jouait un rôle secondaire<sup>359</sup> dans le système d'accueil espagnol.

Comme nous l'avons exposé en introduction, le début des années 1920 est justement favorable à la réception du *Spleen de Paris* puisque quatre versions complètes ou partielles en volume en sont proposées en espagnol en l'espace de trois ans. Une des hypothèses qui permettrait de mieux comprendre l'engouement éditorial pour les traductions des *Petits poèmes en prose* est liée à des dates anniversaire qui replacent Baudelaire sur le devant de la scène dans un court intervalle. En 1917, la célébration du cinquantenaire de sa mort coïncide avec l'entrée de son œuvre dans le domaine public et l'année 1921 est celle du centenaire de

---

<sup>357</sup> GONZÁLEZ RUANO, César, *Baudelaire*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 22.

<sup>358</sup> HAMBROOK, Glyn, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue *modernista Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000, p. 185.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 184.

sa naissance. Ces deux événements, qui rendent la publication de Baudelaire plus rentable pour les éditeurs en même temps qu'ils provoquent une recrudescence momentanée de l'attention critique et publique portée à ses textes, ont assurément créé un contexte favorable. Ces anniversaires n'expliquent pas pourtant pourquoi ce sont surtout les *Petits poèmes en prose* qui ont alors bénéficié d'un regain d'intérêt. Des réponses seront suggérées dans la troisième partie de ce travail.

#### 2.2.1.1. José Francés, romancier, critique d'art et traducteur

José Francés Sánchez Heredero (1883-1964), né à Madrid, est un des traducteurs de Baudelaire présentés ici dont la polyvalence est la plus grande. En effet, il s'est d'abord fait connaître comme journaliste et romancier avant de devenir un critique d'art influent. Grâce à ces multiples activités, il est souvent mentionné dans la presse de son époque et il n'est pas difficile de se documenter sur ce personnage, à l'inverse de ce qui a été décrit pour Eusebio Heras et qui s'applique également à Pedro Vances ou Julio Gómez de la Serna, comme nous le verrons bientôt. Sa facette de traducteur, pourtant, n'est pas mise en avant dans les documents.

Lorsqu'il est âgé d'une cinquantaine d'années, José Francés participe à une enquête de la revue *Blanco y Negro* qui interroge des écrivains sur la naissance de leur vocation littéraire. La première phrase de la réponse suffit à synthétiser les deux principaux centres d'intérêt du traducteur au cours de son existence : « De siempre, aun en las vagas e imprecisas evocaciones de la primera infancia, me recuerdo con lápices y libros en la mano. Simultáneas las dos vocaciones hacia el arte y la literatura<sup>360</sup>. »

Au début de sa vie professionnelle, le refus de choisir entre ses deux passions et la difficulté à assurer sa subsistance le conduisent à une certaine hyperactivité qui le laisse au bord de l'épuisement, comme il le raconte par la suite. En janvier 1908, dans *La Veu de Catalunya*, Eugeni d'Ors fait un bref portrait de José Francés dans une série de gloses intitulée « Els noucentistes espanyols ». Il y donne une idée très concrète de la façon dont le

---

<sup>360</sup> « Los escritores ante el público. ¿Cómo y por qué nació en usted la vocación literaria? », *Blanco y Negro*, 26 juin 1932, p. 123.

jeune homme, rencontré quelques années plus tôt, menait de front des activités multiples et très diverses à ses débuts, lorsqu'il cherchait à percer :

Jo l'he vist un sol dia a la vida, a n'aquest Josep Francés. Era en la redacció d'una petita Revista, orgue de la joventut intel·lectual (...). – Allí va comparèixer, a la caiguda de la tarda, en Francés. Duia dues coses: una gran cartera de dibuixos i pressa. Ensenyà els dibuixos i enumerà els motius de la pressa. Els primers eren lleugeríssims; els segons, greus. Greus, per la multiplicitat, sobretot: li calia fer un cartell, escriure un article sobre pintura, fer una nota bibliogràfica sobre un llibre de Blasco Ibañez, una notícia sobre la novel·la italiana, poner las peras a cuarto a este canalla de B... », corregir les proves del llibre d'un amic, « ir a ver a Navarro Ledesma », o a no sé qui, pasar-se pel Círcol de Belles Arts, estudiar portuguès, i « pelar la pava » ab una anomenada Clotilde, si no m'equivoco... Després d'això dit, va parlar d'infinitat de coses. Qualsevulla que toqués, se li endevinava un sagrat rastre d'emoció i d'inquietud... D'inquietud, especialment... – Partí ell. Jo vaig informar-me. Feia quatre, cinc anys que aquell noi venia vivint així, ab aquesta abundància... I aquesta abundància era infinidament respectable, perquè son posseïdor no tenia allavores vint anys<sup>361</sup>...

S'il commence en effet à publier avant ses vingt ans de courts récits dans des revues puis devient un romancier connu grâce à la parution de sa production narrative dans des collections à grande diffusion comme *El Cuento Semanal*, c'est sa critique artistique, dont une partie était reprise chaque année, entre 1917 et 1924, dans un volume intitulé *El año artístico*, qui a suscité l'intérêt des chercheurs le plus récemment puisqu'elle a fait l'objet d'une thèse d'Histoire de l'Art en 1994<sup>362</sup>, thèse qui permet par ailleurs d'obtenir des informations sur les différents aspects de sa carrière de polygraphe. L'entrée à l'Académie des Beaux-Arts en 1923 est la consécration d'une partie de sa carrière.

Son activité littéraire est par ailleurs documentée dans différentes études sur la promotion de *El Cuento Semanal*, dont il était une figure importante. Quant à son activité de

---

<sup>361</sup> « Je l'ai vu une seule fois dans ma vie, ce Josep Francés. C'était à la rédaction d'une petite Revue, organe de la jeunesse intellectuelle (...). C'est là que se présenta, en fin d'après-midi, Francés. Il apportait deux choses : un grand carton à dessins et une grande hâte. Il montra les dessins et énuméra les motifs de sa hâte. Les premiers étaient très légers, les seconds, lourds. Lourds par leur multiplicité surtout : il devait faire une affiche, écrire un article sur la peinture, faire une note bibliographique sur un livre de Blasco Ibañez, une notice sur le roman italien, « poner las peras a cuarto a este canalla de B... », corriger les épreuves du livre d'un ami, « ir a ver a Navarro Ledesma », ou je ne sais qui, passer au Cercle des Beaux-Arts, étudier le portugais, et « pelar la pava » avec une dénommée Clotilde, si je me souviens bien... Ayant dit cela, il parla d'une infinité de choses. À chaque sujet abordé, on devinait en lui une marque sacrée d'émotion et d'inquiétude... D'inquiétude, surtout. Il partit. Je me renseignai. Cela faisait quatre ou cinq ans que ce garçon vivait ainsi, avec cette abondance... Et cette abondance était infiniment respectable, parce que son possesseur n'avait pas encore vingt ans... », dans Eugeni d'ORS, « Els noucentistes espanyols. Joseph Francés », 13 janvier 1908, *Glosari 1908-1909*, Barcelone, *Quaderns Crema*, 2001, p. 13-14.

<sup>362</sup> VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *José Francés crítico de arte*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1994.

traducteur, il s'agit d'une tâche qu'il a menée à bien parmi de nombreuses autres sans être considéré comme un traducteur de profession.

Seule la lecture de ses œuvres littéraires permettrait de tirer des conclusions précises sur les tendances de son écriture, mais à défaut d'avoir pu mener à bien ce travail, il est utile de s'interroger sur les auteurs que José Francés apprécie particulièrement, les mouvements littéraires qu'il dit admirer ainsi que les principales caractéristiques de son style, à travers les quelques descriptions qu'en font ses contemporains ou des commentateurs plus récents. Ce type de détails permettra ensuite d'expliquer les particularités de sa traduction de Baudelaire en comparaison avec les traductions entreprises par ses contemporains en Espagne.

#### 2.2.1.1.1. José Francés écrivain

Ce qui frappe dans la production de José Francés comme écrivain, c'est sa prolixité. Chargé de lui rendre hommage, le Secrétaire perpétuel de l'Institut d'Espagne, donne une idée précise de l'impressionnante production de Francés lorsqu'il résume ainsi, peu avant la mort de celui-ci, le fruit de sa plume:

Habéis avalorado las bibliotecas con veinticuatro novelas, doce obras de teatro, siete recopilaciones de cuentos y sesenta trabajos de crítica de arte y de carácter académico, muchas de cuyas producciones no sólo tuvieron éxito de lectores en nuestra patria, sino visitaron las ajenas, vertidas en acertadas traducciones, contándose dos al francés, siete al italiano, dos al portugués, dos al inglés, dos al holandés y tres al alemán, a más de cuatro novelas llevadas al cine, que es una especie de traducción hablada y gráfica para el gran público<sup>363</sup>.

L'auteur de l'hommage mentionne aussi deux mille conférences données devant un public espagnol et étranger.

Ce discours permet de mesurer la notoriété de José Francés, y compris auprès de personnalités littéraires toujours reconnues aujourd'hui, puisque Luis Martínez Kleiser<sup>364</sup> cite Galdós et Emilia Pardo Bazán parmi ceux qui ont montré leur appréciation pour son œuvre. José Francés a aussi été un ami de Blasco Ibáñez et de Carmen de Burgos.

---

<sup>363</sup> MARTÍNEZ KLEISER, Luis, « Homenaje del Instituto de España al Excmo. Sr. D. José Francés », *Academia : Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n°18, 1<sup>er</sup> semestre 1963, p. 15-20.

<sup>364</sup> *Ibid.*

Comme le souligne ce discours, José Francés a également écrit pour le théâtre mais il reconnaît dans une interview que le genre narratif est son préféré (« Siento la voluptuosidad de escribir el cuento y la novela<sup>365</sup> »). C'est dans ce dernier qu'il obtient différents prix lors de ses débuts d'écrivain : dès 1905, le prix *Blanco y Negro*, pour son *cuento* « Alma errante » et l'année suivante, le deuxième prix de *cuentos* de *El Liberal* pour « Ley de amor ». C'est pourtant le théâtre qui lui permet d'obtenir la principale consécration littéraire de sa carrière, lorsque le Prix National de Littérature lui est décerné en 1940 pour sa tragédie en prose *Judith*. L'hommage fait aussi allusion, sans les préciser, à plusieurs décorations espagnoles et étrangères.

### *La littérature narrative brève*

La carrière de romancier de José Francés s'étend de 1903 à 1954. À ses romans et recueils de nouvelles il faudrait ajouter un autre sous-genre de la littérature narrative, la « novela corta<sup>366</sup> », pour compléter la description de son travail et tenir compte du contexte éditorial spécifique aux trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, c'est grâce à son roman *El alma viajera*, qui, d'après lui « se publicó horrorosamente mutilada » dans *El Cuento Semanal*, en 1907, qu'il se fait connaître du public et devient rapidement un auteur à succès.

Cette revue hebdomadaire avait été créée la même année par Eduardo Zamacois (1873-1971) pour faire parvenir au plus grand nombre de lecteurs possibles les récits d'auteurs déjà reconnus mais aussi pour donner sa chance à une nouvelle génération d'écrivains espagnols. Eduardo Zamacois était lui-même un des premiers cultivateurs de la littérature dite érotique ou galante qui reflète et accompagne l'évolution de la morale sexuelle

---

<sup>365</sup> El caballero audaz, « Nuestras visitas. José Francés », *La Esfera*, Madrid, n°155, 16 décembre 1916.

<sup>366</sup> Dans sa thèse sur la « novela corta » dans les années 1920 en Espagne, Bénédicte Foin-Rosset, lorsqu'elle justifie sa décision de ne pas traduire l'expression « novela corta », explique les spécificités de ces textes :

« Le mot français “nouvelle” est la traduction de l'expression espagnole que proposent les dictionnaires bilingues. Cependant, si l'on considère la définition générique de chacun des deux termes, on constate qu'ils correspondent à deux formes très différentes. La “nouvelle”, souvent associée à d'autres sous forme d'un recueil, n'obéit pas à une trame romanesque classique; elle est davantage un récit court, dont la forme intéresse autant, voire plus, que l'histoire racontée. A l'inverse, la “novela corta” est un roman à part entière (incluant diverses actions, des dialogues et des descriptions, sans souci réel de véracité), dont le volume a délibérément été réduit pour s'adapter aux exigences des collections destinées à être vendues en kiosques et à bas prix. Pour preuve de cette affirmation, Felipe Trigo, tout comme Alberto Insúa, se sont adonnés au périlleux exercice d'adaptations de romans longs à des compositions brèves. », FOIN-ROSSET, Bénédicte, *Déviance, névrose, extravagance, érotisme dans quelques « novelas cortas » publiées entre 1916 et 1925*, thèse de doctorat, Lille, Université de Lille 3, 2004.

dans la nouvelle bourgeoisie urbaine. Alberto Sánchez Álvarez Insúa résume ainsi la nouveauté de *El Cuento Semanal* : « la primera colección de novela corta de autores españoles en forma de revista y no de libro<sup>367</sup> ».

Une grande partie du succès de cette revue et des autres collections périodiques contemporaines (*Los Contemporáneos* à partir de 1909, *La Novela Corta* en 1916, *La Novela de Hoy* en 1922, etc.) était liée au fait qu'elle permettait, pour un prix unitaire très réduit (30 centimes), de fournir des textes brefs publiés séparément, et non pas mêlés à un contenu journalistique, offrant par la suite la possibilité de relier dans un même volume les quelques numéros, d'une vingtaine de pages chacun, pour reconstituer le récit complet. *El Cuento Semanal* (1907-1912) était disponible en dehors des grandes villes car, en tant que revue, il pouvait être distribué dans les kiosques et n'était pas dépendant des librairies. De plus, l'abonnement permettait de recevoir les exemplaires à domicile. Ces facteurs et les caractéristiques de la littérature publiée, en majorité des auteurs espagnols vivants, expliquent le succès de ce modèle pendant trois décennies, de 1907 à la Guerre civile.

José Francés bénéficie pleinement de ce que Jean François Botrel nomme « La revolución de las colecciones semanales<sup>368</sup> », publiant six titres originaux<sup>369</sup> plus une traduction de Paul Hervieu dans *El Cuento Semanal*. *El alma viajera*, par exemple, existe donc sous deux formes puisqu'après sa parution dans la collection de « novela corta » il est publié en volume comme roman en 1917.

José Francés est aussi un journaliste extrêmement actif qui publie dans de nombreuses revues des articles de critique littéraire et artistique (*Alma Española*, *Nuevo Mundo*, *Revista Crítica*, *La Esfera*, *Mundo Gráfico*, *El Heraldo de Madrid*, *Lecturas*). Dans *La Esfera*, il écrit sous le nom de Silvio Lago, afin de pouvoir produire plusieurs articles dans le même numéro sans donner l'impression d'être le seul contributeur. Ce pseudonyme reflète les aspirations initiales de José Francés puisque Silvio Lago est un jeune peintre dans *La Quimera*, d'Emilia

---

<sup>367</sup> SÁNCHEZ ÁLVAREZ INSÚA, Alberto, « La colección literaria *Los Contemporáneos*. Una primera aproximación », *Monteagudo*, n°12, 2007, p. 91-120.

<sup>368</sup> BOTREL, Jean-François, *Libros y lectores en la España del siglo XX*, Rennes, JFB, 2008, p. 13.

<sup>369</sup> MAGNIEN, Brigitte [et al.], *Ideología y texto en el Cuento Semanal (1907-1912)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.



Pardo Bazán. Ce pseudonyme le suit même en dehors de la revue : il l'utilise dans les années 1920 pour signer une traduction sans doute considérée comme scandaleuse<sup>370</sup>.

### *Les caractéristiques de José Francés comme écrivain*

Des commentaires généraux sur l'écriture de José Francés peuvent être trouvés dans différentes études sur le groupe d'auteurs qui participaient aux collections hebdomadaires présentées précédemment. Le livre de Federico Carlos Sainz de Robles, *Raros y olvidados (la promoción de El Cuento Semanal)*<sup>371</sup>, tient une place importante puisqu'il a attiré l'attention sur des écrivains de la génération suivant celle de 1898 – José Francés revendiquait son appartenance à la génération de 1908 – généralement méprisée pour avoir produit une littérature de consommation, considérée comme mineure.

Francés publie aussi huit nouvelles dans la revue mensuelle *Lecturas*, créée en 1921 comme supplément littéraire de *El Hogar* et *La Moda*, publications destinées aux femmes de la classe moyenne. Dans son étude sur cette revue, María Trinidad Labajo González le présente ainsi :

José Francés: Autor de inspiración costumbrista, gusta de introducir elementos trágicos e impactantes en sus relatos y de envolverlos en un estilo un tanto lírico sobre todo al introducirse en los sentimientos de los personajes. La moralización tiene también un papel determinante en sus cuentos<sup>372</sup>.

Une description qui prend en compte également ses romans en volume, dans un ouvrage plus généraliste, considère que « su narrativa tremendista, entronca con el naturalismo de fines del siglo XIX<sup>373</sup> ». Un livre sur la presse littéraire espagnole<sup>374</sup> rappelle que Francés est rangé parmi les romanciers *costumbristas* par Eugenio de Nora dans *La novela española contemporánea*, parmi les réalistes et érotiques selon Luis Sánchez Granjel et c'est aussi un auteur érotique pour Cansinos Assens, dans *La nueva literatura*.

Francés est donc un écrivain capable de s'adapter aux attentes supposées des lecteurs des publications qui accueillent ses textes et rattaché à différents modèles réalistes hérités du

---

<sup>370</sup> BILITIS, *Las canciones eróticas*, Valence, F. Sempere y Compañía, c. 1925, « Puestas en prosa castellana por Silvio Lago ».

<sup>371</sup> SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Raros y olvidados (la promoción de El Cuento Semanal)*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1971.

<sup>372</sup> LABAJO GONZÁLEZ, María Trinidad, *Lecturas*, Madrid, CSIC, 2003, p. 357.

<sup>373</sup> RODRÍGUEZ EGUÍA, Carlos, *Gran enciclopedia de la literatura universal*, Madrid, Rialph, 1992.

<sup>374</sup> MOLINA, César Antonio, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endymion, 1990, p. 66-67.

XIX<sup>e</sup> siècle, auxquels il ajoute un goût pour la littérature galante qui le rapproche de Felipe Trigo (1864-1916) et Eduardo Zamacois par exemple.

Quant à son écriture, Enrique Diez-Canedo, critique littéraire réputé, contemporain de Francés, en donne une idée dans son compte rendu du roman *La mujer de nadie* (1920) : il s'agit d'un livre « muy animado desde el comienzo y mantenido no sin cierto artificio en una exaltación lírica constante<sup>375</sup> ». Cette exaltation lyrique en prose est peut-être proche de ce que décrit également un de ses contemporains, quelques années après sa mort : « Yo recuerdo por primera vez a don José Francés, en la plenitud de los años veinte, como mantenedor de unos juegos florales oventeses, con un discurso de floridas metáforas que denunciaban claramente su juvenil afiliación al rubeniano “modernismo<sup>376</sup>”. » Il sera mainteneur des Jeux Floraux dans différentes villes d'Espagne jusqu'en 1963 et cet intérêt montre son attachement à la littérature du siècle précédent. María Piedad Villalba Salvador, lorsqu'elle rend compte de la période de formation de Francés, entre 1900 et 1910, le rattache également au *modernismo* : « Se esmera en el cuidado de la prosa y concede importancia a la forma en la línea iniciada por el Modernismo, muy adornada y barroquizante<sup>377</sup>. » Enfin, José Francés lui-même décrit dans un article le modèle de prose idéal en lui attribuant des caractéristiques poétiques :

El novelista procura que su prosa tenga cadencias musicales, ritmos cariciosos al oído, modulaciones de una íntima dulzura o rotundas sonoridades donde se evoque, como en una obra sinfónica, la voz de los vientos, de las aguas, de las fuerzas temibles y propicias de la Naturaleza<sup>378</sup>.

Il s'agira dans la troisième partie de chercher si les principales caractéristiques relevées par les commentateurs de ses œuvres, soit une tendance à la préciosité, à la recherche d'effet plutôt qu'au dépouillement, se reflètent dans ses choix traductifs.

### *Entre bohème et respectabilité*

Il est utile d'évaluer quel était le statut de José Francés dans la vie intellectuelle espagnole, la notoriété et le crédit dont il jouissait, pour déterminer si le fait que cette

---

<sup>375</sup> DIEZ-CANEDO, Enrique, « Charla entre libros. Los narradores II. José Francés », *La Voz*, 17 janvier 1921.

<sup>376</sup> Cabezas, sans titre, *ABC*, 4 juin 1967, p. 77.

<sup>377</sup> VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *José Francés crítico de arte*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. IV.

<sup>378</sup> FRANCÉS, José, « Camilo Mauclair o la crítica creadora », *De la condición del escritor*, Madrid, Paez, 1930, p. 191-207.

personnalité ait traduit Baudelaire a pu contribuer à une meilleure appréciation du poète français par les lecteurs.

L'admiration de José Francés pour la bohème parisienne, revendiquée en particulier dans la préface au *Spleen de Paris*, en 1918, contraste avec l'existence respectable que mène par la suite celui qui, moins de cinq ans après la publication de cette traduction, devient académicien.

Il y a pourtant des éléments qui rapprochent José Francés de la bohème madrilène. Ainsi, le fait que sa première épouse, Rosario de Acosta ait été une actrice, et la seconde, Aurea de Sarrá, une danseuse, laisse entendre qu'il n'était pas étranger à ce milieu. La respectabilité, soulignée par des hommages solennels à sa mort, n'a pas toujours été ce qui le caractérisait au premier chef si l'on en croit des témoignages sur l'époque antérieure de sa vie lorsqu'il était essentiellement romancier, dans les années 1910.

Cansinos Assens fait par exemple du jeune écrivain le portrait suivant, lorsqu'il recrée le salon de Carmen de Burgos dite Colombine, où José Francés côtoie entre autres Eduardo Zamacois, Felipe Trigo ou encore Ramón Gómez de la Serna :

un joven alto, con precoz tendencia a la gordura y a la seriedad. Esto último no impide que también propenda al chiste verde y a la anécdota picante<sup>379</sup>. (...) Francés tiene un ingenio erótico y cuenta anécdotas de pintores y modelos, que él conoce de sus visitas a los estudios, pues presume de entendido en arte<sup>380</sup>.

Cette description de son plaisir à choquer ou provoquer dans les salons littéraires n'est pas surprenante car elle est en accord avec le type de littérature pratiqué par Francés d'après les descriptions qui précèdent. Il pourrait pourtant y avoir par la suite une contradiction entre l'autorité d'un académicien et la publication continue de romans parfois considérés comme indécents, l'un d'eux par exemple interdit par la censure en 1922.

Que José Francés ait été une personnalité largement reconnue de son vivant, et ce dans les deux principales activités auxquelles il s'est consacré tout au long de son existence, ne fait aucun doute. S'il est, dès les années 1920 et jusqu'à la fin de sa vie, un personnage influent dans le milieu artistique espagnol, sa reconnaissance comme homme de lettres, alors que c'est d'abord son activité de romancier qui a fait sa renommée, n'est pas acquise durablement :

---

<sup>379</sup> *La novela de un literato*, I (1882-1914), Madrid, Alianza, 1982, p. 343-344, cité par María Piedad VILLALBA SALVADOR, *José Francés crítico de arte*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. 32-33.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

après les quelques hommages rendus à sa mort, cette renommée ne s'est pas étendue à la période postérieure et, s'il n'est pas totalement absent de l'histoire littéraire aujourd'hui, il n'en est qu'une figure très secondaire, liée à des travaux spécialisés sur la littérature de consommation. Peut-être son refus de choisir entre ses différents centres d'intérêt, qui lui a permis d'occuper tous les espaces de la sphère intellectuelle à Madrid, l'a-t-il finalement desservi.

#### 2.2.1.1.2. José Francés traducteur

Si l'on compare le nombre de volumes publiés sous forme de traductions et de littérature originale, il apparaît clairement que la traduction n'a été pour Francés qu'une activité occasionnelle. Cependant, comme c'est généralement le cas à l'époque concernée, les œuvres traduites dont on peut trouver la trace aujourd'hui ne sauraient représenter fidèlement le nombre de titres auxquels José Francés s'est effectivement consacré car l'anonymat était couramment pratiqué lorsque le traducteur était un inconnu.

« *Un forzado de las traducciones a bajo precio* »

De façon similaire à l'expérience racontée dans ses Mémoires par Agustí Esclasans, traducteur catalan de Baudelaire, la traduction est d'abord, pour José Francés, un moyen de survivre avant de pouvoir gagner sa vie de façon satisfaisante grâce à d'autres activités de plume plus rémunératrices ou plus prestigieuses.

Au cours d'une interview dans *La Esfera* menée par son collègue écrivain et journaliste (en plus de cette publication, tous deux travaillent également pour les revues *Nuevo Mundo* et *Mundo Gráfico*) José María Carretero Novillo, connu dans ces pages sous le pseudonyme « El Caballero Audaz », Francés raconte ses débuts difficiles, lorsqu'il était un inconnu cherchant à se faire une place dans la vie littéraire madrilène :

– ¿Tuvo usted desalientos en sus balbuceos literarios?

–Nunca. Desde que publiqué *Dos cegueras* y *Abrazo mortal*, no he sentido el menor desaliento ni el más pequeño cansancio. Tengo una voluntad enorme. Más fuerte que los obstáculos ajenos y que los desfallecimientos propios. Y eso que, ¡ay, José Mari!, usted no sabe qué años más terribles los primeros y cómo he trabajado siempre. Llegué a enfermar. Yo era entonces un candidato a la muerte. Trabajaba doce o catorce horas diarias; dormía cuatro o cinco nada más. Fue entonces cuando traducía en una semana

libros de trescientas páginas, por los que me pagaban cien pesetas, y me hacía cuarenta o cincuenta cuentos para el editor Sopena, que me los pagaba ¡a duro!<sup>381</sup>

Il rappelle les mêmes faits et nombres en 1922, dans *La Novela de Hoy*. Il s'agit d'une interview avec Artemio Precioso, le directeur de cette collection, qui utilisait ces entretiens pour présenter aux lecteurs les auteurs qu'il publiait : « Yo era en los comienzos un forzado de las traducciones a bajo precio. Cobraba cien pesetas por tomos de trescientas páginas, y para desquitarme de esa labor escribía cuentos para vendérselos a un editor de Barcelona a dos y tres duros<sup>382</sup>. » Les termes employés pour rendre compte de son activité de traducteur sont cette fois plus violents et l'écriture originale est opposée à la traduction, comme un moyen d'échapper à cette autre forme d'écriture, asservissante car misérablement payée. Dans la première citation, en revanche, ces deux aspects sont mis sur le même plan comme exemples de la lutte de l'aspirant écrivain pour survivre au surmenage malgré l'exploitation dont il est victime. L'absence de précision concernant le nombre de pages des nouvelles et l'imprécision du salaire reçu de l'éditeur pour ces dernières ne permet pas de comparer directement le prix d'une page originale à celui d'une page traduite mais Francés semble plus satisfait du premier.

Les deux romans dont il est question dans la première citation paraissent en 1903, ce qui aide à préciser à quelles années ces premiers temps de travail frénétique et sous-payé correspondent. C'est vers cette période, pourtant, que les préoccupations économiques doivent avoir commencé à se faire moins pressantes car, sur les conseils de sa famille, Francés passe avec succès un concours pour entrer comme fonctionnaire à la Poste<sup>383</sup>, en 1904.

Ces souvenirs de ses débuts laissent supposer qu'il a publié de nombreuses traductions de façon anonyme avant que son nom ne soit assez connu pour constituer une réclame justifiant qu'il figure sur les volumes auprès des noms des auteurs originaux. De plus, ils suggèrent que non seulement l'œuvre en traduction mais aussi l'écriture originale a d'abord dû être faite à la hâte et publiée partiellement de façon anonyme, puisqu'il n'y a pas, parmi les volumes inventoriés, de recueils de nouvelles publiés chez Sopena.

---

<sup>381</sup> El caballero audaz, « Nuestras visitas. José Francés », *La Esfera*, Madrid, n°155, 16 décembre 1916.

<sup>382</sup> PRECIOSO, Artemio, « A manera de prólogo », dans José FRANCÉS, *El fruto de su vientre, La Novela de Hoy*, 22 septembre 1922, n°19, p. 6.

<sup>383</sup> Il monte ensuite les échelons jusqu'à être bibliothécaire et prend sa retraite en 1953.

L'utilisation d'une formulation pronominale dans le premier témoignage (« y **me hacía** cuarenta o cincuenta cuentos<sup>384</sup> ») comme dans celui cité par Riquelme Sánchez (« Además yo me ganaba la vida como escritor. **Me traducía** tres libros de trescientas páginas por los cuales me pagaban treinta duros por cada uno<sup>385</sup> ») intensifie la tâche accomplie. Il s'agit de fournir (l'emploi du verbe « faire » plutôt « qu'écrire » est révélateur) un certain nombre de pages pour gagner de quoi subsister, et le compte qui est fait des nouvelles, livrées par lot sans que leur titre ou contenu semble importer, dénonce également ces tâches d'écriture comme un véritable travail à la chaîne. Dans ces bilans tout en nombres (d'heures de travail, de pages ou de textes écrits), seul le rendement importe et les gains, toujours minimes au regard du travail fourni, sont mis en relation directe avec la quantité, comme s'il s'agissait de se faire payer la livraison de n'importe quelle autre marchandise.

### *Les traductions plus tardives*

Les traductions dont on peut trouver la trace sont donc probablement postérieures à la période de formation de José Francés, et ne sont pas à mettre sur le même plan que les traductions alimentaires qu'il était contraint de faire dans la première décennie des années 1900. C'est vers 1907, date à laquelle une version réduite de son roman *El alma viajera* est publié dans *El Cuento Semanal*, que sa vie d'écrivain commence à changer, et probablement également ses exigences comme traducteur. La traduction a pu rester, après cette date, une tâche permettant à Francés de gagner un petit supplément de revenu tout en restant en contact avec le monde de l'édition.

Plusieurs de ses traductions sont publiées dans la revue *La Novela Ilustrada*, « periódico semanal de novelas », créée par Blasco Ibáñez pour la « editorial Española Americana », elle-même fondée par l'éditeur valencien Francesc Sempere i Masià. Francés publie au moins deux traductions aux éditions Sempere y Cía à Valence, où avait aussi paru un de ses recueils de nouvelles originales (1907). La chronologie de ces traductions est

---

<sup>384</sup> El caballero audaz, « Nuestras visitas. José Francés », *La Esfera*, Madrid, n°155, 16 décembre 1916. Nous soulignons.

<sup>385</sup> RIQUELME SÁNCHEZ, José, « José Francés ha consagrado toda su vida a Correos, las Letras y las Artes », *Posta Española. Revista profesional de Correo*, n°142, mars 1956, p. 18, cité par María Piedad VILLALBA SALVADOR, *José Francés crítico de arte*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. 26. Nous soulignons.

difficile à reconstituer car les volumes publiés dans *La Novela Ilustrada* et par F. Sempere y Cía ne sont pas datés.

Du français, Francés traduit un roman de Georges Clemenceau, une nouvelle de Paul Hervieu dans *El Cuento Semanal*, en 1910, *L'Art de lire* d'Émile Faguet, un critique littéraire anti-baudelairien, vers 1912, *El Spleen de París* en 1918 et *Las canciones eróticas* de Bilitis vers 1925. Il est probable que les livres d'autres langues aient été traduits à partir de versions françaises également : *Ecce Homo* de Nietzsche en 1910, *En la prisión* de Gorki, *Pedro el Grande* de Dimitri Merejkowsky, et peut-être aussi les auteurs de langue anglaise, Edgar Poe en 1918 et Arthur Conan Doyle. Enfin, Francés traduit en 1917 un roman catalan inédit, *Rosa de Lima* d'Àngel Guimerà, pour *La Novela Corta*.

En dehors de Conan Doyle, il ne semble pas avoir traduit plus d'un titre de chaque auteur et il est difficile de lire dans cette énumération les préférences de José Francés en matière de littérature. Pourtant son intérêt pour les formes brèves apparaît à nouveau si l'on considère sa traduction de Poe<sup>386</sup>, celle de Baudelaire et enfin les chansons érotiques, signées du pseudonyme Silvio Lago, qui sont aussi des poèmes en prose, écrits par Pierre Louÿs.

Le seul commentaire sur le travail de traducteur de José Francés que nous ayons trouvé est dû à Gonzalo Sobejano, et s'intéresse à la traduction de Nietzsche :

José Francés (...) realizó allí trabajo mediocre. Su traducción era bastante libre y apresurada, pese a los buenos propósitos que al parecer le guiaban. (...) el formalismo, la fraseología y el estilismo bien poco tienen que ver con Nietzsche y mucho con José Francés, cuya característica más saliente, por entonces, era recamar sus páginas huecas con falsos bordados de palabrería pretenciosa<sup>387</sup>.

Ce jugement, qui englobe les facettes d'écrivain et de traducteur de José Francés dans une même condamnation en soulignant combien celui-ci se laisse influencer par ses propres réflexes d'écriture, serait à prendre en compte au moment d'analyser la traduction des *Petits poèmes en prose*. María Piedad Villalba Salvador invite pourtant à prendre en compte le contexte de cette traduction précoce avant de tirer des conclusions générales trop sévères sur

---

<sup>386</sup> POE, Edgar Allan, *Obras de Edgar Allan Poe*. Aventura sin precedentes de Hans Pfaall, Manuscrito hallado en una botella. Un descenso al maelstrom, La verdad acerca del caso del señor Valdemor, Revelación magnética, Recuerdos de Augusto Bedloe, Morella, Ligeia, Madrid, Mateu, 1918.

<sup>387</sup> SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, p. 80-81, cité par María Piedad VILLALBA SALVADOR, *José Francés crítico de arte*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. 42.

les capacités de traducteur de José Francés : « Juicio, que quizá sería conveniente matizar en cuanto que eran muchos, si no demasiados, los frentes que quería abarcar en estos años Francés: traducciones, crítica literaria, crítica artística, creación de novelas y cuentos, lo que es posible que le impidiera profundizar con el mismo acierto en todos ellos<sup>388</sup>. »

Dans la bibliographie qu'il prépare lui-même peu avant sa mort, et que l'Académie des Beaux-Arts se charge de publier dans sa revue en 1965, José Francés ne fait figurer aucune des traductions qu'il a lui-même réalisées, alors qu'il prend soin de mentionner les traductions de ses propres romans à l'étranger. Il est donc manifeste qu'il ne leur accorde pas le même statut qu'à son œuvre originale puisqu'il ne songe pas à les intégrer dans sa production d'écrivain.

### *Rééditions*

Certaines traductions de José Francés ont connu des rééditions jusqu'à plusieurs décennies après sa mort. Ainsi, *El arte de leer* et *Pedro el Grande* paraissent à nouveau dans les années 1970. D'autre part, plusieurs de ses traductions de Conan Doyle sont rééditées dans les années 1980 et 1990.

Il existe enfin une réédition de Baudelaire, plus de soixante-dix ans après la première, sous le même titre, *El Spleen de París*<sup>389</sup>, aux éditions Júcar, en 1991. Le volume fait partie d'une collection intitulée « Los poetas », il n'est donc plus relié à la littérature narrative comme lors de la précédente publication de la version de José Francés et comme c'était régulièrement le cas pour les premières éditions des poèmes en prose. Si elles sont encore publiées jusqu'à des dates récentes, ces traductions ne doivent pourtant pas leur sort favorable au nom de leur traducteur, tombé dans l'oubli pour la plupart des lecteurs, mais probablement à l'opportunité éditoriale qu'elles représentent. Ainsi les éditions Júcar mêlent cette version ancienne de Baudelaire à l'œuvre de traducteurs plus récents pour compléter une collection de textes baudelairiens publiés entre 1986 et 1991<sup>390</sup>.

#### 2.2.1.1.3. « Apasionadamente francófilo »

---

<sup>388</sup> VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *ibid.*

<sup>389</sup> BAUDELAIRE, Charles, *El Spleen de París*, trad. de José Francés, Madrid, Júcar, 1991.

<sup>390</sup> *Los paraísos artificiales*, trad. Mariano Antolín Rato, Madrid, Júcar, 1986; *Las Flores del mal*, trad. de Manuel Neila, Madrid, Júcar, 1988; *Curiosidades estéticas*, trad. de Lorenzo Varela, Madrid, Júcar, 1988.



D'après le témoignage de son fils Alberto Francés, José Francés était particulièrement attaché à la France. Il ne semble pourtant pas y avoir séjourné, se rendant seulement brièvement à Paris en 1950, à la suite d'un accident de son fils<sup>391</sup>.

L'excellente connaissance du français que lui attribuent celui qui fut son secrétaire pendant dix-sept ans (« También los libros de arte los leía, porque sabía perfectamente francés<sup>392</sup> ») et son fils avait donc été acquise uniquement par les livres : « Sabía francés de maravilla pero no le gustaba hablarlo, por su acento, que no era bueno. Lo aprendió por libros, no por práctica.<sup>393</sup> » À défaut d'en être un locuteur, José Francés était un lecteur assidu de cette langue. Il a donc pu connaître dans leur version originale les textes de ses auteurs français préférés. L'interview de 1916 par son ami José María Carretero indique quels écrivains il admirait à ses débuts, et ces noms ne sont pas surprenants si l'on tient compte des différents commentaires sur les caractéristiques de son écriture cités précédemment :

– ¿Cuál era entonces su escritor preferido?

– Eduardo Zamacois.

– ¿Por qué?

–Luego he supuesto por lo que sería. Los libros de Zamacois me empujaron hacia los verdaderos maestros de la novela contemporánea, los naturalistas franceses. Y esta última admiración no ha cambiado. Sigo creyendo en Zola, en Maupassant, en Flaubert, en los Goncourt<sup>394</sup>.

Dans l'interview de 1922 par Artemio Precioso précédemment citée, invité à nommer les plus grands auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle selon lui, il choisit à nouveau Zola pour la France, ainsi que Poe pour l'Amérique. Baudelaire n'est pas mentionné, il ne semble donc pas avoir été un auteur particulièrement significatif pour Francés, peut-être parce qu'il le considérait avant tout comme un poète et citait plutôt des auteurs ayant pu lui servir de modèle pour ses propres récits.

Sa compréhension du français le conduisit aussi à traduire quelques titres de littérature, nous l'avons vu. Sa maîtrise devait également lui permettre de s'exprimer par écrit car,

---

<sup>391</sup> Interview de son fils, Alberto FRANCÉS, 19 novembre 1989, dans María Piedad VILLALBA SALVADOR, *José Francés crítico de arte*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. 1471-1472.

<sup>392</sup> Interview de Fernando GOMEZ VILLAGRACIA, 24 juin 1991, *ibid.*, p. 1487.

<sup>393</sup> Interview de son fils, Alberto FRANCÉS, 18 avril 1991, *ibid.*, p. 1482.

<sup>394</sup> El caballero audaz, « Nuestras visitas. José Francés », *La Esfera*, Madrid, n°155, 16 décembre 1916.

d'après son secrétaire<sup>395</sup>, il correspondait avec le critique d'Art et critique littéraire Camille Mauclair (1872-1945), auquel il consacre un chapitre dans *De la condición del escritor* : « Camilo Mauclair o la Crítica Creadora ». Ce texte montre clairement que José Francés s'est inspiré du modèle de critique de celui-ci pour ses propres travaux. Il est intéressant de remarquer que Camille Mauclair a consacré plusieurs de ses livres à Baudelaire, dont un paru en France en 1917<sup>396</sup>, soit juste avant la publication de *El Spleen de París* par José Francés.

Bien que son secrétaire affirme que José Francés était apolitique<sup>397</sup>, il semble que cela n'ait pas toujours été le cas, ou qu'il ait fait une exception pour défendre la France. Les témoignages d'Alberto Insúa dans ses Mémoires et d'Alberto Francés concordent en effet sur ce point. Ils décrivent l'enthousiasme avec lequel Francés faisait connaître publiquement son soutien au pays voisin, au moment de la Première Guerre mondiale, que ce soit à travers son métier de journaliste, ou directement dans la rue :

Una tarde me dirigí a la redacción de *Nuevo Mundo* para entregar un artículo. Allí me encontré con uno de mis mejores camaradas, José Francés, que publicaba en dicha revista con el título de « El Perfil del día », unas semblanzas de las figuras más importantes, políticas o militares, de la guerra. Apasionadamente francófilo, como si a ello le invitara su apellido, Pepe Francés, hacía de Kaiser, de Kronprinz, de Moltke, de Von Kluk, de Hindenburg, unos retratos satíricos, sangrientos, que en más de una ocasión le llevaron, por denuncia de la embajada alemana, a presencia del juez<sup>398</sup>.

El día que se declaró la Primera Guerra Mundial andaba mi padre con una bandera francesa con Blasco Ibáñez e intelectuales de la época, gritando por las calles. Gritando: ¡Viva Francia! Toda la vida había tenido un cariño a Francia sin ser correspondido por los franceses<sup>399</sup>.

Cette dernière phrase ne semble pas s'ajuster tout à fait à la réalité car, d'après l'hommage qui lui est rendu par la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, il avait reçu le titre d'officier de la légion d'honneur<sup>400</sup>. D'autre part, d'après la liste présentée à la fin

---

<sup>395</sup> Interview de Fernando GÓMEZ VILLAGRACIA, 24 juin 1991, dans María Piedad VILLALBA SALVADOR, *José Francés crítico de arte*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. 1487.

<sup>396</sup> MAUCLAIR, Camille, *Charles Baudelaire : sa vie, son art, sa légende*, Paris, Maison du Livre, 1917.

<sup>397</sup> Interview de Fernando GÓMEZ VILLAGRACIA, 24 juin 1991, dans María Piedad VILLALBA SALVADOR, *José Francés crítico de arte*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. 1486.

<sup>398</sup> INSÚA, Alberto, *Memorias. Horas felices. Tiempos crueles*, vol. 2. Madrid, Tesoro, 1953, p. 245-246, cité par María Piedad VILLALBA SALVADOR, *ibid.*, p. 71.

<sup>399</sup> Interview de son fils, Alberto FRANCÉS, 19 novembre 1989, dans María Piedad VILLALBA SALVADOR, *ibid.*, p. 1471-1472.

<sup>400</sup> « Homenaje de nuestra Academia a su Secretario perpetuo el Excmo. Sr. D. José Francés », *Academia : Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n°16, 1963, p. 28.

de la bibliographie de *De la condición del escritor*, au moins quatre de ses romans avaient été traduits en français.

L'expression de sa francophilie au moment de la Première Guerre mondiale se concrétise également dans un essai, en 1915 : *La muerte danza: Comentarios á la guerra*<sup>401</sup>, dont la dédicace lui sert à indiquer clairement le camp qu'il a choisi : « a todos cuantos luchan por el triunfo glorioso de Francia, que será el triunfo de la justicia y la libertad ».

Enfin, la préface aux poèmes en prose de Baudelaire, est l'occasion de rappeler la situation de la France et de prendre à nouveau position dans ce conflit.

#### 2.2.1.1.4. José Francés et Baudelaire

José Francés publie au moins trois textes critiques sur Baudelaire, entre la fin des années 1910 et 1930, ce qui laisse penser dans un premier temps qu'il a éprouvé pour l'auteur des *Petits poèmes en prose* un intérêt prolongé. En 1917, il signe dans *La Esfera*<sup>402</sup> un article intitulé « Baudelaire o el veneno literario » ; en 1918, il écrit une préface au *Spleen de París* ; en 1930, enfin, l'un des chapitres de son livre *De la condición del escritor*<sup>403</sup> est consacré à Baudelaire : « Carlos Baudelaire o el Lirismo Naturalista ».

En réalité, il s'agit dans les trois cas du même texte avec de légères variantes. Entre l'article et la préface, on remarque pourtant une différence importante : l'énumération que José Francés faisait des principales œuvres de Baudelaire dans l'article de 1917 excluait les poèmes en prose : « Van el dolor y la lujuria, como las aguas malditas de un río sombrío donde flotasen cadáveres, por las páginas de *Las flores del mal*, de los *Paraísos artificiales*, de *Mi corazón al desnudo*. » Le titre du recueil a été rajouté *in extremis* pour que le texte puisse faire fonction de préface, sans être par ailleurs remanié. Il n'est donc pas spécifiquement question dans ce texte de l'œuvre qu'il est censé introduire. Ce détail laisse entendre que la traduction de ce recueil par José Francés était peut-être liée à une commande éditoriale précise plutôt qu'à un intérêt particulier du traducteur.

Par ailleurs, lorsqu'il mentionne les mystifications dont Baudelaire a été victime (« A Baudelaire se le ha mixtificado más allá de sus voluntarias mixtificaciones. »), José Francés ne peut se retenir d'ajouter, un paragraphe dans la préface de 1918, pour préciser à quoi il fait

---

<sup>401</sup> FRANCÉS, José, *La muerte danza: Comentarios á la guerra* Madrid, Sociedad Española de Librería, 1915.

<sup>402</sup> FRANCÉS, José, « De norte a sur. Baudelaire o el veneno literario », *La Esfera*, n° 196, 29 septembre 1917.

<sup>403</sup> FRANCÉS, José, *De la condición del escritor*, Madrid, Paez, 1930.

allusion: « Aun los mismos profesionales de la literatura saben antes las anécdotas de “comer sesos de niños”, “asesinar al padre”, “la cabellera verde” y la pregunta al burgués sobre “la prostitución de su hija menor”, que sus estrofas palpitantes y fatales. » C’est une façon de dénoncer les lieux communs de la critique tout en les colportant à son tour, se montrant lui aussi, un « professionnel de la littérature », comme la proie des idées reçues.

Dans le texte publié en 1930, presque identique à l’article de 1917 et à la préface de 1918, seules l’ouverture et la fermeture de l’article ont été modifiées pour s’adapter à l’actualité éditoriale : le texte a sûrement été publié dans la presse avant d’être repris en volume puisqu’il s’ouvre sur un commentaire de la publication en France d’une partie de la correspondance de Baudelaire, *Dernières lettres à sa mère*, en 1925. Le titre a été ajouté pour l’occasion, afin d’harmoniser le texte avec les autres chapitres présentés. Cette publication supplémentaire sur Baudelaire ne témoigne donc pas d’un intérêt renouvelé pour le poète français. José Francés s’était manifestement forgé une opinion une fois pour toutes et se satisfaisait de petites actualisations de son texte, sans en changer la substance.

La traduction des textes eux-mêmes est elle aussi réutilisée lorsque cinq poèmes en prose traduits par José Francés sont publiés dans *La Esfera*, entre 1919 à 1921, sous le pseudonyme de Fortunio, comme mentionné plus haut.

Il est intéressant de se demander ce qui a pu conduire José Francés vers Baudelaire. Le fait qu’il publie des récits courts dans *Vida Galante* dès 1903, au tout début de sa carrière d’écrivain, montre qu’il était attaché, du moins dans ses jeunes années, à un certain anticonformisme. Cette revue, créée sous le titre *La Vida Galante* par Eduardo Zamacois à Barcelone, et dont la rédaction avait été déplacée à Madrid en 1900, est en effet décrite de la façon suivante dans la notice de l’Hémérothèque digitale de la Bibliothèque d’Espagne :

[Zamacois] le daría el tono picante del que carecía la « rosa » Blanco y negro (1891-2000), dándole un tono marcadamente festivo, humorístico, frívolo, atrevido y, en suma, erótico, tal como señala Cecilio Alonso, y con la que pretendía burlarse de los valores tradicionales de la sociedad, en palabras de María Pilar Celma.

Cet anticonformisme de ses débuts peut être l’un des aspects qui a rapproché José Francés de Baudelaire, dont quelques poèmes en prose avaient paru dans la revue lors de sa première étape, on l’a vu.

Il ne faudrait pas oublier que Baudelaire était également connu pour ses critiques d'art, que José Francés avait sûrement lues. Une personnalité ayant cultivé avec succès à la fois la création littéraire et la critique artistique était probablement un modèle particulièrement important pour un écrivain ayant toujours nourri une passion pour les beaux-arts.

S'il faut, comme la *doxa* le voulait, que le traducteur, lorsqu'il est écrivain, ait un style semblable à celui de l'auteur traduit, José Francés est-il *a priori* un bon parti pour Baudelaire ? Le caractère baroque de sa prose semble plutôt l'éloigner de l'écriture baudelairienne, souvent considérée comme classique. La remarque de Gonzalo Sobejano citée précédemment va dans ce sens<sup>404</sup>. En revanche, le naturalisme et le *tremendismo* peuvent avoir été associés à Baudelaire, qui n'hésite pas à montrer certains aspects de la réalité dans toute leur laideur. L'expression retenue par Francés pour son chapitre sur Baudelaire, « el Lirismo Naturalista<sup>405</sup> » peut-être interprétée comme une manière de rapprocher l'auteur français de sa propre écriture puisque, on l'a vu, lyrisme et naturalisme sont deux mots employés par la critique pour parler de la prose de José Francés.

Dans la préface de *El Spleen de París*, José Francés mentionne à deux reprises une atmosphère littéraire et artistique parisienne qui semble le fasciner : la bohème montmartroise. Parmi les populations diverses qui combattent dans les tranchées se trouvent des « ex-bohemios del Montmartre de los estudiantes rusos, de los bebedores de éter y los nietos del diablo e hijos espirituales de Baudelaire y de Verlaine<sup>406</sup>. » On retrouve deux des principaux clichés de la critique baudelairienne, son satanisme et sa recherche des paradis artificiels.

Ces remarques se contentent d'évoquer une atmosphère vague où se mêlent le XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle grâce à une généalogie spirituelle qui n'est pas argumentée. José Francés ne cherche pas vraiment à justifier le lien qu'il établit entre Baudelaire et la Première Guerre mondiale. Il semble que le point commun entre les deux sujets introduits dans la préface soit le fait, pour la France comme pour Baudelaire, d'être incompris et injustement critiqués par des commentateurs extérieurs. L'auteur de la préface, lui, se présente comme capable de comprendre le pays en profondeur, se situant parmi « los que conocen a Francia lo suficiente para amarla y disputarla como la primera de todas las naciones ». Ceux qui accusent

---

<sup>404</sup> SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, p. 80-81, cité par María Piedad VILLALBA SALVADOR, *José Francés crítico de arte*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. 42.

<sup>405</sup> FRANCÉS, José, *De la condición del escritor*, Madrid, Paez, 1930.

<sup>406</sup> BAUDELAIRE, Charles, *El Spleen de París*, trad. de José Francés, Madrid, Mateu, c. 1918, p. 4.

« desde el otro lado de las fronteras topográficas o intelectuales » la France en guerre d'avoir perdu son âme sont associés aux détracteurs de Baudelaire qui le condamnaient sur la foi de sa légende. Implicitement, cinquante ans après sa mort, Baudelaire semble encore représenter pour Francés l'esprit de la France :

No. Decididamente no se puede tolerar que se hable con desdén o con escándalo de Baudelaire. No se puede consentir que a propósito de Baudelaire y de esta guerra, se falsee el porvenir de Francia. Porque los llamados a crear ese porvenir son los que ahora se baten en las trincheras, y entre ellos hay muchos nietos espirituales de Baudelaire, que hicieron su aprendizaje literario en los cenáculos generosos y tristes de Montmartre<sup>407</sup>.

*La maison d'édition Mateu, à Madrid*

- Une imprimerie, une librairie et une galerie

La double direction dans laquelle José Francés a mené sa carrière se reflète dans le choix de l'éditeur qui publie sa traduction des poèmes en prose de Baudelaire. Il s'agit de la maison d'édition-librairie Mateu, à Madrid. Celle-ci est presque inconnue, étant absente des histoires de l'édition espagnole.

Une recherche de ce nom dans différents catalogues de bibliothèques et dans des livres sur la vie artistique madrilène dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle permet de déduire qu'il ne s'agissait pas d'une maison spécialisée en littérature mais qu'elle publiait surtout des livres d'art, ce qui en fait un espace parfaitement adapté tant à la personnalité du traducteur qu'à celle de l'auteur traduit. Paraissent aussi à ces éditions, qui semblent donc jouir d'une bonne réputation, des documents officiels émanant des ministères ainsi que des livres religieux et scientifiques.

L'intérêt de cette maison pour les arts et la littérature apparaît clairement dans son association avec une galerie d'art nommée « sala Mateu » ou « salón Mateu » et parfois désignée plus précisément comme « el salón de la librería Mateu ». Deux adresses différentes peuvent d'ailleurs être trouvées sur les volumes des éditions, l'une, calle del Marqués de Cuba, correspond à la librairie-galerie, l'autre, Paseo del Prado, accompagne l'indication « Artes gráficas Mateu » qui fait référence à l'imprimerie de la maison, chargée également d'imprimer la revue illustrée *El Cuento Semanal*, par exemple.

---

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 10.

Le lien de José Francés avec cet éditeur et cette salle n'est pas qu'occasionnel puisqu'il rend compte dans la presse de différentes expositions tenues dans ce lieu, par exemple en 1919 (Rafael Barradas) et 1920 (Sonia Delaunay). Cette galerie ne semble pas avoir dépassé les dix années d'existence et un article de Guillermo de Torre fait déjà allusion, en 1929, au « desaparecido salón Mateu<sup>408</sup> ». La maison d'édition lui préexistait puisqu'on trouve des catalogues d'exposition portant son nom dès 1901 et l'emblème de l'éditeur, observable sur la quatrième de couverture de *El Spleen de París*, indique même une date antérieure : « *In librorum arte pater filiique laboraverunt. MDCCCLXX* ».

- Mateu et la littérature

Les titres de littérature qui paraissent chez Mateu, en comparaison avec les autres types de publication, sont très minoritaires. Cet éditeur affiche pourtant ses prétentions littéraires lorsqu'il lance une collection de traductions, intitulée « Colección de autores célebres extranjeros ». *El Spleen de París (poemas en prosa)* est un des volumes de cette collection, qui semble avoir été d'une étendue très limitée.

La publication de plus grande envergure lancée par Mateu dans ce domaine est celle des nouvelles d'Edgar Poe, dont la maison fait paraître six volumes, sous les titres génériques de *Historias extraordinarias* et *Nuevas historias extraordinarias*, tous signés de traducteurs différents et renommés : Emiliano Ramírez Ángel, Emilio Carrere, José Francés, Edmundo González Blanco, Ramón Gómez de la Serna et Rafael Cansinos Assens. La *Bibliografía española*, qui recense un des volumes de cette traduction pour 1918, ce qui laisse supposer qu'il avait été publié l'année précédente, la présente sous le nom de Carlos Baudelaire<sup>409</sup>. Il s'agit donc en réalité d'une traduction du texte français, accompagnée d'ailleurs de l'introduction que Baudelaire avait écrite. En publiant ensuite les poèmes en prose de Baudelaire traduits par José Francés, en 1918, Mateu suit donc un ordre logique.

D'autres romans et nouvelles d'auteurs anglophones sont publiés au début des années 1920 dans cette collection (Arthur Conan Doyle, Robert Barr, Jack London) et Mateu fait

---

<sup>408</sup> TORRE, Guillermo de, *Gazeta literaria*, n°58, 15 mai 1929.

<sup>409</sup> « 1918: Baudelaire (Carlos) *Historias extraordinarias*. Véase Poe, Edgar Allan. Su vida y su obra. Prólogo de Carlos Baudelaire. (...)Traducción de Emilio Carrere. Madrid. Artés gráficas Mateu. S. A. En 8°. 2,50 ptas. 213p. Colección de autores célebres extranjeros. Mateu. », dans *Bibliografía española*, Madrid, Asociación de la Librería de España, 1901-1922.

également paraître quelques œuvres originales d'auteurs espagnols mais, au total, les publications littéraires recensées ne dépassent pas une dizaine de titres.

### *El Spleen de París. Poemas en prosa*

Les caractéristiques du volume de poèmes en prose de Baudelaire traduit par José Francés laissent clairement paraître les prétentions artistiques de l'édition. La publicité qui en est faite dans un numéro d'*ABC* en 1920 décrit d'ailleurs le volume comme une « *lujosa presentación*<sup>410</sup> » de l'œuvre la plus célèbre de Baudelaire. En effet, la couverture en couleur est gaufrée, dorée, et illustrée d'un portrait représentant l'auteur de profil, comme une tête sculptée (voir annexe n°2). La hiérarchie établie entre l'auteur et le recueil est claire puisque le nom de Baudelaire, en gros caractères, occupe le tiers supérieur de la couverture. Le titre apparaît en plus petit au bas de la couverture, dans un cartouche qui contient aussi le nom du traducteur et de l'éditeur. La principale originalité dans la présentation de cette édition est cette présence du nom du traducteur sur la couverture. Cette place inhabituelle accordée au traducteur est probablement une façon pour l'éditeur de montrer sa singularité et le choix de traducteurs qui sont par ailleurs des personnalités littéraires de renom. Le titre retenu, *El Spleen de París*, suivi du sous-titre « poema en prosa », au singulier, diffère de celui choisi pour les autres éditions étudiées, qui privilégient la caractérisation générique du recueil. Le pluriel est rétabli sur la page de titre mais l'adjectif « pequeño » est toujours absent. Le prix de vente, 3 pesetas, est parmi les plus élevés des éditions des *Petits poèmes en prose* étudiés jusqu'ici, avec celui de l'édition de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones dont il sera question plus loin. Il semble donc s'agir d'un livre réservé à un lectorat choisi.

#### 2.2.1.2. Enrique Diez-Canedo, traducteur de Baudelaire en 1920

Enrique Diez-Canedo y Reixa (1879-1944), né à Badajoz, vit ensuite en Galice et en Catalogne avant de s'installer à Madrid. C'est dans la capitale qu'il suit des études de Droit et développe l'essentiel de son œuvre de critique, de traducteur et de poète. Il participe à de nombreux cercles littéraires et fréquente l'Ateneo, devenant une personnalité incontournable de la capitale.

---

<sup>410</sup> « Charles Baudelaire », *ABC*, 12 mars 1920, p. 16.



Son intérêt pour la transmission du savoir se manifeste dans sa relation soutenue avec la *Institución Libre de Enseñanza*, créée en 1876, et à travers son action au sein de la *Residencia de Estudiantes* de Madrid, où il donne plusieurs conférences. Cette résidence, fondée en 1910 par la *Junta para Ampliación de Estudios e Investigación Científicas* (1907), et dirigée par Alberto Jiménez Fraud, visait à ouvrir et à compléter l'enseignement universitaire traditionnel en repensant les relations entre professeurs et étudiants, en incitant ces derniers à développer leurs talents dans une émulation amicale sans se limiter aux activités scolaires et en invitant régulièrement certaines des personnalités intellectuelles les plus renommées d'Europe.

Diez-Canedo contribue à toutes les revues littéraires importantes de l'époque, par ses critiques ou ses traductions, dont *Renacimiento*, *Prometeo*, *España*, *Cosmópolis* ou encore *Índice*. D'après José María Fernández Gutiérrez, un grand nombre de ses collaborations sont également publiées dans des revues et journaux étrangers, par exemple dans *La Nación* de Buenos Aires<sup>411</sup>. Ces nombreuses participations et ses amitiés internationales permettent de mesurer son influence cruciale sur la vie littéraire de son époque.

Diez-Canedo passe presque un tiers de sa vie en dehors de l'Espagne, avec plusieurs parenthèses européennes et hispano-américaines. Entre 1909 et 1911, il est Secrétaire de l'ambassadeur de l'Équateur à Paris. Il y noue des relations avec les membres du *Mercure de France* et de la *Nouvelle Revue Française*. Il établit ou prolonge également des liens d'amitié avec plusieurs Hispano-Américains et avec des Espagnols bénéficiant de bourses que la *Junta de Ampliación de Estudios* octroyait depuis peu pour aller étudier à l'étranger. C'est là qu'il fait la connaissance de Manuel Azaña, dont il restera très proche. Depuis cette époque, il maintient un contact épistolaire avec des écrivains français et se rend régulièrement à Paris.

De retour à Madrid, à partir de 1911, il est professeur d'Histoire de l'Art à la *Escuela de Artes y Oficios* et professeur de français à la *Escuela Central de Idiomas*, dont il devient directeur en 1930.

En 1927, il visite pour la première fois le continent américain, passant par de nombreux pays (Chili, Brésil, Uruguay, Argentine, Équateur, Panama, Puerto Rico) pour donner des conférences et participer à des rencontres avec divers écrivains et intellectuels. C'est en tant que diplomate qu'il se rend par la suite en Amérique Latine : de 1933 à 1934, il

---

<sup>411</sup> FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María, « Enrique Díez Canedo. El poeta y su circunstancia », *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 67-102.

est à Montevideo et en 1936-1937, il occupe le poste d'ambassadeur de la République Espagnole en Argentine avant de prendre la décision de rentrer en Espagne, où la Guerre Civile a éclaté. Il s'exile au Mexique en 1938, invité par ce pays, avec d'autres intellectuels espagnols. « La Casa de España en México » est alors fondée pour eux. Diez-Canedo continue à mener avec intensité ses activités de critique et de traducteur et c'est à Mexico qu'il meurt, en 1944.

### *Un critique littéraire reconnu*

Diez-Canedo est considéré, à son époque, comme l'un des principaux critiques littéraires espagnols, et son impartialité est unanimement reconnue. Ses qualités lui valent d'entrer à la *Academia Española de la Lengua* en 1935, ce qui prouve le consensus qui existe autour de sa personne et son statut prééminent dans le monde des lettres. Ce qui le caractérise avant tout, c'est une grande ouverture d'esprit et une curiosité qui s'exercent dans de multiples directions. Adeptes de la méthode comparatiste, il s'inspire en cela du vicomte de Vogüé, dont le livre *Le roman russe*, publié en 1886, a eu un grand retentissement en Europe. En littérature, il s'intéresse à tous les genres, et il se passionne également pour les autres arts.

Il joue toute sa vie un rôle d'intermédiaire entre différentes personnalités d'Espagne, de France ou d'Amérique Latine qu'il contribue à mettre en relation. Rose Duroux parle ainsi du « rôle de médiateur et de propulseur de Canedo<sup>412</sup> ». Il connaissait en effet personnellement presque tous les écrivains espagnols importants et beaucoup d'Hispano-américains, en plus de certains Français. C'est aussi à lui que font appel les poètes débutants, pour être publiés dans les nombreuses revues littéraires auxquelles il contribue. Il est ainsi le découvreur de León Felipe, dont il publie des poèmes dans la revue *España*. Son amitié avec Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes ou encore Valery Larbaud est particulièrement fructueuse et durable. Ce dernier le recommande comme « l'homme d'Espagne qui connaît le mieux la littérature française et qui a le plus fait pour la répandre en Espagne<sup>413</sup> ».

---

<sup>412</sup> DUROUX, Rose, « Une amitié indéracinable: Max Aub/ Enrique Diez-Canedo », *Max Aub : enracinements et déracinements, Regards sur le XX<sup>e</sup> siècle espagnol*, n°6, 2003, p. 94.

<sup>413</sup> LARBAUD, Valery, Lettre à Monnier, le 15 novembre 1922, cité par Rose DUROUX, « Le multilinguisme sous l'invocation de saint Jérôme ou les regards hospitaliers de Diez-Canedo, Larbaud, Reyes », dans Axel GASQUET et Modesta SUAREZ (dir.), *Écrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007.

L'hommage que lui rend le poète Max Aub en 1967 est significatif de l'admiration qu'il a pu susciter et de la sûreté que l'on reconnaît à son jugement :

Si he tenido confianza en lo que hice y Dios sabe que nunca fui favorecido por el éxito – y si no que se lo pregunten a mis editores –, fue porque Canedo me dijo: – Está bien, esto está bien, esto no está bien. Y tan seguro sigo fiado en su criterio que aquí lo vengo a decir: Canedo fue el crítico literario más sagaz que ha tenido España este siglo, el que supo discernir con más claridad lo que fue y queda<sup>414</sup>.

Son œuvre poétique, en revanche, est restée peu connue. En 1903, il remporte un concours poétique organisé par *El Liberal*, avec son poème « Oración de los débiles al comenzar el año ». Il écrit par la suite *Versos de las horas* (1906), *La Visita del Sol* (1907), *La sombra del ensueño* (Paris, 1910), *Algunos versos* (1924), *Epigramas americanos* (1928), *El Desterrado*, 1940. Deux autres recueils sont publiés par sa famille après sa mort : *Jardinillos de Navidad y Año Nuevo* (1944) et *Epigramas Americanos (segunda serie)* (1945). D'après Fernández Gutiérrez, cette poésie, marquée par l'éclectisme, ne se rattache pas à une esthétique unique. Elle est le reflet du carrefour de générations auquel se situe Díez-Canedo :

En Díez-Canedo nos encontramos con poemas que derivan de un modernismo sonoro rubendariano, otros de un modernismo afrancesado, imitación de escuelas francesas: simbolismo y parnasianismo. Los hay que recuerdan cierto romanticismo decadente, con sordina y tonos apagados: más misterio y música suave y melancólica que exaltación pasional y exageraciones formales. No están ausentes el tono y ciertos temas típicos de la poesía juanramoniana en sus comienzos y, hablando de tonos y de temas, también encontramos la poetización de lo vulgar, lo popular, los motivos urbanos. Y, en la forma, un gusto por la sencillez clásica y la imitación de estrofas de tipo tradicional: romances, cuartetos, sonetos, etc: Poesía no ajustada a un molde único, desde luego<sup>415</sup>.

Fernández Gutiérrez souligne le syncrétisme esthétique de la poésie de Díez-Canedo mais en distingue cependant quelques caractéristiques : dans ses trois premiers recueils, il compose des vers d'influence romantique, parnassienne puis d'orientation modernista, dans la lignée de Rubén Darío. Il s'inspire des principaux poètes français, portugais et espagnols, mais le chercheur ne cite que des poètes espagnols en exemple : Juan Ramón Jiménez, Ramón

---

<sup>414</sup> AUB, Max, « Enrique Díez-Canedo », *Pequeña y vieja historia marroquí*, Palma de Majorque, Las ediciones de los Papeles de Son Armadans, Azanca 3, 1971, cité par Rose DUROUX, « Une amitié indéracinable: Max Aub/ Enrique Díez-Canedo », *Max Aub : enracinements et déracinements, Regards sur le XX<sup>e</sup> siècle espagnol*, n°6, 2003.

<sup>415</sup> FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María, « Enrique Díez Canedo. El poeta y su circunstancia », *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 90.

Pérez de Ayala, Miguel de Unamuno, Manuel et Antonio Machado. Ses poèmes portent à la fois la marque du classicisme et des traces des mouvements poétiques les plus récents<sup>416</sup>.

*Enrique Diez-Canedo traducteur*

- Diversité des traductions

L'intérêt autour de l'œuvre d'Enrique Diez-Canedo<sup>417</sup> a été renouvelé récemment. Ce sont ses facettes de poète et surtout de critique littéraire qui ont intéressé les chercheurs. En témoignent les publications de sélections de ses articles critiques dans des anthologies qui lui sont exclusivement (*La crítica literaria*<sup>418</sup> en 1993, *Obra crítica*<sup>419</sup> en 2004), ou partiellement consacrées (*El ensayo español. Siglo XX*<sup>420</sup> en 2009) ainsi que deux thèses parues dans les deux dernières décennies<sup>421</sup>, après celle de José María Fernández Gutiérrez dans les années 1970, reprise dans le livre *Enrique Díez Canedo: su tiempo y su obra*<sup>422</sup>, en 1984.

Pourtant, si l'on compare ses trois activités principales, celles de poète, de traducteur et de critique, la traduction est loin d'occuper la dernière place. La variété des textes qu'il traduit démontre encore une fois son ouverture d'esprit et sa curiosité, qui s'appliquent à une grande diversité d'objets. Son polyglottisme lui permet d'avoir accès à de très nombreuses littératures européennes. D'après Rose Duroux, en effet, « Canedo, outre le français et l'anglais, pratique le catalan, le portugais, l'italien, l'allemand, et s'intéresse au russe et au norvégien<sup>423</sup> ». À propos de Max Aub et de Diez-Canedo, elle écrit également : « Tous deux

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 67-102.

<sup>417</sup> D'après Rose Duroux, Enrique Diez Canedo ne mettait pas d'accent à son nom. Mais ses descendants ont choisi de le faire. L'orthographe que nous utiliserons respectera celle qu'emploient les auteurs cités.

<sup>418</sup> DIEZ-CANEDO, Enrique, *La crítica literaria: selección antológica de artículos*, édition de José María Fernández Gutiérrez, Badajoz, Diputación de Badajoz, 1993.

<sup>419</sup> DIEZ-CANEDO, Enrique, *Obra crítica*, édition d'Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004.

<sup>420</sup> GARCÍA, Jordi, RÓDENAS, Domingo (dir.), *El ensayo español. Siglo XX*, Barcelone, Crítica, 2009.

<sup>421</sup> PÉREZ ZORRILLA, Elda, *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez Canedo*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1998, et JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino, *Enrique Díez-Canedo, crítico literario*, thèse de doctorat, Barcelone, Universitat de Barcelona, 2001.

<sup>422</sup> FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María, *Enrique Díez Canedo: su tiempo y su obra*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Excm. Diputación, 1984.

<sup>423</sup> DUROUX, Rose, « Une amitié indéracinable: Max Aub/ Enrique Diez-Canedo », *Max Aub : enracinements et déracinements, Regards sur le XX<sup>e</sup> siècle espagnol*, n°6, 2003, p. 85.

sont hypersensibles à la singularité des langues et à la fermentation qui s'opère à leur contact<sup>424</sup>. »

L'éclectisme des choix de Diez-Canedo en matière de traduction fait écho à ses multiples intérêts de critique. Ainsi, son goût pour tous les genres littéraires se retrouve dans la bibliographie de ses traductions, qui se consacrent aussi bien à la poésie et au roman qu'à des nouvelles et des pièces de théâtre.

Pour avoir une idée de l'intensité et de la diversité de son activité en tant que traducteur, l'année de publication des *Poemas en prosa* de Baudelaire – 1920 – est significative. Cette année-là, et dans la même maison d'édition, Diez-Canedo donne aussi sa traduction de Francis Jammes, *Del toque del alba al toque de oración*, et une tragédie de John Webster, *La duquesa de Malfi*, ainsi qu'une version de Paul Claudel dans la presse, « Las nueve musas<sup>425</sup> ». D'une façon générale, la concentration des traductions de Diez-Canedo autour des années 1920 est importante. À cette époque, en effet, Diez-Canedo publie presque chaque année un ou plusieurs volumes de traductions.

Parmi les traductions recensées par José María Fernández Gutiérrez dans la revue *Cauce*<sup>426</sup>, sur vingt-trois traductions littéraires, si l'on exclut les anthologies, seize concernent des auteurs français. Mais si l'on compte les traductions dont la langue de départ est le français, elles sont encore plus nombreuses. Panaït Istrati, par exemple, écrit en français et Diez-Canedo se sert parfois d'une traduction française intermédiaire, comme pour les tragédies d'Eschyle, traduites à partir de la version de Leconte de Lisle.

Diez-Canedo se montre précurseur dans le choix de certains auteurs. Ainsi, sa première traduction importante, en 1905, concerne Eugenio d'Ors, qu'il est le premier à traduire en espagnol. Les revues sont aussi à prendre en compte car elles ont un rôle de premier plan dans l'introduction de littérature étrangère et permettent des choix d'auteurs plus audacieux que pour les traductions en volume. Diez-Canedo prend l'initiative d'y faire découvrir des auteurs dont les lecteurs n'ont jamais entendu parler. Il traduit par exemple pour la revue *Índice* (1921-1922) des poèmes du Danois Jens Peter Jacobsen, dont seuls les romans

---

<sup>424</sup> *Ibid.*

<sup>425</sup> *Revista Cosmópolis*, n°22, octobre 1920.

<sup>426</sup> FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María, « Enrique Diez Canedo creador y crítico literario. Biografía », *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°26, 2003, p. 141-170.

étaient connus, ainsi que de Vincenzo Cardarelli et Hugo von Hofmannsthal<sup>427</sup>. D'après Gallego Roca, parmi toutes les publications périodiques qu'il a étudiées, les poètes traduits par Diez-Canedo dans cette revue n'apparaissent pas ailleurs. C'est ensuite dans la revue *España* qu'il introduit la poésie russe en Espagne, à partir de 1923<sup>428</sup>.

En dehors des revues, Diez-Canedo se contente parfois de traduire des œuvres ayant déjà eu un grand retentissement, comme le roman *Dingley, el ilustre escritor*, des frères Tharaud, qui a été prix Goncourt en France, ou les poèmes de Francis Jammes dont on a vu qu'il faisait l'objet d'une admiration consensuelle à cette époque. En traduisant les *Petits poèmes en prose*, il se situerait entre ces deux pôles car, si Baudelaire est très connu, il n'est pas l'auteur le plus en vogue, et ce recueil est souvent considéré comme secondaire par rapport aux *Fleurs du mal*.

Un rapide panorama des textes traduits par Diez-Canedo en volume permet de donner une idée de leur variété. Les appartiennent surtout aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, et ils sont répartis à peu près équitablement entre ces deux siècles. Citons quelques traductions issues de textes du XIX<sup>e</sup> siècle, en dehors de Baudelaire : *El varón avariento* d'Alexandre Pouchkine, *Vittoria Accoramboni*, une nouvelle italienne de Stendhal, *Hojas de hierba* de Walt Whitman, le poème *Las rosas de Saadi* de Marceline Desbordes Valmore, ou encore, de Verlaine, *Cordura* et *La buena canción*.

Parmi les textes traduits qui datent du début du XX<sup>e</sup> siècle figurent par exemple *La muerte de Isidro Nonell* d'Eugeni d'Ors et le roman de Francis Jammes *Manzana de anís*. De son ami Valery Larbaud, il traduit *Fermina Márquez*, en 1923. Mais Diez-Canedo traduit également quelques auteurs plus anciens : des tragédies d'Eschyle, des pages de Montaigne, un contemporain de Shakespeare, John Webster et *Las fábulas de La Fontaine*.

#### - Pérennité des traductions

Même si certaines des traductions de Diez-Canedo, consacrées à des auteurs maintenant considérés comme mineurs, ont été oubliées, d'autres sont toujours appréciées

---

<sup>427</sup> GALLEGO ROCA, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996, p. 239-241.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 288.

actuellement. Ainsi, d'après Angelina Muñiz-Huberman<sup>429</sup>, ses traductions de Heinrich Heine<sup>430</sup> sont encore couramment utilisées aujourd'hui pour citer le poète allemand en espagnol. La réédition en 1990 des *Páginas escogidas* de Montaigne traduites par Diez-Canedo, qui reprend l'édition de 1917, prouve également que, plusieurs décennies après leur réalisation, les traductions sont toujours considérées comme valables. Pour prendre d'autres exemples, José María Fernández Gutiérrez signale une réédition à Madrid, en 1992, de *Los siete contra Tebas*<sup>431</sup>, et des poèmes de Francis Jammes<sup>432</sup> à Grenade la même année. Le cas des *Poemas en prosa* de Baudelaire sera traité à part.

Plusieurs témoignages commentent très favorablement les traductions de Diez-Canedo. Tomás Navarro Tomás, dans sa réponse au discours d'entrée à l'Académie de Diez-Canedo, soulignait particulièrement les réussites de sa traduction de *Sagesse* de Verlaine<sup>433</sup>. Plus récemment, María Rosario Ozaeta Gálvez, qui étudie de près les fables de La Fontaine traduites par Diez-Canedo, en énumère toutes les réussites :

una parecida variedad de versos y rimas; una proporción menor de recursos estilísticos, compensados con una expresividad muy acusada; la enunciación, el tratamiento fraseológico, la correspondencia en el plano sociocultural, todo ello se resume en una gran adecuación<sup>434</sup>.

Adolfo García Ortega, dans son prologue à une réédition de *Fermina Márquez* en 1996, toujours chez Espasa-Calpe, souligne le plaisir que procure la lecture de ce texte en espagnol : « Volver a Fermina Márquez en la traducción de Enrique Diez-Canedo de 1921 es una delicia, porque es enorme y brillante la cantidad de aciertos que como traductor y crítico supo ver en la búsqueda de las equivalencias apropiadas<sup>435</sup> ». D'après Colette Patout, c'est

---

<sup>429</sup> MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. « Enrique Diez-Canedo entre la crítica y la poesía », *Cauce, Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 271-286.

<sup>430</sup> HEINE, Heinrich, *Páginas escogidas*, trad. Enrique Diez-Canedo, Madrid, Calleja, 1918.

<sup>431</sup> ESCHYLE, *Los siete contra Tebas*, traduction de E. Diez-Canedo, Madrid, Clásicas, 1992 (Colección Festival de Mérida), cité par José María FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, « Enrique Diez Canedo creador y crítico literario. Biografía », *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°26, 2003, p. 141-170.

<sup>432</sup> JAMMES, Francis, *Del Ángelus de la mañana al Ángelus de la tarde o del toque del alba al toque de oración*, trad. Enrique Diez-Canedo, Grenade, La Veleta, 1992, cité par José María FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, *ibid.*

<sup>433</sup> D'après José María FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, *Enrique Diez Canedo : su tiempo y su obra*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Excm. Diputación, 1984, p. 27.

<sup>434</sup> OZAETA GÁLVEZ, María Rosario, « Enrique Diez-Canedo y Francia: una muestra de su faceta de traductor », *VII Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (1998)*, cité par Rose DUROUX, « Le multilinguisme sous l'invocation de saint Jérôme ou les regards hospitaliers de Diez-Canedo, Larbaud, Reyes », dans Axel GASQUET et Modesta SUÁREZ (dir.), *Écrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007.

<sup>435</sup> Cité par Rose DUROUX, *ibid.*

d'ailleurs grâce à cette traduction que Valery Larbaud est devenu célèbre en Espagne, parmi les contemporains de Diez-Canedo, ce qui montre le crédit dont jouissait le traducteur : « De la traducción maravillosa que hizo Díez Canedo de Fermina (...) data verdaderamente la fama inmensa de que gozó este escritor francés en España y en América latina<sup>436</sup>. »

Pour revenir à la traduction poétique de Diez-Canedo, Rose Duroux estime que « [l']on n'a pas fait mieux que *La buena canción* (Verlaine) ou ses superbes *Hojas de hierba* (Whitman)<sup>437</sup> ». Quant à ses versions de Mallarmé, Pilar Gómez Bedate les juge particulièrement réussies, lorsqu'elle les compare au travail d'autres traducteurs dans l'anthologie de 1945 dirigée par Diez-Canedo, *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*. Pour elle, le sonnet « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » et le poème en prose « El fenómeno futuro », traduits par Diez-Canedo, sont, avec les poèmes dont Alfonso Reyes s'est chargé, « lo que ha podido llevar al lector español medio la imagen de una poesía mallarmeana con sus peculiaridades más personales de lenguaje y de concepto<sup>438</sup> ». Ces commentaires et les nombreuses rééditions des traductions de Diez-Canedo disent la place prééminente qu'il occupait dans la transmission de la littérature européenne.

- La maison d'édition Calpe, à Madrid

La Compañía Anónima de Librería, Publicaciones y Ediciones, C.A.L.P.E. est fondée en 1918 et publie ses premiers livres l'année suivante. Parmi les membres de son équipe éditoriale se trouvent José Ortega y Gasset, Luis Bello et Manuel García Morente.

La maison d'édition lance en 1919 une collection de poche qui remporte un grand succès, la « Colección Universal ». Dirigée par Manuel García Morente, elle propose des traductions modernes de classiques de la littérature universelle jusqu'en 1935, avant d'être remplacée par la collection Austral. C'est dans la « Colección Universal » que sont publiés les *Poemas en prosa* de Baudelaire traduits par Diez-Canedo, les poèmes de Francis Jammes

---

<sup>436</sup> PATOUT, Colette, « Amistosa tríada: Valéry Larbaud, Enrique Díez Canedo, Alfonso Reyes », *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, Barcelone, Promociones y publicaciones universitarias, 1992.

<sup>437</sup> DUROUX, Rose, « Une amitié indéracinable: Max Aub/ Enrique Díez-Canedo », *Max Aub : enracinements et déracinements, Regards sur le XX<sup>e</sup> siècle espagnol*, n°6, 2003.

<sup>438</sup> GÓMEZ BEDATE, Pilar, « Las traducciones de Mallarmé en las antologías de poesía francesa (1906-1946) », dans Paolo VALESIO, Rafael José DÍAZ (dir.), *Literatura y traducción: caminos actuales*, Santa Cruz de Tenerife, UIMP, 1996, p. 105-120.



et *La duquesa de Malfi (tragedia)* en 1920, ainsi que *Fermina Márquez* de Valery Larbaud en 1921 puis *Hojas de hierba* de Walt Whitman en 1924.

Les indications de Miguel Gallego Roca donnent une idée du rythme de publication au début de cette collection : « En el breve espacio de año y medio, desde julio de 1919 hasta julio de 1920, se publicaron 360 números<sup>439</sup>. » D'après Rose Duroux, Diez-Canedo participe au lancement des éditions Calpe<sup>440</sup>. En 1926, Espasa s'unit à Calpe, et Diez-Canedo poursuit sa collaboration avec la maison.

Pedro Vances, ami d'enfance de Manuel García Morente, est un autre traducteur baudelairien qui travaille pour Calpe. Sa première traduction connue est en effet publiée par cette maison en 1919, soit très peu de temps après sa création.

De toutes les traductions des *Petits poèmes en prose* étudiées ici, la version de Diez-Canedo est probablement celle qui a été le plus souvent rééditée. D'abord publiés en 1920 chez Calpe, dans la « Colección Universal », les *Poemas en prosa*, vendus à 1 peseta, sont ensuite réédités à Madrid en 1935, puis à Buenos Aires en 1948<sup>441</sup> et 1949, sous le titre de *Pequeños poemas en prosa*. En Espagne, ils connaissent une troisième édition en 1968<sup>442</sup> puis en 1999. En 2000, les *Pequeños poemas en prosa* sont encore réédités chez Espasa Calpe. Il n'est pas étonnant, par conséquent, que l'édition des poèmes en prose publiée par la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones en 1931<sup>443</sup> s'appuie partiellement sur cette édition, sans le signaler.

---

<sup>439</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, « De las vanguardias a la Guerra Civil », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanque, Ed. Ambos Mundos, 2004, p. 484.

<sup>440</sup> DUROUX, Rose, « Enrique Díez-Canedo. Un grand critique espagnol », *Lendemains. Etudes comparées sur la France*, n°133, 2009, p. 47.

<sup>441</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. Enrique Diez-Canedo, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1948.

<sup>442</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte*, trad. Enrique Diez-Canedo et Manuel Granell, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1968 (3e édition).

<sup>443</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. anonyme, préface de Francisco García Romo, Madrid/Barcelone/Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [1931].

### 2.2.1.3. Pedro Vances, traducteur

#### *Jeunesse à Malaga et intérêt pour les lettres*

Avec Eusebio Heras, Pedro Vances Cuesta est le traducteur des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire sur lequel la recherche d'informations a été la moins fructueuse. Même ses dates ont été difficiles à trouver et celle de son décès n'a pu être connue.

Comme les études d'ensemble sur ce traducteur n'existent pas, c'est de façon indirecte, à travers ses relations avec des personnalités intellectuelles renommées, qu'il est possible d'obtenir quelques renseignements. On apprend ainsi dans les Mémoires du poète et critique littéraire José Moreno Villa<sup>444</sup> (1887-1955) que Pedro Vances était un de ses amis de jeunesse, tout comme le pédagogue Alberto Jiménez Fraud (1883-1964).

En 1909, Vances participe avec ces derniers et d'autres Malaguènes dont le futur philosophe Manuel García Morente (1886-1942) et l'historien de l'art Ricardo Orueta (1868-1939), à la création de la revue éphémère *Gibralfaro*<sup>445</sup>, dirigée par l'écrivain Ricardo León et publiée à Malaga. D'après Juan Carlos Ara Torralba, cette revue locale se voulait généraliste et non localiste, commentant la vie politique nationale et internationale. La liste de ses contributeurs ne se limite d'ailleurs pas aux cercles de Malaga puisque Miguel de Unamuno participe également au projet, ainsi que le critique littéraire Enrique Diez-Canedo. Deux futurs traducteurs de Baudelaire partagent donc l'espace de cette publication. En littérature, elle propose des poèmes de Vances, Moreno Villa et Diez-Canedo. Ce dernier se charge également de traductions de poésie italienne.

C'est dans un article portant sur cette revue<sup>446</sup> que Juan Carlos Ara Torralba signale la date de naissance de Pedro Vances, né à Malaga en 1882, information obtenue dans un

---

<sup>444</sup> « Mi despego de la ciudad comercial fue mayor cada día a partir de los dieciocho años. A los veintidós era total. No me trataba más que con un selecto grupo de pocos amigos de las letras y las artes, entre los cuales sobresalían Jiménez Fraud y Pedro Vances. Con Alberto y con Pedro platicaba mucho y hacíamos lecturas. », dans José MORENO VILLA, « Muchachez en Málaga », *Medio mundo y otro medio. Memorias escogidas*, Valence, Pre-textos, 2010, p. 112.

<sup>445</sup> PÉREZ DE AYALA, Juan, « Un siglo del nacimiento de Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes », *El País*, 4 février 1983.

<sup>446</sup> ARA TORRALBA, Juan Carlos, « La revista *Gibralfaro* o la modernidad de 1909 desde Málaga », *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 2010, p. 75-90.

dictionnaire d'auteurs andalous publié en 1925<sup>447</sup>. Les autres dates de sa biographie sont difficiles à vérifier et il faut principalement s'en tenir aux livres qu'il publie.

Son nom apparaît pourtant dans des articles concernant la vie politique à Malaga<sup>448</sup> : en 1903, il représente à une assemblée « la juventud escolar republicana de Málaga ». Par ailleurs, aux élections de 1913, un certain Pedro Vanees est élu *concejel* pour le parti républicain<sup>449</sup>, et il pourrait s'agir de la même personne car cette déformation du nom Vances a été constatée à plusieurs reprises<sup>450</sup>. Vances ne serait donc pas monté à Madrid en même temps que certains de ses amis.

José Moreno Villa s'installe en effet dans la capitale en 1910. Il y retrouve Alberto Jiménez Fraud, qui prend la direction de la *Residencia de Estudiantes* créée cette même année, et qui engage son ami comme tuteur de ses étudiants en 1917. Ricardo Orueta travaille aussi à la Residencia à partir de 1915. Manuel García Morente, après avoir fait une partie de sa scolarité en France et des études en Allemagne, s'installe également à Madrid où il obtient son doctorat en 1911 et une chaire de philosophie en 1912. Un article paru dans *El Mundo* en 2007 résume les activités de ce petit groupe :

Jiménez Fraud y otros malagueños ilustres – Manuel García Morente, aunque era de Jaén, José Moreno Villa, Ricardo y Francisco de Orueta y Gustavo Jiménez – solían invitar a Unamuno a Málaga para impartir conferencias.

Aquel grupo o peña de Málaga, que celebraba conferencias y funda la revista *Gibralfaro*, se traslada pronto a Madrid. Fraud cuenta cómo la calle Serrano – donde vivían algunos componentes de la peña – se convirtió en una «república malagueña».

En 1908, el grupo de Málaga se hizo una fotografía en la ciudad natal. Diez años más tarde la repitieron ya en Madrid.<sup>451</sup>

Alors que la plupart des autres membres de la « peña de Málaga », dont on voit ici qu'elle est liée à *Gibralfaro*, se sont fait un nom dans le monde intellectuel, une fois établis à Madrid, Pedro Vances, pourtant à l'origine intégré dans ce petit groupe, est à peu près absent

---

<sup>447</sup> CUENCA, Francisco, *Biblioteca de autores andaluces modernos y contemporáneos*, vol. 2, La Habana, Tipografía moderna, 1925.

<sup>448</sup> ARCAS CUBERO, Fernando, « Aportación a la historia del republicanismo malagueño: la "Unión Republicana" y las Elecciones de 1903 », *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, n° 5, 1982, p. 225-257.

<sup>449</sup> VELASCO GÓMEZ, José, « Elecciones municipales en Málaga.1909-1911-1913 », *Jábega*, n°30, 1980, p. 57-63.

<sup>450</sup> Ainsi il est mentionné comme « Pedro Vanees » dans la légende de la photographie des collaborateurs de *Gibralfaro* prise à Malaga en 1909, dans Juan Carlos ARA TORRALBA, « La revista *Gibralfaro* o la modernidad de 1909 desde Málaga », *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 2010, p. 77.

<sup>451</sup> DÍAZ PÉREZ, Eva, « Memorial de la colina de los chopos », *El Mundo*, 26 février 2007.

des archives et ne semble pas avoir poursuivi une carrière d'homme de lettres en dehors de son activité de traducteur. Comme son nom est inconnu, quelques-uns des articles consacrés récemment à ses amis de Malaga devenus célèbres par la suite, et qui pour beaucoup ont collaboré au projet de la Residencia de Estudiantes n'hésitent pas à gommer son nom qui n'évoquera rien à la plupart des lecteurs. De plus, comme nous le verrons plus bas, lorsque son patronyme est cité, il n'est pas rare qu'il soit déformé, ce qui renforce son invisibilité dans les archives.

### *Les traductions publiées : auteurs et genres privilégiés*

Peut-être Pedro Vances finit-il par s'installer également à Madrid, comme ses amis, mais plus tardivement, à la fin des années 1910. Toujours est-il que tous les livres de Vances comme traducteur sont édités dans cette ville, principalement aux éditions Jiménez Fraud et Calpe puis Espasa Calpe<sup>452</sup>.

Comme il ne semble pas avoir publié autre chose que des traductions, qui font rarement l'objet de comptes rendus dans la presse, l'essentiel des informations le concernant doit être déduit des catalogues de bibliothèques<sup>453</sup>. Cependant, l'absence fréquente des dates d'édition et l'imprécision des références relatives au nom du traducteur et de l'éditeur ne facilitent pas la recherche sur ce personnage. Dans le catalogue de la Biblioteca Nacional de España, par exemple, sept livres de Vances publiés dans les années 1920 apparaissent comme traduits par « Pedro Vauces » et on trouve encore, au même endroit, les variantes Vancés et Bances. Les catalogues consultés permettent cependant de cerner quels auteurs Pedro Vances a privilégiés et sur quels types de textes il s'est le plus souvent penché.

---

<sup>452</sup> Dans les quelques lignes qu'il consacre à Pedro Vances, Miguel Gallego Roca mentionne une autre maison d'édition: « Las traducciones de Pedro Vances para dos de las más importantes editoriales madrileñas de ese momento, Espasa-Calpe y Caro Raggio, son testimonio de la pervivencia en el sistema español de la literatura francesa finisecular en su doble dimensión realista y decadentista. Así traduce entre otros a Charles Nodier (*El hada de las migajas*, Calpe, 1920), Théophile Gautier (*La muerta enamorada*, Caro Raggio, 1921), la colección de *Novelas asiáticas* del conde de Gobineau (Espasa-Calpe, 1922), Edmond About (*Los dos gemelos del Hotel Corneille*, Caro Raggio, 1923), y, sobre todo, la *Vida de Napoleón* de Stendhal (Espasa-Calpe, 1928) y dos de las obras mayores de Gustave Flaubert: *La educación sentimental* (Calpe, 1921) y *Madame Bovary* (Calpe, 1923). » (GALLEGO ROCA, Miguel, « De las vanguardias a la Guerra Civil », dans FRANCISCO LAFARGA, LUIS PEGENAUTE (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 2004, p.514). L'attribution à Caro Raggio de deux volumes en réalité édités par Jiménez Fraud est probablement due à une confusion liée à la fréquente ambiguïté des références éditoriales figurant sur les volumes, à une époque où les éditeurs n'étaient pas encore totalement distincts des libraires et des imprimeurs. Plusieurs des volumes édités par Alberto Jiménez Fraud dans la collection « Lecturas de una hora » portent en effet la mention « Imp. Rafael Caro Raggio ».

<sup>453</sup> Ceux de la Biblioteca Nacional de España, de l'Archivo de la Edad de Plata et d'iberlibro.com ont été utilisés.

C'est pour les éditions Calpe qu'il réalise, en 1919, la première traduction signée de lui dont nous ayons trouvé la trace<sup>454</sup>. Sa collaboration avec cette maison alors tout juste créée s'explique peut-être par les liens d'amitié qu'il entretenait avec Manuel García Morente, que l'on retrouve parmi les membres de l'équipe éditoriale, puisqu'il dirige la « Colección Universal ». De plus, Enrique Díez-Canedo, qui a pris part au projet de *Gibraltar* et dont Moreno Villa, par exemple, écrit qu'il entretient avec lui une amitié depuis 1913<sup>455</sup>, est impliqué dans le projet éditorial Calpe à partir de 1917<sup>456</sup>. Une dizaine d'années après la fondation de la revue mentionnée plus haut, les amis originaires de Malaga semblent donc être restés en relation. Chez Calpe, Vances traduit Jules Sandeau, Nodier, Gobineau, Flaubert, George Sand, Rousseau, Stendhal et Mérimée.

Pedro Vances est également chargé de traduire plusieurs livres pour les éditions de Jiménez Fraud, présentées ci-dessous, dont le volume qui ouvre la collection « Lecturas de una hora<sup>457</sup> ». Cette collaboration est importante puisque, dans cette série de récits brefs qui compte entre vingt-cinq et trente titres, au moins dix ont été traduits par Pedro Vances. Il s'agit de textes de Balzac, Marivaux, Gautier, Nerval, Vigny, mais aussi Dostoïevski et About.

Tant pour Calpe que pour Jiménez Fraud, Vances semble donc s'être spécialisé dans la littérature française, et plus particulièrement celle du XIX<sup>e</sup> siècle. Les seules exceptions à cette prédilection sont Dostoïevski (« Lecturas de una hora ») et Robert Louis Stevenson<sup>458</sup>. Pour d'autres maisons d'édition, il travaille aussi sur deux auteurs postérieurs au XIX<sup>e</sup> siècle : Émile Baumann, dont il traduit un roman de 1909<sup>459</sup> et Albert Thibaudet, dont la biographie d'Henri-Frédéric Amiel, parue en France en 1929<sup>460</sup> est la seconde publiée sous le nom de Pedro Vances après celle de Napoléon par Stendhal<sup>461</sup>.

---

<sup>454</sup> SANDEAU, Jules, *La señorita de la Seiglière : novela*, Madrid, Calpe, 1919.

<sup>455</sup> MORENO VILLA, José, *Medio mundo y otro medio. Memorias escogidas*, Valence, Pre-textos, 2010, p. 245-247.

<sup>456</sup> DUROUX, Rose, « Enrique Díez-Canedo. Un grand critique espagnol », *Lendemains. Études comparées sur la France*, n°133, 2009, p. 47.

<sup>457</sup> BALZAC, Honoré de, *Un episodio bajo el terror*, trad. Pedro Vances, Madrid, Jiménez Fraud, [s. a.].

<sup>458</sup> STEVENSON, Robert Louis, *El señor de Balantrae [sic]*, Madrid, Orbe, [s. a.].

<sup>459</sup> BAUMANN, Emile, *Inmolación: novela*, trad. Pedro Vances, Madrid, Gil Blas, 1921. La collection « Gil Blas » de Renacimiento était dirigée par Ricardo León, un autre homme de lettres originaire de Malaga et impliqué dans le projet de *Gibraltar*.

<sup>460</sup> THIBAUDET, Amiel, trad. Pedro Vances, Madrid, Plutarco, 1931.

<sup>461</sup> STENDHAL, *Vida de Napoleón : Fragmentos*, trad. Pedro Vances, Madrid, Espasa-Calpe, 1928.

Par ailleurs, tous les volumes traduits pour la « Colección Universal » chez Calpe et « Lecturas de una hora » appartiennent au genre narratif, à part la pièce de Marivaux et les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire. La présence de ces derniers dans la collection de Jiménez Fraud, parmi une majorité de nouvelles, laisse entendre qu'ils ont été lus par l'éditeur et le traducteur comme des textes narratifs plutôt que comme des poèmes, ce que tend à démontrer également le fait que Vances ne traduise pas d'autre poète que Baudelaire. Plusieurs des titres publiés chez Calpe sont aussi des nouvelles, c'est donc la littérature narrative brève que Vances a le plus constamment traduit.

- La collection « Lecturas de una hora » de l'éditeur Jiménez Fraud

Bien que les livres publiés dans la collection « Lecturas de una hora » ne soient pas datés, des comptes rendus parus dans la presse permettent de proposer des dates assez précises. Enrique Diez-Canedo présente la nouvelle collection dans *La Voz*, en novembre 1920 de la façon suivante :

El mismo editor ha iniciado, con dos relatos breves de Balzac, una serie de libros, que llama *Lecturas de una hora*. Es el libro destinado a entretener un rato, análogo a ciertas colecciones francesas y al « magazine » inglés, poco extendido entre nosotros. De nuestro mercado literario se parece en el propósito a esas publicaciones semanales de novelas cortas. Pero presentado en forma bastante más cuidadosa, ofrece la garantía de una lectura siempre escogida, a juzgar por los primeros títulos que se anuncian. Balzac, Turguéñef, Andréyef, Larra, pueden dar una grata hora de lectura. Muchas de sus páginas vivirán después en el recuerdo, más allá de esa hora. A la nueva colección, si persiste en buscar, ante todo, la « calidad », puede anunciársele y deseársele un buen éxito<sup>462</sup>.

La collection semble donc être à ses débuts lorsque paraît cet article.

Le volume *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire est publié dans cette collection vers 1921<sup>463</sup> et mis en vente au prix d'une peseta. Comme le titre de la collection l'indique, les textes publiés doivent se soumettre à des contraintes de longueur. C'est ce qui explique que seuls vingt-neuf des cinquante poèmes en prose de Baudelaire y aient été inclus. Il s'agit de proposer au lecteur un texte dans un format unifié pour qu'il sache exactement le temps

---

<sup>462</sup> DIEZ-CANEDO, Enrique, « Charla entre libros. Lecturas de una hora », *La Voz*, 20 novembre 1920.

<sup>463</sup> Leur achat est recommandé dans un numéro de *Cosmópolis* (n°35) en novembre de cette année-là.

que va lui prendre ce moment de loisir. Ce formatage fait entrer cette collection dans la littérature de consommation, tout comme la comparaison que Diez-Canedo en fait avec les « publicaciones semanales de novelas cortas », comme *El Cuento Semanal*, dont il a été question plus haut, et l'idée qu'il s'agit avant tout d'une lecture de divertissement.

Comme tous les livres de cette collection, *Pequeños poemas en prosa* comporte une couverture illustrée, chargée de représenter les poèmes en prose eux-mêmes, et qui sera brièvement commentée plus loin. Parmi les collections de lecture de consommation, pourtant, Diez-Canedo suggère que la qualité de « Lecturas de una hora » est un peu supérieure, tant dans le choix des textes que dans la présentation matérielle du volume. L'importance de ces textes vaut même d'occuper un peu plus qu'une heure dans les loisirs du lecteur, ne serait-ce que sous forme de souvenir. Diez-Canedo introduit donc des limites à l'idée que ce sont simplement des volumes à consommer. L'originalité de cette collection vient de ce qu'il s'agit d'une catégorie intermédiaire.

Dans ce contexte, les *Petits poèmes en prose* sont donc fortement tronqués mais gagnent aussi la possibilité de parvenir à un public qui n'aurait pas trouvé le temps ou l'envie de lire le recueil entier.

La période d'activité de Vances va de 1919 à 1940 environ. L'essentiel de son travail de traducteur se concentre pourtant dans les années 1920. Dans l'ensemble, les livres qu'il traduit sont peu nombreux, une vingtaine seulement, et il faut supposer que la traduction n'était pas son activité principale, sauf peut-être au début des années 1920, à moins qu'il n'ait également publié anonymement ou sous pseudonyme.

#### *Un traducteur reconnu ?*

Il est difficile de considérer Pedro Vances Cuesta comme un traducteur connu de son temps si l'on considère le peu d'occurrences de son nom dans des revues littéraires par exemple. Ainsi, il n'apparaît qu'une fois dans l'hémérothèque digitale de la Bibliothèque Nationale d'Espagne et il est absent de l'indice des auteurs contribuant aux revues de la *Edad de Plata*<sup>464</sup>. Il semble pourtant avoir été considéré comme un traducteur sérieux, si l'on

---

<sup>464</sup> <[http://www.edaddeplata.org/revistas\\_edaddeplata/index.html](http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/index.html)>

considère l'importance des auteurs qu'il traduit, la réputation des éditeurs pour lesquels il travaille et la réédition de ses traductions au moins jusqu'en 2000.

Dans les études actuelles Pedro Vances est mentionné à plusieurs reprises, principalement pour ses traductions de Flaubert, *La educación sentimental* (1921) et surtout *Madame Bovary* (1923) pour Calpe, rééditée en 1971, 1978 et 1981. Ces mentions doivent certes plus à l'importance de l'auteur original et du roman traduit qu'à une véritable reconnaissance du traducteur mais sa version de *Madame Bovary* est considérée comme la plus connue, d'après le *Diccionario histórico de la traducción en España*<sup>465</sup>. Ces études se concentrent sur des aspects traductologiques et linguistiques précis ou commentent quelques contresens et ne permettent pas d'en savoir plus sur la personne du traducteur.

Si certains de ses textes ont joui de quelque renommée, il n'existe pas à notre connaissance de commentaires sur sa traduction de Baudelaire, ni de rééditions des *Pequeños poemas en prosa*. L'absence de postérité de cette traduction est sûrement due aux caractéristiques de son édition : il s'agit seulement d'une sélection de vingt-neuf des petits poèmes et les rééditions de l'œuvre ont privilégié les versions intégrales dont plusieurs sont publiées dans les années 1920. D'autre part, les éditions de Jiménez Fraud, bien que de bonne réputation n'ont duré que peu de temps (on peut estimer que l'essentiel des titres de « Lecturas de una hora » paraît entre 1920 et 1921) et leur catalogue n'a pas été repris par la suite, alors que plusieurs titres publiés par Vances chez Calpe ont continué à être édités, à Buenos Aires dans les années 1940, puis à nouveau à Madrid entre 1969 et 2000.

Il faudrait pourtant prendre en considération une forme bien particulière de réédition de ce texte dont Vances est victime. En effet, l'édition des poèmes en prose publiée par la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones en 1931<sup>466</sup> peut être considérée comme une appropriation partielle de celle proposée par « Lecturas de una hora » dix ans plus tôt, nous y reviendrons. Bien que cette publication n'ait évidemment pas contribué à la renommée de Pedro Vances, puisque la traduction utilisée est anonyme, elle est l'indice d'une réception favorable de son travail. Prolongeant ainsi la vie d'une partie de la traduction de Vances et la

---

<sup>465</sup> LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis (dir.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, p. 393.

<sup>466</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. anonyme, préface de Francisco García Romo, Madrid/Barcelone/Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [1931].



réception des poèmes en prose de Baudelaire, elle constitue une forme de reconnaissance tacite.

#### 2.2.1.4. Julio Gómez de la Serna

##### *Un traducteur réputé mais peu étudié*

Il ne faudrait pas oublier de mentionner, parmi les traducteurs de Baudelaire dans les années 1920, Julio Gómez de la Serna y Puig (1896-1983). Comme Eusebio Heras et Pedro Vances, il n'a guère laissé de traces dans les archives en dehors des titres de ses livres traduits, et ne semble pas avoir fait l'objet d'études individuelles. Pourtant, plusieurs signes laissent penser que, contrairement aux précédents, relativement inconnus, c'était un traducteur réputé.

À notre connaissance, les seuls travaux qui lui sont entièrement consacrés sont un bref article paru en 1983, l'année de sa mort, dans la revue *Ínsula*<sup>467</sup> et une notice rédigée par Alberto Fuertes Puerta disponible en ligne sur cervantesvirtual.com dans le cadre du projet BITRES (Biblioteca de Traducciones Españolas) dirigé par Francisco Lafarga et Luis Pegenaute. En dehors de ces textes, son nom est également cité dans plusieurs études ponctuelles de réception et de traduction d'auteurs étrangers en Espagne, qui ne cherchent pas à donner de détails sur sa personne. Ainsi, dans un article qui s'intéresse à un traducteur peu connu, actif après la Guerre Civile<sup>468</sup>, Julio Gómez de la Serna est désigné comme un traducteur extraordinairement prolifique de cette même période. Pour les années précédentes, il est mentionné plusieurs fois dans *Historia de la traducción en España*, au cours du chapitre rédigé par Miguel Gallego Roca, « De las vanguardias a la Guerra Civil<sup>469</sup> », comme un spécialiste de la traduction de prose, un des traducteurs de la revue *Prometeo*, ainsi que pour

---

<sup>467</sup> RICHMOND, Carolyn, « Julio Gómez de la Serna (1896-1983) », *Ínsula*, n°442, 1983, p. 10.

<sup>468</sup> ORTEGA SÁENZ, Marta, « The Role and Function of the Translator in post-Civil War Spain: Juan G. de Luaces », dans Luis PEGENAUTE (dir.), *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI, Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, Barcelone, PPU. vol. 1, p. 283-294.

<sup>469</sup> LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanque, Ambos Mundos, 2004.

ses versions des *Chants de Maldoror* et des textes d'Oscar Wilde. Une entrée lui est également consacrée dans le *Diccionario histórico de la traducción en España*<sup>470</sup>.

Plusieurs raisons peuvent expliquer qu'aucune étude monographique importante ne lui ait été consacrée, bien que son nom soit très présent dans les catalogues de bibliothèques et dans l'*Index translationum*.

Tout d'abord, à côté de son frère Ramón, dont il est de huit ans le cadet, il n'apparaît que comme un personnage secondaire de l'histoire littéraire espagnole. Ramón avait commencé à se faire connaître par ses articles dans *Prometeo* et il était un écrivain connu dès les années 1920, à Paris, où il a fait plusieurs séjours, et à Madrid. D'après le témoignage de l'hispaniste nord-américaine Carolyn Richmond, d'ailleurs, Julio trouvait normal de rester dans l'ombre de cet aîné brillant. Ainsi, lorsqu'elle l'encourageait à mettre par écrit ses souvenirs, il lui répondait : «No tendrían interés, porque soy el hermano menor de Ramón... ».

D'autre part, Julio semble s'être généralement contenté du rôle de traducteur dans les revues auxquelles il collabore, plutôt que de chercher à signer des articles ou à écrire de textes littéraires originaux<sup>471</sup>. Une recherche dans l'Hémérothèque Digitale de la Bibliothèque Nationale d'Espagne, par exemple, ne fait apparaître que quelques annonces de publication de volumes traduits par lui. Ce refus de se mettre en avant est surprenant si l'on considère que la traduction était plus souvent considérée comme une manière de débiter une carrière d'écrivain, de s'ouvrir l'accès à des revues pour faire connaître son nom, que comme une fin en soi. La modestie de Julio Gómez de la Serna, soulignée par l'hispaniste américaine, a pu le conduire à choisir de se consacrer à la traduction, pour prêter sa voix à des auteurs variés, au lieu d'écrire davantage en son nom propre. Cette volonté de discrétion explique en partie que la recherche sur cette figure soit si peu fructueuse.

#### *Un traducteur précoce et désintéressé*

Il faut donc s'en remettre au frère aîné pour apprendre quelques détails supplémentaires sur le cadet et c'est ce que fait Carolyn Richmond en citant un témoignage

---

<sup>470</sup> LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis (dir.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009. L'article est rédigé par Marcos Rodríguez Espinosa et Carmen Acuña Partal.

<sup>471</sup> Dans les années 1950, il aurait pourtant écrit pour la revue *Clavileño*, en particulier sur André Gide.

révélateur de la relation particulière qu'entretenait Julio avec la traduction depuis un âge précoce, dans un passage extrait de l'autobiographie de Ramón, *Automoribundia* : Julio traduisait

Sin objeto conocido y acabadas sus traducciones iba llenando los cajones de legajos. Eso había durado años. Yo entraba a veces en su alcoba del pasillo con ventana al patio y le preguntaba cómo iba aquello. Marchaba. Marchaba como una procesión de hormigas, cuartilla tras cuartilla, no se sabía hasta dónde y hasta cuándo... (...)  
No tenía intento. Traducía por afición como por devoción al santo patrón de las traducciones<sup>472</sup>.

Le choix de s'adonner à la traduction ne s'est donc pas fait par défaut mais semble être le résultat d'une passion qui tient de l'obsession. Ramón décrit une occupation qui se suffit à elle-même et qui n'est pas envisagée, dans un premier temps, comme une activité professionnelle.

Il s'agit également d'une vocation particulièrement précoce dont le début est impossible à dater puisque le jeune traducteur ne cherchait pas à donner à lire ses textes. Les premières publications, pourtant, se font très tôt. Il est surprenant en effet de voir dès 1911 le nom de Julio Gómez de la Serna parmi les traducteurs de *Prometeo* (1908-1912), la revue fondée par son père, Javier Gómez de la Serna, si l'on considère qu'il n'avait alors que quatorze ans. Même si la moyenne d'âge des collaborateurs était particulièrement basse, comprise entre vingt et vingt-cinq ans<sup>473</sup>, Julio, né en 1896, était le benjamin du groupe, suivi de Pedro Salinas, né en 1892. Ramón lui-même n'avait que vingt ans au début de la publication et Ricardo Baeza, le traducteur principal de cette publication, était alors âgé de dix-huit ans seulement.

Après avoir donc commencé très jeune à publier des traductions dans *Prometeo*, c'est sur recommandation de son frère Ramón, ami de l'éditeur Ruiz-Castillo, qu'il aurait débuté sa carrière de traducteur pour les éditions Biblioteca Nueva, vers 1910, avec la traduction du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde<sup>474</sup>. L'influence de l'expérience à *Prometeo* sur la

---

<sup>472</sup> RICHMOND, Carolyn, « Julio Gómez de la Serna », *Insula : revista de letras y ciencias humanas*, n°442, 1983, p. 10.

<sup>473</sup> LAGET, Laurie-Anne, « La revue *Prometeo* et son traducteur Ricardo Baeza, deux média(teur)s culturels entre fin de siècle et poétique d'avant-garde », dans Serge SALAÜN (dir.), *Entre l'ancien et le nouveau : le socle et la lézarde*, vol. 2, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 513-547.

<sup>474</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Julio, « Prólogo. En busca del recuerdo. Mi hermano Ramón y yo », dans José CAMÓN AZNAR, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 7-26. Ce volume d'Oscar Wilde n'est pas daté mais s'il a été publié par Biblioteca Nueva, il est plus probable qu'il ait paru vers la fin des années 1910, le premier livre publié par Ruiz-Castillo pour cette maison datant de 1916, d'après Raquel

suite de sa trajectoire de traducteur est majeure car, en plus de contribuer à sa formation littéraire et de lui donner l'occasion de faire ses premières armes en traduction, la revue semble avoir en partie déterminé à quels auteurs il se consacrerait dans les années suivantes. En effet, les noms de Lautréamont, Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio, Remy de Gourmont ou Colette, tous présents dans *Prometeo*, sont parmi les premiers auteurs traduits par Julio Gómez de la Serna en volume, dans les années 1920.

Les deux frères ont collaboré dans plusieurs livres pour Biblioteca Nueva, Julio se chargeant de la traduction et Ramón présentant l'auteur dans une préface ou une postface. Cette répartition des tâches ne nous permet pas de disposer de paratexte critique du traducteur sur les auteurs traduits, puisque c'est à Ramón que revenait ce travail. Par la suite, des commentaires de Julio Gómez de la Serna sur les auteurs qu'il traduit peuvent parfois être trouvés dans des prologues ou de brèves notes du traducteur au début de livres parus chez d'autres éditeurs et il se fait lui-même éditeur des textes dans des éditions annotées.

### *Un traducteur de profession ?*

Bien qu'il ait poursuivi avec succès son activité de traduction pendant de longues années, puisque, d'après Carolyn Richmond, il travaillait encore sur un roman de Proust juste avant sa mort, son statut de traducteur ne semble pas aller de soi. Ainsi, l'avis de décès publié dans *ABC*<sup>475</sup> désigne don Julio Gómez de la Serna y Puig comme avocat, écrivain et Chevalier de la Légion d'Honneur mais pas spécifiquement comme traducteur. Cet oubli est révélateur d'une représentation courante de la traduction, souvent considérée comme un loisir ou une occupation annexe acceptable mais pas réellement comme une profession dont on voudrait faire étalage. Le terme d'écrivain, qui englobe celui de traducteur, a sans doute paru plus noble. Plus surprenant peut-être, une récapitulation des prix Fray Luis de León décernés à partir de 1956 présente seulement le lauréat de 1961 comme « Licenciado en Derecho, Oficial Mayor del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid<sup>476</sup> » alors que d'autres personnes récompensées sont désignées comme traducteurs et traductrices.

Il a en effet exercé la fonction d'*oficial mayor* au Palais de Justice dès 1936 mais la traduction, s'il est vrai qu'elle n'a pas été sa seule activité professionnelle, a pourtant été celle

---

Sánchez-García (SANCHEZ GARCIA, Raquel, « José Ruiz-Castillo, editor de la Edad de Plata (1910-1945) », *Castilla*, n°27, 2002, p. 123-140).

<sup>475</sup> *ABC*, 10 avril 1983.

<sup>476</sup> *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, 1/11-31 décembre 1966, n° 92, page 103.

qu'il a pratiquée le plus longtemps et elle ne peut être passée sous silence. Traducteur a d'ailleurs été le métier officiel de Julio Gómez de la Serna, si l'on en croit Alberto Fuertes Puerta<sup>477</sup>, car il exerçait aussi cette fonction au sein du *Colegio de Abogados* de Madrid, à partir des années 1930. En plus des activités littéraires menées tout au long de sa vie, il s'est donc consacré à la traduction spécialisée, ce qui en fait un traducteur particulièrement complet.

Pour compléter l'énumération de ses activités, outre son métier de traducteur, Julio Gómez de la Serna a été, d'après son frère « futbolista de primera categoría » et en effet il figure parmi la liste des joueurs du Real Madrid entre 1914 et 1917<sup>478</sup>. Il a aussi été directeur littéraire pour les éditions Oriente et c'est l'un des fondateurs de la maison d'édition Ulises, créée en 1929 et issue d'une scission de la précédente. D'après Alberto Fuertes Puerta<sup>479</sup>, lorsque cette dernière maison cesse d'exister, en 1932, il envisage une carrière diplomatique mais nous n'avons pas plus de détails à ce sujet.

#### *Des reconnaissances institutionnelles*

Malgré la discrétion avec laquelle il semble avoir mené à bien sa tâche de traducteur, un prix et une décoration prouvent que Julio Gómez de la Serna n'a pas été écarté de toute reconnaissance institutionnelle de son vivant. Un article centré sur son frère, « Ramón Gómez de la Serna et la Casa de Velázquez<sup>480</sup> » signale en effet que Julio a reçu « les insignes de Chevalier de la Légion d'Honneur à l'Institut Français de Madrid des mains du professeur Demerson ». Un entrefilet dans le journal *ABC* du 18 septembre 1959 permet de dater cet événement qui vient confirmer l'importance qu'a eue la relation avec la France dans sa carrière littéraire : « El Gobierno francés, a propuesta del embajador barón de la Tournelle, ha concedido la Cruz de la Legión de Honor al escritor D. Julio Gómez de la Serna. »

D'autre part, cinquante ans environ après ses débuts comme traducteur, Julio Gómez de la Serna reçoit une importante distinction espagnole : le Prix Fray Luis de León de traduction, en 1961<sup>481</sup>. Pour Carolyn Richmond, il s'agit d'une reconnaissance « por toda su

---

<sup>477</sup> Projet BITRES (Biblioteca de Traducciones Españolas), disponible en ligne sur [cervantesvirtual.com](http://cervantesvirtual.com).

<sup>478</sup> Données disponibles en ligne sur <<http://www.leyendablanca.galeon.com/juga2.htm>>

<sup>479</sup> Projet BITRES (Biblioteca de Traducciones Españolas), disponible en ligne sur [cervantesvirtual.com](http://cervantesvirtual.com).

<sup>480</sup> BARRERE, Bernard, « Ramón Gómez de la Serna et la Casa de Velázquez », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 18, n°1, 1982, p. 505-522.

<sup>481</sup> La reconnaissance de son autorité en matière de traduction est par ailleurs suggérée par le fait qu'il avait lui-même été membre du jury de ce prix en 1956.

obra de traducción ». Pourtant, la consultation du *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*<sup>482</sup> de mai et juin 1962 montre que ce prix, décerné par le *Ministerio de Educación y Ciencia*, récompense un livre en particulier, *Memorias de guerra* de Charles de Gaulle. Les modalités du concours précisent cependant que le texte présenté doit être accompagné d'une « nota con los méritos del traductor, en la cual deberá constar la relación de obras traducidas y publicaciones por él realizadas ». Il est donc permis de penser que la portée du prix est plus grande et qu'il constituait en effet une récompense pour l'ensemble de la carrière de traducteur de Julio Gómez de la Serna.

Enfin, le fait qu'il ait été officiellement invité en Italie, en 1963, pour participer à la célébration du centenaire de la naissance de D'Annunzio, où il fait une intervention sur les influences réciproques entre la littérature espagnole et l'œuvre de cet auteur, démontre qu'au-delà des frontières nationales la France n'était pas le seul pays à avoir reconnu ses mérites.

### *Principaux auteurs traduits*

Il faut en effet souligner que Julio Gómez de la Serna a travaillé à partir de plusieurs langues, même si c'est depuis le français puis l'anglais qu'il a le plus traduit. D'après Alberto Fuertes Puerta<sup>483</sup>, il avait étudié en France, en Italie, au Portugal et en Angleterre, ce qui lui a permis plus tard de se faire l'interprète d'auteurs variés. Il est aussi parti d'une cinquième langue source, traduisant des essais d'auteurs allemands dès 1926. Quelques-uns des principaux écrivains auxquels il s'est intéressé dans ces langues sont Eça de Queirós, D'Annunzio et, pour l'anglais, Oscar Wilde, Edgar Poe, H. G. Wells et Conan Doyle.

Plutôt que d'énumérer la longue liste des auteurs traduits, il est intéressant de mentionner ceux sur lesquels il s'est plus particulièrement centré, publiant d'eux plusieurs titres. Ainsi, Oscar Wilde, le premier qu'il traduit en volume, semble avoir été un de ses auteurs de prédilection et il finit par traduire ses œuvres complètes, qui incluent nouvelles, théâtre, essais et poèmes. Par ailleurs, en 1945, il publie chez Aguilar sa version des œuvres complètes de Molière et en 1951, *Narraciones completas* d'Edgar Poe. D'après la notice de la BITRES et Carolyn Richmond, il aurait aussi traduit *À la recherche du temps perdu*

---

<sup>482</sup> *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*. 1/5–30 juin 1962, n° 65, page 188.

<sup>483</sup> Projet BITRES (Biblioteca de Traducciones Españolas), disponible en ligne sur [cervantesvirtual.com](http://cervantesvirtual.com).

intégralement mais nous n'avons pu trouver la trace que des deux premières parties, publiées une première fois en 1981<sup>484</sup>, puis, de façon posthume et sous un titre différent, en 1985<sup>485</sup>.

### *Traducteur de littérature française*

D'après Carolyn Richmond, Julio Gómez de la Serna avait été élève au Lycée Français de Madrid, et, par conséquent, « era completamente bilingüe, traduciendo con igual facilidad a una lengua u otra ». Parmi les langues citées précédemment, il entretenait donc un rapport privilégié avec le français. Il n'est pas surprenant de voir que c'est la littérature française qui a le plus retenu son attention. Quelques-uns des écrivains français traduits, outre Molière et Proust, dont il a déjà été question, sont Zola, Chateaubriand, Cendrars, Cocteau, Gide, Simenon ou encore Malraux.

S'il s'était fait une spécialité de la traduction de prose et en prose – Molière par exemple est traduit uniquement en prose – Julio Gómez de la Serna se consacrait donc à différents genres : roman, théâtre, essai.

La poésie est très minoritaire dans son travail et la poésie en vers en est presque absente<sup>486</sup> mais la présence de poésie en prose n'est pas négligeable. C'est en effet un aspect de la littérature française qui semble avoir retenu son attention : en plus d'avoir traduit tôt dans sa carrière une sélection de textes du *Spleen de Paris*, en 1921, puis, en 1923, *Los cantos de Maldoror*, que Suzanne Bernard, par exemple, considère comme une succession de poèmes en prose<sup>487</sup>, il propose une version de l'un des précurseurs incontestés de cette forme poétique, Aloysius Bertrand, en 1951. C'est donc un genre pour lequel il semble avoir

---

<sup>484</sup> PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido. Hacia el lado de la quinta de Swann; A la sombra de las muchachas en flor*, trad. Julio Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar, 1981.

<sup>485</sup> PROUST, Marcel, *Por el camino de Swann*, trad. Julio Gómez de la Serna, Madrid, Sarpe, 1985.

<sup>486</sup> Il traduit pourtant « The Raven » d'Edgar Poe en vers non rimés (MANSELL, Richard, « Optimality in translation », dans Anthony PYM, Alexander PEREKRESTENKO (dir.), *Translation Research Projects 1*, Tarragone, Intercultural Studies Group, 2008, p. 3-11.

<sup>487</sup> « Il est assez vain de chercher quelles influences littéraires ont pu déterminer Lautréamont à adopter, pour ses *Chants de Maldoror*, la forme du "Chant" divisé en épisodes sans grands liens apparents, de caractère narratif ou lyrique, auxquels on peut attribuer assez justement le nom de poèmes en prose. », dans Suzanne BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1988, p. 213.

éprouvé un intérêt prolongé<sup>488</sup>. En dehors de la littérature française, il publie aussi des poèmes en prose d'Oscar Wilde<sup>489</sup>.

Dans le genre narratif, Julio Gómez de la Serna semble apprécier les formes brèves, en particulier sous la plume d'Edgar Poe et Oscar Wilde ou encore de Remy de Gourmont (*Historias mágicas*<sup>490</sup>, 1924), ou Jules Renard (*La linterna sorda*<sup>491</sup>, 1931).

### *Julio Gómez de la Serna et Baudelaire*

*Le Spleen de Paris* ayant souvent été édité dans des collections de littérature narrative plutôt que de poésie, la remarque précédente vise à montrer que l'inclusion de Julio Gómez de la Serna parmi les traducteurs des *Petits poèmes en prose* n'est peut-être pas accidentelle.

- Les éditions Biblioteca Nueva, à Madrid

Biblioteca Nueva est lancée en 1916 par l'éditeur José Ruiz-Castillo Franco qui avait auparavant assuré la gestion administrative et financière des éditions Renacimiento. Biblioteca Nueva reprend les principes de fonctionnement de cette dernière en particulier dans la relation avec les auteurs, qui recevaient des droits plus élevés que dans d'autres maisons et, à qui, pour les plus rentables d'entre eux, une somme mensuelle fixe était allouée, en anticipation des droits d'auteur. Julio Gómez de la Serna est un des traducteurs principaux de cette maison, traduisant la majorité des auteurs français et anglais, aux côtés de Diez-Canedo, Benjamín Jarnés, Cansinos-Assens, Dámaso Alonso ou Pedro Salinas, entre autres. La maison publie de nombreux auteurs européens, dont un grand nombre de Français, comme Nerval, Villiers de l'Isle Adam, Gide, Romain, Baudelaire, Jules Renard, Pierre Loti, les frères Jérôme et Jean Tharaud, Lautréamont, Apollinaire ou encore Colette.

---

<sup>488</sup> Quant au fait qu'il ne dédaignait pas la poésie, et que, dans ce domaine également ses compétences ont été reconnues, sa participation à la version de l'anthologie de poésie française de Fernando Fortún et Enrique Diez-Canedo augmentée par ce dernier en 1945, en témoigne (DIEZ CANEDO, Enrique, *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, Buenos Aires, Losada, 1945).

<sup>489</sup> WILDE, Oscar, *El ruiseñor y la rosa; Cuentos; Poemas en prosa*, trad. Julio Gómez de la Serna, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

<sup>490</sup> GOURMONT, Remy de, *Historias mágicas*, trad. Julio Gómez de la Serna, Madrid, [s. n.], 1924.

<sup>491</sup> RENARD, Jules, *La linterna sorda*, trad. Julio Gómez de la Serna, Madrid, Galo Sáez, 1931.



Miguel Gallego Roca explique<sup>492</sup> que le choix des textes revenait aux traducteurs sauf lorsque Ramón Gómez de la Serna, faisait des recommandations particulières. Ce dernier rédigeait souvent les prologues de ces traductions. Cette information relative à la politique éditoriale de Biblioteca nueva en matière de traductions donne une indication sur la pratique de deux de ses traducteurs, Enrique Diez-Canedo et Julio Gómez de la Serna, pratique en principe non « mercenaire », si l'on désigne à nouveau par ce mot le fait de traduire sur commande, par nécessité économique et sans faire intervenir son goût personnel pour un texte ou un auteur. D'après Raquel Sánchez García<sup>493</sup>, Biblioteca Nueva se faisait remarquer par la bonne qualité de ses traductions, alors que les maisons d'édition négligeaient souvent cet aspect.

- Prosa escogida, en 1921

Un des premiers livres que Julio Gómez de la Serna publie pour Biblioteca Nueva, en 1921<sup>494</sup>, *Prosa escogida*, est une anthologie de textes baudelairiens qui englobe, entre autres, des nouvelles, des critiques littéraires, des écrits autobiographiques et le début d'une pièce de théâtre. La sélection se clôt par la traduction de seize poèmes du *Spleen de Paris* encadrés par la lettre à Arsène Houssaye et l'épilogue en vers. Il est intéressant de remarquer que les trois poèmes déjà sélectionnés par Ricardo Baeza pour l'anthologie de Diez-Canedo et Fortún<sup>495</sup> (« El deseo de pintar », « Los beneficios de la luna » et « El puerto ») sont aussi choisis par Julio Gómez de la Serna. L'ensemble de l'anthologie est suivi d'un essai biographique de Ramón Gómez de la Serna, intitulé « El desgarrado Baudelaire<sup>496</sup> ». Le volume, vendu à 2,50 pesetas, fait partie de la série « Colección Popular de Grandes Autores ». D'après la quatrième de couverture, les premiers titres publiés correspondent presque tous à des auteurs français.

Julio Gómez de la Serna ne s'est plus consacré à Baudelaire par la suite mais sa version de *La Fanfarlo*, deuxième texte présenté dans *Prosa escogida*, est à nouveau publiée, cette fois séparément, en 1943.

---

<sup>492</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, « De las vanguardias a la Guerra Civil », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 2004, p.483-484.

<sup>493</sup> SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, « José Ruiz-Castillo, editor de la Edad de Plata (1910-1945) », *Castilla*, n°27, 2002, p. 123-140.

<sup>494</sup> La date de 1921 ne figure pas sur l'exemplaire mais c'est celle qu'indique Palau i Dulcet.

<sup>495</sup> DIEZ CANEDO, Enrique, FORTÚN, Fernando, *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento, 1913.

<sup>496</sup> « El desgarrado Baudelaire » de Ramón Gómez de la Serna avait déjà été publié séparément en 1920 par Biblioteca Nueva.

Dans son long et fructueux parcours de traducteur – il aurait traduit une centaine de titres –, la parution d'un unique livre de textes baudelairiens peut paraître anecdotique mais rares sont les traducteurs étudiés ici à ne pas se contenter d'un seul titre de Baudelaire. Pour la période concernée, jusqu'au début des années 1920, il est celui des traducteurs qui a présenté, grâce à ce volume, le plus large éventail de textes baudelairiens, le Catalan Agustí Esclasans étant par ailleurs le seul à avoir publié plus d'un titre. *Prosa escogida* est, lorsqu'il paraît, le seul volume d'une telle étendue (environ trois cents pages, dont une centaine occupées par « La vida dolorosa de Baudelaire ») consacré à Baudelaire.

- Deux traducteurs d'Edgar Poe

En dehors de cette traduction, Baudelaire et Julio Gómez de la Serna sont reliés à travers la traduction d'Edgar Poe. C'est seulement dans les années 1950 que Julio Gómez de la Serna publie ses versions des nouvelles de Poe mais cet auteur avait probablement été lu bien plus tôt, et déjà en relation avec Baudelaire puisque, dans *Prosa escogida*, Julio Gómez de la Serna choisit de traduire deux textes baudelairiens qui introduisaient Poe auprès des lecteurs : « Nota a la revelación magnética de E. Poe », qui accompagnait le premier texte de Poe publié par Baudelaire, en 1848, dans *La liberté de penser*, et la dédicace de 1856 aux *Histoires extraordinaires* adressée à Maria Clemm, la belle-mère de Poe. Par ailleurs, quelques années avant la parution de *Prosa escogida*, vers 1918, son frère Ramón avait traduit l'un des cinq volumes de nouvelles d'Edgar Poe pour les éditions Mateu.

Alors que les traductions espagnoles antérieures partaient souvent de la version de Baudelaire, il est précisé que Julio Gómez de la Serna a traduit directement les nouvelles de Poe depuis l'anglais. Ces textes ne peuvent donc pas être inclus dans la liste des traductions de Baudelaire par Julio Gómez de la Serna. Pourtant, le fait que les *Narraciones completas* de 1951 incluent le prologue sur la vie et les œuvres d'Edgar Poe écrit par Baudelaire montre que Poe est inévitablement associé au poète français et que les célèbres traductions de ce dernier ont probablement été prises en compte.

- La postérité de cette association

Malgré les différentes reconnaissances mentionnées et le crédit incontestable que Julio Gómez de la Serna avait acquis comme traducteur selon les témoignages disponibles, il est

difficile de dire si la réception de Baudelaire en Espagne a vraiment bénéficié du fait de compter parmi les ambassadeurs du poète français un traducteur si réputé.

En effet, si l'on en croit les différentes études de traduction où il est cité, et les rééditions de ses textes jusqu'à des dates très récentes, Julio Gómez de la Serna ne reste pas dans l'histoire littéraire comme traducteur de Baudelaire. Par exemple, Glyn Hambrook, responsable de la notice sur Baudelaire dans le *Diccionario histórico de la traducción en España*<sup>497</sup>, ne mentionne pas son nom. Plusieurs de ses livres, en particulier ceux d'Edgar Poe et d'Oscar Wilde<sup>498</sup>, sont réédités jusqu'à aujourd'hui, confirmant qu'il demeure un traducteur apprécié, mais ce n'est pas le cas de ses traductions de Baudelaire. *Prosa escogida* semble n'avoir connu qu'une seule réédition, toujours pour Biblioteca Nueva, dans les années 1930 (le *Catálogo general de la librería española*, qui reprend les données de la Bibliothèque Nationale, signale une édition en 1933 mais la datation n'est pas certaine).

Les caractéristiques particulières de ce volume peuvent expliquer sa brève durée de vie. Il fait en effet se succéder, sans les introduire ni les dater, des écrits de différentes époques, et l'hétérogénéité de ce mélange avait été soulignée par Gabriel Alomar dans son compte rendu paru dans *El Imparcial*<sup>499</sup>. La postface, qui avait déjà été publiée séparément, ne commente pas le contenu de ce qui précède. *Prosa escogida* était donc adaptée à une période où les lecteurs espagnols n'avaient pas encore eu accès à toutes ces facettes de Baudelaire à travers la diversité de ses écrits. Ce volume avait du sens comme introduction à la prose de Baudelaire mais son aspect hétéroclite et l'absence de justification de la sélection a pu le faire paraître peu sérieux à des éditeurs postérieurs.

Quelques indices permettent cependant de dire que *Prosa escogida* a été connu et lu : la version de « El loco y la Venus » qui paraît anonymement dans la revue argentine *Caras y Caretas* en 1928<sup>500</sup> correspond mot pour mot à celle de Julio Gómez de la Serna. Un peu plus tard, César González Ruano mentionne *Prosa escogida* à la fin de sa biographie de

---

<sup>497</sup> HAMBROOK, Glyn, « Baudelaire », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE (dir.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, p. 101-103.

<sup>498</sup> Les versions des nouvelles d'Oscar Wilde les plus souvent publiées jusqu'à aujourd'hui sont les siennes et celles de Ricardo Baeza (FUERTES PUERTA, Alberto, « *El ruiseñor y la rosa y otros cuentos* de O. Wilde, en la traducción de Julio Gómez de la Serna y Pedro Henríquez Ureña », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE (dir.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Berlin, Peter Lang, 2011).

<sup>499</sup> « La colección de traducciones que nos da la Biblioteca Nueva es, naturalmente, desigual; porque comprende obras de muy diversas épocas en la vida del poeta. », dans Gabriel ALOMAR, « Nerval y Baudelaire », *El Imparcial*, 19 juin 1921.

<sup>500</sup> BAUDELAIRE, Charles, « El loco y la Venus », trad. anonyme, *Caras y Caretas*, 15 septembre 1928.

Baudelaire, en 1931<sup>501</sup> et c'est dans cette édition que Francisco García Romo, qui préface les *Pequeños poemas en prosa* pour la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones parus la même année, a pris connaissance de l'essai de Ramón Gómez de la Serna « El desgarrado Baudelaire<sup>502</sup> ». Enfin, Agustí Esclasans publie, plus de deux décennies plus tard, une sélection semblable qui a pu s'inspirer du modèle de *Prosa escogida* mais qui exclut les poèmes en prose<sup>503</sup>.

Même si le travail de Julio Gómez de la Serna sur Baudelaire reste limité dans le temps, ce dernier joue un rôle important dans son parcours car il fait partie des tout premiers titres traduits. Il semble en effet que les seuls titres publiés précédemment aient été des nouvelles d'Oscar Wilde (*El crimen de Lord Arturo Savile*, vers 1918) et peut-être la traduction du *Portrait de Dorian Gray*.

Un commentaire d'Alberto Fuertes Puerta, appliqué à une traduction d'Oscar Wilde, nous donne une première indication de la pratique traductive de Gómez de la Serna :

La calidad de la traducción de Julio Gómez de la Serna queda fuera de toda duda. Dada la sencillez del lenguaje utilizado, los cuentos no ofrecen dificultades textuales insalvables, aun cuando no les falta fuerza expresiva. Gómez de la Serna respeta de forma escrupulosa el original, sin añadir ni quitar, y trasladando a la perfección el texto para el lector español, con un lenguaje sencillo, pero rico. Los antropónimos aparecen traducidos siempre que es posible, como era costumbre en la época, pero la obra se presenta fresca para el lector actual, sin que su antigüedad quede en evidencia a través del lenguaje y, si lo hace, le da al cuento ese regusto tradicional que ya posee el original. Sin embargo llega a ser a veces excesivamente literal, lo que en ocasiones lleva al traductor a cometer errores. Con todo, el resultado general, al margen de pequeños detalles, es sobresaliente<sup>504</sup>.

Le fait le plus remarquable concernant Julio Gómez de la Serna est qu'il s'agit d'un individu qui a consacré toute sa vie à la traduction, avec un intérêt et une longévité peu communs puisque cette activité, débutée vers quatorze ans, a été poursuivie jusqu'à plus de quatre-vingt cinq ans. Bernard Barrère le qualifie d'ailleurs de « traducteur invétéré<sup>505</sup> » et Carolyn Richmond de « gran artista de la traducción [...] quien, durante unos setenta años, se

---

<sup>501</sup> GONZÁLEZ RUANO, César, *Baudelaire*, Madrid, Hernando, 1931.

<sup>502</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. anonyme, préface de Francisco García Romo, Madrid/Barcelone/Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [1931], p. 27.

<sup>503</sup> ESCLASANS, Agustí, *Mi corazón al desnudo*, Barcelona, Editorial Apolo, 1947.

<sup>504</sup> FUERTES PUERTA, Alberto, « *El ruiseñor y la rosa y otros cuentos* de O. Wilde, en la traducción de Julio Gómez de la Serna y Pedro Henríquez Ureña », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE (dir.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Berlin, Peter Lang, 2011.

<sup>505</sup> BARRÈRE, Bernard, « Ramón Gómez de la Serna et la Casa de Velázquez », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 18, n°1, 1982, p. 505-522, 1982.

aplicó a ella con verdadero amor.<sup>506</sup> ». C'est probablement en raison de ce dévouement à la traduction qu'il est resté un personnage de second plan dans la vie intellectuelle espagnole puisque l'activité de traducteur de métier était rarement valorisée.

#### 2.2.1.5. Agustí Esclasans, traducteur catalan de Baudelaire en 1928

Agustí Esclasans i Folch (1895-1967) se distingue des traducteurs des *Petits poèmes en prose* étudiés jusqu'ici car c'est une version en catalan qu'il a publiée à la fin des années 1920, avant de donner à son tour, en 1942, sa propre version castillane. Avec Eusebio Heras, dont la version paraît à Barcelone mais en castillan, il est aussi le seul des traducteurs étudiés à avoir vécu presque toute sa vie à Barcelone, où il a publié l'essentiel de son travail.

La traduction d'Esclasans est incluse ici car, publiée en 1928, elle n'est pas très éloignée dans le temps de celles des traducteurs madrilènes étudiés précédemment. Elle permet donc de compléter le panorama de la réception de Baudelaire en Espagne, constituant la seule traduction en volume du recueil en catalan pour la période étudiée.

De plus, contrairement aux autres traducteurs de Baudelaire, Esclasans a publié une autobiographie, *La meva vida*<sup>507</sup>, ce qui rend possible la mise en contexte précise de ses traductions. Grâce à ce témoignage, les développements précédents sur le *noucentisme* et les tendances littéraires en Catalogne peuvent être reliés à un cas concret, Esclasans étant justement considéré comme un des disciples d'Eugeni d'Ors.

L'étude de son exemple, à travers les détails de la vie culturelle dans laquelle il a baigné pendant ses années de formation puis dans la première partie de sa vie adulte donne ainsi l'occasion de comparer les contextes littéraires de réception à Barcelone et à Madrid, les deux centres intellectuels et éditoriaux du pays.

Avant d'approfondir la relation d'Esclasans avec la littérature étrangère, la traduction et la France, dans la deuxième partie, il faudrait insister ici sur le fait que la formation qu'il décrit dans ce premier volume de ses Mémoires est avant tout catalane. Il la résume lui-même de la façon suivante : « Com he anat demostrant, la meva formació infantil fou netament

---

<sup>506</sup> RICHMOND, Carolyn, « Julio Gómez de la Serna », *Ínsula : revista de letras y ciencias humanas*, n°442, 1983, p. 10.

<sup>507</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952; *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957.

barcelonina i renaixentista<sup>508</sup>. » Les premières écoles qu'il fréquente, les journaux et revues que son père achète et les auteurs les plus souvent commentés ou cités comme modèles sont également catalans. Le point de vue choisi pour cette étude, qui observe à la loupe la relation d'Esclasans avec la culture française pour mieux en discerner les différents aspects, ne doit pas déformer la perspective au point de faire croire que les Mémoires du poète traducteur font passer la culture française avant la culture catalane, même si la première l'attire dès l'enfance.

Esclasans montre un goût précoce pour la littérature. Son père, marchand de tissus, souhaitait le voir prendre sa succession mais Esclasans affirme n'être pas fait pour cette activité car il est totalement dépourvu de sens pratique : « Jo només servia per a llegir, llegir, llegir ; després de tant llegir, només servia per a omplir llibretes i més llibretes de proses i versos. El comerç em feia un fàstic horrible<sup>509</sup> ».

Après un séjour d'un an en France, où il travaille pour le directeur d'une fabrique de tissus, il commence à gagner sa vie à Barcelone, à partir de 1912, grâce à des traductions, des leçons particulières et des tâches de secrétariat. Il cherche en même temps à devenir journaliste mais voudrait surtout être reconnu comme poète.

Deux événements marquent fortement sa jeunesse : lorsqu'il a seize ans, la mort de son père fait de lui le chef de famille et le contraint à commencer à gagner sa vie. Elle l'autorise aussi à se tourner définitivement vers les lettres, même s'il n'a jamais réussi à devenir un écrivain suffisamment reconnu pour se consacrer entièrement à son œuvre. Puis, lorsqu'il a vingt ans, une épidémie de grippe emporte sa fiancée âgée de quinze ans, Cecília, le laissant profondément abattu. Cette perte le conduit à prendre la décision de rester toujours célibataire pour se consacrer entièrement à son œuvre.

À partir de 1922, il publie régulièrement dans *La Revista* dirigée par le poète Josep Maria López Picó, ce qui pour lui équivaut à une reconnaissance de ses qualités d'auteur. Cette entrée dans *La Revista* lui ouvre les portes d'autres journaux importants et lui donne une place dans la vie intellectuelle barcelonaise. En 1931 il obtient à la mairie de Barcelone un poste qu'il occupe jusqu'en 1939, ce qui lui assure une sécurité économique et lui permet, après s'être acquitté de ses fonctions le matin, de se consacrer à son écriture l'après-midi.

---

<sup>508</sup> « Comme je l'ai démontré, ma formation infantile fut nettement barcelonaise et *renaixentista*. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 117.

<sup>509</sup> « Je n'étais bon qu'à lire, lire, lire ; après avoir tant lu, je n'étais bon qu'à couvrir des cahiers et des cahiers de proses et de vers. Le commerce m'ennuyait horriblement. », dans Agustí ESCLASANS, *ibid.*, p. 93.

La parution de son premier livre est relativement tardive, puisqu'elle date de 1925. Il s'agit d'un recueil d'articles critiques suivi de deux autres en 1926 et 1927. En 1929 il publie son premier recueil de poèmes *Primer llibre de ritmes* et, en 1932, *Primer llibre del sistema*, l'accompagnement théorique de ses poèmes, dans lequel il explique le choix d'une métrique particulière et sa conception de la poésie. En tout il publie une centaine de livres de poésie.

En avril 1939, il est arrêté puis condamné à trente ans de prison pour rébellion militaire, et pour avoir prôné le séparatisme catalan. Il se montre pourtant, dans ses Mémoires, toujours très soucieux de ne pas se mêler de politique. D'après lui, il a été victime d'une dénonciation mensongère. Sa condamnation est finalement réduite à six ans et il reste en prison de 1939 à 1941. Esclasans passe sous silence cet épisode dans ses Mémoires, se contentant de faire allusion à une crise spirituelle qui le frappe de 1939 à 1940. Les années qui suivent sa sortie de prison, sont particulièrement actives et fécondes en publications, y compris de nombreuses traductions. Entre 1941 et 1943, il réalise plusieurs voyages en Castille, voyages payés par des protecteurs pour l'aider à se documenter sur les sujets de ses futurs livres.

La plus grande partie de son œuvre est constituée par ses très nombreux recueils de poèmes, qu'il faisait paraître tous les trimestres, mais il publie aussi trois recueils de nouvelles entre 1928 et 1950 et au moins quatre romans, entre 1931 et 1947 ainsi que des essais sur Verdaguer, Unamuno ou encore El Greco. Il écrit également des pièces de théâtre mais c'est un dramaturge frustré : ses pièces ne sont jamais jouées.

#### *Un homme de lettres en mal de reconnaissance*

Dans les Mémoires d'Agustí Esclasans s'exprime de façon récurrente la souffrance de n'avoir jamais réussi à s'assurer une situation économique stable, de n'avoir pu bénéficier du soutien d'un mécène, ce qui lui aurait permis de se consacrer pleinement à son œuvre. Il raconte pourtant comment des hommes providentiels lui ont procuré des moyens d'existence dans les moments les plus critiques de sa vie, car la notion de destinée est très présente tout au long de son autobiographie.

- Un enfant prodige ?

Agustí Esclasans se souvient, au début de *La meva vida*, de la relation privilégiée qu'il entretenait enfant avec son père. Ce dernier l'emmenait partout avec lui, éveillant très tôt son intérêt pour toutes les manifestations culturelles de Barcelone : « No té res d'estrany la meva precocitat en tots els ordres. La formació universal a què em sotmetia el meu pare era meravellosa<sup>510</sup>. » D'autre part, ses professeurs, admiratifs de ses capacités de mémorisation et surpris de son goût pour la poésie, lui font réciter des vers dans les cafés qu'ils fréquentent ou lui commandent des compositions poétiques pour différents événements scolaires.

Esclasans raconte aussi comment sa passion pour les sciences naturelles, inculquée par le savant Norbert Font i Sagué qui lui sert quelque temps de professeur particulier, le conduit à donner des conférences dès l'enfance :

Patrocinat pel meu bon mestre, jo vaig començar a donar conferències sobre ciències naturals, que eren aleshores la meva passió predominant [...] Furgant entre les colleccions i els diaris de l'època, encara trobaríem ressenyes d'aquestes actes, que em feien considerar com una mena de noi prodigi<sup>511</sup>.

Le fait d'avoir goûté au plaisir d'être célébré par les adultes de son entourage conduit apparemment Esclasans à se considérer comme un homme hors du commun. Il aspire à retrouver cette gloire dans son métier d'écrivain. Cette très haute opinion de lui-même rend peut-être plus brutale encore que pour tous les apprentis écrivains la lutte pour percer dans monde littéraire. De nombreuses remarques amères sur les tâches subalternes auxquelles il doit s'astreindre pour subsister, dont des traductions, soulignent l'orgueil blessé de celui qui est persuadé de sa propre valeur et de l'injustice que commettent tous ceux qui ne reconnaissent pas ses qualités. Cette impression, transmise de façon diffuse tout au long de *La meva vida*, est explicitée dans un roman publié en 1946, *Urània o la música de les esferes (novella de la vida barcelonina)*. Ce roman peut être lu comme une autre façon pour l'auteur de parler de lui-même puisque le protagoniste, August, est de façon évidente un double

---

<sup>510</sup> « Il ne faut pas s'étonner de ma précocité dans tous les domaines. La formation universelle à laquelle me soumettait mon père était merveilleuse. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 57.

<sup>511</sup> « Sous le patronage de mon bon maître, je commençai à donner des conférences sur les sciences naturelles, qui étaient alors ma passion prédominante (...). En fouillant parmi les collections et les journaux de l'époque, on trouverait encore des comptes rendus de ces actes, qui me faisaient considérer comme une sorte d'enfant prodige », dans Agustí ESCLASANS, *ibid.*, p. 77-78.



d'Agustí Esclasans. La citation suivante résume bien le sentiment général d'échec éprouvé par l'écrivain, malgré quelques brèves satisfactions : « Propens a la tristesa i a la taciturnitat, aquesta consciència del propi valer i de la poca apreciació que d'ell s'havia fet l'amargava i el deprimia<sup>512</sup>. »

À la blessure d'amour propre infligée par des débuts difficiles s'ajoute sans doute la crainte de voir les faits donner raison à son père. Ce dernier lui avait en effet interdit de suivre la voie littéraire, en lui faisant valoir qu'elle le condamnerait à n'être toute sa vie qu'un crève-la-faim, un bohème de la littérature ou de l'art, un sans-métier<sup>513</sup>. Le parcours d'Esclasans semble inspiré par la volonté de prouver à son père décédé que la littérature peut être une profession respectable. Cette démonstration, qui doit passer par une reconnaissance d'ordre à la fois économique et intellectuel, n'est pourtant jamais achevée car il reste toujours un décalage entre le respect et les honneurs qu'Esclasans estime mériter – pour avoir, dès son plus jeune âge, consacré tout son temps à l'étude, à la lecture et à l'écriture – et le crédit que ses contemporains sont prêts à lui accorder.

#### - Le poète Esclasans vu par ses contemporains

La question de la reconnaissance dont a bénéficié Esclasans de son vivant et après sa mort était pour lui un sujet de préoccupation essentiel. Elle est aussi à prendre en compte pour juger de son rôle dans la transmission des textes baudelairiens à ses compatriotes.

L'un des premiers objectifs professionnels d'Esclasans était de vivre de sa plume, d'atteindre le « professionalisme literari tan desitjat<sup>514</sup> ». Les difficultés dans ce domaine seront prises en compte dans la deuxième partie.

Il cherchait aussi à se faire un nom et ce but semble pour lui atteint à partir du moment où il devient un collaborateur régulier de *La Revista* : « Ja no era un qualsevol, un desconegut, un innominat<sup>515</sup>. » Les articles sur ses théories et les mentions relativement nombreuses de son nom dans les différentes revues catalanes montrent qu'il avait fini par acquérir localement

---

<sup>512</sup> « Enclin à la tristesse et à la taciturnité, cette conscience de sa propre valeur et du peu de cas qu'on avait fait de lui le rendait amer et le déprimait. », dans Agustí ESCLASANS, *Urània o la música de les esferes (novella de la vida barcelonina)*, Barcelone, Dalmau i Jover, 1946, p. 22.

<sup>513</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 93.

<sup>514</sup> « Professionnalisme littéraire tant désiré », ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p.16.

<sup>515</sup> « Je n'étais plus un homme quelconque, un inconnu, un innommé », dans Agustí ESCLASANS, *ibid.*, p. 47.

une certaine notoriété. Elle semble pourtant davantage liée à son goût pour la polémique qu'à la reconnaissance de ses qualités de critique ou d'écrivain, comme le suggère Domènec Guansé : « Ell s'enardia en el combat, movia molt de soroll i en una o altra forma aconseguia mantenir-se en actualitat, fer parlar d'ell<sup>516</sup>. »

Comme écrivain, il reçoit quelques récompenses dont le Prix Extraordinaire aux Jeux Floraux de Barcelone, en 1928, pour un de ses poèmes. En 1936, lorsque son essai *La ciutat de Barcelona en l'obra de Jacint Verdaguer* remporte le prix Joan Maragall, décerné pour la première fois, Esclasans décrit cet événement comme un des plus beaux moments de sa carrière. Quant aux lecteurs, il semblent avoir accueilli avec indifférence ses écrits, seul son premier recueil de nouvelles, *Històries de la carn i de la sang*<sup>517</sup>, remportant un certain succès, puisqu'il fait l'objet d'au moins trois éditions. En revanche, Esclasans n'obtient jamais de véritable reconnaissance de la critique pour ce qu'il considère comme ses principaux accomplissements : ses recueils de poèmes et le système qui les sous-tend.

Les articles qu'il écrit pour rectifier les mauvaises lectures de sa théorie et répondre aux critiques sont légion et son obsession pour la défense de son « système », le refus de se remettre en cause devant l'accueil défavorable que ses écrits reçoivent font même de lui la cible de nombreux articles moqueurs. Il semble par exemple avoir été l'objet des plaisanteries récurrentes d'un hebdomadaire satirique comme *El Be Negre* (1931-1936), auquel il collabore également, et de *Clarisme* (1933-1934). Il est désigné dans le premier comme « el sistemàtic A. Esclasans » et l'épithète homérique, renforcée par l'utilisation répétée des mots « rythme » et « rythmiquement » dès que le nom d'Esclasans est évoqué, rendent compte de la perception du poète comme une sorte de maniaque. Ces publications, même si elles ne rendent compte que d'un aspect de la réputation d'Esclasans, permettent de comprendre quelle image de lui était diffusée dans la sphère publique. Il rapporte d'ailleurs lui-même dans ses Mémoires qu'il lui arrivait d'être traité de fou dans la rue. Mercè Rodoreda commente aussi cette folie présumée d'Esclasans, même si c'est pour la réfuter, dans la présentation qui précède son interview pour la revue *Clarisme*, en 1933 :

---

<sup>516</sup> « Il s'enhardissait dans le combat, remuait beaucoup d'air, et d'une manière ou d'une autre il parvenait à se maintenir dans l'actualité, à faire parler de lui. », dans Domènec GUANSE, *Abans d'ara (Retrats literaris)*, [Barcelone], Proa, [1966], p. 110.

<sup>517</sup> ESCLASANS, Agustí, *Històries de la carn i de la sang*, Barcelone, Les Ales Estesés, [1928].

Correcte, enraona naturalment ; i els ulls, aquells ulls que Tomàs Roig i Llop en les seves *Siluetes epigramàtiques* declara « oberts a tots els deliris cerebrals », de prop, no et semblen tan oberts, i els « deliris cerebrals », per mitjà de la paraula, adquireixen un to de normalitat i justesa, en la conversa espontània i segura<sup>518</sup>.

- Le point de vue de la critique plus récente sur Esclasans

Le contraste est immense, on l'a vu, entre la soif de reconnaissance qu'exprime Esclasans et le peu de considération qu'il obtient de la part de ses contemporains, qu'ils soient agacés par la disproportion de ses prétentions ou le regardent avec une bienveillance mêlée de pitié. Il lui restait donc l'espoir d'être compris par de futurs lecteurs mieux préparés, comme il le confie à Mercè Rodoreda, dans l'interview citée ci-dessus : « Amb la meva obra no passa sinó que no és compresa... jo crec, però, que ací deu, quinze anys, quan l'intel·lectualisme tindrà la importància que cal que tingui, aquesta serà acollida com es mereix<sup>519</sup>. » Si l'accueil réservé à ses écrits de son vivant lui a causé de grandes désillusions, qu'en est-il de l'héritage qu'il laisse ?

Quelques années après sa mort, Joan Fuster, dans sa *Literatura catalana contemporànea*, dont la version en catalan date de 1972, consacre à Esclasans un développement qui a le mérite de l'intégrer dans l'histoire littéraire mais qui est très loin de lui donner l'importance que lui-même s'attribue. Même le critique le mieux disposé ne pourrait le satisfaire car, ainsi que l'écrivain valencien le souligne, l'ambition d'Esclasans est démesurée : il prétendait que sa poésie « sería culminación y resumen de toda la tradición occidental, incluido el surrealismo<sup>520</sup> ».

Joan Fuster est catégorique dans son évaluation des quelques recueils de poésie d'Esclasans en castillan : leur seul avantage est peut-être de faire ressortir, par comparaison, certaines qualités de sa poésie en catalan : « Esclasans escribió también poemas en castellano, entre 1942 y 1945 (...), poemas de escasa o nula vibración, que ponen en evidencia, por

---

<sup>518</sup> « Correct, il raisonne naturellement ; et ses yeux, ces yeux que Tomàs Roig i Llop dans ses *Silhouettes épigrammatiques* déclare “ouverts à tous les délires cérébraux”, de près, ne vous semblent plus aussi ouverts, et les “délires cérébraux”, par la médiation de la parole, acquièrent un ton de normalité et de justesse, dans la conversation spontanée et sûre. », dans Mercè RODOREDÀ, « Intervius. Agustí Esclasans » *Clarisme*, n°5, 18 novembre 1933, p. 3.

<sup>519</sup> « Ce qui se passe avec mon œuvre c'est qu'elle n'est pas comprise... je crois, pourtant, que d'ici dix, quinze ans, quand l'intellectualisme aura l'importance qu'il faut qu'il ait, elle sera accueillie comme elle le mérite. », dans Mercè RODOREDÀ, *ibid.*, p. 3.

<sup>520</sup> FUSTER, Joan, *Literatura catalana contemporànea*, Madrid, Editorial Nacional, 1975, p. 182.

contraste, el rasgo positivo de su poesía en catalán : la energía lírica de su lenguaje. Esclasans sabe hacer cantar su idioma<sup>521</sup> ».

Dans l'ensemble, ces commentaires laissent entendre l'échec d'Esclasans par rapport aux objectifs qu'il s'était fixés : « Todas sus pretensiones conceptuales se eclipsan ante la opulencia musical de sus "ritmes" y ante la exuberancia imaginística que esa música encadena<sup>522</sup>. » Joan Fuster apprécie donc ce qu'Esclasans a réussi à faire, *grâce* à la maîtrise de sa langue maternelle et *malgré* le carcan métrique monotone qu'il s'était imposé, alors que le poète mettait tout son orgueil dans ce qu'il pensait être la découverte d'un rythme infaillible, et dans sa théorisation.

En dehors de ces quelques points positifs, le jugement de Joan Fuster est très sévère : il reproche au poète sa prolixité (« Su caso es el de una verdadera grafomanía versificante ; más de cien volúmenes forman su bibliografía lírica<sup>523</sup> ») et souligne qu'il est resté inconnu pour la plupart des lecteurs (« Esclasans es minoritario, en el sentido de poco leído, por falta de sustancia atractiva y por abuso cuantitativo, pese a la indudable valía de su trabajo<sup>524</sup> »). Il faudrait, d'après lui, pour faire justice à la poésie d'Esclasans, réaliser une anthologie qui tranche dans le vif: « una tal hipotética antología, sin embargo, sólo podría salir de una poda drástica, comportando el sacrificio de millares, incluso decenas de millares de versos, correctos y hasta perfectos, pero de una vaciedad total<sup>525</sup>. »

Si Joan Fuster semble suggérer qu'Esclasans mériterait un peu plus d'attention, il n'incite pas précisément ses lecteurs à se donner la peine de le découvrir lorsqu'il signale que la vacuité et l'incontinence verbale sont parmi les caractéristiques les plus saillantes de son œuvre.

Dans la perspective du commentaire de sa traduction de Baudelaire en troisième partie, il est utile de retenir les principaux traits stylistiques propres à Esclasans selon Joan Fuster, qui le compare à Carles Riba : « La poesía de Esclasans, también intelectualista, carece de la solidez intelectual que salva a la de Riba: se queda en mera pompa palabrera,

---

<sup>521</sup> *Ibid.*

<sup>522</sup> *Ibid.*

<sup>523</sup> *Ibid.*

<sup>524</sup> *Ibid.*

<sup>525</sup> *Ibid.*

magnificante a fuerza de insistencia, no exenta de destellos ingeniosos y siempre con una melodía fastuosa, pero débil en significaciones vivas<sup>526</sup>. » Il qualifie aussi d'ampoulé le modèle sonore qu'Esclasans s'est choisi. Pour Ferran Toutain et Xavier Pericay, toutes les proses d'Esclasans souffrent également des mêmes tares *noucentistes*, c'est-à-dire d'une préciosité artificielle<sup>527</sup>. Il faudra se demander si ces caractéristiques s'étendent aussi à sa traduction.

Plus récemment, dans le cadre de la série « Més clàssics perduts », publiée par *El País*, au début des années 2000, l'écrivain Ponç Puigdevall commente la postérité d'Esclasans dans un article dont le titre est explicite : « Ni una nota a peu de pàgina » : « Tanta passió per la literatura, tanta lluita enderiada per obtenir un guany estètic que li avalés l'existència, tants de somnis i esperances després d'estrènyer la mà als poetes de renom: només queden les escorrialles d'uns versos oblidats<sup>528</sup>. »

#### - Postérité des écrits d'Esclasans

En effet, la lecture de *La meva vida* montre clairement que seule l'étude et l'élaboration de son œuvre comptaient pour Esclasans, ce qui le conduit à négliger de raconter tous les aspects de sa vie non directement liés à ces sujets, d'une part, et le contexte historique d'autre part. Marçal Subiràs i Pugibet souligne ce dernier aspect comme une des singularités de ces Mémoires :

De fet, *La meva vida* constitueix un exemple de literatura del jo que per alguns trets distintius propis mereixeria un estudi a part : per exemple, el fet que els esdeveniments col·lectius no tinguin cap mena d'interès per a l'escriptor, ni tan sols els més dramàtics com ara la guerra civil espanyola<sup>529</sup>.

---

<sup>526</sup> *Ibid.*

<sup>527</sup> PERICAY, Xavier, TOUTAIN, Ferran, *El malentès del noucentisme. Tradició i plagi a la prosa catalana moderna*, Barcelona, Proa, 1996.

<sup>528</sup> « Toute cette passion pour la littérature, toute cette lutte obstinée pour obtenir un gain esthétique qui justifie son existence, tous ces rêves et espérances après avoir serré la main de poètes de renom : il n'en reste que les miettes de quelques vers oubliés. », dans PONÇ PUIGDEVALL, « Més clàssics perduts. Ni una nota a peu de pàgina. Agustí Esclasans », *El País. Quadern*. Barcelona, n°1099, 6 janvier 2005, p. 4.

<sup>529</sup> « En effet, *La meva vida* constitue un exemple de littérature du je qui par quelques traits distinctifs propres mériterait une étude à part : par exemple, le fait que les événements collectifs n'aient aucune espèce d'intérêt pour l'écrivain, pas même les plus dramatiques comme la Guerre civile espagnole. », dans MARÇAL SUBIRÀS I PUGIBET, « Sobre Agustí Esclasans », *La Revista de Catalunya*, n°160, 2001, p. 30.

Ponç Puigdevall met lui aussi l'accent sur la particularité de ces deux volumes lorsqu'il résume l'existence austère qu'a menée Esclasans :

Com un personatge de Thomas Bernhard – solter recalcitrant, compartint pis amb les seves dues germanes, malvivint fent traduccions al castellà, obstinat amb la creació d'un « sistema de ritmologia » que havia de revolucionar el rumb de les lletres universals, autopublicant-se els llibres poètics que escrivia compulsivament –, Esclasans comença a escriure la seva autobiografia el 1945, un dels llibres més delirants i tristos de la literatura contemporània<sup>530</sup>.

Le fait qu'Esclasans ait dû publier lui-même ses recueils de poèmes, comme le rappelle Puigdevall, confirme que sa poésie n'avait pas trouvé sa place dans le système littéraire catalan. Il a pu voir sa poésie imprimée, certes, grâce au soutien de quelques protecteurs, mais le tirage de chaque livre ne dépassait pas une centaine d'exemplaires<sup>531</sup>.

Si comme poète Esclasans n'a pas semblé convaincre ses contemporains et reste peu lisible aujourd'hui, peut-être *La meva vida* pourrait-il être un de ses livres qui présente le plus d'intérêt rétrospectivement, grâce à l'agenda des manifestations culturelles dans la Barcelone de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle qu'il contient, par exemple. C'est en effet un parti pris répété tout au long des deux volumes que de se centrer uniquement sur cet aspect : « La fúria apassionada per qualsevol manifestació cultural<sup>532</sup> » décrite par Ponç Puigdevall est résumée par Esclasans de la façon suivante : « Menys política y més cultura<sup>533</sup> »

Le jugement de la postérité concernant sa poésie dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup> ne correspond donc pas à la revalorisation qu'avait espérée Esclasans. Peut-être ses traductions sont-elles, de façon inespérée, la seule partie de son œuvre qui lui a survécu et qui pourrait lui valoir une reconnaissance tardive.

---

<sup>530</sup> « Comme un personnage de Thomas Bernhard – célibataire endurci, partageant un appartement avec ses deux sœurs, gagnant sa vie tant bien que mal en faisant des traductions en castillan, obstiné à créer un "système de rythmologie" qui devait révolutionner le cours de la littérature universelle, autopubliant ses recueils de poèmes qu'il écrivait compulsivement –, Esclasans commence à écrire son autobiographie en 1945, l'un des livres les plus délirants et tristes de la littérature contemporaine. », dans Ponç PUIGDEVALL, « Més clàssics perduts. Ni una nota a peu de pàgina. Agustí Esclasans », *El País. Quadern*. Barcelona, n°1099, 6 janvier 2005, p. 4.

<sup>531</sup> MANENT, Albert, *Del noucentisme al exili : sobre la cultura catalana del nou-cents*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 150.

<sup>532</sup> « La furie passionnée pour n'importe quelle manifestation culturelle », dans Ponç PUIGDEVALL, « Més clàssics perduts. Ni una nota a peu de pàgina. Agustí Esclasans », *El País. Quadern*. Barcelona, n°1099, 6 janvier 2005, p. 4.

<sup>533</sup> « Moins de politique et plus de culture », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p.103.

Lorsqu'il envisage une édition de ses œuvres complètes, en 1951, Esclasans prévoit dans son « testament littéraire » le classement de ses écrits par rubriques<sup>534</sup> et, s'il intègre ses traductions au plan général, elles sont reléguées à la dernière place. La recherche des rééditions de livres d'Esclasans, pourtant, montre que les publications les plus récentes sont des textes traduits. En tout, entre le début des années 1980 et 2002, au moins huit de ses traductions sont rééditées, dont Pindare, saint Augustin, Stevenson, Hugo, Baudelaire, Constant, Fromentin. En comparaison, seulement trois de ses livres originaux avaient fait l'objet de rééditions, et il s'agissait toujours de ses proses<sup>535</sup> (sa biographie de saint Augustin, la version castillane de son premier recueil de nouvelles et son roman *Víctor o la rosa dels vents*). Seul celle du roman est une réédition posthume (1977).

Sa facette de traducteur est donc finalement celle qui lui permet d'être encore lu plusieurs décennies après sa mort. Pourtant, ce type de reconnaissance est tacite car c'est presque toujours le nom de l'auteur original et non celui du traducteur qui importent pour les éditeurs et les lecteurs.

#### *Les Petits poèmes en prose traduits par Agustí Esclasans*

- La « Biblioteca Univers » de la Llibreria Catalònia, à Barcelone

L'édition des *Petits poemes en prosa* dans la traduction d'Agustí Esclasans paraît en 1928 et est mise en vente au prix de 1,5 pesetas<sup>536</sup>. Elle est éditée par Antoni López-Llausàs pour la Llibreria Catalònia qu'il avait créée en 1924. Ce volume fait partie de la collection « Biblioteca Univers » (1928-1936), fondée par Carles Soldevila et Antoni López-Llausàs. Elle visait à publier des œuvres non encore traduites en catalan ou traduites de façon déficiente. Les traductions proposées sont en effet qualifiées par les éditeurs d'intégrales et fiables. Dans un souci de vulgarisation, chaque auteur était présenté brièvement, dans un texte introductif généralement non signé. La maison d'édition a fait confiance à Esclasans à deux

---

<sup>534</sup> MANENT, Albert, « Agustí Esclasans, un escriptor sense reialme », *Revista de Catalunya*, n°25, décembre 1988, p. 106.

<sup>535</sup> Le site de la revue *Civtat*, qui consacre une notice biographique à Agustí Esclasans, mentionne, en 1981, la publication d'une *Antologia Poètica* d'Esclasans, avec une sélection réalisée par Fèlix Cucurull et Osvald Cardona (Barcelone, Proa).

<sup>536</sup> Ni la date ni le prix ne figurent sur l'exemplaire mais les deux informations sont fournies par le *Catálogo general de la librería española (1901-1930)*, Madrid/Barcelone, Cámaras oficiales del libro de Madrid y Barcelona, 1932. De plus, dans un article où il récapitule ses œuvres publiées, Esclasans lui-même signale cette date (ESCLASANS, Agustí, « El camí que cal seguir », *Revista de Catalunya*, n°65, 1931, p. 42-43).

reprises puisque c'est également lui qui signe la traduction d'*El darrer dia d'un condemnat*, de Victor Hugo, vers 1930, dans la même collection.

D'après Montserrat Bacardí<sup>537</sup>, on a reproché à cette collection d'être un fourre-tout. En effet, les contraintes de longueur auxquelles elle est soumise, une centaine de pages, et peut-être aussi la volonté de présenter des textes inédits en catalan, la conduisent à publier essentiellement des œuvres mineures d'auteurs reconnus.

Dans le cas de Baudelaire, il est possible également que son recueil en prose ait été considéré comme secondaire. La Llibreria Catalònia est cependant parmi les maisons d'édition les plus impliquées dans la diffusion de la poésie de Baudelaire puisque, alors que les autres éditeurs se contentaient généralement de publier un seul titre du poète, vers ou prose, elle avait déjà fait paraître en 1926 une version des *Fleurs du mal* traduites par Rossend Llates. Le recueil de vers, paru deux ans avant celui de prose, n'avait cependant pas été publié dans la même collection, puisque la « Biblioteca Univers » n'existait pas encore.

- Les éditions Lucero de Maria M. Borrat à Barcelone

En 1942, Esclasans propose cette fois une version castillane de Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, toujours à Barcelone, aux éditions Lucero de Maria M. Borrat. Aucun prix n'est mentionné sur l'exemplaire. Cette maison, située sur la Plaza de Cataluña, avait été lancée par Maria Montserrat Borrat pour ses publications en castillan, parallèlement aux éditions Estel pour celles en catalan. Maria M. Borrat était mariée au poète Joan Maria Guasch, qui, gagnant bien sa vie, après la guerre, grâce au commerce du coton, finançait ces entreprises éditoriales. D'après Albert Manent, Lucero publiait essentiellement des œuvres pour enfants et un peu de poésie<sup>538</sup>.

Outre Baudelaire, cette éditrice publie aussi, cette fois pour Estel, une autre traduction d'Esclasans, en 1950 : *El jardí de les Roses* de Saadi. Comme pour Baudelaire, ce titre avait déjà paru auparavant aux éditions de la Llibreria Catalònia, en 1935, mais cette fois il s'agit d'une réédition en catalan et non d'une nouvelle traduction.

---

<sup>537</sup> BACARDI, Montserrat, « Carles Soldevila, socialitzador de la literatura », *Quaderns. Revista de traducció*, n°8, 2002, p. 51-66.

<sup>538</sup> MANENT, Albert, *Del noucentisme al exili : sobre la cultura catalana del nou-cents*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.



Les *Petits poemes en prosa* font partie des traductions d'Esclasans qui lui ont survécu. Ils ont en effet été réédités soixante ans après leur première parution, en 1989, dans le cadre de la publication des œuvres complètes de Baudelaire en catalan par Edhasa<sup>539</sup>, comme le signale un article dans *La Vanguardia*, en 1989 : « Tras “Les flors del mal” y “Els paradisos artificials”, ha editado ahora sus “Petits poemes en prosa”, rescatando la excelente traducción de Agustí Esclasans. »

#### 2.2.1.6. Les *Pequeños poemas en prosa* dans l'édition de la La Compañía Ibero-Americana de Publicaciones en 1931

D'après Jesús A. Martínez Martín, la CIAP est représentative de l'évolution de l'édition au début du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne, dont un aspect est la création de maisons davantage orientées vers la rentabilité. C'est en effet une véritable entreprise qui, avec l'appui des banquiers Bauer, s'est dirigée vers une progressive monopolisation du marché du livre, grâce au rachat de nombreuses maisons d'édition, à l'utilisation de la publicité et à la signature de contrats d'exclusivité avec ses auteurs<sup>540</sup>. À cet égard, elle montre des similitudes avec Calpe :

En síntesis, se estaba concretando la llegada del capitalismo moderno al mundo de la edición. En estos años se fueron gestando editoriales con criterios industriales, conscientes al mismo tiempo de su misión y raigambre culturales y de su irrenunciable carácter mercantil (Calpe, Labor y un no demasiado nutrido etcétera) (...). La CIAP, pese a su corta existencia y a su traumático final, otorgó a dicho capitalismo auténtica carta de naturaleza<sup>541</sup>.

La Compañía Ibero-Americana de Publicaciones est créée en 1924 mais, jusqu'en 1927, l'accroissement de son catalogue est très lent. C'est à partir de 1927 qu'elle connaît une expansion accélérée, par l'absorption d'autres maisons déjà bien établies, telles que Renacimiento ou Bibliotecas Populares Cervantes. L'entreprise disposait alors d'un réseau de distribution en Espagne particulièrement développé et même de plusieurs délégations en Amérique hispanique, à Buenos Aires, Montevideo, Mexico et Quito, pour augmenter ses débouchés.

<sup>539</sup> PIÑOL, Rosa María, « Lecturas para las vacaciones estivales », *La Vanguardia*, 7 juillet 1989.

<sup>540</sup> MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. « La edición moderna », dans Jesús A. MARTÍNEZ MARTÍN (dir.), *Historia de la Edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons, 2001, p. 176.

<sup>541</sup> LÓPEZ-MORELL, Miguel A.; MOLINA, Alfredo, « La Compañía Iberoamericana de Publicaciones, primera gran corporación editorial en castellano », *Revista de Historia Industrial*, n°49, 2012, p.116.

Le livre de Baudelaire publié par la CIAP sous le titre *Pequeños poemas en prosa* est le soixante-septième volume de la collection « Las Cien Mejores Obras de la Literatura Universal » des « Bibliotecas Populares Cervantes », soit l'un des derniers publiés. Il n'est pas inutile de rappeler les caractéristiques de cette collection, dont l'exemplaire consacré à Baudelaire sera étudié plus en détail dans la troisième partie de ce travail. Des informations précises sur les « Bibliotecas Populares Cervantes » sont fournies dans la préface d'Antonio Plaza à un roman de Luisa Carnés :

Las *Bibliotecas Populares Cervantes* (BPC) responden a una creación editorial, en junio de 1927 (...). Nacen en respuesta a la demanda expresa de la Asamblea del Magisterio, celebrada en Madrid en diciembre de 1926, en una de cuyas conclusiones se solicita: « que se funden bibliotecas populares en todas las escuelas, regidas por maestros, y bajo la dirección de éstos » (...) Se proponen servir de apoyo a la labor docente. La propuesta será asumida por la CIAP – que controla la anterior editorial –, con la intención de (...) « proporcionar una biblioteca valiosa y escogida, a personas [y entidades] que dispongan de medios económicos limitados » (...)

Las *Bibliotecas Populares Cervantes* estaban dirigidas por Francisco Castillo Guerrero, Inspector Jefe de Primera Enseñanza de Madrid, y bajo la supervisión de Agustín Aguilar Tejera, el director literario de la CIAP. Su publicación se inició en junio de 1927, y constaban de tres colecciones distintas: « Las Cien Mejores Obras de la Literatura Española », « Las Cien Mejores Obras de la Literatura Universal » y « Los Cien Mejores Manuales Prácticos y de Cultura General ».

En la segunda de estas colecciones – la dedicada a la literatura universal –, se publicaron un total de setenta y siete obras, entre octubre de 1927 y el verano de 1931, cuando se produce la quiebra de la CIAP. Se componía de obras de autores clásicos, de diferentes épocas (...) Su periodicidad era semanal, y se servían preferentemente mediante suscripción, a un precio asequible: 1,25 pts por ejemplar. Su tirada se estimaba en unos 10.000 ejemplares. Las obras iban precedidas de un prólogo donde se aportaban datos biográficos y estilísticos del autor, así como las características más relevantes del texto, con el fin de facilitar su lectura y comprensión a un público poco formado<sup>542</sup>.

D'après ces indications, les *Pequeños poemas en prosa* ont dû être diffusés assez largement. Le prix mentionné sur l'exemplaire dont nous disposons est différent de celui qui est signalé ici, 1,25 pesetas, et bien plus élevé : 3,50 pesetas. Une recherche d'exemplaires du numéro 67 de cette collection dans les catalogues de livres anciens en ligne fait apparaître qu'il en existe deux versions distinctes, les *Pequeños poemas en prosa* ayant été présentés par la CIAP sous deux couvertures différentes (voir annexes n°5 et n°6). La couverture rigide en toile imprimée bleue correspond à l'édition la plus chère tandis que la couverture en carton

---

<sup>542</sup> CARNÉS, Luisa, *El eslabón perdido*, Sevilla, Renacimiento, 2002, p. 26. Luisa Carnés avait travaillé pour la CIAP comme dactylo puis comme auteur de nouvelles et préfacière de plusieurs romans russes.

souple a dû être celle d'une édition à plus bas coût, davantage en accord avec les prétentions populaires de la collection décrites ci-dessus.

Celle de la CIAP est la seule édition des poèmes en prose étudiée ici sans mention de traducteur. Elle est par ailleurs incomplète : seuls quarante-cinq poèmes sont présentés. Les volumes de la collection ne sont pas datés mais la préface, signée par Francisco García Romo, porte la mention « Madrid, diciembre 1930, enero 1931 » et le livre aurait paru en juillet 1931, si l'on en croit l'annonce faite dans un numéro de *La Gaceta Literaria*<sup>543</sup>.

### 2.2.2. Traductions des *Petits poèmes en prose* dans la presse dans les années 1920

*La Esfera*, revue graphique créée en 1914 à Madrid et connue avant tout pour la qualité de sa documentation photographique et de ses dessins, publie cinq petits poèmes en prose de Baudelaire en trois fois, entre février 1919 et février 1921, intervalle probablement peu propre à recréer dans l'esprit du lecteur une idée de l'unité du recueil. La chronologie de cette publication est encore une fois significative d'une tendance à considérer les pièces comme parfaitement séparables et publiables aléatoirement.

Le premier poème proposé, en février 1919<sup>544</sup>, est « Una muerte heroica ». La traduction est signée « Carlos Baudelaire » et l'identité de l'auteur des illustrations est clairement considérée comme plus importante que celle du traducteur, car, tandis que le premier est identifié non seulement par sa signature sur les illustrations elles-mêmes mais aussi à la fin du texte : « Dibujos de Penagos », le second n'est même pas mentionné. L'importance donnée à l'artiste graphique n'est pas surprenante dans une revue qui met en avant la dimension picturale, point commun entre les articles par ailleurs très variés qu'elle intègre. Il faudrait presque considérer le texte comme un accompagnement accessoire disposé autour d'un dessin. Sur les quatre pages qu'occupent les petits poèmes en prose dans les trois numéros cités, d'ailleurs, c'est le dessin qui occupe le centre de la page, le texte lui servant de cadre ou de légende, l'espace de la page étant occupé en priorité par l'œuvre du dessinateur. Il

---

<sup>543</sup> « los libros aparecidos durante el mes de julio último. Entre los recomendados: Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa* », *La Gaceta Literaria*, 15 septembre 1931. L'édition est aussi mentionnée dans le numéro du 1er août 1931 et dans *Nuevo Mundo*, le 4 septembre 1931.

<sup>544</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Una muerte heroica », trad. anonyme, *La Esfera*, n°266, 1 février 1919.

n'est fait aucune mention du recueil dont les poèmes sont extraits et donc aucune allusion au genre du poème en prose, comme si le nom de l'auteur original était la seule réclame dont les textes aient besoin. La rubrique générale, « Prosas ajenas y olvidadas », suggère pourtant qu'il s'agit d'un emprunt à l'étranger, et donc d'une traduction.

Le deuxième poème, « Los dones de las hadas<sup>545</sup> », n'est publié qu'en août 1920. Il apparaît dans la rubrique « Páginas olvidadas » et la modification de ce titre par rapport à celui qui présentait la première livraison ne facilite pas, pour les lecteurs, la mise en relation de ce texte avec le précédent, issu de la même série. De plus, le style des dessins qui accompagnent les deux poèmes – le deuxième est signé Bujados – est très différent. Cette fois, le texte est explicitement identifié comme étranger, et signé puisqu'il porte la mention « Versión castellana de Fortunio ». Il s'agit pourtant d'un pseudonyme qui dissimule l'identité réelle du traducteur. Il faut attendre encore six mois pour que la suite des *Petits poèmes en prose* soit publiée.

La troisième livraison<sup>546</sup>, en février 1921, offre, sur une seule page, « Los beneficios de la luna », « El puerto » et « Embriagáos [*sic*] ». La continuité avec le poème précédemment publié est cette fois évidente puisque le traducteur et le dessinateur sont les mêmes, et la rubrique est à nouveau intitulée « Páginas olvidadas ». Pourtant, le temps passé depuis la publication du dernier poème du même recueil rend difficile la perception d'un tout.

Si l'on se souvient que José Francés, qui contribuait régulièrement à la revue *La Esfera*, sous le pseudonyme de Silvio Lago, a justement publié une version intégrale des poèmes en prose vers 1918, il est naturel de faire le rapprochement entre le livre récemment publié et ces quelques textes dispersés. La comparaison montre clairement qu'il s'agit des mêmes textes, à quelques détails typographiques près, les majuscules étant plus fréquemment utilisées dans l'édition en volume. Ainsi, José Francés n'a pas utilisé que le pseudonyme sous lequel il était le plus connu mais aussi celui de Fortunio. Cette confrontation des textes permet aussi d'affirmer que la première des traductions, bien qu'anonyme, est à attribuer au même auteur que les suivantes. Il s'agit donc d'une réédition et seules les images constituent sans doute un matériel inédit, ce qui explique, encore une fois, la prépondérance qui leur est accordée.

---

<sup>545</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Los dones de las hadas », trad. Fortunio, *La Esfera*, n°346, 21 août 1920.

<sup>546</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Los beneficios de la luna », « El puerto », « Embriagáos », trad. Fortunio, *La Esfera*, n°372, 19 février 1921.

Toujours à Madrid, dans son supplément littéraire, *El Imparcial* propose à ses lecteurs deux courts « Pequeños poemas en prosa », signalant donc leur appartenance générique : « La desesperación de la anciana » et « Embriagaos », en 1928<sup>547</sup>, dans la rubrique « Oro viejo ». La traduction est anonyme mais il s'agit en réalité du texte d'Eusebio Heras<sup>548</sup>, plus de vingt ans après sa première publication.

En Argentine, entre 1925 et 1928, *Caras y Caretas* publie trois des petits poèmes en prose<sup>549</sup>, dans des traductions anonymes, à de longs intervalles. À nouveau, l'examen de ces textes fait apparaître qu'il s'agit de versions créées précédemment par des auteurs espagnols. Ainsi, « El Puerto » correspond mot pour mot à la traduction qu'avait réalisée Ricardo Baeza pour l'anthologie de Diez-Canedo et Fortún<sup>550</sup> et « Un mundo en una cabellera » est la traduction de Pedro Vances<sup>551</sup> pour « Lecturas de una hora ». Enfin, « El loco y la Venus » reprend le texte de Julio Gómez de la Serna<sup>552</sup>. C'est donc l'hétérogénéité des sources qui frappe dans ces publications, en même temps que leur dispersion dans le temps.

Ces observations permettent de montrer qu'il n'y avait pas réellement d'intention éditoriale définie concernant ces poèmes et qu'ils étaient certes considérés comme susceptibles d'intéresser les lecteurs mais ne touchaient pas les rédacteurs de *Caras y Caretas* au point de les inciter à proposer leur propre version des textes. Le fait qu'il n'y ait de continuité ni dans les traductions choisies ni dans la chronologie de leur publication met en évidence que les poèmes en prose n'avaient pas pour but de fidéliser les lecteurs en créant une attente d'un numéro à l'autre. Par ailleurs, l'origine variée des traductions tend à prouver que les éditions des *Petits poèmes en prose* précédemment citées ont été assez largement diffusées.

---

<sup>547</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Pequeños poemas en prosa » : « La desesperación de la anciana », « Embriagaos », trad. anonyme, *El Imparcial*, 05 août 1928, p. 12.

<sup>548</sup> « La desesperación de la anciana » fait simplement l'objet de trois modifications : les diminutifs en *-illa* et en *-ita* sont inversés (*ancianilla* devient *ancianita* et *viejecita*, *viejecilla*). On trouve aussi « y decía » au lieu de « y se decía » (il s'agit probablement d'un oubli).

<sup>549</sup> BAUDELAIRE, Charles, « El Puerto », trad. anonyme, *Caras y Caretas*, 26 septembre 1925 ; « Un mundo en una cabellera », trad. anonyme, *Caras y Caretas*, 13 novembre 1926 ; « El loco y la Venus », trad. anonyme, *Caras y Caretas*, 15 septembre 1928.

<sup>550</sup> DIEZ CANEDO, Enrique, FORTÚN, Fernando, *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento, 1913, p. 28.

<sup>551</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. de Pedro Vances, Madrid, Jiménez Fraud editor, 1921, p. 13-14.

<sup>552</sup> Mís à part une petite omission : « bajo ese aspecto » qui traduit « en cela ». BAUDELAIRE, Charles, *Prosa escogida*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva, 1921, p. 183-184.

En définitive, les petits poèmes en prose publiés en castillan dans la presse autour des années 1920 ne sont pas de nouvelles traductions mais seulement un prélèvement dans cinq des éditions en volume préexistantes. Il semble qu'à cette époque, au moment où les traductions en volume se multipliaient, il n'y ait plus vraiment eu d'intérêt à retravailler le texte pour en renouveler l'interprétation.

La relation chronologique est différente en catalan puisque la première traduction en volume ne date que de 1928. Auparavant, *L'Amic de les Arts*, considérée comme la principale publication d'avant-garde dans l'entre deux guerres, avait publié en 1926<sup>553</sup> dans une traduction de Ramon Planas « A la una de la matinada » et « Invitació al viatge » sous le titre « Dels petits poemes en prosa ». Il s'agit de la seule traduction catalane du *Spleen de Paris* répertoriée pour les années 1920. Après le tournant du siècle, l'intérêt de la sphère littéraire catalane pour les *Petits poèmes en prose* n'est donc plus manifeste dans la presse.

### 2.2.3. Autres traductions baudelairiennes en volume à Madrid et à Barcelone

#### 2.2.3.1. *Les Fleurs du mal*

À titre de comparaison, il n'est pas inutile, au terme de ce panorama, de tenir compte également des traductions des *Fleurs du mal* en Espagne dans les années 1920 pour compléter la chronologie de la réception de Baudelaire en traduction et comparer rapidement les dates de publication de ses deux recueils poétiques.

A Barcelone, des éditions partielles des *Fleurs du mal* sont publiées en 1920<sup>554</sup> et en 1926. Le traducteur de cette dernière édition, publiée par la Llibreria Catalònia, Rosend Llates, commente dans son autobiographie le travail de son prédécesseur Joan Capdevila Rovira :

---

<sup>553</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Dels petits poemes en prosa [A la una de la matinada, Invitació al viatge] », trad. Ramon Planas, *L'Amic de les Arts*, n°5, 1926, p. 14-15.

<sup>554</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Les flors del mal*, trad. de Joan Capdevila Rovira, Barcelone, La Revista, 1920.

Publicà un volum de traduccions pulcrament treballades de poemes triats a les *Flors del mal*. Però llavors les seves dèries s'havien orientat cap a la pràctica de la carrera i la promoció social, amb èxit, perquè tenia un gran talent i una cultura sòlida. Qui en va patir fou el llibret de traduccions, que li va editar « La Revista », que dirigia el poeta López-Picó; per motius obvis, va suprimir les poesies massa atrevides, que li haurien pogut fer mal entre els medis burgesos i de dreta per on ell es bellugava; medis que, en temps de les lluites socials, les vagues i els atemptats, tenien una susceptibilitat enorme, com es pot suposar. Resultat, que un autor d'epigrames – sens dubte algun dels nostres amics – va fer la frase que allò, més que les *Flors del mal*, semblaven les *Flors del bé*, i passaren sense pena ni glòria, amb evident injustícia, per a la nostra petita República de les lletres<sup>555</sup>.

Plus que la façon de traduire Baudelaire, c'est donc l'autocensure à l'œuvre dans la sélection des poèmes à publier qui est ici critiquée. Ce commentaire souligne que Baudelaire pouvait encore être considéré comme un auteur choquant, et peut-être subversif, au début des années 1920. À la fin des années 1920, en plus de la première traduction en catalan des *Petits poèmes en prose*, Barcelone voit paraître *Baudelaire* aux éditions Cervantes. Il s'agit d'une sélection des trente-sept poèmes des *Fleurs du mal* en castillan, publiée vers 1927<sup>556</sup> dans une traduction de la poétesse Elisabeth Mulder de Dauner (1903-1987).

Le recueil en vers semble donc avoir suscité plus d'intérêt que le recueil en prose dans les années 1920, en Catalogne. Par comparaison, les éditions des *Petits poèmes en prose* ont été bien plus nombreuses que celles des *Fleurs du mal* à Madrid. Seule la traduction du recueil en vers d'Eduardo Marquina précédemment citée et rééditée en 1916 et 1923 a été en circulation pour cette période.

### 2.2.3.2. L'année 1931

Après l'année 1905, puis le début des années 1920, l'année 1931, date qui correspond aux 110 ans de la naissance de Baudelaire est aussi fertile en publications de textes

---

<sup>555</sup> « Il publia un volume de traductions soigneusement travaillées de poèmes choisis des *Fleurs du mal*. Mais à ce moment-là ses obsessions s'étaient orientées vers la conduite de sa carrière et la promotion sociale, avec succès, puisqu'il avait un grand talent et une culture solide. Celui qui en pâtit fut le petit livre de traductions, que lui édita "La Revista", que dirigeait le poète López-Picó; pour des motifs évidents, il supprima les poésies trop audacieuses, qui auraient pu le desservir auprès des milieux bourgeois et de droite dans lesquels il évoluait; des milieux qui, en ces temps de luttes sociales, de grèves et d'attentats, étaient d'une susceptibilité énorme, comme on peut le supposer. Résultat, un auteur d'épigrammes – sans doute l'un de nos amis – eut ce bon mot selon lequel, plus qu'aux *Fleurs du mal*, elles ressemblaient aux *Fleurs de bien*, et, injustice manifeste, elles passèrent inaperçues dans notre petite République des lettres. », dans Rossend LLATES, *30 anys de vida catalana*, Barcelone, Aedos, [1969], p. 260-261.

<sup>556</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Baudelaire*, trad. d'Elisabeth Mulder de Dauner, Barcelone, Cervantes, c. 1927.

baudelairiens et d'articles relatifs au poète. Outre l'édition du *Spleen de Paris* par la CIAP<sup>557</sup>, cette année voit la parution d'une biographie de Baudelaire par González Ruano, fêtée par un banquet, si l'on en croit un compte rendu paru dans *La Gaceta Literaria* :

La figura literaria de moda en este verano es la de Baudelaire. Por un libro biográfico, espléndidamente lanzado por César González-Ruano, seguido de un banquete (...). Y otra evocación por una gran edición popular de los pequeños poemas, en prosa, hechas por las bibliotecas populares Cervantes – de la C.I.A.P.<sup>558</sup>.

Aggeler<sup>559</sup> cite également plusieurs articles consacrés à Baudelaire dans la presse cette année-là, dont celui d'Enrique Diez-Canedo intitulé « Baudelaire y Poe<sup>560</sup> », qui sera commenté plus loin.

---

<sup>557</sup> Baudelaire, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. anonyme, préface de Francisco García Romo, Madrid/Barcelone/Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [1931].

<sup>558</sup> « Verano ibérico », *La Gaceta Literaria*, 1<sup>er</sup> août 1931.

<sup>559</sup> AGGELER, William, *Baudelaire judged by Spanish critics, 1857-1957*, Athens, University of Georgia Press, 1971, p. 55-66.

<sup>560</sup> DIEZ-CANEDO, Enrique, « Baudelaire y Poe », *El Sol*, 1<sup>er</sup> novembre 1931, p. 2.



Les traductions du *Spleen de Paris* au cours des deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et des deux premières du XX<sup>e</sup> suivent donc une chronologie irrégulière. Après les premières traductions dans *La Diana* à Madrid, sous la plume d'un auteur cubain, traductions très précoces si l'on considère qu'il faut attendre plus d'une décennie entre cette publication et les suivantes, que ce soit en castillan ou en catalan, trois autres revues jouent à leur tour un rôle pionnier pour introduire les poèmes en prose dans des systèmes littéraires contrastés : *La Habana Elegante* et *La Discusión* à Cuba, et, la même année que cette dernière, en 1893, *L'Avenç*, à Barcelone.

Qu'il n'y ait pas d'édition en volume avant 1905 et qu'il faille attendre 1918 pour que la traduction suivante paraisse, alors que la réception critique de Baudelaire est beaucoup plus précoce, suggère que les textes baudelairiens ont d'abord été réservés au petit groupe de ceux qui lisaient le français et aux lecteurs de quelques revues littéraires. Les caractéristiques matérielles de la première édition, vers 1905, signalent une nouvelle étape dans la réception du recueil, marquée par une volonté de diffusion large, dans des éditions accessibles. Elle est en effet d'un format réduit et d'une présentation peu travaillée. Le statut de son traducteur, non reconnu dans le monde littéraire ou même dénigré, laisse entendre que la traduction des *Petits poèmes en prose* n'était pas alors considérée comme une priorité pour les éditeurs à vocation culturelle ou pour des traducteurs reconnus, c'est à dire, généralement, des écrivains à la réputation établie. Si l'édition traduite par Eusebio Heras a eu le mérite d'introduire le recueil dans son intégralité et de le mettre à la disposition d'un lectorat plus large qu'auparavant, elle ne remplissait pas les conditions susceptibles de conférer au *Spleen de Paris* un statut de texte consacré dans le système littéraire d'accueil.

Au contraire, la personnalité de certains des traducteurs des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire dans les années 1920, phase la plus active de la réception du recueil en Espagne pour l'époque étudiée, signale un changement dans la perception du recueil de la part des différents acteurs du monde littéraire. José Francés et Enrique Diez-Canedo, tout particulièrement, le dotent d'une respectabilité nouvelle et le font accéder, cette fois en espagnol, au statut de classique, dans des traductions réutilisées jusqu'à des dates récentes.

Après la fin des années 1920, au cours desquelles le recueil est intégralement traduit en catalan, peut-être dans un souci de se conformer aux consignes sur le renouvellement de la prose, il semble que les traductions en volume s'ajoutent davantage par inertie éditoriale – car la figure de Baudelaire fait désormais réellement partie du paysage littéraire – que par nécessité de proposer aux lecteurs une nouvelle interprétation du texte. L'édition de 1931, en

effet, dépourvue de traducteur, retravaille des versions déjà publiées et la traduction d'Esclasans en 1942, noyée au milieu de la publication d'au moins sept autres traductions réalisées par le poète catalan la même année, répond probablement davantage à un besoin économique qu'à des motivations littéraires.



## II

# REGARDS CROISES DES TRADUCTEURS SUR LA FRANCE, LA TRADUCTION ET BAUDELAIRE

Contrairement à la précédente, cette partie n'est pas chronologique mais confronte les expériences des différents traducteurs précédemment présentés et leur discours concernant la France, la traduction et Baudelaire. La mise en parallèle des différents traducteurs, quand elle est possible, met en lumière quelques constantes dans ces discours mais surtout des différences notoires dues à des conceptions de la littérature et à des tempéraments bien distincts, malgré des similitudes contextuelles.

### 1. LA FRANCE DES TRADUCTEURS

#### 1.1. Voyage réel ou connaissance à distance

##### 1.1.1. Julián del Casal et la France: une relation à distance avec la « patria intelectual de sus sueños<sup>561</sup> »

###### 1.1.1.1. Julián del Casal et Paris

###### *Paris comme dernier refuge de l'illusion*

La revendication continue de la France comme pays rêvé est sûrement une pièce importante dans le procès pour lèse-patrie intenté à Casal. Dans leur présentation du poète

---

<sup>561</sup> ARMAS, Emilio de, *Las avispas*, 23 octobre 1893, dans Julián del CASAL, *Prosa*, vol. 2, édition d'Emilio de Armas, La Havane, Ed. Arte y Literatura, 1979, p. 412.

comme un parisien manqué, au fond plus français que cubain, il semble y avoir du dépit devant la préférence accordée à la France, plutôt que de réelles preuves d'une absence d'attachement à Cuba. Car Casal n'exprime pas d'idées contraires à l'indépendance. D'après Francisco Chacón, Casal « Nunca habla de política<sup>562</sup> ». C'est donc son abstention couplée à sa revendication continuelle du modèle français qui conduit à en faire une figure de mauvais patriote. Il vante pourtant chez certains auteurs dont il fait le portrait, ainsi que dans les figures de l'ancienne noblesse, leur rôle dans les luttes d'indépendance. Le fait qu'il appelle Maceo, dans la correspondance déjà citée, « nuestro General » est aussi un indice d'adhésion à la cause indépendantiste.

D'après le témoignage d'Enrique Hernández Miyares, il aurait dit à ses amis en plaisantant : « de no poder ser cubano como nuestro Rubén nicaragüense... oye, ya formaremos el partido anexionista francés<sup>563</sup> ». C'est une plaisanterie significative, non qu'elle démontre une trahison vis-à-vis de la patrie réelle mais parce qu'elle souligne le sentiment d'appartenance de Casal à une patrie rêvée, à sa « tierra de promisión<sup>564</sup> ».

Paris apparaît en effet pour Casal, insatisfait du lieu et de l'époque où il vit, comme l'antithèse de tout ce qu'il abhorre à La Havane. C'est aussi l'étalon qui permet d'évaluer tous les autres lieux selon leur capacité plus ou moins grande à se rapprocher d'un modèle de toute façon hors d'atteinte. L'attraction que la capitale mexicaine exerce sur Casal, par exemple, lui vient de sa ressemblance avec Paris : Mexico est pour lui « una especie de París americano, digno de ser conocido y admirado<sup>565</sup> ». Selon la représentation qu'il se fait de la capitale française, c'est avant tout le lieu où la culture et la littérature ont toute leur place, où l'écrivain jouit de la considération qu'il mérite.

Il est important de signaler que, malgré sa passion pour la ville, objet presque exclusif de son admiration et de son intérêt, il ne s'est jamais rendu à Paris. Lorsqu'il part quelques mois pour Madrid en 1888, son intention première était peut-être de continuer ensuite jusqu'à

---

<sup>562</sup> CHACÓN, Francisco, « Casal (Notas de mi cartera) », *El Figaro*, 26 novembre 1885, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 3, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 248.

<sup>563</sup> HERNÁNDEZ MIYARES, Enrique, « Julián del Casal patriota », dans Julián del CASAL, *Prosa*, vol. 2, édition d'Emilio de Armas, La Havane, Ed. Arte y Literatura, 1979.

<sup>564</sup> CASAL, Julián del, « La última ilusión », *La Habana Elegante*, 29 janvier 1893, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 228.

<sup>565</sup> CASAL, Julián del, « Carta abierta. A Carlos Noreña », *El Figaro*, 14 septembre 1890, *ibid.*, p. 167.

la capitale française. Cependant, l'accueil reçu dans la Péninsule n'est pas à la mesure de ses espérances et il se retrouve vite sans ressources, contraint de rentrer à Cuba.

Pour certains commentateurs, c'est volontairement qu'il aurait renoncé à voir la ville de ses propres yeux, afin de conserver intacte l'image idéale qu'il s'en faisait. C'est du moins ce que suggère José Antonio Portuondo : « Siempre la obsesión de París, de un París que cuando tuvo ocasión no quiso ver, acaso porque estaba seguro de hallarlo notablemente inferior al que él se había creado en su fantasía<sup>566</sup>. » Paris, avant de renvoyer à une ville réelle située dans le temps et dans l'espace, est donc une création utopique, forgée à partir de références livresques. Conscient que la représentation idéale qu'il s'en fait ne peut correspondre à aucune réalité, Casal choisit de ne pas perdre cette illusion. Comme il l'exprime dans son poème « Nostalgias », ses rêves d'exotisme pour distraire l'ennui et la mort ne sauraient aboutir au voyage concret :

Mas no parto. Si partiera  
Al instante yo quisiera  
Regresar<sup>567</sup>.

La nostalgie du titre est celle que le poète éprouve pour les espaces exotiques mais peut-être aussi celle qu'il ne pourrait manquer de ressentir pour son pays natal s'il le quittait, malgré la description peu flatteuse qu'il donne de La Havane. Il s'agit bien d'aimer toujours le lieu où l'on n'est pas (comme les lunatiques de Baudelaire dans un poème en prose traduit par Casal<sup>568</sup>) et non d'envisager réellement de s'établir ailleurs.

Refuser le voyage, c'est ainsi préserver un espace intérieur où se réfugier pour supporter le monde inhabitable. Paris est alors l'emblème de la dernière illusion, celle qu'il ne faut pas décevoir de peur de perdre tout goût à la vie. Casal explicite cette idée dans la conclusion d'une de ses proses justement intitulée « La última ilusión » où le personnage principal, Arsenio, qui semble être le porte-parole de l'auteur, répond au narrateur :

---

<sup>566</sup> PORTUONDO, José Antonio, « Angustia y evasión de Julián del Casal », *Cuadernos de Historia Habanera*. Primera Serie. Habaneros ilustres, 1937, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 66.

<sup>567</sup> CASAL, Julián del, « Nostalgias », *Nieve*, 1892, dans Julián del CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, Madrid, Editorial Verbum, 2001, p. 161-164.

<sup>568</sup> « Tu aimeras ce que j'aime et ce qui m'aime : l'eau, les nuages, le silence et la nuit ; la mer immense et verte ; l'eau informe et multiforme ; le lieu où tu ne seras pas ; l'amant que tu ne connaîtras pas. », dans BAUDELAIRE, Charles, « Les bienfaits de la lune », *Le Spleen de Paris*, dans Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, vol. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 341.

Y entonces ¿por qué no te marchas? – Porque si me fuera, yo estoy seguro que mi ensueño se desvanecería, como el aroma de una flor cogida en la mano hasta quedar despojado de todos sus encantos; mientras que viéndolo de lejos, yo creo todavía que hay algo, en el mundo, que endulce el mal de la vida, algo que constituye mi última ilusión, la que se encuentra siempre, como perla fina en cofre empolvado, dentro de los corazones más tristes, aquella ilusión que nunca se pierde, quizás<sup>569</sup>.

*Julián del Casal donneur de leçons de parisianisme*

Casal a souvent été perçu comme un Parisien égaré en terre cubaine. Il n'a sûrement pas découragé ces appréciations, peut-être plus flatteuses qu'offensantes à ses yeux, quelles qu'aient pu être les intentions de ceux qui les prononçaient. Ainsi, nous avons vu que, pour Justo de Lara, bien que Casal n'ait presque jamais quitté Cuba, son esprit était constamment en France. Le critique développe ensuite son affirmation:

De seguro que si a él se le preguntaba, siendo un joven a lo sumo de 27 ó 29 años, por las inclinaciones de cualquiera mujer de belleza generalmente aplaudida en La Habana, no hubiera podido facilitar muchas noticias. En cambio, de París conocía por sus lecturas, casi tanto como si las hubiera tratado, a todas las demimondaines que habían llamado la atención de los poetas y de los periodistas. El, como pocos parisienses hoy, se condolía en sus conversaciones de que Cora Pearl, hubiese muerto en la miseria. El sabía como nadie aquí, los más íntimos detalles de esa vida de las grandes cocotas y los bohemios célebres<sup>570</sup>.

Ce n'est donc pas seulement la vie littéraire intense qui intéresse Casal. Justo de Lara décrit avec ironie combien il se tient également au courant des moindres faits et gestes de tous les personnages célèbres du petit monde parisien, y compris les moins recommandables. Il semble que sa curiosité dans ce domaine ne connaisse pas de limites. Selon ce critique, cet intérêt confine au ridicule, puisqu'il fait de Casal un être absent au monde, inadapté à sa circonstance immédiate. Les plus petits détails, du moment qu'ils concernent Paris, valent la peine d'être connus et commentés.

Cette prétention d'une connaissance à distance la plus exhaustive possible est particulièrement sensible dans « La última ilusión ». Arsenio y oppose deux visions de Paris, l'une qui serait partagée par le plus grand nombre et celle qui lui est personnelle, fondée sur la littérature, la peinture et la sculpture :

---

<sup>569</sup> CASAL, Julián del, « La última ilusión », *La Habana Elegante*, 29 janvier 1893, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 229.

<sup>570</sup> LARA, Justo de, « Julián del Casal », *El Hogar*, 29 octobre 1893, n° 36, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 36.

Hay en París dos ciudades, la una execrable y la otra fascinadora para mí. Yo aborrezco el París célebre, rico, sano, burgués y universal; (...) Pero yo adoro, en cambio, el París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante y artificial (...) y el París, por último, que no conocen los extranjeros y de cuya existencia no se dan cuenta tal vez<sup>571</sup>.

Si les étrangers ne savent pas ce qu'est profondément Paris, lui n'en est pas vraiment un puisqu'il connaît tous ses secrets. Tout se passe comme si Casal voulait donner aux Cubains des leçons de parisianisme, comme s'il prétendait au titre de meilleur connaisseur cubain de Paris.

Cette double vision de Paris est mondaine pour la première et marginale pour la seconde. Si l'on regarde de plus près les rejets exprimés dans la description de la première ville, ils semblent contredire le commentaire de Justo de Lara : « Yo aborrezco (...) el París que se exhibe en la Gran Opera, en los martes de la Comedia Francesa o en las del Bosque de Bolonia (...); el París que lee el *Figaro* o la *Revista de Ambos Mundos* ». Ils s'opposent également au contenu de certaines chroniques de Casal à qui il arrive, comme on l'a vu, de rapporter un incident mondain ayant eu lieu à la Comédie Française. Ce parisianisme qui s'appuie sur des détails très concrets et assez futiles de la vie dans la capitale française, semble assez éloigné d'une idée uniquement chimérique. C'est qu'à côté des livres, Casal dévore aussi les revues et journaux pour appuyer sa conception de la ville. José Ismael Gutiérrez cite par exemple *L'Écho de Paris*, *Le Figaro*, *Les Temps*, *Gil Blas*, *Le Voltaire* parmi les publications lues par l'auteur de *Nieve*. Casal s'attache non seulement à la littérature en fragments qui y est diffusée, mais également aux nouvelles plus prosaïques qu'elles contiennent. On peut penser que ces informations bien concrètes servent à donner de la consistance à sa représentation imaginaire, mais c'est surtout le matériau à partir duquel il peut élaborer ses propres chroniques et satisfaire la curiosité d'un lectorat avide des dernières nouveautés françaises. Deux facettes sont donc à distinguer dans son discours sur Paris. L'une journalistique, qui s'appuie sur des revues et qui est destinée à la presse. L'autre plus intime, avant tout artistique, qu'il exprime dans ses fictions. Il y a le Paris issu de la littérature et celui qui est extrait des revues et journaux. Dans l'un et l'autre cas, cependant, il s'agit de représentations de la capitale dont la matière première est un support écrit.

---

<sup>571</sup> CASAL, Julián del, « La última ilusión », *La Habana Elegante*, 29 janvier 1893, *ibid.*, p. 228-229.



Pour Casal, nous l'avons vu plus haut, le principal attrait de Paris tient à ses artistes. La relation à distance, qu'il établit avec écrivains et peintres français est essentielle pour mieux comprendre son rapport à la France et la connaissance livresque qu'il en a.

#### 1.1.1.2. Julián del Casal et les artistes français : une relation médiatisée

##### *Une connaissance du monde et des œuvres à distance*

Un reproche a souvent été fait à Casal: celui d'être un auteur artificiel. Enrique José Varona entreprend de justifier ce terme d'« artificialité » : c'est essentiellement parce que l'inspiration de Casal lui vient des livres et que ces livres évoquent des cultures étrangères à la tradition nationale : « En su espíritu flotan visiones que nada tienen que ver con nuestra vida pasada<sup>572</sup> ».

Existen temperamentos psicológicos para quienes los signos verbales – las palabras – adquieren importancia decisiva, les dan casi las sensaciones de la realidad; en éstos el influjo de sus lecturas es preponderante; llega a equilibrar cuando no a vencer la influencia de las circunstancias eternas. Claro está que en cierto sentido bien puede llamarse esto un medio artificial. La realidad pasa por dos fracciones antes de llegar de este modo al cerebro<sup>573</sup>.

C'est dire que chez Casal et d'autres poètes de son « tempérament », les choses ne viennent pas s'intercaler entre les mots lus et les mots écrits. Si Casal connaît les circonstances extérieures à travers une médiation livresque, les lecteurs de ses vers accèdent à une réalité éloignée par deux médiations (« la realidad pasa por dos fracciones antes de llegar de este modo al cerebro »). Il y a donc, selon cette interprétation, une absence des référents réels, puisque les mots font signe vers d'autres mots et les livres se substituent à l'expérience vécue.

Ce que cherche à souligner Varona, c'est « el medio puramente subjetivo en que se alimenta su inspiración. (...) Todo ello está demostrando el influjo decisivo de las reminiscencias de lo leído<sup>574</sup> ». Il rejoint en cela les commentaires d'Emilio Bobadilla dans

---

<sup>572</sup> VARONA, Enrique José, «*Hojas al viento*. Primeras poesías. Por Julián del Casal. Habana», *La Habana Elegante*, 1er juin 1890, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 28.

<sup>573</sup> *Ibid.*

<sup>574</sup> *Ibid.*

l'article déjà cité paru en 1892, à l'occasion de la sortie du deuxième recueil de poésie de Casal :

Casal es un decadentista... traducido... ¿A qué ese prurito de imitar lo que está fuera de nuestro medio? Que Casal sea pesimista, bueno. Pesimista se es en Cuba como en Italia. Es un modo de ver la vida como cualquier otro. Pero que hable de lo que no ha visto y se haga lenguas de lo que no conoce... sino por los libros, no me parece bien. Opérese Casal el cáncer decadentista que le corroe con la lectura de escritores equilibrados y sanos, vea mucho por sus propios ojos y no piense que todo lo francés es oro puro<sup>575</sup>.

Les deux critiques semblent être d'accord sur ce constat des sources exclusivement livresques alors que leurs intentions sont différentes, Varona admirant malgré tout chez Casal la capacité à donner vie à cette matière artificielle alors que l'appréciation de Bobadilla est beaucoup plus négative. Ayant visité plusieurs pays d'Europe et d'Amérique et résidé longtemps à Paris et Madrid, ce dernier estime sûrement occuper une position légitime pour juger les écrits d'un auteur s'inspirant, jusqu'à la caricature, de modèles étrangers au lieu de s'appuyer sur une connaissance directe de ce dont il parle.

Varona admet cependant que beaucoup d'artistes se sont inspirés avec succès d'une nostalgie pour le passé. Il ne reproche donc pas à Casal de ne pas se tourner vers ce qui l'entoure directement. La réticence a plus à voir, une fois encore, avec la question de la récupération de l'histoire du pays dans la formation d'une identité nationale : « esto no es decir que el poeta no ame todos esos símbolos de edades muertas, sino que ese amor le ha venido por el canal de sus lecturas ; puesto que ellos nada han podido dejar en nuestras costumbres, en nuestras tradiciones, no perteneciendo a nuestra historia<sup>576</sup>. » Cette insistance sur des sources exclusivement livresques, opposées d'une part au fait de puiser directement dans une identité cubaine palpable et ressentie, d'autre part aux choses vues lors de voyages, est importante pour aborder la conception de la traduction à cette époque. Une problématique que Berman formule comme synthèse du questionnement des intellectuels allemands autour du rôle de la traduction dans leur culture éclaire cette opposition entre livres étrangers et passé propre :

---

<sup>575</sup> BOBADILLA, Emilio, *La Habana Elegante*, 1892, cité par Emilio de ARMAS, *Casal*, La Havane, Editorial Letras cubanas, 1981, p. 168.

<sup>576</sup> VARONA, Enrique José, « *Hojas al viento*. Primeras poesías. Por Julián del Casal. Habana », *La Habana Elegante*, 1er juin 1890, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 28.

Dans quelle mesure (...) ce rapport hypertrophique et démesuré, ne constitue-t-il pas pour nous une menace radicale ? Ne devons-nous pas plutôt nous tourner vers ce qui, dans notre culture, nous est *devenu* étranger, mais constitue en réalité notre « nature » la plus propre – notre *passé*<sup>577</sup> ?

C'est le rapport du peuple allemand à la traduction qui est ici questionné mais cela vaut dans une plus large mesure pour la relation à une littérature et une langue étrangères quand il s'agit d'établir la spécificité d'un peuple.

### *Julián del Casal et Gustave Moreau*

Les propos d'Emilio Bobadilla semblent viser plus particulièrement chez Casal la création poétique qui prend comme point de départ l'admiration pour les tableaux du peintre symboliste Gustave Moreau. En effet, c'est justement dans le deuxième recueil de Casal, *Nieve*, que se trouve la section « Mi museo ideal » consacrée au peintre. Ces poèmes sont une des illustrations les plus connues et étudiées de l'étroite relation du poète avec la culture française. C'est aussi un bon exemple de son rapport médiatisé avec les arts. Car on sait que Casal n'a pas eu accès aux œuvres originales mais seulement à des reproductions. Son ami Manuel de la Cruz en témoigne:

Leyendo a Huysmans vino Casal a hacer de Gustavo Moreau una musa auxiliar [...] Y Casal no ha visto nunca un cuadro original de Moreau, ni copias, ni *pastiches*: conoce toda su obra por la reproducción fotográfica y por los exaltados panegíricos de Huysmans<sup>578</sup>.

Cette citation ajoute une seconde médiatisation entre Moreau et Casal, introduisant Huysmans dans le rôle d'intermédiaire. La lecture de ses textes semble avoir conditionné la réception du peintre français. La critique a démontré en effet que certains des sonnets de Casal inspirés par les tableaux de Moreau, sont également des réécritures de l'*ekphrasis* que Huysmans en donne dans *À rebours*<sup>579</sup>. Gladys Zaldívar<sup>580</sup> explique par exemple les relations entre les sonnets « Salomé » et « La aparición » et la description des tableaux du même nom

---

<sup>577</sup> BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>578</sup> Cité par José María MONNER SANS, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, México, Colegio de México, 1952.

<sup>579</sup> HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, 1977. L'édition originale date de 1884.

<sup>580</sup> ZALDÍVAR, Gladys, « Dos temas de la búsqueda metafísica en Huysmans y Casal », dans FIGUEROA, Esperanza [et al.], « Dos temas de la búsqueda metafísica en Huysmans y Casal », *Julián del Casal. Estudios críticos sobre su obra*, Miami, Ediciones Universal, 1974.

au cinquième chapitre du livre de Huysmans. Oscar Montero étudie également cette double source dans un article intitulé « Translating decadence : Julián del Casal's Reading of Huysmans and Moreau<sup>581</sup> ». Le choix de ce titre est significatif en ce qu'il rapproche de nouveau l'œuvre originale de Casal d'une traduction, comme si une des caractéristiques principales de son écriture était d'être toujours réécrite. Il y a par ailleurs une analogie traditionnelle entre les reproductions de tableaux ou de sculptures et la traduction. Varona la reprend d'ailleurs à son compte : « el papel que desempeñan, respecto a las artes de la vista, las copias y los grabados, lo desempeñan, para el arte de la palabra, las traducciones<sup>582</sup>. » Ainsi, Casal travaillant à partir de dérivations de peinture et de littérature, il paraît normal que son œuvre, originale ou de traduction, soit à son tour considérée comme dérivée. La création poétique de Casal s'effectue donc à distance des originaux, ce qui semble expliquer le type de reproches dont les paroles d'Emilio Bobadilla citées plus haut sont emblématiques.

### 1.1.2. Le voyage en France d'Agustí Esclasans : Paris, Lyon et Barcelone

Ce qui frappe dans le récit du voyage en France d'Esclasans, c'est combien sa tonalité tranche avec le reste de l'autobiographie, qui recourt le plus souvent au registre de la plainte et présente relativement peu de moments de satisfaction. À bien des égards, l'épisode français semble avoir donné à l'apprenti négociant l'occasion de devenir une tout autre personne, même s'il s'agit d'une transformation éphémère.

#### 1.1.2.1. Paris, la ville de la beauté et de l'élégance

Esclasans découvre Paris à 15 ans, en janvier 1911, lorsqu'il accompagne Charles Fougère, le co-directeur français d'une fabrique de soieries et de velours dont le père d'Esclasans était le représentant à Barcelone. Charles Fougère et sa femme Pierrette, cette dernière originaire de Lyon, s'y rendaient en voyage de noces après avoir séjourné un mois à

---

<sup>581</sup> MONTERO, Oscar, « Translating decadence : Julián del Casal's Reading of Huysmans and Moreau », *Revista de Estudios hispánicos*, vol. 26, n°3, 1992, p. 369-390.

<sup>582</sup> VARONA, Enrique José, « El intermezzo lírico de Heine », en : *Estudios y conferencias*, La Habana, Edición oficial, 1936, p. 109, cité par Yoandy CABRERA ORTEGA, « Varona, Martí y Ramón Piña: algunas ideas sobre la traducción », *Cubaliteraria*, article publié en ligne le 7 avril 2008.

Barcelone. Par la suite, il reste un an en France, travaillant à des tâches de secrétariat et de traduction à Clermont-Ferrand, avec Charles Fougère, et voyageant régulièrement à Lyon et à Saint Étienne pour visiter des fabriques.

Bien qu'elle soit très brève, la visite de la capitale française est le point culminant du voyage. D'emblée, la ville est reliée à des références littéraires et associée à l'élégance :

El París que jo mateix he anat forjant-me, a través de les lectures, va d'Honoré de Balzac i Charles Baudelaire fins a Paul Morand i Francis Carco. És un París netament « literari », elegantment rimològic. Però, a la base d'aquest París d'*élite*, que jo sol he anat creant-me al llarg dels anys, hi ha encara, hi haurà sempre, aquella perla en forma de ciutat, grisa i argentada, humida i pefumada, que jo vaig descobrir, a l'edat de quinze anys, des de la finestrella tancada d'un cotxe tronat, acompanyant un tal Monsieur Charles Fougère i la seva jove i molt bella muller, Pierrette (...). Quan diguérem adéu a la *Ville Lumière*, vaig sentir que el meu cor s'esquinçava, com un fanalet japonès fuetjat pel vent de la melangia i el sofriment<sup>583</sup>.

A Paris comme à Lyon, ce qui frappe d'abord le jeune voyageur, ce sont les parfums. Dès le récit du séjour à Paris, l'écriture laisse davantage de place aux sens qu'à l'accoutumée. L'attention prêtée aux odeurs est particulièrement marquée : « No podré descriure mai, tan exactament com voldria, aquella inefable olor de mantega fregida i de llegums bullits, de violetes de Parma i de coeurs-de-lilas, de feminitat rossa i blava, d'elegància suprema i discretament mig esvaïda<sup>584</sup>. »

Le commentaire olfactif permet de passer de la nourriture aux femmes, et ce dernier aspect du séjour en France n'est pas négligeable. Même si elle reste discrète, la présence des femmes est un peu plus manifeste dans cet épisode que dans le reste de l'autobiographie. Esclasans s'attache avant tout à leur élégance, comme dans la phrase précédente. Quant à la jeune mariée qu'il accompagne dans son voyage de noce, il est manifeste qu'elle ne le laisse pas insensible: chaque fois qu'il la mentionne, l'épouse de Charles Fougère est désignée

---

<sup>583</sup> « Le Paris que je me suis forgé moi-même, à travers les lectures, va d'Honoré de Balzac et Charles Baudelaire à Paul Morand et Francis Carco. C'est un Paris nettement « littéraire », élégamment rythmologique. Mais, à la base de ce Paris d'*élite*, que moi seul me suis créé au fil des années, il y a encore, il y aura toujours, cette perle en forme de ville, grise et argentée, humide et parfumée, que je découvris, à l'âge de quinze ans, depuis la vitre close d'une voiture délabrée, alors que j'accompagnais un certain Monsieur Charles Fougère et sa jeune et très belle femme, Pierrette (...). Lorsque nous dîmes adieu à la *Ville Lumière*, je sentis mon cœur se déchirer comme une lanterne chinoise fouettée par le vent de la mélancolie et de la souffrance. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 154.

<sup>584</sup> « Je ne pourrai jamais décrire aussi exactement que je le voudrais cette ineffable odeur de beurre frit et de légumes bouillis, de violettes de Parme et de coeurs-de-lilas, de féminité blonde et bleue, d'élégance suprême et, discrètement, à moitié évanouie. », *ibid.*, p. 151.

comme « la seva jove i molt bella muller<sup>585</sup> », et ce type de remarque ne se retrouve guère dans ses Mémoires.

Les autres Françaises, pourtant, sont caractérisées avant tout par leur distinction et présentées comme des images distantes, l'érotisme étant presque totalement évacué. La volupté de l'expérience parisienne est attribuée à la figure personnifiée de la ville elle-même, davantage qu'elle ne se focalise sur ses habitantes. C'est en effet la ville qui est le principal objet du désir du jeune apprenti, qui la décrit en termes amoureux :

Suavitat sedosa i envellutada del París 1910, femenina i *charmeuse*, excitadora i adormidora! Jo em sentia sol, una mica *dépaysé*, però lliurat en cos i ànima a la immensa aventura tan desitjada, que acabava de regalar-me un cop de la fortuna, i que calia aprofitar sense deixar-ne gota, puix que segurament passarien molts anys abans no tornés a presentar-se, i àdhuc potser no tornaria mai més<sup>586</sup>.

Les mots employés ici pour qualifier la ville sont significatifs car ils semblent désigner directement l'occupation à laquelle va devoir se consacrer malgré lui le jeune Catalan, les premiers termes étant empruntés précisément au vocabulaire du tissu. Tout se passe comme si ces termes, qui à Barcelone renvoient à une profession qui lui répugne, subissaient en France une métamorphose pour prendre de tout autres connotations, plus esthétisantes.

Les adjectifs suivants, personnifiant la ville, ne sont pas sans rappeler ceux qu'utilisait Julián del Casal dans une de ses lettres à Gustave Moreau, une vingtaine d'années auparavant, lorsqu'il qualifiait la langue française de caressante, délicate et voluptueuse<sup>587</sup>. Pour Esclasans, pourtant, le français est davantage associé à des critères intellectuels, puisqu'il la qualifie, dans le passage où il raconte son séjour parisien, « finíssima, elegantíssima, cultivadíssima llengua francesa<sup>588</sup> ».

---

<sup>585</sup> « Sa jeune et très belle femme », *ibid.*, p. 149 et p. 154.

<sup>586</sup> « Suavité soyeuse et veloutée du Paris 1910, féminine et *charmeuse*, excitante et endormante ! Je me sentais seul, un peu *dépaysé*, mais livré corps et âme à l'immense aventure tant désirée, qu'un coup du sort venait de m'offrir, et dont il fallait profiter sans en laisser une goutte, puisque de nombreuses années passeraient sûrement avant qu'elle ne se présentât à nouveau, et peut-être même ne se présenterait-elle jamais plus. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 154.

<sup>587</sup> « mes lettres qui j'ose vous écrire dans le voluptueuse et délicat idiome qui vous parlez [*sic*] », dans une lettre du 16 septembre 1891; « impuissant que je suis pour m'exprimer dans votre caressant et voluptueuse langue [*sic*] », dans une lettre du 1<sup>er</sup> novembre 1891, GLICKMAN, R. J. (1972-1973), « Julián del Casal: Letters to Gustave Moreau », *Revista Hispánica Moderna*, vol. 37, n°162, p. 101-135.

<sup>588</sup> « la très fine, très élégante, très cultivée langue française », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 153.

### 1.1.2.2. La France, patrie des sensations et des vices

Esclasans, tout au long de *La meva vida*, n'avoue guère de faiblesse, en dehors de son incapacité totale à s'intéresser à la vie pratique et aux affaires économiques, ce dont il est en réalité plutôt fier. Lui qui dit mener une vie rangée, occupée essentiellement par ses divers emplois, la lecture, l'écriture et de longues promenades pour entretenir sa santé de fer, se vante également à plusieurs reprises de sa chasteté, qui lui permet de mettre toute son énergie dans sa tâche intellectuelle. Il s'autorise même à censurer les hommes de lettres catalans, dont le mode de vie est à l'opposé de celui qu'il prône: « Els que havien passat per la Universitat de Barcelona eren uns pedants insuportables. Els que no hi havien passat, eren uns analfabets i uns grossers. I, sobretot, viciosos. L'alcohol i les meuques, dues coses que a mi sempre m'han repugnat, eren per a la majoria d'ells dos excitants indispensables<sup>589</sup>. »

Pourtant, le lecteur apprend incidemment, au début du deuxième volume, que cette répugnance pour l'alcool a connu au moins une exception d'un an, qui coïncide précisément avec le séjour en France :

De « vicis », d'allò que se'n diu « vicis », no n'he tinguts mai. Jo sóc un home sa, però, com a bon intel·lectual, d'una curiositat infinita. He tingut, doncs, « curiositats », més que no pas « vicis ». M'agrada conèixer-ho tot, encara que només sigui una vegada, per tal de poder parlar-ne en les meves obres. L'alcohol, per exemple, no m'ha dit mai res. I, això no obstant, a França, per literatura, perquè feia Paul Verlaine, vaig aficionar-me a aquella beguda tan bona, que té un fi gustet d'anís, i que els francesos en diuen *pernod*, els castellans *absintio*, i els catalans *donzell*. Aquesta petita afició em durà un any, i després vaig desavesar-me'n<sup>590</sup>.

Ce paragraphe montre au passage la fascination exercée par les auteurs français sur le jeune Esclasans. Son goût pour la littérature française s'accompagne ici d'un mimétisme vis-à-vis de Verlaine qui le pousse, malgré son aversion supposée pour l'alcool, à boire de

---

<sup>589</sup> « Ceux qui étaient passés par l'Université de Barcelone étaient des pédants insupportables. Ceux qui n'y étaient pas passés étaient analphabètes et grossiers. Et, surtout, vicieux. L'alcool et les prostituées, deux choses qui m'ont toujours répugné, étaient pour la plupart d'entre eux deux excitants indispensables. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 224.

<sup>590</sup> « Des “vices”, ce qu'on appelle des “vices”, je n'en ai jamais eu. Je suis un homme sain mais, comme tout bon intellectuel, d'une curiosité infinie. J'ai eu, donc, des “curiosités” plutôt que des “vices”. J'aime tout connaître, ne serait-ce qu'une fois, afin de pouvoir en parler dans mes œuvres. L'alcool, par exemple, ne m'a jamais rien dit. Et, pourtant, en France, à cause de la littérature, parce que j'imitais Paul Verlaine, je me mis à apprécier cette boisson si bonne, qui a un léger petit goût d'anís et que les Français appellent *pernod*, les Castillans *absintio*, et les Catalans *donzell*. Cette petite habitude dura un an, puis j'y renonçai. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 55.

l'absinthe, boisson qui connaissait à cette époque la fin de son âge d'or en France, avant son interdiction en 1915. L'exemple d'un poète qu'il admire a donc suffisamment de force pour l'inciter à céder à ce vice, quitte à le rebaptiser « curiositat » ou « afició » pour en atténuer la transgression.

Ce mimétisme s'observe aussi, sous d'autres formes, à propos de Baudelaire, nous y reviendrons. L'idée de faire des expériences de toute sorte dans le seul but d'enrichir son œuvre littéraire, qui sert ici de justification, n'est pas sans évoquer également Baudelaire et son travail sur les « paradis artificiels ». Le commentaire laisse pourtant entendre qu'Esclasans n'a pas eu à se forcer beaucoup pour apprécier cette boisson tellement en vogue alors dans le monde artistique et littéraire.

Le séjour en France est donc l'occasion de faire des écarts dans une vie réglée en se permettant des plaisirs qui sont ensuite rapidement bannis à son retour, ou passés sous silence. S'il ne consacre aucun commentaire à son régime alimentaire dans sa vie quotidienne à Barcelone, en dehors des livres qu'il reconnaît dévorer<sup>591</sup>, la nourriture fait son apparition à l'occasion du voyage en France. C'est la mention de sa découverte du nougat, lorsqu'il passe par la gare de Montélimar sur le trajet vers Paris, qui lui donne l'occasion d'avouer sa gourmandise, nougat « que vaig paladejar – jo, que sóc tan sibaríticament llaminer ! – com un preanunci de les dolçors que m'oferia la terra *gauloise*<sup>592</sup>. » C'est probablement le seul emploi de l'adverbe « sibaríticament » dans *La meva vida*. Son choix est loin d'être anodin car il contraste fortement avec les protestations de stoïcisme qui caractérisent l'autoportrait moral d'Esclasans tout au long de ce livre. Par la suite, les plaisirs de la table constituent manifestement un des agréments notables de la vie auprès des Fougère (« La taula era esplèndida, car vivien gairebé aristocràticament, i les llaminadures eren exquisides, cosa que deixava molt convençut i satisfet un tan ferm *connaisseur* com sóc jo. La pastisseria francesa, en aquella època, era molt diferent de la catalana, i estava gairebé tota feta a base de *praline* y

---

<sup>591</sup> « Dono gràcies a Deu per haver-me fet un home de llibres, un devorador de biblioteques, en lloc de un menyspreable home de negocis barceloní ». « Je rends grâce à Dieu de m'avoir fait homme de livres, dévoreur de bibliothèques, plutôt que méprisable négociant barcelonais », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 265.

<sup>592</sup> « que je dégustai – moi qui suis si sybaritiquement gourmand ! – comme un avant-goût des douceurs que m'offrait la terre *gauloise*. », *ibid.*, p. 150.



*cake*<sup>593</sup> ») et Esclasans avoue que le petit salaire qu'il reçoit pour son travail est en partie dépensé à l'achat de sucreries<sup>594</sup>. Certes, rien n'indique que sa gourmandise soit née en France mais il est très significatif qu'elle soit confessée au lecteur à l'occasion du premier contact avec ce pays, comme s'il lui permettait un épanouissement des sens qu'il s'interdisait dans son environnement habituel.

Il est permis de penser que l'emploi de l'expression « douce France », répétée dans *La meva vida*, évoque dans l'esprit d'Esclasans les significations de l'adjectif « dolç » en catalan, qui se réfère avant tout à une sensation gustative sucrée, avant de s'appliquer également à tout ce qui est agréable aux autres sens. Cette hypothèse est renforcée par l'association de la France avec le mot « dolçors » dans le passage cité ci-dessus.

Une facette épicurienne d'Esclasans est ainsi mise au jour, assez loin du mode de vie ascétique défendu par la suite. Outre l'aveu concernant l'alcool, l'auteur revient, quelques pages auparavant, sur l'habitude de fumer la pipe<sup>595</sup>, acquise, elle aussi, en France, et conservée pendant quelques années jusqu'à un malaise, dans les années 1920. Si l'habitude de fumer la pipe et l'achat de sucreries font partie du récit du voyage en France, la mention de l'alcool n'est faite qu'*a posteriori*, plusieurs années après le séjour en France quand cette mauvaise habitude ne peut plus lui être reprochée, puisqu'il déclare s'en être défait au bout d'un an. C'est donc après le retour à Barcelone que le lecteur prend toute la mesure du caractère inédit que l'expérience française a représenté pour lui, et du contraste violent imposé par les responsabilités assumées précipitamment lorsque l'état de santé de son père le rappelle en Catalogne.

---

<sup>593</sup> « La table était splendide, car ils vivaient presque aristocratiquement, et les sucreries étaient exquises, chose qui laissait tout à fait convaincu et satisfait le fin *connoisseur* que je suis. La pâtisserie française, à cette époque, était très différente de la pâtisserie catalane et presque entièrement faite à base de *praline* et de *cake*. », *ibid.*, p. 160.

<sup>594</sup> *Ibid.*

<sup>595</sup> « Ja vaig contar, en el primer llibre de *La meva vida*, que jo vaig començar a fumar, molt jove, d'acord amb el meu pare. (...) Però confesso que el tabac no m'entusiasmava pas. Després de la mort d'ell, a França, vaig aficionar-me a fumar en pipa, per simple mimetisme, perquè veia que o feien els companys. De retorn a Barcelona, vaig seguir fumant, per habitud adquirida més que no pas per vici crònic. » « J'ai déjà raconté, dans le premier livre de *La meva vida*, que je commençai à fumer très jeune, avec l'accord de mon père (...). Mais j'avoue que le tabac ne m'enthousiasmait pas. Après la mort ce celui-ci, en France, je pris l'habitude de fumer la pipe, par simple mimétisme, parce que je voyais mes camarades le faire. De retour à Barcelone, je continuai à fumer, parce que j'en avais pris l'habitude, plus que par vice chronique. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 54.

Le séjour en France est révélateur de la différence de mode de vie rendue possible par le voyage, susceptible de provoquer des changements radicaux. Esclasans dans sa version française boit et fume, se laisse aller à la gourmandise. Lorsqu'il raconte cette période, il mêle probablement déjà aux sentiments de l'époque ceux que ne manque pas de provoquer en lui le souvenir de cet épisode heureux : la nostalgie semble présente dès la première découverte de Paris. L'auteur des Mémoires n'est que trop conscient, *a posteriori*, de l'impossibilité par la suite de goûter à nouveau à cette période bénie. À la nostalgie de la France s'ajoute probablement celle de sa jeunesse, d'une parenthèse lui ayant permis une relative et très temporaire insouciance :

Vaig viure un any, des del Nadal de 1910 al Nadal de 1911, entre Lyon, Saint Etienne i Clermont-Ferrand, però amb residència fixa en aqueixa darrera ciutat. Mentiria si digués que vaig ésser infeliç durant aquest any. Ben al contrari: ara, mirat a trenta-cinc anys de distància, em sembla un dels moments més benaurats de la meva vida<sup>596</sup>.

### 1.1.2.3. Rapprochements entre Lyon et Barcelone

Le voyage en France qui, d'une certaine façon, avait commencé aux Écoles Françaises de Barcelone, présentées comme un échantillon de territoire français, se poursuit lors de la semaine passée à Paris puis de l'année à Clermont-Ferrand, ponctuée de brefs séjours à Lyon, où Esclasans vient parfois passer le samedi après-midi et le dimanche, chez la mère de Charles Fougère, rue de la République.

La ville de Lyon présente deux caractéristiques principales qui la rendent chère à ses yeux et étrangement familière : tout d'abord, elle est décrite comme une Barcelone en miniature, à travers plusieurs analogies entre des lieux emblématiques des deux villes :

Lyon, quan jo vaig anar-hi, era una Barcelona en petit, de manera que no m'hi vaig pas enyorar molt. (...) Per a acentuar la semblança amb Barcelona, hi havia, dalt d'un turó, semblant al nostre Collcerola, o « Tibidabo », com encara li diuen els pedants, però no tan alta, una basílica dedicada a Notre-Dame de Fourvière. Un dels recons [*sic*] més bells, en el qual jo havia perdut moltes hores i fet molts somnis, era el parc de la Tête d'Or, mena de Parc de la Ciutadella barceloní, però amb aquella elegància retallada i versallesca, que no han tingut mai els abandonats i humits parcs barcelonins, tan deixats de la mà de Déu... i de l'Ajuntament. (...) Com que a mi sempre m'ha agradat *flâner* pels carrers, a la

---

<sup>596</sup> « Je vécus une année, de Noël 1910 à Noël 1911, entre Lyon, Saint Étienne et Clermont-Ferrand, mais ma résidence fixe était dans cette dernière ville. Je mentirais si je disais que je fus malheureux pendant cette année. Bien au contraire : à présent, en le regardant avec trente-cinq ans de distance, il me semble que ce fut un des moments de plus grande félicité de ma vie. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 161.

deriva i sense solta ni volta, trobava un gaudi especial, encara no oblidat, en les meves passejades pel barri de la Croix-Rousse, mena de districte cinquè barceloní barrejat amb el barri de la Barceloneta. (...) El barri dels Terreaux era el barri lyonès per excel·lència, puix que hi havia els comerços de la seda, amb cases dels segles XV, XVI i XVII, estretes i tortuoses, amb quelcom de barri gòtic barceloní<sup>597</sup>.

Par ailleurs, la présence de Baudelaire, qui y a passé quelques années dans son enfance, s’y fait sentir, nous y reviendrons.

### 1.1.3. La France fantasmatique de Julián del Casal et Agustí Esclasans

Le rapport de Julián del Casal et d’Agustí Esclasans avec la France et Paris suggère plus d’un rapprochement entre ces deux poètes traducteurs nés à Cuba et en Catalogne à trente-deux ans d’intervalle, et qui n’ont pas été contemporains.

Malgré le fait que deux décennies environ séparent le voyage du Cubain à Madrid, entre 1888 et 1889, qui devait initialement se prolonger par la visite de Paris et celui du Catalan dans la capitale française entre 1910 et 1911, le Paris dont ils rêvent est globalement celui de la même époque.

Bien sûr, en dehors même des coordonnées spatiales et temporelles différentes, les expériences ne sont pas strictement comparables car Esclasans a réellement connu la France et Paris, même si sa visite dans la capitale n’a duré qu’une semaine, alors que Julián del Casal a dû se contenter de l’imaginer, par manque de temps et de moyens. Il peut paraître surprenant de comparer un voyage projeté et un voyage effectivement réalisé mais, dans les deux cas, la destination est en grande partie fantasmée. Tous deux en parlent d’ailleurs comme d’une terre

---

<sup>597</sup> « Lyon, quand je m’y rendis, étais une Barcelone en miniature, de sorte que je n’y sentis pas beaucoup le mal du pays. (...) Pour accentuer la ressemblance avec Barcelone, il y avait, en haut d’une colline, semblable à notre Collcerola ou “Tibidabo”, comme l’appellent maintenant les pédants, mais pas aussi haute, une basilique dédiée à Notre-Dame de Fourvière. L’un des coins les plus beaux, où j’avais perdu de nombreuses heures et fait de nombreux rêves, était le parc de la Tête d’Or, espèce de Parc de la Ciutadella barcelonais, mais avec cette élégance découpée et versaillaise que n’ont jamais eue les parcs abandonnés et humides, tellement délaissés par Dieu... et par la mairie. (...) Comme j’ai toujours aimé *flâner* dans les rues, à la dérive et sans rime ni raison, j’éprouvais un plaisir particulier, non encore oublié, au cours de mes promenades dans le quartier de la Croix-Rousse, sorte de cinquième district barcelonais mélangé au quartier de la Barcelonnette. Le quartier des Terreaux était le quartier lyonnais par excellence, puisqu’on y trouvait les commerces de la soie et des maisons des XVe, XVIe et XVIIe siècles, étroites et tortueuses, qui avaient quelque chose du quartier gothique barcelonais. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 155-156.

promise<sup>598</sup> et leur vision de Paris est semblable en ce qu'ils la rêvent à partir de la littérature, en particulier d'après les textes de Baudelaire, avant de tenter de la visiter. C'est donc la ville littéraire davantage que le lieu réel qui les intéresse. Esclasans, parce qu'il en a la nostalgie dès le moment où il la découvre, car elle ne peut correspondre exactement à la représentation qu'il s'en était forgé et parce qu'il en garde une image idéalisée par le souvenir d'un épisode heureux de sa jeunesse, n'est finalement pas un amateur de Paris très différent de Julián del Casal, qui exprime son souhait de connaître un jour ce paradis de l'homme de lettres sans être totalement dupe de l'illusion que la non-réalisation du voyage lui permet de maintenir.

En outre, le récit de l'expérience d'Esclasans lors de la découverte de Paris, bien qu'intégrant quelques détails concrets comme la description des odeurs de la ville, manque de netteté car, en plus d'être embrumée par le souvenir, la visite de Paris en hiver s'est faite essentiellement à travers les vitres d'une voiture, ce qui maintient la distance avec l'espace imaginé. La conclusion de cette étape du voyage frappe toute l'expérience d'irréalité: « Resta en mi el dolcíssim record, molt esfumat, com un somni, com un film, d'aquests vuit o nou dies passats a París<sup>599</sup> ».

## 1.2. La langue française

Le rapport à la langue française des différents traducteurs est essentiel à analyser pour pouvoir par la suite remettre dans leur contexte leurs options de traduction. Deux questions principales sont à prendre en compte : leur représentation de la langue d'une part et le degré de maîtrise de celle-ci d'autre part. Ce questionnement aidera à relier les différentes méthodes de traduction à la relation entretenue avec cette langue, plutôt affective ou savante, principalement livresque ou acquise directement sur le territoire français, exclusive ou bien partagée avec d'autres langues étrangères. Il permettra aussi de tenter de dire si certains écarts de traduction et contresens relevés doivent être attribués à une connaissance insuffisante de la langue ou à des choix de traduction délibérés.

---

<sup>598</sup> CASAL, Julián del, « La última ilusión », *La Habana Elegante*, 29 janvier 1893, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 228; dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 151.

<sup>599</sup> « Demeure en moi le très doux souvenir, très estompé, comme un rêve, comme un film, de ces huit ou neuf jours passés à Paris. », *ibid.*, p. 153-154.

## 1.2.1. Julián del Casal et la langue française

### 1.2.1.1. Une ouverture sur le monde

La relation de Casal avec la langue française est essentiellement livresque comme l'a souligné à juste titre Fray Candil. La connaissance de cette langue lui a bien sûr permis de découvrir la littérature française et d'être en lien permanent avec l'actualité littéraire parisienne, mais le français est aussi une langue de médiation pour accéder aux autres littératures étrangères, essentiellement européennes. Ainsi, le conte de Tolstoï « El pecador arrepentido », dont il publie la traduction en 1887<sup>600</sup>, aurait été traduit à partir d'une version française et il se pourrait qu'il en ait été de même pour sa traduction d'un poème de Heine inclus dans *Hojas al viento* (1890), comme le suggère Carmen Suárez León<sup>601</sup>.

Le français n'est donc pas seulement la langue qui permet au poète cubain de s'évader vers une patrie rêvée mais plus généralement celle qui élargit ses horizons littéraires pour l'aider à échapper à l'environnement colonial finisécular de La Havane qu'il décrit à plusieurs reprises comme étouffant.

D'autre part, les auteurs de langue anglaise cités par Casal dans ses chroniques sont essentiellement Edgar Allan Poe et Thomas de Quincey<sup>602</sup>. L'hypothèse d'une rencontre de Casal avec ces écrivains par l'intermédiaire du français est donc envisageable. En effet, outre ses célèbres traductions d'Edgar Poe, Baudelaire a traduit et adapté, dans *Un mangeur d'opium*, un récit de Thomas de Quincey. Il pourrait avoir joué ici un rôle de médiateur vers la langue anglaise diffusant l'œuvre de ses modèles littéraires. Le français représente ainsi, pour Casal, la langue qui lui ouvre les portes de la littérature mondiale. « Viviendo una vida de libro<sup>603</sup> », selon l'expression de Rubén Darío, Casal a donc voyagé à travers la lecture, sans presque quitter son pays natal, et sans jamais aller en France.

---

<sup>600</sup> CASAL, Julián del, *Prosa*, vol. 1, édition d'Emilio de Armas, La Havane, Ed. Arte y Literatura, 1979, p. 349.

<sup>601</sup> SUÁREZ LEÓN, Carmen, « Julián del Casal: invención de Baudelaire », *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, n°1-2, janvier-juin 2006, p. 82-86.

<sup>602</sup> Ce dernier auteur est cité par Julián del CASAL, « Para las mujeres. Introducción », *La Discusión*, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 155-156.

<sup>603</sup> DARÍO, Rubén, « Films habaneros. El poeta Julián del Casal », *El Figaro*, 21 octobre 1910.

### 1.2.1.2. Appropriation d'une identité rêvée à travers le français écrit

Même si Fray Candil ne cherche probablement pas à exprimer une opinion nuancée et impartiale lorsqu'il qualifie Casal de « decadentista traducido<sup>604</sup> », ces termes sont révélateurs du rapport profond que son compatriote entretient avec sa langue maternelle et avec le français. Faire de Casal un « décadent traduit », c'est dire aussi que chez lui la langue espagnole ne serait que de surface. C'est faire de lui un Français déguisé en Cubain, une sorte de transfuge. Par ce diagnostic, Emilio Bobadilla rapproche Casal de Darío dont Juan Valera avait commenté le « galicismo mental<sup>605</sup> » en 1888. Il y aurait donc un décalage, chez le poète cubain, entre la pensée et la langue, une inadéquation avec sa langue maternelle. Le désir de faire du français une seconde langue maternelle est justement suggéré par Ricardo del Monte lorsque, dans le numéro d'octobre 1893 de *La Habana Elegante* en hommage à Casal, il résume de la façon suivante la situation du poète dans son pays : « Así vivió Casal, en perpetua contradicción con la sociedad que lo rodeaba, con el medio ambiente moral, científico y literario de su época y hasta con su idioma nativo que hubiera trocado gustosamente por el de Baudelaire y Huysmans<sup>606</sup>. »

Son aisance dans la compréhension de cette langue est soulignée par le témoignage de plusieurs de ses amis, dont le journaliste et essayiste Justo de Lara, qui commente : « Traducía el francés a libro abierto con facilidad pasmosa. No lo hablaba, ni necesitaba ni quería hablarlo<sup>607</sup>. » C'est donc uniquement le français écrit qui intéresse le poète cubain et nous savons déjà qu'il se montrait totalement imprégné par cette langue, que ce soit dans son œuvre originale ou dans ses traductions.

Par ailleurs, il a correspondu en français avec Huysmans et Gustave Moreau. Les douze lettres de Casal à Moreau, retranscrites par Robert Jay Glickman<sup>608</sup>, sont un lieu privilégié pour évaluer le degré de maîtrise de la langue française chez Casal. Elles permettent de constater que ses connaissances en matière de grammaire et d'orthographe françaises

---

<sup>604</sup> Cité par Emilio de ARMAS, *Casal*, La Havane, Editorial Letras cubanas, 1981, p. 168.

<sup>605</sup> Juan Valera emploie cette expression dans une lettre datée du 29 octobre 1888 adressée à Rubén Darío, publiée avec d'autres écrits critiques en 1889 sous le titre *Cartas americanas* et utilisée à partir de 1890 comme prologue au recueil *Azul*.

<sup>606</sup> Cité par Jorge BRIOSO, « Ser y vivir como poeta en Cuba : Casal, Lezama y la tradición », *Hispanic Review*, vol. 75, n° 3, été 2007, p. 265-288.

<sup>607</sup> LARA, Justo de, « Julián del Casal », *El Hogar*, La Habana, 29 octobre 1893, n° 36, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 36.

<sup>608</sup> GLICKMAN, Robert Jay, « Julián del Casal: Letters to Gustave Moreau », *Revista Hispánica Moderna* 37, n°162, 1972-1973, p. 101-135.

étaient assez limitées. Dans une de ces lettres, Casal fait allusion à son activité de traducteur pour s'excuser de son insuffisante maîtrise de la langue française : « Je vous supplie très-humblement qui vous vous daignerez me pardonner les fautes de cette lettre, puisque je ne sais pas que traduire le français à l'espagnol et je n'ai pas voulu me faire écrire, par personne, ces lignes<sup>609</sup>. » Cette lettre présente l'intérêt de donner un échantillon de son français écrit et d'explicitier deux des principaux moyens utilisés par Casal pour s'approcher au plus près de la France par le biais linguistique: la traduction du français, qui sera considérée un peu plus tard, et l'expression directe dans cette langue.

Il y exprime sa conscience de la différence entre ce que l'on appellerait aujourd'hui la connaissance passive d'une langue (la comprendre à l'oral et à l'écrit, dans son cas lire la littérature française et la traduire) et sa connaissance active (être capable de la parler et de l'écrire). La connaissance passive est un degré de maîtrise moindre qui s'acquiert généralement vis à vis d'une langue étrangère apprise, alors que la connaissance active se rapproche davantage de la maîtrise propre à un locuteur natif. Lorsqu'il déplore son niveau de français en même temps qu'il choisit d'écrire dans cette langue, Casal met en évidence la place primordiale qu'occupe la langue française dans son rêve parisien. À la représentation idéale de Paris s'ajoute une utopie linguistique : celle qui consiste, pour Casal, à penser la langue française comme sienne. À travers la traduction en espagnol de textes français et l'adoption de la langue française, Casal peut se percevoir presque comme un auteur français exilé à Cuba.

En plus de témoigner de « the poet's imperfect but highly expressive French<sup>610</sup> », selon le commentaire de Glickman, et d'un investissement émotionnel maximal dans le français, les lettres à Gustave Moreau livrent clairement la perception casalienne de la langue française, définie en termes amoureux comme « caressante », « voluptueuse » et « délicate »<sup>611</sup>, alors qu'il mentionne ailleurs « la rudeza del habla española<sup>612</sup> ». L'adoption de la langue française dans la correspondance avec Moreau est donc un degré de plus dans

---

<sup>609</sup> Lettre datée du 11 août 1891, *ibid.*, p. 111.

<sup>610</sup> GLICKMAN, Robert Jay, *ibid.*, p. 102.

<sup>611</sup> « mes lettres qui j'ose vous écrire dans le voluptueuse et delicat idioma qui vous parlez. » (16 de septiembere de 1891); « impuissant que je suis pour m'exprimer dans votre caressant et voluptueuse langue » (1<sup>o</sup> de noviembre de 1891).

<sup>612</sup> « el parisianismo de sus ideas, bajo la rudeza del habla española, adquiere un carácter exótico de inestimable valor », Julián del CASAL, « Rubén Darío. *Azul y A. de Gilbert* », *La Habana Literaria*, 15 novembre 1891, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 171.

l'identification avec tout ce qui est français, déjà débutée à travers la lecture de textes français et des chroniques sur Paris. C'est aussi le dernier degré de l'appropriation, puisqu'il cherche à la pratiquer comme un locuteur natif. De même que la France est la patrie intellectuelle de ses rêves et, d'après Rubén Darío<sup>613</sup>, Paris la ville où il aurait dû naître, il aurait trouvé dans le français sa patrie linguistique. Pourtant, en se montrant conscient du fait que son niveau est insuffisant pour s'exprimer comme un Français, il met à nouveau en avant l'impossibilité d'être un autre sans se heurter aux limitations imposées par la réalité.

### 1.2.2. Agustí Esclasans et la langue française : apprentissage et usages

Le récit de *La meva vida* est émaillé d'expressions et de mots en français, qui semblent se présenter spontanément à l'esprit de l'auteur. Ils sont le signe que, depuis qu'elle a suscité son enthousiasme lors de sa découverte à l'école, cette langue ne l'a pas quitté. Elle a joué un rôle important dans sa vie professionnelle mais le lien d'Esclasans avec le français est loin d'être simplement utilitaire.

#### 1.2.2.1. L'apprentissage du français : une révélation

Des traducteurs étudiés ici, Esclasans est celui à propos duquel le plus grand nombre d'informations concernant son apprentissage linguistique est disponible. Il n'est pas inutile de rappeler quelles en ont été les principales étapes car la formation des traducteurs n'est pas facile à connaître.

La chronologie de l'apprentissage du français est incertaine car Esclasans se contredit à ce sujet. Alors que, d'après *La meva vida*, son séjour d'un an aux Écoles Françaises de Barcelone se termine en 1910, juste avant le départ pour la France, et coïncide avec la fin de sa scolarité, dans l'introduction à *Musicienne du silence* il disait avoir été élève de cet établissement dans sa dixième année, soit vers 1905. Quoi qu'il en soit, l'étude du français s'étend sur plusieurs années et offre au jeune Esclasans l'occasion de briller.

---

<sup>613</sup> « Y Casal, en nuestras letras españolas, es un ser exótico. Nació allí, en las Antillas, como Leconte de Lisle en la isla Borbón y la emperatriz Josefina en la Martinica. ¡La casualidad tiene sus ocurrencias! Si Casal hubiese nacido en París... », dans Rubén DARÍO, « Julián del Casal », *La Habana Elegante*, 17 juin 1894, *ibid.*, p. 32.



C'est probablement vers 1902, lorsqu'il fréquente le Colegio Mendizábal, qu'Esclasans commence son apprentissage de la langue, bien avant son passage par les Écoles Françaises de Barcelone. La rencontre avec la langue française, on l'a vu, provoque un grand enthousiasme. Cette réaction contraste avec un intérêt pour l'étude alors très émoussé, l'enseignement délivré dans cet établissement étant presque entièrement tourné vers le commerce. Esclasans va jusqu'à avouer qu'au cours de cette période l'ennui profond l'a conduit, lui d'habitude si studieux, à faire l'école buissonnière<sup>614</sup>. Si les cours de français ont probablement été conçus par son père avant tout comme un investissement nécessaire pour une future carrière dans le négoce, ils font l'objet chez Esclasans d'une véritable passion.

Vers 1910, alors qu'il approche de ses quinze ans, âge que son père a fixé pour la fin de sa scolarité, les heurts avec ce dernier, qui refuse qu'Esclasans suive des études de lettres, sont de plus en plus fréquents. Dans ce contexte peu encourageant, la visite du directeur d'une fabrique française de soie est accueillie comme un signe du destin. La discussion de cet homme avec le père d'Esclasans est en effet décisive : en renforçant l'idée que l'apprentissage des langues est essentiel pour réussir dans le commerce<sup>615</sup>, elle ouvre la porte au futur voyage en France d'Esclasans et oriente le choix du dernier établissement qu'il fréquente. L'entrée aux Écoles Françaises est décrite comme un retour de la mort à la vie<sup>616</sup>. Ce qui ressemble à des retrouvailles avec la langue française, et avec la parcelle d'identité française en lui, le tire momentanément du marasme où il se trouvait.

#### 1.2.2.2. L'usage professionnel du français

Comme l'avait espéré Antoni Esclasans, son fils a tiré profit de la connaissance du français dans sa vie professionnelle, même si c'est à travers un usage assez éloigné de celui prévu par son père, puisque, après sa mort, il a vite abandonné la voie tracée par celui-ci. Dès

<sup>614</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 48.

<sup>615</sup> « Ell m'interrogà en francès; jo li vaig respondre, però vaig fer algunes petites gaffes, que ell va corregir-me. I, adreçant-se al meu pare, li digué aquestes paraules memorables: -- *Per què no li feu estudiar bé el francès i l'anglès, al vostre fill? Quan el sàpiga, podrà pujar allà dalt, si us plau.* ». « Il m'interrogea en français; je lui répondis, mais je fis quelques petites gaffes, qu'il me corrigea. Et, s'adressant à mon père, il lui dit ces paroles mémorables : --*Pourquoi ne lui faites-vous pas étudier correctement le français et l'anglais, à votre fils ? Quand il le saura, il pourra aller loin, si vous le souhaitez.* », *ibid.*, p. 121.

<sup>616</sup> « El dia primer d'octubre de l'any 1910 vaig començar a ésser alumne de les *Ecoles Françaises de Barcelone*, instal·lades en un bell edifici d'estil francès modern, que encara existeix, a la Granvia, número 707. Em va semblar que tornava de mort a vida. » « Le premier octobre 1910 j'entrai comme élève aux Écoles Françaises de Barcelone, installées dans un beau bâtiment de style français moderne, qui existe encore, dans la Granvia, au numéro 707. J'eus l'impression de revenir de la mort à la vie. », *ibid.*, p. 121.

la première mention de son apprentissage de la langue, Esclasans signale, outre le plaisir qu'il prend à la travailler, qu'elle lui a également permis par la suite d'assurer sa subsistance : « L'estudi del francès, complementat més tard amb el d'altres idiomes, havia d'ajudar-me moltíssim a guanyarme la vida, quan el meu pare ja no era d'aquest món<sup>617</sup>. » Les langues, qui devaient occuper une place auxiliaire dans la pratique du commerce international, sont devenues en réalité le centre de l'activité professionnelle d'Esclasans, essentiellement à travers la traduction, littéraire ou non, mais aussi dans diverses tâches de secrétariat.

Dans son interview avec Mercè Rodoreda pour la revue *Clarisme*, le 18 novembre 1933, Esclasans se déclare particulièrement doué pour les langues<sup>618</sup>. Cette affirmation, qui contraste avec ses fréquentes déclarations d'absence totale de talent pour le commerce, est illustrée dans *La meva vida* par de nombreux exemples de lecture de plusieurs auteurs dans leur langue originale. Il se montre ainsi capable de lire, et parfois de traduire, l'anglais, l'allemand, le latin et le grec, et il acquiert également quelques notions d'hébreu. Nous reviendrons sur son rapport à certaines de ces langues à propos de son activité de traducteur.

Parmi les nombreuses langues étrangères auxquelles il s'intéresse au cours de sa vie, c'est pour le français qu'il reconnaît un plus haut degré de maîtrise. Au moment de dresser le bilan de sa scolarité, du moins, il juge ses compétences en français supérieures à celles qu'il avait alors acquises en castillan, et, de façon surprenante, il place le français au même niveau que sa langue maternelle : « I així s'acabà, l'estiu del 1910, la meva vida escolar. Jo m'havia fet molt home. Parlava i escrivia el francès tan bé com el català i millor que el castellà<sup>619</sup>. »

### 1.2.2.3. Une préférence pour la langue et la littérature françaises

S'il ne va pas jusqu'à accorder à la langue française plus d'importance qu'au catalan, Esclasans n'hésite pas, en revanche, à franchir ce pas dans le domaine littéraire et à considérer les auteurs français comme supérieurs à tous les autres. C'est du moins la position qu'il défend juste après son voyage en France, lorsque, dans son panthéon personnel, les auteurs

---

<sup>617</sup> « L'étude du français, complétée plus tard par celle d'autres langues, devait m'être d'une très grande aide pour gagner ma vie, lorsque mon père ne fut plus de ce monde. », *ibid.*, p. 63.

<sup>618</sup> « Je fis preuve d'une grande facilité pour les langues », dans « Entrevistes de Mercè Rodoreda a *Clarisme* (1933-1934) », édition de Teresa Muñoz Lloret. *Llengua i Literatura*, n°5, 1993, p. 508.

<sup>619</sup> « Et ainsi se termina, l'été 1910, ma vie scolaire. J'étais devenu un (vrai) homme. Je parlais et j'écrivais le français aussi bien que le catalan et mieux que le castillan. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 125.

catalans et castillans sont momentanément relégués : « En retornar de França, tota la literatura catalana i espanyola em semblà bàrbara, cursi, poca-solta, infantil. Jo m'havia format, rigorosament, en la literatura i la filosofia franceses i àdhuc pensava i sentia en francès<sup>620</sup>. » Même si cette déclaration est immédiatement suivie d'une réconciliation avec certains auteurs catalans *noucentistes*, elle explicite la représentation qu'Esclasans se fait alors des littératures catalane et espagnole, encore dans un état d'enfance lorsqu'il les compare à une littérature française plus mûre.

Il n'est pas étonnant, par conséquent, qu'il affirme sa volonté d'utiliser la langue française dans ce qu'il considère comme son véritable métier, celui d'écrivain. En rendant compte de son voyage à Paris en janvier 1911, il fait ainsi part d'une résolution significative qu'il prend alors :

I vaig jurar-me, jo, català de soca i arrel, *flâneur* irònic i enamorat de la meva deliciosa i repugnant Barcelona, no escriure mai més en altra llengua que en la finíssima, elegantíssima, cultivadíssima llengua francesa, l'única digna de copsar i traduir els subtils matisos ritmològics que la meva sensibilitat hiperestesiada ja pressentia, ja anava intuint entre boires i estels. Mentre vaig viure a França, vaig escriure tots els meus versos i proses en francès<sup>621</sup>.

La langue française aurait donc pu être également celle de son œuvre littéraire originale. Si l'enthousiasme pour cette langue, exacerbé par son séjour en France, le pousse à formuler cette résolution qu'il ne tient finalement pas longtemps, il a cependant continué par la suite à pratiquer occasionnellement l'écriture en français. Ainsi, bien des années plus tard, en 1943, alors qu'il se trouve en voyage à Madrid, il déclare écrire tout naturellement des vers et des proses en catalan, en castillan, et même en français<sup>622</sup>. Même s'il ne semble avoir publié qu'un recueil dans cette dernière langue, il attribue à celui-ci une valeur toute particulière, présentant *Musicienne du silence* comme une de ses œuvres préférées<sup>623</sup>.

---

<sup>620</sup>« À mon retour de France, toute la littérature catalane et espagnole me sembla barbare, de mauvais goût, bête, infantile. Je m'étais formé, rigoureusement, dans/grâce à/par la littérature et la philosophie françaises et je pensais et sentais encore en français. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 209.

<sup>621</sup> « Et je me jurai, moi, Catalan de souche, *flâneur* ironique et amoureux de ma délicieuse et répugnante Barcelone, de ne plus jamais écrire dans une autre langue que dans la très fine, très élégante, très cultivée langue française, la seule langue digne de capter et de traduire les subtiles nuances rythmologiques dont ma sensibilité hyperesthésiée avait déjà le pressentiment, l'intuition, parmi les brumes et les étoiles. Tant que je vécus en France, j'écrivis tous mes vers et mes proses en français », *ibid.*, p. 153.

<sup>622</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 181.

<sup>623</sup> *Ibid.*, 1957, p. 184-185.

L'autobiographie d'Esclasans, bien que rédigée en catalan, est ponctuée de mots français. Ainsi, dès le début du récit, il n'est pas indifférent que ses « problemàtics *ancêtres* », dont il a été beaucoup question, soient mentionnés directement dans cette langue. Par la suite, la situation lui évoque d'autres expressions diverses telles que « L'appétit vient en mangeant<sup>624</sup> » ou, après qu'il a accepté sans conviction un emploi alimentaire de secrétaire, « Qu'allez-vous faire dans cette galère<sup>625</sup> ? ». Parfois, l'expression lexicalisée est traduite littéralement en catalan, ce qui est une autre façon d'imposer la présence du français dans le texte : pour rendre compte d'une illumination concernant le « système » qu'il tente d'élaborer, il utilise la formule suivante: « I els *Himnes Homèrics* de Joan Maragall vingueren “a encendre'm la llanterna”, com diuen els francesos<sup>626</sup> », laissant entendre que ce sont les premiers mots qui lui sont venus à l'esprit.

La connaissance de cette langue lui permet d'élargir ses possibilités expressives et lui donne parfois la sensation de transcrire la réalité avec plus de justesse. Lorsqu'il décrit le banquier Lluís Marsans, qui l'emploie pour rédiger sa correspondance, par exemple, c'est un mot français qui lui paraît rendre plus fidèlement compte du personnage : « el mot català “demacrat” no em dóna tan exactament la qualitat de la figura com el mot francès *émacié*, que en algunes poblacions catalanes del sud de França tradueixen per “emaciat”<sup>627</sup> ».

Un témoignage extérieur permet par ailleurs d'indiquer que la langue française lui vient encore spontanément à l'esprit à la fin de sa vie : Albert Manent rapporte, dans son article « Un escriptor sense reialme », dédié à Esclasans, que ce dernier écrivait à un ami fonctionnaire de l'Ateneu peu avant sa mort: « Voldria continuar essent soci, però *je n'ai pas les moyens*<sup>628</sup> ». Ainsi, l'apprentissage de la langue française et le séjour en France ont laissé une empreinte durable dans l'esprit du poète catalan, qui n'a pas totalement cessé de penser et de sentir en français une fois revenu dans son cadre de vie habituel.

---

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>626</sup> « Et les *Hymnes homériques* de Joan Maragall vinrent “éclairer ma lanterne”, comme disent les français », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 208.

<sup>627</sup> « Le mot catalan “demacrat” ne rend pas pour moi avec autant d'exactitude la qualité de sa figure/ne qualifie pas sa figure avec autant d'exactitude que le mot français *émacié* que l'on traduit, dans certains villages du sud de la France par “emaciat”. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 16.

<sup>628</sup> MANENT, Albert, « Agustí Esclasans, un escriptor sense reialme », *Revista de Catalunya*, n°25, décembre 1988, p. 107.

### 1.2.3. Diversité des liens des traducteurs avec la langue française

À la différence de Julián del Casal, peu de remarques suggèrent qu'Agustí Esclasans ait été tenté de remplacer sa langue maternelle par le français, en dehors d'une brève résolution de n'utiliser que le français pour l'écriture. Ses idées catalanistes, suivant l'accomplissement du programme du *noucentisme*, l'inscrivaient dans le mouvement d'élargissement des capacités expressives du catalan grâce à l'absorption des modèles étrangers par la lecture, le voyage et la traduction. Passé la période d'enthousiasme liée au voyage, le français est probablement davantage considéré comme un moyen d'accéder à de larges ressources culturelles que comme un modèle linguistique pour le catalan, qui, alors qu'on tente de le purifier de ses hispanismes, doit aussi éviter de se teinter de gallicismes. Dans les années 1960, les déclarations d'Esclasans soulignent sa préoccupation pour l'amélioration de la langue catalane, qui n'a rien à envier au français, à travers ses écrits : « La llengua catalana, de cristall i d'or, és la més rica, més clara, més viva, més dringadora i musical després de la llengua grega<sup>629</sup>. » ; « Tot el meu "Poema de Catalunya" té per leitmotiv primordial i constant crear la "meva" personal llengua catalana literària, entre la majoria vulgar (el català que ara es parla) i la minoria selecta (el català platònic o modèlic del problemàtic dia de demà)<sup>630</sup>. »

Alors que, pour Casal, la relation avec le français est exclusive, et consiste en une immersion permanente dans les textes, Diez-Canedo connaît plusieurs langues. Même si le français reste la spécialité de ce dernier, car c'est la langue qu'il enseigne et celle qu'il traduit le plus, c'est aussi une langue étrangère parmi d'autres. Ces différentes langues lui permettent sans doute de contrebalancer l'influence du français sur sa pratique de l'espagnol, particulièrement au moment de traduire. En plus de sa culture étendue en matière de littérature française, il a aussi une excellente connaissance du français, comme le montre sa correspondance. Cette connaissance est fondée à la fois sur un apprentissage académique et

---

<sup>629</sup> « La langue catalane, de cristal et d'or, est la plus riche, la plus claire, la plus vivante, la plus tintante et musicale après la langue grecque. », dans D.ABELLA, A.ESCLASANS, et al., *Aspectes de la cultura catalana actual*, Barcelone, Edit. Francisca, 1961, p. 64.

<sup>630</sup> « Tout mon "Poema de Catalunya" a pour leitmotiv primordial et constant la création de "ma" langue littéraire catalane, entre la majorité vulgaire (le catalan que l'on parle maintenant) et la minorité choisie (le catalan platonicien ou modèle du problématique jour de demain). », ESCLASANS, Agustí, « La llengua catalana del futur », préface du recueil *Les flames i les cendres*, Barcelone, Biblioteca Ritnològica, 1963.

sur une pratique de la langue parlée, à partir du séjour à Paris, prolongé par de fréquentes visites en France. Ses traductions promettent donc d'être plutôt canoniques, et plus facilement acceptable dans le système littéraire d'accueil que celles de Julián del Casal, régulièrement accusé de commettre des gallicismes.

Comme cela a déjà été dit, Julio Gómez de la Serna, d'après le témoignage de Carolyn Richmond<sup>631</sup>, était parfaitement bilingue à la suite de sa scolarité au lycée français de Madrid. Nous ne disposons pas de plus de précisions mais d'après le *Diccionario histórico de la traducción en España*, il a aussi voyagé dans plusieurs pays d'Europe dans sa jeunesse, encouragé par son père, pour apprendre les langues étrangères<sup>632</sup>. Son cas se rapproche donc de celui de Diez-Canedo tandis que celui de José Francés rappelle ce qui vient d'être dit à propos de Julián del Casal. Le fils de Francés a en effet expliqué que son père n'aimait pas parler le français, appris uniquement dans les livres, car il n'était pas sûr de son accent<sup>633</sup>.

### 1.3. La France, patrie de l'homme de lettres

La critique a parfois signalé chez deux des traducteurs ici étudiés, Julián del Casal et Agustí Esclasans, combien leur tempérament ou leur comportement était peu en accord avec ceux de leurs concitoyens. L'insistance à faire apparaître comme étrangers des écrivains qui ont passé presque toute leur vie dans leur pays natal n'est pas sans lien avec la revendication du modèle intellectuel français et parfois même d'une identité française de la part de ces écrivains insatisfaits de leurs conditions d'existence. Il est donc intéressant d'envisager la question de leur appartenance nationale à travers leur propre discours ou celui de la critique littéraire commentant leur œuvre.

---

<sup>631</sup> RICHMOND, Carolyn, « Julio Gómez de la Serna (1896-1983) », *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n°442, 1983, p. 10.

<sup>632</sup> LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis (dir.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, p. 479.

<sup>633</sup> « Sabía francés de maravilla pero no le gustaba hablarlo, por su acento, que no era bueno. Lo aprendió por libros, no por práctica. », Interview d'Alberto Francés, 18 avril 1991, dans María Piedad VILLALBA SALVADOR, *José Francés crítico de arte*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. 1482.

### 1.3.1. Julián del Casal face à la critique

Avant d'aborder la réception critique de Julián del Casal à Cuba, il est utile de rappeler quel a été son rapport à la littérature cubaine et, plus largement, sa perception de certains auteurs de la littérature américaine afin de mieux comprendre comment il s'intègre dans le système littéraire national.

#### 1.3.1.1. Julián del Casal et la littérature cubaine

En matière de poésie les modèles et contre-modèles de Casal sont énumérés de façon synthétique dans le dernier des *Bustos*, qu'il consacre au poète José Fornaris<sup>634</sup>. Cet article reprend en la résumant une partie de la chronique consacrée à Aurelia Castillo de González en 1890<sup>635</sup>. Ces deux textes donnent à Casal l'occasion d'énumérer quels sont les poètes dépassés et les poètes modernes, délimitant ainsi sa bibliothèque idéale. Bien que cette mise au point apparaisse dans deux textes consacrés à des auteurs cubains, ses compatriotes sont presque absents de l'énumération, sauf José Jacinto Milanés, qui est cité comme repoussoir. En effet, pour Casal, « un moralista como Milanés entre nosotros, que trata de refrenar en verso los vicios sociales<sup>636</sup> » ne peut s'inscrire parmi les poètes modernes car il subordonne sa poésie à des fins éducatives.

L'évocation de cette figure patriotique donne à Casal l'occasion d'aborder la question des rapports entre la poésie et la politique, rejetant toute conception utilitariste de l'art : « El poeta moderno no es un patriota<sup>637</sup> ». Pour Casal, la modernité se caractérise justement par l'introspection et l'évocation d'espaces lointains :

Todos esos poetas que son, a mi juicio los mejores de Europa, sin haber cantado el advenimiento de las ideas democráticas, ni las maravillas de la electricidad, ni las conquistas de la ciencia, ni la altura de la torre Eiffel, etc. – cosas muy buenas, muy útiles y muy meritorias, pero que nada dicen al alma poética –, son esencialmente modernos porque en sus obras se reflejan (...) el malestar permanente, el escepticismo profundo, la amargura intensa, las aspiraciones indefinidas y el pesimismo sombrío, frutos amargos y

<sup>634</sup> CASAL, Julián del, « José Fornaris », *Bustos y rimas*, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 275-280.

<sup>635</sup> CASAL, Julián del, « Libros nuevos. Pompeya por Aurelia Castillo de González », *La Discusión*, vendredi 6 juin 1890, n°292, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963.

<sup>636</sup> CASAL, Julián del, « José Fornaris », *Bustos y rimas*, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 278.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 278.

ponzoñosos extraídos del fondo de sus almas, a fuerza de sufrimientos, de estudio, de análisis y de investigaciones que envenenan la atmósfera y les inoculan el asco de la vida, haciendo volver el pensamiento a esos seres morfinizados de ideal hacia los espacios siderales del ensueño o hacia los campos remotos de las edades grandiosas, lejanas y desaparecidas<sup>638</sup>.

En donnant les caractéristiques de la poésie moderne, Casal résume ainsi les principaux traits de son œuvre. La réalité reflétée est intérieure et la laideur de ce que les poètes voient autour d’eux ou en eux les conduit ensuite à se tourner vers le rêve, l’éloignement dans le temps et dans l’espace. Cette conception s’oppose terme à terme au naturalisme, qui pour Casal se contente de décrire la réalité extérieure du présent immédiat.

Quand aux prédécesseurs cubains de Casal qui ont pu l’inspirer, ils ne semblent pas être nombreux. Casal consacre plusieurs de ses *Bustos* à des poètes cubains légèrement antérieurs ou contemporains, mais sans véritablement revendiquer leur influence : Ricardo del Monte, Enrique José Varona, Esteban Borrero Echeverría, Juana Borrero (la fille de ce dernier) ou encore Bonifacio Byrne. Au dernier poète dont il parle dans les *Bustos*, José Fornaris, il rend un hommage mitigé, car sa poésie appartient à une époque révolue : « Quien esté identificado con los poetas modernos, si abre el libro de Fornaris, se le caerá de las manos, porque sólo descubrirá allí un enamorado o un patriota que presenta sus ideas, lo mismo que sus sentimientos, bajo una forma que no llegará a satisfacer<sup>639</sup>. »

Pour José María Monner Sans, il est évident que les modèles littéraires de Casal ne sont pas à chercher dans l’île : « Dentro de ella Casal no tuvo antecesoras de su misma filiación, pero sí discípulos<sup>640</sup>. » On pourrait citer cependant José María de Heredia (1842-1905) puisque Casal l’appelle « nuestro compatriota<sup>641</sup> » faisant ainsi de lui l’incarnation d’une parenté souhaitée entre les lettres cubaines et françaises<sup>642</sup>. Les disciples cubains de Casal que l’on a coutume de citer sont Juana Borrero et les frères Carlos Pío et Federico Uhrbach, mais ils ne sont pas considérés comme des poètes majeurs et sont surtout connus pour des raisons biographiques.

---

<sup>638</sup> CASAL, Julián del, « Libros nuevos. Pompeya por Aurelia Castillo de González », *La Discusión*, vendredi 6 juin 1890, n°292, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 145.

<sup>639</sup> CASAL, Julián del, « José Fornaris », *Bustos y rimas*, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 279.

<sup>640</sup> MONNER SANS, José María, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, México, Colegio de México, 1952.

<sup>641</sup> CASAL, Julián del, « Libros nuevos. Pompeya por Aurelia Castillo de González », *La Discusión*, vendredi 6 juin 1890, n°292, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 145.

<sup>642</sup> La description de sa poésie laisse entendre qu’il s’agit bien du poète parnassien et non de José María Heredia Campuzano. Même s’il vit alors depuis longtemps en France, il n’est en effet naturalisé français qu’en 1893.



### 1.3.1.2. L'évolution du rapport à la nature

Si Casal a pu s'inspirer dans un premier temps de poètes cubains antérieurs, rattachés au romantisme, il s'éloigne d'eux lorsqu'il découvre la littérature européenne moderne. Dans sa première période, d'après le témoignage de Francisco Chacón, Casal exprime son goût pour la nature, corollaire de sa passion pour le romantisme : « Pasamos juntos unos días en el campo, y era de ver a Casal. Allí estaba en su elemento. (...) Vivir apartado del ruido mercantil de la ciudad, tiene para él encantos indecibles<sup>643</sup>.

Par la suite, cependant, avec la découverte de Baudelaire et de Huysmans, cette position change radicalement. Selon Rigofredo Granados : « La ruptura con el legado romántico adopta en sus escritos la forma de un distanciamiento de la realidad natural y social, donde oscuramente se funden lo biográfico y lo literario<sup>644</sup>. » Casal exprime en effet sa lassitude devant le paysage cubain aussi bien dans sa correspondance que dans sa poésie. Dans une lettre datée de 1890, il constate :

Se necesita ser muy feliz, tener el espíritu muy lleno de satisfacciones para no sentir el hastío más insoportable a la vista de un cielo siempre azul, encima de un campo siempre verde. La unión eterna de estos colores produce la impresión más antiestética que se puede sentir<sup>645</sup>.

Cintio Vitier voit justement dans la description de la nature une des grandes ruptures entre Casal et les poètes cubains antérieurs du XIX<sup>e</sup> siècle : « No hay fragancia, vibración ni realidad ninguna de Naturaleza en este cuadro, al término de tan rica tradición agreste como tuvimos en el siglo pasado<sup>646</sup>. » Cette rupture est explicitée dans le poème « En el campo<sup>647</sup> », dont le célèbre premier vers résume de façon polémique l'amour de Casal pour la ville : « Tengo el impuro amor de las ciudades ». Il explicite ensuite tout au long du poème le rejet du rapport romantique à la nature en énumérant chacun de ses topoï (« bosque de caoba », « selvas tropicales », « flor », « voz del pájaro », « pastora », « rocío », « fulgor de los astros ») pour y substituer les réalités artificielles de la vie urbaine.

---

<sup>643</sup> CHACÓN, Francisco, « Casal (Notas de mi cartera) », *El Figaro*, 26 novembre 1885, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 3, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 247.

<sup>644</sup> GRANADOS, Rigofredo, « Julián del Casal y la crítica », *Hispania*, vol. 85, n°4, 2002, p. 804.

<sup>645</sup> CASAL, Julián del, Lettre du 10 février 1890, adressée à Esteban Borrero Echeverría, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 3, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 81.

<sup>646</sup> VITIER, Cintio, « Casal como antítesis de Martí », *Lo cubano en la poesía*, 1958, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 99-100.

<sup>647</sup> CASAL, Julián del, « En el campo », *Bustos y rimas*, La Habana, 1893, dans Julián del CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, édition d'Álvaro Salvador, Madrid, Editorial Verbum, 2001.

Pour Francisco Morán, cette inversion de la hiérarchie entre le naturel et l'artificiel ne peut être perçue uniquement comme un choix esthétique opposant le romantisme et les divers courants postromantiques principalement français dont Casal s'inspire. Dans les circonstances historiques et culturelles évoquées, ce revirement, qui l'éloigne de la poésie cubaine traditionnelle, prend une valeur politique et est interprété comme un reniement de son pays :

Casal nunca ocultó su disgusto por el paisaje criollo, y ya sabemos cuán asociados estuvieron para los románticos la patria y la naturaleza. No debemos olvidar que los poetas románticos que precedieron a Casal vincularon patria y naturaleza por la vía del paisaje. Era imposible, no digamos ya evadir, sino sustituir el paisaje criollo por las construcciones simbólicas y/o parnasianas de los modernistas, sin que ello no se hiciera sospechoso de apostasía, o de traición<sup>648</sup>.

### 1.3.1.3. Julián Casal et la littérature américaine

Dans le compte rendu d'un roman cubain, Casal, comparant littérature européenne et hispano-américaine, juge cette dernière inférieure: « es lo cierto que todavía no se ha descubierto, en todo el cielo literario de América, ningún astro de primera magnitud, y que pueda rivalizar con los que fulguran en el de algunas naciones europeas ». Il propose à cette situation des raisons historiques, opposant Vieux Continent et Nouveau Monde: « ya se atribuya este mal a que los pueblos hispano-americanos son pueblos jóvenes que no se han repuesto de los quebrantos sufridos para conquistar su independencia (...); a que el arte es una planta que sólo florece en el otoño de las civilizaciones<sup>649</sup> ».

Pourtant le *modernismo* est considéré comme un mouvement innovant qui part d'Amérique Latine pour se répandre en Europe. Dans les histoires de la littérature, parmi les grandes figures du *modernismo* latino-américain sont régulièrement cités le Colombien José Asunción Silva, le Mexicain Manuel Gutiérrez Nájera, le Nicaraguayen Rubén Darío et enfin Julián del Casal et José Martí pour Cuba. Parmi ces fondateurs, Casal distingue la figure de Rubén Darío:

Entre los grandes autores hispanoamericanos de la última generación, hay uno notabilísimo, Rubén Darío, que por su fantasía, por su estilo y por sus lucubraciones más

---

<sup>648</sup> MORÁN, Francisco, « Modernismo e identidad en Julián del Casal y José Martí: Cuba en la encrucijada finisecular », *La Habana Elegante*, automne 1998, n°3.

<sup>649</sup> CASAL, Julián del, « En el cafetal », *La Habana Elegante*, 7 septembre 1890, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 220.

que un escritor nicaragüense, parece un artista parisiense, desertor del grupo de los parnasianos o neo-románticos<sup>650</sup>.

Dans une chronique dédiée à Francisco de Icaza, et où il énumère les poètes mexicains contemporains qu'il admire le plus, il mentionne également Gutiérrez Nájera en termes très élogieux : « Gutiérrez Nájera, tan notable estilista y tan exquisito poeta, que parece un escritor francés de la escuela parnasiana<sup>651</sup> ». Cette comparaison systématique avec la littérature française met en évidence la hiérarchie que Casal établit entre Europe et Amérique. La ressemblance avec des modèles français apparaît à ses yeux comme un critère de qualité essentiel.

Pour l'Amérique du Nord, Edgar Poe est le principal auteur cité, et le seul de la liste des poètes modernes qui ne soit pas européen. Casal l'inclut dans la catégorie des poètes hallucinés et il le considère comme totalement incompris aux États-Unis. D'après José María Monner Sans<sup>652</sup>, l'influence de Poe s'est fait sentir à partir de 1880 en Amérique hispanique, à travers des traductions d'auteurs hispano-américains ou par l'intermédiaire de celles de Baudelaire et Mallarmé, mais elle n'est pas manifeste chez Casal.

#### 1.3.1.4. Le critère patriotique

##### *Omniprésence et permanence du critère patriotique*

La question du critère patriotique appliqué à l'œuvre de Casal croise celles du statut de l'artiste à Cuba, des principales directions prises par les écrivains cubains pendant la « *Tregua Fecunda* », abordées dans la première partie, ainsi que la définition casalienne du poète moderne, la modification du rapport à la nature dans la poésie postromantique et la réception des littératures étrangères, également expliquées plus haut. C'est qu'en effet le critère patriotique était considéré comme central dans tous les commentaires critiques de l'époque. Des études plus récentes sur Casal montrent d'ailleurs qu'il occupe encore souvent une place importante.

---

<sup>650</sup> CASAL, Julián del, « Rubén Darío », *La Habana Literaria*, 15 novembre 1891, *ibid.*, p. 170.

<sup>651</sup> CASAL, Julián del, « Recuerdos de Madrid. Un poeta mexicano. Francisco de Icaza », *La Habana Elegante*, 3 février 1889, *ibid.*, p. 199.

<sup>652</sup> MONNER SANS, José María, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, México, Colegio de México, 1952.

Deux circonstances essentielles sont à prendre en compte pour éclairer la prépondérance de la question patriotique dans la critique cubaine, l'une concerne le continent latino-américain dans son ensemble et l'autre une spécificité cubaine.

En premier lieu, l'époque entre les deux principales guerres d'indépendance correspond à celle d'une mutation radicale de la place de l'écrivain dans la vie publique, mutation décrite par Julio Ramos dans son livre *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*<sup>653</sup>. Jusqu'aux années 1870, les écrivains sont des « hommes de lettres », au même titre que les avocats, les militaires, les médecins ou les hommes politiques. La littérature, généralement confondue avec l'éloquence, n'a pas encore de champ propre, elle est un *saber decir* utile pour organiser toutes les sphères de la vie publique :

La literatura, sobredeterminada por la retórica, es un depósito de formas, medios para la producción de efectos no literarios, no estéticos, ligados a la racionalización proyectada de la vida y (...) de la lengua nacional. Tal concepto de la literatura como medio de operaciones no literarias se inscribe en el campo intelectual de la *república de las letras*<sup>654</sup>.

Dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, les écrivains commencent à revendiquer nettement une sphère autonome pour la littérature mais aucune institutionnalisation ne correspond à leur nouveau rôle, ce qui ne leur permet pas encore d'occuper une place bien définie et légitime : « este discurso aún carece de las bases institucionales que posibilitarían la consolidación social de su territorio<sup>655</sup> ». Si l'on considère par exemple la quasi-inexistence du marché éditorial, les écrivains ont un statut précaire, non reconnu, si ce n'est à travers leurs contributions dans la presse, dont ils sont totalement dépendants. Nelly Richard, dans son introduction à l'édition chilienne du livre de Julio Ramos, résume de la manière suivante l'ancien et le nouveau statut des auteurs :

Por un lado está la funcionalización política del saber (como modelo pedagógico-ideologizante) vinculado a proyectos rectores de nacionalidad y estatalidad, y por otro lado, el corte autonomizante de una voluntad literaria que busca romper con la ilustratividad funcionaria<sup>656</sup>.

---

<sup>653</sup> RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago (Chili), Editorial Cuarto Propio, 2003.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 10.

On a vu comment Casal revendique cette autonomie, tout particulièrement pour la poésie. La pratique du journalisme semble maintenir le mélange des genres et pourtant c'est aussi par opposition à cette sorte de littérature dépendante et hybride, particulièrement à travers la chronique, que les écrivains revendiquent leur insatisfaction, réfléchissent sur leur statut et renforcent leur spécificité.

En second lieu, si cette tendance à la prise d'autonomie est un point commun entre les auteurs latino-américains de l'époque, qui se heurtent à la difficulté de ne plus trouver leur justification dans une utilité publique immédiate, la situation politique cubaine rend la revendication d'un territoire spécifique particulièrement difficile. Le tropisme *modernista* vers les littératures étrangères renforce encore, de la part de la critique, la mise en doute du patriotisme de ces auteurs. C'est ce qu'explique Francisco Morán :

Lo que a nuestro juicio diferencia en su sentido más radical las escrituras de Martí y de Casal de la de los demás poetas modernistas (y de Darío, en primer lugar) es que en aquellos el discurso literario se erige como diseño de la identidad nacional, de lo cubano. Esto explica el por qué la apreciación del legado tanto de Martí como de Casal, ha dependido frecuentemente del pesaje de su cubanidad. En otras palabras, los poetas modernistas podían proclamar su afrancesamiento con más libertad y sin ambages, puesto que ya eran nicaragüenses, mexicanos, colombianos, etc. Para ellos la identidad política había dejado de ser un problema (o al menos era lo que sentían) y creyeron entonces que el momento de escoger libremente la identidad estética, a que como artistas tenían derecho, había llegado<sup>657</sup>.

Cette situation inconfortable conduit l'écrivain à rendre compte de sa fonction dans la société en reprenant les termes maniés par la critique tout en tâchant d'en adapter le contenu. L'intellectuel et l'artiste sont utiles à leur patrie, même si ce n'est que par ricochet. Casal revendique par exemple, pour Enrique José Varona, un rôle ne passant ni par l'action ni par la littérature de combat :

Hombre de pensamiento, más bien que de acción, el señor Varona se consagró a servir a su patria, no con el arma en la mano y el odio al enemigo en el corazón, sino tratando de adquirir, en la soledad del gabinete de estudio, el mayor número posible de conocimientos, los cuales debían de proporcionar más tarde, al solidificarse en su inteligencia, poderosos elementos a la cultura de su país<sup>658</sup>.

---

<sup>657</sup> MORÁN, Francisco, « Modernismo e identidad en Julián del Casal y José Martí: Cuba en la encrucijada finisecular », *La Habana Elegante*, n° 3, automne 1998. <<http://www.habanaelegante.com/Fall98/Hojas.htm>>

<sup>658</sup> CASAL, Julián del, « Enrique José Varona », *Bustos y rimas*, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963.

Il place ainsi régulièrement, dans ses chroniques et dans ses proses, des plaidoyers pour les intellectuels et les artistes, à travers lesquels il semble tenter désespérément de se justifier lui-même, par procuration, répondant de façon indirecte aux critiques. C'est que la place de la poésie, dans ce contexte, est particulièrement fragile. On l'a vu, la littérature d'idées est celle qui est favorisée à l'époque de la « tregua fecunda » et le roman apparaît comme le plus adapté à la diffusion du positivisme et du réalisme. La poésie, si elle refuse de se compromettre avec la politique, risque donc d'apparaître comme un luxe inutile, et le poète comme un parasite dans un pays où les priorités sont le renforcement de l'identité nationale et la lutte pour l'indépendance.

Malgré sa répugnance pour toute poésie « engagée », Casal a écrit quelques poèmes en lien direct avec l'histoire récente de son pays, peut-être pour satisfaire la demande de ses amis<sup>659</sup>. Ces textes sont souvent énumérés par ses défenseurs afin de contrecarrer les critiques qui reprochent à Casal de rester à l'écart des enjeux politiques cubains et d'être davantage intéressé par ce qui se passe en Europe et en France. La façon dont il traite ces thèmes, cependant, ne semble pas correspondre aux canons de la poésie patriotique. Le sonnet dédié aux étudiants en médecine fusillés en 1871<sup>660</sup>, par exemple, est avant tout une déploration. Certes, il dénonce la cruauté de la puissance coloniale mais loin d'offrir une contrepartie combative ou vengeresse à la tonalité élégiaque, il conclut en soulignant l'impuissance du peuple cubain : « Los que ayer no supieron defenderos / sólo pueden, con alma resignada, / soportar la vergüenza de lloraros ! ». De façon similaire, le sonnet sur Maceo<sup>661</sup> ne chante pas

---

<sup>659</sup> Dans une lettre à Esteban Borrero, il écrit, le 19 mars 1891 : « Pienso hacer unas poesías patrióticas, sólo por complacer a usted, aun que siempre he temido mucho hacer algo en ese sentido, pues creo que deben hacerse a la perfección o no hacerse. », dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 3, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 87.

<sup>660</sup> CASAL, Julián del, « A los estudiantes », *Hojas al viento*, 1890, dans Julián del CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, édition d'Álvaro Salvador, Madrid, Editorial Verbum, 2001.

<sup>661</sup> CASAL, Julián del, « A un Héroe », *Bustos y rimas*, 1893, *ibid.* :

Como galeón de izadas banderolas  
Que arrastra de la mar por los eriales  
Su vientre hinchado de oro y de corales,  
Con rumbo hacia las playas españolas,  
Y, al arrojar el ánora en las olas  
Del puerto ansiado, ve plagas mortales  
Despoblar los vetustos arrabales  
Vacío el muelle y las orillas solas;  
Así al tornar de costas extranjeras,  
Cargado de magnánimas quimeras,  
A enardecer tus compañeros bravos,

les exploits militaires du général des guerres d'indépendance mais laisse percer le désenchantement lié à la défaite. Au lieu d'inciter à une victoire future, comme le ferait un poème patriotique remplissant pleinement sa fonction, il rend peu crédible tout engagement désintéressé du peuple cubain, mû uniquement par la cupidité, en faveur de sa liberté. On a vu à propos de la définition du poète moderne par Casal combien l'appel au combat est éloigné selon lui du rôle du poète. À la limite, le sonnet va même à l'encontre de l'action déployée par Maceo, venu à Cuba « cargado de magnánimas quimeras/ a enardecer tus compañeros bravos ». Ce dernier fait certes l'objet d'éloges appuyés mais ses ambitions d'indépendance, contrastant avec la réalité d'une île décrite comme dévastée et soumise, apparaissent presque comme les fantaisies d'un rêveur. On peut ajouter également à la liste de ces poèmes « civiques » la ballade<sup>662</sup> qui, à travers l'évocation d'une perle convoitée par deux oiseaux de proie, décrit le combat entre l'Espagne et les États-Unis pour la domination de Cuba.

L'article de Luis Felipe Clay Méndez, « Nuevas rectificaciones críticas<sup>663</sup> », est un bon exemple de la tentative de réhabiliter Casal en soulignant son intérêt pour la chose publique. Il s'appuie sur un nombre très réduit de poèmes, mais surtout met en lumière son travail de journaliste, qui a été négligé. Les chroniques sur « La sociedad de La Habana », dont nous avons parlé, tout particulièrement celle, très virulente, contre le capitaine général Sabas Marín, sont très souvent citées comme le titre de gloire de Casal. Prenant position contre le représentant de la Métropole à Cuba, il suscite une vive polémique, doit affronter un jugement, et perd son travail bureaucratique au Ministerio de Hacienda. Ces chroniques sont donc brandies par les défenseurs de Casal comme un possible passeport de cubanité. Pourtant cette analyse patriotique des chroniques est assez partielle car si le général Sabas Marín est durement critiqué, Casal fait de son successeur annoncé, Salamanca, un portrait élogieux. Ces plaidoyers, qui vont chercher dans des textes à la limite du littéraire les arguments pour valoriser Casal, ne font que souligner combien sa poésie, à quelques exceptions près, est peu défendable du point de vue du critère civique.

---

Hallas sólo que luchan sin decoro  
Espíritus famélicos de oro  
Imperando entre míseros esclavos.

<sup>662</sup> CASAL, Julián del, « La perla. Balada », *Hojas al viento*, 1890, *ibid.*

<sup>663</sup> CLAY MÉNDEZ, Luis Felipe, « Julián del Casal: nuevas rectificaciones críticas », *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 14, n°1, 1980, p. 101-120.

### *L'inévitable comparaison avec des figures plus consensuelles*

Casal semble d'autant plus indéfendable pour ce type de critique, que son illustre compatriote et contemporain, également poète, est un contrepoint saisissant à son attitude littéraire. Non seulement les écrits de José Martí ont un grand rôle dans la construction de l'identité nationale, mais il y exprime son admiration pour l'action et meurt finalement en combattant pour l'indépendance de Cuba. Régulièrement cités côte à côte lorsqu'il s'agit d'évaluer la part de Cuba dans le *modernismo*, les deux poètes sont pourtant systématiquement comparés et opposés, au détriment de Casal le plus souvent. Le titre d'une partie du livre de Cintio Vitier qui leur est consacrée en est un bon exemple : « Casal como antítesis de Martí ». Il commence comme suit : « Sí Martí encarna entre nosotros las nupcias del espíritu con la realidad, con la naturaleza y con la tierra misma, Julián del Casal (...) significa todo lo contrario ».

Face à celui qui est devenu pour Cuba « el Apóstol », un symbole national de premier ordre et un héros, Casal ne peut que faire pâle figure. Ses mérites littéraires ne sont pas considérés comme suffisants s'il ne peut y ajouter des faits d'arme ou un engagement plus net de ses écrits. La figure de Martí, considéré comme « poeta en verso y en acción » contraste fortement avec un Casal qui est, selon Cintio Vitier, « un separatista de sentimiento, no de acción<sup>664</sup> ». Un des arguments pour tenter de redonner à Casal toute sa place par rapport à Martí – mais qui ne semble pas être d'un grand poids – est le fait que, contrairement à ce dernier, il ait presque toujours vécu à Cuba, ce qui fait de lui, d'après José María Monner Sans, « el único lírico cubano de formación cubana<sup>665</sup> » du *modernismo*. À défaut de pouvoir disputer à José Martí sa primauté, Casal est ainsi classé premier dans une catégorie créée pour lui, afin de tenter de le soustraire à l'éternelle compétition avec son compatriote le plus illustre, dont il sort toujours perdant.

D'ailleurs, la critique qui s'intéresse à son cas l'a très souvent envisagé par comparaison avec des compatriotes ou d'autres contemporains latino-américains illustres. Comme s'il ne pouvait se suffire à lui-même, comme si son pays ne pouvait réellement

---

<sup>664</sup> VITIER, Cintio, « Casal como antítesis de Martí », *Lo cubano en la Poesía*, 1958, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 95.

<sup>665</sup> MONNER SANS, José María, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, México, Colegio de México, 1952, p. 15.



s'enorgueillir de lui avoir donné naissance, comme s'il était indispensable de rééquilibrer sa figure par une autre plus engagée dans l'action, plus virile, plus consensuelle, plus célèbre (Martí mais aussi Maceo, Nájera, Darío). Lorsqu'il s'agit de citer la figure clé du *modernismo* américain, par exemple, c'est Rubén Darío qui l'emporte. Marshall H. Nunn<sup>666</sup> le déplore et tente de démontrer que dans la chronologie du *modernismo* (sinon par son importance) Casal mérite d'être considéré comme le premier. Seul le fait qu'il soit mort trop tôt et qu'il n'ait pas eu l'occasion de se faire connaître en Europe expliqueraient que Darío lui soit préféré comme figure de proue du mouvement. Si les histoires littéraires le font cependant figurer en bonne place pour représenter le *modernismo*, il semble souffrir d'un déficit de notoriété. Lorsqu'il est comparé à Darío et à Martí dans ce cadre, c'est pour souligner qu'ils constituent deux pôles opposés d'un même mouvement.

Casal est parfois lui-même à l'origine de cette tendance de la critique à l'accompagner de différents écrivains ou acteurs historiques. Conscient de ces contrastes biographiques et de tempérament, il écrit d'ailleurs un poème sur sa rencontre avec Rubén Darío dans lequel il fait dire à ce dernier : « Tú lo ves todo en negro, yo todo en rosa<sup>667</sup> ». Quant à Maceo, pour décrire la forte impression que le général lui a faite, il souligne l'attrait que représente la différence radicale :

No sé si esa simpatía que siento por nuestro General es efecto de la neurosis que padezco y que me hace admirar los seres de condiciones y cualidades opuestas a las mías; pero lo que le aseguro es que pocos hombres me han hecho una impresión tan grande como él<sup>668</sup>.

Enfin, la comparaison avec Gutiérrez Nájera permet de comprendre pourquoi, alors que l'importance accordée à la littérature française et européenne a souvent été à l'origine des critiques faites à Casal, l'*afrancesado* notoire qu'est l'écrivain mexicain a pu être reconnu comme une figure nationale. Avant d'aborder cette comparaison, nous nous intéresserons très brièvement au décadentisme pour mieux saisir ce qui choquait dans l'adoption de ce courant importé d'Europe et auquel Casal est souvent affilié de façon peu flatteuse.

---

<sup>666</sup> NUNN, Marshall H., « Julián del Casal, First *Modernista* Poet », *Hispania*, février 1940, vol. 23, n°1, p. 73-80.

<sup>667</sup> CASAL, Julián del, « Páginas de vida », *Bustos y rimas*, 1893, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963.

<sup>668</sup> Dans une lettre datée du 1<sup>er</sup> octobre 1890.

### 1.3.1.5. Le décadentisme

Ce courant, qui trouve son origine principalement en Angleterre – avec Oscar Wilde – et en France – avec Baudelaire et Huysmans – est défini par Adela Pineda Franco comme suit : « Más que un movimiento, fue una sensibilidad que sirvió de común denominador durante las últimas décadas del siglo XIX a innumerables tendencias artísticas<sup>669</sup> ».

Cette sensibilité émerge en réaction au pragmatisme positiviste et à l'optimisme bourgeois qui l'accompagne. On y retrouve le désir de séparer l'art de l'éthique et de la politique: « De aquí que el decadentismo haya sido objeto de una implacable censura por parte de cierto núcleo burgueses conservadores y utilitaristas que establecían una correlación unívoca entre el progreso positivo y el arte<sup>670</sup> ». D'abord introduit par ses détracteurs, le terme « décadentisme » est ensuite revendiqué par les artistes visés, qui se l'approprient. Exotisme, érotisme, satanisme, dandysme, narcissisme, subjectivisme, amoralisme, esthétisme, marginalité, ennui, art pour l'art, névrose sont des mots souvent associés au décadentisme, qui a très mauvaise presse auprès de la critique traditionnelle. Casal, souvent taxé de décadent, ne cache pas son admiration pour Huysmans dont le roman *À rebours* constitue selon Monner Sans « el manual del perfecto decadente<sup>671</sup> » pour les *modernistas* hispano-américains.

#### *Julián del Casal et Manuel Gutiérrez Nájera*

La comparaison entre Casal et Gutiérrez Nájera entreprise par Adela Pineda Franco fournit un élément d'explication à la réception mitigée du poète cubain dans son pays, en dehors du cercle de ses amis et admirateurs, autour des revues littéraires auxquelles il collabore. Les points communs entre Nájera et Casal semblent nombreux. Considérés tous deux comme les pères du *modernismo* dans leur pays respectif, très influencés par la culture française, collaborant parfois aux mêmes revues, ils se vouent l'un à l'autre une grande admiration et meurent prématurément à deux ans d'intervalle. Malgré ces ressemblances, le statut qui leur est accordé dans leur pays est radicalement différent. Adela Pineda Franco lit

---

<sup>669</sup> PINEDA FRANCO, Adela E., « Positivismo y decadentismo. El doble discurso en Manuel Gutiérrez Nájera y su *Revista Azul*, 1894-1896 », dans Claudia AGOSTONI et Elisa SPECKMAN (dir.), *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, México, IIH-UNAM, 2001, p. 198.

<sup>670</sup> PINEDA FRANCO, Adela E., « Positivismo y decadentismo. El doble discurso en Manuel Gutiérrez Nájera y su *Revista Azul*, 1894-1896 », *ibid.*, p. 198.

<sup>671</sup> MONNER SANS, José María, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, México, Colegio de México, 1952.

celui de Nájera à travers les articles de la revue qu'il a fondée, la *Revista Azul* (1894-1896), mentionnée plus haut pour ses traductions de Baudelaire.

Si Nájera peut se permettre de prendre la défense de l'art pour l'art et d'une littérature cosmopolite sans susciter de rejet, il n'en va pas de même pour Casal, qui ne jouit pas de la même considération. Voyons quel est l'équilibre entre vie artistique et vie publique qui vaut à Nájera d'être considéré comme une figure canonique peu après sa mort :

La promoción y canonización de Gutiérrez Nájera como escritor modelo tuvo lugar después de su prematura muerte acaecida en 1895 (...) Los escritores de la *Revista Azul* se basaron, más que en el héroe decadente francés, en el modelo inglés del esteta para construir la imagen pulcra de Gutiérrez Nájera. (...) Más que a un poeta maldito, Gutiérrez Nájera encarnaba al dandy, con su impecable apariencia. (...) La figura del Duque Job habría de purgar del estilo decadente todo rasgo amenazante: la locura, el escepticismo religioso, el solipsismo y la sexualidad le resultaron ajenos. El fundador de la revista era glorificado como buen padre, esposo ideal, ciudadano moderno, y amigo incondicional. (...) Fue caracterizado, paradójicamente, como un ciudadano ejemplar, el cual pasaría a la posteridad gracias a su cívica bondad. (...) Dicha personalidad era idónea para construir la imagen de un escritor respetable. (...) Rara vez la revista presenta a su fundador como exiliado o como extranjero, a pesar de su afrancesamiento, ya que su figura pública – mucho más importante que la de Casal en el contexto mexicano – también promovía una ética positivista del trabajo, una actitud cívica y una espiritualidad católica, valores encaminados a construir el mito liberal del porfiriato<sup>672</sup>.

On remarque que trois aspects essentiels permettent de contrebalancer les effets potentiellement nocifs de l'influence culturelle française : tout d'abord, le modèle anglais est privilégié. Il est plus acceptable et moins inquiétant que le modèle français car plus viril. Peut-être cette distinction est-elle en partie liée au fait qu'en matière de code vestimentaire, c'est surtout la mode anglaise que suivent les hommes tandis que les femmes s'habillent selon la mode française. D'autre part, Nájera ne remet pas en cause les conventions sociales, ne recherche pas l'extravagance pour choquer le bourgeois. Cette césure nette entre ses goûts littéraires et son existence l'autorise à prétendre à la respectabilité et à la consécration. Il peut alors sans contradiction être et mener une vie conforme aux codes de la société mexicaine de son époque. Ce que sa littérature pourrait avoir de dérangentant par son originalité et son cosmopolitisme ne vient pas se refléter dans une existence bohème. Enfin, figure publique reconnue comme utile pour son pays, il fournit ainsi des garanties de patriotisme suffisantes

---

<sup>672</sup> PINEDA FRANCO, Adela E., « Positivismo y decadentismo. El doble discurso en Manuel Gutiérrez Nájera y su *Revista Azul*, 1894-1896 », dans Claudia AGOSTONI et Elisa SPECKMAN (dir.), *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, México, IIH-UNAM, 2001.

pour pouvoir se permettre un *afrancesamiento* culturel marqué. C'est donc un auteur facilement récupérable par le pouvoir en place.

Casal lui, est indubitablement rangé du côté du modèle français. Il incarne l'aspect étrange et efféminé du style décadent. Cette association d'idées entre *afrancesamiento* et *afeminación* était déjà présente au XVIII<sup>e</sup> siècle à travers la figure du *petimetre*, opposée à celle du *majo*, plus virile et moins maniérée<sup>673</sup>. Rubén Darío, dans l'hommage qu'il rend à Casal, insiste sur son étrangeté :

Tenía el alma suave y femenina, ingenuamente infantil, vibrante y frágil como un cristal. Era de esos espíritus trémulos que viven en una a modo de niñez eterna, y que necesitan de otros espíritus que les conforte, les guíe, les ayude y les ame<sup>674</sup>.

Certaines extravagances du mode de vie de Casal ou de son habillement (une anecdote connue prétend que, pris par la mode orientaliste, il s'apprête un jour à sortir dans la rue en pyjama mais ses amis parviennent à l'en dissuader), les soupçons sur son homosexualité, sa réticence à se prêter aux hypocrisies mondaines, ont sûrement nui à sa réputation de poète. Tout comme son refus de s'engager dans la vie publique et son isolement volontaire.

Dans la définition du décadentisme, la place dévolue à l'exotisme est importante. En dehors des accusations d'absence de patriotisme, de décadentisme et de contamination par l'influence française, qu'il rejoint toutes, l'exotisme est aussi un lieu commun de la critique à propos de Casal et de son œuvre.

### *L'exotisme*

Dans ces commentaires, l'extension sémantique du mot est très grande. En témoigne l'énumération hétéroclite qu'il déclenche dans le texte d'une des ses amies, América Du-Bouchet. Elle décrit le poète comme un être « enamorado de lo exótico, de las maravillas raras del Japón, los paisajes de la Oceanía, los exquisitismos inenarrables del París mágico,

---

<sup>673</sup> GÓMEZ JARQUE, Noelia, « El cortejo y las figuras del petimetre y el majo en algunos textos literarios y obras pictóricas del siglo XVIII » *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2007, n°37.

<sup>674</sup> DARÍO, Rubén, « Julián del Casal », *La Habana Elegante*, 17 de junio de 1894, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 32.

espiritual, casi inverosímil<sup>675</sup>. ». Cintio Vitier y inclut même les poèmes traitant de figures espagnoles traditionnelles lorsqu'il cite des poèmes représentant

la zona exótica y artificial de su poesía, en la que entran, junto a lo chino y lo japonés (*Kakemono, Neurosis*), también lo mitológico (*Las Océánidas, Mi museo ideal*), lo romano (*Bajorelieve, La agonía de Petronio*), lo judío (*La muerte de Moisés, el camino de Damasco*) y lo castizo (*Cromos españoles*), a más de lo francés, rococó y lo medieval de estampa (...).

Dans la critique de la fin du XIXe siècle, le terme est le plus souvent chargé de connotations péjoratives. Qualifiant la poésie de Casal, il est fréquemment associé à l'artificialité, comme nous venons de le voir, ou encore dans l'article de Varona déjà cité<sup>676</sup>, ou dans l'hommage de Manuel Sanguily à Casal : « Los versos como la prosa que compuso revelan su educación literaria, exótica y artificial<sup>677</sup>. ».

Pour Marshall H. Nunn, un critique plus récent, en revanche, c'est une caractéristique positive de l'œuvre de Casal qui fait de lui un innovateur et un digne représentant du *modernismo* : « His exoticism, imitation of French models of the Parnassian, decadent, and symbolist schools, and his cult of the beauty of form were undoubtedly a more important *aporte* to the new movement than were his verse forms<sup>678</sup> ». Et Pedro Henríquez Ureña reprend cette idée en précisant quelle forme d'orientalisme Casal a introduite : « He was the first to introduce into Hispanic America the Japanese subjects then so much in fashion in France<sup>679</sup>. »

À cet exotisme de l'œuvre s'ajoute un anachronisme qui lui est directement lié. En effet, l'exotisme peut supposer un déplacement à la fois spatial et temporel. Chez les poètes modernes qu'il admire, c'est le fait qu'ils ne représentent pas leur circonstance immédiate qui semble d'ailleurs intéresser Casal. Ainsi, l'un des points communs entre ceux qu'il cite

---

<sup>675</sup> DU-BOUCHET, América, « Julián del Casal », *La Habana Elegante*, 29 octobre 1893, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 3, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 244.

<sup>676</sup> VARONA, Enrique José, « *Hojas al viento. Primeras poesías. Por Julián del Casal. Habana* », *La Habana Elegante*, 1er juin 1890, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 28.

<sup>677</sup> SANGUILY, Manuel, « Corona fúnebre », *Hojas literarias*, 31 octobre 1893, *ibid.*, p. 30.

<sup>678</sup> NUNN, Marshall H., « Julián del Casal, First Modernista Poet », *Hispania*, vol. 23, n°1, février 1940, p. 73-80.

<sup>679</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Literary currents in Hispanic America*, Cambridge, Harvard University Press, 1945, cité par FIGUEROA Esperanza, *Julián del Casal. Estudios críticos sobre su obra*, Miami, Ediciones Universal, 1974.

comme modèle, est une inspiration qui renvoie à l'Antiquité (Leconte de Lisle, Heredia) ou au Moyen Âge (Tennyson, Dante Gabriel Rossetti)<sup>680</sup>.

Le terme peut aussi s'appliquer directement à la personne de Casal et cette confusion entre le poète et certaines caractéristiques de son œuvre remet en question la plénitude de son appartenance à Cuba. Le qualifier d'exotique, suggérer que son lieu de naissance n'est qu'un détail anecdotique dans sa biographie, c'est le soupçonner de ne présenter aucun attachement à son identité cubaine. L'accusation d'exotisme, qui fait de Casal un étranger chez lui, rejoint celle de tiédeur patriotique et d'*étrangeté*. Pour Rubén Darío, ce constat n'est pas négatif : « Y Casal, en nuestras letras españolas, es un ser exótico. Nació allí, en las Antillas, como Leconte de Lisle en la isla Borbón y la emperatriz Josefina en la Martinica. ¡La casualidad tiene sus ocurrencias! Si Casal hubiese nacido en París<sup>681</sup>... » Faire de Casal un cubain par hasard, comme en exil dans l'île, alors qu'à Paris il se trouverait « [encadré] dans [son] analogie<sup>682</sup> » est même sûrement un éloge de sa part. Pourtant, en qualifiant Casal de « portentoso y desventurado soñador que apareció, por capricho de la suerte, en un tiempo y en un país en donde, como Des Esseintes, viviría martirizado y sería siempre extranjero<sup>683</sup> », il se joint aux commentaires dépréciatifs qui finissent par diffuser l'idée que Casal ne serait pas une figure représentative de Cuba. En le décrivant comme un parisien manqué, Darío l'inscrit pleinement dans le mouvement et lui confère une dimension internationale, mais c'est au détriment de la possibilité d'une pleine reconnaissance à l'intérieur de Cuba. Pour d'autres critiques également, la vraie place de Casal serait à Paris. Selon Justo de Lara, de fait, Casal vivait à Paris, car sa présence à La Havane n'était que purement physique : « Julián del Casal, viviendo en La Habana, vivía mentalmente en un París formado por su fantasía<sup>684</sup>. » La question de sa relation à Paris sera traitée plus loin.

La présentation d'un poète en inadéquation avec son époque fait également partie des lieux communs de la critique. Pour Francisco Chacón, ce décalage aurait été moins fort si

---

<sup>680</sup> CASAL, Julián del, « Libros nuevos. *Pompeya* por Aurelia Castillo de González », *La Discusión*, vendredi 6 juin 1890, n° 292, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 144.

<sup>681</sup> DARÍO, Rubén, « Julián del Casal », *La Habana Elegante*, 17 juin 1894, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 32.

<sup>682</sup> Selon l'expression de Charles BAUDELAIRE dans « L'Invitation au voyage », *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, vol. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 303.

<sup>683</sup> DARÍO, Rubén, « Julián del Casal », *La Habana Elegante*, 17 juin 1894, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 32.

<sup>684</sup> LARA, Justo de, « Julián del Casal », *El Hogar*, 29 octobre 1893, n° 36, *ibid.*, p. 36.

Casal avait vécu quelques décennies plus tôt: « Si existiera la metensícosis, aseguraría que Casal encarnó en el espíritu de algún romántico de mediados del siglo<sup>685</sup> ». Au contraire, selon Manuel Márquez Sterling, il est arrivé trop tôt pour être apprécié à sa juste valeur : « Casal fue un error de las musas, que le enviaron a esta tierra anticipadamente », et c'est cet anachronisme qui le rend exotique : « Para nosotros, un poeta como Casal era un exceso al que no resistíamos por falta de preparación; no nos era posible, tampoco, estimularle, y lentamente, como una luz que oscila y describe enigmas en la sombra, fue haciéndose exótico<sup>686</sup>. ». L'accent est mis une nouvelle fois sur le déphasage entre l'individu et son époque pour expliquer la relative incompréhension qui l'a accueilli.

L'exotisme, dont l'orientalisme forme une part importante, est couramment associé à la culture française pour plusieurs raisons : premièrement, la civilisation française peut être considérée comme exotique en elle-même ; deuxièmement, cette association est facilitée par la diffusion de la littérature exotique française (d'après Marshall Nunn, Casal « loved the exotic, and was one of the first to fall under the spell of Loti, the De Goncourt brothers, and Judith Gautier<sup>687</sup> ») ; enfin, la décadence liée à la littérature française de la fin du siècle rejoint les représentations orientalistes de mollesse et dégénérescence. Comme l'explique Francisco Morán, à cette époque naît aussi une opposition à la mode orientaliste :

Este anti-orientalismo estuvo visiblemente marcado por una lectura del sujeto oriental que de manera persistente fue considerado como un cuerpo extraño en el cuerpo de la Nación, y como constitutivamente decadente, tanto en el sentido físico como moral<sup>688</sup>.

Tout comme l'influence européenne, elle est considérée comme une maladie débilitante qui menace de contaminer l'île. Pour Enrique José Varona, en effet, et de manière récurrente dans le discours positiviste de l'époque, cette influence est associée à la morbidité : « Si Cuba participa imperfectamente de la cultura europea, en cambio ha recibido sin tasa el virus de su corrupción pestilente<sup>689</sup> ».

---

<sup>685</sup> CHACÓN, Francisco, « Casal (Notas de mi cartera) », *El Figaro*, 26 novembre 1885, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 3, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 246.

<sup>686</sup> MÁRQUEZ STERLING, Manuel, *El Figaro*, 26 octobre 1902, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 40.

<sup>687</sup> NUNN, Marshall H., « Julián del Casal, First *Modernista* Poet », *Hispania*, février 1940, vol. 23, n°1, p. 73-80.

<sup>688</sup> MORÁN, Francisco, « *Volutas del deseo*: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano », *MLN*, vol. 120, n°2, mars 2005, p. 383-407.

<sup>689</sup> VARONA, Enrique José, préface à Benjamín DE CÉSPEDES, *La prostitución en la ciudad de La Habana*, [La Havane, Estab. Tip. O'Reilly], 1888.

Le fait que l'exotisme puisse embrasser des zones du globe variées incite à explorer la question de sa relativité. Est exotique, selon la définition du *Trésor de la Langue Française informatisé*<sup>690</sup>, ce « qui appartient à un pays étranger, généralement lointain ou peu connu; qui a un caractère naturellement original dû à sa provenance. » Si les Européens peuvent partager avec les Cubains une même fascination pour l'Extrême Orient, par exemple, certaines caractéristiques de l'exotique entrent en contradiction selon la situation géographique du sujet qui les considère. Lorsque Casal parle de ce que le voyageur recherche en quittant son pays, il met bien l'accent sur l'incompatibilité entre les attentes de l'habitant du Nouveau monde et de celui du Vieux continent :

Distinto camino siguen los habitantes de las naciones civilizadas. Aquéllos que han nacido en pueblos jóvenes, se dirigen al viejo mundo, deseosos de admirar los monumentos históricos y los esplendores de la civilización; pero los europeos, por el contrario, estragados de refinamientos e invadidos de melancolía, marchan hacia regiones salvajes, tratando de encontrar, en la vida primitiva, la pureza de afectos, la hospitalidad generosa y las costumbres sencillas de las antiguas edades<sup>691</sup>.

Pour les Cubains, donc, et malgré l'importation dans l'île de nombreuses habitudes françaises, Paris peut être considéré comme une destination exotique.

S'intéresser aux différentes conceptions de l'exotisme est essentiel pour aborder les commentaires critiques sur Casal, réunissant à la fois son tropisme parisien, l'orientalisme présent dans plusieurs de ses poèmes et son goût pour la littérature française de thème exotique. Cette liste aboutit généralement à la conclusion qu'il est peu attaché à sa patrie, cherchant à s'évader de la réalité pour se réfugier dans une tour d'ivoire.

Enfin, le thème exotique étant très présent dans la poésie de Baudelaire, il faudra se demander jusqu'où la représentation qu'il en donne peut être en concordance avec celle de Casal. La relativité de l'exotisme sera donc à interroger au moment de considérer le choix des textes traduits et la façon dont ils sont interprétés par Casal.

---

<sup>690</sup> *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, Analyse et traitement informatique de la langue française (Atilf).

<sup>691</sup> CASAL, Julián del, « Crónica », *El Figaro*, 2 juin 1889, n° 20, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 165.



### 1.3.1.6. Julián del Casal et la question du canon cubain

#### *Julián del Casal ou José Martí ?*

Savoir quelle place occupe Casal dans le canon cubain est déterminant pour évaluer quelle a pu être la réception des traductions qu'il a réalisées et s'il est en mesure, par sa renommée, d'imposer ses choix d'auteurs qu'il admire, ou s'il doit se contenter de suivre les goûts dominants.

L'accueil de Julián del Casal a été déterminé en grande partie par la critique marxiste qui a prévalu à Cuba. La parution du livre de Harold Bloom *The Western Canon*<sup>692</sup> en 1994 pose à nouveau la question de son statut dans la littérature cubaine. En effet, ce livre propose comme unique critère d'évaluation d'une œuvre canonique ses qualités esthétiques et revendique l'autonomie de la littérature vis-à-vis de la morale et de la politique. Il lance parmi plusieurs intellectuels cubains un débat enflammé à ce sujet dans les années 2000. Comme Casal occupe une place importante dans cette polémique, même si Harold Bloom ne retient pas son nom dans la liste des auteurs canoniques qu'il établit, il semble nécessaire de rappeler brièvement quels sont les enjeux de la discussion.

Selon Harold Bloom, deux des critères du canon sont l'originalité ou l'étrangeté et leur capacité à avoir de l'influence, à générer une descendance littéraire permettant de défier le temps et la mort. Pour Jorge Luis Arcos, c'est cette permanence qui place Casal au centre du canon cubain :

el caso más paradigmático del poeta canónico en Cuba no es Heredia, tampoco Martí, incluso a Lezama Lima le conviene esperar el paso del tiempo (...), es Julián del Casal. No hay otro poeta que haya influido más en otros poetas<sup>693</sup>.

En poésie, en effet, Casal a selon lui davantage d'imitateurs que Martí, que l'on retient plutôt pour ses écrits politiques et son action en faveur de sa patrie. Les imitateurs immédiats de Casal sont les frères Uhrbach et Juana Borrero (mais ils ne sont pas considérés comme des poètes de premier ordre), puis au début du XX<sup>e</sup> siècle, Regino Boti (1878-1958) et José

---

<sup>692</sup> BLOOM, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.

<sup>693</sup> ARCOS, Jorge Luis, « Notas sobre el canon: introducción a un texto infinito sobre el canon cubano », *Unión*, n° 50, 2003, p. 60-64, cité par James J. PANCRAZIO, « La temporalidad del canon : la narrativa y la poesía en Cuba », *Cuban Studies*, vol. 37, 2006.

Manuel Poveda (1888-1926) revendiquent son influence, et plus tard Lezama Lima (1910-1976) et Virgilio Piñera (1912-1979).

D'après Duanel Díaz, en revanche, si l'on choisit comme critère principal l'idée qu'un auteur canonique doit avant tout être original et donc inimitable, c'est Martí qui remporte la palme. De nouveau les deux poètes sont comparés et opposés :

¿Es Casal el centro del canon cubano? No si con Bloom aceptamos la extrañeza y la originalidad como medida de lo canónico. El autor de *Versos libres* es un poeta primigenio; el de *Nieve* es un poeta derivado. Mientras que Casal es uno más entre los poetas de la primera hornada del modernismo hispanoamericano, Martí constituye una de sus cumbres. (...) Justo porque su poesía es más tópicamente modernista, el influjo de Casal es más perceptible. (...) Es Martí, y no Casal, como se ha pretendido, el primer poeta cubano moderno<sup>694</sup>.

À propos de ce débat, Jorge Brioso craint finalement que Casal ne devienne un auteur classique, ne perde le caractère polémique qui fait sa singularité: « Nuestro único poeta maldito corre el peligro de convertirse en un clásico » mais il suppose que Casal n'est pas près d'être intégré durablement au canon national :

No es muy creíble (...) que los cubanos, incluso sus intelectuales, sigan optando, por un tiempo demasiado largo, por modelos nacionales más flexibles y fluidos, menos obsesionados con lo autóctono y lo viril. Es muy probable que más pronto de lo que se cree algunos versos de Casal vuelvan a ser impronunciables en nuestra lengua nacional<sup>695</sup>.

### *Un poète embarrassant pour la littérature nationale*

S'interroger sur le statut de Casal à Cuba, c'est donc s'affronter à une question difficile à résoudre de façon univoque. Ce débat, même s'il est bien postérieur à la période qui nous occupe, prolonge celui qui a eu lieu à la publication des recueils de Casal et éclaire l'ambivalence de sa réception à Cuba.

Ce qui est sûr c'est qu'on ne peut parler d'un bon accueil unanime. Certes Casal tient une place importante dans *La Habana Elegante*, considérée comme la revue la plus représentative du *modernismo* et dont il était l'âme, selon son directeur Enrique Hernández Miyares. Il y recueille les éloges de ses amis mais il ne fait pas l'objet d'un consensus dans le

---

<sup>694</sup> DÍAZ, Duanel, « Bloom, las tareas de la crítica cubana y el debate del canon *cubensis* », *La Habana Elegante segunda época*, n°28, hiver 2004.

<sup>695</sup> BRIOSO, Jorge, « Ser y vivir como poeta en Cuba : Casal, Lezama y la tradición », *Hispanic Review*, vol. 75, n°3, été 2007, p. 265-288.

reste de la critique. C'est un poète à la fois central et marginal, dont on hésite à faire une figure emblématique de Cuba. Cette ambiguïté est liée à la distinction entre mérite littéraire et patriotique qu'explique Francisco Morán :

Lo que resulta sintomático (...) es que (...), mientras más canónico es el escritor, más lejos se supone que esté de lo literario, y al revés. Esto nos permite comprender así el singular espacio que ocupa Casal en el canon. Es, sin dudas, un poeta excelente, pero es al mismo tiempo el negativo de Martí, una especie – y pudiéramos decir que en más de un sentido – de Martí invertido.

Si son intégration dans le canon littéraire est admise (bien qu'il n'y ait pas d'unanimité sur la place exacte qu'il y occupe), son entrée dans le panthéon national est beaucoup plus incertaine. Tout se passe comme si, malgré les éloges sur la qualité formelle de sa poésie, il provoquait toujours une insatisfaction, comme s'il était toujours insuffisant et incomplet à côté de personnalités de premier ordre. Pour Rigofredo Granados, c'est même un auteur embarrassant pour Cuba:

Su obra parece constituir una incómoda presencia en el ámbito de las letras nacionales, canónicamente representadas por autores ligados a las históricas luchas del pueblo cubano. Esto, unido al misterio de su sexualidad, explica el ambiguo tratamiento de que ha sido objeto en el seno de una tradición mayormente hecha a la ejemplaridad<sup>696</sup>.

Ce malaise expliquerait également la « misère éditoriale » dont il a longtemps été l'objet dans son pays, selon les mots de Francisco Morán<sup>697</sup>.

### 1.3.2. Agustí Esclasans et la France, sa « deuxième patrie »

Le 15 novembre 1942, au cours d'un petit hommage qui lui est rendu, Esclasans lit les vers français qu'il prétend avoir commencé à écrire au cours de son voyage en France et qu'il publie sous le titre *Musicienne du silence* en 1941, dans une édition non commerciale de cent exemplaires. Le discours qu'il prononce alors, en introduction à cette lecture, retranscrit plus

---

<sup>696</sup> GRANADOS, Rigofredo, « Julián del Casal y la crítica », *Hispania*, vol. 85, n°4, 2002, p. 804-814.

<sup>697</sup> Après l'édition d'une sélection de poésies en 1931 et des poésies complètes en 1945 vient l'édition des proses et poésies en quatre volumes pour le centenaire de sa naissance (1963-64), puis il faut attendre 1982 pour que sa poésie soit rééditée (MORAN, Francisco, *Julián del Casal o los pliegues del deseo*, Madrid, Verbum editorial, 2008).

tard dans le deuxième volume de *La meva vida*, est le compte rendu le plus complet dont on dispose pour comprendre les différents aspects de la relation d'Esclasans avec ce pays :

Mesdames, Messieurs : Je suis catalan, écrivain catalan, auteur d'un « Système de Rythmologie » en langue catalane. Mais un de mes aïeux était français. Une de mes aïeules était provençale. Je porte, donc, quelques gouttes de sang français dans mes veines. À l'âge de 10 ans- 11 ans, j'ai été élève des Écoles Françaises de Barcelone. À l'âge de 15 ans-16 ans, je suis allé passer huit jours à Paris, simplement pour « le voir » puis, j'ai résidé, pendant un an, à Lyon, Saint-Etienne, Clermont Ferrand, au Loire français, où j'ai suivi librement un cours d'Histoire de la Philosophie et de philosophie bergsonienne et blondelienne [*sic*], d'Henri Bergson et de Maurice Blondel. Au long de ma vie, j'ai écrit en français très souvent, vers et prose. Ma formation intellectuelle a été fondamentalement catalane et française. Ces derniers temps, pour me distraire de la guerre civile espagnole et de la grande guerre mondiale, j'ai écrit des poésies en langue française, desquelles j'en ai sauvé 25. Je vais vous les lire ce soir. N'étant pas né français, j'ai osé écrire des vers en français. J'ai péché par excès d'amour. Je vous demande pardon<sup>698</sup>.

Cette synthèse illustre clairement l'importance de la composante française dans la vie d'Esclasans<sup>699</sup>, en même temps que son attachement à son identité catalane. Si les dates mentionnées ne coïncident pas exactement avec la chronologie reconstituée dix ans plus tard dans *La meva vida*, l'autobiographie d'Esclasans reprend ces divers éléments de façon éparse et apporte des détails supplémentaires sur sa relation avec la France, la langue et la littérature françaises et même, ponctuellement, sur l'écriture en français. Curieusement, la traduction de littérature française est totalement absente du résumé mentionné ci-dessus et n'occupe qu'une place très discrète dans *La meva vida*, nous y reviendrons.

### 1.3.2.1. Du sang français dans les veines des Esclasans ?

L'étroitesse de la relation d'Esclasans avec la France trouve racine dans les origines de sa famille, si l'on en croit le premier volume de *La meva vida*. Ce lien, mentionné dès le deuxième chapitre de l'autobiographie, avant d'être rappelé à plusieurs reprises au cours du récit de sa période de formation, est manifestement considéré par le poète catalan comme un élément fondateur de son identité.

---

<sup>698</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 184-185.

<sup>699</sup> L'adjectif « français », largement majoritaire est utilisé neuf fois mais « catalan » revient quatre fois, dont trois en ouverture du texte, ce qui met en lumière l'insistance d'Esclasans à ne pas paraître totalement francisé.

« *Nostres problemàtics ancêtres* »

L'existence d'ancêtres français est une information qui lui vient de son père, féru de recherches généalogiques : « Segons el meu pare, doncs, el cognom “Esclasans” ve de les Croades, i concretament de França, i més tard de la Provença. L'íntima convicció que, tot i ésser racialment català (del Penedès), els Esclasans porten sang francesa o provençal a les venes no l'havia abandonat mai<sup>700</sup>. »

La mention des origines françaises est chaque fois liée au souvenir d'Antoni Esclasans et l'auteur en rend compte en des termes très semblables à deux reprises. Le récit de sa scolarité aux Écoles Françaises de Barcelone, en 1910 d'après la chronologie retenue dans *La meva vida*, est l'occasion de revenir sur cette ascendance : « Les gotes de sang francesa, provinents dels nostres problemàtics *ancêtres*, que segons el meu senyor pare tots els Esclasans portem a les venes, florien esponerosament, en les meves lectures i en la meva sensibilitat<sup>701</sup>. » Puis elle est à nouveau rappelée à un autre moment décisif du développement de ses liens avec la France, quand il découvre Paris : « Les quatre gotetes de sang francesa (de sang jacobina !) que, segons el meu pare, corren per les venes dels Esclasans llançaren flames d'orgull i de titanisme demoníac, i vaig posar-me a cantar *La Marseillaise*... per dintre<sup>702</sup>. »

Les deux passages qui font allusion au sang français reçu en patrimoine présentent le même mélange de lyrisme et d'ironie. Cette ironie est encore plus manifeste dans la deuxième citation, cependant. L'insistance sur la quantité de sang français, trop réduite pour être significative, à travers la précision du chiffre quatre<sup>703</sup> et le diminutif *gotetes*, suggère qu'Esclasans, présente ces remarques comme l'expression d'une idée dont son père se berçait et non comme un fait avéré. Le lecteur est donc invité à mettre cette mention des ancêtres français sur le compte d'une certaine obsession paternelle plutôt qu'à l'attribuer à l'intime conviction de l'auteur de l'autobiographie. Ce dernier ne ferait que relayer les paroles de son père sans y ajouter réellement foi.

---

<sup>700</sup> « Selon mon père, donc, le nom de famille “Esclasans” vient des Croisades, et concrètement de France, et plus tard de la Provence. L'intime conviction que, bien qu'ils soient racialement catalans (du Penedès), les Esclasans ont du sang français ou provençal dans les veines ne l'avait jamais abandonné. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 20.

<sup>701</sup> « Les gouttes de sang français, provenant de nos problématiques *ancêtres*, que, selon monsieur mon père, tous les Esclasans ont dans les veines, s'épanouissaient dans mes lectures et dans ma sensibilité. », *ibid.*, p. 123.

<sup>702</sup> « Les quatre gouttelettes de sans français (de sang jacobin !) qui, selon mon père, courent dans les veines des Esclasans lancèrent des flammes d'orgueil et de titanisme démoniaque, et je me mis à chanter *La Marseillaise*... intérieurement. », *ibid.*, p. 152.

<sup>703</sup> « Quatre: un petit nombre indeterminat », dans *Diccionari.cat*, Grup Enciclopèdia Catalana.

« La veu de la sang » : une prédisposition pour le français

Pourtant, le caractère récurrent des allusions à ses racines françaises, et leur formulation même, soulignent l'importance que cette généalogie revêt à titre personnel également. Dans les deux passages cités plus haut, le sang occupe la position de sujet grammatical et il lui est attribué une influence directe sur le comportement et les goûts d'Esclasans. Si les ancêtres sont problématiques car très lointains ou peut-être imaginaires, les effets ressentis par leur descendant sont présentés comme bien réels. Malgré le doute que l'auteur fait planer sur la réalité de cette ascendance, comme s'il cherchait à la mettre à distance, les liens avec la France semblent donc avoir été intériorisés et intégrés à son roman familial.

À plusieurs reprises, la description de l'action du sang sur la personnalité de celui qui le porte suggère que l'auteur adhère à des idées déterministes. L'image de la floraison abondante (« Les gotes de sang francesa (...) florien esponerosament, en les meves lectures i en la meva sensibilitat ») fait apparaître le développement intellectuel lié au domaine français comme un épanouissement naturel, presque comme s'il était programmé héréditairement.

Tout se passe comme si ce sang, responsable de sa sensibilité particulière vis-à-vis de la langue et de la culture françaises, aidait Esclasans dans ses apprentissages. Lorsque, en 1902, Esclasans est inscrit par son père à l'école Mendizábal pour y apprendre le commerce et le calcul mercantile, seuls les cours de français viennent le sauver de l'ennui terrible qu'il éprouve :

Jo seguia anant al « Colegio Mendizábal », però ara ja una mica més resignat. El meu pare m'havia fet matricular a la classe de francès, i això resultà l'assignatura que m'interessà més. A les sis s'acabaven les classes, i jo passava a la de francès, en la qual, fins a les set, estudiava com un desesperat, fins al punt que vaig fer-hi grans progressos en poc temps. El meu bon pare havia cregut sempre fermament que els Esclasans portem algunes gotes de sang francesa a les venes. Tal vegada era degut a la veu de la sang; però jo vaig fer una estudis brillantíssims, i al final del curs vaig obtenir un *sobresaliente* com una casa. Ja no tot eren mals humors<sup>704</sup>.

---

<sup>704</sup> « Je continuais à fréquenter le “Colegio Mendizábal”, mais un peu plus résigné à présent. Mon père m'avait fait inscrire au cours de français et cela devint la matière qui m'intéressait le plus. À six heures la classe terminait et je passais au cours de français où, jusqu'à sept heures, j'étudiais avec l'énergie du désespoir, au point que j'y fis de grands progrès en peu de temps. Mon brave père avait toujours cru fermement que nous, les Esclasans, avions quelques gouttes de sang français dans les veines. Peut-être était-ce dû à la voix du sang ; toujours est-il que je fis des études très brillantes, et, à la fin de l'année scolaire, j'obtins un *sobresaliente* gros comme une maison. Tout n'était plus prétexte à mauvaise humeur. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 63.

L'interprétation des résultats brillants comme un effet de la manifestation de la voix du sang est curieuse car elle s'accompagne de la mention d'un travail acharné qui suffirait à expliquer les succès scolaires remportés par Esclasans dans ses cours de français. L'intérêt et le goût immédiats pour la langue sont probablement les éléments que l'auteur décide d'attribuer à son ascendance française, comme s'il en avait une connaissance intime et innée qui ne demandait qu'à être réactivée.

De façon moins explicite, une autre anecdote de son enfance relatée dans ses Mémoires peut être reliée à l'appropriation de l'idée paternelle concernant ses ancêtres français : lorsque, à propos d'une expérience sensorielle sur le port de Barcelone, Esclasans affirme qu'elle lui a appris à aimer Baudelaire avant même de l'avoir lu<sup>705</sup>, il pourrait bien s'agir d'un nouvel aspect de la manifestation des gouttes de sang français. Elles semblent induire ici une sensibilité particulière susceptible de le porter vers la littérature française.

Cette expérience suggère également que la relation avec la France n'est pas purement intellectuelle. Si la connaissance de sa langue et de sa littérature constituent les principaux éléments avouables de cette relation, la francisation d'Esclasans est plus complète et plus intime, de l'ordre du ressenti. L'importance accordée aux sensations au cours du voyage en France est dans la droite ligne de cet épisode, inscrivant le lien avec la France dans une dimension corporelle, comme nous le verrons.

### *Un tropisme vers le Sud de la France*

Bien que le contenu des passages de *La meva vida* cités soit globalement le même que celui de l'introduction à *Musicienne du silence*, cette dernière tranche avec le traitement des origines françaises dans l'autobiographie car elle ne les présente pas comme douteuses. Elle apporte même une précision supplémentaire : « Mais un de mes aïeux était français. Une de mes aïeules était provençale ». La Provence (« els Esclasans porten sang francesa o provençal ») et, plus généralement, le Sud de la France, à travers l'allusion aux possibles ascendants cathares, étaient déjà mentionnés au tout début de *La meva vida* mais ces éléments, non repris par la suite, pourraient passer inaperçus. Ils sont pourtant

---

<sup>705</sup> « Je me promenais sur les quais de Barcelone et je voyais les navires et les drapeaux pour de vrai, je respirais les parfums de sel/d'iode et de goudron, de cuir et de poisson pourri, de caroube et de graisse brûlée, odeurs évocatrices d'univers ultramarins, « *d'indianos* » et de « *negritas* », et j'apprenais ainsi à aimer mon Charles Baudelaire... avant de l'avoir lu. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 108.

particulièrement intéressants car, corroborés par un faisceau d'allusions, ils ancrent l'identité d'Esclasans dans le Sud de la France.

En revendiquant son identité provençale, Esclasans se fait implicitement l'héritier d'une riche tradition poétique, celle des troubadours. La production prolifique de vers, présentée chez lui comme un phénomène naturel et inévitable dès l'enfance<sup>706</sup>, peut être reliée à ces origines, même si le lien n'est pas explicité. Le terme provençal évoque aussi la langue d'oc, car c'est le terme utilisé jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, soit au moment où Esclasans rédige les deux premiers volumes de ses Mémoires. L'existence, au-delà des Pyrénées, d'une langue autre que la langue nationale ne laisse sans doute pas indifférent un défenseur de la langue catalane comme Esclasans.

Dans la renaissance et la défense du catalan et de l'occitan, les Jeux Floraux ont joué un rôle de premier plan. Ces concours littéraires, créés à Toulouse en 1323, avaient été organisés également à Barcelone entre la fin du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle, avant d'être rétablis en 1859, pendant la *Renaixença*. En plus de leur origine commune, les liens littéraires entre les Jeux Floraux du Sud de la France et ceux de Catalogne restaient étroits. Ceux de Barcelone avaient été rétablis cinq ans seulement après la création du Félibrige par Frédéric Mistral et des invitations entre Provençaux et Catalans étaient lancées pour ces événements. Le poète catalan Víctor Balaguer, une des principales figures de la *Renaixença*, avait rencontré Mistral au moment de son exil en Provence, entre 1865 et 1867. En 1868, Mistral avait été à son tour invité aux Jeux Floraux de Barcelone et reçu triomphalement comme le représentant de la renaissance occitane<sup>707</sup>.

Mentionner la Provence, pour un poète catalan du XX<sup>e</sup> siècle, c'est donc aussi évoquer la figure de Frédéric Mistral et le Félibrige qu'il a contribué à fonder en 1854, dans le but de restaurer la langue provençale à travers la poésie. Esclasans lui consacre d'ailleurs quelques lignes à l'occasion de sa mort, en 1914, même si c'est pour signaler que sa poésie l'a toujours laissé indifférent car il n'apprécie pas les poètes « de plein air<sup>708</sup> ». Même s'il tient à se

---

<sup>706</sup> « Jo seguia omplint llibretes de versos i proses, amb una facilitat prolífica esbalaïdora. El meu "sisè sentit", la meva noble facultat poètica, es manifestava més creadora que mai. », « Je continuais à remplir des cahiers de vers et de proses, avec une facilité prolifique stupéfiante. Mon "sixième sens", ma noble faculté poétique, se révélait plus créatrice que jamais. », *ibid.*, p. 120.

<sup>707</sup> « Per una prehistoria d'un dels aspectes – el classicisme – del noucentisme : les Festes Llatines de Montpeller l'any 1878 », dans Mathilde BENSOUSSAN, *Els anys vint en els Països catalans : noucentisme, avantguarda*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

<sup>708</sup> « J'avoue mon impuissance à m'enthousiasmer pour cette sorte de poésie. Ma faculté rythmologico-systématique est très éloignée de ces attendrissements ruraux. Mistral a toujours été une de mes petites phobies



démarrer de ce type de littérature, propre au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>709</sup>, et juge les Jeux Floraux dépassés, Esclasans ne manque pas de concourir à ceux de Barcelone, y obtenant même, en 1928, un prix dont il se montre très fier<sup>710</sup>.

En prenant soin de distinguer la Provence de la France, de même qu'il se présente toujours comme Catalan et semble considérer l'Espagne comme un pays distinct, Esclasans se montre respectueux des susceptibilités régionales et suggère une analogie et une fraternité entre la Provence et la Catalogne. En plus de deux occurrences déjà mentionnées, une remarque sur les auteurs français contemporains qu'il admire le plus est très significative : « Per al meu gust, els dos màxims intel·lectuals de la França dels començos del segle vintè han estat dos homes del sud de França, gairebé dos catalans : el prosista Charles Maurras i el poeta Paul Valéry<sup>711</sup>. » Dans son goût pour certains auteurs français pourrait donc intervenir, en plus des origines françaises supposées d'Esclasans, son identité catalane. Charles Maurras, originaire de Martigues, et Paul Valéry, né à Sète, ne peuvent pas à proprement parler être qualifiés de Catalans, mais cette forme d'annexion laisse entendre qu'Esclasans ressent un peu plus qu'une affinité intellectuelle avec ces écrivains, presque une parenté.

Le lien de sang supposé avec la France semble donc avoir donné à Esclasans la conviction qu'il était prédisposé à comprendre intimement la langue et la culture françaises. Le ressassement concernant cette question, avec quelques variantes minimales, montre qu'elle est de l'ordre de l'obsession. Au-delà de cet attachement profond, il y avait probablement un intérêt stratégique à faire valoir ses racines et surtout sa formation françaises, alors même que le contact direct avec ce pays n'a pu avoir lieu qu'au cours d'une période très limitée. La littérature française faisait autorité, et s'en réclamer était clairement pour Esclasans un moyen de se donner une légitimité pour tenter de faire prendre au sérieux son projet poétique et sa théorie du rythme. La culture française, acquise partiellement en France, était aussi un moyen

---

littéraires. Les poètes de plein air me dérangent. Grâce à Dieu, je suis, et serai toujours, un poète de bibliothèque et de système philosophique. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 216.

<sup>709</sup> « Je veux exprimer ici ma profonde admiration pour les traditionnels Jeux Floraux de Barcelone, qui avaient accompli leur devoir, et sans lesquels il n'y aurait pas eu de *Renaixença* et nous ne serions pas ce que nous sommes maintenant. Aujourd'hui, les Jeux Floraux (...) sont devenus un numéro de fête patronale, parfois très digne, parfois ridicule (...). Ils me font l'effet d'un pauvre meeting littéraire, d'une machine *vuitcentista* (...) », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 70.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

<sup>711</sup> « A mon avis, les deux plus grands intellectuels de la France du début du XX<sup>e</sup> siècle ont été deux hommes du sud de la France, presque deux Catalans : le prosateur Charles Maurras et le poète Paul Valéry. », *ibid.*, p. 32.

de compenser un probable sentiment d'infériorité liée à son absence d'études supérieures. La traduction, en revanche, n'est pas un aspect de sa relation avec la littérature française dont il se soit vanté, nous y reviendrons.

En dehors de ces liens ancestraux, la France est pour lui un lieu où les hommes de lettres méritants sont reconnus, où la carrière des lettres peut être envisagée sans qu'elle constitue la garantie d'une vie misérable, constamment marquée par l'insécurité économique.

### 1.3.2.2. La barbare Catalogne face à la « douce France »

Après le retour de France, Esclasans exprime une nostalgie répétée qui s'apparente au mal du pays pour son « paradis perdu<sup>712</sup> » et pour sa « Lutèce rêvée<sup>713</sup> », sa « terre promise<sup>714</sup> ». Les déclarations dans lesquelles il revendique le pays voisin comme sien sont récurrentes dans *La meva vida* et la dédicace de son recueil de poèmes en français, *Musicienne du silence*, est sans ambiguïté : « à la France – ma deuxième patrie ».

L'expression lexicalisée « douce France<sup>715</sup> », utilisée à plusieurs reprises, ou encore l'emploi de l'adjectif français « parigotte<sup>716</sup> » soulignent le lien d'affection et de familiarité qu'il entretient avec le seul pays étranger qu'il ait jamais eu l'occasion de visiter.

Esclasans relatait avec un ton moqueur la façon dont était inculqué aux élèves, aux Écoles Françaises de Barcelone, l'amour pour le drapeau français, mais il semble avoir été imprégné de ce sentiment national puisqu'il déclare à ce moment-là que ce drapeau (le terme apparaît en français) « enveloppait glorieusement ses rêves<sup>717</sup> ». Peu de temps après, lorsqu'il arrive à Paris, le jeune Esclasans ne peut s'empêcher de chanter intérieurement l'hymne national français, nous l'avons vu<sup>718</sup>. Et cette joie de découvrir la ville tant désirée, décrite en termes amoureux, s'accompagne d'une désinvolture vis-à-vis de sa ville natale, qu'il quitte sans regret.

---

<sup>712</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 209.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 209 et p. 271.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>718</sup> « Et je me mis à chanter la Marseillaise... intérieurement. », *ibid.*, p. 152.

Se montrer amateur et connaisseur de la langue et de la littérature françaises, comme Esclasans aime le faire est une chose, adopter les symboles nationaux de la France en est une autre, plus délicate si l'on considère que la Catalogne était alors en plein effort collectif de développement national. Même si ces réactions peuvent être mises sur le compte de son enthousiasme naïf d'enfant et d'adolescent, l'idée qu'elles aient pu être mal reçues par le lectorat des Mémoires rédigés en catalan semble avoir effleuré Esclasans.

Comme s'il voulait empêcher les lecteurs de prendre ombrage d'une préférence inconditionnelle accordée au pays voisin et à sa capitale, il éprouve alors le besoin de rappeler son attachement à Barcelone en même temps qu'il réaffirme la personnalité française endossée pendant son séjour à l'étranger :

Durant l'any 1911, doncs, no vaig perdre mai el contacte amb la meva estimadíssima Barcelona. Ja no cal dir que el meu afrancesament era absolut. Pensava, sentia, vivia en francès. I aquesta profunda influència, començada a les "Ecoles Françaises" de Barcelone, i magnificada a Lyon, Saint-Etienne i, sobretot, a Clermont-Ferrand, no m'ha deixat mai, i encara la sento ben ferma en mi<sup>719</sup>.

Mais c'est plus probablement son propre sentiment d'infidélité vis-à-vis de sa ville natale qui le pousse à délivrer ces messages ambivalents, car ailleurs dans *La meva vida*, il écrit tout le mal qu'il pense des Catalans et même de Barcelone, sans chercher à atténuer sa rage et son mépris.

Étant donné la place attribuée à la ville de Barcelone dans le projet *noucentista*, comme foyer de la reconstruction nationale catalane, ces remarques acerbes contre la ville étaient susceptibles de blesser les susceptibilités de ses concitoyens qui pouvaient considérer comme une désertion la revendication excessive de racines françaises.

Il prend donc également quelques précautions lorsqu'il déclare sa flamme à Madrid : « Ja sé que els barcelonins em tindran odi, si els dic això; però a mi Madrid m'encisa. Si fos ric, tindria un pis llogat a Barcelona i un altre a Madrid. I viuria un mes a Madrid i un altre a

---

<sup>719</sup> « Pendant l'année 1911, donc, je ne perdis jamais le contact avec ma très chère Barcelone. Inutile de dire que ma francisation était absolue. Je pensais, sentais, vivais en français. Et cette profonde influence, commencée aux "Écoles Françaises" de Barcelone et magnifiée à Lyon, Saint-Etienne et, surtout, à Clermont-Ferrand, ne m'a jamais abandonné et je la sens encore bien ancrée en moi. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 167.

Barcelona, i així seria feliç<sup>720</sup>. » Les échappées dans cette dernière ville peuvent d'ailleurs être vues comme ce qui se rapproche le plus d'un séjour en France, devenu impossible car, d'après Esclasans, « Madrid est une ville française ou francisée<sup>721</sup> ».

Le principal reproche, formulé de multiples façons, qu'Esclasans adresse à Barcelone est son caractère non civilisé, qui se traduit par une indifférence vis-à-vis de la culture, par contraste plus ou moins implicite avec Paris: « En retornar de França, m'havia adonat de la grotesca mesquinesa de l'ambient intel·lectual barceloní. Tots els escriptors catalans em feien un fàstic indomitable. La seva ridícula literatura em semblava, més que no pas burgesa, botigueresca<sup>722</sup>. »

C'est une sensation physique d'étouffement et d'enfermement qu'il exprime lorsqu'il est à Barcelone, et la nécessité de fuir d'un milieu où il ne peut s'épanouir : « Costa molt de perforar la crosta de mesellisme i grolleria innata de la nostra gent. Per això un home normal, com jo, ja tenia la sensació de viure, aleshores, en un poble anormal. Vivía, en realitat, com un estranger en la meva pròpia patria<sup>723</sup>. »

Esclasans veut croire que son propre travail n'est pas à remettre en cause mais que ce sont les conditions de réception qui ne sont pas réunies car la Catalogne n'a pas encore atteint le niveau culturel des grandes nations européennes :

Si en lloc d'ésser català jo fos francès, anglès o alemany, és molt possible que la meva obra ja hagués donat la volta al món i m'hagués valgut tota mena d'honors, normalíssims en una civilització organitzada. Com que sóc català, en canvi, no tan sols la meva obra gairebé resulta inèdita o anònima per als propis catalans, sinó que tinc l'íntima sospita

---

<sup>720</sup> « Je sais bien que les Barcelonais me haïront si je leur dis cela ; mais Madrid m'enchant. Si j'étais riche, je louerais un appartement à Barcelone et un autre à Madrid. Et je vivrais un mois à Madrid et un autre à Barcelone et ainsi je serais heureux », *ibid.*, p. 277.

<sup>721</sup> « Une autre de mes convictions d'amoureux observateur est le manque de castellanité de Madrid. Non. Madrid est une ville française ou francisée, intimement bourbonnienne. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 179.

<sup>722</sup> « De retour de France, je m'étais rendu compte de la grotesque mesquinerie de l'ambiance intellectuelle barcelonaise. Tous les écrivains catalans m'ennuyaient irrésistiblement. Leur littérature ridicule me semblait, plus que bourgeoise, boutiquière. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 184.

<sup>723</sup> « Il est très difficile de perforer la croûte d'insensibilité et de grossièreté innée de nos gens. C'est pourquoi un homme normal, comme moi, avait déjà alors la sensation de vivre parmi une population anormale. Je vivais, en réalité, comme un étranger dans ma propre patrie. », *ibid.*, p. 110.

que, per poc que em distregui, potser acabaré un dia demanant, olímpicament, almena pels carrers<sup>724</sup>...

Les difficultés économiques qu'il rencontre sont attribuées à un milieu défavorable voire hostile. La France est donc envisagée comme un refuge face à l'incompréhension de ses pairs, liée selon lui à la formation déficiente des intellectuels de Barcelone, et face au mépris du reste des Catalans, dépourvus d'inquiétudes culturelles. C'est un endroit dont il peut rêver qu'il y serait enfin reconnu à sa juste valeur et pourrait y vivre en adéquation avec sa véritable identité.

### 1.3.3. Conflit de fidélité entre une patrie d'élection et une nation en développement

Plusieurs points communs sont également à souligner entre la vision de la France développée par Agustí Esclasans et celle qu'exprimait à Cuba, à la fin du XIXe siècle, Julián del Casal. Dans leur esprit, tout comme dans celui de nombreux hommes de lettres du XIXe et du début du XXe siècle, la France et surtout Paris, apparaissaient comme un refuge pour les artistes de la plume incompris dans leur propre patrie.

L'expression d'une forte insatisfaction vis-à-vis de leur circonstance immédiate, et leur sentiment de non appartenance rapprochent les deux poètes traducteurs : Julián del Casal reproche aussi à La Havane d'être bien peu accueillante pour les hommes de lettres comparée à Paris. Tous deux se créent ainsi une image de poète maudit dont on sait, dans le cas d'Esclasans, qu'elle n'est pas pour lui déplaire, comme le suggèrent des remarques à propos de Baudelaire qui seront étudiées plus loin.

Ces discours sur la France mettent en évidence un aveuglement lié à des représentations insuffisamment confrontées à la réalité ou déformées par le souvenir. Mais alors que Julián del Casal est conscient de s'être créé un pays chimérique, dernier refuge de l'illusion, Esclasans semble être resté convaincu qu'il aurait occupé une place importante dans

---

<sup>724</sup> « Si au lieu d'être catalan j'étais français, anglais ou allemand, mon œuvre aurait déjà, très probablement, fait le tour du monde et m'aurait valu toute sorte d'honneurs, parfaitement normaux dans une civilisation organisée. Comme je suis catalan, cependant, non seulement mon œuvre est inédite ou anonyme pour les Catalans eux-mêmes, mais j'ai l'intime soupçon que, pour peu que je me distraie, il se peut que je finisse un jour dans les rues, à demander olympiquement l'aumône. », Réponse à l'enquête réalisée à l'occasion du premier centenaire de la *Renaixença*, *La Revista*, janvier-juin 1933, p. 149.

l'histoire culturelle s'il était né par exemple à Paris, dont il garde une image idéalisée. Dans le cas de Casal, ce sont certains critiques eux-mêmes, comme Rubén Darío, qui ont suggéré qu'il aurait dû naître à Paris, où il aurait connu un sort différent. À la différence de Casal, essentiellement tourné vers la France, Esclasans étend aux principales nations européennes, qu'il n'a jamais pu visiter, sa liste des pays accueillants pour les intellectuels<sup>725</sup>.

Un point commun dans les commentaires de la critique sur le travail des deux écrivains est la tendance au gallicisme, relevée ponctuellement, pour Esclasans, dans sa traduction des *Petits poèmes en prose*<sup>726</sup>, et pour Casal, plus régulièrement, dans sa poésie originale. L'accueil critique réservé à la question du nationalisme des deux écrivains est pourtant bien différent car les attaques répétées d'Esclasans contre la Catalogne sont facilement attribuables à la volonté de dénoncer ses insuffisances dans le domaine culturel pour la voir s'ouvrir sur l'Europe, progresser intellectuellement et rejoindre ainsi les autres nations, comme il l'explique à l'occasion du centenaire de la *Renaixença*<sup>727</sup>. Si les critiques négatives de son travail et de sa personnalité ont abondé, elles ne semblent pas avoir visé son attachement excessif pour la France. Il reste en effet résolument catalan et a fait plusieurs fois la démonstration de son catalanisme dans ses écrits. La part française de son identité imaginée et la conviction qu'il existe un ailleurs plus accueillant pour les intellectuels apparaissent comme un soutien moral utile dans les moments difficiles. Pour Casal, la France remplit la même fonction mais, dans un pays marqué par les guerres coloniales, l'amour proclamé pour une nation étrangère est bien plus problématique.

## 2. DIFFERENTES CONCEPTIONS DE LA TRADUCTION

Pour justifier l'activité de traduction, les traducteurs invoquent souvent des motivations prosaïques et des raisons professionnelles, comme la nécessité d'assurer sa propre subsistance ou de faire vivre sa famille et la réponse à une demande éditoriale. Mais elle est

---

<sup>725</sup> Dans *La meva vida*, en effet, il fait encore des déclarations semblables concernant le bon accueil qui lui aurait certainement été réservé dans les grandes villes étrangères, nous en reparlerons à propos de la traduction.

<sup>726</sup> GUANSÉ, Domènec, *Revista de Catalunya*, 1928, IX, 52, p. 464.

<sup>727</sup> Réponse à l'enquête réalisée à l'occasion du premier centenaire de la *Renaixença*, *La Revista*, janvier-juin 1933, p. 148-150.

relève aussi d'une volonté de faire progresser sa nation, la littérature nationale, ou encore de rendre justice à des auteurs trop peu connus en Espagne. Explicitement ou de façon plus discrète, car cet aspect plus intime n'est pas toujours avouable, à cause de l'image négative que porte souvent la traduction, elle apparaît aussi comme une source de plaisir pour ceux qui la pratiquent.

## 2.1. Les misères de la traduction

### 2.1.1. José Francés et l'anonymat de la traduction

Comme nous l'avons montré, José Francés ne paraissait pas éprouver un intérêt particulier pour la traduction. Il pourrait plutôt être défini comme un traducteur accidentel dont l'œuvre en traduction est négligeable comparée à l'effort investi dans l'œuvre originale. Il est compréhensible qu'un homme de lettres affairé et pressé de faire connaître son nom n'ait consacré que peu de temps à cette activité une fois que ses carrières principales ont prospéré. L'obscurité souvent attachée à la position de traducteur était probablement éloignée des aspirations de José Francés, comme le suggère ce passage partiellement cité plus haut:

Yo era en los comienzos un forzado de las traducciones a bajo precio. Cobraba cien pesetas por tomos de trescientas páginas, y para desquitarme de esa labor escribía cuentos para vendérselos a un editor de Barcelona a dos y tres duros. Pero de esta esclavitud empezó a redimirme *El alma viajera*, o mejor dicho, el fragmento de *El alma viajera* publicado en *El Cuento Semanal* el año de 1907 y que señaló de una manera alentadora mi nombre al público<sup>728</sup>.

Il permet de comprendre que, pour José Francés, les tâches de traduction étaient exécutées en pure perte car, en plus d'être peu lucratives, elles ne pouvaient lui procurer la notoriété qu'il recherchait. L'emploi des verbes « desquitar » et « redimir » est significatif de la perception d'une situation défavorable dont il doit se sortir au plus vite grâce à la création littéraire. La parution de son récit dans *El Cuento Semanal* représentait donc la solution idéale puisque les écrivains ainsi publiés étaient correctement payés et acquerraient une grande

---

<sup>728</sup> PRECIOSO, Artemio, « A manera de prólogo », dans José FRANCÉS, *El fruto de su vientre, La Novela de Hoy*, 22 septembre 1922, n°19, p. 6.

visibilité auprès du lectorat. Le contraste entre traductions et œuvre originale est marqué de façon redoublée dans ce paragraphe car c'est cette dernière qui lui permet d'abord de se dédommager (« desquitarse ») d'avoir à s'astreindre aux premières, avant que la publication de *El alma viajera* ne vienne lui donner l'espoir de se faire enfin un nom (« señaló de una manera alentadora mi nombre al público »). Les romans et nouvelles originaux aident José Francés à se racheter (« redimirme ») parce qu'ils sont mieux rétribués, certes, mais aussi parce qu'ils semblent bien plus satisfaisants à écrire pour leur auteur, qui y met tout son orgueil et qui peut y attacher son nom. Il ne fait donc aucun doute pour José Francés qu'il vaut mieux être auteur que traducteur, deux métiers qu'il ne songe pas à mettre sur le même plan.

La traduction, pourtant, ne fait pas l'objet de la même indifférence lorsqu'il s'agit de faire connaître à l'étranger ses propres romans, nous l'avons expliqué précédemment. En effet, ce type de traduction, dont il se chargeait lui-même de régler les détails juridiques et financiers, comme le montrent ses lettres adressées à un traducteur italien entre 1920 et 1921<sup>729</sup>, était davantage susceptible d'étendre sa renommée.

## 2.1.2. Agustí Esclasans et la haine de la traduction

Dans l'ensemble, les remarques consacrées à son activité de traducteur dans les deux volumes de Mémoires d'Esclasans donnent de la traduction une image dégradée. Ce qui frappe d'abord, c'est son association répétée avec les idées de souffrance et de privation de liberté.

### 2.1.2.1. La traduction comme torture

L'exercice de la traduction dans un cadre professionnel commence tôt pour Agustí Esclasans, vers l'âge de quinze ans, puisqu'il mentionne en passant, lorsqu'il rend compte de son voyage en France, les tâches de secrétariat et de traduction qu'il menait à bien pendant

---

<sup>729</sup> « Correspondencia (1920-1921). Manuscrito. José Francés », Archive de Rodríguez-Moñino – María Brey, Bibliothèque de la Real Academia Española.



son apprentissage du commerce, à Clermont-Ferrand<sup>730</sup>. Il ne consacre pas alors de commentaire négatif à cette activité mais on sait que le travail auprès de Charles Fougère n'était pas pour lui l'aspect le plus plaisant de sa vie en France. Par la suite, et jusqu'à la fin des années 1940, Esclasans occupe des emplois très divers qui le conduisent à pratiquer toutes sortes de traductions non littéraires.

Deux ans après cette première expérience, en 1912, les retrouvailles avec la traduction ne sont pas particulièrement heureuses et l'ambivalence de sa relation avec cette activité apparaît déjà clairement :

Vivia, doncs, fent ja les dues tasques que m'han torturat tota la vida, i de les quals, per més que m'hagin fet patir molt, no podré mai dir mal, puig que gràcies a elles he viscut jo i he mantingut els meus: el professorat lliure i les traduccions del francès i l'anglès al català i al castellà<sup>731</sup>.

Esclasans fait probablement référence ici à la traduction technique au service de particuliers, moins vraisemblablement à des traductions littéraires non signées (on ne connaît pas de traduction en volume signée d'Esclasans avant 1924). Les mots employés pour exprimer sa détestation de ces multiples activités d'écriture subalternes sont très forts : ce travail constitue une souffrance et même une torture, et pourtant il se sent obligé d'exprimer sa reconnaissance pour ces tâches ingrates. Sa relation conflictuelle avec la traduction, qui transparaît dans la violence des termes, est aussi trahie par la prétérition d'Esclasans, qui, malgré sa bonne résolution de ne jamais dire de mal de cette activité, récrimine contre elle. Cette déclaration paradoxale est donc emblématique de son regard sur la traduction et les affirmations contradictoires, dans ce passage mais aussi tout au long de *La meva vida*, s'expliquent par la multiplicité des aspects de cette activité et par la diversité de ses conditions d'exercice.

Pour mieux la comprendre, il faut remettre cette phrase dans son contexte, celui des conséquences immédiates de la mort du père d'Esclasans cette année-là. Pour faire vivre sa famille (sa grand-mère, sa mère et ses deux sœurs), Esclasans doit alors trouver au plus vite un emploi. Dans ces conditions, ses débuts d'homme de lettres sont l'occasion d'une grande

---

<sup>730</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 155.

<sup>731</sup> « Je vivais, donc, en pratiquant déjà les deux tâches qui m'ont torturé toute ma vie, et desquelles, bien qu'elles m'aient fait beaucoup souffrir, je ne pourrai jamais dire de mal, puisque grâce à elles j'ai vécu et j'ai entretenu les miens : le professorat libre et les traductions du français et de l'anglais en catalan et en castillan. », *ibid.*, p. 183.

désillusion car, alors qu'il avait pu trouver à la mort de son père l'avantage de se délier de l'obligation de reprendre une activité commerciale (le commerce de tissus) pour laquelle il ne se sentait aucune inclination, et donc d'un gain de liberté pour se consacrer à sa poésie, il se voit vite obligé d'accepter des besognes qui l'accaparent.

#### 2.1.2.2. La traduction comme servitude

Cependant, cette précarité économique n'est pas que circonstancielle. Elle semble avoir été ressentie presque tout au long de sa vie, comme le souligne l'affirmation suivante, qui, décrivant la même période, a également une portée temporelle plus générale : « Vaig començar a acostumar-me, doncs, a ésser el que he estat tota la meva vida: un forçat de la ploma<sup>732</sup>. » Le terme de forçat, qui allie le labeur et le dénuement, est en consonance avec l'idée d'extrême souffrance associée à la traduction dans le même passage. Il introduit surtout le champ sémantique de l'asservissement, une constante dans la façon dont Esclasans se réfère aux corvées d'écriture. Plus loin, associant toujours traduction et leçons particulières, il se compare même à un esclave enchaîné par ces besognes<sup>733</sup> : après un séjour à Madrid – payé grâce à une traduction médicale – qui lui permet de respirer, le retour à Barcelone et à la nécessité d'assurer sa subsistance est brutal : « I em vaig lligar novament als turmells la cadena de l'esclau: lliçons i traduccions. Pensar a fer periodisme era inútil per a mi. Deien que escrivia *massa bé* per a fer de periodista<sup>734</sup>! »

Vers 1920, lorsque Esclasans entre au service du banquier Lluís Marsans, dont il écrit la correspondance et pour qui il réalise des traductions de fascicules en anglais, il tient à préciser, par la question qu'il se pose alors, que c'est le besoin qui l'a contraint à accepter ce type de travail : « com diuen els francesos : – *Qu'allez-vous faire dans cette galère*<sup>735</sup> ? ». Certes le choix de cette expression pour rendre compte de son état d'esprit d'alors est surtout révélateur de sa bonne connaissance de la langue française (l'expression est passée dans le langage courant à partir des *Fourberies de Scapin* de Molière) et de sa conscience de ne pas

---

<sup>732</sup> « Je commençai à m'habituer, donc, à être ce que j'ai été toute ma vie: un forçat de la plume », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 182.

<sup>733</sup> Ce type d'expérience semble être l'une des choses les mieux partagées parmi les traducteurs car José Francés a employé lui aussi les termes de « forçat » et « d'esclavage » pour en rendre compte, nous venons de le voir.

<sup>734</sup> « Et je m'attachai de nouveau aux chevilles la chaîne de l'esclave : leçons et traductions. Penser à faire du journalisme était inutile pour moi. On disait que j'écrivais *trop bien* pour être journaliste. », *ibid.*, p. 277.

<sup>735</sup> « comme disent les Français : – *Qu'allez-vous faire dans cette galère ?* », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 15.

être à sa place dans l'univers financier. Mais son contenu littéral est aussi intéressant à prendre en compte car il transmet à nouveau l'idée d'une privation de liberté. Une fois encore, la traduction et les tâches de secrétariat sont assimilées à une prison dans laquelle l'homme de lettres doit se résoudre à s'enfermer pour survivre. Se mettre au service d'un banquier c'est continuer sa vie de galérien, de « forçat de la plume ».

Et pourtant, en 1920, à l'âge de 25 ans, lorsque Esclasans envisage les différentes facettes de la profession à laquelle il aspire, il mentionne, autour de l'activité principale que serait le journalisme, l'exercice des deux tâches qu'il avait décrites plus haut comme des tourments : « Em semblava entreveure en el periodisme la ruta difícil que podia portar-me on jo volia, que era la vida lliure del literat: periodisme, traduccions, lliçons, tasques editorials, etc<sup>736</sup>. » L'adjectif *lliure* semble justement contredire l'association systématique entre traduction et asservissement. Le même adjectif était déjà accolé plus haut au professorat, quand Esclasans citait les tâches qui le torturaient. Le mot supposait alors que son enseignement n'était pas enfermé dans les exigences que lui imposeraient l'appartenance à une institution telle que l'université ou le séminaire, institutions qu'il critique à de nombreuses reprises. Il semble donc s'être résolu à accepter la traduction comme l'un des aspects de son métier d'homme de lettres et même comme une des composantes d'une vie libre.

Il faut avoir présent à l'esprit, pour expliquer cette contradiction apparente, que la situation dans laquelle se trouve alors Esclasans le conduit à revoir ses exigences à la baisse. Affaibli physiquement et moralement par l'épidémie de grippe qui a aussi emporté la femme qu'il voulait épouser, il est momentanément plus mesuré dans ses ambitions. L'idéal pour lui serait certes de vivre de la publication de son œuvre originale mais, une fois écartée l'idée irréaliste d'assurer sa subsistance seulement par ses poèmes, il est prêt à chercher d'autres moyens pour réaliser son rêve de vivre de sa plume.

Cependant il ne met pas toutes les tâches d'écriture sur le même plan: le journalisme est apparemment considéré comme la plus noble des occupations annexes pour un écrivain,

---

<sup>736</sup>« Il me semblait entrevoir dans le journalisme la route difficile qui pouvait me mener là où je voulais aller, c'est-à-dire vers la vie libre de l'homme de lettres : journalisme, traductions, leçons, tâches éditoriales, etc. », *ibid.*, p. 11-12.

tandis que les traductions n'ont qu'une place secondaire, sans être pourtant totalement dédaignées. Elles lui permettent de subsister tout en lui garantissant une liberté relative, puisqu'il peut accepter des contrats successifs, sans avoir à faire allégeance à un individu donné. Lorsqu'il entre comme secrétaire au service d'un particulier ou d'une entreprise, pour un engagement à plus long terme, la situation est bien différente, ce qui explique sa protestation au moment de se décider à travailler dans le secteur de la banque.

### 2.1.2.3. Une tâche souvent ingrate

Cette image de la traduction comme servitude ou comme pis-aller semble porter le poids de la conception séculaire qui lui attribue un rôle ancillaire dans l'histoire de la littérature. Elle contraste fortement avec la place d'honneur théoriquement accordée à la traduction par les penseurs du *noucentisme*, qui en font une mission pour les hommes de lettres, comme moyen d'accroître les possibilités de la langue catalane et la culture des Catalans. Pourtant, Esclasans, proche des idées *noucentistes*, ne pouvait pas ignorer le rôle dévolu à la traduction, mais il avait également pu constater à ses dépens le décalage qui existait entre la valeur symbolique attribuée à la traduction par certains hommes de lettres et la rémunération qu'il pouvait réellement en obtenir des éditeurs:

La Barcelona d'aquells temps no permetia als literats viure de les tasques editorials. Eren les feines més mal pagades i menys valorades en què podia llogar la ploma un escriptor famèlic. Eren encara més mal pagades que les d'un periodista o professor, que ja és tot el que es pot dir. Després de tot, en castellà encara hi havia una mica de defensa. En català, equivalia a demanar peres a l'om. Es feien traduccions « per patriotisme »; i no es cobraven, o es cobraven, quan es cobraven, cent, dues-centes, tres-centes pessetes<sup>737</sup>.

La remarque, qui part de la situation générale défavorable à l'homme de lettres en Catalogne, dans les années 1930, semble concerner au départ les « tâches éditoriales » de façon vague mais se resserre pour viser ensuite clairement la traduction. L'allusion au

---

<sup>737</sup> « La Barcelone d'alors ne permettait pas aux hommes de lettres de vivre des tâches éditoriales. C'était les travaux les plus mal payés et les moins bien considérés qu'un écrivain famélique, obligé de louer sa plume, pouvait effectuer. Ils étaient encore plus mal payés que le travail d'un journaliste ou d'un professeur, c'est tout dire. Malgré tout, en castillan, il était encore possible de se débrouiller. En catalan, c'était demander la lune. Les traductions se faisaient "par patriotisme"; et elles n'étaient pas payées ou elles étaient payées, quand elles étaient payées, cent, deux cents, trois cents pesetas. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 126.

patriotisme souligne la conscience de la mission d'intérêt général qu'ont les traducteurs mais aussi l'impossibilité pour eux de gagner leur vie en publiant en catalan.

Il semble y avoir un fossé également entre la valorisation de la traduction dans le discours des intellectuels et le peu d'importance qui lui est effectivement attribuée par l'opinion. Le manque de considération dont souffre la traduction, d'après Esclasans, est double : ni reconnaissance du public (« menys valorades ») ni reconnaissance financière (« més mal pagades »). Ces deux types de reconnaissance sont étroitement liés chez Esclasans, comme nous le verrons plus loin. Si le traducteur en catalan doit être prêt à travailler presque gratuitement, en castillan la situation n'est guère plus avantageuse. Il faut donc que l'homme de lettres soit acculé dans une situation particulièrement misérable (« un escriptor famèlic ») pour qu'il se tourne vers une activité qui permet à peine de se nourrir<sup>738</sup>.

En réalité, la violence de certaines expressions commentées plus haut ne vise pas les caractéristiques de la traduction elle-même mais plutôt ses conditions matérielles d'exercice. Elle rend donc compte d'une insatisfaction liée à une rétribution qui, selon Esclasans, n'est jamais à la hauteur des efforts fournis. Les éditeurs sont la première cible d'Esclasans à ce sujet. Il s'insurge ainsi, après l'épidémie de grippe de 1918-1920 : « Vaig recomençar, doncs, la recerca de traduccions per les cases editorials. Era horrible i era indignant. Els editors barcelonins d'aquella època pagaven per un i guanyaven per cent.<sup>739</sup> ». Il dénonce donc l'exploitation des traducteurs par les éditeurs, montrant que les premiers ne servent pas seulement l'intérêt général mais aussi celui de ceux qui publient leurs textes. À propos de la même période, en expliquant qu'il en est réduit à « fer traduccions de fam per als editors molierescos de l'època<sup>740</sup> », Esclasans souligne une fois encore que, loin d'exercer cette activité par choix, c'est une traduction alimentaire qu'il pratique, au service d'éditeurs

---

<sup>738</sup> Seule la période de la Seconde Guerre mondiale, au cours de laquelle les maisons d'édition se multiplient en Espagne, semble lui avoir permis de tirer de la traduction en castillan, pratiquée intensivement (de 16h à 19h tous les jours), des revenus satisfaisants. Esclasans traduit alors à un rythme particulièrement soutenu car la demande est très forte. Il reçoit également beaucoup de commandes éditoriales pour des manuels de divulgation culturelle qui finalement ne seront pas publiés à cause de la hausse du prix du papier. Voir ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, chap. XL.

<sup>739</sup> « Je repris, donc, la recherche de traductions pour les maisons d'édition. C'était horrible et c'était révoltant. Les éditeurs barcelonais de cette époque, pour chaque peseta qu'ils payaient, en gagnaient cent. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 276.

<sup>740</sup> « faire des traductions alimentaires pour les éditeurs moliéresques de l'époque », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 10.

moliéresques, c'est-à-dire, peut-être, aux défauts caricaturaux, les principaux semblant être l'avarice et l'ingratitude.

Au passage, *La meva vida* donne ainsi, bien que de façon dispersée, des indications précieuses sur ces conditions et certaines des motivations de la traduction. Vers 1912, au moment de la mort de son père, Esclasans déclare par exemple : « Aleshores, les feines d'edicions es pagaven d'una manera irrisoria ; jo sóc dels qui han cobrat cent pessetes, i àdhuc menys, per la traducció d'un llibre de tres-centes pàgines... i encara gràcies, puix que no es trobava sempre el que hom volia o necessitava<sup>741</sup>. » Contrairement à la citation sur le patriotisme, qui donnait un prix mais sans expliquer à quelle longueur de texte il correspondait, cette fois les précisions d'Esclasans permettent de calculer que la rémunération pouvait descendre jusqu'à une peseta pour trois pages. Si l'on considère que les chiffres donnés plus haut (« cent, dues-centes, tres-centes pessetes ») correspondent à un texte d'une longueur semblable, la rémunération pouvait aller jusqu'à une peseta par page. Les indications chiffrées données par Esclasans pour les années 1919-1920 se situent dans cette moyenne<sup>742</sup>.

La réponse d'Esclasans à la question d'un lecteur de la *Revista de Catalunya*, en 1931, permet de savoir précisément combien lui ont rapporté ses premières traductions en volume, toutes en catalan, dans les années 1920 : *La pau de casa* (1924), 50 pesetas ; *Petits poemes en prosa* (1928), 200 pesetas ; *Adolf* (1928) et *Dominique* (1929), 400 pesetas chacune ; *L'hipòcrita santificat*, 0 peseta. Plus que de se plaindre des éditeurs, il s'agit davantage, à cette occasion, de souligner le martyre de l'écrivain en catalan qui tente de vivre de son œuvre originale<sup>743</sup>.

---

<sup>741</sup> « À cette époque, les tâches de traduction étaient payées d'une manière dérisoire ; je suis de ceux qui ont reçu cent pesetas, et même moins, pour la traduction d'un livre de trois cents pages... et je pouvais encore m'estimer heureux, car on ne trouvait pas toujours ce que l'on voulait ou ce dont on avait besoin. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 182.

<sup>742</sup> « J'ai traduit, sans les signer, des romans de deux cents et trois cents pages pour cent et deux cents pesetas. », *ibid.*, p. 276. Ces chiffres permettent de mesurer la surprise et la joie provoquées chez Esclasans par les rares propositions d'une plus juste rétribution dont il sera question ci-dessous.

<sup>743</sup> « Cela servira, au moins, à ce que l'interrogateur anonyme et les lecteurs de ces lignes connaissent directement le fouillis d'épines et l'entrelacs de sacrifices à travers lesquels doit se frayer un chemin, en Catalogne, les intellectuels indifférents au jugement de la critique et du public. (...) Le millier d'articles, de critiques, de nouvelles, etc. publiés jusqu'à maintenant, ne lui ont pas encore rapporté cinq cents pesetas. J'espère que mon interlocuteur anonyme sera satisfait. Tout au moins, ma statistique aura servi à lui démontrer qu'à Barcelone, pour le moment, il vaut mieux être traducteur qu'auteur original et systématique... », ESCLASANS, Agustí, « El camí que cal seguir », *Revista de Catalunya*, n°65, 1931, p. 42-43.

Ce qui ressort de ces protestations indignées c'est donc la présentation de la traduction comme une tâche littéralement ingrate. Dans les moments d'abattement et lorsque sa situation économique est particulièrement difficile, on l'a vu, le spectre de la traduction qui l'enchaîne ressurgit systématiquement devant Esclasans.

Pourtant, c'est également grâce à la traduction qu'il peut parfois s'accorder quelques moments de détente, lors de voyages en Castille principalement. Mais il s'agit cette fois de traductions techniques et scientifiques diverses qui, d'un point de vue strictement comptable, semblent être plus intéressantes que les traductions littéraires. C'est ainsi la commande de la traduction d'un document financier en anglais par le banquier Manuel Arnús qui procure à Esclasans assez d'argent pour faire enfin son premier voyage à Madrid, en 1915<sup>744</sup>. Puis, pendant l'épidémie de grippe, entre 1918 et 1920, c'est grâce à la traduction d'un livre sur la chirurgie moderne (dont l'accumulation de termes techniques lui donne des vertiges) qu'il peut se rendre à Madrid pour la troisième fois<sup>745</sup>.

Toujours dans le volume 1 de *La meva vida*, Esclasans avait déjà mentionné, entre autres domaines variés d'exercice du métier de traducteur, le travail sur les documents commerciaux pour un magasin d'exportation de fruits<sup>746</sup> en 1912, ou encore celle de brevets d'inventions, environ deux ans plus tard, sur laquelle nous reviendrons.

Pour faire le bilan du regard d'Esclasans sur sa pratique professionnelle de la traduction telle qu'elle apparaît dans ses Mémoires, il faudrait donc distinguer entre, d'une part, les traductions littéraires qui ne lui posent pas de cas de conscience mais qui le nourrissent à peine, et, d'autre part, celles qui lui donnent un peu plus d'aisance mais au prix d'un désagréable sentiment de servilité vis à vis des puissances de l'argent, avec peut-être l'impression de retomber dans les griffes du secteur commercial auquel il était destiné à l'origine et dont il cherchait à se libérer. Dans l'ensemble, Esclasans inclut la traduction parmi les travaux d'écriture qu'il considère comme indignes et qui lui font perdre un temps précieux qu'il voudrait consacrer à son œuvre poétique. Le seul élément positif, du point de vue

---

<sup>744</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 226-227.

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 276-277.

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. 192.

matériel, est le fait qu'il ait pu recourir à cette activité à plusieurs reprises pour subsister, lorsqu'il était dans le besoin.

La comparaison de ces propos avec ceux de José Francés fait apparaître, au-delà de la coïncidence des termes associant la traduction à la privation de liberté, un contraste dans l'importance relative donnée à la gloire et à l'argent. Pour sortir de l'esclavage, Francés compte sur le fait de ne plus être un inconnu pour les lecteurs, objectif que les traductions ne lui permettaient pas d'atteindre. Pour Esclasans, les reproches faits à la traduction sont presque exclusivement liés à des arguments économiques.

De plus, à la différence d'Esclasans, qui contrebalance ses remarques acerbes contre la traduction asservissante par des commentaires élogieux sur des traducteurs qui ont compté pour lui, et n'hésite pas à inscrire une de ses propres traductions au nombre des accomplissements dont il est le plus fier, comme nous le verrons, José Francés semble avoir décidé de ne pas user dans cette tâche plus d'encre que celle strictement nécessaire, que ce soit pour traduire ou pour partager sa conception de la traduction.

### 2.1.3. La pensée traductive d'Enrique Diez-Canedo : difficultés de la traduction

#### 2.1.3.1. Contraintes éditoriales imposées à la traduction

Le discours sur les traductions occupe une place importante dans les écrits critiques de Diez-Canedo. Ainsi, dans son recueil d'articles *Conversaciones literarias. Segunda serie*, publiés entre 1920 et 1924, soit vers l'époque où Diez-Canedo traduit les *Petits poèmes en prose*, le classement des thèmes abordés fait apparaître en première position les écrits autour des traductions et des traducteurs, d'après l'analyse de José María Fernández Gutiérrez<sup>747</sup>. Cette donnée met en lumière l'intérêt constant que Diez-Canedo accorde à ces questions. Outre plusieurs articles critiques où la traduction est abordée directement ou de façon incidente, des remarques se trouvent dispersées dans les préfaces de ses propres recueils de traductions poétiques ou dans celles qu'il écrit aux traductions d'autrui. La traduction de la

---

<sup>747</sup> FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María, *Enrique Diez-Canedo: su tiempo y su obra*, Badajoz, Departamento de publicaciones de la Excma. Diputación, 1984.



poésie est l'aspect qu'il a le plus souvent traité et l'expression de son point de vue mêle toujours étroitement l'approche pratique et les considérations théoriques.

Diez-Canedo n'a malheureusement pas rédigé de synthèse organisée dans un essai de grande extension qui permettrait de saisir sa pensée dans toute son ampleur. Deux textes traitent pourtant la question de la traduction de façon particulièrement complète. Il s'agit d'articles parus dans *La Nación* de Buenos Aires : « Traductores españoles de poesía extranjera », en juin 1925, et « La traducción como arte y como práctica », en juin 1929<sup>748</sup>. D'après Marcelino Jiménez León, ils représentent « la sistematización más amplia hasta ahora conocida de Diez-Canedo en lo que respecta a sus ideas sobre la traducción<sup>749</sup>. » Il faudrait y ajouter, quelques années plus tôt, en 1921, « Verlaine en castellano<sup>750</sup> » relatif à la publication des œuvres complètes du poète français auxquelles le critique littéraire a lui-même participé. C'est essentiellement à partir de ces textes que seront étudiées les principales idées de Diez-Canedo à ce sujet dans les développements qui suivent.

Avant d'ajouter aux points de vue d'Agustí Esclasans et de José Francés sur les misères de la traduction celui d'Enrique Diez-Canedo, il est important de rappeler que ce dernier était particulièrement bien placé pour percevoir la situation globale de la traduction en Espagne, non seulement comme critique littéraire se tenant au courant de toutes les nouveautés parues, mais aussi comme directeur d'anthologies, regroupant des textes de traducteurs variés qu'il a dû sélectionner, et enfin comme traducteur fécond lui-même.

De plus, ses amitiés internationales lui donnaient l'occasion d'échanger ses vues sur la traduction depuis une perspective élargie, particulièrement avec Valéry Larbaud et Alfonso Reyes, comme l'explique Colette Patout<sup>751</sup>. Il suivait également de très près les débats internationaux sur la traduction. Son intérêt pour ces questions est explicité dans l'article déjà

---

<sup>748</sup> Ces deux articles sont repris dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, México, Joaquín Mortiz, 1964.

<sup>749</sup> JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino, « Algunas ideas sobre la traducción de Enrique Díez Canedo », *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 175-189.

<sup>750</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, « Verlaine en castellano », *El Sol*, 29 décembre 1921, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Segunda serie (1920-1924)*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1964, p.77-82.

<sup>751</sup> PATOUT, Colette, « Amistosa triada: Valéry Larbaud, Enrique Díez Canedo, Alfonso Reyes », *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, Barcelone, Promociones y publicaciones universitarias, 1992.

mentionné intitulé « La traducción como arte y como práctica<sup>752</sup> » qui s'ouvre sur la présentation de l'Institut International de Coopération Intellectuelle, organisme créé à Paris en 1924 et dépendant de la Société des Nations. Il s'agit de l'organe exécutif de la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle, créée en 1922 sur proposition française, pour promouvoir les échanges entre scientifiques, artistes et intellectuels. C'est cette commission que l'UNESCO a remplacée en 1946. Díez-Canedo ne s'est pas contenté de rendre compte des activités de ces institutions puisqu'il a lui-même été nommé membre de la Commission Espagnole de Coopération Intellectuelle le 15 mai 1930. Au sein de cette commission, il semble avoir été chargé plus particulièrement de la question de la traduction puisqu'il avait déjà fait paraître l'année précédente, dans le premier numéro de la revue mensuelle publiée à Paris par l'Institut<sup>753</sup>, un article en français sur ce sujet. Les deux articles sur la traduction publiés à l'étranger en janvier et juin 1929 sont en réalité des versions d'un même texte dont il est difficile de savoir dans quelle langue a été rédigé l'original<sup>754</sup>. Ces publications et cette nomination renforcent l'idée que le critique littéraire espagnol faisait autorité dans ce domaine, y compris à l'étranger, ses idées étant jugées dignes d'être diffusées en Argentine et en France.

### *Critique du marché de la traduction*

Les questions matérielles liées à la traduction ne sauraient être totalement absentes des réflexions d'Enrique Díez-Canedo. Dans ses écrits, plusieurs remarques se rattachent ainsi aux problèmes posés par la situation de la traduction dans le système littéraire espagnol, par le rôle des éditeurs et par le choix des traducteurs. Ces remarques vont généralement dans le sens d'une critique du marché de la traduction. Contrairement à Esclasans, il n'en fait pourtant pas une préoccupation de premier plan, puisqu'il s'intéresse au processus du traduire plus souvent qu'aux conditions de vie du traducteur.

Il a été dit que les détracteurs de la traduction l'accusaient d'affaiblir la littérature nationale en accaparant le temps et l'énergie des hommes de lettres, traduire étant, pour

---

<sup>752</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, « La traducción como arte y como práctica », *La Nación*, 16 juin 1929, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 235-241.

<sup>753</sup> *La Coopération intellectuelle*, n°1, 15 janvier 1929, p. 205-207.

<sup>754</sup> La version française n'est pas une simple reformulation du texte espagnol puisque le début des deux articles diffère et Díez-Canedo modifie quelques remarques ponctuelles.

certaines écrivains, plus lucratif que de publier leur œuvre propre. Face à ces arguments, Díez-Canedo prend à plusieurs reprises la défense de la traduction et des traducteurs mais n'épargne pas les éditeurs.

Dans « Las dos supuestas enfermedades<sup>755</sup> », il explique ainsi que l'augmentation des titres traduits est une tendance européenne, sans doute pour démontrer qu'elle n'a rien à voir avec un déclin de la littérature espagnole. Selon lui, cette multiplication répond à une demande accrue de lecture et n'empêche pas les écrivains traducteurs de continuer à créer en leur propre nom. Le contenu de cet article prend le contre-pied des positions défendues par Cipriano Rivas Cherif dans la revue *España* en 1920, où il visait Díez-Canedo nommément et accusait les traductions d'envahir le marché<sup>756</sup>.

Parce qu'il s'est assez rapidement acquis une réputation de critique littéraire qualifié, Díez-Canedo pourrait sembler étranger aux difficultés financières rencontrées par la plupart des traducteurs débutants ou inconnus. Pourtant, lui-même avoue, dans une lettre à Juan Ramón Jiménez datée de 1909 (il est alors âgé de trente ans), qu'il a accepté des traductions alimentaires : « Ahora estoy metido en un cúmulo de traducciones mercenarias y de trabajos de todos los días que apenas me dejan tiempo libre<sup>757</sup>. »

Et pour lui aussi, la traduction est insuffisamment rétribuée, si l'on considère le temps requis pour traduire consciencieusement :

Hoy ya no se traduce por placer y el oficio de traductor no es productivo. Por bien pagada que sea una versión, no compensa el esfuerzo que exige, si ha de estar hecha con cuidado. Hay que trabajar muy deprisa, traducir demasiadas cosas, no siempre interesantes, para obtener mediano rendimiento<sup>758</sup>.

Quelques années plus tôt, une conférence donnée par l'éditeur Rafael Calleja, fils et successeur du fondateur de la maison d'édition madrilène, lui avait donné l'occasion d'aborder la question terre-à-terre de la rémunération des différents professionnels du livre. Dans un article intitulé « Editores y escritores », il répond vivement à la thèse principale défendue par l'éditeur, selon laquelle les difficultés financières des écrivains seraient à attribuer à leur caractère dépensier et non pas à la part trop élevée que les maisons d'édition se

---

<sup>755</sup> Díez-CANEDO, Enrique, « Las dos supuestas enfermedades », *Índice*, 1921, n°2.

<sup>756</sup> RIVAS CHERIF, Cipriano, « La invasión literaria », *España*, 9 octobre 1920, n°284, p. 12-13.

<sup>757</sup> Lettre du 19 mars 1909, *Juan Ramón Jiménez en su obra. Acompañado de Correspondencia Juan Ramón Jiménez-Enrique Díez-Canedo* (1907-1944), México, El Colegio de México, 2007, p. 146.

<sup>758</sup> Díez CANEDO, Enrique, « La traducción como arte y como práctica », *La Nación*, 16 juin 1929, dans Enrique Díez CANEDO, *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 238-239.

réserver : « el escritor : hombre que gana el doble que el editor, pero tan regalón y manirroto que “en cuanto gana cuatro, gasta ocho<sup>759</sup>” ». Pour répliquer à ce point de vue qu’il estime condescendant et non fondé, il explique aux lecteurs comment les éditeurs ont coutume de payer les auteurs :

El editor le da por el libro una cantidad, la que sea. ¿Cuándo se la da? Cuando se liquide la venta, en el caso más favorable, en el caso de participación. Cuando se pone a la venta el libro, en otro caso muy frecuente, en el de tanto alzado. El autor ha de vivir por sus propias fuerzas hasta que llegue el momento de la liquidación o hasta que el editor crea llegado el momento de poner el libro a la venta. A veces, el editor le adelanta dinero; pero es por favor especial. (...) En las traducciones el caso empeora. El autor de una traducción suele recibir un estipendio muy corto: ¿calculémoslo, por alto, en 600 pesetas? ¡Hay quien da 100 por tomo ordinario! Pues, cuando él las cobra han cobrado ya todos los que contribuyen con su trabajo material a la confección del libro y además el autor y el editor del país de origen, si hay lugar a ello<sup>760</sup>.

Cet article, qui souligne que Diez-Canedo pense les écrivains et les traducteurs conjointement, relève l’injustice dont sont victimes ces derniers, alors même qu’ils fournissent la matière essentielle du livre.

En dehors de ces considérations financières, le circuit éditorial de la traduction est selon lui hautement critiquable car il souffre d’un manque de garanties de qualité. En effet, il est dépourvu de contrôle en amont, pour sélectionner rigoureusement des textes qui valent la peine d’être traduits et de contrôle en aval, pour relire attentivement les traductions avant de les publier:

en España, bien puede afirmarse que se traducen, más o menos pronto, casi todos los libros franceses de que se habla más o menos bien. No se puede afirmar que haya lo que se llama con justo título una selección (...). Las más de las casas traductoras carecen de director literario y nadie revisa las traducciones<sup>761</sup>.

Sur ce point, il rejoint Rivas Cherif qui accusait les éditeurs d’inonder le marché de traductions uniquement parce qu’elles leur permettaient des bénéfices plus importants en leur évitant de payer des droits d’auteur.

---

<sup>759</sup> DIEZ-CANEDO, Enrique, « Editores y escritores », *España*, 25 mars 1922, p. 11-12.

<sup>760</sup> *Ibid.*

<sup>761</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, « La traducción como arte y como práctica », *La Nación*, 16 juin 1929, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 237.

## *Évolution de la pratique de la traduction*

Diez-Canedo fait un bref commentaire positif sur cette évolution, puisqu'il reconnaît globalement une amélioration de la qualité des traductions au début du XX<sup>e</sup> siècle : « Las traducciones recientes suelen ser más escrupulosas que las antiguas. Empiezan por ser traducciones, no arreglos (...) Hoy la mejor cualidad de la belleza es la fidelidad<sup>762</sup> ». Cependant, il ne faudrait pas croire que Diez-Canedo exprime ainsi sa satisfaction vis-à-vis de toutes les réalisations concrètes des traducteurs de son époque. Dans les phrases précédemment citées, s'il prend note d'un changement positif dans l'histoire de la traduction, c'est en renvoyant à la conception globale de celle-ci. Il s'agit d'une évolution de ce qui est considéré ou non comme acceptable dans sa pratique, mais qu'il faut ensuite nuancer en prenant soin de distinguer entre les bons et les mauvais choix de traduction. Bien qu'il reconnaisse en divers endroits l'abondance de mauvaises traductions de poésie, Diez-Canedo prend la défense de la traduction, car les déficiences dans la pratique de cette activité ne sont pas un bon argument pour condamner toute tentative. Ses réflexions critiques visent, sans doute, à donner aux traducteurs des éléments pour améliorer leur pratique.

Le temps accordé à la traduction, par les traducteurs comme par les éditeurs, est également abordé d'un point de vue historique, mais c'est pour signaler cette fois une évolution à la fois regrettable et inévitable. C'est à l'occasion de la publication des œuvres complètes de Verlaine en traduction que Diez-Canedo mentionne ce problème :

Hoy sería extraordinario caso el de un escritor que consagra la existencia a traducir a Virgilio, a Horacio, a Plutarco, a Cicerón, encerrando en esos pequeños mundos los límites del mundo propio. Y no hay, por otra parte, editor capaz de una espera tan larga como la vida de un hombre, si piensa hallar en el mercado acogida favorable a las obras que, en virtud de un contrato, han venido a ser suyas<sup>763</sup>.

Le partage de la traduction d'un auteur entre plusieurs traducteurs, rendu inévitable par ces contraintes éditoriales et par l'extension de certaines œuvres, pose le problème essentiel de l'unité de ton d'une traduction :

Y he aquí una primera objeción: ¿cómo va a lograrse por diversas manos esa unidad de tono que, a la larga, caracteriza a un escritor, así sea de los más versátiles? Un solo

---

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>763</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, « Verlaine en castellano », *El Sol*, 29 décembre 1921, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Segunda serie (1920-1924)*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1964, p. 77.

traductor para un solo autor sería lo perfecto. Pero la magnitud de la obra lo hace imposible<sup>764</sup>.

Pour Diez-Canedo, cette unité est nécessaire. La traduction de Verlaine par une seule personne serait la solution idéale, mais les délais à respecter rendent ce type d'entreprise impossible. L'unité et la cohérence de la traduction sont de toute façon des questions qui se posent dans le travail de tout traducteur, même s'il entreprend sa tâche de façon solitaire. Pour Georges Mounin, par exemple, ce qu'il appelle « le problème des disparates » est un des principaux défauts des traductions. Il consiste à ne pas respecter l'unité de langue, de style, de ton, et se trouve principalement, d'après lui, « chez les traducteurs érudits qui, fascinés par la solution de chaque problème de langue isolé, perdent le sens de l'ensemble<sup>765</sup> ».

### *La question des traducteurs professionnels*

Pourtant, Diez-Canedo n'appelle pas à la professionnalisation des traducteurs, qui permettrait à certains de se consacrer entièrement à la traduction et de traduire l'œuvre intégrale d'un auteur. En effet, le choix de traducteurs professionnels impliquerait le non respect du principe d'affinité entre traducteur et auteur traduit, qui semble être essentiel pour Diez-Canedo, comme nous le verrons. De plus, la pratique de la traduction sans autre but que de gagner sa vie a toutes les chances d'aboutir à un résultat insatisfaisant: « Hay, sí, traductores profesionales; mas con ellos no valen gustos<sup>766</sup> ». Leur caractéristique principale, en effet, serait d'être prêts à accepter n'importe quelle commande, et ils ont tout intérêt à traduire au plus vite : « Veinte tomos seguidos no los traduce nadie, como no sea un traductor profesional. Y la mayor desgracia que le podría ocurrir a Verlaine sería ésta: caer en manos de quien le tradujese a destajo<sup>767</sup> ».

La façon dont Diez-Canedo se réfère au catalan Fernando Maristany laisse entendre qu'il pourrait représenter pour lui une bonne illustration de cette classe de traducteurs qui suscite sa désapprobation (« Especializado como traductor sólo se encuentra a Fernando Maristany, muerto en 1924, después de una labor que, en diez años, llena unos cuantos

---

<sup>764</sup> *Ibid.*

<sup>765</sup> MOUNIN, Georges, *Les belles infidèles*, Paris, Presses universitaires de Lille, 1994.

<sup>766</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, « Verlaine en castellano », *El Sol*, 29 décembre 1921, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Segunda serie (1920-1924)*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1964, p. 77.

<sup>767</sup> *Ibid.*

volúmenes<sup>768</sup> »; « sus antologías extranjeras, cuya serie representa una formidable labor llevada a cabo en muy poco tiempo<sup>769</sup> ». D'après Gallego Roca, d'ailleurs, bien que Maristany soit également poète, son activité de traducteur constitue sa principale occupation : « El caso de Maristany no es el del poeta que eventualmente traduce, sino la [sic] del traductor de poesía que eventualmente escribe su obra original<sup>770</sup> ». Même si Díez-Canedo reconnaît la réussite de ses traductions des poètes anglais, allemands et portugais, il émet quelques réserves sur sa prétention de traduire tous les poètes de toutes les langues. Selon Gallego Roca, le fait que Díez-Canedo ne choisisse aucun texte traduit pas Maristany, dans son anthologie de 1945, prouve aussi le jugement négatif qu'il portait sur ses traductions du français.

### 2.1.3.2. Les difficultés comparées de la traduction des différentes langues européennes

Le premier aspect de cette question peut être relié au développement précédent sur l'absence de sélection des traducteurs par les maisons d'édition. Pour Díez-Canedo, en effet, les similitudes entre les langues romanes ont leur part de responsabilité dans la mauvaise qualité de beaucoup de traductions. C'est un sujet récurrent dans ses articles critiques, abordé par exemple en 1920, à propos d'une nouvelle anthologie de Fernando Maristany consacrée à la poésie italienne<sup>771</sup>. Les traductions de textes français sont bien sûr directement touchées par ce problème :

Se advierte la superioridad de las traducciones del alemán y del inglés sobre las del francés en general y aun sobre las traducciones del italiano y del portugués; y esto ocurre porque las lenguas latinas, mucho más asequibles, parecen prestarse a la traducción sin estudio especial, por simple adivinación, y así sale ello; mientras que las otras lenguas requieren trabajo reiterado<sup>772</sup>.

Díez-Canedo traite également de la traduction des langues proches à propos du portugais et du catalan, dans un article intitulé « Líricos brasileños » :

---

<sup>768</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, « Traductores españoles de poesía extranjera », *La Nación*, 7 juin 1925, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 95.

<sup>769</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique, « Escuela de sacrificio », *La Voz*, 19 août 1920, p. 3.

<sup>770</sup> GALLEGO ROCA, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996, p. 58.

<sup>771</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, « Escuela de sacrificio », *La Voz*, 19 août 1920, p. 3.

<sup>772</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, « La traducción como arte y como práctica », *La Nación*, 16 juin 1929, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 238.

El parentesco de los idiomas acrece las dificultades del traductor concienzudo, porque, cuanto mayor, tanto menor es la libertad que consiente. Una lengua totalmente disímil, en que todo ha de ser interpretado y traspuesto, es cien veces preferible<sup>773</sup>.

Ces idées, autour des contraintes plus grandes de la traduction entre langues parentes, semblent s'appuyer sur ce qu'écrit Menéndez Pelayo en 1891 :

La semejanza íntima de las lenguas, lejos de allanar las dificultades, las acrece. Quien traduce de lengua totalmente extraña al genio y construcción de la lengua propia puede y debe inventar nuevo molde para el pensamiento ajeno, haciendo obra de creador más que de intérprete<sup>774</sup>.

Cette ressemblance souligne d'une part que certaines idées sur la traduction se répètent au fil des décennies, et d'autre part que Diez-Canedo est au fait des réflexions de ceux qui l'ont précédé sur ce thème, car les problèmes théoriques de la traduction l'intéressent au plus haut point.

La traduction de langues de départ parentes de la langue d'arrivée présente donc, d'un côté, une difficulté spécifique, et de l'autre, une facilité trompeuse. Cette facilité risque de conduire à faire l'économie d'un véritable apprentissage linguistique, pourtant indispensable.

## 2.2. Le plaisir de la traduction

### 2.2.1. Enrique Diez-Canedo et la traduction comme distraction : un plaisir défendu

Dans *Del cercado ajeno*, le premier recueil de poésie traduite publié par Diez-Canedo, en 1907, le prologue et l'épilogue sont constitués par des sonnets, tous deux intitulés « El poeta a sí mismo », qui mettent en scène les rapports entre la traduction et l'œuvre originale :

Deja, por hoy, tus íntimas canciones.  
Libre, a la cita con tu Musa falta.  
Hoy una recia tentación te asalta

---

<sup>773</sup> Díez CANEDO, Enrique, « Líricos brasileños », *España*, n°381, 4 août 1923, cité par Marcelino JIMÉNEZ LEÓN, « Algunas ideas sobre la traducción de Enrique Diez-Canedo », *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 175-189.

<sup>774</sup> MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, prologue à *Soñar despierto* d'Antonio Arnao, 1891, cité dans José Francisco RUIZ CASANOVA, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 449.



y eres como escolar en vacaciones.

Explora el campo en todas direcciones;  
vadea ríos y cercados salta.  
Ni fruta dejes de alcanzar, por alta,  
ni flor extraña, tímido, abandones.

Nadie vigila, nada te rehusa  
la tierra fértil; pasajeros, vanos,  
han de ser los enfados de tu Musa:

después, en el secreto de tu estancia,  
podrás acariciarla con tus manos,  
que tendrán de tus hurtos la fragancia.

Has despojado exóticos jardines  
y has respirado el aura embriagadora  
de huertos ricos. Vuelve, que ya es hora  
de que a tu propia casa te encamines.

La tarde va cayendo. En los confines  
del cielo el puro azul se decolora.  
Mira: la estrella de la tarde llora;  
sobre los campos vuelan serafines.

En tu estancia la luz está encendida  
como un amante corazón. ¡Pequeña  
luz, de lejos a un astre parecida!

¡Llama que aviva y une los dispersos  
rayos de la emoción! ¡Hada risueña,  
madrina bienhechora de mis versos<sup>775</sup>!

Les images utilisées dans le premier sont particulièrement révélatrices d'une conception singulière de la traduction. Celle-ci est présentée comme une escapade c'est-à-dire, d'après le *Trésor de la langue française informatisé*, « l'action de s'échapper d'une dépendance, de se dispenser d'une obligation, de se dérober à son devoir, soit par un départ soit par une rupture du train normal de la vie, en vue d'un plaisir, de la satisfaction d'un caprice ». Elle est liée dans le poème à la notion d'interdit, puisqu'elle équivaut à un chapardage, comme le suggèrent les termes « hurtos » dans le premier poème et « despojar » dans le second. Il y a là l'idée que la traduction ne peut avoir la légitimité de l'œuvre propre et

---

<sup>775</sup> DIEZ-CANEDO, Enrique, *Del cercado ajeno: versiones poéticas*, Madrid, Pérez Villavicencio, 1907, p. 7 et p. 155. Sonnets cités par Miguel Ángel LAMA, « Enrique Diez-Canedo y la poesía extranjera », *Cauce, Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 199.

qu'elle demande toujours à être justifiée. On peut y lire en filigrane les reproches fréquemment adressés aux traducteurs, à cette époque : la pratique de cette activité au détriment d'une production originale, l'appât du gain, le choix de la facilité et l'impuissance créatrice. Le sonnet apparaît donc comme le plaidoyer d'un poète pris en faute, en flagrant délit de traduction. La traduction poétique semble ainsi assimiler le poète à un enfant qui ferait l'école buissonnière, plutôt qu'à un écolier en vacances, libéré de toute obligation.

L'idée que la recherche de fruits étrangers sert la poésie personnelle, une fois le poète de retour chez lui, soulignerait que la traduction est réalisée comme simple appui de la création personnelle. Cette activité ne serait pas au centre de ses préoccupations poétiques et s'inscrirait comme une parenthèse dans le reste de l'œuvre. Pourtant, la profusion de traductions réalisées par Diez-Canedo, bien plus importantes en nombre que son œuvre poétique, et d'un plus grand retentissement, indiquent que pour lui la traduction est davantage qu'une escapade fructueuse en vue d'enrichir sa propre poésie.

La métaphore spatiale dit clairement que cette activité est considérée comme une diversion puisqu'il s'agit de s'éloigner du lieu de la création poétique, la maison, pour aller visiter les jardins d'autrui, avant le retour au foyer et à l'étude. La différence des connotations attachées à la création poétique et à la traduction attribue à cette dernière un attrait que l'autre n'a pas. À la spatialisation de la traduction et de la création s'ajoute une répartition temporelle des deux activités : le temps nocturne de l'écriture poétique et le temps diurne de la découverte d'auteurs à traduire. La répartition des deux temps et des deux espaces associe la création poétique à l'enfermement, à la solitude et à la lumière artificielle. Au contraire, la traduction est assimilée à l'ouverture d'un espace en plein air, au goût et aux odeurs, au plaisir des sens (« fragancia », « fruta », « flor », « aura embriagadora »).

L'auteur met donc bien l'accent sur l'évocation d'un plaisir sensuel de la traduction, pratique qui n'est pas uniquement conçue comme utile pour nourrir l'écriture, en vue de grandes réalisations poétiques postérieures. Le premier sonnet insiste ainsi sur les attraits de la traduction, à travers le terme « tentación » et la description du caractère enfantin de l'excitation provoquée par l'exploration d'autres champs littéraires. Cette association entre la pratique de la traduction et le monde de l'enfance peut être rapprochée de ce qu'en dit Valery Larbaud. Pour ce dernier, la traduction est liée à un reste de pulsion infantile d'imitation et d'appropriation qui perdure à l'âge adulte, idée que nous avons déjà mentionnée à propos de Julián del Casal. Paradoxalement, c'est donc chez Diez-Canedo la sensation de liberté qui ressort de cette pratique, alors même que c'est un exercice extrêmement contraignant. Dans la

représentation du processus de la traduction, l'étape consistant à façonner le texte cible une fois le texte source choisi, étape qui exige des conditions semblables à celles décrites pour la création poétique, est occultée, comme si l'auteur refusait de faire apparaître cette tâche comme un travail.

Le sonnet-prologue se présente donc comme une confession du poète sur le plaisir qu'il trouve à traduire, à élargir ses horizons littéraires. La forme du recueil, qui n'est pas conçu comme une anthologie didactique puisqu'il n'y a pas de notices pour présenter les auteurs sélectionnés, insiste également sur la dimension intime des motivations de cette sélection, plus que sur l'utilité de ces textes pour les lecteurs potentiels.

Une autre indication sur les bénéfices qu'il tire personnellement de la traduction se trouve dans l'article « Traductores españoles de poesía extranjera »: « Las más de esas versiones o transcripciones han sido hechas por mí como tema de estudio, para penetrar bien la estructura íntima de los autores que iba leyendo<sup>776</sup> ». On peut voir dans cette remarque une fonction essentielle de la pratique de la traduction, pensée comme une auxiliaire de la critique, comme un type de lecture intensive qui permet une approche en profondeur des auteurs choisis. Le rapprochement entre traduction et critique est encore plus explicite dans un article consacré à Ramón María Tenreiro, responsable de « la traducción de algunos libros hecha por quien sabe que traducir no es decir más o menos bien en una lengua lo dicho antes en otra, sino buscar equivalencias, percibir matices, declarar sentidos. Una traducción o no es nada o es obra de crítica. » Rose Duroux synthétise l'interrelation entre ces différentes activités, à propos de Díez-Canedo, Reyes et Larbaud, de la façon suivante : « Création, traduction, critique littéraire *s'entraignent*. Le dosage de ces trois "engagements" varie d'un écrivain à l'autre, d'une période à l'autre, mais l'alliance est toujours là<sup>777</sup>. »

Il est curieux de noter que cette fonction, et le goût personnel pour la traduction exprimé dans le sonnet précédemment cité, correspondent exactement à l'appréciation de Benedetto Croce sur la traduction, rapportée par Díez-Canedo :

---

<sup>776</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, « Traductores españoles de poesía extranjera », *La Nación*, 7 juin 1925, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 95.

<sup>777</sup> DUROUX, Rose, « Le multilinguisme sous l'invocation de saint Jérôme ou les regards hospitaliers de Díez-Canedo, Larbaud, Reyes », dans Axel GASQUET et Modesta SUAREZ (dir.), *Écrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues*, Clermond-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 290.

El mismo Croce, a pesar de todas sus razones, ha traducido – y en verso, y no siempre bien – un centenar de poesías de Goethe, excusándose, previa reafirmación de su teoría, con el « deseo de acariciar la poesía que nos ha procurado placer », y sacando por premio, además del íntimo gusto, una más próxima consideración de la estructura íntima de la poesía goethiana, « tocando casi con la mano su admirable solidez<sup>778</sup> »

Bien que Díez-Canedo cite cet auteur pour contester son opinion sur l'impossibilité de traduire les poètes, sa reformulation du rapport que Croce entretient avec la traduction annonce mot pour mot les termes qu'il utilise quatre ans plus tard dans l'article « Traductores españoles de poesía extranjera ». Il se rapproche donc de Croce (dont il traduira d'ailleurs un livre, publié au Mexique pendant son exil<sup>779</sup>) quand il s'agit non plus de condamner la traduction, en s'appuyant sur des arguments théoriques, mais de la pratiquer très concrètement et d'en retirer **plaisir et profit**. Le sens du toucher, très présent dans la citation de Croce, permet aussi de rapprocher ses mots du dernier tercet de l'épilogue de *Del cercado ajeno*. Cependant, dans ce dernier texte, la caresse s'adresse à la propre muse et non à la poésie étrangère, et le point de vue de Croce serait probablement perçu comme une infidélité inavouable.

Le plaisir qui accompagne la traduction est mentionné également dans l'article « Poesías inglesas ». Díez-Canedo ne l'exprime pas à la première personne mais le déclare comme une loi générale de cette pratique. Le plaisir est d'ailleurs la principale gratification sur laquelle doit compter le traducteur car il récoltera un maigre salaire et il est peu probable qu'il obtienne la reconnaissance du public :

Este camino es ingrato, si los hay, visto por un lado: por el de la estima que el público suele conceder a trabajos de esta índole. Pero visto por el otro lado, por el del propio gusto y satisfacción, ninguno hay acaso más provechoso y deleitable. Seguir el pensamiento y re-crear en el propio idioma lo que grandes poetas de otras lenguas hicieron, es refinado placer<sup>780</sup>.

Dans « La traducción como arte y como práctica », une dimension plus altruiste de la traduction est tout de même mise en avant. Après avoir insisté sur le plaisir égoïste de la traduction, et les avantages que le traducteur en retire, Díez-Canedo signale le rôle qu'il doit

---

<sup>778</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, « Verlaine en castellano », *El Sol*, 29 décembre 1921, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Segunda serie (1920-1924)*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1964, p. 78.

<sup>779</sup> CROCE, Benedetto, *La historia como hazaña de la libertad*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1942.

<sup>780</sup> DÍEZ-CANEDO, Enrique, « Poesías inglesas », *España*, 21 mars 1918, n°154, p. 12.

jouer auprès de ses concitoyens: « Traducir equivale a entregar. Se entrega al conocimiento, al estudio, a las discusiones, a la curiosidad de todos el pensamiento de un escritor<sup>781</sup>. »

## 2.2.2. Julio Gómez de la Serna et la traduction comme tâche gratifiante

À côté d'une carrière de romancier à succès, la fonction de traducteur est peut-être synonyme d'obscurité mais c'est une situation dont certains s'accommodent très bien. Ainsi, le point de vue de Julio Gómez de la Serna sur ce sujet semble à l'opposé des déclarations de José Francés. Pour un traducteur sans production littéraire propre, la traduction est en effet un moyen de voir des volumes publiés sous son nom, parfois en bien plus grand nombre que n'en aurait publié un auteur original, sans pour autant atteindre une célébrité excessive. C'est une activité qui peut présenter des avantages pour qui préfère mener son travail d'écriture dans la discrétion, sans se priver de la possibilité de toucher les lecteurs.

Bien que l'on ne dispose que de très peu d'informations sur la façon dont Julio Gómez de la Serna concevait son travail de traducteur, un passage de la préface qu'il consacre à son frère Ramón à la demande de l'universitaire José Camón Aznar met clairement l'accent sur le plaisir lié à cette activité :

Mi hermano me alentó y orientó en mis primeras lecturas y traducciones. Esta labor de traducción no es para mí ingrata, y con ella he tenido y tengo el goce de releer mis autores preferidos, de trasplantarlos al jardín del castellano y de presentar a muchos de ellos en España. Empecé, como he dicho muy joven esa misión de introductor y llevo publicadas hoy casi quinientas obras, traducidas con mi nombre, de diversos idiomas: y no señalo este « record » por huera vanidad sino en comprobación, ¡ay!, del paso de los años. Una tarde, Ramón me llamó a su despacho y me presentó al fundador y director de *Biblioteca Nueva*, don José Ruiz Castillo, buen amigo de mi hermano, y luego mío. (...) Por indicación de Ramón, sabedor de que yo tenía traducido para mí, con todo cuidado y fervor, el siempre admirado *Retrato de Dorian Gray*, de Óscar Wilde, lo entregó a Ruiz Castillo, quien lo aceptó. Y sentí los primeros goces expectantes hasta ver el volumen con esa novela en la calle, con mi nombre en la portada y un largo epílogo exhumatorio de Ramón sobre Wilde. Esa traducción mía del famoso *Retrato* fue la primera cronológicamente aparecida en español; después la han reimpresso varias editoriales. Disculpe el lector esa pequeña vanidad de mi juventud<sup>782</sup>.

---

<sup>781</sup>DÍEZ CANEDO, Enrique, « La traducción como arte y como práctica », *La Nación*, 16 juin 1929, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 236.

<sup>782</sup>GÓMEZ DE LA SERNA, Julio, « Prólogo. En busca del recuerdo. Mi hermano Ramón y yo », dans José CAMÓN AZNAR, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 19-20.

La discrétion de Julio Gómez de la Serna a déjà été soulignée au moment de le présenter et elle est également manifeste dans cette préface où le cadet de Ramón rappelle qu'il ne prétend pas être un spécialiste de l'œuvre de son aîné. S'il donne son opinion sur certains de ses livres c'est à titre personnel et non comme critique littéraire. Malgré différentes protestations de modestie, il apparaît clairement dans ce texte que la traduction est pour lui une activité dont on peut tirer orgueil et il fait remarquer, sinon avec vanité, du moins avec une fierté mal dissimulée, que le nombre de volumes publiés représente un immense travail, le fruit de toute une vie consacrée à cette tâche. Cette dernière est aussi reformulée positivement dans le terme « introductor » car il souligne également, à propos du *Portrait de Dorian Gray*, qu'il fut le premier à le rendre accessible aux lecteurs espagnols.

Le principal passage abordant la traduction dans ce prologue contient des récurrences lexicales qui semblent synthétiser la représentation de cette pratique dans l'esprit de Julio Gómez de la Serna. Ainsi, les deux occurrences du terme « goce », qui signifie plaisir et jouissance, constituent la déclaration la plus explicite de toutes celles étudiées ici, et l'expression la plus intense lorsqu'il s'agit d'avouer qu'avant même d'être utile la traduction est agréable. Appliqué d'abord à trois étapes du processus de traduction (la lecture attentive du texte source, sa transformation linguistique et la réception du texte cible par les lecteurs), le terme est ensuite lié, à propos du roman d'Oscar Wilde, à l'impatience de voir le travail d'écriture se matérialiser pour la première fois sous forme de livre et être mis à la disposition du public (« en la calle »). L'ensemble de l'expérience de traduction est donc source de plaisir.

Le terme de « vanidad » est aussi répété deux fois, même si c'est pour être nié ou atténué. Le rappel de ses débuts professionnels par un homme qui, comme il le fait remarquer, a atteint un âge respectable (la préface est datée de 1971, il a alors soixante-quinze ans) signale combien la fierté éprouvée au moment de voir la première traduction en volume publiée avait marqué le jeune traducteur.

D'une activité parfois honteuse Julio Gómez de la Serna fait donc un motif de satisfaction personnelle. Sa déclaration semble être une réponse à des objections couramment faites à la traduction. Ainsi, l'affirmation qu'il ne s'agit pas d'une tâche ingrate prend le contre-pied de ce qu'exposait Agustí Esclasans concernant la disproportion entre le travail fourni et le salaire reçu. En même temps, l'insistance sur la possibilité de voir son nom

imprimé (« casi quinientas obras, traducidas con mi nombre », « con mi nombre en la portada ») suggère une conscience d'auteur et semble démentir le nécessaire anonymat que déplorait José Francés.

Certes, ces divergences peuvent être liées à des conditions éditoriales très contrastées, José Ruiz-Castillo étant connu pour payer déceimment ses traducteurs. Si Julio Gómez de la Serna, recommandé par son frère, a pu éviter de travailler dans des conditions humiliantes, Francés et Esclasans ont sûrement eu affaire, au début de leur carrière, à des éditeurs peu scrupuleux. De plus, il n'est pas rare d'observer des discours très dissemblables chez un même traducteur, selon qu'il est personnellement engagé dans la diffusion de l'œuvre d'un auteur qu'il apprécie (Julio Gómez de la Serna y voit l'occasion de relire ses auteurs préférés) et a pris l'initiative de traduire, ou qu'il répond à une commande pour une traduction avant tout commerciale.

Mais les différences d'appréciation sont aussi à mettre au compte de goûts et de priorités différents, la traduction étant d'abord un passe-temps et une passion pour l'un, gratifiante avant même son entrée dans la sphère publique, alors que Francés la pratique essentiellement par défaut, Esclasans se situant dans une position intermédiaire.

### 2.2.3. Agustí Esclasans et la dignité de la traduction

Si la question du prix de la traduction est la plus manifeste et donne lieu à des diatribes contre l'activité elle-même et contre les éditeurs, ce n'est pas le seul aspect sous lequel la traduction est abordée dans les écrits d'Esclasans. Pour lui, en effet, cette pratique n'est pas honteuse en elle-même mais ce sont les conditions dans lesquelles l'homme de lettres est contraint de l'exercer qui, le plus souvent, la rendent telle. Sa propre expérience globalement négative explique son enthousiasme lorsqu'il rapporte les très rares situations où il s'est senti valorisé comme traducteur. Quand il ne se focalise pas sur l'aspect financier, Esclasans sait aussi reconnaître l'importance de certains textes traduits et rendre hommage à des traducteurs qui ont compté dans sa formation intellectuelle.

### 2.2.3.1. La traduction rémunérée à sa juste valeur: la « gloire intellectuelle »

Si la traduction sous-payée est ressentie à la fois comme une humiliation et comme une aliénation – le traducteur qui doit se soumettre aux conditions imposées par les éditeurs « loue sa plume » et ne s'appartient plus – à l'inverse, quand l'occasion se présente d'une juste rétribution, elle peut être source de grande satisfaction pour le traducteur.

Ces occasions inespérées, si l'on en croit les deux volumes de *La meva vida*, ne se sont présentées que deux fois entre le début de la carrière d'Esclasans et l'année 1945. La première correspond à l'année 1934, lorsqu'une maison d'édition nouvellement créée, la *Companyia Editorial Moderna*, lui demande d'être son directeur littéraire. Le décrétant l'écrivain catalan le plus compétent en matière de littérature étrangère, elle le charge de recommander des livres et de les traduire en castillan. En rapportant cet épisode, Esclasans insiste sur l'aspect financier des discussions :

M'invitaren a fixar preu. Vaig llençar, una mica a l'atzar, creient que no l'acceptarien, la quantitat de tres mil pessetes (descomunal en aquella època), a cobrar mil pessetes cada mes, o sigui mil per cada cent pàgines. Amb gran sorpresa meva digueren que sí, considerant-ho sou de director. I afegiren que si acceptava la quantitat fixa de mil pessetes el mes tindria la feina totalment assegurada mentre durés la societat<sup>783</sup>.

Il est facile d'imaginer combien cette proposition ravit Esclasans. Elle présente de multiples avantages puisqu'elle lui permet d'exercer la totalité de son activité dans son domaine de prédilection, la littérature, et même de se rapprocher de la réalisation d'un rêve plusieurs fois exprimé dans *La meva vida*, celui de créer sa propre maison d'édition pour ne plus dépendre d'éditeurs rapaces. Le poste de directeur, à cet égard, dépasse ses espérances. De plus, il ne s'agit pas d'un contrat ponctuel mais de l'assurance d'un revenu régulier qui le libérerait enfin des inquiétudes liées à sa situation économique précaire. Enfin, et surtout, le salaire qui lui serait versé pour ce travail – salaire qu'il choisit de considérer comme le prix de ses traductions, même si son rôle de directeur va au-delà de cette activité – est sans commune mesure avec les tarifs couramment pratiqués par les éditeurs. Si l'on compare les chiffres dont

---

<sup>783</sup> « L'on m'invita à fixer un prix. Je lançai, un peu au hasard, croyant qu'elle ne serait pas acceptée, la somme de trois mille pesetas (démesurée à cette époque), soit mille pesetas par mois, c'est-à-dire mille pour cent pages. À ma grande surprise on me dit oui, considérant cette somme comme un salaire de directeur. Et on ajouta que si j'acceptais la somme fixe de mille pesetas par mois je serais totalement assuré d'avoir du travail tant que durerait la société. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 125.



il est ici question avec ceux du développement précédent, la rémunération proposée par la *Companyia Editorial Moderna* (dix pesetas par page) est de dix à trente fois supérieure à celle qui lui était versée jusque-là pour le même type de travail.

L'euphorie qui gagne alors Esclasans tranche avec la tonalité de *La meva vida*, où domine habituellement l'amertume :

Jo tocava la lluna amb les dents i les estrelles amb el front. Era la primera vegada, en la meva torturada vida d'escriptor sense sort, que es feia honor als meus mèrits i que se'm tractava, econòmicament, d'una manera honorable i normal. Vaig posar fil a l'agulla, i em passava les tardes, de quatre a vuit, a l'Ateneu Barcelonés, fent traducció i omplint quartilles com un desesperat [...] em trobava, literalment, a la glòria intel·lectual. Dubto que, en aquella època, hi hagués ningú a Barcelona, i possiblement a totes les Espanyes, que cobrés igual, o més que jo, per una versió de tres-centes pàgines<sup>784</sup>.

Même si l'emphase des termes employés laisse penser qu'il considère rétrospectivement avec un peu d'ironie l'enthousiasme débridé qu'il a ressenti devant cette aubaine, Esclasans ne cache pas son impression de vivre un rêve éveillé. Les termes choisis (faire *honneur* à mes mérites, être traité de manière *honorable*) soulignent que la proposition d'emploi met du baume sur l'orgueil blessé de l'homme de lettres qui s'estime constamment bafoué. Le choix des termes « gloire intellectuelle », cependant, est surprenant, car il ne s'agit pas là d'une reconnaissance du public ou institutionnelle et, pourtant, cette rémunération généreuse semble l'émouvoir autant que l'attribution d'un prix littéraire. Pour un écrivain qui a souffert tout au long de sa vie d'un manque de reconnaissance, cette offre équivaut bien à la gloire intellectuelle puisqu'il la considère comme la confirmation tant attendue de sa légitimité comme intellectuel de profession.

Ainsi, à l'occasion de cet épisode, Esclasans a tout simplement l'impression d'accéder enfin au « profesionalisme literari tan desitjat<sup>785</sup> » et c'est précisément de la traduction, si souvent frustrante, que lui vient cette satisfaction. Pouvoir déclarer qu'il a touché du doigt le statut de traducteur le mieux payé d'Espagne est une immense fierté. De tâche ingrate, la traduction devient un métier gratifiant. Le rôle de directeur littéraire qui lui est proposé

---

<sup>784</sup> « J'avais décroché la lune et touché les étoiles. C'était la première fois, dans ma vie torturée d'écrivain malchanceux, que l'on faisait honneur à mes mérites et que l'on me traitait, économiquement, d'une manière honorable et normale. Je me mis à l'ouvrage et je passais mes après-midi, de quatre à huit heures, à l'Ateneu de Barcelone, à traduire et à remplir des feuillets avec l'énergie du désespoir [...] Je me trouvais, littéralement, dans la gloire intellectuelle. Je doute que, à cette époque, quelqu'un à Barcelone, et peut-être dans toutes les Espagnes, ait été payé autant que moi, ou plus, pour une version de trois cents pages. », *ibid.*

<sup>785</sup> « professionalisme littéraire tant désiré », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 16.

permet donc d'apaiser trois tourments : le mépris dont le traducteur est l'objet, la gêne constante dans laquelle il vit, et la méconnaissance de ses compétences en matière de littérature. On comprend pourquoi la question du prix de la traduction est si importante à ces yeux et comment une juste rétribution peut rendre sa dignité au traducteur.

### 2.2.3.2. La liberté précaire du traducteur

Mais l'optimisme est de courte durée car après avoir accepté l'offre et traduit un premier livre depuis l'anglais, Esclasans se heurte à l'un des capitalistes de l'entreprise en désaccord avec le contenu idéologique de l'œuvre choisie. Le livre n'est pas publié et Esclasans démissionne. L'épisode est révélateur de son incapacité à accepter que l'argent donne à certains le pouvoir de prendre des décisions qui devraient revenir aux professionnels de la littérature. C'est son intransigeance qui l'empêche donc finalement de profiter de cette proposition idéale. Le statut de traducteur le mieux payé d'Espagne restera une possibilité brièvement entrevue et brandie comme un titre de gloire. L'importance accordée à cet épisode pourrait surprendre un peu car, finalement, l'expérience tourne court. Le rapporter dans ses Mémoires sert probablement de compensation au fait de n'avoir pu profiter d'une situation qui aurait réglé tous ses problèmes. Esclasans démontre ainsi que l'étroitesse dans laquelle il vit alors n'est pas la conséquence d'un talent médiocre mais la preuve de son intégrité.

Presque dix ans après cette proposition, en 1943, l'occasion se présente à nouveau de recevoir un salaire régulier de mille pesetas mensuelles en échange de traductions. C'est un épisode de sa vie qu'il raconte avec ironie, dans l'avant-dernier chapitre du deuxième volume de ses Mémoires<sup>786</sup>, dans le but avoué de distraire ses lecteurs après leur avoir fourni une matière austère. Il n'hésite pas à qualifier ses bienfaiteurs temporaires, un homme d'affaires connu et sa femme, amateurs déclarés des arts et des lettres, de « pauvres fous<sup>787</sup> ». Ce couple, qui considère qu'il n'a pas été fait justice au talent d'Esclasans, lui propose de créer sa propre collection éditoriale. Esclasans traduit donc et reçoit un salaire fixe pendant une année entière mais les volumes ne sont jamais publiés. Il regarde avec beaucoup de distance ce bref épisode

---

<sup>786</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 195-197.

<sup>787</sup> Esclasans se réclame d'ailleurs de Baudelaire qui aurait employé l'expression « pauvres folles ». En réalité, Esclasans crée probablement cette citation à partir de ses souvenirs car ces mots ne correspondent pas à une expression exacte de Baudelaire.

où il est l'objet de l'adulation des dames, au cours des thés auxquels on le convie, car il a conscience d'évoluer dans un milieu où la culture est plus un outil de prestige social que l'objet d'un intérêt sincère. Les similitudes avec l'épisode précédent sont nombreuses et, même si celui-ci dure plus longtemps, la conclusion est semblable : la possibilité d'une reconnaissance sociale et d'un salaire confortable est finalement rejetée car le traducteur ne consent pas à la perte de sa liberté.

Tout se passe comme si Esclasans ne pouvait s'empêcher de mordre la main qui le nourrit et le flatte. La faim et la privation de liberté qui sont associés à la traduction dans *La meva vida*, et, plus généralement, à la situation misérable de l'homme de lettres en Catalogne, ne sont pas sans faire penser à la fable de « Le loup et le chien ». Comme le loup de La Fontaine, Esclasans, s'il envie brièvement le sort du dogue bien nourri, n'est pas prêt à accepter le collier. Jaloux de son indépendance et incapable de travailler durablement pour des gens qu'il méprise, il doit se résoudre le plus souvent à exercer la traduction et d'autres tâches d'écriture dans des conditions précaires. Paradoxalement, il préfère donc, pour ne pas abdiquer sa liberté, accepter les chaînes de la traduction mal payée et méprisée dont il se plaint tout au long de sa carrière, renonçant ainsi à celles, dorées, d'une traduction plus rentable réalisée sous influence.

### 2.2.3.3. Les traductions modèles

Il arrive pourtant que la traduction ne soit pas abordée sous l'angle économique. Elle apparaît alors sous un meilleur jour. Dans ses écrits, Esclasans exprime ainsi à plusieurs reprises, son admiration pour des traductions réalisées par d'autres et qui ont été déterminantes dans sa formation.

- Les traductions catalanes de Dante et de Goethe

Dans *La meva vida*, il insiste particulièrement sur les versions des œuvres de ceux qu'il désigne comme les deux plus grands poètes « modernes » du monde<sup>788</sup>, Dante et Goethe. Il mentionne ainsi le rôle de la traduction de la *Vita Nuova* de Dante par Manuel de Montoliu,

---

<sup>788</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 257.

parue en 1903<sup>789</sup>, dont il dit qu'elle a marqué son enfance, quand il ne lisait pas encore l'italien. Manuel de Montoliu (1877-1961) est davantage connu comme critique et historien de la littérature que pour son œuvre littéraire. Esclasans a eu plusieurs fois l'occasion de collaborer avec lui au long de sa carrière, en participant à la revue *La Veu de Catalunya* ou lorsqu'il travaillait comme traducteur pour la Editorial Cervantes dont Montoliu était le « conseiller intellectuel ». Il était âgé de huit ans seulement lors de la publication de *La vida nova* et c'est probablement le premier contact qu'il a eu avec l'œuvre de Dante, ce qui peut expliquer le lien affectif évident avec ce livre dont il a un souvenir très précis. Ce n'est que vers 1918 qu'il entreprend la lecture de l'œuvre en version originale.

Une autre traduction particulièrement appréciée par Esclasans est celle des deux *Faust* de Goethe par Josep Lleonart. D'abord parue en 1927, elle semble n'avoir été connue d'Esclasans que plus tard, puisqu'il mentionne celle que les éditions Proa publient en 1938, pour fêter les dix ans de leur création. Josep Lleonart i Maragall (1880-1951) était le neveu de Joan Maragall et tous deux partageaient un même intérêt pour Goethe puisque, si Josep Lleonart est le premier à avoir proposé une version complète de *Faust* en catalan, une sélection de scènes avait déjà été publiée auparavant par Joan Maragall en 1904<sup>790</sup>.

Il est difficile de dater la rencontre d'Esclasans avec Goethe mais c'est un auteur très présent dans *La meva vida*. Ce qu'il rapporte précisément, en revanche, c'est le moment où il tente de se plonger dans le texte original, vers 1920 : « En acabar de llegir tot Shakespeare en anglès, vaig proposar-me llegir tot Goethe en alemany [...] A cops de diccionari, ajudant-me de traduccions franceses i castellanes quan el meu alemany elemental no hi arribava, vaig devorar tota la selva goethiana<sup>791</sup>. » La mention des traductions françaises et espagnoles suggère bien qu'il n'y avait pas alors de version disponible en catalan. Surtout, le fait qu'il exprime son attachement pour la traduction catalane – Esclasans affirme garder en permanence sur son bureau le Goethe de Lleonart, qu'il aurait lu des centaines de fois<sup>792</sup> – alors qu'il avait déjà une connaissance approfondie du texte original et de versions dans

---

<sup>789</sup> DANTE, *La vida nova*, Barcelona, Biblioteca popular de l'Avenç, 1903.

<sup>790</sup> GOETHE, *La Marguerideta : escenes del "Faust" : drama en tres actes i vuit quadros*, Barcelone, Biblioteca Popular de l'Avenç, 1904.

<sup>791</sup> « Lorsque je terminai de lire tout Shakespeare en anglais, je me proposai de lire tout Goethe en allemand [...]. À force de dictionnaire, m'aidant de traductions françaises et castillanes, quand mon allemand élémentaire n'y suffisait pas, je dévorai toute la jungle goethéenne. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 292.

<sup>792</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 155-156.

d'autres langues, signale qu'il ne dédaigne pas la lecture d'œuvres littéraires en traduction. Pour lui, la traduction n'est donc pas uniquement un moyen d'accéder à des textes de référence dont il ne connaîtrait pas la langue originale. Lorsqu'elle est de qualité, elle vaut pour elle-même.

Dans l'hommage rendu à Josep Lleonart, ami et homme de lettres, la place accordée à son activité de traducteur permet également de réviser l'idée d'un certain mépris d'Esclasans pour la traduction. Après avoir mentionné avec admiration son œuvre poétique, qui d'après Esclasans le classe à la quatrième place des poètes catalans contemporains (derrière Josep Carner, Josep Maria López-Picó et Josep Maria de Sagarra), après avoir énuméré plusieurs recueils de poèmes ainsi que des romans, des contes et des critiques, Esclasans affirme :

Però la seva obra màxima, per al meu gust, són les traduccions de l'alemany, sobretot de Goethe, i d'una manera inoblidable la versió magistral del primer i segon Faust, d'un perfum i una literalitat autènticament goethianes. No crec que pugui fer-se en català cap més traducció del Faust que superi aquesta<sup>793</sup>.

Il ne s'agit donc pas ici d'un poète considéré comme mineur dont la seule gloire serait de s'être mis au service d'un texte étranger fondamental. Il n'était pas courant de faire passer cette activité, plutôt considérée comme accessoire et alimentaire, avant l'œuvre originale, et c'est un autre signe très révélateur de l'intérêt d'Esclasans pour la lecture de textes en traduction.

Les traductions de Goethe et de Dante sont mentionnées dans deux chapitres consécutifs. Leur commentaire se fait en termes semblables et signale leur lecture comme des moments de découverte fondamentaux. Dans les deux cas, la trace laissée dans l'esprit de l'enfant, pour la traduction de Dante, ou de l'adulte, pour celle de Goethe, est signalée par des détails précis sur l'édition consultée, avec la description matérielle de ces volumes qui l'ont marqué. Esclasans se souvient ainsi avoir lu « aquella versió inoblidable de *La Vita Nuova* del Dant, feta per Mestre Manuel de Montoliu, i que jo m'aprenia de memòria quan era petit, i

---

<sup>793</sup> « Mais son œuvre maîtresse, à mon goût, sont les traductions de l'allemand, surtout de Goethe, et d'une façon inoubliable la version magistrale du premier et du second Faust, d'un parfum et d'une littéralité authentiquement goethéennes. Je ne crois pas qu'il puisse se faire en catalan d'autre traduction du Faust qui dépasse celle-là. », *ibid.*, p. 155.

encara no sabia l'italià, en aquells volumets de “L’Avenç”, de coberta vermella<sup>794</sup> » et la dimension affective attachée au volume de Faust est sensible également dans l’aveu suivant:

Les edicions « Proa » l’editaren per tal de commemorar el desè aniversari de la fundació de la Biblioteca. Tinc constantment l’exemplar del Faust, en aquesta versió, enquadernat en tela negra, i amb el títol en or al llom, damunt la taula de treball, al costat del meu llit i els matins, a les cinc, quan em desperto i em poso a la feina, el fullejo gairebé cada dia. L’he llegit centenars de vegades.<sup>795</sup>

Il garde donc un souvenir ému de ces œuvres en traduction, même si l’âge tendre auquel il semble avoir lu le premier de ces livres ne lui permettait peut-être pas d’être conscient de son statut de texte traduit.

Un autre développement est consacré à la découverte de ces mêmes textes dans leur langue originale, déjà mentionnée, ce qui montre une volonté de connaissance plus approfondie, et probablement la conscience d’avoir lu jusqu’ici Montoliu et Lleonart plutôt que Dante et Goethe.

Chaque fois, pourtant, dans le bref commentaire de la traduction décrite, le choix des mots vient mettre en avant l’affinité, perceptible dans le texte cible, entre Lleonart et Goethe comme entre Montoliu et Dante. Il serait intéressant, pour comprendre quels sont les critères d’une bonne traduction selon Esclasans, de s’attacher aux mots qu’il emploie pour louer les traductions qu’il admire le plus. Malheureusement, les termes choisis, très élogieux, sont vagues, et Esclasans ne cherche pas à justifier pourquoi il qualifie le texte de Lleonart de traduction « magistrale ». Ce qui rend la version de Montoliu « inoubliable », « unique », « parfaite » n’est pas davantage détaillé, comme si l’explication surnaturelle était la plus probable (« Hi ha cristallitzacions literàries o poètiques que neixen per miracle, i que són beutat per sempre, com diria Keats<sup>796</sup> »).

---

<sup>794</sup> « cette version inoubliable de *La Vita Nova* de Dante, faite par Maître Manuel de Montoliu, et que j’apprenais pas cœur quand j’étais petit, et que je ne savais pas encore l’italien, dans ces petits volumes de “L’Avenç”, à la couverture rouge », *ibid.*, p. 154.

<sup>795</sup> « Les éditions “Proa” l’éditèrent pour commémorer le dixième anniversaire de la fondation de la Bibliothèque. J’ai constamment l’exemplaire de Faust, dans cette version, relié en toile noire, avec le titre en lettres d’or au dos, sur ma table de travail, à côté de mon lit et le matin, à cinq heures, quand je me réveille et que je me mets au travail, je le feuillette presque tous les jours. Je l’ai lu des centaines de fois, *ibid.*, p. 156.

<sup>796</sup> « Il est des cristallisations littéraires ou poétiques qui naissent par miracle, et qui sont beauté pour toujours, comme dirait Keats », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 154.

Le point commun entre les deux traductions, qualifiées d'indépassables, pourrait être la capacité à rendre l'esprit de l'auteur et du texte originaux : la traduction de Faust est « d'un perfum i una literalitat autènticament goethianes<sup>797</sup> ». Quant à la traduction de Dante, elle est décrite par une expression extraite du livre traduit lui-même : « No crec que pugui fer-se mai més, a casa nostra, una versió de *La Vida Nova* com aquesta, o millor que aquesta, i amb un major *intelletto d'amore*<sup>798</sup> ». Cet « *intelletto d'amore* » est la qualité requise des lectrices pour comprendre le texte dans le chapitre XIX de la *Vita Nova*. Le traducteur, lecteur compétent, se serait donc pénétré du texte original au point d'appliquer ses préceptes, et c'est cette compréhension profonde qui semble faire la qualité inégalable du texte.

Enfin, Esclasans montre son admiration pour le travail de Frederic Clascar, qui avait été chargé par Prat de la Riba de traduire la Bible. C'était un défenseur reconnu de la langue catalane et son *Èxode* avait été publié à titre posthume en 1925 par *l'Institut d'Estudis Catalans*. D'après Esclasans, qui l'avait rencontré à la Biblioteca de Catalunya, Clascar avait l'intention de consacrer toute sa vie à cette entreprise de traduction qu'il n'a pu mener à son terme. En rendant compte de la mort de Frederic Clascar, en 1919, pendant l'épidémie de grippe, Esclasans lui rend hommage en choisissant de souligner surtout son œuvre traductive et le renouveau du catalan qu'elle induit : « Anava publicant, llibre darrera llibre, les versions de la Bíblia al català, en un català sucós com un préssec, viu i palpitant com si acabés d'ésser creat<sup>799</sup>. »

La traduction peut donc constituer le titre de gloire d'un auteur comme le montrent les exemples de Manuel de Montoliu, Josep Lleonart et Frederic Clascar selon l'appréciation d'Esclasans. Si, dans le cas de Lleonart, l'œuvre traductive est préférée à l'œuvre originale du traducteur, il arrive aussi qu'une traduction soit déclarée supérieure au texte source et puisse à son tour servir de modèle canonique. C'est le cas de la traduction de

---

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>798</sup> « Je ne crois pas que l'on puisse jamais faire, chez nous, une version de *La vida Nova* comme celle-ci, ou meilleure que celle-ci et avec un plus grand *intelletto d'amore* », *ibid.*, p. 154.

<sup>799</sup> « Il publiait, livre après livre, les versions de la Bible en catalan, dans un catalan juteux comme une pêche, vivant et palpitant comme s'il venait d'être créé », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 274.

Poe par Baudelaire, « una traducción perfecta, que en ciertos momentos supera al original<sup>800</sup> » et « una veritable obra mestra de la traducción, que ha esdevingut clàssica<sup>801</sup> » selon Esclasans.

- D'autres chaînes de la traduction

L'exemple de Charles Baudelaire, qui sera développé plus bas, est particulièrement intéressant car, dans le domaine de la traduction comme dans de nombreux autres, il est pour Esclasans un modèle à suivre. C'est dans la préface aux textes d'Edgar Allan Poe, traduits par Esclasans et publiés en 1938, qu'apparaît implicitement l'idée de chaînes de la traduction reliant, à travers différentes époques et différents pays, le traducteur à l'auteur traduit et rapprochant également entre eux les écrivains traducteurs s'étant consacrés aux mêmes auteurs. L'avant-dernier paragraphe de cette préface place ainsi Esclasans aux côtés de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé et Carles Riba, chacun à leur tour traducteurs des proses ou des vers de Poe. Dans le dernier paragraphe, Baudelaire et Mallarmé sont à nouveau cités, non plus cette fois comme traducteurs de Poe mais pour avoir subi son influence dans leur poésie :

L'art estrany, fascinadorament obsessionant de la lírica dels «Poems», ha embolcallat la poesia renovadora del Charles Baudelaire de les «Fleurs du Mal», i ha determinat l'hermetisme wagnerià de Stéphane Mallarmé i la moderníssima «poesia pura» de Paul Valéry. Diríem, doncs, que la branca lírica més transcendental de la creació poètica responsable, sota el signe de la qual viuen els nostres temps, arrenca d'Edgar Allan Poe, per a ésser transformada en cada poeta i en cada país, d'acord amb les característiques pròpies de cada un d'ells<sup>802</sup>.

Des caractéristiques communes d'écriture désignent donc Poe, Baudelaire et Mallarmé comme membres d'une même lignée, sans qu'Esclasans précise si les poètes cités ont choisi de traduire Poe parce qu'ils lui ressemblaient avant même de le connaître ou si le fait de traduire cet auteur les a introduits dans la famille des poètes « responsables ». Quoi qu'il en soit, en se faisant à son tour le traducteur de Poe en catalan, Esclasans s'inclut dans ce groupe

---

<sup>800</sup> ESCLASANS, Agustí, *Mi corazón al desnudo*, Barcelone, Editorial Apolo, 1947, p. 10.

<sup>801</sup> « un véritable chef d'œuvre de la traduction, qui est devenue classique », dans Agustí ESCLASANS, *Edgar A. Poe*, Barcelone, Rosa dels Vents, 1938.

<sup>802</sup> « L'art étrange, obsédant et fascinant de la lyrique des “Poems” a enveloppé la poésie rénovatrice du Charles Baudelaire des “Fleurs du Mal” et déterminé l'hermétisme wagnérien de Stéphane Mallarmé et la très moderne “poésie pure” de Paul Valéry. Nous dirions, donc, que la branche lyrique la plus fondamentale de la création poétique responsable, sous le signe de laquelle vit notre temps, part d'Edgar Allan Poe pour être transformée, dans chaque poète et dans chaque pays, en accord avec les caractéristiques propres de chacun d'eux. », *ibid.*, 1938.



prestigieux. Son imitation de Baudelaire, qui sera commentée plus loin, ne va pas jusqu'à la traduction des mêmes textes : Carles Riba, en 1915, 1916 et 1918, s'était déjà chargé de la traduction en catalan des nouvelles qui, dans la version de Baudelaire, ont rendu l'auteur nord-américain célèbre en Europe. Esclasans se consacre, lui, à une des premières traductions catalanes des poèmes de Poe. Il se fait ainsi le successeur de Mallarmé, dont d'ailleurs il traduit également, à partir de 1935, des vers et des proses, en catalan puis en castillan. En devenant le traducteur de deux des traducteurs d'Edgar Poe, Esclasans renforce encore sa légitimité comme maillon dans la chaîne traductive d'origine poésque et comme membre de la lignée des écrivains « responsables » qu'il admire.

L'insistance d'Esclasans à placer son nom parmi ceux d'illustres prédécesseurs dans le domaine de la traduction confère à cette activité un prestige que ne laissait pas supposer l'appréciation péjorative à laquelle elle était d'abord condamnée. Sa vision de la traduction, loin d'être uniformément négative, est finalement très contrastée.

#### 2.2.4. Julián del Casal et les fonctions compensatoires de la traduction

##### 2.2.4.1. La traduction comme contact direct et rapproché avec l'œuvre originale

Si l'on commence par reprendre les reproches les plus fréquents auxquels Casal s'est exposé et particulièrement ceux de Fray Candil, qui s'est moqué de son entière adhésion à un modèle étranger qu'il ne connaît pas de première main, on peut se demander si sa facette de traducteur ne permet pas de répondre à cette désapprobation.

La traduction, bien qu'étant typiquement une activité seconde, n'est pas pour autant une activité de seconde main. Contrairement aux exemples précédemment cités pour expliquer que Casal n'a pas toujours de la culture française une connaissance directe, la pratique de la traduction, elle, se fait à partir de l'œuvre originale. Cette activité évite donc l'inconvénient de la connaissance indirecte et à distance. Alors que la légitimité de Casal pour décrire dans sa prose ce qu'est véritablement Paris, qu'il n'a jamais vu, est remise en doute ; alors qu'il doit se contenter de reproductions des œuvres de Gustave Moreau, le cas de la traduction de textes littéraires le met en prise directe avec le texte source, qui peut voyager sans perdre son caractère original. En effet, si l'on reprend la distinction faite par Nelson

Goodman<sup>803</sup> entre art allographe et art autographe, la littérature se classe dans la première catégorie alors que la peinture est autographe, les reproductions d'un tableau n'ayant pas le statut d'œuvres d'art.

La traduction est une façon de s'approcher au plus près des textes en s'attachant à chaque mot, même à celui qui paraît le plus insignifiant. Cette relation étroite avec le texte original est certes possible par la lecture également. Mais contrairement à la lecture attentive ou même à la critique littéraire, dans la traduction, aucun mot, aucun passage ne peut être laissé de côté, même s'ils semblent particulièrement obscurs, sans qu'il en soit fait grief au traducteur, accusé d'omettre, d'amputer, de fuir la difficulté. De plus, les conditions concrètes de la pratique de la traduction en font un véritable travail de proximité avec le texte de départ. En effet, du moins dans un premier temps, elle nécessite l'établissement d'une version juxtalinéaire ou interlinéaire qui matérialise le fait qu'une traduction est tout le contraire d'une relation à distance.

Ces caractéristiques de la traduction semblent en faire la réponse idéale à certaines des critiques mentionnées plus haut qui font état d'une relation avec la France trop distante et irréaliste pour pouvoir s'en inspirer dans son travail de façon valable. Il ne s'agit pas bien sûr de dire que Casal choisit de traduire en réaction aux reproches de ses détracteurs mais de montrer combien, dans les stratégies de compensation de la distance avec la patrie rêvée, la traduction a un rôle central.

#### 2.2.4.2. La traduction comme plagiat légal

Casal a également été aux prises avec l'accusation de copier les auteurs français, et de se laisser contaminer par eux, principalement lorsqu'on l'accuse d'être un poète traduit. Cela sous-entend que sa pratique poétique serait proche du plagiat. Plagier c'est en effet, selon le *Trésor de la Langue Française informatisé*, « emprunter à un ouvrage original, et par métonymie à son auteur, des éléments, des fragments dont on s'attribue abusivement la

---

<sup>803</sup> « Convenons de dire qu'une œuvre d'art est *autographique* si et seulement si la différence entre l'original et la contrefaçon est significative ; ou, mieux, si et seulement si même la copie la plus exacte ne peut pour autant compter comme vraie. » dans Nelson GOODMAN, *Language of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing Co, Indianapolis/Cambridge, 1976. (trad. de Nicolas Meeüs sur <<http://www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Goodman.pdf>>)

paternité en les reproduisant, avec plus ou moins de fidélité, dans une œuvre que l'on présente comme personnelle ». Copier et piller en sont des synonymes.

Sur les rapports entre la traduction et le plagiat, la consultation du livre de l'écrivain et traducteur Valery Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme* est très utile. En effet, Larbaud décèle chez Jérôme une tentation d'appropriation d'une des œuvres qu'il traduit, le traité *Du Saint-Esprit* de Didyme l'Aveugle, ce qui éclaire les enjeux profonds de la traduction :

C'est l'aveu, à la fois de son admiration pour le *De Spiritu Sancto* et de la tentation qu'il a eue de se l'approprier, peut-être en le démarquant, ou en l'imitant de tout près. Et c'est, aussi, l'indication précise du besoin, de l'instinct profond auquel répond la traduction et qui fait, selon la valeur morale des individus, ou peut-être selon leur degré de puissance intellectuelle, les plagiaires ou les traducteurs<sup>804</sup>.

Plus loin, dans un chapitre intitulé « Joies et profits du traducteur », il reprend cette tentation à son compte et la généralise. C'est selon lui une sorte de pulsion qui remonte à l'enfance. Elle se prolonge chez l'écrivain qui non seulement cherche à imiter les modèles admirés, mais voudrait secrètement être l'auteur de ce qu'ils ont écrit. Il s'agit donc d'un « primitif instinct d'appropriation » que Valery Larbaud décrit comme interdit : « Il demeure au fond de nous comme un des instincts vicieux de l'enfance, auquel le plein développement de notre caractère interdit tout réveil<sup>805</sup>. »

À l'âge adulte, cette sorte de pulsion présente en chacun s'exprime sous d'autres formes plus licites. La traduction est alors un moyen de la sublimer, permettant de passer d'un acte répréhensible, le plagiat, l'appropriation usurpatrice de l'œuvre d'autrui, à une activité reconnue. Traduire serait alors produire un plagiat légal, copier impunément un texte en prétendant légitimement à le signer de son propre nom.

Pour revenir à Casal, on peut considérer qu'il investit sa fascination pour Baudelaire dans ce qui est une modalité différente de l'imitation. En lui offrant la possibilité de parler avec les mots d'un autre sans que l'on puisse dénoncer une imposture, la traduction est donc pour Casal une possible alternative à la recherche d'une ressemblance poétique hors d'atteinte par d'autres moyens. De plus, la traduction place l'imitation dans un cadre bien délimité, même s'il n'est pas explicitement codifié. C'est donc la pratique d'une imitation qui ne met pas en péril l'originalité de l'œuvre propre. Casal trouve ainsi un exutoire à l'ascendant de Baudelaire, à l'omniprésence de son influence.

---

<sup>804</sup> LARBAUD, Valery, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 45.

<sup>805</sup> *Ibid.*, p. 70.

### 2.2.4.3. La traduction comme consécration

Non seulement cette forme d'imitation n'est pas illégale, mais elle peut même être source de reconnaissance pour le traducteur. Même si la traduction a ses détracteurs car elle permet à l'influence étrangère de s'infiltrer, sa pratique par les plus grands auteurs cubains au XIX<sup>e</sup> siècle, en fait une activité reconnue. D'après Valery Larbaud, les profits que le traducteur retire de son travail dans ce domaine sont multiples :

En même temps qu'il accroît sa richesse intellectuelle, il enrichit sa littérature nationale et honore son propre nom. Ce n'est pas une entreprise obscure et sans grandeur que celle de faire passer dans une langue et dans une littérature une œuvre importante d'une autre littérature<sup>806</sup>.

L'allusion de Casal à son activité de traducteur dans une lettre à Gustave Moreau déjà citée est d'ailleurs révélatrice d'une certaine fierté liée à la pratique de cette activité, même s'il multiplie dans ces correspondances les protestations de modestie. Il la présente en effet comme son domaine de spécialité dans son rapport à la langue française<sup>807</sup>.

La reconnaissance sociale et littéraire que la traduction est susceptible de procurer est difficile à évaluer. En effet, cette activité n'est pas réellement valorisée en tant que telle. Les commentaires qui s'intéressent de près aux caractéristiques d'une traduction semblent peu fréquents à cette époque. Le traducteur est même souvent une figure totalement transparente. Il n'est pas rare par exemple que les traductions parues de façon fragmentaire dans la presse ne soient pas signées autrement que du nom de l'auteur original. Pourtant, traduire peut être un moyen d'atteindre une certaine consécration. C'est ce que Pascale Casanova postule dans « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal<sup>808</sup> » où elle cherche à replacer la traduction dans le cadre des échanges littéraires internationaux pour percevoir ses enjeux. Remettant en cause l'idée d'un transfert horizontal ou pacifié, cette perspective s'intéresse aux différentes hiérarchies linguistico-littéraires entre lesquelles la traduction s'inscrit comme un « échange inégal ». Il s'agit d'évaluer un rapport de domination entre textes, auteurs et traducteurs pour pouvoir dire dans quel sens s'effectue la consécration.

---

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>807</sup> « Je vous supplie très-humblement qui vous vous daignerez me pardonner les fautes de cette lettre, puisque je ne sais pas que traduire le français à l'espagnol et je n'ai pas voulu me faire écrire, par personne, ces lignes. », dans Robert Jay GLICKMAN, « Julián del Casal: Letters to Gustave Moreau », *Revista Hispánica Moderna* 37, n° 162, 1972-1973, p. 111.

<sup>808</sup> CASANOVA, Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002/2, 144, p. 7-20.

Il faut donc, pour répondre à ce questionnement, s'intéresser d'abord à la position respective des langues. On sait qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature et la langue française jouissent d'un grand prestige international et d'une position hégémonique. La langue espagnole, en comparaison, est parfois considérée comme insuffisante. Pascale Casanova cite d'ailleurs la phrase d'un auteur guatémaltèque *modernista*, Enrique Gómez Carrillo, pour signifier l'enfermement que constitue parfois le fait d'écrire dans une langue « dominée » :

Pour un écrivain dont l'esprit est un tant soit peu universel, la langue espagnole est une prison. Nous pouvons entasser les volumes, trouver même des lecteurs, c'est exactement comme si nous n'avions rien écrit : notre voix ne passe pas les barreaux de notre cage<sup>809</sup> !

La position des auteurs dans le champ littéraire national et international est aussi à prendre en compte. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Baudelaire est certainement connu et reconnu en dehors des frontières nationales même s'il est difficile de savoir quelle est sa réputation et la chronologie de sa réception en Amérique hispanique. D'après Vittoria Borsó<sup>810</sup>, sa réception en Amérique latine se fait plus tôt qu'en Espagne, et, comme dans la Péninsule, elle commence par mettre l'accent sur le satanisme de l'auteur.

Quant au statut de Casal, il est particulièrement délicat à évaluer. On a vu qu'il ne faisait pas l'objet d'éloges unanimes dans son pays, même si ses vers occupent une place importante dans les revues. Ainsi, à l'occasion de la mort du poète, Martín Morúa Delgado commente : « No hay periódico que no haya reproducido sus versos, y sin embargo, era impopular en extremo<sup>811</sup> ». Il semble pourtant avoir été davantage reconnu en dehors de Cuba. En 1902, s'interrogeant sur la postérité de Casal, Manuel Márquez Sterling dit qu'il est malheureusement plus apprécié en dehors de sa patrie qu'à Cuba<sup>812</sup>, sans préciser où s'étend la renommée du poète. Hernández Miyares écrit, en 1894 : « No hay periódico de Hispano-

---

<sup>809</sup> Cette citation apparaît dans l'étude de Max DAIREAUX, *Littérature hispano-américaine*, Paris, Kra, 1930, p. 32, cité par CASANOVA, Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002/2, 144, p. 14.

<sup>810</sup> BORSO, Vittoria, « Charles Baudelaire et la modernité en Amérique latine », dans Walter Bruno BERG et Lisa BLOCK DE BEHAR (dir.), *France-Amérique latine : croisements de lettres et de voies*, Paris, L'Harmattan, 2007. Cet article s'intéresse surtout à la réception de Baudelaire à partir du postmodernisme et ne nous donne pas d'indication sur la spécificité de la situation en Amérique hispanique au XIX<sup>e</sup> siècle, s'appuyant essentiellement sur le livre de Luis González del Valle qui porte sur l'Espagne.

<sup>811</sup> MORÚA DELGADO, Martín, « Julián del Casal », dans Julián del CASAL, *Prosa*, vol. 2, édition d'Emilio de Armas, La Havane, Ed. Arte y Literatura, 1979, p. 407.

<sup>812</sup> MÁRQUEZ STERLING, Manuel, *El Figaro*, 26 octobre 1902, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 40.

américa que no haya reproducido sus versos o su prosa<sup>813</sup> ». Il est possible qu'il exagère un peu la renommée de Casal pour lui rendre hommage mais son témoignage appuie l'idée que Casal était une personnalité littéraire reconnue en Amérique latine. Un indice important serait sa diffusion dans la presse latino-américaine. On sait par exemple qu'il a publié une traduction dans *El Avisador Hispano-Americano* de New York<sup>814</sup>. Plusieurs références à la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera mentionnent également Casal comme contributeur important, avec dix-sept poèmes et deux proses<sup>815</sup>. Pourtant il est déjà décédé quand elle commence à paraître mais ses vers, ses proses ou des chroniques publiées à Cuba y ont peut-être été repris. La chronologie de l'édition des *Prosas* mentionne en 1893 la publication de *Nieve* au Mexique (à l'instigation de Gutiérrez Nájera) ce qui semble indiquer qu'il a joui d'un bon accueil au moins dans ce pays. Cependant, les deux principales éditions de ses proses recueillent presque exclusivement des contributions dans des revues cubaines, ce qui rend incertaine l'évaluation de la place de Casal dans le champ international. En Europe, même si Verlaine l'a considéré comme un poète prometteur et Gustave Moreau a connu les vers inspirés de ses tableaux, Casal semble avoir été quasiment inconnu.

Quels qu'aient été les statuts de Baudelaire et de Casal, d'autant plus difficiles à comparer qu'ils ne sont pas contemporains, le fait de vivre dans un pays colonisé et d'écrire en espagnol à un moment où le prestige international de l'Espagne est faible est un élément qui détermine plutôt la position de Casal comme inférieure dans les relations littéraires internationales. Dès lors, introduire dans le système littéraire national un auteur provenant d'une littérature considérée comme prestigieuse est susceptible d'apporter une certaine consécration. Que Casal soit l'introducteur des *Petits poèmes en prose* à Cuba est même un titre de gloire que certains critiques revendiquent pour lui. Bien qu'il ne mentionne pas les traductions dans son article, Marshall H. Nunn s'appuie sur la connaissance que Casal avait de la littérature française pour défendre la thèse selon laquelle ce dernier n'est pas un précurseur du *modernismo* ou un *modernista* secondaire mais bien le premier *modernista*. S'il faut le placer avant Rubén Darío, à qui l'on attribue injustement, selon lui, tous les mérites dans la naissance du *modernismo*, c'est qu'il a découvert la littérature française plus tôt que ce

<sup>813</sup> HERNÁNDEZ MIYARES, Enrique, dans *El Figaro*, 8 février 1894, cité par Marshall H. NUNN, « Julián del Casal, First Modernista Poet », *Hispania*, vol. 23, n°1, février 1940, p. 73-80.

<sup>814</sup> CASAL, Julián del, « Las literatas en China », dans Julián del CASAL, *Prosa*, vol. 1, édition d'Emilio de Armas, La Havane, Ed. Arte y Literatura, 1979, p. 354.

<sup>815</sup> DÍAZ ALEJO, Ana Elena, PRADO VELÁZQUEZ, Ernesto, *Índice de la Revista Azul (1894-1896) y estudio preliminar*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

dernier. Le fait qu'il n'ait pas vécu longtemps et qu'il n'ait presque pas quitté Cuba expliquerait en grande partie que Casal n'ait pas été reconnu en dehors de l'Amérique hispanique alors que l'œuvre de Rubén Darío a été largement diffusée grâce à ses nombreux voyages et relations. L'argument principal pour étayer cette désignation de Casal comme initiateur du *modernismo* est plus précisément la lecture précoce de Baudelaire :

Most class Casal as a precursor of the modernist movement. I believe, however, that he was not a forerunner, but the initiator of the movement. (...) Baudelaire was the French poet who exercised more influence upon the parnassian, decadent, and symbolist poets. In Spanish America, Casal was one of the first to fall under his sway and to be most influenced by him. Julián, in fact, was one of the first poets of Spanish America to become a disciple of such French poets as Heredia, Moréas, Verlaine, Richepin, etc. (...) Darío, on the other hand, knew little of French literature until shortly before the publication of *Azul* in 1888<sup>816</sup>.

Le fait de s'être inspiré de Baudelaire et d'avoir su l'apprécier à sa juste valeur serait donc suffisant pour considérer que l'œuvre de Casal constitue une étape fondamentale dans l'histoire littéraire.

Dès lors, on peut supposer que ses traductions d'auteurs célèbres sont également un moyen d'obtenir une reconnaissance dans son pays, en bénéficiant de la transitivity de la gloire littéraire, pour ainsi dire. Cependant, la réputation des auteurs français à Cuba n'était pas unanimement positive. Il est donc difficile de savoir si Casal ne s'exposait pas davantage au rejet qu'à la faveur du public en lui proposant des textes d'un poète considéré comme sulfureux. S'intéresser à la sélection des poèmes en prose qu'il décide de choisir permettra peut-être d'évaluer les intentions de Casal lorsqu'il présente des textes de Baudelaire à ses lecteurs.

Mais la traduction implique également un service rendu à l'auteur traduit. Traduire Baudelaire, c'est aussi tenter de participer à sa consécration à Cuba et en Amérique hispanique, donner à connaître des textes peut-être laissés de côté. La dette intellectuelle vis-à-vis de Baudelaire est en partie acquittée par cette défense de sa cause à Cuba, dans les seuls textes que Casal consacre intégralement à Baudelaire, ses traductions. Si l'influence entre Casal et Baudelaire, pour des raisons chronologiques évidentes, est nécessairement unilatérale, la traduction, elle, est un lieu privilégié pour introduire entre les deux poètes une

---

<sup>816</sup> NUNN Marshall H., « Julián del Casal, First *Modernista* Poet », *Hispania*, vol. 23, n°1, février 1940, p. 73-80.

relation de réciprocité. C'est aussi une stratégie efficace, on va le voir, pour rapprocher la patrie réelle et la patrie rêvée.

#### 2.2.4.4. La traduction comme voyage de substitution

Julio Ramos, dans sa description de la chronique *modernista*, insiste sur son lien originel avec la lettre en provenance de l'étranger et qui rend compte des nouveautés qu'on y trouve. Car le lectorat est avide de ce genre d'information : « La mediación entre la modernidad extranjera y un público deseante de esa modernidad es la condición que posibilita la emergencia de la crónica<sup>817</sup> ». José Martí par exemple, exilé aux États-Unis, mais aussi Gómez Carrillo, Rubén Darío et Amado Nervo, écrivent dans *La Nación* de Buenos Aires depuis des villes étrangères. Sarmiento définissait d'ailleurs la tâche du correspondant comme « viaje importador ». Dans le cas de Casal, on ne peut certes parler d'un rôle de correspondant étranger au sens propre. Pourtant, Julio Ramos signale que même chez les journalistes qui ne voyagent pas physiquement, comme Casal et Gutiérrez Nájera, les chroniques jouent un rôle semblable et s'écrivent de façon analogue :

Muchos cronistas, es cierto, no fueron corresponsales. Sin embargo, incluso en sus propias ciudades, la retórica del viaje (la mediación entre el público local y el « capital » cultural extranjero) en varios sentidos autoriza y modela muchas de sus crónicas<sup>818</sup>.

Les voyages en Europe sont à l'époque une étape essentielle dans la formation des élites, aboutissant parfois à des récits de voyage, très à la mode, et qui remplissent la même fonction que les chroniques. Il s'agit de rendre compte d'un séjour en Angleterre ou en France pour tenter d'éduquer à leur tour les compatriotes qui n'ont pas pu quitter le pays et de faire progresser le continent.

À la fierté personnelle de se faire l'ambassadeur de la culture française à Cuba et au goût pour la France à titre individuel, s'ajoute donc peut-être chez Casal, dans son insistance à parler de la littérature française et de Paris, une ambition plus générale visant à l'illustration des Cubains, et qui est commune à plusieurs intellectuels d'Amérique Latine. On comprend mieux le rôle que Casal donne à l'écrivain et à l'intellectuel pour rendre service à leur patrie.

---

<sup>817</sup> RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago (Chili), Editorial Cuarto Propio, 2003, p. 122.

<sup>818</sup> *Ibid.*, p. 142.



Dans la traduction plus particulièrement, il s'agit également de transmettre un modèle considéré comme supérieur pour tenter de s'élever jusqu'à lui, de rattraper un retard, de faire accéder la société cubaine à un niveau supérieur de raffinement et de culture, comme dans toute importation de littérature étrangère. Néanmoins, dans cette activité, l'analogie avec le voyage est encore plus poussée. Symboliquement, la traduction permet de réaliser le voyage rêvé à Paris, et joue donc un rôle complémentaire à celui, déjà mentionné, des chroniques. Dans les termes couramment employés pour désigner le texte original et le texte traduit, déjà, l'idée de voyage est présente, puisqu'on s'appuie sur un « texte de départ » pour aboutir à un « texte d'arrivée ». L'étymologie du terme traduction se rapporte également à un déplacement dans l'espace. Les traductions ont un rôle plus spécifique que la diffusion de la littérature française par la critique puisqu'elles rapprochent physiquement texte source et texte cible, comme on l'a vu. La traduction, substitut du voyage, est aussi l'appropriation d'un territoire littéraire, appropriation matérialisée par le changement de langue. Les étapes de la traduction comportent à la fois un voyage aller, qui va chercher le texte étranger et affronte son étrangeté, et un voyage retour vers la langue maternelle, qui atténue cette différence et tente d'intégrer le texte dans le système littéraire national.

La chercheuse cubaine Carmen Suárez León intitule son article sur les traductions de Baudelaire par Casal « Julián del Casal : invención de Baudelaire<sup>819</sup> ». Inventer quelqu'un c'est bien sûr le faire exister, le faire connaître, d'après la définition du *Trésor de la langue française informatisé*. Mais étymologiquement, inventer c'est trouver, découvrir. Ce titre suggère donc que le traducteur, lorsqu'il se fait l'intermédiaire entre une œuvre encore peu connue et un public donné, assume un rôle de découvreur. Il y a donc bien à nouveau une analogie entre le rôle du traducteur et celui du compatriote de retour de voyage qui montre à ceux qui sont restés tout ce qu'il a rapporté, en commentant ses trouvailles. Casal, en traduisant, joue auprès de ses compatriotes le même rôle que les voyageurs cubains qui ont partagé avec lui le contenu de leur malle, les trésors découverts à l'étranger. À son tour, en traduisant, il raconte et transmet. C'est le cas d'Aniceto Valdivia arrivant de Paris avec ses livres français par exemple, ou encore de Carlos Noreña de retour de Mexico, retour que Casal décrit de la manière suivante dans une de ses chroniques :

---

<sup>819</sup> SUÁREZ LEÓN, Carmen, « Julián del Casal: invención de Baudelaire », *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, n°1-2, janvier-juin 2006, p. 82-86.

Traías también muchos libros, muchos periódicos, en fin, todo lo que debe traer en su equipaje un viajero, si tiene buen gusto, como tú lo tienes, y llega de México como tú llegabas. Tal como apareciste, me figuro que debía aparecer Pedro Loti en su casa de Bretaña, al regreso de cada uno de sus viajes<sup>820</sup>.

On voit bien que pour Casal, tout l'intérêt du voyage (ici par voyageur interposé) réside dans les découvertes littéraires qu'il permet. Dès lors, en traduisant, il se donne la possibilité de réaliser symboliquement cet aller retour pour Paris qu'il n'a jamais réellement vécu. En l'occurrence, seul le texte français voyage, le voyage est donc tout entier littéraire et linguistique. Le traducteur ne se contente pas d'être un voyageur immobile, profitant de ce que d'autres ont rapporté dans leurs bagages ; il devient également pour ses compatriotes celui qui leur permet de voyager par la lecture, celui qui les rapproche de la France. Il peut alors jouer le rôle des « étonnants voyageurs » dont parle Baudelaire et ne plus être seulement celui qui, restant sur la rive, presse ceux qui reviennent de lui faire part de leur expérience<sup>821</sup>.

Traduire serait donc une manière de synthétiser les relations d'imitation à facettes multiples que Casal entretient avec Baudelaire, et de les faire culminer. C'est une atténuation de la distance littéraire et linguistique entre Casal et Baudelaire puisque la traduction permet de juxtaposer le nom de l'auteur original et celui du traducteur, de mêler leurs voix. Cette proximité maximale, qui cherche à compenser la distance géographique, et se substitue au voyage réel, pose la question de la traduction comme création.

---

<sup>820</sup> Casal, Julián del, « Carta abierta. A Carlos Noreña », *El Fígaro*, 14 septembre 1890, dans Julián del Casal, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 167.

<sup>821</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Le voyage », dans Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, vol. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 131 :

Étonnants voyageurs ! Quelles nobles histoires  
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers !  
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,  
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!  
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,  
Passer sur vos esprits, tendus comme une toile,  
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Dites, qu'avez-vous vu ?

### 2.2.5. Agustí Esclasans et la traduction comme métier : récit d'une expérience heureuse

Ce changement de perspective invite à s'interroger sur les motivations qui se cachent derrière la pratique constante de cette activité qu'Esclasans n'a sans doute pas cultivée uniquement par intérêt économique. Certes, l'intérêt intellectuel que représente la traduction n'est quasiment pas pris en considération dans son autobiographie alors que la haine de la traduction est proclamée haut et fort à plusieurs reprises. Mais si les manifestations d'amour envers cette activité sont bien plus discrètes que ces déclarations violentes, elles ne sont pas à négliger si l'on veut dessiner le plus complètement possible le profil de traducteur d'Esclasans.

Dans les emplois décrits plus haut, on l'a vu, le salaire reçu en échange de la traduction était presque toujours mentionné, que ce soit – le plus souvent – pour se plaindre de son insuffisance ou – bien plus rarement – pour se féliciter de sa justesse. En tout état de cause, il constituait manifestement le principal intérêt de cette activité par ailleurs pénible.

Si Esclasans considère bien la traduction avant tout comme une transaction, il rapporte, dans la première partie de *La meva vida*, une anecdote en apparence insignifiante qui jette un jour nouveau sur sa relation avec cette activité. Il s'agit d'un épisode d'un peu moins d'un an pendant lequel Esclasans avait été chargé de traduire des brevets d'invention à partir du français et de l'italien, vers 1914. C'est un texte rare car il contient le seul commentaire sur le déroulement même de l'activité de traduction que l'on trouve dans cette autobiographie. Dans les autres cas, en effet, Esclasans se contente généralement d'une approche comptable, consignait son salaire et les horaires durant lesquels il doit s'astreindre à cette tâche.

#### 2.2.5.1. Une utopie de la traduction ?

La narration commence par la description peu séduisante d'une vie de bureau faite de journées complètes et d'horaires fixes qui tranche avec son mode de vie habituel et le plonge dans une ambiance de discipline qu'il qualifie de nord-américaine. Et pourtant, après cette ouverture censée rendre compte de « l'indifferentisme bureaucratique » qui caractérise le nouveau

lieu de travail d'Esclasans, cet épisode, loin de déboucher sur les récriminations habituellement dédiées à l'expérience de la traduction, est rapporté en termes positifs :

Els traductors érem tres: un alemany, gran fumador de pipa, que traduïa de l'alemany; un català malaltís, que havia viscut a Oxford i a Londres, que traduïa molt bé de l'anglès; i jo, que traduïa del francès i de l'italià. Ens aveníem molt, ens respectàvem i ens ajudàvem en les tasques mútues. Treballàvem asseguts en uns alts tamborets de bar, davant una comunal taula llarga, plena de quartilles i diccionaris. Ens consultàvem els dubtes, aclaríem les dificultats, investigàvem el pro i el contra dels matisos de cada paraula, que sovint venia baldera per a definir qualsevol peça de l'invent, o que no acabava de correspondre a l'exactitud que exigia l'original. Era una feina reposada, però molt fatigosa del cervell, i d'una certa responsabilitat. No podré oblidar fàcilment la disciplina que per a mi representà l'any escàs que vaig passar-hi. Em donaven tres-centes pessetes mensuals, guany que avui fa riure, però que aleshores no era menyspreable, ni molt menys<sup>822</sup>.

Dans la précision des détails livrés par Esclasans au cours de la description de ce qui semble être une situation de travail banale transparaît la forte empreinte laissée dans sa mémoire par cette brève expérience. C'est visiblement un souvenir heureux, celui d'un emploi qui conjugue la rigueur d'un cadre contraignant avec la chaleur d'une entraide bienveillante entre collègues, créant une atmosphère propice au bon accomplissement de la tâche des traducteurs.

Cette scène contraste à la fois avec l'image dégradée de la traduction telle qu'elle apparaît à plusieurs reprises dans les Mémoires d'Esclasans et avec les idées reçues communément admises sur les caractéristiques de cette activité sous-estimée.

Tout d'abord, par opposition au labeur solitaire qui est le plus souvent le lot des traducteurs, le travail est ici collectif et c'est cette traduction en collaboration qui semble faire tout l'attrait de l'expérience. Le travail décrit s'apparente en fait à un atelier où trois traducteurs, dotés chacun de compétences propres – puisqu'ils sont spécialistes de langues

---

<sup>822</sup>« Nous étions trois traducteurs: un Allemand, grand fumeur de pipe, qui traduisait de l'allemand; un Catalan maladif, qui avait vécu à Oxford et à Londres, qui traduisait très bien de l'anglais ; et moi, qui traduisais du français et de l'italien. Nous nous entendions très bien, nous nous respections et nous aidions dans nos tâches mutuelles. Nous travaillions assis sur de hauts tabourets de bar, devant une longue table commune, pleine de feuillets et de dictionnaires. Nous nous consultations quand nous avions des doutes, nous éclaircissions les difficultés, nous recherchions le pour et le contre des nuances de chaque mot, mot qui souvent n'était pas assez ajusté pour définir telle ou telle pièce de l'invention, ou qui ne correspondait pas tout à fait à l'exactitude qu'exigeait l'original. C'était une tâche paisible mais très fatigante pour le cerveau, et non dénuée de responsabilité. Je n'oublierai pas facilement la discipline que représenta pour moi la période, une année à peine, que j'y passai. On me donnait trois cents pesetas mensuelles, gain qui fait rire aujourd'hui, mais qui en ce temps-là n'était pas négligeable, bien au contraire. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 213.

différentes – mais travaillant sur des textes similaires vers une même langue cible, le catalan ou le castillan, confrontent leurs difficultés pour aboutir à la plus grande exactitude possible du texte d'arrivée. L'importance de la dimension collective, évidente dans l'emploi répété de la première personne du pluriel, se reflète également dans la configuration même de l'espace décrit : les trois traducteurs, assis sur des tabourets de bar, partagent la même table, ce qui contribue à la convivialité des séances de travail.

Alors que la traduction est le plus souvent perçue comme une tâche ingrate, insuffisamment reconnue, ici la bonne entente et le respect qui règne entre les collègues vient compenser le caractère impersonnel du cadre et l'indifférence ou l'hostilité extérieures.

De plus, alors que le traducteur, même consciencieux, ne peut toujours consacrer à sa tâche tout le temps et l'attention qu'elle mériterait car il est sous-payé, Esclasans montre à cette occasion que la traduction, réalisée dans de bonnes conditions (« una feina reposada<sup>823</sup> »), implique de peser longuement les mots choisis.

Enfin, le salaire, qui semble satisfaisant, n'est pris en considération qu'à la fin de l'épisode, comme si cette fois Esclasans avait trouvé l'expérience de la traduction suffisamment enrichissante en elle-même pour que la rétribution passe au second plan.

Esclasans dessine donc dans ce passage une parenthèse heureuse, s'attardant sur ces quelques mois de répit au milieu d'une série d'expériences professionnelles éprouvantes. Il présente ainsi au lecteur une discrète utopie de la traduction : contrastant avec la réalité la plus courante du métier, la situation dépeinte pourrait avoir une valeur exemplaire. Certes l'expérience est située dans le temps et l'espace, mais la présentation à grands traits de la répartition des tâches entre les collègues et de la configuration des lieux apparente le court récit à une fable à trois personnages. L'harmonie qui règne ici entre les traducteurs, quand l'attitude d'Esclasans vis-à-vis de ses semblables tend généralement à l'invective, contribue également à faire de la salle de travail un espace à part, une sorte de refuge qui éloignerait le traducteur de la bêtise et de l'injustice auxquelles il se sent exposé dans la société catalane. Entre les compagnons de table s'établit naturellement un travail d'équipe, à la fois sérieux et plaisant qui semble favorable à la naissance d'un esprit de corps.

---

<sup>823</sup> « une tâche paisible », *ibid.*, p. 213.

### 2.2.5.2. Le statut de la traduction

Au-delà du plaisir pris à traduire dans ce contexte privilégié, la volonté de donner à la traduction un statut plus respectable que celui qui lui est généralement accordé peut se lire en filigrane dans les commentaires d'Esclasans. Tout se passe comme si ce bref épisode, en apparence éloigné de toute intention revendicatrice, répondait pourtant point par point aux objections des détracteurs de la traduction et peut-être même aux propres réserves d'Esclasans sur la dignité de cette activité, tant la réitération de ses remarques négatives semble révélatrice d'une intériorisation du mépris général.

Il s'emploie ainsi à dépeindre cette tâche « molt fatigosa del cervell<sup>824</sup> » comme un véritable travail intellectuel exigeant de mener à bien des enquêtes sur le sens précis de chaque mot, à l'opposé donc de l'image d'activité presque uniquement manuelle que diffusent ceux qui apparentent le traducteur à un copiste. Cette description des caractéristiques de la traduction, qui dessine aussi un portrait du bon traducteur, fait de cette activité un véritable métier requérant des capacités précises et non pas une occupation à la portée de quiconque aurait quelques compétences en langues. Dans la phrase qui résume brièvement les impressions d'Esclasans sur la traduction des brevets d'invention (« Era una feina reposada, però molt fatigosa del cervell, i d'una certa responsabilitat<sup>825</sup> ») se lit ainsi la naissance d'une conscience professionnelle.

Pratiquer la traduction, ce n'est plus ici exécuter une basse besogne, une tâche subalterne, c'est affronter un défi intellectuel et assumer un métier à responsabilité. Une erreur dans la traduction très technique des brevets était en effet susceptible d'entraîner des conséquences tangibles dans leur mise en application. Cette expérience est donc aussi pour Esclasans l'occasion d'ébaucher une éthique de la traduction.

### 2.2.5.3. Traduction technique et traduction littéraire

Dans un premier temps, il est surprenant de constater que c'est l'exécution d'une traduction technique, et plus précisément technologique, qui donne à Esclasans l'occasion d'introduire des commentaires révélateurs sur la nécessité de mesurer toutes les nuances des

---

<sup>824</sup> « très fatigante pour le cerveau », *ibid.*, p. 213.

<sup>825</sup> « C'était une tâche paisible mais très fatigante pour le cerveau, et non dénuée de responsabilité. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 213.

mots retenus dans le texte cible : « Ens consultàvem els dubtes, aclaríem les dificultats, investigàvem el pro i el contra dels matisos de cada paraula, que sovint venia baldera per a definir qualsevol peça de l'invent, o que no acabava de correspondre a l'exactitud que exigia l'original<sup>826</sup>. » Étant donné les centres d'intérêt d'Esclasans, on s'attendrait plutôt à ce que ce genre de remarques soit suscité par l'approche d'un texte littéraire. Mais la particularité des documents qu'il traite semble justement lui avoir permis de prendre conscience de toute l'importance du rôle du traducteur, et des conséquences néfastes très concrètes que peuvent entraîner ses erreurs ou imprécisions. La traduction pragmatique apparaît donc comme une bonne école pour le traducteur peu expérimenté qu'il est alors.

Il est vrai aussi qu'au moment de cet épisode – il n'a pas encore vingt ans – son expérience de la traduction littéraire est limitée. S'il y a déjà eu recours comme exercice formateur dans l'apprentissage des langues et des littératures étrangères, il n'a probablement pas jusque-là eu le loisir de prendre de la distance par rapport à sa pratique et d'envisager la traduction littéraire comme un métier possible. Il faut d'ailleurs attendre une décennie pour voir paraître la première traduction en volume signée de lui. Il semble qu'il réalise précisément ses premières traductions littéraires sur commande à la suite de l'expérience professionnelle dont il vient d'être question puisqu'il mentionne alors la traduction de romans en langue anglaise qui lui causent quelques difficultés<sup>827</sup>.

Pourtant, le souci de la perception des moindres nuances de chaque mot pour choisir le plus adapté rapproche les préoccupations du traducteur technique de celles du traducteur littéraire, qui peut rarement compter sur l'univocité des termes employés. D'autre part, le vocabulaire choisi pour rendre compte du débat entre les traducteurs trahit la grande attention portée à la formulation du passage, en concordance avec la recherche d'exactitude dont il est question dans la scène.

L'adjectif *baldera* est particulièrement intéressant à analyser. Son sens figuré (« Sobrer, sense profit. *Seria cosa baldera explicar-li el que ha fet*<sup>828</sup> »), s'appliquant à ce qui est vain, inutile, de trop, ne convient pas ici. Il faut donc prendre en compte son acception première, extrêmement concrète : « Que no s'ajusta exactament a allò que el conté, l'envolta,

---

<sup>826</sup> « Nous nous consultions quand nous avions des doutes, nous éclaircissions les difficultés, nous recherchions le pour et le contre des nuances de chaque mot, mot qui souvent n'était pas assez ajusté pour définir telle ou telle pièce de l'invention, ou qui ne correspondait pas tout à fait à l'exactitude qu'exigeait l'original. »

<sup>827</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 219.

<sup>828</sup> « De trop, inutile. Ce serait chose inutile de lui expliquer ce qu'il a fait », dans *Diccionari de la llengua catalana*, Institut d'Estudis Catalans (DIEC2).

l'abraça, etc. *Heu fet el forat massa ample, i l'estaca hi va baldera*<sup>829</sup> »; « *La clau va baldera al pany. Anar balder un vestit*<sup>830</sup> ». Le mot pourrait paraître, dans un premier temps, peu adapté à la description d'une recherche lexicale.

Appliqué au substantif *paraula*, il est pourtant facile de comprendre qu'il évoque l'imprécision insatisfaisante de certains mots envisagés dans un premier temps comme équivalents de ceux qui sont utilisés dans le texte source. La proximité de l'adjectif avec un groupe nominal désignant un objet, « *peça de l'invent*<sup>831</sup> », accentue l'actualisation de son sens propre. Esclasans suggère ainsi l'idée que le référent du texte cible n'est pas seulement le brevet dont il est la traduction (rapport de mot à mot), il se veut aussi le reflet de l'invention décrite (rapport de mot à chose). Le traducteur doit donc prendre garde à ne pas laisser ses mots trop au large, dans le flou, tout comme l'inventeur cherche à éviter le jeu excessif entre les pièces de sa machine. L'adjectif *baldera* est particulièrement évocateur car il fait naître pour le lecteur l'image d'un texte d'arrivée semblable à une mécanique de précision où les mots doivent être ajustés parfaitement pour s'engrener et permettre le bon fonctionnement de l'ensemble.

Les quelques lignes citées renvoient donc à la fois un travail dont la difficulté technique constitue un défi intellectuel apprécié, et à une approche qui, par sa sensibilité à des différences minimales entre les mots, n'est pas très éloignée des pratiques de la traduction littéraire.

#### 2.2.5.4. L'amour inavouable de la traduction.

Après ce passage inattendu, qui donne accès incidemment à quelques aspects de sa conception personnelle de la traduction, la conclusion d'Esclasans est décevante. Il dresse le bilan de son expérience par une phrase sèche : « *No podré oblidar fàcilment la disciplina que per a mi representà l'any escàs que vaig passar-hi*<sup>832</sup>. » Le principal souvenir tiré de son expérience, ce n'est donc pas la chaleur humaine dont il est empreint mais la rigueur de la

---

<sup>829</sup> *Diccionari de la llengua catalana*, Institut d'Estudis Catalans (DIEC2).

<sup>830</sup> « Qui ne s'ajuste pas exactement à ce qui le contient, l'enveloppe, l'embrasse, etc. Vous avez fait le trou trop large et le pieu y est mal ajusté »; « La clef a du jeu dans la serrure. Un vêtement ample. », dans *Diccionari.cat*, Grup Enciclopèdia Catalana.

<sup>831</sup> « pièce de l'invention », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 213.

<sup>832</sup> « Je n'oublierai pas facilement la discipline que représenta pour moi la période, une année à peine, que j'y passai. », *ibid.*, p. 213.



« discipline » qu'il avait déjà mentionnée en ouverture et dont il était difficile de déterminer s'il s'en plaignait ou s'en félicitait.

En réalité, cette conclusion ignore tout le développement de l'épisode pour ne se référer qu'à son introduction. Elle est donc en décalage avec le contenu de l'anecdote mais cohérente avec le discours habituel d'un homme qui tient à faire connaître son goût de l'ordre et son rejet de l'anarchie. Pourtant, si la scène est racontée en détail, c'est qu'elle correspond à une expérience bien plus riche qui est restée gravée dans la mémoire de l'apprenti traducteur.

Un décalage est perceptible aussi entre l'importance accordée à l'expérience contée et les mots choisis pour rendre compte de cet épisode heureux. L'appréciation de la situation est en effet ambiguë : « Vaig lliurar-me al nou ofici amb tota la fúria apassionada que jo poso en les tasques que, de moment, no em desplauen<sup>833</sup>. » Certes, on peut y lire d'abord l'aveu d'une passion naissante pour la traduction et l'expression « fúria apassionada<sup>834</sup> » est extrêmement forte mais elle est immédiatement contrebalancée par divers procédés d'atténuation.

Ainsi, la traduction n'est pas précisément nommée. Elle est remplacée par une généralisation moins compromettante : il est question d'un ensemble de tâches non spécifiées. De plus, Esclasans laisse entendre que la fureur décrite peut s'expliquer par l'attrait de la nouveauté : il s'agit d'un métier qu'il découvre et sa réaction, un peu excessive, ne durera probablement pas, comme le suggère la restriction « de moment ».

Il semble finalement réticent à admettre simplement le plaisir pris à traduire, comme si tout enthousiasme lié à la traduction était répréhensible et devait être contenu. À cet égard, la périphrase « no em desplauen<sup>835</sup> » est très significative puisqu'elle permet précisément à Esclasans d'éviter de recourir à un des synonymes du verbe *aimer* pour décrire son rapport à cette activité.

S'il s'efforce de tempérer l'expression de l'exaltation initiale, Esclasans ne la dissimule pas totalement puisqu'il choisit de dédier une trentaine de lignes à l'expérience. La

---

<sup>833</sup> « Je m'adonnai à ce nouveau métier avec toute la furie passionnée que je mets dans les tâches qui, sur le moment, ne me déplaisent pas. », *ibid.*

<sup>834</sup> « furie passionnée », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 213.

<sup>835</sup> « ne me déplaisent pas », *ibid.*

réticence perceptible dans l'aveu d'un vif intérêt pour la traduction peut s'expliquer de différentes manières.

La traduction, parce qu'elle est généralement méprisée, ne serait acceptable que par devoir ou par obligation et la choisir par goût aurait quelque chose de honteux. À plusieurs reprises, dans l'autobiographie d'Esclasans, elle apparaît comme une tâche à accepter avec résignation car elle a le mérite de permettre de subsister. À cet égard, ce passage est unique car il prend tacitement le contrepied de cette vision négative. Esclasans finit pourtant par se réfugier, ici aussi, dans la question pécuniaire, comme si la traduction était défendable comme gagne-pain mais inavouable comme passion.

Implicitement, le plaisir ressenti au cours de cet épisode chaleureux contredit également la morale d'Esclasans, qui privilégie l'acceptation stoïque des épreuves, plutôt que la recherche des plaisirs et prône la solitude, du moins vers la fin de ses Mémoires, pour mener à bien l'œuvre projetée sans se laisser distraire par des amitiés potentiellement perturbatrices.

La prudence de l'expression pourrait aussi s'expliquer par un réflexe de pudeur visant à dissimuler l'engagement personnel qu'il y a dans cette confiance. En effet, *La meva vida*, constituée essentiellement du recensement des grands événements culturels barcelonais, est un récit avare en anecdotes susceptibles de dévoiler l'intimité de l'auteur. Ce refus de la part d'Esclasans de faire porter l'attention sur l'analyse des sentiments est en concordance avec sa conception de la culture en général et de la poésie en particulier, puisqu'il récuse sans cesse le sentimentalisme au profit de l'intellectualisme.

Il est possible de suggérer que les deux phrases qui concluent le fragment dont il est question ici sont à lire également en léger décalage par rapport à leur contenu explicite. Certes, l'accent est mis sur la discipline mais le début de la phrase, « no podré oblidar fàcilment<sup>836</sup> » signale surtout le caractère marquant de cette expérience dans son ensemble, pas si anodine qu'il y paraît. Quant à la déclaration sur le salaire reçu, dans la dernière phrase, ne s'applique-t-elle pas parfaitement à la traduction elle-même, soulignant l'intention qui sous-tendrait inconsciemment le passage : changer le statut de la traduction, lui rendre sa

---

<sup>836</sup> « Je n'oublierai pas facilement », *ibid.*, p. 213.

dignité, montrer au lecteur, par l'exemple, que la traduction « no era menyspreable, ni molt menys<sup>837</sup> ».

Pour toutes les raisons évoquées, ce récit est loin de constituer un manifeste en faveur de la traduction. Son expression est en effet marquée par la prudence. Il invite pourtant implicitement à prendre au sérieux cette activité et à la considérer comme un véritable métier lorsqu'elle est pratiquée dans des conditions décentes. Tous les éléments sont réunis pour peindre, une fois n'est pas coutume, un tableau attrayant, qui présente la traduction et ses opérateurs sous un jour favorable. C'est donc une revendication de la traduction très personnelle, qui souligne que le traducteur consciencieux peut trouver la satisfaction dans l'accomplissement d'une tâche apparemment des plus modestes, et, presque à son insu, en tirer même de la fierté.

### 3. LES TRADUCTEURS FACE A BAUDELAIRE

#### 3.1. Casal et Baudelaire: les multiples facettes d'une imitation

##### 3.1.1. Un modèle littéraire et existentiel

Pour Enrique José Varona, l'imitation est une attitude qui imprègne toute la société cubaine :

Nuestra sociedad – adviértase que no decimos nuestro país – está condenada, por causas muy fáciles de determinar, a la imitación; que es la atmósfera donde se asfixia más fácilmente la originalidad. Es decir, a ser reflejo pálido de otras más ricas, más cultas y sobre todo (...) infinitamente más numerosas<sup>838</sup>.

---

<sup>837</sup> « n'était pas négligeable, au contraire » (*menyspreable* signifie littéralement « méprisable »), *ibid.*

<sup>838</sup> VARONA, Enrique José, « *Hojas al viento*. Primeras poesías. Por Julián del Casal. Habana », *La Habana Elegante*, 1er juin 1890, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 27.

Cette notion d'imitation est présente de multiples manières chez Casal. C'est d'abord une imitation concrète et quotidienne, mais également morale, intellectuelle et littéraire.

Les témoignages de ses amis soulignent qu'il calquait les détails de sa vie quotidienne sur des modèles littéraires. La manifestation la plus visible est le mimétisme vestimentaire qu'il pratiquait : il disait s'habiller toujours en noir pour imiter Baudelaire<sup>839</sup>. L'accumulation d'objets importés dans son intérieur orientalisant est aussi une façon de vivre selon les canons de la littérature exotique qu'il apprécie. Son tempérament semble souvent concorder avec l'ennui décrit par les auteurs décadents français. Rubén Darío le dépeint d'ailleurs comme « la encarnación del personaje de *À rebours*<sup>840</sup> ». Enfin, dans le domaine intellectuel et artistique, on retrouve l'imitation dans le partage de l'admiration pour les modèles admirés à leur tour par des auteurs considérés comme des mentors, on l'a vu avec Gustave Moreau. Dans le champ littéraire, l'imitation est souvent étudiée chez Casal par une recherche des influences françaises. Enfin, la plus évidente des déclinaisons de l'imitation est la traduction, certains textes traduits étant d'ailleurs désignés comme « imitaciones ».

Casal se présente donc explicitement comme un imitateur de Baudelaire qui joue le rôle de modèle littéraire bien sûr mais aussi existentiel. Se considérant comme inadapté au monde et incompris, il a, comme l'auteur du *Spleen de Paris*, été qualifié de poète maudit. Rubén Darío, par exemple, insiste sur cette dimension lorsqu'il lui rend hommage dans *La Habana Elegante* en juin 1894 : « si Casal hubiese sido francés, Bloy le habría colocado entre sus “excomulgados” y Verlaine entre sus “malditos”<sup>841</sup> ». L'affinité ne s'arrête pas au seul partage de conceptions esthétiques, c'est une adhésion globale qui semble atteindre tout son être. Pour Rafael Ruiz Álvarez : « Julián del Casal no sólo leyó con vivo interés la obra de Baudelaire sino que hizo de ella una especie de religión a la que se entregó con fervor » et c'est cet enthousiasme, parfois excessif, qui a dérangé. Partageant les idées de Baudelaire, Casal contribue à les diffuser et à les défendre. Lorsqu'il fait allusion aux opinions communes qui définissent Ezequiel García, un jeune écrivain, comme un dandy, c'est en s'appuyant sur la définition qu'en donne Baudelaire qu'il les réfute :

---

<sup>839</sup> Détail mentionné dans Cintio VITIER, « Casal como antítesis de Martí », *Lo cubano en la Poesía*, 1958, *ibid.*, p. 99.

<sup>840</sup> DARÍO, Rubén, « Julián del Casal », *La Habana Elegante*, 17 juin 1894, *ibid.*, p. 32.

<sup>841</sup> DARÍO, Rubén, « Julián del Casal », *La Habana Elegante*, 17 juin 1894, *ibid.*, p. 32.

El dandysmo, como asegura Baudelaire, es una especie de religión, muy antigua (...). El dandy no es, como se cree generalmente, el hombre que sólo se ocupa del embellecimiento de su persona. Esto no es más que una manifestación de la superioridad de su espíritu. (...) El dandy debe sentir el placer de asombrar y la satisfacción orgullosa de no ser asombrado<sup>842</sup>.

Cette imitation généralisée est synthétisée par José Antonio Portuondo, à propos du rôle joué par Valdivia. L'importance de celui qui a permis à Casal de connaître la littérature française moderne est grande certes, pour son impact sur l'évolution de l'œuvre poétique du jeune poète mais semble aussi avoir compté dans tous les aspects de son existence : « desde entonces, sus versos y su vida – que era acaso para él un verso más, y preciosista – alentaron bajo el signo de los poetas de Francia<sup>843</sup>. »

Cintio Vitier, s'interrogeant sur la sincérité que peut comporter un tel mimétisme, répond aux arguments contre Casal selon lesquels, suivant un effet de mode, il ne ferait qu'emprunter superficiellement les caractéristiques de ses modèles :

Aquellos libros, ansiosamente devorados por Casal, cambiaron el rumbo mismo de su existencia y de sus hábitos. Adoptó entonces el poeta, literalmente, el género de vida y de costumbres que a su juicio resultaba de toda aquella literatura refinada y mental<sup>844</sup>.

Casal n'établit pas de barrière nette entre la littérature qu'il lit et sa façon de vivre, ce qui prouve, selon Vitier, l'authenticité de son adoption de modèles littéraires, qui est une adhésion profonde et non une pose. En prenant pour modèle la littérature étrangère, Casal ne s'éloigne pas de lui-même mais au contraire se trouve :

sus actitudes estéticas, que a primera vista pudieran parecer simple mimetismo, responden a profundas realidades, constitutivas de su individualidad. Leopardi, Gautier, Baudelaire, Huysmans, no hicieron más que darle la mano y llevarle a un camino que era el suyo<sup>845</sup>.

Si l'on peut considérer le nombre de fois où Casal mentionne Baudelaire dans ses articles comme un signe que son admiration pour lui n'est pas feinte, alors les contributions de Casal dans différentes revues témoignent avec force de la sincérité de cette affinité.

---

<sup>842</sup> CASAL, Julián del, « La joven Cuba. Galería Mignon. Ezequiel García », *La Habana Elegante*, 12 février 1888, *ibid.*, p. 191.

<sup>843</sup> PORTUONDO, José Antonio, « Angustia y evasión de Julián del Casal », *Cuadernos de Historia Habanera*. Primera Serie. Habaneros ilustres, 1937, *ibid.*, p. 54.

<sup>844</sup> VITIER, Cintio, « Casal como antítesis de Martí », dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 1, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 98.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 99.

### 3.1.2. La permanence des références à Baudelaire dans les articles de Julián del Casal

Baudelaire occupe une place de premier ordre dans le panthéon littéraire personnel de Casal. Lorsqu'il cite les poètes qu'il admire le plus, Baudelaire joue un rôle central, non seulement par sa propre création mais en tant qu'inspirateur des poètes les plus récents, en France et en dehors: « León Dierx, Cátulo Méndez, Mauricio Rollinat, Estéfano Mallarmé, Juan Richepin, José Souлары, etc. son discipulos de Víctor Hugo, Gautier, Leconte de Lisle y Baudelaire<sup>846</sup> » ou encore « Lorenzo Stéchetti tiene el mérito de haber trasplantado la escuela de Baudelaire a su patria ». On sait que Huysmans se revendique également comme baudelairien.

Que le poète français, dont Casal déclare dans un des portraits des *Bustos* qu'il est « el más grande poeta de nuestros tiempos<sup>847</sup> », figure parmi ses principaux modèles littéraires est un fait incontestable pour ses contemporains et les critiques postérieurs de son œuvre (même si certains l'admettent de mauvaise grâce, considérant que c'est une désolante faute de goût).

Au premier abord, pourtant, l'auteur des *Fleurs du mal* pourrait sembler ne revêtir pour Casal qu'une importance secondaire comparé à d'autres artistes français à qui il accorde davantage de place dans ses portraits et comptes rendus.

Bien que Casal inclue dans son recueil *Hojas al viento* plusieurs textes de poètes français (Hugo, Gautier, Bouilhet, Heredia, Coppée), il ne traduit aucun poème des *Fleurs du mal*. On peut supposer que cette absence du recueil le plus célèbre de Baudelaire en traduction s'explique par la connaissance largement répandue de la langue française parmi le public des revues littéraires. Cette médiation n'était donc pas nécessaire. Il est possible également que *Les Fleurs du mal* aient déjà été traduites précédemment.

Dans les articles qu'il publie, d'autres auteurs français sont plus présents. S'il propose par exemple un compte rendu de *La vie errante* de Maupassant, et fait de Huysmans un long portrait, aucune de ses chroniques n'est consacrée intégralement à Baudelaire. C'est que, comme il ne fait pas partie de l'actualité littéraire la plus récente, il est difficile de focaliser

---

<sup>846</sup> CASAL, Julián del, « Libros nuevos. Pompeya por Aurelia Castillo de González, *La Discusión*, vendredi 6 juin 1890, n°292, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 144.

<sup>847</sup> CASAL, Julián del, « El Doctor Francisco Zayas », *Bustos y rimas*, 1893, dans Julián del CASAL, *Prosa*, vol. 1, édition d'Emilio de Armas, La Havane, Ed. Arte y Literatura, 1979, p. 261.

sur lui l'attention de lecteurs avides de nouveauté et déjà saturés de références culturelles françaises.

Malgré ces réserves, les allusions ponctuelles à l'œuvre de Baudelaire sont très fréquentes, ce qui prouve qu'il reste pour Casal une référence incontournable. À cet égard, la remarque faite par Glyn Hambrook à propos des mentions de Baudelaire dans la revue *modernista* espagnole *Helios* (revue qui paraît une dizaine d'années après la mort de Casal), pourrait correspondre à ce que représente Baudelaire pour le poète cubain et expliquer la façon dont il se réfère à lui:

Baudelaire sert d'exemple, de point de référence ou de repère, il joue un rôle secondaire. (...) L'œuvre baudelairienne n'apparaît pas dans *Helios* comme une nouveauté, une découverte qu'il faut présenter et expliquer aux lecteurs. Tout cela sert à confirmer que les *modernistas* avaient une connaissance assez poussée de l'œuvre de Baudelaire, comme le montrent les allusions à sa grande influence, les signes d'une connaissance directe de son œuvre, et même l'absence de traductions et d'articles ayant Baudelaire comme sujet principal – car être le point de mire de la critique et se faire traduire, c'est en quelque sorte le privilège des nouveaux favoris de la littérature<sup>848</sup>.

Lorsqu'il passe en revue les opinions littéraires de Julián del Casal, Jaime Martínez Tolentino explique de façon semblable cette absence de critique d'œuvres de Baudelaire :

No es que Julián del Casal no haya sufrido la influencia de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud, sino que como en el caso de los parnasianos, considera su influencia ya interiorizada y la da por sentada. Mucho más se ocupa de los decadentes, Villiers de l'Isle-Adam, cuya ironía admira y Barbey d'Aurevilly a quien, junto con Villiers, tilda de genio<sup>849</sup>.

Tout est cependant prétexte à revendiquer l'admiration qu'il lui porte. Quel que soit le sujet traité dans ses chroniques, tous les chemins mènent à Baudelaire. Ainsi, la description de la lassitude ressentie devant les divertissements répétitifs de la nuit havanaise provoque la réminiscence du refrain des « Litanies de Satan » : « O Satan ! aie pitié de ma longue misère ». Le fait même que la citation soit inexacte (Baudelaire a écrit « O Satan prends pitié de ma longue misère ») prouve à quel point Casal s'est approprié ce vers. Sa familiarité avec *Les Fleurs du mal* est telle qu'il n'éprouve pas le besoin de se référer au texte pour vérifier

---

<sup>848</sup> HAMBROOK, Glyn, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue *modernista Helios 1903-1904* », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000, p. 175-188.

<sup>849</sup> MARTÍNEZ TOLENTINO, Jaime, « Las opiniones literarias de Julián del Casal », dans Jaime MARTÍNEZ TOLENTINO, *Literatura hispánica e hispanoamericana. Tres autores revalorados: Ricardo Palma, Julián del Casal y Jacinto Benavente*, Kassel, Reichenberger, 1992.

l'exactitude du souvenir qu'il en a. Les « letanies de Satan » [*sic*] sont aussi évoquées dans une des « Crónicas semanales » qu'il publie dans *El País*<sup>850</sup> alors qu'il rend hommage à un « caballero mexicano ». Dans une autre chronique hebdomadaire, le portrait d'une dame de la haute société, qui revient d'Europe, lui donne l'occasion de glisser habilement dans son éloge de celle-ci un dithyrambe dédié à Baudelaire, juste avant de citer les deux derniers tercets du sonnet « À une dame créole »:

Al saber la noticia de su viaje, he recordado aquellos versos magistrales de Baudelaire, escritos en las Indias y dirigidos a una dama que, como la señora Castrillo de Polavieja, partía hacia Europa y a quien el divino poeta despedía con un soneto inimitable<sup>851</sup>.

Cette omniprésence de références à Baudelaire dispersées dans l'ensemble de ses contributions dans la presse prouve donc d'abord l'intériorisation de son influence. De plus, même s'il ne peut donner libre cours à son admiration pour lui en lui consacrant des textes entiers, Casal trouve le moyen de glisser des éléments littéraires jusque dans les chroniques les plus prosaïques pour tenter d'orienter sa pratique vers le modèle français du journalisme d'une part et vers les auteurs français d'autre part.

### 3.1.3. Influence thématique et lexicale de Baudelaire dans la poésie de Julián del Casal : une imitation superficielle ?

En ce qui concerne l'œuvre poétique de Casal, et non plus seulement son discours critique sur ses modèles, où Baudelaire est présent explicitement, plusieurs études ont cherché à y détecter l'influence des vers du poète français. Si la présence de la figure baudelairienne est sous-jacente dans plusieurs poèmes de Casal, c'est aussi plus explicitement qu'il place son œuvre sous le patronage du poète français en choisissant pour épigraphe du dernier livre qu'il publie, *Bustos y rimas*, une strophe du poème « Bénédiction ». Comme l'indique le titre de l'article de Rafael Ruiz Álvarez<sup>852</sup>, les traces de cette influence ont fréquemment été décelées dans des thèmes et un lexique communs. Les motifs qui les rapprochent sont par exemple le

---

<sup>850</sup> CASAL, Julián del, « Crónica semanal », *El País*, 26 octobre 1890, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 3, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 17.

<sup>851</sup> CASAL, Julián del, « Crónica semanal », *El país*, 14 décembre 1890, *ibid.*, p. 53.

<sup>852</sup> RUIZ ÁLVAREZ, Rafael, « Baudelaire y del Casal: influencias temática y léxica », dans Francisco LAFARGA (dir.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1989, p. 399-416.



rappel insistant de l'ennui (« hastío »), probable équivalent du spleen baudelairien, mais aussi l'importance accordée au dandysme, l'éloge de l'artificiel, la supériorité de l'art sur la nature, l'intérêt pour les paradis artificiels. Pourtant, en dehors de quelques exemples flagrants, le fait de traquer des mots-clés isolés que l'on retrouverait dans les textes des deux poètes n'aboutit pas à démontrer de façon réellement convaincante que Casal prend Baudelaire comme principal modèle poétique.

En effet, les thèmes repris par Casal ne sont généralement pas propres à Baudelaire mais communément utilisés par les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, depuis les romantiques jusqu'aux décadents, comme l'explique Margaret Robinson : « As M. André Ferran points out, the taste for the diabolical, the macabre, the morbid, was a fashion brought in with the wave of Romanticism, an effort to be different, to shock the bourgeois<sup>853</sup> ». Casal s'inspire avant tout explicitement de Huysmans et de Moreau. De plus, malgré l'omniprésence du modèle baudelairien dans l'œuvre de Casal, cette influence est paradoxalement superficielle et donc limitée. Margaret Robinson Berger affirme en effet, après un examen détaillé de poèmes mis en parallèle :

While I have kept insisting on the points of similarity, to show Baudelaire's influence on Casal, it should be emphasized that, in every case, this similarity, in spite of, or rather because of its very evidence, remains superficial. Casal certainly admired Baudelaire, found inspiration in many themes of *Les Fleurs du Mal*, imitated certain poems and even copied some of Baudelaire's expressions, but he could not really resemble him<sup>854</sup>.

D'après elle, l'admiration de Casal pour Baudelaire ne semble porter finalement que sur les caractéristiques les plus saillantes et caricaturales de sa personnalité et de son œuvre. En effet, en comparant attentivement des poèmes dont le lexique est très proche, la chercheuse démontre que de Baudelaire à Casal, les métaphores perdent de leur vitalité. Les mêmes mots sont repris, certes, mais les images sont affadies et la qualité poétique faiblit. Il ne s'agit pas d'établir une hiérarchie entre les deux poètes mais de constater que ce n'est pas lorsqu'il s'inspire de Baudelaire de façon manifeste et directe que Casal est le plus inspiré : « Certainly where Casal seems most « Baudelairian » to the critics, he is not at his best ». La chercheuse conclut donc que si de nombreux thèmes des *Fleurs du mal* furent repris par le poète cubain, ce dernier ne put réellement soutenir la comparaison. L'imitation de Baudelaire

---

<sup>853</sup> BERGER, Margaret Robinson, « The influence of Baudelaire on the Poetry of Julián del Casal », *The Romanic Review*, 1946, p. 177-187.

<sup>854</sup> *Ibid.*

mise en œuvre dans la création poétique de Casal est donc un échec relatif. Dès lors, la traduction apparaît comme une autre voie possible pour approcher son modèle.

On l'a vu, Casal a probablement connu certains auteurs anglophones à travers les traductions de Baudelaire. À son tour, il a assumé la fonction de passeur en choisissant de faire connaître Baudelaire à ses compatriotes, à travers la traduction de quatorze poèmes du *Spleen de Paris* et d'un autre texte, « La morale du joujou ». La décision de traduire son célèbre modèle est une nouvelle façon de l'imiter, peut-être la plus révélatrice.

### 3.2. Le Charles Baudelaire d'Agustí Esclasans

Il y a indubitablement un lien privilégié entre Esclasans et Baudelaire. Lorsqu'un écrivain professe son admiration pour un autre, la question de l'influence littéraire – thématique et stylistique – s'impose nécessairement. Pourtant, la prise en compte de la relation d'Esclasans avec Baudelaire peut être plus globale. Elle passe par le regroupement des références dispersées dans son autobiographie principalement, mais aussi dans ses autres textes en prose, pour reconstituer l'image qu'Esclasans forge de Baudelaire. Cette étude vise donc à dessiner le portrait du Baudelaire d'Esclasans pour mieux comprendre pourquoi ce dernier s'est trouvé particulièrement concerné par la vie et les écrits du poète français, au point de souhaiter, de multiples façons, se l'approprier. La traduction est bien sûr un aspect essentiel dans cette stratégie d'appropriation et sera à considérer de très près.

Il n'est donc pas question d'étudier l'œuvre poétique d'Esclasans pour tenter de trouver en quoi Baudelaire a pu l'influencer – cette œuvre est constituée d'une centaine de volumes et il faudrait y consacrer une étude à part entière – mais d'analyser à la fois ce que le poète catalan reconnaît explicitement comme emprunt à Baudelaire dans ses propres écrits, et si le modèle constitué par Baudelaire est invoqué, plus implicitement, dans d'autres aspects de la vie d'Esclasans. Ce qui, en d'autres termes, revient à se demander si, en plus de l'influence esthétique, peut intervenir une influence vitale, à travers d'éventuelles similitudes biographiques, si donc la vie de Baudelaire a été exemplaire pour Esclasans.

Si l'on compare ensuite ces quelques éléments à la teneur des principaux écrits critiques sur Baudelaire au cours de la même période en Espagne, étudiée plus haut, il sera possible de comprendre dans quelle mesure la lecture d'Esclasans reprend les idées qui relèvent de la doxa critique sur le poète français ou constitue une vision singulière.

### 3.2.1. Baudelaire vu par Agustí Esclasans : des appropriations multiples

#### 3.2.1.1. Baudelaire à travers *La meva vida*

Si l'on ne prend en compte, dans un premier temps, que les deux volumes de *La meva vida*, l'autobiographie d'Esclasans publiée en 1952 et 1957, la présence du nom de Baudelaire (une dizaine d'occurrences) est déjà l'indice d'un vif intérêt. Et c'est surtout la façon dont Esclasans le désigne dans ces écrits autobiographiques qui incite à creuser cette relation : il est fréquemment appelé « mon Charles Baudelaire ».

Pourtant, ces mentions sont assez vagues et l'auteur de *La meva vida* ne consacre à aucun moment un développement entier au poète français, qui expliquerait au lecteur la familiarité de cette dénomination. Par ailleurs, on ne trouve pas, dans ces deux volumes, de références précises aux écrits de Baudelaire en vers ou en prose et les titres de ses principaux livres ne sont pas même mentionnés. Seuls les petits poèmes en prose sont présents, mais comme modèle générique et non comme titre d'un recueil de Baudelaire<sup>855</sup>. Le fait qu'aucun poème de Baudelaire ne soit cité, laisse penser que l'identification et l'appropriation qui se lisent dans l'utilisation de l'adjectif possessif pourraient être davantage liées à des éléments biographiques (plus ou moins légendaires) qu'à des raisons proprement littéraires.

Il s'agit donc ici de chercher à comprendre les motifs de cet attachement particulier à Baudelaire à travers ces différentes allusions, en étudiant en particulier les circonstances dans lesquelles Baudelaire s'impose à l'esprit d'Esclasans lorsqu'il rédige ses Mémoires.

---

<sup>855</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 106.

## *Expériences baudelairiennes sur le port de Barcelone*

Le premier volume de *La meva vida* montre quelques rapprochements intéressants suggérés par Esclasans entre de brefs épisodes de sa vie, accompagnés de sensations précises, et des expériences tirées de la biographie de Baudelaire ou de ses textes.

La première allusion à Baudelaire dans les Mémoires d'Esclasans est liée à une ambiance portuaire. Esclasans décrit ainsi l'attraction qu'exerce sur lui le port de Barcelone, alors qu'il est âgé de 14 ans :

em passejava pels molls de Barcelona y veia els vaixells i les banderes de debò, respirava els perfums de salobre i quitrà, de cuir i peix podrid, de garrofa i greix cremat, olors evocadores d'universos ultramarins, de « indians » y « negritas », i així aprenia d'estimar el meu Charles Baudelaire... abans d'haver-lo llegit<sup>856</sup>.

Cette observation est révélatrice de la relation d'Esclasans avec Baudelaire à plusieurs égards. Elle permet d'abord de dater la découverte de Baudelaire par Esclasans, relativement tardive pour un lecteur aussi précoce. S'il ignorait Baudelaire à quatorze ans c'est donc que la première lecture des textes baudelairiens a dû avoir lieu dans l'école française qu'il fréquente l'année suivante, en 1910. La découverte de la poésie française se fait probablement en version originale, d'autant que le titre de l'anthologie qu'il dit s'être confectionnée alors est en français.

Cette citation est aussi l'aveu de la prédilection d'Esclasans pour Baudelaire, un auteur qu'il inclut aux côtés de nombreux poètes français dans son anthologie personnelle, mais qu'il prend soin de distinguer par l'adjectif possessif, comme nous l'avons vu. Pour un auteur qui s'interdit les débordements du sentiment, persuadé que l'intellect doit dominer la vie et la poésie, et qui confesse parfois comme une faiblesse certains accès de tendresse, l'usage de cet adjectif en dit long. S'approprier ainsi Baudelaire c'est admettre que la relation avec le poète français n'est ni un pur sentiment esthétique ni une admiration tout intellectuelle.

La précision « abans d'haver-lo llegit<sup>857</sup> », en plus des informations chronologiques qu'elle fournit, est un autre indice d'une relation avec Baudelaire ressentie comme privilégiée et un peu mystérieuse. Dire qu'il aimait Baudelaire avant de l'avoir lu, c'est avouer une sorte

---

<sup>856</sup> « Je me promenais sur les quais de Barcelone et je voyais les bateaux et les drapeaux pour de vrai, je respirais les parfums de saumure et de goudron, de cuir et de poisson pourri, de caroube et de graisse brûlée, odeurs évocatrices d'univers ultra-marins, "d'indians" et de "negritas", et j'apprenais ainsi à aimer mon Charles Baudelaire... avant de l'avoir lu. », *ibid.*, p. 108.

<sup>857</sup> « avant de l'avoir lu », *ibid.*, p. 108.

de connexion inexplicable entre les deux hommes. C'est aussi mettre l'accent sur l'expérience vécue et la sensation, en faisant passer les textes au second plan, pour exprimer la proximité avec le poète français. Bien sûr, cette phrase en dit plus sur le regard de l'adulte qui, *a posteriori*, projette son sentiment baudelairien sur les sensations de l'enfant qu'il était, que sur l'expérience réelle de l'enfant. Mais cette volonté de relire sa propre histoire en y décelant dès le début la présence de Baudelaire, et alors que cette lecture donne une certaine invraisemblance au récit, est fortement révélatrice d'un lien persistant, établi à l'adolescence et toujours présent au moment de faire le bilan d'une vie.

Le motif du port est aussi significatif car il constitue la matière d'un des poèmes en prose les plus connus de Baudelaire. Tout se passe comme si le fait pour Esclasans de vivre dans une ville portuaire le rendait plus réceptif à l'expression des sensations liées à ce lieu dans les textes baudelairiens. Esclasans est par ailleurs particulièrement sensible au thème du voyage dans cette poésie.

Esclasans est à rapprocher ici de Julián del Casal, qui, habitant lui aussi dans une grande ville portuaire, avait choisi de traduire le poème en prose « Le port », parmi sa sélection de quatorze poèmes. Le poète cubain était également fasciné par le voyage, comme ses écrits et ses lectures le reflètent. Le fait qu'il ait eu très peu d'occasions de voyager réellement, après avoir dépensé tout son argent dans un unique voyage à Madrid, sans pouvoir continuer jusqu'à Paris, est un autre point commun avec Esclasans. Tout comme Julián del Casal, Esclasans est un voyageur frustré qui aurait voulu élargir davantage ses horizons et, tout comme lui, il a dû recourir à des intermédiaires, des sortes de correspondants à l'étranger qui lui ont permis de se tenir au courant des principaux événements culturels et nouveautés de la capitale française. Ce rôle qu'Aniceto Valdivia jouait auprès de Casal et que ce dernier assurait à son tour auprès de ses compatriotes grâce à ses chroniques, c'est Josep Maria Junoy qui le joue pour Esclasans. Le journaliste, dessinateur et poète catalan est ainsi décrit dans *La meva vida*<sup>858</sup> comme le courtier intellectuel et artistique qui, grâce à ses fréquents allers retours à Paris, en rapportait les dernières nouveautés en « isme ». Il est intéressant de noter que le service intellectuel rendu est comparé à une transaction commerciale : Josep Maria Junoy négocie pour les jeunes hommes de lettre qui n'ont pas l'occasion d'aller à Paris les meilleures pièces intellectuelles à rapporter à Barcelone.

---

<sup>858</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 131.

La passion d'Esclasans pour la littérature peut être comprise en partie comme une compensation de son impossibilité de quitter la Catalogne et l'Espagne. Ainsi, lorsqu'il rapporte que son père se sentait à l'étroit à Barcelone, il s'identifie à lui tout en soulignant entre eux une différence de taille : « Ell sentia la mateixa sensació d'ofegament que jo vaig sentir en retornar de França. Però jo tenia la deliciosa i dramàtica evasió de la literatura, que ell no posseïa<sup>859</sup>. » Les textes de Baudelaire, même s'ils ne sont pas nommés à cette occasion, semblent avoir ainsi constitué une échappatoire pour un écrivain perpétuellement insatisfait d'un environnement qui selon lui ne lui permettait ni de développer tout son potentiel, ni d'obtenir la reconnaissance qu'il méritait.

Les sensations décrites dans le passage cité et associées à Baudelaire sont surtout olfactives et c'est un élément récurrent dans la lecture d'Esclasans. Ce qui conduit précisément Esclasans à évoquer Baudelaire, lorsqu'il rapporte ses promenades dans le port de Barcelone, est difficile à déterminer. Cela semble être à la fois les odeurs du port, justement, et les images d'espaces exotiques que ces odeurs font naître. Esclasans donne ainsi une indication importante concernant sa vision personnelle de Baudelaire : le Baudelaire d'Esclasans, « son » Baudelaire, ne semble pas être d'abord celui des espaces urbains et quotidiens, traditionnellement considérés comme les plus caractéristiques de la poésie baudelairienne, mais bien celui des espaces lointains et des parfums violents.

Cette vision de Baudelaire, prédominante chez Esclasans, avait d'ailleurs été explicitée quelques années plus tôt dans la « Préface du traducteur » de sa sélection de proses de Baudelaire intitulée *Mi corazón al desnudo*, en 1947 :

Baudelaire es sinónimo de horizontes lejanos, de mares remotos, de navíos y velas al sol, de olor a alquitrán y frutas embriagadoras, de carnes negras y de putrefacciones al aire libre. Poesía de ultramar, de cielo terso en el que brillan constelaciones desconocidas en Europa, de vegetaciones gigantes, de aromas picantes y penetrantes, de mujeres ardientes y de coloraciones exóticas<sup>860</sup>.

Quelques chapitres plus loin, dans *La meva vida*, Baudelaire est à nouveau nommé, dans un contexte similaire. Esclasans raconte ses promenades solitaires dans Barcelone, alors que la fin du chapitre précédent faisait une nouvelle fois allusion à la déception du retour à sa

---

<sup>859</sup> « il ressentait la même sensation d'étouffement que celle que je ressentis en revenant de France. Mais moi j'avais la délicieuse et dramatique évasion de la littérature que lui ne possédait pas. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 138.

<sup>860</sup> ESCLASANS, Agustí, *Mi corazón al desnudo*, Barcelona, Editorial Apolo, 1947, p. 8-9.

ville natale après son séjour en France, ainsi qu'à la liberté nouvellement acquise après la mort de son père. De son passage par les quais, il commente :

Les passejades per tots els molls de Barcelona m'oferien, temptadorament, la invitació al viatge i afalagaven aquesta corda tan fidel de l'evasió, característica del meu caràcter universalista, que tant m'ha fet estimar sempre l'obra i la vida del « meu » Charles Baudelaire<sup>861</sup>.

Les points communs avec la première citation sont évidents : Baudelaire lui vient à l'esprit dans le cadre du port de Barcelone et c'est le verbe *estimar*, c'est-à-dire bien sûr « estimer » mais aussi « apprécier » et « aimer », qu'il lui associe une fois encore. Esclasans reconnaît ainsi qu'une dimension affective entre en jeu et souligne une certaine proximité des âmes. L'adjectif possessif est également répété mais cette fois mis entre guillemets. Il semble qu'Esclasans admette l'impropriété de cette dénomination, son caractère excessif, sans pour autant s'empêcher de l'utiliser presque systématiquement, comme si c'était la seule capable de rendre compte de ce que Baudelaire représente pour lui. Cette deuxième référence à Baudelaire n'est pas suscitée par les sensations olfactives mais par le penchant avoué d'Esclasans pour l'évasion. La séduction exercée par Baudelaire est clairement soulignée à travers les mots *temptadorament*, « de manière tentante », *afalagar*, « flatter » et bien sûr *invitació al viatge*. La citation comporte cette fois une allusion à l'œuvre de Baudelaire puisque cette dernière expression renvoie à deux poèmes intitulés « L'invitation au voyage », l'un dans les *Fleurs du mal*, l'autre dans le *Spleen de Paris*. Mais la référence aux textes poétiques n'est pas appuyée, elle semble s'adresser à un lecteur suffisamment connaisseur pour pouvoir saisir à demi-mot toutes les implications de l'évocation et il n'y a certainement aucune intention didactique dans cette mention spontanée.

Pour Esclasans, Baudelaire est donc associé à l'évasion et le goût pour l'évasion est un trait de caractère qui selon lui le rapproche du poète français. S'il ne cite pas un poème en particulier, c'est peut-être le signe d'une œuvre depuis longtemps assimilée et dont il reste dans l'esprit une impression générale plus que des phrases ou des vers précis. Ce sont des sensations intériorisées et réveillées à l'occasion d'expériences particulières. Cette façon de se référer à Baudelaire suggère aussi que c'est bien l'ensemble constitué par l'œuvre et la vie du

---

<sup>861</sup> « Les promenades sur tous les quais de Barcelone m'offraient, tentantes, l'invitation au voyage et flattaient cette corde si fidèle de l'évasion, caractéristique de mon caractère universaliste, qui m'a tant fait aimer et l'œuvre et la vie de "mon" Charles Baudelaire. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 185.

poète qui intéressent et qui touchent Esclasans. De façon significative, ce sont d'ailleurs ces deux aspects du poète, biographique et littéraire, qu'il semble regrouper sous l'appellation « mon Charles Baudelaire », et qui suscitent son affection.

Le « caractère universaliste » qu'Esclasans s'attribue est une expression vague qui semble pouvoir englober la volonté d'être réceptif aux littératures du monde entier ou simplement le désir de voyager pour découvrir le monde. Dire que ce caractère le pousse à aimer Baudelaire c'est de toute façon reconnaître une ressemblance de tempérament entre le poète français et lui. Le *sempre*<sup>862</sup> traduit d'ailleurs une appréciation qui ne peut être datée, comme si elle était constitutive de l'identité d'Esclasans, ce qui renvoie à l'idée, suggérée plus haut, d'une connaissance intime et intuitive de Baudelaire avant même de l'avoir lu. Il y a, finalement, dans ce passage, une véritable déclaration d'admiration et d'amour pour le poète français, même si tous les éléments ne sont pas donnés au lecteur pour comprendre les tenants et aboutissants de cette relation privilégiée.

#### *Sur les traces de Baudelaire à Paris et à Lyon*

Pour Esclasans, visiter la France, c'est aussi partir sur les traces de Baudelaire. Certes, le voyage en France organisé pour lui par son père n'a pas explicitement cet objectif. C'est d'abord un séjour d'apprentissage professionnel qui est aussi l'occasion d'approfondir une formation intellectuelle. Pourtant, Baudelaire semble être présent à toutes les étapes du voyage. Découvrir Paris, par exemple, c'est d'abord vérifier sa conformité avec la vision littéraire forgée à travers différents auteurs français, dont précisément Baudelaire : « El París que jo mateix he anat forjant-me, a través de les lectures, va d'Honoré de Balzac i Charles Baudelaire fins a Paul Morand i Francis Carco. És un París netament "literari", elegantment rimològic.<sup>863</sup> » Ces deux phrases sont à assembler pour comprendre qu'Esclasans fait la distinction entre son propre Paris livresque, un Paris « d'élite », comme il le nomme, et la ville réelle qu'il a brièvement eu la possibilité de visiter. Là encore, le nom de Baudelaire apparaît au milieu d'une énumération et sans plus de détails sur les écrits qui ont permis à Esclasans de se créer une représentation mentale de Paris. Comme dans le contexte du port de Barcelone, c'est ici un cadre urbain qui fait naître le souvenir de Baudelaire, mais c'est cette

---

<sup>862</sup> « toujours », *ibid.*, p. 185.

<sup>863</sup> « Le Paris que je me suis moi-même forgé, à travers mes lectures, va d'Honoré de Balzac et Charles Baudelaire à Paul Morand et Francis Carco. C'est un Paris nettement "littéraire", élégamment rythmologique. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 154.



fois une autre facette qui est mise en lumière : l'image du poète parisien par excellence, celui de plusieurs scènes du *Spleen de Paris* ou des « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal*.

Si Paris semble être le meilleur endroit pour penser à Baudelaire, Esclasans n'oublie pas que Lyon a aussi tenu une place dans la vie du poète français. C'est dans cette ville, en effet, que Baudelaire a vécu entre janvier 1832, date à laquelle son beau père Jacques Aupick y est nommé, et février 1836, lorsque la famille rentre à Paris. Baudelaire est alors âgé de quatorze ans.

Esclasans raconte justement, on l'a vu, que, lorsqu'il travaillait pour Charles Fougère à Clermont-Ferrand, il profitait du samedi après-midi et du dimanche pour faire des escapades à Lyon. Ces voyages sont encore vifs dans sa mémoire puisque, quelque quarante ans plus tard, il est capable de décrire l'impression ressentie alors :

Les meves estades a Lyon, esporàdiques, em causaven, no se per què, una mena d'encís que aleshores no hauria sabut com anomenar i que ara en diria baudelarià. En efecte: sembla que Charles Baudelaire, quan era infant, s'havia passejat per aquests carrers, i àdhuc pel turó de Fourvière, acompanyat d'un seu preceptor. De Lyon, me'n resta un record de diumenge a la tarda, trist, perfumat, una mica emmidonat<sup>864</sup>.

Encore une fois, les odeurs ont leur importance puisque tant dans la ville de Paris, décrite comme « humida i perfumada<sup>865</sup> », que dans le souvenir de Lyon, lui aussi parfumé, elles caractérisent les lieux qui ont été habités par Baudelaire. Il y a d'abord dans cette description de Lyon un caractère vague et mystérieux, transmis par l'imprécision des termes : « una mena », « no sé per què<sup>866</sup> ». Mais la situation est vite éclaircie : en réalité, l'*encís* indéfinissable, c'est-à-dire le charme, l'envoûtement ou l'enchantement produits par la ville, ont une cause unique qu'Esclasans n'a aucun mal à identifier : la colline de Fourvière et ces rues qu'il parcourt sont des lieux autrefois fréquentés par le poète admiré, à un âge proche de celui où Esclasans découvre Lyon à son tour. La difficulté à nommer les impressions produites par Lyon semble venir de la superposition des regards : ce n'est qu'*a posteriori*, lorsqu'il a gagné en expérience et en connaissance, qu'Esclasans peut définir ses sensations

---

<sup>864</sup> « Mes séjours à Lyon, sporadiques, me causaient, je ne sais pourquoi, une sorte d'envoûtement qu'alors je n'aurais su nommer et que j'appellerais maintenant baudelairien. En effet : il semble que Baudelaire, quand il était enfant, s'était promené dans ces rues, et même sur la colline de Fourvière, accompagné d'un de ses précepteurs. De Lyon il me reste un souvenir de dimanche après-midi, triste, parfumé, un peu amidonné. », *ibid.*, p. 156.

<sup>865</sup> « humide et parfumée », *ibid.*, p. 154.

<sup>866</sup> « un peu », « je ne sais pourquoi », *ibid.*, p. 156.

comme baudelairiennes. Comme lors de la promenade sur le port de Barcelone, il suggère ainsi que son lien avec Baudelaire préexiste à la connaissance approfondie de son œuvre et des détails de son existence et il cherche à la présenter comme une expérience de l'ordre de l'intuition, qui rapproche Esclasans et Baudelaire au-delà des mots.

L'opposition entre *aleshores* et *ara*<sup>867</sup> marque nettement une évolution dans la connaissance de Baudelaire. Elle souligne le temps qui sépare l'adolescent, qui avait déjà découvert Baudelaire mais sans peut-être encore le comprendre réellement, et l'adulte, qui passe en revue ses souvenirs et à qui l'intériorisation de l'œuvre et de la vie de Baudelaire permet de mesurer pleinement ce qu'il faut mettre derrière l'adjectif « baudelairien ». De nouveau, comme dans la première mention de Baudelaire commentée, Esclasans relit donc un épisode de sa vie à travers les yeux d'un lecteur plus savant que ne l'était l'enfant, montrant que « l'ombre de Baudelaire », pour reprendre le titre d'un article de Guillermo Díaz-Plaja, est présente depuis le début de son existence.

### *Un goût partagé pour la musique*

Le goût d'Esclasans pour la musique est évident tout au long de ses Mémoires. Il y consigne les très nombreux concerts auxquels il a assisté, que ce soit au Palau de la Música ou au Gran Teatre del Liceu. Les deux dernières mentions de Baudelaire dans le premier volume de *La meva vida* sont justement faites à l'occasion du compte rendu de quelques-uns de ces moments musicaux.

Wagner est le nom qui revient le plus souvent parmi les compositeurs cités. Esclasans estime en effet que le modèle wagnérien a été décisif pour mettre son entreprise poétique sur la bonne voie et il s'applique à le suivre : « Puc ben dir que la immensa Tetralogia wagneriana va donar-me la total virilitat que em mancava, i que de l'edat de quinze anys data la primera idea de la meva futura RITMOLOGIA. Ricard Wagner era el meu déu. I vaig encomanar-me la seva grandesa<sup>868</sup>. » L'influence de la musique de Wagner dans la formation artistique d'Esclasans et dans le développement de sa personnalité sont ainsi déclarées à plusieurs

---

<sup>867</sup> « alors » et « à présent », *ibid.*, p. 156.

<sup>868</sup> « Je peux bien dire que l'immense Tétralogie wagnérienne me donna la virilité totale qui me manquait, et que de l'âge de quinze ans date la première idée de ma future rythmologie. Richard Wagner était mon dieu. Et je me contaminai de sa grandeur », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 127.

reprises. En 1913, Esclasans raconte en détail la célébration du centenaire de la naissance de Wagner et c'est une véritable « fièvre wagnérienne<sup>869</sup> » qui s'empare de lui lorsqu'il assiste aux cinq festivals wagnériens organisés au Palau, ce qui l'aide à créer son système rythmologique.

Wagner est donc un modèle essentiel et lorsqu'Esclasans décrit l'émotion que la musique de Beethoven produit en lui, il recourt encore à l'exemple wagnérien :

Diuen que el « meu » Richard Wagner no tingué la convicció que seria músic fins després d'haver escoltat la « Novena » de Beethoven. (...) jo vaig tenir la certesa que jo era poeta i que tenia el deure de crear una obra enorme, com la de Beethoven, una obra com no l'hagués feta ningú fins alshores : el meu futur POEMA DE CATALUNYA<sup>870</sup>.

Mais proclamer ainsi son admiration pour Wagner, c'est encore une manière de suivre l'exemple baudelairien. En effet, ce dernier n'avait pas hésité à écrire au compositeur allemand, en 1860, et à lui consacrer un essai l'année suivante pour défendre sa musique à Paris<sup>871</sup>. C'est d'ailleurs un détail de la biographie de Baudelaire qu'Esclasans n'ignore pas. À propos d'un autre compositeur pour qui il prend fait et cause, il déclare plus loin : « Jo m'havia convertit en un defensor de la música d'Igor Strawinski a Barcelona, com Charles Baudelaire o fou de la de Richard Wagner a París<sup>872</sup> » L'admiration globale d'Esclasans pour Baudelaire, dont on a vu qu'elle incluait la vie et l'œuvre du poète français, est ici confirmée car c'est, semble-t-il, inspiré par l'engagement de l'auteur des *Petits poèmes en prose* en faveur d'un musicien génial et incompris qu'il prend la défense d'un autre musicien alors méconnu.

Par la suite, Esclasans reconnaît une affinité particulière avec un autre compositeur, contemporain de Wagner : « Jo admiro i estimo profundament Berlioz, pel seu titanisme demoníac, que sempre té quelcom de “meu”, i per la infinita dissort de la seva noble vida de gran artista incomprès, fracassat per excés de puresa i d'honradesa, que l'agermana amb el

---

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>870</sup> « On dit que “mon” Richard Wagner n'eut la conviction qu'il serait musicien qu'après avoir écouté la “Neuvième” de Beethoven. (...) moi j'eus la certitude que j'étais poète et que j'avais le devoir de créer une œuvre immense, comme celle de Beethoven, une œuvre comme personne n'en avait fait jusque-là : mon futur POEMA DE CATALUNYA. », *ibid.*, p. 136.

<sup>871</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Richard Wagner », *Revue européenne*, 1<sup>er</sup> avril 1861.

<sup>872</sup> « J'étais devenu un défenseur de la musique d'Igor Stravinski à Barcelone, comme Charles Baudelaire le fut de celle de Richard Wagner à Paris. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 253.

“meu” Charles Baudelaire<sup>873</sup> »). Tout d’abord, Esclasans avoue une sympathie particulière pour Berlioz, motivée non pas essentiellement par sa musique, dont il n’est question que brièvement dans la phrase précédant l’extrait cité, mais par son existence malheureuse. Plus précisément, en liant les malheurs de sa vie à sa pureté et son honnêteté excessives, en louant donc, implicitement, son refus d’admettre les compromissions, Esclasans montre que c’est la condition d’artiste maudit de Berlioz qui l’attache au compositeur français.

C’est à nouveau d’une appropriation multiple dont il est question dans cette longue phrase. Tout d’abord, l’affection d’Esclasans pour Berlioz est liée à son tempérament artistique, décrit comme un « titanisme démoniaque ». Il est difficile de savoir à quoi renvoie réellement cette expression pour Esclasans mais il l’utilise souvent dans ses Mémoires pour se décrire lui-même. Il y a donc un premier rapprochement entre le poète catalan et le compositeur français. D’autre part, le statut d’artiste maudit est ce qui relie Berlioz et Baudelaire. Le verbe employé par Esclasans pour décrire ce lien, « agermanar », signifie littéralement « faire que (deux personnes ou plus) deviennent comme des frères (particulièrement dans un sens mystique<sup>874</sup>) ». Si la similitude entre leurs deux vies rend ces artistes frères, alors Esclasans, qui a déjà expliqué son affinité avec Baudelaire, et sa ressemblance avec Berlioz, s’inclut tacitement dans le groupe des artistes maudits, ceux qui paient d’une vie malheureuse leur génie incompris. À force d’appropriations, Esclasans finit ainsi par s’entourer d’une famille artistique d’élection et ajoute désormais à la liste des « siens » Wagner et Berlioz, frères de Baudelaire.

L’étude des diverses mentions de Baudelaire dans le premier volume de *La meva vida*, qui correspond à la période de formation d’Esclasans, met donc en lumière les différents facettes du poète français auxquelles son futur traducteur a été le plus sensible. C’est d’abord le poète voyageur aux thèmes exotiques. C’est ensuite le poète de la ville, plus quotidien. C’est bien sûr le poète maudit, incompris de son entourage et qui n’hésite pas à s’opposer au goût dominant pour défendre ses convictions esthétiques. C’est aussi, plus généralement, le poète des sensations, surtout olfactives. Ces aspects sont des lieux communs de la critique

---

<sup>873</sup> « J’admire et j’aime profondément Berlioz, pour son titanisme démoniaque, qui a toujours quelque chose de mien, et pour l’infini malheur de sa noble vie de grand artiste incompris, qui a échoué par excès de pureté et d’honnêteté, ce qui en fait un frère de “mon” Charles Baudelaire », *ibid.*, p. 268.

<sup>874</sup> *Diccionari.cat*, Grup Enciclopèdia Catalana.

baudelairienne mais la façon dont ils sont tissés à la vie d'Esclasans suggèrent une influence intériorisée.

Si la présence de Baudelaire est patente dans l'autobiographie d'Esclasans, ce qui n'est guère surprenant pour un auteur tant admiré, la façon dont Esclasans, lui aussi, s'immisce discrètement dans la biographie de Baudelaire est plus inattendue.

### 3.2.1.2. Des coïncidences biographiques

#### *Baudelaire, un traducteur modèle*

En dehors de *La meva vida*, les lieux stratégiques pour analyser le discours d'Esclasans sur Baudelaire sont bien sûr les préfaces de ses traductions : *Petits poemes en prosa* en 1928, *Pequeños poemas en prosa* en 1942 et *Mi corazón al desnudo* en 1947. Le texte de 1928 est en réalité une « Notice bibliographique » qui respecte la chronologie de publication puisqu'Esclasans commence par mentionner, sans donner leur titre, les « premiers essais » de Baudelaire, puis la traduction d'Edgar Poe et seulement ensuite *Les Fleurs du mal*. Cet ordre permet de présenter le recueil poétique le plus célèbre de Baudelaire comme une conséquence de la lecture de Poe. L'importance de l'influence de Poe sur *Les Fleurs du mal* a été démentie par la critique car, bien que le recueil ait été publié en 1857 seulement, soit dix ans après la découverte de Poe, l'essentiel des poèmes qu'il contient ont été écrits plusieurs années auparavant. Ce qu'il faut retenir, cependant, c'est cette mise en relation directe de l'œuvre du traducteur avec celle de l'auteur traduit, comme s'il n'était pas possible, pour un écrivain-traducteur, d'éviter cette empreinte sur son œuvre originale.

La façon dont Esclasans nomme Baudelaire tout au long de la notice, après l'avoir défini initialement comme « poeta i prosista », est significative de la place accordée à son activité de traducteur dans son évolution littéraire. Il est d'abord « literat precoç », « jove escriptor » « literat complet », « traductor d'Edgar Poe », « traductor francès » puis, à la fin seulement, « poeta » et « prosista<sup>875</sup> ». La présentation de Poe comme le maître et de Baudelaire comme son traducteur et disciple, souligne le rôle formateur de la pratique de la traduction dans l'apprentissage de la poésie, aux yeux d'Esclasans : « Traductor d'Edgar Poe,

---

<sup>875</sup> « Poète et prosateur », « homme de lettres précoce », « jeune écrivain », « homme de lettres complet », « traducteur d'Edgar Poe », « traducteur français », « poète » et « prosateur ».

la manera del mestre nord-americà influí decisivament en la manera de Baudelaire. Podem dir que el traductor francès fou el seu millor deixeble<sup>876</sup> ».

Le style de Baudelaire se serait donc forgé au contact des textes de Poe et c'est probablement une interprétation qui correspond à l'expérience d'Esclasans comme traducteur. En effet, ce dernier a par exemple signalé lui-même une possible influence des *Petits poèmes en prose* sur son premier recueil de nouvelles, comme nous le verrons, même si, aussitôt après avoir mentionné le modèle générique, il explique les modifications qu'il a voulu lui apporter.

Edgar Poe et la traduction sont absents de l'édition de 1942. En revanche, dans la préface à *Mi corazón al desnudo*, sa sélection de proses de Baudelaire, Esclasans n'oublie pas de mentionner cette facette de traducteur, en la développant davantage :

Dilapidada su fortuna en una vida de artista *dandy*, la lectura de un cuento del gran Edgar Allan Poe determinó en un instante la misión de su futuro: traducir al francés las obras completas del gran cuentista, poeta y filósofo norteamericano. Había descubierto en Poe su alma gemela, y se impuso el deber de hacer suya su obra, en una traducción perfecta, que en ciertos momentos supera al original<sup>877</sup>.

Après la vie de bohème, la découverte de Poe apparaît comme un moment décisif, qui redonne un sens à l'existence de Baudelaire, décrite comme désœuvrée. La rencontre paraît fulgurante, comme une révélation qui semble conférer une responsabilité au traducteur et entraîner des conséquences à long terme. L'exaltation répétée de la figure du « grand Edgar Poe », « grand conteur, poète et philosophe » met en valeur la tâche du traducteur tout en valorisant le résultat de son travail, puisqu'il a réussi à hausser son texte à la hauteur de l'original.

Enfin, la reformulation du verbe « traduire » par « hacer suya su obra » est révélatrice de la fonction qu'Esclasans a pu lui-même attribuer à la traduction, lorsqu'il s'est attelé à des textes qui lui tenaient à cœur. Ce qui motive cette traduction, d'après Esclasans, c'est d'abord la reconnaissance d'une âme sœur. Baudelaire, en effet, ne cachait pas qu'il avait trouvé en Edgar Poe un alter ego, comme il l'exprime dans un « Avis du traducteur » qu'il comptait placer à la fin des cinq volumes de ses traductions de Poe, vers 1864 : « pourquoi n'avouerais-je pas que ce qui a soutenu ma volonté, c'était le plaisir de leur présenter un homme qui me

---

<sup>876</sup> « Traducteur d'Edgar Poe, la manière du maître nord-américain eut une influence décisive sur la manière de Baudelaire. L'on peut dire que le traducteur français fut son meilleur disciple. », « Noticia bibliográfica », dans Charles BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Llibreria Catalònia, 1928, p.7.

<sup>877</sup> ESCLASANS, Agustí, *Mi corazón al desnudo*, Barcelone, Editorial Apolo, 1947, p. 10.

ressemblait un peu, par quelques points, c'est-à-dire une partie de moi-même<sup>878</sup> ». Et, de façon plus explicite encore, il s'explique à ce sujet dans une lettre à Théophile Thoré, le 20 juin 1864 :

Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant<sup>879</sup>.

En présentant cette facette de Baudelaire dans ses préfaces, il n'est pas difficile de supposer qu'Esclasans pensait aussi à sa propre expérience. En plus d'un exemple poétique et d'un modèle de vie, Baudelaire a sûrement constitué pour lui une figure de traducteur avec laquelle il lui était facile de s'identifier. Comme ce fut le cas pour le poète français, d'ailleurs, la traduction a été un des principaux gagne-pain d'Esclasans, alors que son œuvre originale ne lui permettait pas de vivre. Mais, ici, la traduction est surtout présentée comme une nécessité d'un autre ordre, plus intime. Au contact de textes qui touchent le traducteur de trop près pour qu'il puisse résister à la tentation de les signer, la traduction est une forme extrême d'appropriation qui a rapproché Poe et Baudelaire puis Baudelaire et Esclasans.

Si l'identification d'Esclasans avec Baudelaire a pu motiver le fait de mentionner son travail de traduction dans différentes préfaces, cet aspect respecte la biographie de Baudelaire et, on l'a vu, ce que ce dernier a écrit sur le sujet. Sur d'autres détails de la vie de l'auteur des *Petits poèmes en prose*, cependant, Esclasans n'est pas aussi scrupuleux.

#### *Vocation littéraire contrariée et haine du commerce*

Quelques autres ressemblances entre leurs deux existences ont semble-t-il frappé Esclasans. Parmi les rapprochements possibles on pourrait citer pêle-mêle la mort précoce du père, même si elle intervient bien plus tôt dans le cas de Baudelaire, les difficultés économiques constantes, le manque de reconnaissance littéraire, la vie solitaire. Mais ces analogies ne sont pas relevées explicitement.

En revanche, il y a dans le résumé biographique de la préface de *Mi corazón al desnudo* un cas très clair d'identification d'Esclasans avec le poète français. Ce qui attire

---

<sup>878</sup> BAUDELAIRE, Charles, «Avis du traducteur », dans Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, vol. 2, Paris, Gallimard, 1976, p. 348.

<sup>879</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, édition de Claude Pichois, vol. 2, Paris, Gallimard, 1973, p. 386.

l'attention, c'est d'abord l'insistance sur la figure du beau-père – du père dans le cas d'Esclasans – qui s'oppose à ce que son fils suive la carrière des lettres: « Una vocación irresistible atraía al estudiante hacia la literatura. Su padrastro, militar pundonoroso, quiso apartarle de ella. Las pugnas se hicieron tan fuertes, que Carlos Baudelaire amenazó al general Aupick con estrangularlo. »

Dans le cas d'Esclasans, l'opposition décrite est moins frontale. Il dépeint son père comme bienveillant et compréhensif, du moins dans son enfance. Bien qu'il destine son fils au commerce, il veut lui assurer une instruction complète. Il ne s'oppose donc pas à ce qu'une grande part de sa formation soit d'abord consacrée à la littérature et aux langues. Pourtant, dès l'âge de sept ans, Esclasans fait connaissance avec « l'horrible asignatura que en deien “Comercio”<sup>880</sup> », au « Colegio Mendizábal », et l'ennui profond qu'il exprime alors de façon récurrente le conduit à faire, pour la première fois, l'école buissonnière. Le désaccord avec son père à ce sujet est décrit au début de *La meva vida* comme une souffrance constante pendant son enfance :

El meu pare –ja anirem veient aquesta tragedia íntima, al llarg d'aquest llibre – m'ho permetia tot, em donava tota mena de gustos, i no contradeia *mai* la meva naixent vocació literària. Però em recordava *sempre* que jo havia vingut al món per ésser home de negocis. Pobre de mi<sup>881</sup>!

Dans les échanges avec son père, Esclasans semble toujours finir par se conformer à la volonté de ce dernier comme s'il reconnaissait qu'Antoni Esclasans, en cherchant à lui faire suivre une voie moins enthousiasmante mais plus sûre que celle des lettres, représentait la voix de la raison. En 1905, alors qu'il a fini sa scolarité au « Colegio Mendizábal » et avant de fréquenter la « Escola Catalana Mossèn Cinto », Agustí Esclasans assiste son père dans son travail pendant neuf mois tout en continuant à suivre quelques cours de commerce et de langues l'après-midi. S'il ne se plaint pas ouvertement de cette situation, ce qu'il confie dans ses Mémoires montre toute la frustration qu'elle engendre :

El meu ardor literari de petit revoltat contra la imposició paterna s'alliberava, o trobava la seva « evasió » freudiana, com en diuen ara, en aquesta fúria creadora, que representava,

---

<sup>880</sup> « L'horrible matière qu'on appelait “Commerce” », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 52.

<sup>881</sup> « Mon père – l'on verra cette tragédie intime tout au long de ce livre – me permettait tout, n'hésitait pas à me faire plaisir, et ne contrariait *jamais* ma vocation littéraire naissante. Mais il me rappelait *toujours* que j'étais venu au monde pour être homme d'affaires. Pauvre de moi ! », *ibid.*, p. 52.



per a les meves naixents passions reprimides, una mena de « catarsi » o purificació aristotèlica<sup>882</sup>.

Peut-être comprenait-il donc profondément les envies d'étranglement de Baudelaire qu'il lui semble si essentiel de mentionner dans sa préface.

Le mot *padrastro*, par ailleurs, désigne certes, dans son sens premier, le « marido de la madre, respecto de los hijos habidos antes por ella », mais il a aussi une connotation péjorative. La deuxième acception proposée par le *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia<sup>883</sup>, est celle de « mal padre », comme pour le terme vieilli de « parâtre » en français. *Padrastro*, dans ce dernier sens, convient donc pour désigner à la fois le général Aupick et Antoni Esclasans, du moins lorsque ce dernier prétend contrarier la vocation de son fils. Esclasans paraît avoir trouvé dans le discours biographique sur Baudelaire l'occasion d'évacuer, très indirectement, une partie de sa rage, tout en présentant par ailleurs son père sous un jour assez favorable dans ses Mémoires officiels. Sa réaction à la mort de ce dernier est d'ailleurs ambivalente : c'est à la fois un lourd sentiment de responsabilité, puisqu'il doit désormais faire vivre toute sa famille, et une sensation nouvelle de liberté, car il pourra choisir sa voie. Peut-être une partie de son admiration pour Baudelaire vient-elle de sa résistance à l'autorité paternelle, dont lui-même n'a pas su faire preuve.

L'empathie, qui semble grande dans le passage de la préface cité ci-dessus, est à son comble lorsqu'Esclasans apporte la précision suivante: « Pero el muchacho no quiso dedicarse al comercio. Se aburría, y desembarcó antes de llegar a destino, regresando a “su” París<sup>884</sup>. » Il est difficile d'expliquer la première de ces deux phrases autrement que par un degré extrême d'identification avec Baudelaire. En effet, il n'est pas question, dans la biographie baudelairienne, de cette intention du général Aupick lorsqu'il envoie son beau-fils voyager. Claude Pichois, dans sa chronologie au début du premier volume des *Œuvres complètes* de Baudelaire, rend compte de la décision de la façon suivante, à la date de mai 1841 : « Inquiet de la vie dissipée que mène son beau-fils, Aupick va obtenir la réunion du conseil de famille, qui (...) décide d'écarter Baudelaire de Paris et de le faire voyager<sup>885</sup>. » Une lettre du général

---

<sup>882</sup> « Mon ardeur littéraire de petit révolté contre la volonté paternelle se libérait, ou trouvait son “évasion” freudienne, comme on dit maintenant, dans cette furie créatrice qui représentait, pour mes passions naissantes réprimées, une sorte de “catarsis” ou de purification aristotélicienne. », *ibid.*, p. 68-69.

<sup>883</sup> *Diccionario de la lengua española*, Real Academia (DRAE).

<sup>884</sup> ESCLASANS, Agustí, *Mi corazón al desnudo*, Barcelona, Editorial Apolo, 1947, p. 9.

<sup>885</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, vol. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. XXVIII.

Aupick à Alphonse Baudelaire, le demi-frère de Charles, explique même qu'il ne s'agit pas de le faire renoncer à la poésie mais de l'amener à se détacher de ses mauvaises fréquentations et à changer de sources d'inspiration<sup>886</sup>. Esclasans n'a pas inventé cette idée, qui était déjà suggérée par Théophile Gautier dans son texte de 1868<sup>887</sup> : « On essaya vainement de l'intéresser au commerce. Le placement de sa pacotille l'occupait fort peu<sup>888</sup>. » En faisant intervenir le commerce, Esclasans inclut donc, dans la biographie de Baudelaire, un détail qui ne renvoie en fait qu'à sa propre existence. L'ennui de Baudelaire était lié au désintérêt pour le voyage lui-même et non à cette vocation contrariée, ce qu'Esclasans a peut-être du mal à concevoir, lui qui déclare clairement dans ses Mémoires, et à plusieurs reprises : « El comerç em feia un fàstic horrible<sup>889</sup> », mais que l'évocation de l'embarquement sur le Paquebot-des-Mers-du-Sud a sans doute fait rêver. L'ajout de ce détail, dans un tel contexte, est peut-être aussi lié au souvenir du seul grand voyage d'Esclasans, celui qui le mène en France pour travailler avec un négociant de tissus, et qui aurait sans doute été plus parfait encore s'il n'avait pas visé précisément à le préparer à un métier qui lui inspirait ennui et mépris.

Cette relecture partielle de la biographie de Baudelaire est un degré de plus dans la tentative d'appropriation de la vie du poète français, en qui Esclasans semble avoir reconnu une âme sœur. S'il n'hésite pas à accentuer ou à gauchir certains faits pour qu'ils coïncident plus parfaitement avec son histoire personnelle, pourtant, Esclasans ne trahit pas totalement l'esprit baudelairien. Certes, le lien entre la haine du commerce et le voyage vers l'Inde semble arbitraire, mais l'idée exprimée est bien en consonance avec le contenu du livre que la préface introduit. Le texte éponyme du volume, précisément, traduction du journal intime « Mon cœur mis à nu », montre combien Baudelaire méprise les activités mercantiles : « L'esprit de tout commerçant est complètement vicié. (...) Le commerce est satanique, parce

---

<sup>886</sup> Lettre de M. Aupick à Alphonse Baudelaire. « Mon cher Monsieur Baudelaire, le moment est arrivé où quelque chose doit être fait pour empêcher la perte absolue de votre frère. Je suis enfin au courant, où à peu près, de sa position, de ses allures, de ses habitudes. Le péril est grand. Il y a, selon moi, selon Paul et Labié, urgence à l'arracher du pavé glissant de Paris. On me parle de lui faire faire un long voyage sur mer, aux unes et autres Indes, dans l'espérance qu'ainsi dépaycé, arraché à ses détestables relations, et en présence de tout ce qu'il aurait à étudier, il pourrait rentrer dans le vrai et nous revenir poète peut-être, mais poète ayant ses inspirations à de meilleures sources que les égouts de Paris... », 19 avril 1841, cité par Catherine DELONS, *Narcisse Ancelle : persécuteur ou protecteur de Baudelaire*, Tusson, Du Lérot, 2002, p. 33.

<sup>887</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Michel Lévy, 1868.

<sup>888</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal. Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Michel Lévy frères, 1868.

<sup>889</sup> « Le commerce m'ennuyait horriblement », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 93 par exemple.

qu'il est une des formes de l'égoïsme, et la plus basse et la plus vile<sup>890</sup>. » Sur ce point encore, Esclasans n'avait aucun mal à se reconnaître en Baudelaire.

### 3.2.1.3. Appropriation théorique de Baudelaire

#### *Un Baudelaire respectable ?*

Esclasans se présente à plusieurs reprises, dans *La meva vida*, comme un partisan de l'ordre. Sûrement encore marqué par sa dénonciation et son emprisonnement (il aurait commencé à écrire ses Mémoires vers 1945, et sa libération date de juin 1941), il répète tout au long de ses Mémoires que la culture est la seule chose qui lui importe et qu'il ne s'est jamais mêlé de politique, collaborant – quand on le lui permettait – à des revues de tout bord. Il explique par exemple qu'il n'a en rien participé à la nuit du 6 octobre 1934, étant resté travailler à une préface demandée par Josep Janés, à l'Ateneu, et cette justification semble répondre à des accusations reçues. Il détaille aussi, à plusieurs reprises, la discipline qu'il s'impose quotidiennement pour travailler et écrire selon des horaires fixes. Cette rigueur, selon lui, lui a permis d'acquérir des connaissances qui valent bien celles des intellectuels ayant fréquenté l'université. Il aime ainsi se définir de la façon suivante : « Jo he estat sempre un autodidacte sistemàtic, la qual cosa vol dir tot el contrari d'un autodidacte bohemi, desordenat, sentimental i anarquitzant<sup>891</sup>. »

Le rejet de la bohème est récurrent, et à cet égard son admiration pour Baudelaire peut surprendre, lui qui, du moins selon sa légende, ne menait pas une vie aussi réglée que celle de son traducteur. Il y a dans le rapport d'Esclasans à cet aspect de la vie littéraire une fascination, car lorsqu'il décrit par ailleurs l'atmosphère de bohème qui règne chez son oncle Agustí, celle-ci ne semble pas lui déplaire<sup>892</sup>. Par ailleurs, comme nous l'avons vu plus haut, il cite, parmi les écrivains qui lui ont permis de se faire une représentation mentale de Paris, Francis Carco, connu précisément pour avoir écrit sur la bohème parisienne. Cependant, l'image de la capitale française qu'Esclasans choisit de garder, comme résultat de ses lectures,

---

<sup>890</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, vol. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 703-704.

<sup>891</sup> « J'ai toujours été un autodidacte systématique, ce qui veut dire tout le contraire d'un autodidacte bohème, désordonné, sentimental et anarchisant. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 130-131.

<sup>892</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 66.

est ce qu'il appelle un « Paris d'élite » : « El París que jo mateix he anat forjant-me, a través de les lectures, va d'Honoré de Balzac i Charles Baudelaire fins a Paul Morand i Francis Carco. És un París netament « literari », elegantment rimològic<sup>893</sup>. »

Curieusement, de même qu'il ne retient de Paris que l'image la plus distinguée, la façon dont Esclasans présente Baudelaire l'exclut lui aussi de cette bohème méprisable. Sur ce point, Esclasans n'hésite pas à aller à l'encontre du discours critique habituel. Bien que la légende baudelairienne souligne le goût du poète pour les prostituées et pour les drogues, Esclasans choisit de le présenter précisément comme une sorte d'aristocrate qui se distingue nettement d'un entourage médiocre. Dans la préface de *Mi corazón al desnudo*, mentionnée plus haut, il affirme ainsi, à propos de la parfaite éducation reçue de François Baudelaire avant sa mort : « Este heredó de aquél una suprema corrección de formas, una educación exquisita, que sorprendía a sus amigos, corrompidos por la bohemia, la brutalidad y el epidermismo bárbaro de los nuevos tiempos aburguesados y tenderiles<sup>894</sup>. » En le plaçant au-dessus de ses compagnons, Esclasans semble soucieux de conférer à l'auteur qu'il traduit une respectabilité. Alors que les biographes se plaisent à souligner les extravagances de Baudelaire, destinées à choquer le bourgeois, Esclasans s'emploie à contrer cette image. Ce discours n'est peut-être pas entièrement désintéressé car la respectabilité de l'auteur traduit est sans doute nécessaire pour que le traducteur obtienne à son tour la considération qu'il mérite.

La principale manifestation du goût de l'ordre chez Esclasans est sans doute l'élaboration et la défense de son « Système ». À plusieurs reprises, malgré l'énergie qu'il met dans cette défense, il cherche à s'excuser des polémiques que ses articles peuvent susciter, précisément parce qu'elles créent du désordre : « Els Sistemes són tasca d'ordre. Però al volt dels articles la nostra gent ha fet escàndol. Jo et demano perdó, lector, en nom meu, per l'escàndol que jo no he fet, però que han fet els altres al volt de mi i dels meus escrits<sup>895</sup>. » Sur le respect des convenances et le goût de l'ordre, Baudelaire et son traducteur semblent

---

<sup>893</sup> « Le Paris que je me suis moi-même forgé, à travers mes lectures, va d'Honoré de Balzac et Charles Baudelaire à Paul Morand et Francis Carco. C'est un Paris nettement "littéraire", élégamment rythmologique. », *ibid.*, p. 154.

<sup>894</sup> ESCLASANS, Agustí, *Mi corazón al desnudo*, Barcelona, Editorial Apolo, 1947, p. 7.

<sup>895</sup> « Les Systèmes sont une affaire d'ordre. Mais autour des articles les gens ont fait du scandale. Je te demande pardon, lecteur, en mon nom, pour le scandale que je n'ai pas fait moi mais que les autres ont fait autour de mes écrits. », dans Agustí ESCLASANS, *La Revista*, vol. 12, janvier-décembre 1926, p. 73-77.

occuper des positions opposées. Et pourtant Esclasans n'hésite pas à les réconcilier dans ses écrits, même au prix d'une nette distorsion de la réalité.

### *Baudelaire doctrinaire de la rythmologie ?*

La préoccupation essentielle d'Esclasans, et ce qu'il considère comme son apport le plus précieux à la littérature catalane, c'est son « Système de rythmologie », qui prétendait non seulement donner aux poètes des règles d'écriture, mais aussi fonder une philosophie et une théologie. En plus de volumes spécialement dédiés à sa théorisation sur le sujet, publiés à partir de 1932<sup>896</sup>, il consacre de nombreux articles de presse à l'explication de son système, tentant de le résumer pour le rendre plus accessible. Ces articles ont toujours un ton polémique car il s'agit de prendre la défense du « Système » contre les attaques constantes et injustes dont il est l'objet, liées au fait que ses détracteurs ne se donnent jamais la peine, selon lui, de le lire ni de chercher réellement à le comprendre.

L'élaboration de ce système, et les efforts pour obtenir qu'il soit reconnu, étaient devenus une véritable obsession, au point qu'Esclasans présente ses Mémoires comme l'histoire de l'élaboration du « Système », chaque étape de sa formation intellectuelle étant interprétée en fonction de cet objectif final. Dans *La meva vida*, il synthétise donc sa pensée une nouvelle fois, de la façon suivante : « Poesia + Filosofia + Teologia = Ritmologia : heus ací la fórmula bàsica del meu Sistema<sup>897</sup>. » Parallèlement à la théorisation, il a mis obstinément en pratique ce système dans sa principale entreprise poétique, en quinze volumes, intitulée *Poema de Catalunya*. Esclasans, convaincu d'avoir trouvé le mètre spécifique de la poésie catalane, équivalent de l'alexandrin pour la poésie française, suit un schéma rythmique immuable dans ces poèmes, utilisant un vers de quinze syllabes qui enchaîne une syllabe tonique et deux syllabes atones sans aucune variation. Gabriel Ferrater a expliqué dans une de ses conférences en quoi consiste cette métrique, et pourquoi elle échoue, selon lui, conduisant à une monotonie rythmique qui a souvent été reprochée à Esclasans :

Una mètrica, para ser eficaz, ha de estar relativament ajustada a la estructura fonemàtica y, sobre todo, prosódica de una lengua; relativament ajustada pero no demasiado ajustada. Si se ajusta demasiado, es decir, si el esquema de la mètrica se corresponde

---

<sup>896</sup> ESCLASANS, Agustí, *Primer llibre del sistema*, Barcelone, Barcino, 1932. *Segon Llibre del sistema*, Barcelone, Escola intel·lectualista, 1934.

<sup>897</sup> « Poésie + Philosophie + Théologie = Rythmologie : voici la formule de base de mon Système. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 257.

demasiado exactamente con el sistema de pausas y de distribución de acentos de la lengua, ocurre que no se separa del sentido de lo que el poeta dice. Es el error que, de una manera flagrante, cometió en catalán Agustí Esclasans cuando descubrió que, normalmente, en catalán, la estructura acentual, o sea la división acentual normal, es la anfibráquica, es decir átona/tónica/átona, átona/tónica/átona. Y entonces decidió que este esquema era obligatorio para todo verso en catalán, un esquema que bautizó como "ritmes" (ritmos). Y entonces escribió miles y miles de versos sobre este esquema, versos como, ¡qué sé yo!: "Rodola la pluja de bombes damunt Barcelona" (Rueda la lluvia de bombas sobre Barcelona). Esto es muy malo porque, justamente, es una frase demasiado natural en catalán. Como este esquema es, en efecto, el que el catalán tiene continuamente, después de haber leído un volumen de *Ritmes* de Esclasans, uno habla en "ritmes", pide el billete del tranvía hablando en "ritmes", porque el ritmo se mete en el oído y es indiscernible de la realidad de la lengua. En cambio, es un caso contrario de lucidez, y de triunfo debido a la lucidez, el uso del hexámetro en Carles Riba<sup>898</sup>.

La défense dogmatique de son système par Esclasans va si loin qu'il déclare dans ses Mémoires avoir pris un jour la décision de conditionner son amitié à la reconnaissance de l'exactitude de son système, ce qui a contribué à son isolement. Face à l'incompréhension et l'hostilité de la critique vis-à-vis de ce qu'il considère comme son plus grand accomplissement, Esclasans semble déterminé à utiliser tous les espaces dont il dispose pour tenter d'imposer sa « doctrine ».

Cette détermination est particulièrement sensible dans sa préface à la traduction des *Petits poèmes en prose* en castillan, en 1942. On trouve dans cette dernière six occurrences du mot « Ritmo », qu'il apparaisse pour qualifier l'œuvre de Baudelaire ou dans des déclarations d'ordre de plus en plus général sur la poésie (« la verdadera poesía eterna, la que se alimenta del Ritmo dominante ») ou sur l'humanité (« El hombre, animal triste, busca en el más allá una luz que sobrerrealice su miseria. Y en ese sobrenaturalismo, como en un ápice de oro y sol, de paz y serenidad, encuentra a Dios, que es el Ritmo de los Ritmos, el Máximo Ritmo Categórico. ») Le terme est toujours employé avec une majuscule, ce qui rejoint l'importance qu'Esclasans lui donne dans ses propres théories, et la dimension religieuse qui lui est associée. Par ailleurs, les références au rythme chez Baudelaire sont vagues ; il n'y aucune tentative de démonstration textuelle de cet « arte rítmico impecable de Baudelaire » si fortement affirmé, ce qui tend à faire de la poésie baudelairienne un simple prétexte pour la diffusion des thèses d'Esclasans.

Dans la préface de la version catalane, l'allusion au rythme était déjà présente, ce qui prouve que c'est un aspect qui a intéressé Esclasans dès ses premières publications.

---

<sup>898</sup> FERRATER, Gabriel, « ¿Qué es la métrica? Conferencia sobre el poeta catalán J. V. Foix », Universidad Central de Barcelona, 1965-1967.

Cependant, cette question était alors bien moins envahissante. En 1942, la volonté de relier l'œuvre baudelairienne au « Système de rythmologie » d'Esclasans n'est plus dissimulée, que ce soit pour regretter que le poète ne s'y conforme pas dans les poèmes en prose (« esos "Pequeños poemas en prosa" son fantasías maravillosas, privadas del don divino del Ritmo sistemático, que los habría convertido en estrofas perfectas" »), ou pour suggérer que les vers de Baudelaire, comme les théories d'Esclasans, se sont d'abord heurtés à une réaction d'incompréhension (« La grandeza lírica del Ritmo baudeleriano no ha sido creada para todos los paladares »). Dans cette deuxième préface, le lecteur assiste à une claire instrumentalisation de Baudelaire, qui devient, malgré lui, l'emblème du système rythmologique défendu par Esclasans : « Si de algún poeta puede hablarse como del representante severo de una rítmica de selección, quizá nunca podremos hacerlo con más motivo y con más alto fervor que en el caso de este lírico canónico, sapiente y sutil ». Il s'agit pour Esclasans de détourner le paratexte introductif – censé servir l'auteur et le texte traduit – à des fins de propagande, en tentant de profiter de l'autorité d'un poète reconnu pour diffuser des idées qui n'ont pas reçu jusque-là l'accueil escompté. C'est une stratégie risquée car le préfacer, en dissimulant si mal ses intentions, risque de perdre toute sa crédibilité. Mais Esclasans se comporte ici comme un missionnaire convaincu d'être dans le vrai et prêt à tout sacrifier à la diffusion de sa doctrine. Ce comportement, nous le verrons plus loin, est d'ailleurs un des aspects que la critique lui a le plus reprochés.

### 3.2.2. Baudelaire, Esclasans et la critique

#### 3.2.2.1. Des tempéraments semblables ?

##### *Autoportrait d'Agustí Esclasans en personnage baudelairien*

Dans *La meva vida*, plusieurs détails décrivant les habitudes et le tempérament d'Esclasans suggèrent un rapprochement avec des attitudes et comportements caractéristiques de Baudelaire, ou du moins de l'image de Baudelaire la plus répandue par la critique.

Répondant, au début du deuxième volume de ses Mémoires, aux critiques qui lui reprochent un récit dominé par la tristesse dans le premier volume, Esclasans souligne que c'est ce que la vie lui a donné. La tonalité dominante de son autobiographie, qu'il ne nie pas,

ne serait donc pas le reflet d'un tempérament mais simplement le résultat d'une suite d'expériences douloureuses. Pourtant, dans le premier chapitre de *La meva vida*, il reconnaît une prédisposition au silence, à la mélancolie et à la solitude, qu'il attribue au fait d'être né le premier jour de l'automne<sup>899</sup>. Si l'on relie ce point avec l'empathie qu'Esclasans ressent pour les artistes qui ont eu une vie malheureuse, dont Baudelaire, on peut supposer qu'il avait l'impression de partager avec le poète français des similitudes de tempérament. Un des lieux communs de la critique de Baudelaire consiste en effet à en faire le poète du spleen, et c'est un aspect dont Esclasans était bien conscient, lui qui rapproche le poème de Verdaguer « Lo cornamusaire » (« Le joueur de cornemuse ») – où le terme « esplín » est utilisé deux fois – des *Petits poèmes en prose*, pour sa subtile mélancolie. Il s'est sûrement inspiré de cette tonalité également lorsqu'il dresse le portrait d'un jeune homme lassé de la vie dans le récit « Les dotze venjances<sup>900</sup> », une des ses *Històries de la carn i de la sang*<sup>901</sup>, recueil dont la création, d'après lui, n'est pas sans rapport avec les *Petits poèmes en prose*, comme nous le verrons.

Poète du spleen, Baudelaire est aussi celui qui a mis en scène et théorisé l'art de la flânerie, en particulier dans *Le peintre de la vie moderne*. Le thème de la promenade urbaine est également très présent dans *La meva vida*. Esclasans aime s'y représenter déambulant dans les rues de Barcelone, et il date l'habitude de ces promenades sans but de 1910, après la mort de son précepteur, année où il est élève aux Écoles Françaises, juste avant son voyage en France : « Data d'aquella época la meva afició a donar voltes, a la deriva, pels carrers de Barcelona<sup>902</sup>. » Le titre d'un de ses recueils poétiques fait aussi allusion à ce thème : *Viatges a l'entorn de mi mateix (Diari líric d'un passejant solitari)*<sup>903</sup> c'est-à-dire *Voyages autour de moi-même (Journal lyrique d'un promeneur solitaire)*. Il rappelle l'un des premiers titres envisagés pour les *Petits poèmes en prose*, d'après Claude Pichois (à côté de *La Lueur et la*

---

<sup>899</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 15.

<sup>900</sup> Les sentiments de ce personnage sont décrits de la façon suivante: « un dégoût, une tristesse intérieure qu'il ne connaissait que trop bien comme fille de lui-même, le forçaient à hausser les épaules et à interrompre nerveusement toute tentative de s'intéresser à la vie quotidienne qui l'entourait »; « une nuit, courbé de froideur et de mélancolie, d'ennui et de malheur, de nostalgie et d'échec », dans Agustí ESCLASANS « Les dotze venjances », *Històries de la carn i de la sang*, Barcelone, Les Ales Estesés, [1928], p. 44 et 47.

<sup>901</sup> *Ibid.*

<sup>902</sup> « De cette époque date le goût que j'ai de circuler, à la dérive, dans les rues de Barcelone. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 131.

<sup>903</sup> ESCLASANS, Agustí, *Viatges a l'entorn de mi mateix : (Diari líric d'un passejant solitari)* Precedit d'una iniciació a la ritmologia (1955-1959), Barcelona, Biblioteca de ritmologia, 1959.



*Fumée*, ou encore *Le Rôdeur parisien*) : *Le promeneur solitaire*, mentionné par Baudelaire dans sa correspondance à la fin de 1861<sup>904</sup>. Ce titre pourrait avoir été inspiré des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau, livre dont la critique a parfois décelé l'influence dans *Le Spleen de Paris*, et auteur pour lequel Esclasans dit également son admiration. Si ces éléments sont insuffisants pour déduire qu'Esclasans, en se représentant en marcheur, cherchait à se rapprocher d'une certaine image stéréotypée de Baudelaire, un autre indice de *La meva vida* laisse penser qu'il était conscient d'imiter Baudelaire dans ces promenades. Pendant le voyage à Paris, Esclasans se définit en effet comme flâneur<sup>905</sup> et le mot apparaît alors en français, tandis que le nom de Baudelaire est cité à la page suivante.

Baudelaire est aussi couramment présenté comme un poète satanique, en tant qu'auteur des *Fleurs du mal*, bien sûr, et en particulier des « Litanies de Satan », mais aussi dans « Le joueur généreux », par exemple, poème du *Spleen de Paris* où le diable joue un rôle de premier plan. Quant à Esclasans, ses goûts le portent manifestement vers les arts de thème démoniaque. Ainsi, l'un de ses auteurs de prédilection est Goethe et il affirme feuilleter la traduction de *Faust* par son ami Josep Lleonart tous les jours<sup>906</sup>. D'autre part, lorsqu'il va au Liceu pour la première fois, c'est pour écouter *Der Freischütz*, de Weber<sup>907</sup>, qui lui fait forte impression. Or il est question dans cet opéra d'un personnage, Caspar, qui a vendu son âme au diable. Il est possible, d'ailleurs, qu'Aloysius Bertrand se soit inspiré de ce Caspar pour nommer Gaspard de la nuit. Dans *La meva vida*, Esclasans se décrit à plusieurs reprises comme démoniaque, sans donner davantage d'explications sur cet aspect de sa personnalité.

Ce caractère apparaît pourtant comme susceptible de lui faire apprécier les artistes dans lesquels il le reconnaît. C'est le cas de Berlioz, comme on l'a vu plus haut. Il n'est pas inutile de rappeler la citation : « Jo admiro i estimo profundament Berlioz, pel seu titanisme demoníac, que sempre té quelcom de “meu”, i per la infinita dissort de la seva noble vida de gran artista incomprès, fracassat per excés de puresa i d'honradesa, que l'agermana amb el

---

<sup>904</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, vol. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 1299.

<sup>905</sup> « Et je me jurai, moi, Catalan de souche, flâneur ironique et amoureux de ma délicieuse et répugnante Barcelone, de ne plus jamais écrire dans une autre langue que dans la très fine, très élégante, très cultivée langue française », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 153.

<sup>906</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 155.

<sup>907</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 54.

“meu” Charles Baudelaire<sup>908</sup>. » Dans cette déclaration, ce qui rapproche Berlioz et Baudelaire c’est leur condition d’artistes maudits tandis que le point commun entre Berlioz et Esclasans est le « titanisme démoniaque » mais il est probable que l’aspect diabolique était aussi associé implicitement à Baudelaire dans l’esprit d’Esclasans puisque c’est une des facettes de la poésie baudelairienne la plus connue. Par ailleurs, dans *La ciutat de Barcelona en l’obra de Jacint Verdaguer (La ville de Barcelone dans l’œuvre de Jacint Verdaguer)*, Esclasans place Baudelaire, à côté de Verdaguer et de plusieurs peintres, dans la catégorie des « damnés ». Lui-même semble vouloir s’inclure dans la famille des artistes qui n’ont pas peur de traiter des démons. En effet, il défend la publication des *Cahiers d’Exorcismes* de Jacint Verdaguer<sup>909</sup>, chez qui il parle de « manie démoniaque », et, pour expliquer son soutien, il mentionne sa propre intervention dans la diffusion d’une autre œuvre célèbre qui explore l’imaginaire démoniaque : « Jo sóc el traductor català de “Les noces del cel i de l’infern” de William Blake<sup>910</sup> ».

Un autre des points communs importants entre les attitudes baudelairiennes et esclasansiennes est le rejet de la bourgeoisie et de l’esprit mercantile. L’adhésion d’Esclasans aux opinions de Baudelaire sur ce dernier aspect a déjà été commentée plus haut à propos du rapprochement de leurs biographies mais il est intéressant d’y revenir. Certes, ce sont des opinions répandues qui ne peuvent pas être attribuées spécifiquement à l’influence de Baudelaire, mais les déclarations du poète français à ce sujet<sup>911</sup> ont pu contribuer à la sympathie d’Esclasans pour celui-ci. Dans la phrase de la préface à *Mi corazón al desnudo* citée plus haut, à propos de la respectabilité de Baudelaire, Esclasans explique que ce dernier s’est trouvé confronté à « los nuevos tiempos aburguesados y tenderiles ». Or les diatribes contre les bourgeois catalans, liées généralement à leur activité commerciale, à leur « esprit de boutique », sont récurrentes dans *La meva vida* et dans les articles d’Esclasans. Il s’emporte

---

<sup>908</sup> « J’admire et j’aime profondément Berlioz, pour son titanisme démoniaque, qui a toujours quelque chose de mien, et pour l’infini malheur de sa noble vie de grand artiste incompris, qui a échoué par excès de pureté et d’honnêteté, ce qui en fait un frère de “mon” Charles Baudelaire », *ibid.*, p. 268.

<sup>909</sup> « j’ai trouvé dans ces *Cahiers d’Exorcismes* une grandeur effrayante qui m’a fait penser à certains primitifs allemands ou italiens, et au Greco, à Valdés Leal, à Goya, à Baudelaire, à tous les grands “damnés” qui ont osé dépassé les limites. », ESCLASANS, Agustí, *La ciutat de Barcelona en l’obra de Jacint Verdaguer*, Barcelone, Ed. Generalitat de Catalunya, 1937, p. 172.

<sup>910</sup> « Je suis le traducteur catalan de “Les noces du ciel et de l’enfer” de William Blake. », *ibid.*, p. 172.

<sup>911</sup> Il mentionne par exemple, dans « Mon cœur mis à nu » : « Tous les imbéciles de la Bourgeoisie qui prononcent sans cesse les mots : « immoral, immoralité, moralité dans l’art » et autres bêtises », BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, vol. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 707.

contre leur médiocrité et leur désintérêt pour la culture, qui n'est pour eux qu'un divertissement accessoire, comme l'explique Marçal Subiràs i Pugibet dans son article « Sobre Agustí Esclasans » : « En aquest sentit els atacs són ferotges i inconfusibles : per a Esclasans el públic català mitjà és baix de sostre, un « esser aburgestat » que treballa, menja i viu bé i quan li sobren diners acut a la cultura no com una necessitat vital sinó com un passatemps frívol<sup>912</sup>. » Esclasans souligne également à plusieurs reprises qu'il est totalement dépourvu de sens pratique, ce qui le rend inapte au commerce, et l'insistance sur cet aspect de sa personnalité, alliée au mépris pour cette activité, fait comprendre clairement au lecteur que c'est une incapacité qui lui procure une certaine fierté. Cette position est proche de celle de Baudelaire, qui déclare par exemple, dans « Mon cœur mis à nu » : « Être un homme utile m'a toujours paru quelque chose de bien hideux<sup>913</sup> ».

Cet ensemble de traits partagés par les deux poètes n'a pas échappé aux critiques contemporains d'Esclasans, qui ont fréquemment comparé leurs deux tempéraments à l'occasion du commentaire des traductions des *Petits poèmes en prose*.

#### *Regard de la critique sur leur association*

La comparaison entre le tempérament de l'auteur traduit et celui de son traducteur semble avoir été un lieu commun de la critique des traductions. Même si la qualification positive ou négative de la traduction ne se déduit pas toujours directement d'une similitude de caractères, c'est un critère qui est toujours évoqué. Cette comparaison sous-entend généralement que le tempérament, qui se reflèterait directement dans le style de l'auteur concerné, est le critère essentiel à prendre en compte, d'une part pour le traducteur, afin qu'il ne se trompe pas dans le choix du texte à traduire, et d'autre part pour les critiques de traductions.

C'est un point de vue peu flatteur pour les traducteurs : si l'affinité spirituelle est le principal critère pour juger de la qualité d'une traduction, le travail conscient pour comprendre la poétique de l'auteur traduit n'a guère de place. L'existence d'un projet

---

<sup>912</sup> « Les attaques dans ce sens sont féroces et caractéristiques : pour Esclasans le public catalan moyen est bas de plafond, c'est un "être embourgeoisé" qui travaille, mange et vit bien et quand il lui reste de l'argent il a recours à la culture non comme à une nécessité vitale mais comme à un passe-temps frivole. », SUBIRAS I PUGIBET, Marçal, « Sobre Agustí Esclasans », *La Revista de Catalunya*, n°160, 2001.

<sup>913</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, vol. 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 679.

traductif incluant une réflexion sur la sélection des éléments poétiques les plus importants à transposer dans la langue cible, par exemple, et ceux qu'il est possible de sacrifier, n'est pas envisagée. En effet, d'après cette grille d'évaluation, le traducteur, dès lors qu'il ne prétend pas s'atteler à toutes sortes de textes, mais se cantonne dans des œuvres de la même veine, celle qu'il pratique lui-même s'il est aussi écrivain, ne peut pas échouer. Pour faire une traduction valable, il n'aurait qu'à se contenter de suivre son inclination et son enthousiasme pour le texte original. Cette vision réductrice mais qui semble largement partagée, est synthétisée par le poète et critique littéraire Guillermo Díaz-Plaja, dans son article « La sombra de Baudelaire », publié en 1928, l'année où paraissent les *Petits poemes en prosa* dans la traduction d'Esclasans : « El valor de una traducción literaria marchará al nivel de esa afinidad entre traductor y traducido<sup>914</sup>. »

Ses premiers articles, publiés entre 1927 et 1932 et rassemblés plus tard dans le volume *Vanguardismo y protesta*, sont particulièrement intéressants à analyser car leurs dates de publication sont très proches de celle des *Petits poemes en prosa*. Pour Díaz-Plaja, la ressemblance psychologique entre Baudelaire et Esclasans ne fait aucun doute. Dans l'article cité, qui commente plusieurs traductions des recueils poétiques de Baudelaire en catalan, il commence pourtant par souligner combien la psychologie baudelairienne est éloignée de celle de la « race » catalane, et comment les traducteurs successifs ont tenté malgré tout de rendre le rythme ou l'âme du poète français, concluant : « Lo que puede – y debe – señalar el crítico es la ausencia de una compenetración espiritual entre Baudelaire y sus traductores poéticos. » Mais Esclasans, qu'il mentionne à la fin de l'article, est un cas à part : « Si la posición de nuestro sentir colectivo está alejada completamente de todo decadentismo, Esclasans constituye la excepción. » Le critique n'hésite pas à qualifier sa traduction, récemment parue, des *Petits poèmes en prose*, de « plus grande réussite de la bibliographie baudelairienne en Catalogne<sup>915</sup> ». À propos de *Històries de la carn i de la sang*<sup>916</sup>, recueil de nouvelles d'Esclasans paru en 1928 également, Díaz-Plaja note déjà cette ressemblance entre Esclasans et Baudelaire :

---

<sup>914</sup> DÍAZ-PLAJA, Guillermo, « La sombra de Baudelaire » (1928), *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelone, Asenet, 1975, p. 205.

<sup>915</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>916</sup> ESCLASANS, Agustí, *Històries de la carn i de la sang*, Barcelone, Les Ales Estesés, [1928].

De esto me convencía, no hace mucho, con la lectura de sus maravillosas *Històries de la carn i de la sang*<sup>917</sup>. Todo el dolor, toda la angustia derivada del análisis – realizado con una minuciosidad morbosa – de la tragedia, hasta dar con la llaga, hasta dar con la carne viva de la tristeza, hasta sentir el estremecimiento de su contacto, nace de la analogía de su sentimiento de la vida con la de los grandes pesimistas que fueron Poe y Baudelaire<sup>918</sup>.

Ces appréciations sont des compliments à double tranchant. En effet, tout en paraissant valoriser les deux livres d'Esclasans, ils contribuent à les faire entrer dans des catégories auxquelles leur auteur n'aurait pas forcément souscrit, même s'il ne pouvait être en désaccord avec les écrivains cités ici en référence, ni avec la conclusion qui suit : « De aquí que su traducción de los *Petits poèmes* conserve todo el penetrante perfume demoníaco del original. La atención erudita se ha transformado en un auténtico fervor<sup>919</sup> ». Alors qu'à l'origine des traductions des *Fleurs du mal* par Joan Capdevila Rovira et Rossend Llates, mentionnés au début de l'article, il y aurait plutôt une « attention érudite », un intérêt d'ordre intellectuel, la relation d'Esclasans avec Baudelaire est donc plus passionnée.

Cette dimension affective et « l'analogie du sentiment de la vie » sont indéniables, on l'a vu, dans les références d'Esclasans à Baudelaire. C'est ce qui fait de lui, pour Díaz-Plaja, le traducteur idéal, puisqu'il n'aurait aucun effort à fournir pour entrer en communion spirituelle avec le poète français. Il lui suffirait de se laisser porter par son naturel pour se couler dans le style baudelairien. Díaz-Plaja inscrit ainsi Esclasans, sans nuance, dans la lignée des écrivains pessimistes, dont feraient partie Poe et Baudelaire, mais aussi décadents et satanistes. Après les affirmations sur la psychologie propre aux Catalans, ces commentaires soulignent, indirectement, l'étrangeté d'Esclasans dans son horizon littéraire immédiat. Cette triple catégorisation, qui explicite les points communs entre auteur traduit et traducteur, annonce également une réception problématique car les aspects mis en relief ne sont généralement pas évalués positivement par la critique.

L'année suivante, un article simplement signé des initiales R.M. montre la même préoccupation pour l'évaluation des ressemblances et des différences entre Esclasans et Baudelaire :

---

<sup>917</sup> *Ibid.*

<sup>918</sup> DÍAZ-PLAJA, Guillermo, « La sombra de Baudelaire » (1928), *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelone, Asenet, 1975, p. 207.

<sup>919</sup> *Ibid.*

Baudelaire, en manos de Esclasans, era un beneficio y un peligro a la vez. Un beneficio, por el rigurosísimo estilo de Esclasans, a quien el rigurosísimo estilo del francés no [...]. Un peligro, porque la [...] y majestuosa serenidad de las obras de Esclasans son muy distintas de la florida hermosura, a ratos como enfermiza, del gran poeta. El resultado ha sido, sin duda, más favorable a la primera parte de la disyuntiva. Se ha amoldado el traductor amorosamente, y nos ha dado la impresión de Baudelaire más que la propia<sup>920</sup>.

Une fois encore, la traduction est jugée en fonction de cette comparaison et considérée *a priori* comme un apport positif si auteur traduit et traducteur partagent les mêmes caractéristiques d'écriture. Si ce n'est pas le cas, pourtant, le risque est celui d'une assimilation du style de l'auteur original à celui du traducteur. La traduction d'Esclasans, qui pourrait osciller entre ces deux pôles, est cependant évaluée positivement car ce dernier a su éviter l'annexion de l'œuvre baudelairienne à la sienne propre. L'adverbe « amorosamente » est caractéristique de l'importance accordée à l'empathie dans le processus de traduction. Au-delà de l'avis du critique sur l'appariement de Baudelaire et Esclasans, l'intérêt de ce commentaire vient de la suggestion du risque encouru quand l'auteur du texte source et celui du texte cible ont des écritures trop dissemblables. Cependant, même dans le cas d'un grand contraste entre celles-ci, il semble possible d'aboutir à une bonne traduction si le traducteur sait faire preuve d'abnégation, comme Esclasans ici. Cet avis peut surprendre si on le confronte aux commentaires négatifs de la critique catalane à propos des écrits théoriques d'Esclasans, qui révèlent, selon certains, son dogmatisme et son égocentrisme.

En 1928, à la fin de son compte rendu de la traduction des *Petits poèmes en prose* par Esclasans, Domènec Guansé s'intéresse lui aussi à la question de la ressemblance entre poète traduit et traducteur, mais, cette fois, ce qui les sépare est considéré comme plus important que ce qui les réunit. La déclaration initiale va donc à l'encontre de l'avis exprimé par Díaz-Plaja :

La traducció catalana és feta per Agustí Esclasans. El seu temperament no sembla adir-se molt amb el de Baudelaire [...] Si Baudelaire té una exquisida sensibilitat pel color i pels perfums, la sensibilitat d'Agustí Esclasans vibra més pel ritme, per la música. La prosa de Baudelaire té alguna cosa de fal·laç, de gronxada . La d'Esclasans és tallada en arestes, finíssimes, com una inscripció sobre el marbre<sup>921</sup>.

---

<sup>920</sup> *El Sol*, 31 mars 1929. Certains mots sont illisibles dans la version de cet article consultée.

<sup>921</sup> « La traduction catalane est faite par Agustí Esclasans. Son tempérament ne semble pas vraiment s'accorder avec celui de Baudelaire [...] Si Baudelaire a une sensibilité exquise pour la couleur et les parfums, la sensibilité d'Agustí Esclasans vibre davantage pour le rythme, pour la musique. La prose de Baudelaire a quelque chose de

Pourtant, le critique trouve un point commun entre les deux poètes: leur « subjectivisme intransigeant ». L'intransigeance est justement un autre des traits de caractère qui a été souvent reproché à Esclasans dans ses articles critiques et théoriques. Intransigeance, dogmatisme et égocentrisme pourraient faire de lui un très mauvais traducteur. Pourtant, si les différents commentaires des traductions des *Petits poèmes en prose* empruntent des chemins différents, ils aboutissent tous à une même conclusion, celle de la réussite de l'association entre Esclasans et Baudelaire, qui renforce l'idée d'une relation privilégiée entre les deux poètes. La souplesse nécessaire à l'adaptation au style du texte original et la part de dévouement qu'implique le travail de traduction donnent donc d'Esclasans une image plus nuancée. L'instrumentalisation dont il a été question plus haut ne s'étend peut-être pas au-delà du paratexte des traductions des *Petits poèmes en prose*.

### 3.2.2.2. Des positions esthétiques partagées

Dans la conception de la littérature présentée par Esclasans, on retrouve les grandes lignes des idées propres au *noucentisme*, son rapport au classicisme, en particulier. Au début du XXe siècle, les auteurs classiques, grecs et latins sont considérés comme des modèles à suivre. Les traductions qui leur sont consacrées, à travers l'entreprise de la fondation Bernat Metge, à partir de 1922, sont à la base des discussions sur l'élaboration d'une métrique adaptée à la littérature catalane, discussions dans lesquelles Esclasans tient une place non négligeable. Dans *La meva vida*, les Grecs et les Latins sont appréciés par Esclasans pour leur poésie maîtrisée et il oppose leur travail de construction, comparé à celui des maçons, aux « fariboles anarchistes » telles que la fraîcheur, la parole vive, l'instant de grâce, invoqués par les écrivains « popularistes »<sup>922</sup> marqués par le sentimentalisme.

Esclasans aurait pu revendiquer comme modèles d'écriture les poètes catalans du *vuitcentisme*, qui étaient les principales références littéraires de sa jeunesse, mais il explique dans *La meva vida* que ces auteurs sont dépassés : « Avui, ni Maragall ni Alcover no ens semblen ja models recomanables per a una veritable poesia sistemàtica i ritmològica posada a

---

fallacieux, de berçant. Celle d'Esclasans est taillée en arêtes, très fines, comme une inscription sur le marbre. », GUANSE, Domènec, *Revista de Catalunya*, 1928, IX, 52, p. 464.

<sup>922</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, chap. XIV.

l'ordre del dia (eren romàntics que feien de clàssics *pour la circonstance*)<sup>923</sup>. » Face aux *vuicentistes* romantiques, il plaide pour le *noucentisme*, qu'il présente comme un classicisme<sup>924</sup>. Ces poètes du siècle précédent n'ont ainsi été pris comme modèles que temporairement, en l'absence d'autres auteurs de référence en langue catalane qui puissent tenir lieu de classiques pour les écrivains en formation. La rareté des modèles à suivre dans la littérature catalane, considérée comme très jeune, conduit Esclasans à se tourner vers la littérature étrangère. Il apparaît clairement que Baudelaire, lui, bien que *vuicentista* également puisque du siècle précédent, reste un exemple valable.

En effet, Baudelaire est généralement considéré comme un rénovateur dans le fond (surtout pour la thématique urbaine qu'il travaille) plus que dans la forme et sa versification est qualifiée de classique. De plus, il est encore proche du latin, utilisant cette langue dans certains des ses poèmes. Le fait que Baudelaire revendique son admiration pour Racine pouvait contribuer également à le ranger dans le camp du classicisme. Dans le sens le plus général du terme, celui d'écrivain consacré, Baudelaire est également un classique de la poésie au moment où Esclasans le traduit.

Il y avait probablement chez Esclasans lui-même une prétention au classicisme. Ainsi, lorsqu'il répond aux accusations de monotonie rythmique dans ses poèmes, il mentionne Racine comme précédent illustre : « Algú, en publicar-se el meu *Primer llibre de Ritmes*, parlà de monotonia. No ho entenc. (...) D'altra part : tot Homer, tot Petrarca, tot Racine, entre cent altres, han vessat sempre el personalíssim contingut líric dins un mateix cànon formal<sup>925</sup>. » Esclasans aurait pu également se réclamer d'Edgar Poe à cette occasion car, d'après Baudelaire, la monotonie était un des aspects de son écriture poétique<sup>926</sup>.

---

<sup>923</sup> « Aujourd'hui, ni Maragall ni Alcover ne nous semblent plus être des modèles recommandables pour une véritable poésie systématique et rythmologique mise à l'ordre du jour (c'était des romantiques qui tenaient lieu de classiques *pour la circonstance*). », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelona, Selecta, 1952, p. 111.

<sup>924</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, chap. XV.

<sup>925</sup> « Quelqu'un, lorsque mon *Primer llibre de Ritmes* fut publié, parla de monotonie. Je ne comprends pas. (...) Par ailleurs : tout Homère, tout Pétrarque, tout Racine, parmi cent autres, ont toujours versé un contenu lyrique très personnel dans un même canon formel. », ESCLASANS, Agustí, « Segon Llibre de Ritmes (Autocrítica) », *Mirador*, n°91, 23 octobre 1930, p. 4.

<sup>926</sup> Au début de « La genèse d'un poème », texte qui inclut les traductions du poème « Le Corbeau » et de « Méthode de composition », Baudelaire parle de la « puissante monotonie » des vers de Poe, liée à l'architecture symétrique de sa poésie et à la récurrence sous toutes ses formes. POE, Edgar Allan, « La genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, le Livre de poche, 1973.



De façon plus manifeste que son classicisme, c'est le goût de Baudelaire pour l'artifice et pour la forme travaillée qui semble avoir séduit Esclasans, car ce type de poésie est un contrepoint au « popularisme » qu'il méprise.

La réévaluation de Maragall, dont il a été question plus haut, était répandue parmi la génération d'Esclasans. On la retrouve par exemple chez Díaz-Plaja, qui mentionne, au début des années 1930, le « sentido simplista de la poesía de Maragall<sup>927</sup> » car c'est une poésie qui revendique son caractère intuitif et l'expression d'une beauté spontanée. Lorsqu'il commente Maragall, Esclasans oscille entre l'admiration et la réprobation, entre la fidélité à ses impressions d'enfance et la défense de ses propres théories « intellectualistes », difficilement compatibles avec l'esthétique prônée par son prédécesseur. Dans la phrase suivante, il exclut Maragall du reproche de manque de préparation théorique adressé aux poètes catalans en général, mais ce reproche est très significatif de la position d'Esclasans contre le spontanéisme des « hommes qui font des vers comme les oiseaux chantent »: « La majoria dels poetes catalans d'aleshores, només exceptuant Jacint Verdaguer, Joan Maragall i Josep Carner, em semblaven homes que feien versos com els ocells canten, sense cap prèvia formació filosòfica<sup>928</sup>. »

Cette opposition au spontanéisme, qui est plutôt formulée dans les écrits d'Esclasans comme rejet du « popularisme », semble être une des raisons pour lesquelles il tient Baudelaire en si grande estime. Dans la préface aux *Pequeños poemas en prosa*, la façon dont il commente la poésie baudelairienne le laisse du moins entendre: cette dernière contient des « Visiones alucinantes y sensaciones extrañas que crean, con la gracia elegantísima de su artificio poético, aladamente retórico, una especie de refugio contra la simplicidad ruda de la naturaleza o de la espontánea impreparación popular<sup>929</sup>. »

L'accent mis sur le caractère délibéré de la création littéraire, sur la lucidité qu'elle exige, ainsi que la primauté de la discipline et du travail de l'écrivain sur l'inspiration sont des constantes dans les écrits d'Esclasans. C'est l'un des critères principaux auxquels il fait appel

---

<sup>927</sup> DÍAZ-PLAJA, Guillermo, « Revisión de Maragall » (1929), *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelone, Asenet, 1975, p. 158.

<sup>928</sup> « la majorité des poètes catalans d'alors, à l'exception de Jacint Verdaguer, Joan Maragall et Josep Carner, me semblaient être des hommes qui faisaient des vers comme les oiseaux chantent, sans aucune formation philosophique préalable. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 133.

<sup>929</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa (Spleen de París)*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Maria M. Borrat, 1942., p. 7-8.

lorsqu'il pratique la critique et il a souvent des mots violents pour les écrivains qui ne se donnent pas la peine de faire passer leur ressenti immédiat à travers le filtre de techniques d'écriture. Pour lui, la rhétorique est fondamentale, et l'importance qu'il lui accorde est d'ailleurs jugée excessive par Domènec Guansé, qui le qualifie de « poète rhétorique » dans son recueil de portraits littéraires<sup>930</sup>. Quant à l'inspiration, pour Esclasans, « és una farsa anacrònica, un cabotinisme de bohemis. No existeix. No ha existit mai<sup>931</sup>. » Ce refus de compter sur l'inspiration est peut-être ce qu'Esclasans implique par le terme « responsable », qu'il utilise à de nombreuses reprises pour qualifier la littérature qu'il appelle de ses vœux, et dont Edgar Poe serait le fondateur : « Diríem, doncs, que la branca lírica més trascendental de la creació poètica responsable, sota el signe de la qual viuen els nostres temps, arrenca d'Edgar Allan Poe<sup>932</sup>. »

Poe, une des influences communes, de Baudelaire et d'Esclasans – à travers la traduction de son œuvre, en particulier – est connu pour sa défense de l'idée que l'écrivain doit suivre un plan bien établi quand il crée, sans rien laisser au hasard. C'est un point qui s'accorde avec les conceptions d'Esclasans. Pour lui, la prose de Poe, « la seva prosa magistral i numeral, exacta com un problema de matemàtiques<sup>933</sup> », est d'une précision fascinante, qui rapproche la littérature des sciences. L'œuvre de Poe est donc, à ses yeux, une œuvre canonique, de celles qui doivent servir de modèle à la poésie actuelle : « l'art poétique d'Edgar Allan Poe constitue un canon lyrique per als poetes joves, a través del qual aprendran a estilitzar i analitzar les més nobles i subtils angoixes metafísiques<sup>934</sup>. » Or, ces caractéristiques de l'œuvre de Poe, il est probable qu'il les associe aussi à Baudelaire et qu'il les ait connues à travers la « Méthode de composition », dont Baudelaire avait publié la traduction, accompagnée de celle du poème « Le Corbeau », sous le titre « Genèse d'un poème<sup>935</sup> », dans les *Histoires grotesques et sérieuses*, en 1865. Dans sa défense du travail

---

<sup>930</sup> GUANSE, Domènec, *Abans d'ara. Retrats literaris*, Barcelone, Proa, 1966, p. 110.

<sup>931</sup> « c'est une farce anachronique, un cabotinisme de bohèmes. Elle n'existe pas. Elle n'a jamais existé. », *Primer llibre del sistema*, cité par Marçal SUBIRAS I PUGIBET, « El sistema d'Agustí Esclasans a "La Revista" », *Revista de Catalunya*, n°171, 2002, p. 91.

<sup>932</sup> « Nous dirions, donc, que la branche lyrique la plus fondamentale de la création poétique responsable, sous le signe de laquelle vit notre temps, part d'Edgar Allan Poe. », dans Edgar Allan POE, *Edgar A. Poe*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Rosa dels Vents, 1938.

<sup>933</sup> « sa prose magistrale et numérale, exacte comme un problème de mathématiques », *ibid.*

<sup>934</sup> « l'art poétique d'Edgar Allan Poe constitue un canon lyrique pour les jeunes poètes, à travers lequel ils apprendront à styliser et à analyser les plus nobles et les plus subtiles angoisses métaphysiques. », *ibid.*

<sup>935</sup> POE, Edgar Allan, « La genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, le Livre de poche, 1973.

sans lequel il n'y a pas d'inspiration, Baudelaire exprime d'ailleurs des idées semblables, en particulier dans ses « Conseils aux jeunes littérateurs » qu'Esclasans a traduits dans *Mi corazón al desnudo*<sup>936</sup>.

Esclasans a donc pu s'approprier plusieurs des positions esthétiques de Baudelaire et le considérer comme un modèle littéraire idéal pour échapper à l'influence d'un type de poésie développé en Catalogne au XIXe siècle qui, dans les premières décennies du XXe siècle, n'était plus acceptable selon lui.

### 3.2.2.3. Esprit de système contre anti-systématisme

Jusqu'ici, il a été question essentiellement de ce qui pouvait rapprocher Esclasans de Baudelaire et l'on a vu comment Esclasans tentait même de rallier Baudelaire au système de son invention. S'il y a pourtant une question sur laquelle les positions des deux poètes semblent irréconciliables, c'est précisément celle du systématisme. Il n'est pas nécessaire de répéter l'importance, pour Esclasans, de son œuvre « systématique », dont les deux volumes de *La meva vida* décrivent les évolutions.

En revanche, il peut être intéressant de chercher le rapport entretenu par Baudelaire avec l'idée de système, pour contraster leurs positions à travers un dialogue à distance. Dans le compte rendu de l'Exposition universelle de 1855, lorsqu'il s'interroge sur la définition du Beau, Baudelaire se prononce justement sur ce sujet :

J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle ; il en faut toujours inventer un autre, et cette fatigue est un cruel châtement.<sup>937</sup>

Le choix du système est donc pour lui une solution de facilité utilisée par l'artiste qui recherche le confort des certitudes, mais ce n'est pas une position tenable car les manifestations diverses de la vie ne peuvent être réduites à un corps de doctrine fixe et unique<sup>938</sup>. Cette position tranche violemment avec l'attitude d'Esclasans telle qu'elle est

---

<sup>936</sup> « L'inspiration est décidément la sœur du travail journalier », BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, vol. 2, Paris, Gallimard, 1976, p. 18.

<sup>937</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Exposition universelle (1855) », *ibid.*, p. 577.

<sup>938</sup> « Et toujours mon système était beau, vaste, spacieux, commode, propre et lisse surtout ; du moins il me paraissait tel. Et toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie. J'avais beau déplacer ou étendre le criterium, il était

décrite, par exemple, par Carles Soldevila, dans un article de 1924 qui porte sur ses écrits critiques. Il y mentionne l'accent messianique d'Esclasans, ainsi que « la falta de precaució, el procediment de plantar les afirmacions com qui planta una bandera inviolable, el costum de pontificar en nom d'un sistema en calmosa gestació<sup>939</sup> ». Ce que Baudelaire dénonce, Esclasans en est justement accusé: lui n'hésite pas à pontifier au nom d'un système, et le verbe employé, très proche de celui que choisit Baudelaire, « prêcher », renvoie à un discours délivré depuis une position d'autorité conférée par la conviction de détenir la vérité.

Roberto Calasso, commentant les propos de Baudelaire sur l'Exposition universelle de 1855 cités plus haut, en tire des conclusions générales qui établissent l'anti-systématisme du poète français :

L'esprit de système ne convenait donc pas à Baudelaire. Pour lui, la métaphysique était plutôt une drogue puissante distillée dans la solitude, une doctrine dense de paralogismes, non moins que de rêves. Mais c'était aussi la seule possibilité qui le gardait toujours ouvert pour saisir tout « produit spontané, inattendu de la vitalité universelle »<sup>940</sup>.

Cette ouverture, qui permet de saisir l'inattendu, semble être à l'opposé de la pratique d'Esclasans, qui n'accepte les apports extérieurs que pour les assimiler à son système, ramenant toujours le différent à l'identique, comme il l'explique dans *La meva vida* :

De cada ètica i de cada estètica, de cada sistema filosòfic i de cada summa teològica que devorava, jo havia adquirit una subtilíssima habilitat a copsar-ne i a salvar-ne tan sols allò que podia servir-me per a la meva construcció individual, com si anés fent arreplec de tota la llenya idònia per a nodrir l'arbre de flames de la meva personal foguera sistemàtica<sup>941</sup>.

---

toujours en retard sur l'homme universel, et courait sans cesse après le beau multiforme et versicolore, qui se meut dans les spirales infinies de la vie. », BAUDELAIRE, Charles, « Exposition universelle (1855) », *ibid.*, p. 577-578. Même la référence à la monotonie qu'entraînerait l'application de règles systématiques à l'art rejoint le reproche de monotonie rythmique fait à la poésie d'Esclasans : « Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d'exprimer le beau se conformaient aux règles des professeurs-jurés, le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant. La variété, condition sine qua non de la vie, serait effacée de la vie. »

<sup>939</sup> « le manque de précaution, le procédé consistant à brandir les affirmations comme on brandit un drapeau inviolable, l'habitude de pontifier au nom d'un système en calme gestation », dans SOLDEVILA, Carles, « Rèplica a Esclasans », *La Mà Trencada*, 24 décembre 1924.

<sup>940</sup> CALASSO, Robert, *La folie Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011, p. 160.

<sup>941</sup> « De chaque éthique et de chaque esthétique, de chaque système philosophique et de chaque somme théologique que je dévorais, j'avais acquis une très subtile habileté à n'en tirer et à n'en sauver que ce qui pouvait me servir pour ma construction individuelle, comme si je ramassais tout le bois nécessaire pour nourrir

L'assimilation n'est certes pas toujours un processus négatif, mais il semble qu'elle corresponde chez Esclasans à l'incapacité à s'intéresser à une pensée extérieure sans la réduire à sa propre doctrine. La défense du système est bien, comme l'écrivait Baudelaire, un enfermement. C'est ce qui transparaît une fois encore à travers les mots d'Esclasans dans *La meva vida*, à propos de sa réflexions sur le rythme : « Donava voltes entorn de la meva terrible idea fixa, com el serpent que es mossega la cua<sup>942</sup>. » Alors qu'il pense signifier ainsi sa ténacité et sa capacité à approfondir l'idée première de son système, ces paroles sonnent surtout comme l'aveu involontaire d'une pensée en autarcie. L'image du serpent qui se mord la queue emblématise parfaitement cette réflexion en circuit fermé qui traduit le refus du débat, par crainte de devoir se remettre en cause.

Dans la citation qui suit, enfin, si l'on remplace, le mot qui est au cœur de la réflexion de Baudelaire dans l'essai sur l'Exposition universelle, le « Beau », par celui qui occupe le centre de l'œuvre d'Esclasans, « Rythmologie », les propos du poète français peuvent s'entendre comme une réponse directe à l'esprit de système d'Esclasans :

L'insensé doctrinaire du Beau déraisonnerait sans doute ; enfermé dans l'aveuglante forteresse de son système, il blasphémerait la vie et la nature, et son fanatisme grec, italien ou parisien, lui persuaderait de défendre à ce peuple insolent de jouir, de rêver ou de penser pas d'autres procédés que les siens propres.

À travers ces rapprochements, le contraste entre les conceptions des deux poètes est patent, et il ne porte pas sur un détail insignifiant mais sur un aspect déterminant de leurs théorisations respectives. Cette confrontation prouve que la lecture baudelairienne d'Esclasans a su être sélective pour ne pas voir chez le poète admiré ce qui aurait pu le conduire à une remise en question de ses théories. Au contraire, il l'a même utilisé pour se conforter dans son entreprise.

---

l'arbre de flammes de mon bûcher systématique personnel. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 146.

<sup>942</sup> « Je tournais autour de ma terrible idée fixe, comme le serpent qui se mord la queue. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 185.

### 3.2.3. Esclasans traducteur de Baudelaire : le dernier degré de l'appropriation

#### 3.2.3.1. L'année 1928 dans la vie et l'œuvre d'Agustí Esclasans : *Històries de la carn i de la sang*<sup>943</sup> et *Petits poemes en prosa*

En 1922, l'entrée comme contributeur à *La Revista* avait déjà constitué une étape essentielle aux yeux d'Esclasans, lui donnant l'occasion d'inscrire son nom aux côtés d'hommes de lettres reconnus et de participer à leur cercle au Cafè Continental. Il considère le début de cette collaboration, rendue possible grâce à la rencontre avec Josep Maria López-Picó, fondateur et directeur de la revue, comme le moment où il est armé chevalier de la littérature catalane, *noucentista* et responsable<sup>944</sup>.

Malgré cet adoubement, rétrospectivement, dans la préface à son *Antologia de contes* de 1960, c'est l'année 1925 qu'Esclasans désigne comme celle où il a réellement atteint sa maturité artistique. 1925, c'est l'année de publication de son deuxième livre – le premier était une traduction de Balzac l'année précédente – un ensemble d'essais critiques, *Articles inédits*.

Les *Petits poemes en prosa*, qui paraissent en 1928, sont donc parmi les toutes premières traductions en volume publiées par Esclasans, ce qui leur donne une place importante. Pourtant, curieusement, alors qu'il mentionne dans *La meva vida* les autres traductions réalisées et publiées dans les mêmes années (celles de Benjamin Constant<sup>945</sup> et d'Eugène Fromentin<sup>946</sup>, commandées par Joan Puig i Ferrater, celle de Max Beerbohm<sup>947</sup> également, toutes parues en 1928-1929) et malgré l'importance qu'il accorde habituellement à Baudelaire, la traduction et la parution des *Petits poemes en prosa* est passée sous silence dans les Mémoires d'Esclasans. Il faut dire que l'année 1928 est riche en publications et en succès. Le Prix Extraordinaire lui est alors décerné aux Jeux floraux, pour son poème *Ritmes* n°10. La fierté d'être lauréat est visiblement accrue par la présence cette année-là, parmi les membres du jury, du critique madrilène Enrique Diez-Canedo<sup>948</sup>.

---

<sup>943</sup> ESCLASANS, Agustí, *Històries de la carn i de la sang*, Barcelone, Les Ales Esteses, [1928].

<sup>944</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 22.

<sup>945</sup> CONSTANT, Benjamin, *Adolf*, Badalona, Proa, 1928.

<sup>946</sup> FROMENTIN, Eugène, *Dominique*, Badalona, Proa, 1929.

<sup>947</sup> BEERBOHM, Max, *L'hipòcrita santificat : (happy hypocrite)*, Barcelone, La Revista, 1929.

<sup>948</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 69-70.

D'autre part, ses *Històries de la carn i de la sang*<sup>949</sup>, publiées elles aussi en 1928, reçoivent de bonnes critiques et connaissent surtout un certain succès auprès des lecteurs. Le recueil de nouvelles est d'ailleurs réédité en catalan dès l'année suivante et de nouveau en 1937, puis en 1960 dans une *Antologia de contes (1925-1960)*. Parallèlement, les nouvelles ont aussi connu plusieurs éditions en castillan en 1946, 1960 et jusque dans les années 70, ce qui en fait probablement le livre d'Esclasans le plus vendu.

En mentionnant, dans *La meva vida*, la publication de la suite de ce recueil, intitulée *Miquel Àngel i altres proses*, en 1933, Esclasans explique quel était son projet lorsqu'il a entrepris d'écrire l'ensemble de ces nouvelles:

La narració catalana d'aquells temps era: o « rural » a la manera dels floralistes vuitcentistes ; o « anti-rural », a la manera dels noucentistes orsiens. Jo vaig ésser el primer que trencà aquell doble mal encís, i que, recordant Aloysius Bertrand i Charles Baudelaire, vaig fer unes proses curtes veritablement « ciutadanes », no pas « burgeses », sinó « humanes » (...)<sup>950</sup>.

Il est intéressant de souligner l'utilisation de la littérature française qui est faite ici. Elle aide Esclasans à se situer dans le panorama de la littérature catalane en lui donnant une autorité. En se tournant vers la France, il ne se détourne pas de sa patrie mais cherche à la faire évoluer. Il se présente un effet ambitieusement comme l'auteur capable de dépasser l'opposition entre les écrivains des deux grandes époques de renouveau de la culture catalane. Il y a dans cette déclaration une condamnation laconique de la littérature narrative du XIX<sup>e</sup> siècle et des deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, considérée comme victime d'un double sortilège qui l'aurait empêchée jusque-là de sortir de la dichotomie entre ruralisme et anti-ruralisme. Lui se distingue de ses prédécesseurs précisément grâce à sa connaissance de la littérature française antérieure, à laquelle il doit d'avoir réussi à se libérer des tendances dominantes pour trouver une troisième voie. C'est un nouvel exemple de la représentation qu'Esclasans donne de la littérature française à travers ses Mémoires : comme un souffle d'air frais capable de participer au renouvellement de l'atmosphère étouffante de la littérature catalane, comme il l'avait exprimé avec force à son retour de France en décrivant Barcelone

---

<sup>949</sup> ESCLASANS, Agustí, *Històries de la carn i de la sang*, Barcelone, Les Ales Esteses, [1928].

<sup>950</sup> « La narration catalane en ce temps-là était : ou “rurale” à la manière des floralistes *vuitcentistes* ; ou “anti-rurale”, à la manière des *noucentistes* orsiens. Je fus le premier à rompre ce double sortilège et, me souvenant d'Aloysius Bertrand et de Charles Baudelaire, à faire des proses courtes véritablement “citadines”, non pas “bourgeoises” mais “humaines” (...). », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 106.

comme une ville vivant toutes fenêtres fermées. En montrant son ambition d'ouvrir la marche en Catalogne, Esclasans souligne l'avantage que lui offre la partie française de sa formation culturelle, sur laquelle il insiste fièrement dans *La meva vida*.

Après avoir réussi à être reçu dans les rangs des *noucentistes*, dont il reprend à son compte la plupart des idées, Esclasans souhaite donc imprimer sa marque dans l'histoire littéraire en se détachant d'eux. Les *noucentistes* qui suivent les idées d'Eugeni d'Ors, dont Esclasans écrit dans ses Mémoires qu'il a joué un rôle déterminant dans sa propre formation, ne sont plus alors considérés comme un groupe auquel il est souhaitable d'appartenir, mais comme des écrivains dont les pratiques – narratives, au moins – présentées très schématiquement, correspondraient simplement à une réaction sans nuance vis-à-vis de l'époque précédente, qu'il faut maintenant dépasser.

Avec ses nouvelles, Agustí Esclasans veut donc jouer un rôle de pionnier et se propose à son tour comme modèle pour renouveler la prose catalane de son temps dans son contenu – car la nouveauté inspirée par les écrivains français est surtout thématique: il s'agit de se tourner vers une littérature « citadine », et c'est un aspect qui est souvent considéré comme caractéristique de la poésie baudelairienne – mais aussi dans sa forme, comme nous le commenterons plus loin. En se présentant comme l'auteur capable d'effectuer la synthèse entre *vuitcentistes* et *noucentistes*, tout en se faisant l'héritier de Bertrand et de Baudelaire, peut-être corrigés par Poe, il tente de se situer au-dessus de la mêlée. Pourtant, ce recours à la littérature étrangère du siècle précédent semble être davantage une stratégie de légitimation de son œuvre propre qu'une véritable recherche de modèle littéraire.

### 3.2.3.2. *Mi corazón al desnudo* : journal intime du traducteur ?

Après la traduction en catalan des *Petits poèmes en prose* de 1928 et celle de 1942 en castillan, dont la préface sera analysée plus loin, le dernier livre de traductions de Baudelaire par Esclasans est *Mi corazón al desnudo*, publié par la maison d'édition Apolo à Barcelone. Contrairement à ce que le titre semble indiquer, il ne s'agit pas uniquement de la traduction de « Mon cœur mis à nu », mais d'une anthologie pour laquelle Esclasans sélectionne, de façon apparemment très libre, des proses baudelairiennes. Les principales sections suivent pourtant



globalement l'ordre du volume des *Œuvres posthumes*<sup>951</sup> de Baudelaire. Il commence par traduire des fragments des journaux intimes, puis des écrits critiques sur Edgar Poe, Richard Wagner et Victor Hugo. Il propose également la traduction intégrale des « Conseils aux jeunes littérateurs ».

L'essai qui est inclus juste avant ces derniers entretient des relations étroites avec un des textes du *Spleen de Paris* : il s'agit de « La morale du joujou » dont trois paragraphes, légèrement modifiés, sont réutilisés dans « Le joujou du pauvre ». La présence de cet essai, qui a pu susciter l'intérêt d'Esclasans par sa proximité avec le poème en prose, n'est par ailleurs pas surprenante dans un recueil dont le titre annonce des écrits de l'ordre de la confession. En effet, il est en partie autobiographique, son point de départ étant un souvenir d'enfance de Baudelaire. Il peut donc être considéré comme un complément des journaux intimes.

La dernière section du livre, intitulée « Dispersas », est la plus singulière. C'est un pot-pourri de très courts extraits dans lequel l'origine des textes n'est pas donnée. Bien que l'anthologie soit presque entièrement composée d'essais, cette partie est l'occasion pour Esclasans de glisser des fragments poétiques. Une phrase des *Petits poèmes en prose* apparaît ainsi clandestinement : « Mi alma se sumerge en los perfumes como la de los demás hombres en la música<sup>952</sup> », qui peut être identifiée comme la traduction de « Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique » (« Un hémisphère dans une chevelure »). La traduction du verbe est très approximative, ce dont Esclasans n'est pas coutumier s'agissant de Baudelaire. On peut supposer que, plutôt qu'une traduction non littérale, ce décalage trahit une petite défaillance de la mémoire signalant l'intériorisation du texte baudelairien.

Dans la même section, presque à la fin du volume, Esclasans fait aussi figurer, toujours sans référence, un extrait de la lettre à Arsène Houssaye, qui sert de préface aux *Petits poèmes en prose* :

¿Quién de nosotros, en sus momentos de ambición, no ha soñado en el prodigio de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, tan flexible y tan maleable que pueda adaptarse a todas las actitudes líricas del alma, a las sinuosidades del ensueño y a las inquietudes de la conciencia?

---

<sup>951</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1908.

<sup>952</sup> ESCLASANS, Agustí, *Mi corazón al desnudo*, Barcelone, Editorial Apolo, 1947, p. 275.

La comparaison de la retraduction de ces textes avec les versions en castillan publiées par Esclasans cinq ans auparavant fait ressortir de nombreuses différences. Des variantes ponctuelles pourraient laisser penser dans un premier temps qu'Esclasans n'avait plus sous les yeux les *Pequeños poemas en prosa* de 1942, mais les nouvelles traductions semblent avoir été réalisées délibérément dans le but de différer des précédentes<sup>953</sup>, en cherchant presque pour chaque terme un équivalent non utilisé dans la version antérieure. Cette nouvelle publication marque donc une volonté d'approcher à nouveau les textes baudelairiens au plus près, et souligne le caractère incontournable de la poésie de Baudelaire pour Esclasans, même dans un volume consacré à sa facette de critique et d'essayiste.

*Mi corazón al desnudo* apparaît ainsi comme une sélection imprévisible, qui ne suit pas de critères scientifiques et n'est pas rigoureuse dans le référencement de ses sources, laissant le lecteur connaisseur retrouver l'origine des différents fragments baudelairiens. Esclasans glisse même, dissimulés au milieu de la prose, quelques vers : il fait une incursion dans *Les Fleurs du mal*, mais sans l'avouer, lorsqu'il emprunte à « Un voyage à Cythère » ses deux derniers vers<sup>954</sup> en les disposant comme des lignes de prose. C'était déjà une traduction de ces vers, manifestement chargés de sens pour Esclasans, qui concluait la préface de l'édition de 1942, comme nous l'avons vu.

Ce caractère arbitraire fait sans doute de ce volume la publication baudelairienne la plus personnelle d'Esclasans. En effet, l'intervention sur les textes est double, puisque la traduction est précédée d'une sélection. C'est aussi la dernière et, grâce à son caractère anthologique, Esclasans semble l'avoir utilisée comme l'occasion de dresser le bilan de ce qu'il a retenu de deux décennies de fréquentation de Baudelaire. Que la poésie n'en soit pas totalement absente n'a donc rien d'étonnant. On y retrouve aussi d'autres obsessions d'Esclasans, à travers les écrits sur Poe et sur Wagner, par exemple, artistes dont on a vu l'importance qu'ils ont aux yeux d'Esclasans, ou même, pour conclure la section « Dispersas », des mots qui ne sont pas de Baudelaire, avec la mention du célèbre

---

<sup>953</sup> « Cuál de nosotros, en sus días de ambición, no ha soñado en el milagro de una prosa poética musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y acompañada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? », dans Charles BAUDELAIRE, *Pequeños poemas en prosa (Spleen de París)*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Maria M. Borrat, 1942.

<sup>954</sup> Il traduit « Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage/ De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût ! » par « ¡Dios mío: concededme la fuerza y el valor de poder contemplar mi cuerpo y mi corazón sin repugnancia! », dans Agustí ESCLASANS, *Mi corazón al desnudo*, Barcelone, Editorial Apolo, 1947, p. 284.

commentaire de Victor Hugo sur le « frisson nouveau<sup>955</sup> », déjà mentionné, en français, dans les préfaces des éditions de 1928 et de 1942.

Le titre lui-même, légèrement trompeur quant au contenu réel du volume, est pourtant très révélateur. Esclasans s'explique en effet sur son choix dans sa préface, ce qui le rend particulièrement lourd de signification<sup>956</sup>. Les majuscules qu'il utilise lorsqu'il commente ces termes attirent l'attention car Esclasans réserve d'habitude leur utilisation à la mention de son « Système ». Pour lui, il ne s'agit pas uniquement de la traduction du nom que Baudelaire donne à une série de notes ; il est emblématique de l'ensemble de l'œuvre baudelairienne et doit refléter la « sinceridad insobornable » de ce dernier.

Mais ce titre parle également du traducteur. C'est dans un écrit à la première personne que la confusion des voix du traducteur et de l'auteur traduit atteint son degré maximum, et cette caractéristique de la traduction est particulièrement frappante ici. De plus, la superposition des voix que suppose toute traduction est ici augmentée d'une épaisseur supplémentaire car Baudelaire a lui-même emprunté cette expression à Edgar Poe, comme le rappelle Esclasans. Ce simple titre cache donc en réalité une double traduction : de « My heart Laid Bare », idée suggérée par Edgar Poe en 1844<sup>957</sup>, à « Mon cœur mis à nu » – double appropriation par Baudelaire de cette suggestion, puisqu'il ne se contente pas de la traduire mais reprend la dénomination pour l'appliquer à ses propres écrits – jusqu'à la version espagnole choisie par Esclasans, il semble que l'auteur traduit, à travers la reprise des mêmes mots, passe à chaque fois le flambeau à son traducteur. Malgré cette superposition dont il est conscient, Esclasans n'hésite pas à qualifier le titre choisi d'authentiquement baudelairien.

---

<sup>955</sup> « Juicio de Víctor Hugo sobre Charles Baudelaire: "Habéis dotado al cielo del arte de no sé qué relámpago macabro; habéis creado un escalofrío nuevo... » *ibid.*

<sup>956</sup> « Edgar Poe, en su "Marginalia", de los "Cuentos grotescos", había escrito que si un hombre ambicioso quiere revolucionar de golpe el mundo entero del pensamiento humano, de la opinión y del sentimiento, no tiene que hacer más que escribir un muy pequeño libro, con un título sencillo y sin pretensiones: "Mi corazón al desnudo". A Charles Baudelaire le hizo gracia esta nota, y empezó a escribir uno de sus "Diarios íntimos" con este título. Al proceder a la selección que ahora vas a saborear y a meditar, querido lector, he buscado, yo también, un título patético y limpio, verdadero y noble. He dudado entre muchos, pero finalmente he escogido éste, tan auténticamente baudelairiano: MI CORAZÓN AL DESNUDO. », *ibid.*, p. 12-13.

<sup>957</sup> « If any ambitious man have a fancy to revolutionize, at one effort, the universal world of human thought, human opinion, and human sentiment, the opportunity is his own – the road to immortal renown lies straight, open, and unencumbered before him. All that he has to do is to write and publish a very little book. Its title should be simple – a few plain words – "My Heart Laid Bare." But – this little book must be true to its title. », POE, Edgar Allan, « Marginalia », *Democratic Review*, novembre 1844.

C'est dire que la traduction permet réellement de faire sienne l'idée d'autrui, et qu'il considère probablement ce titre comme tout aussi authentiquement esclasansien<sup>958</sup>.

En dehors de la sélection et de la traduction, on l'a vu plus haut, la préface de *Mi corazón al desnudo* est le lieu d'une appropriation de la biographie baudelairienne à travers quelques inexactitudes ou distorsions. Les *Petits poemes en prosa* en catalan étaient accompagnés d'une « notice bibliographique », paratexte introductif dont la brièveté ne permettait pas à Esclasans d'explicitier sa relation à Baudelaire. Dans ses préfaces, le traducteur est d'ailleurs censé s'effacer devant l'auteur traduit, surtout s'il n'est pas une figure littéraire de premier plan et que l'auteur traduit est prestigieux. Dans la version en castillan, plus longue, ce sont surtout *Les Fleurs du mal* et les *Petits poèmes en prose* qui sont au centre du discours. La préface de *Mi corazón al desnudo* est la plus longue des trois et elle est surtout biographique, c'est donc celle qui se prête le plus à un rapprochement entre les expériences vécues. Il n'est pas étonnant, dès lors, que la préface soit le lieu d'une appropriation, non plus idéologique et esthétique, comme c'était le cas dans celle de 1942, mais vitale.

La persévérance dans la traduction de Baudelaire, plusieurs fois recommencée pendant deux décennies, puis l'intérêt qu'Esclasans professe encore pour le poète dans *La meva vida*, quelques années plus tard, sont les signes d'une réelle affinité. Certes, la répétition de la traduction d'abord dans sa langue maternelle puis dans la langue nationale, obéit également à des raisons éditoriales et économiques. Lorsqu'il fait le bilan des gains tirés de ses écrits, Esclasans conclut en effet que les traductions, pourtant mal payées, lui ont rapporté plus d'argent que ses œuvres originales. Il explique également dans *La meva vida* le fleurissement éphémère de nouvelles maisons d'édition en Espagne et l'inflation des publications pendant la Seconde Guerre mondiale, période où lui-même publie énormément, essentiellement des traductions, et en castillan. Les *Pequeños poemas en prosa* s'inscrivent dans ces années fastes. Mais de nombreux commentaires d'Esclasans ont montré que l'intérêt pour Baudelaire, ancré depuis sa jeunesse, dépasse largement l'intérêt économique ponctuel et donne lieu à des

---

<sup>958</sup> Le principe d'un écrit autobiographique qui vise la sincérité totale inspire peut-être Esclasans à son tour pour l'écriture de ses Mémoires, à côté d'une référence essentielle dans son panthéon, les *Confessions* de saint Augustin, son homonyme. Le premier volume de *La meva vida*, en effet, est publié cinq ans seulement après *Mi corazón al desnudo*.

appropriations multiples, dont la traduction est une des manifestations les plus évidentes. Traduire Baudelaire semble donc avoir été pour Esclasans une façon de satisfaire une demande éditoriale en même temps qu'un moyen de mettre en forme sa fascination pour la vie et l'œuvre du poète français.

La présence de Baudelaire dans les écrits d'Esclasans est à la fois tenace et diffuse. C'est peut-être le signe justement d'une empathie si grande qu'il devient difficile parfois, le temps aidant, de distinguer entre le propre et l'étranger. Glyn Hambrook a souligné, à l'échelle collective, que les références à Baudelaire au début du XXe siècle étaient allusives parce qu'il était déjà un auteur reconnu et qu'il n'était plus nécessaire de le mettre sur le devant de la scène, prenant l'exemple de la revue *Helios*, et, à l'échelle individuelle, il est possible de tirer une conclusion similaire concernant Esclasans<sup>959</sup>, en particulier si l'on prend en compte la façon dont il se réfère à Baudelaire dans *La meva vida*. Un degré avancé d'assimilation, dans le sens le plus fort de ce mot, c'est-à-dire « l'action de rendre semblable et même identique à quelqu'un ou à quelque chose<sup>960</sup> », peut en effet conduire à une intériorisation qui n'est même plus une connaissance consciente des textes mais une forme de communion avec tous les aspects de la vie du poète français.

Que la relation d'Esclasans avec Baudelaire ne serve pas uniquement les intérêts de ce dernier, en élargissant sa diffusion, mais que l'appropriation s'accompagne parfois d'une instrumentalisation introduit une certaine réciprocité. Certes, les préfaces d'Esclasans peuvent conduire le lecteur à une vision faussée de Baudelaire, mais elles sont aussi la preuve d'un intérêt passionné qui peut être transmis. Ce qui fait d'Esclasans une personnalité intéressante à inclure dans l'étude de la réception de Baudelaire en Espagne ce n'est pas une lucidité critique plus grande que celle de ses prédécesseurs dans l'analyse de son œuvre, par exemple, ni une influence détectable dans sa propre écriture. On retrouve bien chez lui les facettes baudelairiennes qui correspondent aux clichés véhiculés par la critique (démoniaque, exotique, flâneur urbain, modèle de traducteur) même s'il tente de s'en démarquer sur d'autres aspects, en défendant l'image d'un Baudelaire respectable. De plus, il y a des incompatibilités telles entre certains principes de Baudelaire et d'Esclasans que l'affinité ressentie inclut nécessairement une part de mésinterprétation. Mais l'interpénétration entre la

---

<sup>959</sup> HAMBROOK, Glyn, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue modernista *Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000, p. 175-188.

<sup>960</sup> *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, Analyse et traitement informatique de la langue française (Atilf).

vie de Baudelaire et celle d'Esclasans, l'appropriation intime et déformante observée dans les écrits du poète catalan, valent la peine d'être explorées car elles éclairent les circonstances individuelles de la réception de Baudelaire, mettant en évidence les multiples raisons qui peuvent motiver l'é étroitesse de la relation nouée avec un auteur étranger du siècle précédent.

Non exempte de malentendus, la relation n'en est pas moins fructueuse, puisque Esclasans a contribué à la diffusion de *Petits poèmes en prose* en Catalogne, proposant d'abord la première traduction intégrale du recueil en catalan, puis une nouvelle version castillane publiée à Barcelone, une vingtaine d'années après le fleurissement des autres traductions étudiées, toutes parues à Madrid. Ces traductions sont réellement un gain pour Esclasans car elles lui ont valu des comptes rendus positifs, alors que la publication de ses articles critiques, essais et poèmes, la défense de son « Système », surtout, étaient le plus souvent l'occasion de commentaires négatifs et moqueurs dans la presse.

### 3.3. La place de Baudelaire dans la critique littéraire d'Enrique Diez-Canedo

#### 3.3.1. Les principaux commentaires critiques sur Baudelaire

Dans son édition des *Petits poèmes en prose*, l'intervention de Diez-Canedo dans le paratexte se limite à une brève préface et au choix du titre, s'il n'est pas dû à l'éditeur. En plus d'étudier ce texte, il faut donc chercher dans d'autres préfaces et articles de presse les commentaires dispersés consacrés à Baudelaire, pour tenter de reconstituer une opinion d'ensemble.

##### 3.3.1.1. La place de Baudelaire dans la généalogie de la poésie moderne

Dans *La poesía francesa moderna*, peut-être l'un de ses premiers écrits critiques sur le poète français, il replace ce dernier dans une généalogie poétique étendue :

Creaba un arte nuevo; en su soneto « Correspondances » ha de verse acaso la obra inicial del simbolismo (...). Era un arte integrado por la sensualidad más exasperada y el misticismo más ardiente: nadie había trazado cuadros de tan palpitante realismo, de los que se desprende un profundo sentido espiritual. (...) Su obra es eterna, no por lo que en

ella haya de morboso y extraño, producto de la época y el medio, sino por la austeridad artística y el vigor espiritual de este poeta, motejado de ininteligible y mixtificador, por la crítica oficial, desde Brunetière hasta Faguet. No hay poeta contemporáneo que no deba algo a Baudelaire<sup>961</sup>.

C'est donc comme père du symbolisme que Baudelaire figure dans l'anthologie. Diez-Canedo repousse les clichés les plus répandus pour se centrer sur les qualités réelles de son écriture, au-delà du scandale suscité de son vivant. Il s'agit de faire le bilan de ce qu'il a apporté à la littérature, en écartant les commentaires qui s'appuieraient sur des critères extra-esthétiques (l'époque et le milieu sont laissés de côté). Cette notice est d'ailleurs un bon exemple de la méthode critique de Diez-Canedo, qui s'appuie sur des connaissances étendues et tient compte des critiques qui l'ont précédé tout en se démarquant d'eux. D'après Alfred E. Carter, cette présentation suffit à montrer la perspicacité du critique espagnol vis-à-vis de l'apport de Baudelaire à la poésie moderne : « To have pointed out in 1913 that the permanent value of Baudelaire's work lay in its "austeridad artística and vigor espiritual" is a notable example of critical acumen<sup>962</sup>. »

Diez-Canedo généralise même l'influence de Baudelaire dans le temps et dans l'espace, en faisant de lui l'inspirateur de presque tous les mouvements littéraires européens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

Fue, en pleno romanticismo, a la segunda hora romántica, cuando ya eran dogmas las osadías de la primera, un espíritu señero y excepcional. Su sombra se proyecta en toda la producción de fines de siglo, en los naturalistas, en los simbolistas, y pasa de la francesa a las demás literaturas<sup>963</sup>.

À l'occasion du cinquantenaire de la mort de Baudelaire, en 1917, Diez-Canedo lui consacre un article<sup>964</sup>, puis il le dépeint dans un chapitre de *Sala de retratos*<sup>965</sup>, en 1920. Pour accompagner les hommages qui lui sont rendus au centenaire de sa naissance, il écrit un autre article l'année suivante, « Los cien años de Baudelaire<sup>966</sup> ». Il y donne quelques indications

---

<sup>961</sup> Díez CANEDO, Enrique, FORTÚN, Fernando, *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento, 1913, cité par David MARÍN HERNÁNDEZ, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007, p. 55.

<sup>962</sup> CARTER, Alfred E., « Highlights of Spanish Criticism of Baudelaire », *South Atlantic Bulletin*, vol. 33, n°4, novembre 1968, p. 11-13.

<sup>963</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Poemas en prosa*, trad. d'Enrique Diez-Canedo, Madrid, Calpe, 1920.

<sup>964</sup> Díez CANEDO, Enrique, « Notas sobre Baudelaire », *España*, n°134, 1917, p. 14-15.

<sup>965</sup> Díez CANEDO, Enrique : « Sobre Baudelaire », *Sala de retratos*, San José de Costa Rica, García Monge y Cía, 1920.

<sup>966</sup> Díez CANEDO, Enrique, « Los cien años de Baudelaire », *Índice*, n°1, 1921.

sur les caractéristiques de sa poésie et se consacre surtout à la question de sa réception. Après avoir imaginé un poète de cent ans invalide, Diez-Canedo rejette cette vision, car l'œuvre de Baudelaire ne vieillit pas. Cette œuvre semble se résumer à un seul livre, qui n'est même pas cité, car les lecteurs doivent tous savoir de quel recueil il s'agit :

En todas las prensas nacía de nuevo el libro inmortal. No podemos, ciertamente, a los cien años de su nacimiento, ver, detrás de un cristal, a Baudelaire inválido; pero ya, para siempre, de cien años o de trescientos, hemos de contemplarle igual a través de ese libro, llamado a no envejecer<sup>967</sup>.

Lorsque Baudelaire est mentionné par la critique, il est habituel qu'elle le présente uniquement comme l'auteur des *Fleurs du mal*. Cependant, cette omission du *Spleen de Paris* est surprenante de la part de celui qui a traduit ce recueil un an auparavant. Elle suggère surtout que les poèmes en prose n'étaient pas assez connus des lecteurs pour que Diez-Canedo puisse s'y référer à demi-mot, et qu'ils ne faisaient pas partie de l'image canonique du poète français. L'allusion au don des fées pourrait pourtant être lue comme un clin d'œil au vingtième poème du *Spleen de Paris*, comme le signe qu'il ne l'oublie pas complètement.

Baudelaire est présenté par Diez-Canedo comme le poète de l'exigence, ce qui a rendu difficile sa réception initiale mais assure sa pérennité :

Cuando las hadas le ofrecieron sus dones, el poeta se tomó la libertad de escoger. Y desdeñoso de una gracia fugaz, eligió una perfección severa. No ha de tener, así, el prestigio cambiante del álamo en la ribera, ni el cálido verdor del naranjo, ni el voluptuoso derrame aromático de la acacia o de la madreSelva, sino el oscuro follaje perenne, el excitante perfume, la alta soledad del abeto<sup>968</sup>.

Diez-Canedo ne précise pas à quel pays il se réfère, lorsqu'il considère la réception de Baudelaire. Il montre ainsi que Baudelaire a été partout sous-estimé, avant d'être enfin apprécié à sa juste valeur. La phrase « Y no envejecerá porque no ha tenido juventud » peut être comprise de deux façons dont l'une se rapporte aussi à une histoire de la réception du poète : la jeunesse pourrait désigner le moment où le recueil est à la mode, où l'auteur connaît un grand succès, jeunesse qui passe vite, quand le lectorat se lasse. Ce serait cette absence de gloire immédiate et éphémère (car le scandale provoqué par *Les Fleurs du mal* n'est pas réellement un succès pour l'œuvre) qui aurait favorisé la réévaluation postérieure du poète. Après une période de latence, qui fait suite à de vives polémiques, Baudelaire accède au statut

---

<sup>967</sup> *Ibid.*

<sup>968</sup> *Ibid.*



de classique. L'idée que l'œuvre de Baudelaire n'a jamais été jeune se réfère également aux caractéristiques d'une poésie « desencantada y sólida » qui, dès le premier recueil, se présente dans sa maturité.

Une appréciation incidente de Diez-Canedo sur Baudelaire souligne également la profondeur de sa poésie. Elle apparaît dans l'article consacré aux traductions de Verlaine, à propos des *Poèmes saturniens*, décrits comme suit :

este tomo, en que el poeta francés sigue cuanto es posible, sin pérdida de su propio temperamento, a Baudelaire, primer padre espiritual de esa larga familia en que está el poeta español; familia de hijos pródigos que se van por el mundo detrás de una quimera, anhelantes de leerle en los ojos el misterio; de una esfinge, devoradora para quien no sea Edipo o Baudelaire<sup>969</sup>.

### 3.3.1.2. Baudelaire traducteur d'Edgar Poe

Une des caractéristiques de la critique de Diez-Canedo est la précision avec laquelle il traite l'actualité éditoriale<sup>970</sup>. Ne se contentant pas de prendre les éditions littéraires récemment parues comme prétexte pour amorcer son article avant d'oublier rapidement le livre au profit de généralités rebattues sur l'auteur ou le texte dont il est question, il s'intéresse de près aux caractéristiques des éditions qu'il présente. Cette approche est particulièrement sensible dans l'article « Baudelaire y Poe<sup>971</sup> » paru dans *El Sol* en 1931, où il commence par décrire les différents volumes de l'édition des *Œuvres complètes* de Baudelaire publiée par la *Nouvelle Revue Française* et dirigée par Félix-François Gautier et Yves-Gérard Le Dantec. Diez-Canedo ne se limite donc pas à la relecture des textes de Baudelaire mais se montre particulièrement attentif au paratexte des éditions qu'il a entre les mains et dont il rend compte pour les lecteurs.

Le volume dont il est plus précisément question concerne les traductions des textes de Poe, ce qui donne à Diez-Canedo l'occasion d'aborder un sujet qui le touche particulièrement : la traduction pratiquée par les écrivains. Il s'intéresse ainsi aux informations qu'Yves-Gérard Le Dantec fournit sur la genèse de ces traductions. D'après les précisions de Diez-Canedo, il ne s'agit pas ici strictement de remonter à l'étude des

---

<sup>969</sup> DIEZ CANEDO, Enrique, « Verlaine en castellano », *El Sol*, 29 décembre 1921, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Segunda serie (1920-1924)*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1964, p. 80.

<sup>970</sup> Ainsi, les articles de 1917 et de 1931, tout comme la préface des *Poemas en prosa*, se fondent sur des éditions françaises publiées récemment.

<sup>971</sup> DIEZ-CANEDO, Enrique, « Baudelaire y Poe », *El Sol*, 1<sup>er</sup> novembre 1931, p. 2.

manuscripts, comme le fera plus tard la critique génétique, mais de comparer des versions successives d'un même texte publiées dans la presse puis en volume. Les détails fournis révèlent la curiosité du critique espagnol pour le processus d'écriture baudelairien. Il montre ainsi combien sa propre méthode critique est éloignée des approches essentiellement biographistes le plus souvent pratiquées à propos de Baudelaire et de la conception romantique de la création littéraire qui préfère mettre en avant l'inspiration plutôt que le travail de création.

Au-delà du commentaire sur les différents états des traductions, il s'attarde sur la façon dont le poète américain a pu influencer l'œuvre originale de Baudelaire : les *Fleurs du mal* étaient déjà trop avancées lorsque leur auteur a traduit Poe pour considérer que ce dernier a pu imprimer sa marque sur ces vers mais l'influence de ses idées esthétiques se fait sentir dans la critique littéraire et artistique baudelairienne.

La principale conclusion que Díez-Canedo tire de la lecture de ce volume est l'amour de Baudelaire pour le texte qu'il traduit, sans lequel la recherche constante d'amélioration d'une version à l'autre ne pourrait s'expliquer : « en las ediciones sucesivas el texto adquiere tales mejoras, que bien claro se ve en el empeño no la simple función, poco menos que mecánica, de un traductor hábil, sino el amor al texto interpretado, que llega a tener consideración de obra propia. »

La description des différentes étapes par lesquelles Baudelaire est passé depuis la traduction quasiment littérale jusqu'à la prise en compte de la musicalité de la prose ressemble à l'expérience menée par Alfonso Reyes à propos de « L'éventail de Mlle Mallarmé » telle que Díez-Canedo en rendait compte, en marquant son approbation, dans « Traductores españoles de poesía extranjera<sup>972</sup> ». L'observation de la méthode de Baudelaire peut donc permettre de fournir à tous les traducteurs des conseils sur la manière de procéder pour recréer dans la langue d'arrivée un texte littéraire (« El progreso que señalan las ediciones distintas podría constituir el mejor dechado »). Le cas de Baudelaire est aussi l'exemple à suivre pour établir une éthique de la traduction car, bien que ce travail l'ait fait vivre pendant plusieurs années, le poète n'est pas entré dans la catégorie des traducteurs « mercenaires », qui s'acquittent de leur tâche sans passion : « con toda su tenacidad en el trabajo y sus escrúpulos de corrección, tuvo que vivir mucho tiempo a costa de lo que esas

---

<sup>972</sup> DÍEZ CANEDO, Enrique, « Traductores españoles de poesía extranjera », *La Nación*, 7 juin 1925, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, México, Joaquín Mortiz, 1964.

traducciones le producían. He aquí un caso que no suele darse: el enamorado que conserva íntegro su amor cuando lo ha de convertir en provecho. »

La relation littéraire entre Baudelaire et Poe permet ainsi à Diez-Canedo une prise en compte globale des différentes problématiques liées à la traduction et à son lien avec l'œuvre originale du traducteur.

### 3.3.2. Pourquoi traduire Baudelaire?

Cette question revient à se demander pourquoi Diez-Canedo choisit de réactualiser Baudelaire en 1920, de le faire entrer en résonance avec la littérature espagnole et les autres traductions de l'époque. La reconnaissance de Baudelaire comme précurseur des symbolistes peut entrer en ligne de compte, tout comme le fait qu'il soit progressivement devenu suffisamment canonique pour être retraduit. Des raisons financières, qui facilitent l'édition de son œuvre, sont également à considérer.

Le choix du *Spleen de Paris* est aussi à interroger. On peut supposer que le recueil, peu connu, est encore susceptible de provoquer la curiosité et la surprise du lectorat. Sa faible notoriété évite également que les lecteurs aient trop de préventions contre lui. En France, le *Spleen de Paris* n'a été publié en recueil qu'après la mort de Baudelaire, même s'il a paru auparavant par fragments, dans diverses revues. Sa réception n'est donc pas reliée à des éléments biographiques particuliers et n'a pas le même parfum de scandale que le recueil en vers.

D'après David Marín Hernández, en effet, les raisons qui ont expliqué le succès des *Fleurs du mal* sont extratextuelles, et ont surtout à voir avec sa biographie de poète maudit<sup>973</sup>. À la publication du recueil en 1857, le procès et la condamnation de Baudelaire ont assuré à l'œuvre un retentissement important, pas forcément accompagné d'une réelle lecture. Cet événement a participé à la formation de l'image scandaleuse de Baudelaire en Europe, faite d'interprétations abusivement biographiques de certains de ses poèmes, et d'anecdotes sur sa vie, réelles ou inventées. Plus que pour des raisons esthétiques, les traducteurs ont pu vouloir s'emparer de cette œuvre pour satisfaire la curiosité des lecteurs, piquée par les aspects

---

<sup>973</sup> MARÍN HERNÁNDEZ, David, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007.

iconoclastes du poète français. L'attrait du titre et sa polysémie sont aussi à prendre en compte dans les raisons du succès des *Fleurs du mal*.

David Marín Hernández explique le relatif désintérêt pour *Le Spleen de Paris* par le manque de succès général de la forme du poème en prose dans la littérature espagnole, insuccès qu'il faudra questionner. La fluctuation des titres des traductions du recueil, au début du XX<sup>e</sup> siècle, (*Pequeños poemas en prosa* dans les versions d'Eusebio Heras et de Pedro Vances, *El Spleen de París (poemas en prosa)* pour celle de José Francés, *Poemas en prosa* pour Diez-Canedo) a également pu le desservir, l'empêchant d'être clairement identifiable aux yeux du public.

### 3.3.2.1. Baudelaire et ses précédents traducteurs espagnols

Le retentissement d'un poète étranger, lorsqu'il s'agit de dépasser la sphère des lecteurs capables d'accéder à ses œuvres dans leur langue originale, dépend en grande partie des traductions par lesquelles il est présenté au lectorat. Ces dernières influent évidemment sur la réception de l'auteur traduit, par l'interprétation particulière qu'elles en donnent. Pourtant, les caractéristiques des traductions ne sont pas nécessairement le facteur le plus déterminant pour pousser le lectorat à s'intéresser à la littérature traduite. Si la réputation de l'auteur et du livre originaux sont la principale réclame, l'identité du traducteur peut aussi jouer un petit rôle, s'il est suffisamment connu. En effet, avant même l'accès au texte, c'est le paratexte qui est susceptible d'inciter le lecteur à ouvrir le livre, et le nom du traducteur en fait normalement partie.

Le relatif effacement de Baudelaire, par rapport à Verlaine et aux symbolistes « purs », pourrait s'expliquer par de premières traductions défailtantes, mais aussi par le manque de notoriété de ses traducteurs précédents. C'est ce que suggère David Marín Hernández lorsqu'il s'intéresse aux différentes écoles poétiques auxquelles Baudelaire a été rattaché. Verlaine, traduit par des poètes dont l'œuvre a eu un grand retentissement, principalement Manuel Machado et Juan Ramón Jiménez, a sûrement bénéficié du prestige de ses traducteurs, capables de lui apporter la consécration.

Baudelaire, en revanche, « tuvo la mala suerte de caer en manos de “la pianola Marquina”, en palabras de Martínez Sarrión<sup>974</sup> ». Antonio Martínez Sarrión a traduit les *Fleurs du mal* en 1979. Son appréciation négative du travail de Marquina, qui s’ajoute aux critiques mentionnées dans la première partie, invite à se demander si Baudelaire a pu être desservi par cette première traduction quasiment intégrale de son recueil le plus célèbre. Diez-Canedo intègre dans ses anthologies des poèmes de Baudelaire traduits par Marquina, ce qui laisse penser qu’il n’est pas aussi sévère que Martínez Sarrión sur leur qualité. Cependant, en exprimant sa difficulté à trouver des traductions convenables pour constituer ces sélections, il suggère que, en désespoir de cause, il a pu choisir des versions qu’il ne trouvait pas tout à fait satisfaisantes :

En la generación actual no faltan, como digo, los traductores. Sin embargo, al buscar para la antología de la moderna poesía francesa, que recopilé y en parte traduje con mi amigo Fernando Fortún, las versiones aprovechables, poco encontré de mano española, ya publicado con anterioridad, que conviniera a mi propósito. Más me sirvieron las traducciones de algunos poetas hispanoamericanos<sup>975</sup>.

Malgré cela, on l’a vu, Diez-Canedo augmente dans la deuxième version de son anthologie, en 1945, le nombre de poèmes de Baudelaire traduits par Marquina. Le fait qu’il ne traduise pas lui-même les quelques poèmes des *Fleurs du mal* qu’il intègre dans *La poesía francesa moderna* prouve que, s’il considère que Baudelaire a sa place dans une anthologie des meilleurs poètes français, ce n’est apparemment pas celui qui suscite chez lui le plus d’enthousiasme, ou dont il se sent le plus proche.

Pour revenir aux *Petits poèmes en prose*, les insuffisances de la traduction précédente, celle d’Eusebio Heras, en 1905, ont pu être un élément déterminant pour pousser Diez-Canedo à traduire à son tour ce recueil. Avant même d’analyser la traduction de 1905, la seule réputation d’Eusebio Heras nous autorise à faire cette supposition. En effet, si l’on en croit Antonio Palau i Dulcet<sup>976</sup>, déjà cité, Heras semble être le parfait exemple de la pratique de la traduction la plus décriée, celle qui se fait à la chaîne, sans beaucoup se préoccuper des spécificités des textes traduits, ni des qualités littéraires de ses productions. C’est peut-être

---

<sup>974</sup> Cité par MARÍN HERNÁNDEZ, David, *La recepción y traducción de “Les Fleurs du mal” en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007.

<sup>975</sup> DIEZ CANEDO, Enrique, « Traductores españoles de poesía extranjera », *La Nación*, 7 juin 1925, dans Enrique DÍEZ CANEDO, *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 92-93.

<sup>976</sup> PALAU I DULCET, Antonio, *Memorias de un librero catalán*, Barcelone, Librería Catalonia, 1935, p. 176.

pour bien prendre ses distances par rapport à Heras, dont la réputation laisse à désirer, que Diez-Canedo n'utilise pas le même titre, intitulant simplement son texte *Poemas en prosa*.

### 3.3.2.2. Des dates anniversaires

Autour de 1920, plusieurs hommages liés à des dates anniversaires rapprochées sont rendus à Baudelaire, renouvelant momentanément l'intérêt porté au poète. En effet, 1917 correspond au cinquantième de sa mort et 1921 au centenaire de sa naissance. Diez-Canedo a consacré des articles à Baudelaire pour ces deux occasions, comme nous l'avons vu.

Une raison purement éditoriale est à ajouter : 1917 correspond également à l'entrée des œuvres de Baudelaire dans le domaine public, ce qui rend leur publication plus rentable. Diez-Canedo mentionne d'ailleurs cette circonstance dans la préface aux *Poemas en prosa*, à propos d'une édition française récente : « una edición hecha por Van Bever, con motivo del cincuentenario de la muerte de Baudelaire, con el que sus obras han entrado en el dominio público<sup>977</sup> ». Il était donc conscient d'un contexte éditorial favorable à Baudelaire, et il est plausible qu'il ait lui-même proposé aux éditions Calpe créées à cette période, et à la fondation desquelles il avait participé, de publier une traduction des poèmes en prose.

Si ces dates peuvent jouer un rôle déclencheur, elles n'expliquent probablement pas à elles seules une retraduction. À une période où la réputation de Diez-Canedo était établie, ce qui lui permettait d'être exigeant sur le choix des textes auxquels il prêtait sa plume, il a dû choisir un texte qui l'intéressait particulièrement.

#### *Un certain intérêt pour le poème en prose*

Comme poète, critique littéraire et traducteur, Diez-Canedo s'est exprimé à plusieurs reprises sur les nouvelles formes de la poésie, nous l'avons vu. Il ne semble pas avoir consacré spécifiquement de texte critique au poème en prose mais c'est une forme qu'il garde présente à l'esprit lorsqu'il écrit sur la poésie. Cet intérêt est mis en évidence, par exemple, dans une lettre à Juan Ramón Jiménez où il expose le projet d'anthologie de poésie française qu'il est en train de réaliser avec l'aide de Fernando Fortún. Sollicitant son ami pour qu'il y apporte sa contribution, il signale qu'il a pensé à inclure différents représentants du poème en

---

<sup>977</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Poemas en prosa*, trad. d'Enrique Diez-Canedo, Madrid, Calpe, 1920, p. 5.

prose. Même si la structure de l'anthologie ne rend pas cette lignée manifeste, ces poètes n'étant pas traités dans une rubrique séparée, Diez-Canedo n'a donc pas ignoré le poème en prose:

Por cierto que si U. nos diera algo, nos haría felices. Me habló una vez de *Canciones de Bilitis* de P. Louÿs, que vendrían muy bien. De Louÿs no van versos, pero han de ir algunas de esas canciones, ya que damos entrada al poema en prosa (A. Bertrand, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud)<sup>978</sup>.

Dans « El verso y la prosa », il se montre conscient du rôle du poème en prose dans la généalogie de la poésie moderne:

El versículo de Claudel, unas veces con rima y otras sin ella – sin ella está en las « *Cinco odas mayores* », una de sus obras maestras-, no está en los orígenes de la moderna libertad, sino que es una de las insignes manifestaciones de ella. El origen, a mi modo de ver, se halla, por un lado, en la prosa de los poemas que Baudelaire compuso, sin pretender que su forma fuese distinta a la prosa, pero declarándolos como poemas: « *Petits poèmes en prose* ». Tampoco le faltan antecedentes en la prosa poética (en grande) de Chateaubriand o en los cuadros de « *Gaspard de la Nuit* », de Aloisius [*sic*] Bertrand, obra netamente romántica; ni, por supuesto, descendencia, en la misma forma de poema en prosa, por de pronto. (...)

Baudelaire, Whitman, Nietzsche, autores de obras poéticas de primer orden, liberadas del ritmo definido y de la rima, en prosa, en versículo, vienen a ser los primeros adalides modernos de una forma poética bien capacitada para recoger lo que la poesía regular<sup>979</sup> (...).

Ce dernier article est celui qui aborde le plus précisément la forme du poème en prose, car paradoxalement, la préface aux *Poemas en prosa*, de deux pages seulement, ne mettait pas en valeur leur spécificité, nous y reviendrons.

Parmi les trois traducteurs dont le rapport avec Baudelaire vient d'être analysé, Enrique Diez-Canedo se distingue par l'absence d'indices dans ses écrits suggérant une identification particulière avec le poète français, qui lui sert avant tout d'objet d'étude. Sa volonté de le replacer systématiquement dans l'histoire de la littérature française et universelle et de le relier à de grands courants littéraires contemporains ou postérieurs souligne que, plutôt que de se laisser aller à son goût personnel, il cherche à faire preuve de

---

<sup>978</sup> Lettre du 20 décembre 1910, DIEZ-CANEDO, Enrique, *Juan Ramón Jiménez en su obra. Acompañado de Correspondencia Juan Ramón Jiménez-Enrique Diez-Canedo* (1907-1944), México, El Colegio de México, 2007, p. 161.

<sup>979</sup> DIEZ-CANEDO, Enrique, « El verso y la prosa », *El Sol*, 31 juillet 1935. Cette dernière phrase est incomplète dans l'article original.

recul et d'impartialité. Ses vastes connaissances et son ouverture d'esprit lui permettent de se poser en arbitre en incluant les commentaires de ses prédécesseurs pour éventuellement les dépasser. De cette façon, il évite de proposer une interprétation personnelle des textes de Baudelaire ou de se prononcer sur sa personnalité. Baudelaire est donc pour lui avant tout, par son rôle fondateur dans la naissance du symbolisme et celle du poème en prose, un auteur incontournable pour tout critique littéraire sérieux. Tout au plus peut-on supposer que sa propre qualité de poète traducteur explique l'intérêt particulier qu'il porte à cette facette de Baudelaire, à laquelle il consacre tout un article.

La cérébralité de son approche contraste avec l'affectivité évidente dans la façon dont Agustí Esclasans relie plusieurs expériences marquantes de sa vie à la figure baudelairienne. L'affinité ressentie par Julián del Casal et Baudelaire, bien que plus implicite, est aussi clairement perceptible.

Dans un cas, donc, le sérieux de l'analyse semble exclure le sentiment d'intimité avec le poète, dans les deux autres, le caractère singulier de certaines remarques ou l'omniprésence de la référence aux écrits baudelairiens révèlent une plus grande implication personnelle, qui n'inclut pas nécessairement une meilleure compréhension. La connaissance de ces différents types de relations à Baudelaire et de lectures de son œuvre, qui se complètent pour présenter un tableau diversifié de la réception de l'auteur des *Petits poèmes en prose* par ses traducteurs, laisse supposer des approches contrastées dans la façon de le traduire. En effet, l'approche de Diez-Canedo est *a priori* moins susceptible d'écarts de traduction frappants, révélateurs ponctuels de résonances de l'œuvre avec l'expérience personnelle du traducteur, que celles de Casal et d'Esclasans.





### III

## LA RECEPTION DU POEME EN PROSE COMME GENRE A TRAVERS QUELQUES CARACTERISTIQUES DES TRADUCTIONS DU *SPLEEN DE PARIS*

### 1. LES TRADUCTEURS FACE AU POEME EN PROSE : UN GENRE DIFFICILE A CIRCONSCRIRE

#### 1.1. Traitement du genre du poème en prose dans le paratexte du *Spleen de Paris*

##### 1.1.1. Les éditions d'Eusebio Heras, Pedro Vances et Julio Gómez de la Serna : le titre pour seule carte de visite

Dans les éditions traduites par Eusebio Heras et Pedro Vances et dans la sélection de Julio Gómez de la Serna, aucune préface des traducteurs ne vient assurer une médiation entre le texte et les lecteurs. Le rôle des traducteurs se limite alors à permettre que le texte soit mis à la disposition du public espagnol, sans proposer leur entremise pour accompagner la lecture par quelques indications préliminaires. Par ailleurs, ces traducteurs n'ayant pas écrit sur Baudelaire ou le poème en prose, il n'y a pas d'indices extérieurs disponibles sur leur appréhension du genre.

Les lecteurs sont particulièrement livrés à eux-mêmes dans l'édition de Jiménez Fraud traduite par Pedro Vances, car, outre l'absence de préface du traducteur, le texte est aussi privé de la lettre de Baudelaire à Arsène Houssaye, qui fait office de préface dans l'œuvre originale. Il ne reste que le titre, pour suggérer au lecteur qu'il se trouve devant une forme nouvelle, et l'illustration de couverture, pour contribuer à créer un horizon d'attente. La décontextualisation du texte est encore accentuée par le fait qu'il ne s'agit pas d'une édition

complète du recueil. Seul l'effet produit par le texte espagnol déterminera donc la réception de Baudelaire et nous donnerons plus loin une idée de l'impression générale que ce volume a pu laisser au lecteur.

Dans la version d'Eusebio Heras, le soin de présenter et de défendre son texte est laissé à Baudelaire, par l'intermédiaire de la lettre à Houssaye, qui figure dans cette première traduction espagnole complète du recueil. Dans *Prosa escogida*, Gómez de la Serna traduit aussi la lettre-dédicace et celle-ci est d'ailleurs accompagnée d'une note de bas de page du traducteur qui en souligne l'importance fondamentale :

Esta dedicatoria tiene un valor tan capital y tan aclaratorio sobre el bello y escogido deseo de Baudelaire «...el milagro de una prosa musical sin ritmo ni rima, lo bastante flexible y lo bastante acusada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia. » deseo este mismo luego tan imitado, que resulta indispensable reproducirla. A título de curiosidad y por las pequeñas variaciones que presenta con ella, ahí va el borrador de esta dedicatoria (...). Los poemas en prosa que componen el « Spleen de Paris », fueron publicados separadamente en diversas revistas, Baudelaire los cambió de títulos varias veces, así como también el título de la obra entera, que denominó en algunas ocasiones « Pequeños poemas licántropos », y en otras « Los trocitos de la serpiente, pero siempre con el subtítulo de « Pequeños poemas en prosa<sup>980</sup> »

Par l'ajout de cette note, la reprise d'un passage clé de la lettre à Houssaye et la mention d'autres titres, le traducteur attire ainsi discrètement l'attention sur la spécificité générique du recueil. Il choisit d'ailleurs lui-même de présenter sa sélection sous le double titre « El Spleen de París (poemas en prosa) », comme l'avait fait avant lui José Francés, pour fournir un maximum d'informations paratextuelles dans l'espace dont il dispose.

### 1.1.2. Des préfaces qui peinent à saisir leur objet

L'édition du *Spleen de Paris* dans la traduction de José Francés, vers 1918, est la première à disposer d'une préface du traducteur. Pourtant, nous l'avons vu plus haut, il ne s'agit pas d'un texte spécifiquement écrit pour l'occasion et même si la préface cite le recueil en prose, parmi d'autres œuvres baudelairiennes, Francés n'y consacre aucun commentaire spécifique. Il n'a pas non plus manifesté son intérêt pour le poème en prose ailleurs. Les

---

<sup>980</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Prosa escogida*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva, 1921, p. 177-178.

éditions intégrales ou quasi intégrales qui suivent sont toutes dotées d'une préface où la question du poème en prose est au moins soulevée.

#### 1.1.2.1. Enrique Diez-Canedo et les *Petits poèmes en prose*

Diez-Canedo, qui introduit sa traduction des *Pequeños poemas en prosa* par une courte préface de deux pages seulement, en consacre un tiers à des considérations éditoriales. Il lui reste donc peu d'espace pour présenter au lecteur les caractéristiques du poème en prose baudelairien et, étrangement, il choisit d'abord d'y insister sur la ressemblance entre les deux recueils poétiques de Baudelaire plutôt que de mettre en avant la singularité du texte dont il signe la traduction : « Menos leídos que *Las flores del mal*, son en las obras del poeta **igualmente** característicos. Muchos de estos breves poemas en prosa tocan el **mismo** tema y lo desenvuelven en forma **semejante** a la de algunas famosas poesías de aquel libro<sup>981</sup>. » Les termes mettant les deux œuvres sur le même plan sont multipliés de manière frappante dans ces deux phrases : elles partagent ainsi, d'une part, la condition d'œuvres « caractéristiques », ce qui donne une idée bien imprécise de leurs qualités, mais aussi des similitudes thématiques et stylistiques. La seule différence alors relevée est celle de leur notoriété, qui oppose un recueil n'ayant pas encore rencontré un large lectorat à un titre déjà célèbre. Implicitement, le préfacier invite donc le lecteur à rétablir l'équilibre entre les deux titres sur ce point également, pour rapprocher encore ces œuvres jumelles. Il y a bien sûr une part de stratégie dans ce rapprochement qui exploite la réputation des *Fleurs du mal*.

Diez-Canedo cède ensuite immédiatement la parole à Théophile Gautier qui lui-même paraphrase la lettre à Houssaye. Cette citation, dans l'édition de 1920, est dépourvue de guillemets fermants, circonstance qui, créant la confusion des voix, laisse croire que le préfacier n'est pas pressé de reprendre la parole pour parler en son nom propre.

Les seules remarques spécifiquement consacrées au poème en prose directement attribuables à Diez-Canedo sont en réalité contenues dans deux phrases qui soulignent à la fois la diversité de ton du recueil et son hybridité générique : « Hay además verdaderos apuntes de novelista, junto a fragmentos humorísticos, líricos y filosóficos. » avant de

---

<sup>981</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Poemas en prosa*, trad. d'Enrique Diez-Canedo, Madrid, Calpe, 1920, p. 5-6. Nous soulignons.

rappeler son influence supérieure à celle d'Aloysius Bertrand dans l'évolution ultérieure du poème en prose. La question du rythme n'est pas du tout abordée

Elle l'est en revanche, quelques années plus tard, dans un texte inclus parmi une série de trois articles consacrés aux formes de la poésie moderne<sup>982</sup>. Dans « El verso y la prosa », le poème en prose est envisagé mais sans analyser ses procédés. La remarque suivante est intéressante car elle semble indiquer que la prose du *Spleen de Paris* n'a rien de poétique : « El origen, a mi modo de ver, se halla, por un lado, en la prosa de los poemas que Baudelaire compuso, sin pretender que su forma fuese distinta a la prosa, pero declarándolos como poemas: “Petits poèmes en prose<sup>983</sup>” ». Le simple geste de nommer les textes « poèmes en prose » suffirait ainsi à créer le genre, indépendamment du contenu qui leur est donné. Ce point de vue est peut-être finalement la meilleure façon de comprendre la fortune de la dénomination « poème en prose » ou petit poème en prose, à la suite de Baudelaire, dénomination qui a pu recouvrir des textes très divers, parfois sans grand rapport avec le modèle baudelairien ou la poésie.

La comparaison avec les *Fleurs du mal* n'est plus utilisée, peut-être parce qu'au milieu des années 1930 les *Petits poèmes en prose*, qui ont connu un engouement éditorial au cours de la décennie précédente puis une nouvelle édition en 1931, ont atteint un renom suffisant pour exister par eux-mêmes.

Dans le troisième article de la série, « La libertad en poesía », en 1935, Diez-Canedo ébauche une réflexion sur la poésie en prose qui prend en compte les nouveaux chemins empruntés par la poésie moderne lorsqu'elle cherche à s'émanciper de la rime d'une part et du rythme régulier d'autre part. Diez-Canedo reconnaît alors que la prose a aussi un rythme, qu'il n'est donc pas possible de se débarrasser totalement de ce dernier<sup>984</sup> mais, une nouvelle fois, il ne pousse pas plus loin sa réflexion. Le texte s'avère en réalité centré principalement sur le vers libre et ne mentionne pas le poème en prose.

---

<sup>982</sup> Ces trois articles successifs paraissent en 1935 dans *El Sol*: « El verso y la prosa » le 31 juillet, « El acento poético y la nueva versificación » le 14 août et « La libertad en poesía » le 21 août.

<sup>983</sup> DIEZ-CANEDO, Enrique, « El verso y la prosa », *El Sol*, 31 juillet 1935.

<sup>984</sup> « El proceso de eliminar esos elementos constantes viene acaso, después, si el poeta pretende una libertad absoluta ; todo lo absoluto que le puede consentir la presencia inevitable del ritmo, aun en la prosa. », DIEZ-CANEDO, Enrique, « La libertad en poesía », *El Sol*, 21 août 1935.

Il est surprenant, étant donné le nombre d'articles que Diez Canedo publie sur la traduction de poésie d'une part, et sur le renouvellement des formes poétiques d'autre part, qu'il ne consacre pas de développement théorique spécifique au poème en prose même dans les textes postérieurs à sa traduction du *Spleen de Paris*, alors qu'il aborde des sujets limitrophes.

Que la question du poème en prose ne soit qu'effleurée par une des personnalités pourtant les plus à même, grâce à l'étendue de sa culture littéraire, de saisir et comprendre les formes les plus innovantes, trahit une probable perplexité<sup>985</sup> : cette forme offre peu de prise à la critique littéraire poétique, en particulier parce que son rythme n'est pas analysable selon les schémas connus. Elle demanderait donc la mise au point de nouveaux outils critiques pour être réellement perçue dans sa singularité et commentée en tant que poésie.

#### 1.1.2.2. La préface de Francisco García Romo pour la CIAP

La traduction publiée en 1931 par la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones est accompagnée d'une préface plus longue que dans toutes les autres éditions étudiées. Cette préface est signée de Francisco García Romo, né en 1901. Même si ce dernier peut ne pas être l'auteur de la traduction, nous y reviendrons, il est intéressant d'étudier ici sa préface à côté de celle des traducteurs identifiés car elle a à son tour fixé un horizon d'attente pour le lecteur et orienté son appréhension du type de texte qu'il s'apprêtait à lire.

Le nom de García Romo, dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale d'Espagne, renvoie à l'auteur de plusieurs études sur l'art médiéval français et espagnol postérieures d'au moins deux décennies à cette édition, auteur sur lequel nous n'avons pu trouver que très peu d'informations. En dehors de l'écriture d'au moins quatre autres prologues, toujours pour les éditions CIAP<sup>986</sup>, nous n'avons pas recensé à cette époque d'autres livres signés de lui. Par ailleurs, la recherche de son nom dans l'hémérothèque digitale de la Bibliothèque Nationale d'Espagne, en dehors de quelques comptes rendus au moment de la parution des livres précédemment cités, ne donne qu'un résultat significatif : Francisco García Romo signe en

---

<sup>985</sup> « Han sido instauradas [las libertades poéticas] y practicadas singularmente en nuestros días por poetas insignes, y a nosotros no nos queda sino reconocerlo y procurar entenderlo estudiándolo. », DIEZ-CANEDO, Enrique, *ibid.*

<sup>986</sup> Il s'agit des numéros 58 (Nodier), 60 (Nerval), 70-71 (Stendhal) et 72 (Mérimée).

1935 le compte rendu d'un livre dans la revue *Isla*<sup>987</sup>, publiée à Cádiz puis à Jerez de la Frontera à partir de 1935. Il s'y présente comme un critique littéraire qui n'a pas l'habitude d'encenser, faisant pourtant une exception pour la présentation d'un livre compilé par Tomás García Figueras (1892-1981) et illustré par Teodoro Miciano (1903-1974), deux de ses amis, nés à Jerez de la Frontera. Il existe une étude détaillée de cette revue<sup>988</sup> mais elle ne fait aucune mention de García Romo, qui n'était probablement pas une personnalité connue. Son rôle de préfacier pour plusieurs des volumes de la CIAP est donc un peu surprenant.

Bien que sa préface, la plus longue de celles dont on dispose pour le même recueil, envisage l'œuvre de Baudelaire dans sa globalité, García Romo consacre une de ses sections spécifiquement aux poèmes en prose, ce qu'il ne fait pour aucune des autres œuvres baudelairiennes qu'il mentionne. Son texte, malgré son caractère général, a donc dû être rédigé spécialement pour cette édition et non pas simplement repris tel quel d'un travail antérieur. Il n'est pas pour autant centré sur la question du poème en prose, son principal angle d'approche étant celui de la modernité.

Contrairement aux autres prologues, et aux principales allusions au poème en prose relevées dans la presse jusque-là, García Romo présente la création du poème en prose comme un des principaux titres de gloire de Baudelaire (« su triple gloria aquí analizada : primer poeta moderno, creador de la crítica de arte y teórico de la poesía pura, creador del poema en prosa<sup>989</sup> ») et le terme de « genre » est ici spécifiquement employé (« nuevo género poético<sup>990</sup> »). Le compte rendu de cette édition dans *La Voz*, non signé, reprend d'ailleurs cette expression, paraphrasant le préfacier : « Precedidos de un excelente prólogo de D. Francisco García Romo, se incorporan a esta colección los pequeños poemas en prosa de Baudelaire, género literario del cual puede considerársele verdadero creador<sup>991</sup>. »

Pourtant, le bref développement consacré au genre montre une absence de prise de position. Ce n'est pas sa propre analyse du genre fondée sur la lecture de Baudelaire que

---

<sup>987</sup> GARCÍA ROMO, Francisco, « Risa y anecdotario marroquíes », *Isla*, n°7-8, 1935.

<sup>988</sup> HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36 : La revista "Isla"*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1983. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cadiz-y-las-generaciones-poeticas-del-27-y-del-36-la-revista-isla/>>

<sup>989</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. anonyme, préface de Francisco García Romo, Madrid/Barcelone/Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [1931], p. 25.

<sup>990</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>991</sup> « Revista de libros », *La Voz*, 31 août 1931.

García Romo présente. Il commence par emprunter les mots de Baudelaire sur Aloysius Bertrand et interprète la différence que l'auteur du *Spleen de Paris* signale entre son prédécesseur et sa propre conception : pour García Romo, les poèmes de Bertrand relèvent de la prose « poético-picturale » alors que ceux de Baudelaire se rattachent à la musique. Il synthétise ensuite une étude de Robert de la Vaissière parue dans *Les Nouvelles Littéraires* en 1928 qui, à défaut de nous renseigner sur la façon dont le préfacier a interprété le poème en prose, indique que celui-ci a été une nouvelle fois décrit au lecteur espagnol comme une forme très proche du poème en vers :

R. de la Vaissière ha definido muy bien los caracteres del nuevo género: 1º, su materia es poética; 2º, su forma verbal una prosa en la que el valor musical de las palabras y el ritmo de las frases toman una importancia igual a la que tienen en el verso, y 3º, su esencial brevedad. Hay, pues, continuidad entre la prosa y el verso, considerados como medios de expresión poética<sup>992</sup>.

García Romo conclut pourtant par une remarque personnelle, qui semble découler des points énumérés: « Aquí encontramos un precedente del verso libre que emplearán algunos simbolistas. » Comme le préfacier l'a fait plus haut, il insiste sur le rôle de Baudelaire dans la naissance du symbolisme et, poursuivant cette idée, le poème en prose est laissé de côté ou en arrière : forme passagère sur le chemin du vers libre, il n'a pas de futur propre.

C'est peut-être en proposant une brève sélection de ses textes préférés, repris d'ailleurs presque à l'identique par l'auteur du compte rendu dans *La Voz* – ce qui accroît son influence potentielle – que García Romo oriente le plus fortement la lecture du genre :

No todas las piezas del *Spleen de Paris* son verdaderos poemas; hay entre ellos cuentos y apólogos; pero algunos poemas son magníficas obra maestras. Citaremos: La estancia doble, El mal vidriero, A la una de la mañana, El juguete del pobre, La soledad y, sobre todo, *Los beneficios de la luna* en el que Baudelaire logra realizar plenamente su concepción<sup>993</sup>.

Le préfacier suggère également, cette fois sans citer de titres, ceux qu'il serait tenté d'exclure hors du champ de la poésie. Il fait donc allusion à l'hétérogénéité des textes présentés, en excluant d'emblée, paradoxalement, certaines pièces du recueil même censé

---

<sup>992</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. anonyme, préface de Francisco García Romo, Madrid/Barcelone/Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [1931], p. 23.

<sup>993</sup> « Revista de libros », *La Voz*, 31 août 1931, p. 4. Le seul titre non repris est « À une heure du matin ».



créer le genre. En adoptant les critères proposés par de la Vaissière, il rejette les textes trop proches de nouvelles.

On retrouve d'ailleurs des coïncidences entre les critères du préfacier et ceux du responsable de la sélection des poèmes de la CIAP. Dans l'édition de 1931, en effet, cinq poèmes ne sont pas retenus (XI : « La femme sauvage et la petite maîtresse », XXI : « Les tentations ou Eros, Plutus et la Gloire », XXIX : « Le joueur généreux », XXXI : « Les vocations », XLII : « Portraits de maîtresses »). Les quatre derniers sont précisément parmi les plus longs du recueil. Pourtant, d'autres poèmes de grande étendue et proches de la nouvelle ont été conservés, comme « La Corde » ou « Une mort héroïque ». Il faudrait donc proposer d'autres hypothèses sur les raisons de cette sélection.

### 1.1.2.3. Agustí Esclasans et le poème en prose

En dehors de ses deux préfaces aux traductions du *Spleen de Paris*, Esclasans donne quelques indications sur sa conception du poème en prose dans *La meva vida*.

*Històries de la carn i de la sang*<sup>994</sup> : « une sorte de petits poèmes en prose »

Reprenons par exemple une partie de sa déclaration sur son recueil de nouvelles, *Històries de la carn i de la sang*<sup>995</sup>, précédemment citée : « Recordant Aloysius Bertrand i Charles Baudelaire, vaig fer unes proses curtes veritablement “ciutadanes”, no pas “burgeses” sinó “humanes”<sup>996</sup> [...]. » Faire figurer ensemble les noms d'Aloysius Bertrand et de Charles Baudelaire, c'est bien sûr évoquer immédiatement le poème en prose, et plus précisément, le contenu de la lettre-dédicace de Baudelaire à Arsène Houssaye, ce qui revient à suggérer, outre l'orientation thématique déjà mentionnée, une recherche générique. Dans cette lettre, le poète français explicite l'intention qui a présidé à l'écriture du *Spleen de Paris* :

C'est en feuilletant pour la vingtième fois au moins le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux* ?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie

---

<sup>994</sup> ESCLASANS, Agustí, *Històries de la carn i de la sang*, Barcelone, Les Ales Esteses, [1928].

<sup>995</sup> *Ibid.*

<sup>996</sup> « me souvenant d'Aloysius Bertrand et de Charles Baudelaire, je fis des proses courtes véritablement “citadines”, non pas “bourgeoises” mais “humaines” (...). », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 106.

moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque<sup>997</sup>.

La déclaration d'Esclasans dans *La meva vida* est donc à mettre en parallèle avec la lettre programmatique de Baudelaire. En mentionnant Aloysius Bertrand, Esclasans se place aux côtés de ces amis choisis de Baudelaire, et s'inscrit dans la lignée des deux poètes français. Pourtant, il ne s'agit pas de laisser penser qu'en s'éloignant des exemples catalans pour se rapprocher de références françaises, Esclasans ne fait que se soumettre à de nouveaux sortilèges ou renonce à l'originalité. En effet, il s'empresse ensuite de préciser en quoi consiste la spécificité de ses propres textes : « Eren com una mena de petits poemes en prosa, però més llargs, començats i acabats; amb una arquitectura, una geometria i una matemàtica perfectes<sup>998</sup>. » Si le modèle du poème en prose est forcément présent dans l'esprit de l'auteur et du lecteur lorsque les deux principaux inventeurs du genre sont nommés, Esclasans prétend donc y avoir introduit des modifications notoires.

La longueur, d'abord : il semble qu'il n'y ait pas de réel problème à prendre modèle sur ces textes poétiques, pour écrire des textes narratifs, dès lors que l'extension des nouvelles est plus importante. Celles-ci pourraient alors être caractérisées comme de longs poèmes en prose. Il est intéressant de relever la présence de l'adjectif « petit », alors même qu'Esclasans se propose justement d'écrire de « grands » poèmes. Cette précision laisse entendre que c'est bien la référence baudelairienne plutôt que bertrandienne que l'auteur a en tête.

La précision « començats i acabats », une fois encore, peut se lire comme un contrepoint au contenu de la lettre à Arsène Houssaye, à qui Baudelaire déclare envoyer : « un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement<sup>999</sup>. » Cette affirmation ambiguë, dont il ressort une impression de confusion, Esclasans semble l'avoir interprétée dans le sens d'une faiblesse de la composition des poèmes en prose, puisqu'il éprouve le besoin de souligner qu'il a particulièrement soigné le début et la fin de ses propres récits. La suite, qui cherche à calquer la littérature sur le modèle des sciences, garantes de la perfection formelle, est proche des idées d'Edgar Poe, telles que Baudelaire les a traduites

---

<sup>997</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 275.

<sup>998</sup> « Ils étaient comme des espèces de petits poèmes en prose, mais plus longs, commencés et terminés; avec une architecture, une géométrie et une mathématique parfaites. », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 106.

<sup>999</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 275.

dans « Méthode de composition », plus que des conceptions de Baudelaire lui-même : « Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition, et que l'ouvrage a marché, pas à pas, vers sa solution, avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique<sup>1000</sup>. » La référence implicite à Poe n'est pas surprenante, s'agissant d'introduire des nouvelles ou des contes, puisque l'auteur nord-américain était avant tout connu à l'étranger pour ses *tales*. D'ailleurs, si la phrase précédente s'applique au poème en vers « Le corbeau », Poe avait auparavant englobé les genres narratifs dans sa déclaration sur le processus de création d'une œuvre littéraire : « Tout, dans un poème comme dans un roman, dans un sonnet comme dans une nouvelle, doit concourir au dénouement [*sic*]. Un bon auteur a déjà sa dernière ligne en vue quand il écrit la première<sup>1001</sup>. »

Les recueils de nouvelles d'Esclasans semblent donc avoir été conçus parallèlement à la lecture attentive des *Petits poèmes en prose* et il n'est pas étonnant que la traduction de ces derniers et *Històries de la carn i de la sang*<sup>1002</sup> paraissent la même année, bien que la simultanéité de la publication n'implique pas nécessairement celle de leur genèse. Esclasans affirme dans *La meva vida* avoir écrit les nouvelles en 1925 mais ne donne aucun détail sur la traduction de Baudelaire, et ne cite à aucun moment le *Spleen de Paris*, comme s'il craignait qu'on lui reproche de s'être laissé influencer par le texte source. Quoiqu'il en soit, les deux projets sont manifestement liés dans l'esprit d'Esclasans. Pourtant, si la théorisation laisse penser que les textes montrent quelques ressemblances, il est difficile de retrouver dans les *Històries de la carn i de la sang*<sup>1003</sup> des points communs avec les poèmes en prose de Baudelaire.

Il est surprenant de constater qu'Esclasans, qui est avant tout poète, interprète les poèmes en prose dans le sens de la littérature narrative, ou inversement, mais c'est une idée qui était souvent sous-jacente dans la réception du genre en Espagne, nous y reviendrons. Le parallèle qu'il établit a pu lui permettre, ne serait-ce qu'*a posteriori*, de prétendre rattacher ses *Històries* à un projet poétique.

---

<sup>1000</sup> POE, Edgar Allan, « La genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, le Livre de poche, 1973, p. 222.

<sup>1001</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>1002</sup> ESCLASANS, Agustí, *Històries de la carn i de la sang*, Barcelone, Les Ales Estesés, [1928].

<sup>1003</sup> *Ibid.*

#### 1.1.2.4. Agustí Esclasans critique des *Petits poèmes en prose* en 1928

C'est bien sûr dans le paratexte des deux traductions du *Spleen de Paris*, catalane et castillane, qu'Esclasans consacre le plus d'espace à la description des poèmes en prose baudelairiens. Pourtant, même dans ces lieux clés, le discours sur ces textes peine à les saisir. Dans ces préfaces, à l'inverse de *La meva vida*, la balance penche plutôt du côté de la poésie car les *Fleurs du mal* sont un point d'ancrage constant. Dans *Mi corazón al desnudo*, le recueil est cité mais Esclasans ne lui accorde pas de développement spécifique.

Dans la « notice bibliographique » de 1928, il est d'abord introduit à côté d'autres textes en prose : « Uns anys més tard Baudelaire publicava “La morale du joujou”, “Petits poèmes en prose” i “Les paradis artificiels”, en els quals la manera impecable de Baudelaire continua el cop de mestre de “Les fleurs du mal”<sup>1004</sup> ». L'imprécision quant à la date de parution, alors que celle des *Fleurs du mal* est donnée, peut-être liée à la difficulté de choisir une date unique pour des textes d'abord parus partiellement dans la presse, est représentative d'une préface qui brouille les idées plus qu'elle ne les éclaircit. Les poèmes en prose sont d'abord qualifiés par des termes très laudatifs, mais assez généraux, et qui englobent les autres proses : ce sont des coups de maîtres et ils sont tout aussi caractéristiques de la perfection du style de Baudelaire que le recueil en vers. Pourtant, comme si ces commentaires positifs étaient dus en réalité aux *Fleurs du mal* et que les poèmes en prose en bénéficiaient seulement par ricochet, quand, à la fin de la notice, le traducteur entre davantage dans les détails, détournant son attention des vers, la perfection est un peu entamée :

Els « Petits poèmes en prose », la traducció dels quals oferim en aquest volum, són una mena de continuació de « Les fleurs du mal », però en prosa, i a mig resoldre rítmicament. Semblen arguments del poeta que hagin preferit convertir-se en botí del prosista. La majoria d'ells, per no dir tots, són petites obres mestres malalties de delicadesa i bon gust, de musicalitat i subtileza, d'elegància i lirisme<sup>1005</sup>.

---

<sup>1004</sup> « Quelques années plus tard Baudelaire publiait “La morale du joujou”, “Petits poèmes en prose” et “Les paradis artificiels”, dans lesquels la manière impecable de Baudelaire continue le coup de maître des “Fleurs du mal” », dans Agustí ESCLASANS, « Noticia bibliogràfica », dans Charles BAUDELAIRE, *Petits poemes en prosa*, trad. D'Agustí Esclasans, Barcelone, Llibreria Catalònia, 1928, p. 7.

<sup>1005</sup> « Les “Petits poèmes en prose”, dont nous offrons la traduction dans ce volume, sont une espèce de continuation des “Fleurs du mal”, mais en prose, et à moitié résolu rythmiquement. On dirait des arguments du poète qui auraient préféré devenir butin du prosateur. La majorité d'entre eux, pour ne pas dire tous, sont de petits chefs d'oeuvre malades de délicatesse et de bon goût, de musicalité et de subtilité, d'élégance et de lyrisme. », dans Charles BAUDELAIRE, *ibid.*, p. 8.

Le *Spleen de Paris* semble être, pour le critique, un objet difficile à saisir. Comme les *Històries* étaient « una mena de petits poemes en prosa », les poèmes en prose sont « una mena de continuació de “Les fleurs du mal” ». Cette imprécision des termes reflète la perplexité provoquée par une forme mal identifiée. Ce n’est qu’une « espèce » de suite des *Fleurs du mal* car, en plus d’être en prose, leur rythme est décrit comme étant seulement « à moitié résolu ». Le rythme étant associé essentiellement à la métrique, pour Esclasans, cette remarque signifierait qu’il reconnaît malgré tout dans ces textes quelques particularités rythmiques propres au vers. Ce commentaire est de toute façon peu favorable, laissant entendre que la recherche de l’artiste n’a pas réellement abouti.

Dans la phrase suivante, Esclasans recourt à une image pour tenter de mieux traduire la spécificité des poèmes. Les arguments des textes, étrangement doués de volonté propre, sont rendus responsables de la décision de revêtir la forme du vers ou de la prose. Cette personnification renforce l’idée d’un manque de maîtrise du créateur. La guerre entre vers et prose, suggérée par le terme « butin », n’est pas sans rappeler la mise en scène du combat de ces derniers dans les « Pequeños poemas en prosa » de Clarín<sup>1006</sup>, quarante ans auparavant. L’auteur, qui appartient à deux camps à la fois, puisqu’il est lui-même divisé entre poète et prosateur, voit le sujet de ses textes en vers faire défection pour rejoindre le camp de la prose. Cette division entre prose et poésie, et non entre prose et vers, laisserait d’ailleurs entendre que la prose ne peut se prétendre poésie. Tout se passe comme si le texte du *Spleen de Paris* montrait encore les traces de la bataille où s’est joué le choix de sa forme définitive, comme si pour pouvoir gagner le statut de poème, il devait être un espace de tension, à mi-chemin entre le vers et la prose, et non pas pure prose. C’est encore une façon de relier le recueil aux *Fleurs du mal*, puisque tous les deux ont à se partager les mêmes sujets.

Enfin, la dernière phrase rend aux textes leur splendeur mais ce n’est pas sans réserve : l’auteur, sincère, laisse entendre qu’il se pourrait bien que certains d’entre eux ne soient pas tout à fait des chefs-d’œuvre, qu’ils ne répondent pas précisément à toutes les qualités d’harmonie qu’il énumère. L’adjectif « maladif », tranchant avec les substantifs qu’il précède, vient d’ailleurs les nuancer de connotations moins élogieuses. Il renvoie surtout, une fois de

---

<sup>1006</sup> CLARÍN, « Pequeños poemas en prosa », *La Ilustración Española y Americana*, n°14, 15 avril 1888, p. 246-247.

plus, les poèmes en prose aux poèmes en vers, puisque « ces fleurs malades<sup>1007</sup> » sont les *Fleurs du mal* dans la dédicace de Baudelaire à Théophile Gautier.

Ce qui frappe donc, dans le premier commentaire qu'Esclasans fait des poèmes en prose, en 1928, c'est la difficulté à les prendre en compte pour eux-mêmes et à les définir clairement.

#### 1.1.2.5. Agustí Esclasans critique des *Petits poèmes en prose* en 1942

Si la présentation des *Petits poèmes en prose* dans leur version catalane est marquée par l'ambiguïté et laisse une impression mitigée, la caractérisation du recueil dans la préface de 1942 est encore plus contradictoire. De nouveau, la dépendance constante vis-à-vis des *Fleurs du mal* et la difficulté à trouver les termes adéquats pour définir les textes sont évidentes :

Charles Baudelaire (1821-1867) nos legó, con la publicació de sus “Petits poèmes en prose” (*Spleen de París*), una especie de borrador de su obra máxima en verso, “Les fleurs du mal”, pero un borrador con personalidad categórica y propia, y compuesto a veces como colofón en prosa de sus realizaciones en verso<sup>1008</sup>.

À côté de la poésie en vers, désignée comme l'œuvre maîtresse, les poèmes en prose sont décrits de façon nettement péjorative comme des « brouillons », même si l'imprécision de « una especie de » – expression qui pourrait finalement être, en catalan comme en castillan, la plus représentative de la façon dont Esclasans perçoit son objet d'étude – atténue la portée du mot, admettant qu'il n'est peut-être pas tout à fait approprié. Le développement qui suit le « pero » vise aussi à tempérer le premier substantif proposé pour définir les poèmes. « Borrador » est particulièrement difficile à concilier avec « colofón », puisqu'ils renvoient à deux moments opposés du processus de création : l'étape préparatoire à l'écriture d'une part et le point final de l'œuvre, sa culmination d'autre part. Dans le premier cas, ils auraient une importance secondaire, tout au plus vaudraient-ils comme documents susceptibles d'éclairer la genèse des *Fleurs* ; dans le second, ils sont la partie essentielle de l'œuvre poétique, sans laquelle elle resterait incomplète.

---

<sup>1007</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 3.

<sup>1008</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa (Spleen de París)*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Maria M. Borrat, 1942, p. 7.

Certes, on peut comprendre ces termes comme les deux pôles d'une alternative, tour à tour choisis selon le degré de réussite de chaque texte pris séparément. Mais l'hésitation d'Esclasans entre achèvement et inachèvement, dépendance (« borrador », « colofón ») et indépendance (« personalidad categórica y propia »), pour qualifier le texte traduit dans son ensemble, ainsi que son empressement à se dédire de la hiérarchisation des deux recueils poétiques établie dans un premier temps, trahissent l'embarras du traducteur et suscitent la perplexité du lecteur dès la première phrase de la préface. Esclasans ne sait manifestement pas quel cap donner à son commentaire, comme si l'ambiguïté du texte qui tient lieu de préface au *Spleen de Paris* avait contaminé sa propre appréciation du recueil, dont il laisse entendre à son tour que, vis-à-vis des *Fleurs du mal*, il pourrait bien être « à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement ».

Si l'on compare le contenu de cette première phrase à celui de la version de 1928 commentée plus haut, l'évolution est également difficile à analyser. La préface de l'édition de 1942, plus étendue que la notice, est aussi plus centrée sur le commentaire des poèmes en prose, puisqu'elle limite les données biographiques aux dates de naissance et de décès. N'ayant pas de prétentions savantes, elle laisse plus de place au jugement personnel, sans pour autant contribuer réellement à éclaircir le point de vue définitif sur le recueil. Le passage de la simple « continuació » des *Fleurs du mal* à leur « colofón » est une promotion, mais contredite par la dégradation de « borrador ».

Le segment « a mig resoldre rítmicament<sup>1009</sup> » est comme repris et augmenté dans le passage suivant:

Escritos y publicados a largos intervalos, esos « Pequeños poemas en prosa » son fantasías maravillosas, privadas del don divino del Ritmo sistemático, que los habría convertido en estrofas perfectas, y vibrantes de una especie de opacidad musical y perfumada, complementaria de aquel « frisson nouveau » que Víctor Hugo descubría en sus versos inmortales<sup>1010</sup>.

Le caractère inabouti des textes est ainsi expliqué par l'imperfection de leur rythme. Si l'on peut enregistrer une progression entre les deux préfaces, c'est justement l'importance croissante accordée à cette question, et le ton mystique qui y est associé en 1942. Le rythme est une des principales obsessions d'Esclasans, on l'a vu, et cette obsession le conduit à

---

<sup>1009</sup> « à moitié résolu rythmiquement », dans Charles BAUDELAIRE, *Petits poemes en prosa*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Llibreria Catalònia, 1928, p. 8.

<sup>1010</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa (Spleen de Paris)*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Maria M. Borrat, 1942, p. 7.

mesurer toute composition à l'aune du « Système » qu'il a édifié. À cet égard, la versification dans *Les Fleurs du mal* semble avoir été considérée comme satisfaisante, et peut-être même parfaite, mais le rythme des proses ne leur permet malheureusement pas de s'élever au même niveau. Suggérer que le principal défaut de ces poèmes en prose est de n'être pas en vers est une façon étonnante de susciter l'intérêt du lecteur vis-à-vis de la spécificité formelle du texte dont la traduction lui est proposée.

Si la qualité technique des *Fleurs du mal* est mise au-dessus de celle des *Petits poèmes en prose*, la comparaison de la tonalité générale des deux recueils poétiques de Baudelaire, toujours exprimée en termes musicaux, n'est pas non plus en faveur du second : « La misma originalidad potentísima y profundidad trágica, pero en tono menor o en sordina, descubrimos en esos “Pequeños poemas en prosa” que en “Las flores del mal<sup>1011</sup>”. » Les connotations de « menor », indiquant une fois encore l'infériorité, ne sont pas forcément volontaires dans l'utilisation de l'expression musicale mais les proses sont de toute façon associées à l'idée de modération et de discrétion. Elles semblent se présenter sans fracas, presque humblement, à côté des vers si imposants.

En dehors du propre système de valeurs d'Esclasans – qui place la poésie en vers, plus élaborée selon lui, au-dessus du reste de la littérature – ce qui peut expliquer ce rabaissement constant des poèmes en prose, malgré des efforts visibles pour les rendre attrayants, ce sont les propres déclarations de Baudelaire sur ces textes. La lettre à Arsène Houssaye ne clame-t-elle pas justement l'imperfection de la composition générale du recueil, en invitant l'éditeur à couper le texte en tronçons, en affirmant l'incapacité de son auteur à atteindre le but recherché initialement et en soulignant avec insistance ses manques (« sans rythme et sans rime ») plutôt que ses atouts ? L'ironie de Baudelaire dans ce texte a été souvent soulignée mais il n'est pas impossible qu'Esclasans l'ait lu comme une déclaration sincère de modestie.

Peut-être ces imperfections – peu propres à éveiller l'intérêt des lecteurs pour la traduction signée par Esclasans – sont-elles justement ce qui a incité le traducteur lui-même à travailler sur ce recueil. Il est permis de penser qu'un texte qui souligne ses nombreuses failles est plus accueillant car moins impressionnant, pour celui qui voudrait en proposer sa propre version, qu'un chef d'œuvre unanimement reconnu. Si *Les fleurs du mal* sont du domaine du divin, leur contrepoint en prose serait plus humain, précisément une qualité

---

<sup>1011</sup> *Ibid.*, p. 8.



revendiquée par Esclasans pour ses recueils de nouvelles. Et si les petits poèmes en prose sont remplis de défauts, le traducteur n'est-il pas excusé d'avance de ceux que l'on pourrait trouver dans son propre travail ? Il peut même prétendre à une traduction correctrice, améliorante. Tout se passe alors comme si Baudelaire lui-même, en garantissant la souplesse et la perfectibilité de son texte, autorisait son lecteur à prendre avec lui des libertés, favorisant précisément cette forme particulière de la réception qu'est la traduction.

Cette hypothèse n'est pas contredite par une autre définition des poèmes en prose qui apparaît dans l'avant dernier paragraphe de la préface de 1942 :

Los « Pequeños poemas en prosa » forman una delicada colección de « esqueletos » de poemas, que Baudelaire preparaba para realizar en verso, y algunos de los cuales llegó ya a revestir con el manto purpúreo de sus gradaciones fugitivas o inexpresables, ondulatorias entre el sol y el color, bajo la luz cambiante de pensamientos que se esfuman en arabescos o leves temas de frases musicales a medio expresar<sup>1012</sup>.

L'introduction finale d'une nouvelle image, le poème en prose comme squelette, est d'abord une reformulation plus frappante de l'idée de proses-brouillons qui contiendraient, mais sans mise en forme ou mis en forme de façon encore déficiente, le matériau utilisé ensuite de manière plus maîtrisée dans les vers. L'image implique que les poèmes partagent souvent la même ossature, « l'argument » dont il était question en catalan, seule la chair qui les recouvre ensuite – vers ou prose – leur donnant un aspect extérieur distinct. Dans la suite de la phrase, il semble bien, pourtant, que le « manto purpúreo » désigne uniquement les vers qui viennent achever le canevas dessiné par la prose (« algunos de los cuales » renvoyant alors aux fameux doublets, les versions parallèles d'un même thème que l'on retrouve dans *Les Fleurs du mal* et les *Petits poèmes en prose*, comme « La chevelure » et « Un hémisphère dans une chevelure »). Si le squelette en prose est au corps entier en vers ce que le canevas ou le brouillon est au texte fini, la prose, aussi élaborée soit-elle, ne constitue encore une fois qu'une étape intermédiaire en poésie, et n'accède pas au statut d'œuvre. Seuls les vers ont droit à la dignité et à la majesté que la pourpre confère. C'est une autre façon d'insister sur l'incomplétude et le caractère subsidiaire des petits poèmes.

Cette irruption des squelettes dans la préface peut-elle alors être lue également comme une manière de justifier l'entreprise de traduction ? En effet, si les poèmes en prose étaient représentés comme des corps complets, toute intervention sur eux pourrait n'être qu'un

---

<sup>1012</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa (Spleen de Paris)*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Maria M. Borrat, 1942, p. 10.

vêtement qui se superpose à ces corps, une enveloppe accessoire. Au contraire, si le texte original est figuré comme un squelette, la traduction peut être imaginée comme sa chair même, c'est-à-dire comme une étape qui contribue à achever le texte original. Ce qui est problématique dans la métaphore filée, c'est l'évocation des poèmes en vers : s'ils sont comme une cape de pourpre sur un squelette, qu'est-ce qui constitue leur chair ? À moins que la pourpre ne soit interprétée à son tour comme une image, représentant précisément la chair et le sang.

En tout état de cause, en faisant appel à ces images, Esclasans tente de donner corps à une critique des poèmes en prose qui a surtout manifesté jusque-là son incapacité à saisir son objet. L'envolée lyrique qui finit la phrase, censée démontrer ou susciter l'enthousiasme pour l'œuvre présentée, apparaît plutôt comme un aveu d'impuissance car l'expression devient tellement vague qu'elle se vide de tout sens. Le référent même est incertain : il peut s'agir d'un commentaire des poèmes en prose, comme les termes « a medio expresar<sup>1013</sup> » (à rapprocher de « a mig resoldre rítmicament<sup>1014</sup> ») le laissent penser, ou des *Fleurs du mal*, ou encore de la poésie baudelairienne prise comme un bloc unique. La description, qui accumule les notations visuelles et auditives fugaces, à la limite de l'exprimable et du perceptible, mime un objet décidément bien difficile à circonscrire.

Dans son discours explicite, le traducteur, tout en trahissant constamment son admiration pour *Les Fleurs du mal*, se livre donc, comme malgré lui, à un dénigrement relatif du *Spleen de Paris*, noyé au milieu d'éloges consensuels qui visent surtout les « vers immortels » mais rejaillissent en partie sur la prose. Le passage incessant d'un recueil à l'autre crée une confusion qui trahit la difficulté du préfacier à capter un objet fuyant car hybride, et sa tendance à se réfugier dans le discours sur la forme poétique la plus connue, ou dans un lyrisme flou. Significativement, la préface se conclut d'ailleurs sur une citation de la fin du « Voyage à Cythère », poème en vers. Pour un homme disant aimer l'ordre et le systématisme, la forme du poème en prose échappant à toute tentative rigide de classification, se présentait comme un défi, d'où la succession d'appréciations contradictoires.

Tout se passe comme si Esclasans était pris entre ses devoirs de préfacier – qui l'obligent à défendre l'intérêt exceptionnel du texte original pour justifier sa traduction – et

---

<sup>1013</sup> *Ibid.*

<sup>1014</sup> « à moitié résolu rythmiquement », dans Charles BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Llibreria Catalònia, 1928, p. 8.

une sincérité qui le pousse à dévoiler aux lecteurs qu'il leur offre un texte difficile à cerner, qu'il considère comme inférieur aux *Fleurs du mal*, mais non dénué d'intérêt. Le résultat est un texte introductif qui semble aller à rebours de sa fonction traditionnelle. Paradoxalement, pourtant, les images utilisées pour tenter de rendre compte de la « personnalité propre » des poèmes en prose permettent de faire du recueil un texte attrayant justement par ses imperfections, qui peuvent être comprises comme une invitation à s'emparer de lui pour l'étoffer, le compléter, le couronner. Le traducteur, en apparence un bien mauvais avocat de la cause du *Spleen de Paris*, parvient donc finalement à faire comprendre implicitement ce qui a pu le séduire dans ce livre. De plus, même s'il laisse entendre entre les lignes que certains textes ne sont pas à son goût, il faut reconnaître à Esclasans le mérite de proposer à ses lecteurs non pas une sélection, contrairement à plusieurs de ses prédécesseurs en castillan, mais une traduction intégrale, et donc la possibilité d'apprécier le recueil dans toute sa déroutante diversité.

La conception du poème en prose exprimée par certains traducteurs dans leur préface et parfois dans d'autres écrits transparaît aussi, implicitement, dans l'ensemble de leur traduction. Il est certes difficile de savoir s'il faut lire dans des écarts de traduction et plus généralement dans les options diverses des traducteurs, parfois d'une cohérence douteuse à l'intérieur d'un même texte, le reflet d'une conception du genre, d'une pratique spécifique de la traduction, d'une incompréhension du texte source ou encore d'un penchant naturel de l'expression du traducteur ou de choix stylistiques délibérés.

## 1.2. Traductions de la lettre à Arsène Houssaye : des lectures contrastées du « manifeste » du poème en prose

Un texte pourtant concentre en lui d'une façon significative les enjeux génériques. Il s'agit de la lettre-dédicace à Arsène Houssaye, qui a été traduite sept fois dans notre corpus. Elle introduit toutes les éditions complètes des *Petits poèmes en prose* en castillan et en catalan ainsi que les sélections de Julio Gómez de la Serna et de la CIAP. Parmi les traductions en volume, celle de Pedro Vances est la seule dans laquelle elle ne figure pas. Le texte a donc presque toujours été associé au recueil, comme ce fut le cas en France à partir de

sa première publication, le 26 août 1862, pour introduire les vingt poèmes parus dans *La Presse*, dont le directeur littéraire était Arsène Houssaye, puis dans la première parution en volume en 1869<sup>1015</sup>. Bien qu'en Espagne la dédicace n'ait pas été reprise dans la presse pour accompagner les différentes sélections de poèmes en prose, son influence s'est probablement répandue plus largement que le nombre de ses publications ne le laisse supposer car elle a été partiellement réutilisée et reformulée à plusieurs reprises dans des articles critiques, nous y reviendrons.

Le texte qui ouvre le *Spleen de Paris* est donc l'élément le plus constant de son paratexte, que ce soit comme périphrase, par son rôle de préface – parfois même redoublé par une préface allographe qui en reprend les termes – ou comme épitexte à travers les divers commentaires sur les *Poèmes en prose* qui s'en sont inspirés. À ce titre, il tient une place fondamentale dans l'histoire de la réception des poèmes pour avoir contribué à orienter leur lecture.

Le sens à donner à ce texte très souvent commenté, qui paraît plus destiné à perdre qu'à guider le lecteur, est pourtant problématique. Même si Diez-Canedo, dans sa propre préface, prétend le contraire (« La dedicatoria de Baudelaire a Houssaye, que los encabeza, explica bien claramente sus propósitos<sup>1016</sup>. »), son affirmation est contredite par les options très contrastées auxquelles il a donné lieu dans les versions des différents traducteurs et par l'utilisation du texte dans des contextes variés.

Ainsi, pour Barbara Johnson,

La *Dédicace* des *Petits poèmes en prose* ne nous donne pas une simple affirmation dont le statut théorique soit indéniable. Elle en donne plusieurs, dont les ambiguïtés s'emboîtent et se multiplient. Le sens de cette *Dédicace*, toujours citée comme si elle constituait un véritable manifeste du poème en prose, n'est rien moins qu'un manifeste. (...) La dédicace pose ainsi moins une théorie du poème en prose que le problème de sa propre lecture<sup>1017</sup>.

Si vers la fin du XX<sup>e</sup> et au XXI<sup>e</sup> siècles de nombreux critiques des *Petits poèmes en prose* adhèrent à ce type d'appréciation, insistant sur le jeu ironique de l'auteur avec son destinataire explicite et avec tout lecteur du texte, il est évident également que dans le premier

---

<sup>1015</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. 4, Paris, Michel Lévy, 1869.

<sup>1016</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Poemas en prosa*, trad. d'Enrique Diez-Canedo, Madrid, Calpe, 1920, p. 5.

<sup>1017</sup> JOHNSON, Barbara, *Défiguration du langage poétique. La Deuxième Révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979, p. 23.

tiers du XX<sup>e</sup> siècle la lettre était lue et utilisée comme une définition et un manifeste, tout simplement parce que la forme originale annoncée dans le titre même de l'œuvre semblait exiger de la part de l'auteur ce type de prise de position.

Récemment, un commentaire sur la traduction du poème en prose reprend les termes de la lettre à Houssaye pour en extraire des indications sur la façon de traduire, non pas Baudelaire, mais tout autre représentant du poème en prose : « Nous avons délibérément souhaité ne pas enfermer le texte dans un système de traduction trop contraignant, c'est-à-dire rigoureusement antinomique de la nature plus primesautière (celle des « ondulations » et « soubresauts » évoqués par Baudelaire) du poème en prose<sup>1018</sup>. » Il suggère l'idée que le pseudo-manifeste du poème en prose est également susceptible de servir de mode d'emploi à l'usage des traducteurs, idée dont les implications seront évoquées tout au long de notre analyse.

Il s'agira ici de tenter d'évaluer quel a pu être l'impact de ce texte préfaciel sur les hommes de lettres espagnols, qu'ils soient traducteurs ou commentateurs, et de comprendre comment ils l'ont interprété.

Le passage de la dédicace sur lequel l'attention s'est le plus souvent concentrée est certainement le troisième paragraphe<sup>1019</sup>, qui occupe d'ailleurs le centre géométrique du texte :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience<sup>1020</sup> ?

La comparaison des différentes traductions de ce fragment est révélatrice d'une difficulté à laquelle tous les traducteurs se sont trouvés confrontés. Alors que l'ensemble de la phrase est traduite de façon similaire dans les sept versions dont nous disposons, l'adjectif « heurtée » donne lieu à des options de traduction très variées.

---

<sup>1018</sup> CARANDELL, Zoraida, LAGET, Laurie-Anne, LECOINTRE, Melissa, « Traduire le poème en prose : le rythme dans *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda », 2006, en ligne sur le site du Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine <<http://crec.univ-paris3.fr/Traduirelepoemeenprose.pdf>>

<sup>1019</sup> C'est d'ailleurs toujours le cas, si l'on observe par exemple qu'une réédition de la traduction de José Francés choisit de présenter ce paragraphe en quatrième de couverture (BAUDELAIRE, Charles, *El Spleen de París*, trad. de José Francés, Madrid, Júcar, 1991).

<sup>1020</sup> « À Arsène Houssaye », BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 275-276.

En français, l'adjectif veut d'abord dire « qui comporte des contrastes, des oppositions », d'après le *Trésor de la Langue Française informatisé* et serait ainsi synonyme de « cahotique, saccadé ». Plus précisément, lorsqu'il qualifie le style d'un écrivain ou une œuvre littéraire, le terme signifie « qui manque d'harmonie, qui présente des ruptures, des oppositions de ton ou de genre ». Le recueil a souvent été commenté dans le sens de cette hétérogénéité, les critiques soulignant combien les textes diffèrent les uns des autres par leur tonalité, leur étendue, et leur emprunt à des genres différents. À l'échelle des poèmes, un des schémas récurrents est aussi le brusque passage d'un état idéal de rêverie ou d'ivresse à une chute dans la dure réalité. Tous ces éléments sont contenus dans le quatrième adjectif choisi par Baudelaire pour qualifier sa prose (« poétique », « musicale », « souple » et enfin « heurtée »). Les connotations du verbe *heurter* suggèrent également que la violence physique n'est pas un thème absent du recueil, et si la préface propose la seule occurrence du verbe, d'autres termes répétés dans plusieurs poèmes (*secouer, coup, chaos*) le prolongent et répercutent les divers chocs auxquels le passant est soumis, bousculé par la foule d'une grande ville, mais aussi ceux auxquels il assiste et ceux qu'il provoque. Enfin, le verbe *heurter* englobe des sens moins concrets pour devenir synonyme de « blesser, choquer, contrarier ». Un commentaire de Baudelaire sur le recueil, dans une lettre à Sainte-Beuve, permet de retrouver au moins deux de ces sens: « Enfin j'ai l'espoir de pouvoir montrer, un de ces jours, un nouveau Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique à chaque instant de sa flânerie et tirant de chaque objet une moralité désagréable<sup>1021</sup>. » Il y souligne en effet la juxtaposition de morceaux divers d'une part et suggère d'autre part l'effet que l'œuvre risque de produire sur le lecteur, dérangé dans ses habitudes face à un texte inclassable. Le verbe *heurter* vient d'ailleurs naturellement sous la plume des commentateurs<sup>1022</sup> pour évoquer l'inconfort produit par certains poèmes qui cherchent à surprendre plus qu'à plaire.

Le choix lexical de Baudelaire en faveur de cet adjectif a manifestement dérouté ses traducteurs. Le rapprochement entre quatre épithètes dont la dernière semble venir contredire les premières peut expliquer que les traducteurs aient eu tendance à en altérer le sens pour chercher une cohérence avec le reste de la définition ou avec leur propre conception des *Petits poèmes en prose*.

<sup>1021</sup> BAUDELAIRE, Charles, Lettre à Sainte-Beuve, 15 janvier 1866, dans Charles BAUDELAIRE, *Correspondance*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1973, p. 583.

<sup>1022</sup> « le poète heurte le goût conventionnel du lecteur », dans GUIETTE, Robert, « Baudelaire et le poème en prose », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 42, fasc. 3, 1964, p. 851.

La première version connue du texte est celle d'Eusebio Heras, dans l'édition de 1905, et « heurtée » y est traduit par « truncada ». Si une prose « heurtée » est une prose faite de ruptures, le verbe *truncar* partage au moins un trait de sens avec le mot source car tous deux se réfèrent à une interruption. L'adjectif *heurté* se rapportant à un style pourrait d'ailleurs se traduire par *cortado* ou *entrecortado* et le verbe *cortar* fait précisément partie de la définition de *truncar*. Pourtant, le mot cible est aussi chargé de significations différentes qui suggèrent une prise de position du traducteur.

*Truncar* c'est d'abord « cortar una parte a algo<sup>1023</sup> » et María Moliner précise même, dans sa première définition, « cortar el extremo de una cosa » et dans la deuxième « separar la cabeza del cuerpo de una persona o animal ». Il y a donc un lien manifeste entre le choix du mot et l'image développée tout au long du premier paragraphe, celle du recueil comme serpent que l'on peut à loisir découper sans le tuer tout à fait. Le terme « tronçons », utilisé à cette occasion, est d'ailleurs de la même famille que *tronquer*. L'encouragement à *hacher* l'ouvrage fait aussi apparaître un nouvel équivalent de *heurter* puisque, sous forme de participe passé employé comme adjectif, le terme sert également à qualifier un style discontinu, saccadé. Il semble qu'Eusebio Heras se soit inspiré du champ lexical introduit en ouverture de la lettre pour proposer son interprétation de la définition de la prose idéale, comme si la possibilité offerte à l'éditeur et au lecteur de « couper » le manuscrit ou la lecture trouvait sa justification dans une prose restée incomplète. Il est vrai que le poète semble prendre les devants lorsque, avant même que l'éditeur ne décide de sélectionner des morceaux choisis, il affirme qu'il donne à lire un texte prédécoupé fait de multiples têtes et queues plutôt qu'une œuvre finie et organisée selon un plan déterminé. L'écriture elle-même appellerait donc le découpage, comme si l'auteur cherchait malgré les contraintes éditoriales à garder la maîtrise de son œuvre. Le fait que le livre soit une succession de fragments juxtaposés et non composés, ou tout « est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement » est ainsi ironiquement revendiqué au lieu d'être simplement admis comme inconvénient inévitable du processus de publication.

Le traducteur a donc pris au sérieux les propos initiaux qui pourtant ne sont pas à lire au premier degré. Plus qu'il n'offre une description fiable de l'œuvre présentée, Baudelaire se livre à une *captatio* pour obtenir d'être publié, jouant avec le destinataire de la lettre qu'il invite à commettre un carnage. D'autre part, le caractère tronqué de la prose est directement

---

<sup>1023</sup> *Diccionario de la lengua española*, Real Academia (DRAE).

suggéré par Baudelaire car, en appliquant l'image du serpent à trois étapes successives de la vie de son texte (l'écriture, la publication et la lecture), il laisse entendre qu'il a suivi un principe de discontinuité dès la phase de création. Si lui-même coupe court à sa rêverie, sa prose, dont la mission est précisément de « s'adapter (...) aux ondulations de la rêverie », sera elle aussi inmanquablement faite de brutales interruptions.

L'interprétation d'Eusebio Heras, qui insiste sur l'incomplétude de la prose, n'est pas sans rappeler celle que laissaient transparaître les préfaces d'Agustí Esclasans à ses traductions catalane puis castillane des *Petits poèmes en prose*, en 1928 et 1942, lorsqu'il soulignait les insuffisances et le caractère inabouti du recueil en prose de Baudelaire comparé au recueil en vers. Pourtant, Esclasans fait des choix assez différents de celui d'Eusebio Heras pour rendre le passage qui nous intéresse ici.

Dans la version de 1942, Esclasans retient pour « heurtée » une option surprenante, proche du contresens : « *acompasada* ». Pour María Moliner, *acompasado* est synonyme de *rítmico*. Appliqué à la manière de parler ou d'agir d'une personne, le terme signifie *pausado, reposado, lento y tranquilo*. Il associe donc la régularité du rythme à la lenteur, à l'opposé de *heurté* qui dénote des ruptures brusques, des saccades. Ce dernier mot est d'ailleurs à son tour synonyme de soubresauts. En choisissant le verbe *acompasar*, Esclasans crée ainsi une incohérence avec le reste de la phrase, suggérant un résultat plus harmonieux que dans la proposition de Baudelaire.

Si l'on se souvient de l'intérêt extrême d'Esclasans pour le rythme, exprimé à travers sa participation aux débats sur l'adaptation des mètres grecs et latins en catalan et sa publication de plusieurs livres et articles théoriques sur le système rythmique qu'il choisit d'appliquer à sa propre poésie et qui devrait, selon lui, servir de modèle à tous les poètes catalans, il n'est pas étonnant qu'il se soit senti particulièrement concerné par le passage caractérisant la prose baudelairienne. Il est probable également que la revendication d'une prose poétique « sans rythme et sans rime » l'ait laissé perplexe. Pour réinjecter malgré tout l'idée de rythme dans le *Spleen de Paris*, Esclasans n'hésite pas à faire un choix de traduction qui l'éloigne considérablement du mot source. Le fait de réintroduire le rythme n'est certes pas, en soi, un contresens, plusieurs commentateurs ayant préféré interpréter « sans rythme » comme une absence de métrique, de régularité rythmique qui n'exclut pas un travail spécifique sur le rythme de la prose. C'est plutôt l'idée que la prose baudelairienne suivrait



une cadence, une mesure déterminée, comme le suggère « *acompasada* » qui entre en contradiction avec les déclarations de Baudelaire.

Le terme, en revanche, est en accord avec les théories personnelles d'Esclasans. Comme nous l'avons exposé dans la deuxième partie, la préface écrite par Esclasans pour l'édition de 1942 tourne en grande partie autour de la question du rythme, non pas pour décrire les caractéristiques du rythme baudelairien mais comme prétexte à la diffusion des idées du traducteur catalan sur son sujet de prédilection. La traduction de la lettre à Arsène Houssaye, qui sert de préface à l'œuvre originale, montre donc la même tendance que la préface allographe qui la précède et la conscience auctoriale semble s'exprimer également dans le deuxième texte, même si c'est avec plus de discrétion, du fait des contraintes de la traduction, et peut-être inconsciemment. Le traducteur imprime ainsi sa marque sur les deux textes, rappelant son propre « idéal obsédant » qu'il nomme « rythmologie ».

L'écart relevé dans la traduction de la définition de la prose révèle que le traducteur n'est pas tout à fait prêt à se plier à la volonté de l'auteur du texte original. Les qualités de souplesse attribuées à la prose idéale sont d'ailleurs également requises des traducteurs qui doivent se conformer à tout type d'écriture plutôt que de plaquer sur l'œuvre d'un auteur étranger leurs propres conceptions. Or, d'après Gabriella Gavagnin, les traductions de poésie italienne d'Esclasans trahissent précisément un manque d'adaptabilité :

El fet és que el llenguatge poètic d'Esclasans està efectivament molt distant d'aquella poètica, té altres models de referència i, lluny de mostrar-se receptiu i dúctil davant les tensions que es creen en tot procés de traducció literària, s'acaba imposant per damunt del text de partida<sup>1024</sup>.

Dans le cas de Baudelaire, Esclasans ne semble pas forcément plus disposé à accepter les propositions novatrices à l'œuvre dans les poèmes en prose et dans la lettre qui les introduit. Le traducteur catalan représente un cas particulièrement intéressant lorsqu'il s'agit d'étudier le passage de la lettre à Houssaye sur les caractéristiques de la prose car il en a proposé trois traductions différentes, une en catalan et deux en castillan. Dans l'anthologie de proses baudelairiennes *Mi corazón al desnudo*, en effet, bien que les poèmes en prose soient

---

<sup>1024</sup> « Le fait est que le langage poétique d'Esclasans est effectivement très distant de cette poétique, il a d'autres modèles de référence et, loin de se montrer réceptif et ductile devant les tensions qui se créent dans tout processus de traduction littéraire, il finit par prendre le pas sur le texte de départ. », GAVAGNIN, Gabriella, « Traducció i reescriptura. A propòsit de les traduccions d'Esclasans de poesia italiana », *Els Marges*, n°83, automne 2007, p. 76.

absents, la fameuse phrase est traduite dans la section finale intitulée « Dispersas », au milieu de fragments de textes très divers qui sont comme des réminiscences de passages qui l'auraient particulièrement marqué. La retraduction de cette phrase de la préface en 1947 est particulièrement significative et mérite une analyse détaillée :

¿**Quién** de nosotros, en sus **momentos** de ambición, no ha soñado en el **prodigio** de una prosa poética, musical, sin ritmo y **sin rima**, **tan flexible y tan maleable que pueda** adaptarse a **todas las actitudes** líricas del alma, a las **sinuosidades** del ensueño y a las **inquietudes** de la conciencia<sup>1025</sup>?

Les mots en gras signalent les principales différences entre cette version et celle de 1942 qui était la suivante :

¿**Cuál** de nosotros, en sus **días** de ambición, no ha soñado en el **milagro** de una prosa poética musical, sin ritmo **ni rima**, **lo suficientemente flexible y acompasada para** adaptarse a **los movimientos** líricos del alma, a las **ondulaciones** del ensueño, a **los sobresaltos** de la conciencia<sup>1026</sup>?

La comparaison des deux traductions du même texte à cinq ans d'intervalle montre que de nombreuses modifications lexicales ont été apportées au moment de la retraduction. Deux changements syntaxiques permettent de supposer que le traducteur est revenu également au texte original, ne se contentant pas de réécrire la traduction précédente : en 1947, « sin » et « tan » sont répétés alors que la répétition avait été évitée dans la première version en castillan par l'utilisation de « ni » puis de la formule « lo suficientemente » placée en dénominateur commun. Ces répétitions, qui suivent de plus près le texte original, rapprochent aussi le passage étudié de la toute première traduction de ce texte par Esclasans, en catalan :

Qui de nosaltres, en els seus dies d'ambició no ha somiat en el miracle d'una prosa poètica, musical sense ritme i sense rima, prou flexible i prou **àgil** per a adaptar-se als moviments lírics de l'ànima, a les ondulacions del somni, als sobressalts de la consciència<sup>1027</sup>?

Cette première version est celle qui suit le texte original de plus près, tant syntaxiquement que lexicalement, à l'exception de la traduction de l'adjectif « heurtée » sur laquelle nous reviendrons. Si la deuxième prend quelques libertés avec la syntaxe, ne

---

<sup>1025</sup> ESCLASANS, Agustí, « Dispersas », *Mi corazón al desnudo*, Barcelone, Apolo, 1947, p. 284.

<sup>1026</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa (Spleen de París)*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Maria M. Borrat, 1942, p. 14.

<sup>1027</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Petits poemes en prosa*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Llibreria Catalònia, 1928, p. 9.

respectant pas tous les rythmes binaires, elle choisit, comme la première, un vocabulaire qui traduit littéralement les mots français, le cas de « *acompasada* » mis à part. Dans la troisième, les modifications lexicales sont presque systématiques, en particulier pour les substantifs, donc cinq sont remplacés. Les choix lexicaux dans cette version abandonnent la littéralité, ce qui en fait la plus libre des trois. Cette prise de liberté est favorisée par les caractéristiques de la publication. En effet, dans *Mi corazón al desnudo*, nous l'avons dit, Esclasans ne traduit que quelques lignes de la dédicace à Arsène Houssaye, sans préciser d'où elles sont extraites et en les mêlant à des passages tirés d'œuvres baudelairiennes diverses. Les écarts de traduction portent donc moins à conséquence que si le recueil entier avait été retravaillé, rendant nécessaire la prise en compte d'une cohérence d'ensemble.

Les autres passages de la section « *Dispersas* » ne se caractérisent pas non plus par leur proximité avec le texte original, au point qu'il est à première vue difficile d'identifier les fragments hétéroclites choisis. Nous avons commenté plus haut que la préface du volume de 1947 laissait transparaître plusieurs rapprochements entre Esclasans et Baudelaire dans la façon dont les éléments biographiques y étaient traités. L'évolution de la traduction d'un même texte suggère que la familiarité croissante d'Esclasans avec Baudelaire l'a conduit à s'accorder progressivement plus de latitude. Après l'infléchissement de la lettre à Houssaye vers l'expression d'une conception du rythme plus en accord avec ses propres goûts dans la version de 1942, Esclasans semble mettre directement en application cette conception dans la version de 1947. En effet, en plus d'insister davantage sur la succession de rythmes binaires puis ternaire, ces lignes soignent particulièrement la musicalité en jouant sur le retour de sonorités semblables. En remplaçant « *movimientos* », « *ondulaciones* » et « *sobresaltos* » par « *actitudes* », « *sinuosidades* » et « *inquietudes* », le traducteur cherche visiblement à unifier les finales de mot. Le choix de l'adjectif « *maleable* » pour « *heurtée* » va également dans ce sens, les deux épithètes partageant ainsi leur dernière syllabe, tandis que « *adaptarse* », « *maleable* » et « *sinuosidades* » présentent des rimes assonantes et « *inquietudes* » et « *actitudes* » des rimes consonantes. Tous les adjectifs et substantifs cités ont ainsi le son [e] comme dernière syllabe, ce qui crée une consonance d'une certaine étendue. Par ailleurs, la substitution de « *días* » par « *momentos* » puis de « *milagro* » par « *prodigio* » renforce l'assonance en [o] du début du passage. Enfin, la suite de mots « *prodigio* », « *prosa* », « *poética* » ainsi créée reproduit l'allitération présente dans le titre du recueil, accentuant l'idée que l'essence de ce dernier est concentrée dans cette question centrale de la lettre à Arsène Houssaye.

Les nouveaux termes étant par ailleurs plus ou moins synonymes de ceux qu'ils remplacent, le choix du traducteur semble avoir été déterminé avant tout par une recherche d'effets sonores. Cette observation permet de supposer que le goût du traducteur catalan le portait vers une prose poétique plus harmonieuse que celle qu'envisageait Baudelaire. Le texte original se caractérisait déjà par des rythmes marqués et des retours de sonorités (« sans rythme et sans rime » par exemple) mais Esclasans accentue cet aspect de la phrase, cherchant peut-être à améliorer, de son point de vue, la prose baudelairienne, en en limitant la dissonance. Le fait que le traducteur réécrive ainsi précisément le passage qui a été considéré comme essentiel dans la définition du poème en prose laisse entendre qu'il préférerait présenter au lecteur une écriture plus traditionnelle et moins contrastée. Les limites de sa compréhension de Baudelaire en matière de musicalité poétique, qui influent directement sur sa manière de traduire, sont ainsi mises au jour une nouvelle fois.

Pour revenir à la prose « heurtée », elle devient pour Esclasans, en catalan, prose « àgil » puis « maleable » en castillan dans la version de 1947. La deuxième option reprend d'ailleurs une solution choisie par José Francés dans sa propre version, une trentaine d'années auparavant :

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus horas de ambición, el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, bastante maleable para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia<sup>1028</sup>?

Chez Francés, pourtant, « maleable » correspond probablement à « souple » plutôt qu'à « heurtée », le traducteur omettant tout simplement le deuxième adjectif, qu'il a peut-être trouvé trop délicat à traduire. Une autre hypothèse est aussi envisageable. Face à un terme qu'ils ne sont pas sûrs de comprendre, il semble qu'une des stratégies des traducteurs, pour ne pas risquer un contresens important, soit de se tourner vers un synonyme d'un terme sans difficulté particulière précédemment utilisé. C'est peut-être ce qui s'est passé au cours du processus de traduction. On peut supposer en effet que Francés avait d'abord choisi l'équivalent le plus immédiat de l'adjectif français « souple », retenu par tous les autres traducteurs sans exception (« flexible »), puis cherché un synonyme de ce terme à la place de « heurtée » avant de supprimer ce qui pouvait être perçu comme une redondance. La première

---

<sup>1028</sup> BAUDELAIRE, Charles, *El Spleen de París (poemas en prosa)*, trad. de José Francés, Madrid, Mateu, c.1918.

et la dernière version d'Esclasans se rapprochent de cette méthode car « flexible » et « àgil », tout comme « flexible » et « maleable » sont quasiment synonymes.

La démultiplication du vocabulaire visant à caractériser la plasticité de la prose est manifeste dans ces différentes traductions. Les termes utilisés ne sont pas sans rappeler un champ lexical auquel ont eu abondamment recours les défenseurs de l'usage littéraire de la langue catalane, en particulier lorsqu'il s'agissait de réclamer l'accroissement des capacités expressives de celle-ci grâce à l'exercice de la traduction. Plusieurs exemples de discours à ce sujet ayant été exposés dans la première partie, il suffit de citer à présent le fragment d'un article de Guillermo Díaz-Plaja, légèrement postérieur, qui en synthétise le contenu et en reprend certains termes, en 1931 :

Lo que capacita especialmente a la lengua catalana, para esos ejercicios traductorales, es su juventud. Juventud que, filológicamente, quiere decir **flexibilidad**, **maleabilidad**, blandura. No es preciso ser docto en materias lingüísticas para constatar la imprecisión de las lenguas recién nacidas. Es necesaria una etapa de magisterio ejercido por cultivadores geniales – los clásicos – para que la lengua devenga estricta y solidificada. El magisterio de los clásicos señala las formas definitivas y caracteriza al idioma. Su obra – en la perspectiva de los siglos – se convierte en algo inmutable y esencial. Es el caso de casi todas las lenguas literarias de Europa.

Cataluña es la excepción. El catalán novísimo, **ágil** y dúctil es un instrumento maravilloso en manos del traductor. Son posibles todas las combinaciones y todos los acoplamientos. Con idiomas como el francés es posible llegar, sin esfuerzo, a una traducción casi literal. Dentro de un siglo, de dos – cuando la lengua literaria esté definitivamente formada –, todo esto ya no será posible. Pero la labor de enriquecimiento de nuestros traductores restará gloriosamente en pie<sup>1029</sup>.

Les mots que nous faisons ressortir en gras sont ceux qui apparaissent également dans le texte de José Francés et surtout dans ceux d'Esclasans. Plus qu'une influence précise d'un texte sur l'autre, les coïncidences entre les traductions de la dédicace à Arsène Houssaye et l'article que Díaz-Plaja consacre au catalan comme langue de traduction témoignent d'abord du contexte culturel commun dans lequel ils sont immergés. Dans le cas de Díaz-Plaja, le volume des *Petits poemes en prosa* a aussi pu nourrir directement sa réflexion puisqu'il en avait fait le compte rendu dans un article de 1928<sup>1030</sup> que nous avons analysé plus haut.

---

<sup>1029</sup> DÍAZ-PLAJA, Guillermo, « En torno a las traducciones » (1931), *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelone, Asenet, 1975, p. 81.

<sup>1030</sup> DÍAZ-PLAJA, Guillermo, « La sombra de Baudelaire » (1928), *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelone, Asenet, 1975, p. 202-207.

Cette ressemblance entre les préoccupations des *noucentistes* vis-à-vis de la langue et celles de Baudelaire vis-à-vis de la prose ont peut-être favorisé la réception du *Spleen de Paris* en Catalogne. Si la définition problématique de la prose baudelairienne concerne directement les traducteurs, chargés à leur tour de trouver un équivalent à cette prose inouïe dans une autre langue, la mission confiée spécifiquement par des personnalités aussi importantes que Joan Maragall, Carles Riba ou Eugeni d'Ors aux écrivains-traducteurs catalans est susceptible de rendre ces derniers encore plus réceptifs au contenu de la lettre-dédicace. Dans celle-ci, d'ailleurs, le verbe *traduire* apparaît, même si c'est pour désigner la traduction dans le sens très large de « transposition, représentation de la réalité<sup>1031</sup> » sous forme de mots : « Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une chanson le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue<sup>1032</sup> ? ». Il est question de « La chanson du vitrier », un poème en prose d'Arsène Houssaye publié dans les années 1850. De même, la prose rêvée doit parvenir à *traduire* les brusques mouvements de l'âme et les traducteurs ont à leur tour la mission de traduire cette traduction.

Que la traduction soit considérée comme un exercice auquel soumettre le catalan pour lui faire acquérir une plus grande souplesse, comme le préconisait Maragall dans son discours de 1893<sup>1033</sup>, et plus tard Carles Riba<sup>1034</sup>, ou que la jeunesse de la langue catalane en voie de formation la rende dès le départ particulièrement flexible et donc apte à toute gymnastique traductive, comme le suggèrent Carles Soldevila ou Guillermo Díaz-Plaja, les notions de traduction et de plasticité linguistique sont intimement liées dans de nombreux écrits à valeur prescriptive entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les années 1930. La lettre à Arsène Houssaye, qui

---

<sup>1031</sup> *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, Analyse et traitement informatique de la langue française (Atilf).

<sup>1032</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 276.

<sup>1033</sup> « Le travail de traduction, quand il est fait avec chaleur artistique, suggère des formes nouvelles ; il fait découvrir des richesses de la langue inconnues, il lui donne trempe et souplesse, il la dignifie à la hauteur de ce qui est traduit et il supplée en grande partie son absence de tradition littéraire propre et suivie. », MARAGALL, Joan, « El catalanisme en el llenguatge » (1893), dans Montserrat BACARDI, Joan FONTCUBERTA, Francesc PARCERISAS, *Cent anys de traducció al català (1891-1990)*, *Antologia*, Vic, Eumo editorial, 1998.

<sup>1034</sup> « L'Esperit creador s'ha sentit travat per una Paraula poc flexible » i ell mira d'aplicar-li un remei apropiat : « la Paraula pot anar a agilitzar-se en una gimnàstica estrangera » (« l'Esprit créateur s'est senti entravé par une Parole peu flexible » et il tente d'y appliquer un remède approprié : « la Parole peut gagner en agilité par une gymnastique étrangère », CABRE, Miriam, « Poe, Baudelaire, Riba », *Quaderns, Revista de traducció*, n°6, 2001, p. 127. Les citations de Carles Riba sont extraites de *Històries extraordinàries*, vol. 1, Societat Catalana d'Edicions, 1915, p. 6.

insiste également sur la recherche de flexibilité et qui introduit un recueil dont le titre même indique une mise en œuvre de formes novatrices, a dû faire apparaître les *Petits poèmes en prose* comme l'occasion rêvée, pour Esclasans, de mettre à l'épreuve les capacités du catalan et du traducteur dans le domaine de la prose. Au défi linguistique, en effet, s'ajoute le défi stylistique lancé par Baudelaire lui-même et c'est aussi la souplesse de caractère du traducteur, sa capacité à modeler sa prose en fonction des particularités du texte source, qui est ainsi testée.

Enfin, les dernières équivalences proposées pour l'épineux adjectif « heurtée » qualifiant la prose du *Spleen de Paris* sont « sacudida », solution retenue par Diez-Canedo en 1920 et dans l'édition de la CIAP en 1931, et « acusada », choisie par Gómez de la Serna. Plus que dans les différentes propositions des autres traducteurs, le premier terme rend le dynamisme des à-coups évoqué par l'adjectif original en même temps que le verbe *sacudir* possède, comme le verbe *heurter*, un sens abstrait (« conmocionar, alterar el ánimo de alguien<sup>1035</sup> ») qui fait référence à un choc moral. Ce choix est d'ailleurs en harmonie avec le reste du recueil car, dans le texte original, le verbe *secouer* apparaît à plusieurs reprises, principalement dans des situations violentes, comme dans « La Femme sauvage et la Petite-Maîtresse », « Une Mort héroïque » ou encore « Assommons les pauvres ».

Le choix de l'adjectif « acusada » appliqué à la prose rend le sens du groupe nominal difficile à saisir car cet adjectif est habituellement utilisé dans un nombre limité de collocations. La définition générale d'*acusado* est « que destaca de lo normal y se hace manifiestamente perceptible ». L'option de traduction semble donc rendre compte de la perplexité du traducteur devant un terme et une définition qui ne ressemblent à rien de déjà lu. Plutôt que de reprendre précisément les traits de sens présents dans le mot source, Gómez de la Serna souligne ainsi la nouveauté face à laquelle il se trouve, la seule caractéristique certaine d'une prose « acusada » étant de se démarquer des autres proses, sans que cela indique en quoi consiste sa singularité. Ainsi, Pour Julio Gómez de la Serna, il semble que l'originalité stylistique du *Spleen de Paris* ne fasse aucun doute mais que ses modalités restent insaisissables.

---

<sup>1035</sup> *Diccionario de la lengua española*, Real Academia (DRAE).

### 1.2.1. Fortune de la lettre à Arsène Houssaye

Quelques articles critiques parus dans la presse dans les années 1920 et 1930 montrent que les mots de la lettre à Arsène Houssaye, qu'elle soit explicitement ou implicitement mentionnée, ont plus d'une fois été empruntés. Ils témoignent de l'assez large diffusion dont a bénéficié le texte préfaciel et offrent des indices révélateurs de la façon dont il a été lu.

En 1924, dans la *Revista de Catalunya*, par exemple, le poète et homme politique catalan Salvador Albert (1868-1944) utilise un fragment de ce texte pour décrire brièvement *Le Spleen de Paris* :

I com si el prodigi de *Les Fleurs du mal* no fos prou, escriu *Poèmes en prose*, amb el propòsit de realitzar el miracle d'una forma musical, sense ritme i sense rima obsessionant, a bastament dúctil per emmotllar-se als impulsos lírics de l'ànima, a les ondulacions de l'ensomni, als sobressalts de la consciència<sup>1036</sup>.

Cet article propose ainsi la première reformulation en catalan dont nous disposons, quatre ans avant la publication des *Petits poemes en prosa* d'Esclasans. Il s'agit donc d'un commentaire empruntant certains des mots de Baudelaire, plutôt que d'une traduction car quelques variantes importantes sont à souligner par rapport au texte source. Le substantif principal du fragment dans le texte original, « prose », est rendu par un terme bien plus vague, « forma », tandis que l'adjectif « poétique » n'est pas repris ce qui évacue d'emblée le centre de la question du poème en prose. En revanche, la précision « obsessionant » est ajoutée, ce qui limite la portée de la définition négative « sense ritme y sense rima », comme si ce n'était pas l'absence totale de ces contraintes imposées à la poésie en vers qui était recherchée mais, plus prudemment, une flexibilité accrue dans leur utilisation. Le qualificatif « heurtée » n'est pas traduit et l'on retrouve dans « dúctil », choisi comme équivalent de « souple », un autre des multiples termes mentionnés par Díaz-Plaja dans le passage cité plus haut<sup>1037</sup> pour décrire la langue catalane aux prises avec la traduction. Ainsi, dans la reformulation de la lettre à Arsène Houssaye par Salvador Albert, ce dernier ne se contente pas de reproduire les termes

---

<sup>1036</sup> « Et comme si le prodige des *Fleurs du mal* n'était pas suffisant, il écrit *Poèmes en prose*, avec l'intention de réaliser le miracle d'une forme musicale, sans rythme et sans rime obsédante, assez ductile pour se mouler sur les élans lyriques de l'âme, sur les ondulations de la rêverie, sur les soubresauts de la conscience. », ALBERT, Salvador, « Tres poetes. Poe, Baudelaire i Mallarmé », *Revista de Catalunya*, vol. 1, n°4, 1924, p. 366.

<sup>1037</sup> DÍAZ-PLAJA, Guillermo, « En torno a las traducciones » (1931), *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelone, Asenet, 1975, p. 81.



qu'il a lus, pour se faire le porte-parole de Baudelaire en Catalogne, mais les accompagne de quelques ajouts qui expriment au passage sa propre conception de la « forme » que devrait prendre le poème en prose.

En 1931, le compte rendu anonyme paru dans *La Voz* propose à son tour une interprétation du même fragment, cette fois en castillan :

Precedidos de un excelente prólogo de D. Francisco García Romo, se incorporan a esta colección los pequeños poemas en prosa de Baudelaire, género literario del cual puede considerársele verdadero creador.

Soñaba el gran poeta francés el milagro de una prosa poética sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y sacudida para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia.

No creyó haber realizado exactamente aquello que proyectó llevar a cabo; pero la crítica, menos severa que el propio autor, coloca sus pequeños poemas entre lo más logrado de la obra bodeleriana. Leed « La estancia doble », « Un mal vidriero », « El juguete del pobre », « La soledad », « Los beneficios de la luna », magníficas obras maestras. En todas ellas apreciaréis la sublime belleza de una prosa en la que el valor musical de las palabras y el ritmo de las frases toman una importancia igual a la que tienen en el verso y el valor poético de este género que hubo luego de alcanzar con el simbolismo un completo florecimiento<sup>1038</sup>.

Le deuxième paragraphe sur la définition de la prose reprend mot pour mot, bien que de façon déclarative, la traduction présentée dans l'édition de la CIAP, à l'exception de l'adjectif « musical », qui est omis. Le terme est cependant réintroduit dans le commentaire ajouté dans le troisième paragraphe du compte rendu. En soulignant le fait que la poésie en prose est aussi musicale et rythmée que la poésie en vers, l'auteur de l'article ne cherche pas à insister sur la singularité de ce qu'il présente pourtant, à la suite de Francisco García Romo, comme un nouveau genre. Ce faisant, il contredit en partie le contenu même de la lettre à Arsène Houssaye qu'il cite. Ce compte rendu est à la fois un exemple révélateur de l'influence du texte préfaciel étudié ici, considéré comme un bon argument pour donner au lecteur l'envie de découvrir le recueil, et, une fois encore, une mise en évidence de la difficulté à l'interpréter dans un sens qui tienne compte de son aspect novateur.

Sur un sujet totalement différent et *a priori* assez éloigné de Baudelaire, l'auteur d'un article sur le montage cinématographique, intitulé « Definición y análisis del montaje », a lui aussi recours à la fameuse lettre-dédicace :

El montaje de una buena película no conoce ni la rigurosa alternativa del discurso versificado ni la mecánica de una melodía que se repite. Los temas visuales se desarrollan

---

<sup>1038</sup> « Revista de libros », *La Voz*, 31 août 1931, p. 4.

en una melodía infinita, para expresarse como Wágner; la estructura del « film » más armonioso es necesariamente « asimétrica », rebelde a los equilibrios estables. « Quién de entre nosotros no ha soñado con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y de suficientes contrastes para poder adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? » Este sueño familiar de Baudelaire, por él realizado en los « Pequeños poemas en prosa », es el mismo secreto del montaje, don misterioso hecho de intuición y de lucidez logrado en la facultad emotiva del « metteur en scène » y en su adivinación del alma del espectador<sup>1039</sup>.

Cet exemple démontre la possibilité pour le texte de connaître une réception indépendante des *Petits poèmes en prose*, même si son origine n'est pas oubliée. Cette application inattendue de la célèbre question à une autre forme d'art est ainsi le signe d'un élargissement de la réception, et d'un degré d'appropriation plus avancé que celui dont font preuve les deux exemples précédents. La traduction proposée manifeste une nouvelle fois l'obligation pour le traducteur de s'engager réellement dans une interprétation du sens de la définition. En insistant sur les contrastes, l'irrégularité, l'asymétrie, sans pour autant renoncer à une sorte d'harmonie, l'auteur reste proche de l'intention exprimée par Baudelaire. Il est vrai que la publication de l'article a lieu à une date où les *Petits poèmes en prose* et leur préface avaient déjà été présentés dans de nombreuses versions différentes au lecteur espagnol, lui donnant l'occasion de se forger son propre point de vue.

Il est intéressant de constater qu'un extrait d'un texte qui envisage la possibilité de découper un recueil en tronçons à la convenance du lecteur ou de l'éditeur sert d'analogie pour la description d'une opération consistant au contraire à assembler des plans pour reconstituer une œuvre cohérente. L'utilisation du passage peut d'ailleurs avoir été motivée en partie par le premier paragraphe de la lettre à Arsène Houssaye, centré sur l'image du serpent, même si c'est le troisième qui est explicitement cité. L'expérience du poème et le montage du film ont ainsi en commun le fait d'être composés de fragments de longueurs variées capables de s'articuler selon différentes combinaisons pour former une totalité. Dans les deux types de création, par ailleurs, la question du rythme est déterminante et la comparaison de la succession des plans du film avec une musique convoque aussi des images souvent utilisées à propos du poème en prose. Le commentaire qui accompagne la citation permet également de comprendre la référence aux mouvements de l'âme comme un segment qui peut renvoyer aussi bien au destinataire qu'au destinataire, ce qui enrichit la lecture de l'extrait et fait à

---

<sup>1039</sup> LEVINSON, A., « Definición y análisis del montaje », *El Sol*, 12 avril 1934, p. 8.

nouveau une place au traducteur, pièce essentielle de la réception, qui est placé dans la double position de créateur et de récepteur.

Cet éloignement du contexte d'origine est la preuve d'une adoption du texte dans le système d'accueil et signale également, plus de soixante-dix ans après la première publication de la lettre à Arsène Houssaye, que la proposition que Baudelaire y fait est suffisamment moderne pour s'adapter par la suite à un art d'invention beaucoup plus récente, le cinéma.

### 1.2.2. « Nous pouvons couper où nous voulons<sup>1040</sup> »

Le premier paragraphe, qui invite au démembrement du serpent textuel, mérite qu'on s'y arrête davantage :

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier<sup>1041</sup>.

Cheryl Krueger, en expliquant les raisons de ne pas le prendre trop au sérieux, suggère d'ailleurs de lire l'ensemble de la lettre comme un poème de plus, qui raconte une histoire davantage qu'il ne dit la vérité :

The dedication's many false clues as to the origins, the essence, and the content of *Le Spleen de Paris*, illuminate the prose poems far less than the prose poems illuminate the dedication. The « Dédicace » playfully sets up and systematically undermines narrative expectations. The reader is no more likely to find a reliable manifesto in the « Dédicace » than s/he is to read a cautionary tale in « Le mauvais vitrier ». Perhaps the collection indeed constitutes a serpent with neither head nor tail, in which case we must consider situating the letter to Houssaye somewhere in between, reading it not as the manifesto we would like it to be, but rather as one of the collection's many telling stories<sup>1042</sup>.

---

<sup>1040</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 275.

<sup>1041</sup> *Ibid.*

<sup>1042</sup> KRUEGER, Cheryl, « Telling stories in Baudelaire's *Spleen de Paris* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 30, n°3-4, printemps-été 2002, p. 282-300.

Le début de la dédicace, pourtant, semble avoir été pris à la lettre par de nombreux récepteurs des *Petits poèmes en prose*, à commencer par Arsène Houssaye, responsable d'un des premiers tronçonnages de l'œuvre puisque, après trois livraisons d'un total de vingt poèmes en prose qui paraissent comme feuilleton dans *La Presse*<sup>1043</sup>, il refuse de publier les suivants.

Si la phrase expliquant le modèle de prose à atteindre paraît d'abord la plus susceptible de concerner directement les traducteurs, grâce aux indications qu'ils y trouvent pour mener à bien leur travail, le début de la lettre a pu également avoir une incidence non négligeable sur les différentes traductions des *Petits poèmes en prose*.

Il est difficile de ne pas penser aux conseils ironiques que Baudelaire y donne à Houssaye en lisant, sous la plume de l'écrivain et journaliste Josep Pous i Pagès (1873-1952), la dénonciation de la façon dont le traducteur, sous la pression de l'éditeur, est souvent conduit à traiter le texte original :

moltas vegadas, ja perque'l llibre no passi del número de planas fixat, ja perque'l traductor vulga escursarse la feyna que li pagan á preu fet, fan talladas sense consciencia y sense donarse ni tan sols la pena de condensar en pocas ratllas lo que suprimeixen. No cal dir com quedarán las obras tractadas ab tan poch respecte<sup>1044</sup>.

Si le journaliste rejette ensuite la faute de cette taille sans scrupules sur les éditeurs, qui contraignent les traducteurs à recourir à de mauvaises pratiques en payant insuffisamment leur travail, il est certain que l'amputation des œuvres concerne les éditeurs et les traducteurs conjointement.

L'observation des multiples publications des poèmes en prose dans la presse ou en volume, synthétisées dans les tableaux en annexe n°8, montre, d'une part, que les lecteurs ont eu davantage d'occasions de lire le recueil sous forme de pièces détachées – par groupe de six poèmes maximum, comme dans *L'Avenç*, mais plus souvent d'un, deux ou trois poèmes à la fois – que par blocs plus importants. D'autre part, on constate que, même parmi les traductions en volume, il y a eu presque autant de publications de morceaux choisis que du recueil entier. En effet, Ricardo Baeza dans *La poesía francesa moderna*, Pedro Vances, Julio

---

<sup>1043</sup> *La Presse*, 26 août 1862, 27 août 1862, et 24 septembre 1862.

<sup>1044</sup> « Souvent, soit pour que le livre ne dépasse pas le nombre de pages fixé, soit parce que le traducteur, payé à la tâche, veut s'épargner du travail, ils font des coupes sans conscience et sans même se donner la peine de condenser en peu de lignes ce qu'ils suppriment.

Inutile de vous dire dans quel état se retrouvent les œuvres traitées avec si peu de respect. », PIULA, Joseph [Josep Pous i Pagès], « El moviment editorial a Barcelona », *Catalunya Artística*, 27 février 1902, p. 119.

Gómez de la Serna et même la CIAP proposent des sélections plus ou moins étendues mais pas d'édition intégrale.

Les différents traducteurs du *Spleen de Paris* en castillan et en catalan semblent donc avoir pris Baudelaire au mot lorsqu'il proposait aux récepteurs de son livre de le découper en tronçons à leur convenance. Même ceux qui ont traduit tous les poèmes avaient sans doute pu expérimenter personnellement par ailleurs cette pratique que Baudelaire semble autoriser, ou la constater chez d'autres éditeurs ou traducteurs.

Une part de responsabilité peut ainsi être attribuée à la lettre à Houssaye dans la malédiction de la fragmentation attachée à la diffusion des *Petits poèmes en prose*, qui n'ont existé sous forme de recueil, en espagnol, qu'à partir de 1905 et ont continué après cette date à connaître quelques publications par fragments.

Indépendamment de cette lettre, la brièveté générale des textes, leur longueur diverse malgré tout et leur grande variété de tons, en ont fait un matériau particulièrement adapté au format de la presse et des anthologies. La fragmentation peut d'ailleurs être considérée comme une chance pour l'œuvre qui, présentée dans des supports variés, a rencontré un lectorat plus nombreux. L'éparpillement, s'il a permis d'accroître la notoriété de l'œuvre et de son auteur, a cependant dû contribuer à rendre les caractéristiques du nouveau genre moins lisibles. Le lecteur, qui n'a pas toujours le choix de couper sa lecture où il le souhaite lorsqu'il est face à des morceaux prédécoupés pour lui par les éditeurs, les directeurs de revues ou les traducteurs, dispose d'un échantillon souvent trop limité, et trop dispersé dans le temps, pour saisir les liens entre les poèmes. La reconstitution du serpent à l'étape de la lecture et la compréhension du nouveau genre sont donc rendues hasardeuses. Seule la lecture du recueil entier, ou d'une sélection suffisamment représentative, serait en effet susceptible de refléter les intentions de Baudelaire, qui refuse d'enfermer le poème en prose dans un patron textuel unique.

Outre les traducteurs et les éditeurs, la lettre-préface semble avoir influencé les commentateurs de l'œuvre baudelairienne, qui ont souvent peiné à embrasser l'ensemble du *Spleen de Paris* dans une analyse cohérente. C'est ce que relève Cheryl Krueger, soulignant que la tendance à démembrer le recueil vient aussi de la critique: « More recently, scholars tend to exercise the license that Baudelaire offered to Houssaye in his preface : they chop up the textual “serpent”, setting aside the more story-laden pieces when discussing the genre's

poetic features<sup>1045</sup>. » Par commodité, ils tendent donc à sélectionner à leur tour des groupes de poèmes obéissant à des principes semblables, laissant de côté ceux qui leur apparaissent comme plus inexplicables, et prolongeant ainsi l'histoire de la réception fragmentée du recueil.

## 2. LE POÈME EN PROSE DE BAUDELAIRE, UN GENRE NON SPECIFIQUE ?

### 2.1. « Roman concentré » ou chronique

Dans sa thèse intitulée *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme*, Émilie Yaouanq Tamby s'est intéressée à la porosité entre les genres brefs jusqu'en 1914. Les multiples dénominations des morceaux de prose, souvent changeantes d'un support de publication à l'autre pour un même texte, et la parution fréquente dans un même volume de textes décrits comme des contes ou des poèmes en prose mettent en évidence une absence de définition claire. Cette circulation des textes d'un genre à l'autre serait précisément liée à l'histoire de leur publication :

Les multiples points de contact entre ces proses s'expliquent par une origine journalistique commune. Le conte, le poème en prose se confondent dans la nébuleuse des proses journalistiques ayant vu le jour au cours du dix-neuvième siècle : chroniques, morceaux de prose, choses vues, impressions, critique d'art, voire critique littéraire<sup>1046</sup>

L'auteur étudie en particulier « Le conte et les genres limitrophes », c'est-à-dire le poème en prose, la chronique, et même les rapports entre conte, roman et poème. Le lien établi entre poème en prose et roman était par exemple suggéré par Huysmans dans *À rebours* :

---

<sup>1045</sup> KRUEGER, Cheryl, « Telling stories in Baudelaire's *Spleen de Paris* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 30, n°3-4, printemps-été 2002, p. 284.

<sup>1046</sup> YAOUANQ TAMBY, Émilie, *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaines francophone et hispanophone, 1885-1914)*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV, 2011, p. 92.

De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. (...) En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazôme de la littérature, l'huile essentielle de l'art<sup>1047</sup>.

Quant à la chronique, l'un des traducteurs de poèmes en prose étudiés ici, Julián del Casal, l'a pratiquée assidûment et c'est peut-être en partie sa réflexion sur les caractéristiques de cette forme journalistique qui a porté le poète cubain vers les poèmes en prose. En effet, ces derniers ne sont pas dépourvus de ressemblances formelles avec la chronique, par exemple dans l'utilisation de la flânerie comme point de départ de l'écriture, ainsi que le remarque Émilie Yaouanq Tamby :

Beaucoup de textes hispano-américains utilisent également le mode de construction de la flânerie, donnant lieu à des textes au genre indéfinissable. (...) La fortune de la chronique journalistique rédigée par des écrivains n'est pas étrangère à ce phénomène. On sait que les écrivains étaient envoyés en Europe par les journaux et les revues pour qu'ils informent leurs contemporains sur la vie culturelle artistique européenne. Les expositions universelles, les musées, ont suscité de nombreuses chroniques qui adoptent le modèle de la déambulation et de la juxtaposition des réflexions et des rêves suscitées par le spectacle extérieur<sup>1048</sup>.

Casal profite en 1890 du compte rendu d'une pièce de théâtre<sup>1049</sup> dans *La Discusión* pour déplorer la façon dont le journalisme est pratiqué à Cuba. Dénonçant l'obligation qui lui est faite d'assister à tous les événements mondains, il accompagne cette critique d'une solution ; le journalisme cubain s'améliorerait s'il prenait exemple sur la chronique telle qu'elle est pratiquée en France :

Entre las obligaciones que me impone el cargo que desempeño en este periódico, las más enojosas son para mí el asistir a una boda, a un entierro, a una velada, a un banquete o a una función teatral, en estos tiempos en que los actores no pasan de la categoría de aceptables y en que las obras representadas son muy parecidas a otras que se han puesto en escena muchas veces.

---

<sup>1047</sup> HUYSMANS, Joris-Karl, À rebours, Paris, Gallimard, 1977, p. 319-320.

<sup>1048</sup> YAOUANQ TAMBY, Émilie, L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaines francophone et hispanophone, 1885-1914), thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV, 2011, p. 243.

<sup>1049</sup> « Veladas teatrales. Militares y paisanos », *La Discusión*, 21 juin 1890, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 164.

Además de serme enojosas, porque todos esos actos son siempre iguales, creo que no me corresponden. Siendo la crónica, o lo que aquí se llama de esa manera, un género literario importado de Francia, debiera hacerse lo mismo que allá. Y si se abre un diario francés (*L'Echo de Paris*, *Le Figaro*, *Le Temps*, *Gil Blas*, *Le Voltaire*, etcétera, o alguno de segunda categoría), se encontrará que las crónicas son por regla general, artículos literarios de pura fantasía o referentes a un cuadro, a un libro, a algún suceso de actualidad. Respecto a las bodas, entierros, banquetes, veladas, etcétera, se les consagran pocas líneas en una acción de noticias que equivale a nuestra gacetilla y en cuanto a los espectáculos teatrales, si no se estrena alguna obra nueva de Gounod, Saint-Saëns o de un maestro de fama universal, se le dedica un cuarto de columna en la tercera o última plana del periódico al lado de los anuncios<sup>1050</sup>.

La définition « artículos literarios de pura fantasía » est suffisamment vague pour inclure également le poème en prose. Certaines chroniques de Casal utilisent d'ailleurs des images qui pourraient être d'inspiration baudelairienne. Certaines thématiques également sont comparables. Ainsi, les jouets ont plusieurs fois suscité l'intérêt de Casal qui les mentionne dans une chronique de *La Discusión* intitulée « Álbum de la ciudad. El fénix<sup>1051</sup> » en 1890 et plus longuement dans une prose narrative, « El hombre de las muletas de níquel<sup>1052</sup> », paru dans *La Habana Elegante* en 1893. Les deux proses présentent des ressemblances frappantes avec des passages du poème « Le Joujou du pauvre » et d'un texte sans étiquette générique précise, *Morale du joujou*, dont l'analyse permettra de poursuivre la réflexion sur les frontières indéfinies entre les genres.

## 2.2. *Morale du joujou* et « Le Joujou du pauvre » : de l'essai au poème en prose.

*Morale du joujou* est un texte publié par Baudelaire dans la presse en 1853, 1855, 1857 puis en 1869 en volume, dans sa version définitive, dans *L'Art romantique*<sup>1053</sup>. Baudelaire le considérait plutôt comme un texte théorique puisqu'il en envisageait la publication parmi ses écrits de critique littéraire et artistique<sup>1054</sup>. Pichois le classe dans la

---

<sup>1050</sup> « Veladas teatrales. Militares y paisanos », *La Discusión*, 21 juin 1890, dans Julián del CASAL, *Prosas*, vol. 2, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 164.

<sup>1051</sup> *La Discusión*, 13 mars 1890, dans Julián del CASAL, *Prosa*, édition d'Emilio de Armas, vol. 1, La Havane, Ed. Arte y Literatura, 1979.

<sup>1052</sup> « Seres enigmáticos. El hombre de las muletas de níquel », *La Habana Elegante*, 12 février 1893, dans Julián del CASAL, *Prosa*, édition d'Emilio de Armas, vol. 1, La Havane, Ed. Arte y Literatura, 1979.

<sup>1053</sup> BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique, Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Michel Lévy, 1869.

<sup>1054</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 1429.



rubrique « Essais et nouvelles » avec *Le Jeune Enchanteur*, *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, et *La Fanfarlo*. Dans son édition des *Œuvres complètes*, Claude Pichois signale qu'il constitue un fragment de Mémoires de Baudelaire, le texte s'appuyant sur des souvenirs d'enfance. Le texte s'ouvre en effet sur une anecdote personnelle puis inclut également des observations répétées permettant de généraliser l'expérience décrite et d'introduire des perspectives théoriques sur la relation des enfants avec leurs jouets.

Cet essai est intéressant à rapprocher du *Spleen de Paris* car il entretient des liens très étroits avec un des poèmes en prose, « Le Joujou du pauvre ». Les douzième et treizième paragraphes de *Morale du joujou* sont en effet repris presque littéralement dans « Le Joujou du pauvre » et une partie du contenu du paragraphe précédent y est également intégrée. La ressemblance des titres des deux textes, et le fait que l'un découle de l'autre, a parfois conduit à les confondre. Ainsi l'édition critique de la poésie de Casal par Robert Jay Glickman inclut « La moral del juguete » parmi la liste des poèmes en prose<sup>1055</sup>.

Julián del Casal publie la première traduction connue de *Morale du joujou* en espagnol dans *La Habana Elegante*. Après cette version cubaine, *La moral del juguete* est publié le 5 août 1910 par *El Cuento Semanal*, dans une traduction anonyme, à la suite de *La Fanfarlo*, nouvelle traduite par Luis Ruiz Contreras. Associé à une nouvelle dans une collection spécialisée en *novela corta*, le texte est donc assimilé à la littérature narrative brève. Après ces dates, le texte, trop court pour faire seul l'objet d'une publication en volume, ne semble pas avoir beaucoup intéressé les éditeurs espagnols. Il pouvait en revanche être intégré dans des anthologies de la prose baudelairienne. Julio Gómez de la Serna ne le sélectionne pas dans *Prosa escogida* où il traduit pourtant *Le Jeune Enchanteur* et *La Fanfarlo*. « Le Joujou du pauvre » fait cependant partie des 16 poèmes en prose qu'il retient et l'absence de son pendant essayistique évite une redondance. Agustí Esclasans a quant à lui traduit cet essai dans son intégralité en 1947, soit soixante ans après la version de Casal, dans *Mi corazón al desnudo*, une sélection qui n'inclut aucune des nouvelles de Baudelaire. Il le mentionne d'ailleurs dans la préface des *Petits poèmes en prose*<sup>1056</sup> ce qui montre qu'il s'y était déjà intéressé.

---

<sup>1055</sup> GLICKMAN, Robert Jay, *The poetry of Julián del Casal : a critical edition*, vol. 2, Gainesville, The University Presses of Florida, 1978.

<sup>1056</sup> « Quelques années plus tard Baudelaire publiait “La morale du joujou”, “Petits poèmes en prose” et “Les paradis artificiels”, dans lesquels la manière impeccable de Baudelaire continue le coup de maître des “Fleurs du

Le texte de Julián del Casal paraît le 16 octobre ou le 20 novembre 1887<sup>1057</sup> dans *La Habana Elegante*. L'observation de la chronologie de publication des traductions de Baudelaire par Casal invite à rapprocher « La moral del juguete » des poèmes en prose puisque l'essai est publié la même année que les six premières traductions de ces poèmes, parues entre fin mars et fin avril 1887. S'il n'a pas retenu « Le Joujou du pauvre » dans sa sélection, certaines caractéristiques de la traduction de *Morale du joujou*, sa seule traduction d'un texte baudelairien en dehors du *Spleen de Paris*, laissent penser qu'il a fait le lien entre l'essai et le poème, remplaçant peut-être consciemment le second par le premier, qui l'englobe et le développe.

Une attention particulière sera ici portée au traitement des douzième et treizième paragraphes, communs à l'essai et au poème. Ce qui frappe d'emblée c'est que la deuxième phrase est très abrégée :

Tel est le joujou du pauvre. Quand vous sortirez le matin avec l'intention décidée de flâner solitairement sur les grandes routes, remplissez vos poches de ces petites inventions, **et le long des cabarets, au pied des arbres**, faites-en hommage aux enfants **inconnus et pauvres** que vous rencontrerez<sup>1058</sup>.

Devient:

Así es el juguete del pobre. Cuando salgáis temprano, con la intención decidida de gandulear solitariamente por los grandes caminos, llenaos los bolsillos de esas invenciones pequeñas y regaládselas a los niños que encontréis<sup>1059</sup>.

Comme si certains détails lui avaient paru superflus, Casal omet des adjectifs épithètes et des compléments circonstanciels. Pour lui, il semble aller de soi, par exemple, que les enfants croisés au hasard de la flânerie sont pauvres puisque le paragraphe concerné vient de s'ouvrir sur un resserrement autour du « joujou du pauvre ». Le rythme de la phrase est

---

mal" », dans Charles BAUDELAIRE, « Noticia bibliográfica » *Petits poemes en prosa*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Llibreria Catalònia, 1928, p. 7.

<sup>1057</sup> Robert Jay Glickman signale ce désaccord sur les dates qu'il observe dans le volume III de l'édition du centenaire (p. 100 et 199) dans son édition critique, GLICKMAN, Robert Jay, *The poetry of Julián del Casal Casal : a critical edition*, vol. 2, Gainesville, The University Presses of Florida, 1978.

<sup>1058</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 584. Nous soulignons les segments omis par Casal.

<sup>1059</sup> CASAL, Julián del, *Prosas*, vol. 3, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 98.

fortement modifié par la suppression de ces segments qui donne au texte cible une sécheresse loin de refléter l'original balancé par les rythmes binaires.

Le verbe « flâner » est un mot-clef du poème et du recueil qui exprime une habitude considérée comme caractéristique de Baudelaire. Le terme n'apparaît pourtant qu'une fois dans les *Petits poèmes en prose*. Sa traduction est donc particulièrement révélatrice de l'interprétation donnée à ce trait distinctif. Casal le traduit par « gandulear », c'est-à-dire, selon la Real Academia Española, « Hacer vida de gandul (tunante, holgazán) », « holgazanear ». C'est un mot aux connotations très négatives, l'équivalent de « paresser » ou « perdre son temps » selon le Larousse bilingue. Certes, « flâner », qui exprime d'abord simplement l'idée de « Se promener au hasard et sans hâte<sup>1060</sup> » se charge aussi parfois de connotations péjoratives comme « Perdre son temps; se complaire dans l'inaction, dans le farniente<sup>1061</sup> » mais elles ne sont pas nécessairement actualisées. Parmi les solutions variées proposées par les autres traducteurs, aucune n'est aussi unanimement réprobatrice.

Dans leur version de « El juguete del pobre », Diez-Canedo, et Gómez de la Serna le traduisent par *vagar* qui, comme le verbe français, englobe à la fois l'idée de déambulation et d'oisiveté. Esclasans, qui fait un choix différent dans *Pequeños poemas en prosa*, reprend lui aussi *vagar* dans *Mi corazón al desnudo*. Vances préfère rendre le verbe par un adjectif et utilise un terme non encore enregistré par la Real Academia : « con decidida intención deambulatoria ». Le verbe *deambular*, défini comme « andar, caminar sin dirección determinada; pasear » n'entre dans le dictionnaire qu'à partir de 1936 et l'adjectif *deambulatorio* n'est même consigné qu'à partir de l'édition de 1970. Le terme correspond bien au premier sens de « flâner » mais il appartient à un vocabulaire plus recherché que dans le texte source et compte un nombre de syllabes qui transforme notablement le rythme de la phrase. Cette option est reprise littéralement dans l'édition de la CIAP. Dans sa version du poème, Esclasans opte simplement pour *pasear* et Francés pour *distraerse*, qui absorbe les traits de sens annoncés par « divertissement » et « amusements » dans les deux premières phrases du poème en prose. Il est intéressant de remarquer que les deux premières traductions de notre corpus publiées à Barcelone donnent de « flâner » deux équivalents de sens très proche mais qui s'éloignent du texte source : pour Heras, c'est *curiosear*, et dans la traduction

---

<sup>1060</sup> *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, Analyse et traitement informatique de la langue française (Atilf).

<sup>1061</sup> *Ibid.*

catalane d'Esclasans, *furetejar*, c'est-à-dire, dans les deux cas, fureter, fouiller, fouiner. Ces termes décrivent en effet une action qui vise à découvrir quelque chose, alors que le verbe « flâner » implique précisément l'absence de but défini, ironiquement soulignée dans le texte original par le contraste sémantique avec « l'intention décidée » qui introduit le verbe.

Casal fait le choix de la réprobation, en privilégiant l'idée d'oisiveté volontaire, de refus de s'adonner à une activité productive, comme si le titre même de l'essai l'orientait vers une appréciation morale. Ce type de commentaire implicite pourrait aussi constituer une concession au ton général de *La Habana Elegante*. Tout se passe comme si le traducteur, désapprouvant les tours et détours de cette déambulation, choisissait d'y couper court dans son propre texte, après l'avoir condamnée par son choix lexical. L'élagage dans la deuxième phrase suggère également que le texte est considéré davantage comme un essai que comme une nouvelle, le traducteur se débarrassant des détails du récit apparemment inutiles à la démonstration, au prix d'un changement de rythme radical.

Casal supprime également la phrase qui conclut le douzième paragraphe : « C'est là certainement un grand divertissement ». Plusieurs raisons pourraient l'expliquer. La conclusion laconique, aveu explicite des intentions du narrateur qui cherche à se divertir aux dépens des enfants pauvres, peut sembler cynique. Elle met ainsi à mal l'idée que la charité pouvait être à l'origine de l'épisode conté. C'est une phrase qui semble concentrer toute l'ironie de ce paragraphe, ironie qui repose en partie sur le jeu des oppositions entre le « grand » ou « démesuré » et le « petit ». L'importance du divertissement est sans commune mesure avec la modestie du jouet offert. C'est d'ailleurs « démesurément » que s'ouvrent les yeux des enfants, c'est-à-dire, dans un sens relatif implicite, d'une façon qui n'est en rien proportionnée à la modestie du cadeau reçu (« petites inventions »). L'ironie est aussi sensible dans le contraste entre le début de phrase assertif, qui semble annoncer une conclusion définitive sur la bienfaisance ou sur le malheur de la condition enfantine et la fin qui ne parle que du bon plaisir d'un flâneur inaccessible à la compassion.

Une deuxième raison aurait à voir, une fois encore, avec la classification générique de ce texte et une prise en compte de sa fonction principale. Pour Casal, cet épisode constitue avant tout une chronique sociale et une réflexion sur le rôle du jouet, le divertissement de l'homme qui mène cette expérience ne devrait pas entrer en ligne de compte car cela fausse les observations, le raisonnement et les conclusions objectives qui peuvent en découler. Cette suppression rapproche le texte de Casal du poème en prose correspondant, qui ne fait pas non

plus apparaître cette phrase à la fin du paragraphe car l'idée de divertissement a été annoncée dès le début du poème.

Une autre différence de détail entre l'essai et le poème suggère que Casal a regardé « Le Joujou du pauvre » en même temps que *Morale du joujou*. Dans ce dernier texte, un même adverbe, « avidement », est utilisé à propos des enfants pauvres s'emparant des jouets puis de l'enfant riche qui observe le rat. La traduction littérale de l'adverbe, *ávidamente*, est possible en espagnol et tous les traducteurs suivants retiennent soit cette solution soit « con aidez » (Vances, Diez-Canedo). Pourtant, Casal n'utilise aucune de ces solutions. À la première occurrence, il fait le choix d'un adverbe de sens légèrement différent : « Puis leurs mains happeront **avidement** le cadeau<sup>1062</sup> » / « después las manos agarrarán **rápidamente** el regalo<sup>1063</sup> » et il supprime l'adverbe la deuxième fois.

Dans « Le Joujou du pauvre », Baudelaire décide de ne pas répéter l'adverbe « avidement », préférant dans le premier cas « vivement » : « Puis leurs mains agripperont **vivement** le cadeau<sup>1064</sup> ». L'adverbe choisi par Casal est justement synonyme de « vivement », plutôt que « d'avidement », comme si le traducteur s'était basé sur le poème à cet endroit. Le premier sens « d'avidement » renvoie à l'ingestion d'aliments et équivaut à « voracement, gloutonnement ». Les enfants pauvres se jettent donc sur les jouets comme s'il s'agissait de nourriture, ce qui souligne combien ces objets leur sont indispensables.

Cette référence à la nourriture est redoublée par le verbe « happer », dont la première acception, selon le *Trésor de la Langue Française informatisé*, se rapporte à un animal et signifie « attraper brusquement quelque chose d'un coup de mâchoires, de bec », avant de se référer à une personne : « Saisir quelque chose (avec la bouche, les lèvres) » et enfin, par extension, « saisir brusquement par un mouvement rapide ». Au figuré, le dictionnaire indique « S'emparer avidement de quelque chose », « Saisir quelque chose rapidement, au passage ». Les traits de sens de l'adverbe *avidement* sont donc déjà présents dans le verbe *happer*. De plus, les connotations de l'ensemble du groupe verbal, liées à la faim et à l'animalité, sont appuyées par la comparaison avec les chats qui clôt la phrase. Baudelaire a pu trouver son choix lexical redondant et en réécrivant le texte, il a accompagné la modification de l'adverbe

---

<sup>1062</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 584.

<sup>1063</sup> CASAL, Julián del, *Prosas*, vol. 3, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 98.

<sup>1064</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 304.

de celle du verbe (« happeront avidement » devient « agripperont vivement »). Pour le groupe verbal de substitution, son choix s'opère en direction de termes qui conservent les mêmes sonorités et l'ensemble formé par le verbe et l'adverbe présente le même nombre de syllabes dans les deux textes. C'est dire que le rythme joue un rôle non négligeable dans le processus de réécriture. Le poète choisit des quasi-anagrammes (il suffit à « happer » d'avalier une syllabe, évocatrice des griffes de l'enfant-chat, pour devenir « agripper

La traduction de Casal (« agarrarán rápidamente ») est plus proche de « agripperont vivement » (« Le Joujou du pauvre ») que de « happeront avidement » (*Morale du Joujou*) par le sens et les sonorités, même si *happer* et *agripper* ont de toute façon des significations semblables. Tout se passe comme si le traducteur avait eu sous les yeux ou en tête simultanément l'essai et le poème dont il est extrait.

Plus loin, dans l'essai comme dans le poème, Baudelaire décrit l'action de l'enfant pauvre vis-à-vis du rat enfermé par une série de trois verbes : « agaçait, agitait et secouait ». En traduisant ce segment par « acariciaba, agitaba y sacudía<sup>1065</sup> », Casal atténue notablement l'agressivité du premier terme, alors que l'enfant du texte de Baudelaire est moins doux, évoquant un chat qui voudrait s'emparer de l'animal enfermé. Le verbe original, *agacer*, que Baudelaire utilise dans « L'Albatros » pour décrire une situation semblable, la provocation vis-à-vis d'un animal impuissant car captif, est bien éloigné de la caresse. Esclasans, d'ailleurs, n'a pas hésité à interpréter le terme comme une manifestation de cruauté, puisqu'il le rend par *torturar*<sup>1066</sup> dans une interprétation totalement opposée à celle de Casal qui illustre parfaitement tout l'éventail des lectures possibles dans la réception du texte à l'intérieur d'une même langue.

Il est difficile d'expliquer le choix d'Esclasans, peut-être particulièrement sensible au sort des animaux mais celui de Casal répond à un procédé récurrent chez lui, du moins dans la traduction des *Petits poèmes en prose* : celui qui consiste à choisir comme équivalent d'un mot français le mot espagnol dont les sonorités ou la graphie sont les plus proches, le transfert du sens passant au second plan. Ici, le premier verbe source et le premier verbe cible partagent des attaques de mot similaire puisque seul le caractère sourd ou sonore de la consonne

---

<sup>1065</sup> CASAL, Julián del, *Prosas*, vol. 3, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 98.

<sup>1066</sup> ESCLASANS, Agustí, « Moral del juguete », *Mi corazón al desnudo*, Barcelone, Editorial Apolo, 1947, p. 219.

distingue leurs trois premières syllabes. Comme, par ailleurs, les verbes suivants admettent une traduction littérale, les échos sonores entre les verbes du texte original se retrouvent dans ceux du texte cible.

En dehors des paragraphes repris dans « Le Joujou du pauvre », la même tendance à ne garder que l'essentiel, s'observe dans le passage relatif aux jouets scientifiques, aux quinzième et seizième paragraphes. Les indications concernant le premier jouet sont condensées en une phrase (« Le stéréoscope, qui donne en ronde bosse une image plane, est de ce nombre. Il date maintenant de quelques années<sup>1067</sup>. » / « El estereoscopio, que data de algunos años, es de ese número<sup>1068</sup>. ») tandis que le deuxième jouet, le phénakisticope, dont Baudelaire donne une description particulièrement détaillée, est entièrement supprimé. En refusant de s'engager dans des explications techniques difficiles à saisir en l'absence d'illustration, Casal évite des contresens qu'Esclasans – qui traduit le texte dans son intégralité – ne peut éviter<sup>1069</sup>.

La suppression obéit sans doute aussi à la volonté de ne pas lasser son lectorat avec des considérations qui peuvent paraître fastidieuses pour qui n'a aucune idée de l'objet dont il est question. La version abrégée présentée par Casal pour ce passage semble d'ailleurs justifiée par l'auteur de l'essai, qui déclare : « Hay una especie de juguete que tiende a multiplicarse desde hace algún tiempo, y del cual no tengo nada que decir, ni en bien ni en mal ». Le dernier segment est en réalité une traduction approximative de la remarque de Baudelaire « et dont je n'ai à dire ni bien ni mal<sup>1070</sup> ». Au lieu d'annoncer qu'il sera bref car le sujet le laisse indifférent, ce que laisse entendre le texte cible, il admet en réalité qu'il s'autorise une digression non justifiée par les conclusions qu'il pourrait en tirer, sans doute pour le plaisir de recréer un objet ayant appartenu à son enfance. Cette liberté prise avec le texte original permet à Casal de renforcer la cohérence du texte traduit en en dissimulant les sutures.

Dans le paragraphe qui suit le passage entièrement supprimé, une phrase qualifiant l'attitude des parents qui n'autorisent pas de jouets à leurs enfants (« Je ne sais pourquoi je me

---

<sup>1067</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 585.

<sup>1068</sup> CASAL, Julián del, *Prosas*, vol. 3, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 99.

<sup>1069</sup> Esclasans écrit : « El estereoscopio, que da sobre una superficie redonda una imagen plana », ESCLASANS, Agustí, *Mi corazón al desnudo*, Barcelone, Editorial Apolo, 1947, p. 220.

<sup>1070</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 585.

figure qu'elles puent le protestantisme ») a également été coupée par le traducteur, probablement censurée pour ne pas choquer ses lecteurs.

En définitive, dans cet essai, Casal se sert très ponctuellement de procédés propres à la traduction poétique, dont certains exemples seront détaillés plus loin, comme s'il était bien conscient de l'insertion dans *Morale du joujou* d'un passage appartenant à la poésie et réutilisé dans *Le Spleen de Paris* comme tel. Baudelaire lui-même semble glisser un indice de ce mélange des genres lorsqu'il finit le paragraphe précédant le passage sur le joujou du pauvre par l'expression « poésie enfantine<sup>1071</sup> ». Pourtant, face à un texte plus long et qui ne se désigne pas explicitement comme poétique, Casal met aussi en œuvre des stratégies différentes, de l'ordre de l'adaptation, visant à clarifier le texte pour le rendre immédiatement intelligible au lecteur pressé. L'ordre logique prime alors sur l'ordre poétique pour corriger certaines tendances du texte à l'hybridité générique et à la digression afin de le rapprocher d'une étude sociale et philosophique sur la fonction du jouet.

Différentes composantes de *Morale du joujou* rapprochent aussi le texte de la chronique telle que la pratiquait Casal. L'élément mondain en introduction, le récit d'une déambulation, le mélange de souvenirs personnels, d'observations et de réflexions, la voix du narrateur qui expose ses incertitudes plutôt que des conclusions nettes sont des éléments qui font de *Morale du joujou*, avec les quelques modifications que Casal y apporte, un texte parfaitement adapté au type de prose qui l'entoure dans *La Habana Elegante*. Que Casal n'oublie pas les traits poétiques est un indice de sa conception de la chronique comme lieu où la création littéraire a sa place et peut-être de l'importance qu'il donne au poème en prose.

### 2.3. Le poème en prose et la littérature narrative brève

Plusieurs éléments concordants laissent penser qu'au cours de leur réception en Espagne, les *Petits poèmes en prose* ont été plus volontiers rattachés à divers genres en prose qu'intégrés dans le champ poétique.

---

<sup>1071</sup> « Croyez-vous que ces images simples créent une moindre réalité dans l'esprit de l'enfant que ces merveilles du jour de l'an, qui sont plutôt un hommage de la servilité parasitique à la richesse des parents qu'un cadeau à la poésie enfantine ? », *ibid.*, p. 584.



### 2.3.1. Une réception éditoriale tournée vers la littérature narrative

Pour commencer, les collections dans lesquelles le recueil a été édité sont surtout des collections de prose qui se consacrent essentiellement à la publication de nouvelles et de romans. Ainsi, même si nous ne disposons que de quelques indications sur le catalogue des éditions B. Castellá à Barcelone, les autres titres qu'elles proposent sont presque tous des romans, entre autres de Balzac, Gorki, Tolstoï, les frères Goncourt, Gréville, Sand, Murger ou encore Dumas.

Chez Mateu, la « Colección de autores célebres extranjeros », qui semble avoir publié peu de titres, s'intéresse au début des années 1920 à des romans ou nouvelles d'Edgar Poe, Arthur Conan Doyle, Robert Barr et Jack London.

Dans « Lecturas de una hora » de Jiménez Fraud, les *Pequeños poemas en prosa* voisinent aussi avec des nouvelles ou des contes de Balzac, Nodier, Stendhal, Musset, Nerval, Poe, Andreïev ou Dostoïevski, par exemple. En dehors des poèmes en prose baudelairiens, les seules exceptions à cette spécialisation en littérature narrative sont deux pièces de théâtre de Larra et de Marivaux. Pour l'éditeur, il s'agissait donc de trouver des textes brefs – pas plus d'une cinquantaine de pages – pour répondre aux exigences du format de la collection, et leur rattachement générique importait peu, la poésie en vers étant pourtant exclue.

La « Colección Universal » de Calpe ayant atteint les mille numéros lorsque sa relance est annoncée, en 1928<sup>1072</sup>, il est impossible de détailler tous les titres qui composent son catalogue mais il est encore une fois manifeste que la littérature narrative y est totalement dominante.

Dans *Prosa escogida*, la sélection de poèmes en prose est bien sûr la seule œuvre poétique à figurer, ce qui tendrait à orienter plutôt leur réception du côté des genres narratifs et essayistiques, malgré les précautions prises par Julio Gómez de la Serna pour attirer l'attention sur la dénomination de « poèmes en prose ».

Dans son étude sur Carles Soldevila, Montserrat Bacardí fournit la liste des quarante-six titres publiés à Barcelone par la « Biblioteca Univers<sup>1073</sup> ». Il s'agit presque toujours d'œuvres dont la longueur ne dépasse pas une centaine de pages et exclusivement de

---

<sup>1072</sup> La liste des titres publiés est présentée dans un numéro d'*ABC*, le 8 janvier 1928.

<sup>1073</sup> BACARDÍ, Montserrat, « Carles Soldevila, socialitzador de la literatura », *Quaderns. Revista de traducció*, n°8, 2002, p. 64-66.

littérature narrative, à l'exception des *Petits poemes en prosa* traduits par Esclasans et des *Petits poemes de Bilitis* de Pierre Louÿs, dont nous avons vu que Diez-Canedo, dans sa correspondance avec Juan Ramón Jiménez, les rangeait parmi les poèmes en prose<sup>1074</sup>. Le nom sous lequel la Llibreria Catalònia choisit de présenter ce livre, dont le titre original est *Chansons de Bilitis*, en 1935, suggère d'ailleurs un rapprochement avec le recueil baudelairien.

Enfin, l'observation des titres de la CIAP parus dans la collection « Las Cien Mejores Obras de la Literatura Universal » avant les *Pequeños poemas en prosa* met en évidence un mélange d'œuvres de grands auteurs de toutes époques et de tous pays, sans ordre et sans distinction générique. Le catalogue inclut ainsi quelques œuvres poétiques comme *Poesías* de Leopardi ou *Los poetas griegos* parmi les premiers numéros. Insérés dans cette collection, *Le Spleen de Paris* ne reçoit donc pas d'étiquette générique particulière et c'est surtout sans doute la renommée de son auteur, plus que ses expérimentations formelles, qui lui valent d'avoir été sélectionné.

*Le Spleen de Paris* n'a donc trouvé de place dans aucune publication en volume consacrée exclusivement à la poésie, et susceptible de rattacher dans l'esprit des lecteurs le poème en prose au champ poétique, l'anthologie d'Enrique Diez-Canedo et Fernando Fortún<sup>1075</sup> constituant la seule exception pour l'époque étudiée.

Les collections poétiques, susceptibles d'inclure les poèmes en prose, existent pourtant. Alberto Sánchez Álvarez-Insúa en mentionne quelques-unes, créées dans les années 1920 sur le modèle des collections périodiques de *novelas cortas* comme *El Cuento Semanal* mais sans donner de détails sur les œuvres publiées<sup>1076</sup>. Par ailleurs, d'après Gallego Roca<sup>1077</sup>, la maison d'édition Cervantes, située à Valence puis à Barcelone, était la plus tournée vers la traduction de poésie. Elle publiait par exemple la collection : « Las Mejores Poesías (Líricas) de los Mejores Poetas ». Elle avait été fondée et dirigée jusqu'à sa mort par le poète Fernando

---

<sup>1074</sup> Lettre du 20 décembre 1910, DIEZ-CANEDO, Enrique, *Juan Ramón Jiménez en su obra. Acompañado de Correspondencia Juan Ramón Jiménez-Enrique Diez-Canedo (1907-1944)*, México, El Colegio de México, 2007, p. 162.

<sup>1075</sup> DIEZ CANEDO, Enrique, FORTÚN, Fernando, *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento, 1913.

<sup>1076</sup> MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (dir.), *Historia de la Edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons, 2001, p. 394.

<sup>1077</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, « De las vanguardias a la Guerra Civil », *Historia de la traducción en España*, dans FRANCISCO LAFARGA, Luis PEGENAUTE (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 2004, p. 485.

Maristany qui avait signé la traduction de plusieurs de ses volumes. Diez-Canedo a par exemple collaboré à la traduction des sélections consacrées à Percy Bysshe Shelley (III), à Joan Maragall (XVIII) et à Paul Fort (XXXVI). Baudelaire n'est pas absent de cette collection mais le volume qui lui est consacré<sup>1078</sup>, sélectionne uniquement des poèmes des *Fleurs du mal*. D'après l'étude d'Anthony Pym<sup>1079</sup> sur certaines de ces anthologies, Fernando Maristany semblait uniquement intéressé par la publication de poésie en vers. Le fait que les traductions des *Fleurs du mal* parues pendant l'époque étudiée n'aient jamais partagé le catalogue d'une même collection avec *Le Spleen de Paris* est significatif du choix que presque tous les éditeurs espagnols ont fait de ne pas prendre en compte les prétentions poétiques du recueil en prose. L'édition catalane des *Fleurs du mal* publiée par La Revista en 1920, par exemple, s'intègre dans une collection spécialisée en poésie, « Lírics mundials », qui aurait pu accueillir les poèmes en prose à une date où ils connaissaient un engouement éditorial et alors que la dernière publication à Barcelone remontait à 1905.

Dans l'histoire de sa publication en volume dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle en Espagne, *Le Spleen de Paris* se retrouve donc systématiquement associé à la littérature narrative ou dans des collections généralistes et la présence poétique minimale qu'il assure dans les divers catalogues qui l'accueillent ne peut favoriser ni la visibilité du genre du poème en prose ni l'acceptation entière de celui-ci dans le champ de la poésie.

Le résultat des choix éditoriaux exposés ici est la séparation systématique des deux seuls recueils poétiques de Baudelaire, qu'il avait lui-même conçus l'un par rapport à l'autre<sup>1080</sup>, comme un diptyque. La Llibreria Catalònia est la première maison d'édition à mettre fin à cette tendance en choisissant de publier les deux titres, à deux ans d'intervalle, sans pour autant leur faire partager la même collection. Sur le sujet de la réception séparée des recueils poétiques baudelairiens en Espagne, les observations qui viennent d'être faites contrastent avec l'insistance de quelques traducteurs, dans leurs préfaces, sur les ressemblances entre *Les Fleurs du mal* et *Le Spleen de Paris*. L'horizon d'attente des poèmes

---

<sup>1078</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Baudelaire* (Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas), Barcelone, Cervantes, c. 1927.

<sup>1079</sup> PYM, Anthony, « Translational and Non-Translational Regimes Informing Poetry Anthologies. Lessons on Authorship from Fernando Maristany and Enrique Diez-Canedo », dans Harald KITTEL (dir.), *International Anthologies of Literature in Translation*, Berlin, Erich Schmidt, 1995, p. 251-270.

<sup>1080</sup> « Je me propose de vous envoyer prochainement *Les Fleurs du mal* (encore augmentées) avec *Le Spleen de Paris*, destiné à leur servir de pendant. J'ai essayé d'enfermer là-dedans toute l'amertume et toute la mauvaise humeur dont je suis plein. », BAUDELAIRE, Charles, Lettre à Victor Hugo, 17 décembre 1863, dans Charles BAUDELAIRE, *Correspondance*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1973, p. 339.

en prose semble donc difficile à établir pour le lecteur car le paratexte envoie des signaux contradictoires, le discours préfaciel allant à l'encontre des caractéristiques éditoriales.

## 2.3.2. Réception conjointe de Poe et de Baudelaire

### 2.3.2.1. Les traductions de Poe par Baudelaire : parmi les premières traductions de Baudelaire en Espagne ?

Plusieurs études portant sur la réception de Poe en Espagne démontrent que les premières traductions en castillan et en catalan ont été réalisées par l'intermédiaire de versions françaises. D'après Juan Gabriel López Guix, la première traduction de Poe en Espagne<sup>1081</sup>, qui ne doit rien à Baudelaire, s'appuyait déjà sur une traduction française, publiée en 1856<sup>1082</sup>. Si chronologiquement Baudelaire n'est pas le premier traducteur de Poe en France, il l'est en importance car il a popularisé ses contes et la renommée que Poe lui doit a rapidement passé les Pyrénées, si l'on en croit la description par Pedro Antonio de Alarcón de l'engouement pour Poe à Madrid au cours de l'année 1858 :

Hace cosa de un año que circulan por Madrid diez o doce ejemplares de una obra titulada *Histoires extraordinaires*, traducción francesa de la que escribí con el mismo título el angloamericano *Edgar Allan Poe*. Esos diez o doce ejemplares habrán pasado a estas horas por más de doscientas manos: tal es el espíritu de asociación y de economía que reina entre los lectores españoles, y tal, al mismo tiempo, el entusiasmo que han producido en los doce primitivos propietarios las *Historias extraordinarias* en cuestión. *Edgar Poe* ha sido, por consiguiente, el autor de moda en el pasado invierno. Lo que en 1847 sucedía con *Martín el expósito* y en 1853 con *Verdades amargas*, eso ha pasado en 1858 con el poeta del nuevo mundo<sup>1083</sup>.

L'auteur signale également que ce succès a incité deux éditeurs, à Barcelone et à Madrid, à proposer de ce texte une traduction espagnole. Baudelaire n'est pas nommé mais le titre du volume, qui avait paru en mars 1856 chez Michel Lévy<sup>1084</sup>, est suffisant pour en identifier l'auteur.

---

<sup>1081</sup> « La semana de los tres domingos », *El Museo Universal*, 15 février 1857.

<sup>1082</sup> L'hypotexte est la traduction de Léon de Wailly, dans *L'Ami de la maison*, le 10 avril 1856. LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel, « Sobre la primera traducción de Edgar Allan Poe al castellano », *1611: Revista de historia de la traducción*, n°3, 2009.

<sup>1083</sup> ALARCÓN, Pedro Antonio de, *Juicios literarios y artísticos*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/juicios-literarios-y-artisticos--4/html/>>

<sup>1084</sup> POE, Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, trad. de Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy, 1856.

En Catalogne, d'après Ramon Pinyol i Torrents<sup>1085</sup>, la connaissance de l'œuvre de Poe semble un peu plus tardive qu'ailleurs dans la Péninsule et les premières traductions y sont mises en circulation en castillan. Les premières versions en catalan seraient celles que le *Diari Català* propose à ses lecteurs en feuilleton, entre le mois d'août 1879 et mars 1880. D'après l'étude de Josep Maria Figueres i Artigues, ces textes s'appuient sur les éditions françaises signées par Baudelaire<sup>1086</sup>.

Plus que la chronologie de la réception de Poe en Espagne, c'est celle de Baudelaire qui nous intéresse ici. Si l'on adopte cette perspective, il est légitime de se demander si les traductions de Poe n'ont pas été parmi les premiers textes baudelairiens traduits en espagnol et peut-être même parmi les premiers textes baudelairiens lus en français, si l'on en croit la date précoce mentionnée ci-dessus. Ce point de vue a d'ailleurs été envisagé par Glyn Hambrook puisque l'entrée « Baudelaire » qu'il rédige pour le *Diccionario histórico de la traducción en España* se termine sur une remarque concernant Poe: « Por otra parte, muchas ediciones de los *Cuentos extraordinarios* de Edgar Allan Poe incluyen el prólogo que escribió Baudelaire para sus propias traducciones del autor estadounidense en los años 1856 y 1859<sup>1087</sup>. » Il s'agit donc de suggérer que les traductions de Poe ne doivent pas être omises dans l'étude de la réception de Baudelaire et qu'une part importante des textes baudelairiens traduits en Espagne, outre les différents recueils d'*Histoires*, est constituée par ses études sur Poe.

Parmi nos traducteurs par exemple, ces textes ont été l'objet d'un intérêt suffisant pour qu'ils soient traduits et publiés indépendamment des *Histoires*. Ainsi, Julio Gómez de la Serna inclut « Dedicatoria de las "Historias extraordinarias" de E. Poe » et « Nota a la revelación magnética de E. Poe » dans *Prosa escogida*<sup>1088</sup> et Esclasans traduit « Edgar Allan Poe (su vida y sus obras) » dans *Mi corazón al desnudo*<sup>1089</sup>.

---

<sup>1085</sup> PINYOL I TORRENTS, Ramon, « Sobre la recepció d'Edgar Allan Poe en terres catalanes », *Serra d'Or*, n°589, janvier 2009, p. 32-34.

<sup>1086</sup> FIGUERES I ARTIGUES, Josep Maria, *El primer diari en llengua catalana: « Diari Català » (1879-1881)*, Barcelone, Institut d'Estudis Catalans, 1999, p. 283-284.

<sup>1087</sup> HAMBROOK, Glyn, « Baudelaire », LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis (dir.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, p.103.

<sup>1088</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Prosa escogida, trad. de Julio Gómez de la Serna*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1921, p. 113-119.

<sup>1089</sup> ESCLASANS, Agustí, *Mi corazón al desnudo*, Barcelone, Editorial Apolo, 1947, p. 75-155.

Traduire Poe en Espagne c'est donc encore souvent, au début du XX<sup>e</sup> siècle, traduire Baudelaire. Un des volumes publiés vers 1918 chez Mateu, par exemple, signale encore cette médiation. Par ailleurs, même lorsque la pratique de la traduction indirecte se fait de plus en plus rare, les textes de Baudelaire restent une référence pour les traducteurs postérieurs. L'un des traducteurs de Poe dont les œuvres ont eu le plus de répercussion, pendant la *Edad de Plata*, est le poète Carles Riba. Or Miriam Cabré<sup>1090</sup> a démontré que le poète catalan s'est aussi servi de la version de Baudelaire pour écrire la sienne, non pas cette fois qu'il ait réalisé une traduction indirecte, en partant exclusivement du français, mais parce que l'analyse du texte cible prouve qu'il s'est appuyé sur deux hypotextes à la fois, la version anglaise et la version française, dans ses deux volumes des *Històries extraordinàries* parus en 1915 et 1916, puis pour six autres contes dans *Els assassinats del carrer Morgue*, en 1918.

Et même lorsque, à mesure que le siècle avance, le texte anglais devient l'unique source pour les traducteurs, le paratexte qui accompagne la plupart des éditions ne manque pas de rappeler le rôle essentiel joué par Baudelaire dans la diffusion de Poe en Espagne, car les préfaces du poète français sont très largement réutilisées, contribuant durablement à l'association des deux noms sur le papier et dans l'esprit des lecteurs.

### 2.3.2.2. Un voisinage éditorial constant

Comme l'étude de la réception éditoriale des *Petits poèmes en prose* l'a déjà suggéré, Charles Baudelaire et Edgar Poe ont souvent partagé le catalogue des mêmes maisons d'édition. C'est peut-être pour Mateu que le rapprochement entre les œuvres des deux auteurs est le plus visible, puisque les *Historias extraordinarias* de Poe publiées en 1917 ou 1918 en plusieurs volumes paraissent presque au même moment que *El Spleen de París* et que le nom de José Francés est associé aux deux projets. Par ailleurs, le vingtième titre publié dans la collection « Lecturas de una hora », soit peu de temps après la parution des *Pequeños poemas en prosa* qui correspondent au onzième titre, est une nouvelle de Poe, *Eleonora*. Chez Espasa Calpe, la « Colección Universal » intègre assez tardivement Edgar Poe, avec au moins deux titres, *Aventuras de Arturo Gordon Pym*, en 1927 et *Cuentos fantásticos* en 1929. Quant à la CIAP, elle publie avant le début des années 1930 *Obras escogidas* d'Edgar Poe, dans une

---

<sup>1090</sup> CABRÉ, Miriam, « Poe, Baudelaire, Riba », *Quaderns, Revista de traducció*, n°6, 2001, p. 119-131.

traduction anonyme, accompagnées du prologue de Baudelaire. Enfin, la Llibreria Catalònia fait paraître *L'escarabat d'or* dans la « Biblioteca Univers », en 1935.

La présence répétée des textes de Baudelaire et de Poe dans les mêmes lieux peut être une simple coïncidence. Baudelaire avait en effet atteint un statut d'auteur classique et Miriam Cabré rappelle par ailleurs que Poe était l'écrivain nord-américain qui remportait le plus de succès en Espagne au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1091</sup>. Mais il se peut également qu'un auteur ait appelé l'autre dans l'esprit des éditeurs car le rôle de passeur de Baudelaire, à travers ses traductions et les études qu'il avait placées en préface des recueils de nouvelles, rendait auteur traducteur et auteur traduit indissolublement liés.

Par ailleurs, plusieurs des traducteurs de Baudelaire qui nous intéressent ont aussi entretenu des liens avec l'œuvre de Poe. Nous avons déjà analysé plus haut la façon dont Esclasans, traducteur de poèmes d'Edgar Poe en 1934 et 1938, rapprochait les deux auteurs, membres selon lui d'une même lignée et dont Diez-Canedo, qui lui n'a pas traduit Poe, a longuement rendu compte dans un article critique<sup>1092</sup> de la relation soutenue de Baudelaire avec Poe à travers des traductions sans cesse retravaillées. Outre Esclasans, et Francés, Julio Gómez de la Serna a aussi prêté sa plume à la fois au poète traduit et au poète traducteur puisqu'il livre ses versions de plusieurs volumes de contes de Poe<sup>1093</sup> dans les années 1950.

### 2.3.2.3. L'influence des *tales* d'Edgar Poe sur la réception du *Spleen de Paris*

Outre le rapprochement systématique de Poe et Baudelaire à travers la traduction, la critique et les traducteurs espagnols se sont appliqués à les associer dans leurs commentaires, les présentant comme des âmes sœurs, poètes maudits par excellence, modèles de littérature responsable, ou encore pères du symbolisme et de la poésie pure. Si l'influence de Baudelaire sur la réception de Poe a été maintes fois relevée, si plusieurs commentateurs ont aussi cherché à déceler l'influence de Poe dans l'œuvre originale baudelairienne, principalement dans *Les Fleurs du mal*, puis, comme Diez-Canedo en donne l'exemple, dans les écrits

---

<sup>1091</sup> *Ibid.*

<sup>1092</sup> DIEZ-CANEDO, Enrique, « Baudelaire y Poe », *El Sol*, 1<sup>er</sup> novembre 1931, p. 2.

<sup>1093</sup> POE, Edgar Allan, *Narraciones completas*, Madrid, Aguilar, [1951]; *Fantasías humorísticas*, Madrid, Aguilar, [1951]; *Cuentos fantásticos*, Barcelone, Fama, [1953]; *The murder of the rue Morgue*, Madrid, Rizo, 1957.

théoriques<sup>1094</sup>, la question de l'influence de Poe sur la réception de Baudelaire reste à envisager.

#### 2.3.2.4. Edgar Poe, modèle du *Spleen de Paris* ?

D'un point de vue générique, en particulier, l'habitude de penser les deux auteurs conjointement a pu influencer sur la catégorisation des *Petits poèmes en prose*, déjà amorcée par les éditeurs. Si l'on suit donc la logique de la diffusion de Baudelaire en Espagne, dans l'hypothèse selon laquelle Baudelaire, après l'avoir traduit, aurait imité Poe, à dessein ou malgré lui, c'est probablement *Le Spleen de Paris* qui aurait porté les traces de cette influence<sup>1095</sup>. En effet, d'une part Poe, par l'intermédiaire de Baudelaire, était surtout connu pour ses contes ou nouvelles et d'autre part, Baudelaire avait poursuivi ses traductions des *Histoires* au long de plusieurs années<sup>1096</sup>. Les traducteurs espagnols, par ailleurs écrivains, étaient sans doute bien placés pour savoir combien il est difficile que la proximité prolongée avec le texte d'un autre auteur à travers la pratique traductive ne laisse pas de traces sur l'écriture originale. Il est donc tout naturel qu'ils aient considéré tacitement les poèmes en prose comme un genre qui suivrait le modèle des *tales*. Selon ce point de vue, qu'Esclasans, affirme s'être inspiré des *Petits poèmes en prose* pour ses propres nouvelles, comme nous l'avons signalé<sup>1097</sup>, n'est pas surprenant, la frontière entre la littérature narrative brève et le poème en prose ayant dû paraître à cette époque particulièrement poreuse. Plusieurs critiques d'alors et d'aujourd'hui ont d'ailleurs souligné que *Le Spleen de Paris* contient des textes qui, par leur caractère narratif et leur extension, sont proches de la nouvelle et s'écartent de la poésie. Enfin, Baudelaire ayant traduit *The Raven*<sup>1098</sup> en prose ainsi qu'*Eureka*<sup>1099</sup>, que Poe avait sous-titré *prose poem*, il a pu être suggéré que ces textes aussi lui avaient servi de source d'inspiration.

---

<sup>1094</sup> DIEZ-CANEDO, Enrique, « Baudelaire y Poe », *El Sol*, 1<sup>er</sup> novembre 1931, p. 2.

<sup>1095</sup> Baudelaire a aussi écrit deux nouvelles mais elles ont connu une diffusion plus discrète.

<sup>1096</sup> Si l'on s'en tient aux dates de publications détaillées dans la chronologie de Claude Pichois, cette tâche s'est étendue au moins de 1852 à 1865.

<sup>1097</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957, p. 106.

<sup>1098</sup> 20 avril 1859 : Traduction du *Corbeau* et de *Méthode de composition*, sous le titre collectif : *La Genèse d'un poème*, dans la *Revue française*, d'après la chronologie de Claude Pichois, BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. XLIII.

<sup>1099</sup> POE, Edgar Allan, *Eureka*, trad. de Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy, 1863.



Le parallèle entre ce recueil et les *tales* n'est pas, à notre connaissance, explicitement formulé mais il a été développé plus récemment, lorsque le sérieux du discours de Baudelaire dans la lettre à Houssaye a été remis en question. Ainsi, plusieurs articles inclus dans un numéro de la revue *Loxias* consacré à Edgar Poe et la traduction<sup>1100</sup> défendent l'idée que Poe aurait été le véritable modèle suivi par Baudelaire pour l'écriture de ses poèmes en prose, le modèle allégué dans la lettre à Houssaye, celui d'Aloysius Bertrand, servant à brouiller les pistes pour faire ressortir l'originalité du *Spleen de Paris* avec plus d'éclat.

#### 2.3.2.5. Application des commentaires critiques de Baudelaire sur la nouvelle au *Spleen de Paris*

Le parallèle entre ce recueil et les *tales* n'est pas, à notre connaissance, explicitement formulé mais un faisceau d'indices le rend vraisemblable. À travers la façon dont il a analysé les nouvelles de Poe, Baudelaire a pu lui-même favoriser cette comparaison. Il était tentant, en effet, d'appliquer ses descriptions de la prose poétique au *Spleen de Paris*, sur lequel il n'a théorisé que brièvement et de façon dispersée. Voyons trois exemples extraits de « Notes nouvelles sur Edgar Poe », texte publié comme préface des *Nouvelles Histoires extraordinaires*:

Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir un bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par les tracasseries des affaires et le soin des intérêts mondains<sup>1101</sup>.

Il est un point par lequel la nouvelle a une supériorité, même sur le poème. Le rythme est nécessaire au développement de l'idée de beauté, qui est le but le plus grand et le plus noble du poème. Or, les artifices du rythme sont un obstacle insurmontable à ce développement minutieux de pensées et d'expressions qui a pour objet la *vérité*. Car la vérité peut être souvent le but de la nouvelle, et le raisonnement, le meilleur outil pour la construction d'une nouvelle parfaite. (...) Je sais que dans toutes les littératures des

---

<sup>1100</sup> Les articles qui défendent cette thèse sont ceux de Sonya Isaak, « Tracing the origin of hybrid text across cultures: The influence of Edgar Allan Poe's genre experimentation on Baudelaire's invention of the prose poem » et de Tim Farrant, « Baudelaire's Poe: an influential (mis?) reading? », *Loxias*, n°28, mis en ligne le 15 mars 2010, <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=5980>>. D'après Tim Farrant, « For Baudelaire, Poe is 'l'auteur d'*Eureka*', and its theory informed Baudelaire's theory and his practice, along with his relentless labour on Poe's tales. Poe, literally, shaped Baudelaire, giving him hands-on training in story-writing, in shaping something written rather than as voicing a discourse, and, crucially, an almost haptic appreciation of the ways and means of creating form and poetry in narrative prose. Poe makes of the tale a new form, indeed, makes of it a *form* where before it had been first and foremost a discourse, a mode of entertainment or transmitting moral messages. Rejecting morality, his 'didactic heresy', he makes the tale (and later, the poem) a matter of effect, and effect contingent on brevity. »

<sup>1101</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 2, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 329.

efforts ont été faits, souvent heureux, pour créer des contes purement poétiques ; Edgar Poe lui-même en a fait de très beaux<sup>1102</sup>.

De plus, l'auteur d'une nouvelle a à sa disposition une multitude de tons, de nuances de langage, le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique, que répudie la poésie, et qui sont comme des dissonances, des outrages à l'idée de beauté pure<sup>1103</sup>.

Le premier fragment rejoint l'idée défendue dans le premier paragraphe de la lettre-dédicace. Dans le deuxième, en qualifiant de poétiques les contes de Poe, sans expliquer en quoi consiste cette poésie tout en suggérant qu'elle n'est pas sans rapport avec un rythme dépourvu des artifices que lui impose le vers, Baudelaire semble réfléchir directement au poème en prose. Enfin, la diversité de tons et la dissonance que la nouvelle peut contenir se retrouvent à la lecture du *Spleen de Paris*.

#### 2.3.2.6. La couverture illustrée de « Lecturas de una hora » : confusion des genres et des auteurs

Une des deux seules éditions comportant une couverture illustrée est *Pequeños poemas en prosa* dans la traduction de Pedro Vances, pour « Lecturas de una hora » de Jiménez Fraud. Alors que le volume publié par Mateu, illustré également, figurait l'auteur, la couverture de « Lecturas de una hora » est directement liée au recueil lui-même (voir annexe n°4). Elle représente une maison pourvue de plusieurs étages et de nombreuses fenêtres, sous un clair de lune. La base de la maison est beaucoup plus étroite que son sommet et deux de ses façades sont soutenues par des étais. L'un des pignons est particulièrement courbe. Cette forme singulière donne à l'ensemble de la maison l'aspect d'une coque de bateau. Sur le toit de cette maison qui menace ruine, de nombreux tuyaux de poêle évoquent une forêt de mâts. Par ailleurs, le sommet du pignon gauche ressemble à la tête d'un animal, comme une figure de proue. Deux silhouettes noires de chats assurent la seule présence d'êtres vivants dans toute l'image.

L'illustration reprend plusieurs éléments caractéristiques du *Spleen de Paris*, comme le thème du temps, suggéré par l'horloge, celui de l'ivresse, par la présence d'un marchand de vin au rez-de-chaussée, celui du voyage sur mer, l'atmosphère nocturne – entre 1857 et 1861

---

<sup>1102</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », préface de POE, Edgar Allan, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. de Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy, 1857, dans Charles BAUDELAIRE, *ibid.*, p. 329.

<sup>1103</sup> BAUDELAIRE, Charles, *ibid.*, p. 330.

Baudelaire avait utilisé le titre de « Poèmes nocturnes » pour ses poèmes en prose<sup>1104</sup> – ou encore les chats. Mais si l'on garde en mémoire la réception jumelée de Poe et de Baudelaire, les chats noirs, la nuit, le vin – Baudelaire avait contribué à répandre l'image d'un auteur alcoolique – peuvent aussi faire penser à Poe et à certains de ses contes traduits par Baudelaire. La maison sur le point de s'écrouler est aussi susceptible d'évoquer au lecteur « La chute de la maison Usher ».

Autant qu'une illustration du recueil, cette image peut emblématiser le genre du poème en prose, affiché dans le titre à l'intérieur du cadre de l'illustration. Si c'est la maison du poème en prose qui est ainsi dépeinte, elle ne promet pas au genre un futur radieux. Et si c'est un bateau, c'est l'immobilité qui le caractérise puisqu'il est en cale sèche. Par ailleurs, la ruine annoncée pourrait être comprise comme une interprétation littérale du terme décadence, généralement associé par la critique à Baudelaire et que Baudelaire lui-même avait appliqué à Poe dans ses « Notes nouvelles sur Edgar Poe<sup>1105</sup> ». L'idée de dégénérescence, liée à celle de décadence et souvent reprise dans la critique baudelairienne après Cesare Lombroso et Max Nordau, peut aussi être suscitée par cette illustration et interprétée comme le fait non de « perdre les qualités de sa race<sup>1106</sup> » mais de perdre celles des genres antérieurs, plus nettement délimités, comme si la prétention d'écrire des poèmes en prose mettait en danger l'édifice de la littérature traditionnelle.

---

<sup>1104</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 1298.

<sup>1105</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 2, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>1106</sup> *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, Analyse et traitement informatique de la langue française (Atilf).

### 3. QUELQUES CARACTERISTIQUES DES TRADUCTIONS ETUDIEES

#### 3.1. Une hypothèse et une certitude sur l'intertextualité des traductions

##### 3.1.1. Les traductions de Ricardo Baeza et de Julio Gómez de la Serna

Les trois poèmes traduits par Ricardo Baeza pour l'anthologie *La poesía francesa moderna* en 1913<sup>1107</sup> (« El deseo de pintar », « Los beneficios de la luna » et « El puerto ») et les versions de ces mêmes poèmes dans la traduction de Julio Gómez de la Serna pour sa propre anthologie *Prosa escogida*, en 1921, présentent des ressemblances troublantes. Julio Gómez de la Serna semble s'être appuyé sur les trois versions de ce traducteur qu'il connaissait grâce à leur collaboration commune à la revue *Prometeo*. Les textes ne sont pas identiques mais ceux de Julio Gómez de la Serna ressemblent à des versions retouchées de ceux de Baeza : malgré des changements lexicaux de détail, la structure syntaxique d'ensemble dans leurs textes est très semblable. Les ressemblances entre les deux versions sont encore plus sensibles dans le poème « El Puerto » que dans les deux autres. (voir le tableau comparatif en annexe n°12).

La confrontation des versions de Ricardo Baeza et d'Enrique Diez-Canedo suggère aussi que les textes du premier ont servi d'hypotexte au second, en même temps que le texte original de Baudelaire. Il serait difficile ici de dénoncer un plagiat car les textes ne sont pas identiques mais, comme dans la situation décrite ci-dessus, la structure syntaxique des textes des deux traducteurs est trop semblable pour qu'il s'agisse d'une coïncidence. Les différences lexicales entre les deux textes paraissent avoir été décidées pour s'écarter délibérément terme à terme, grâce à des modifications par synonymie : (« desgraciado »/ « desdichado », « feliz »/ « dichoso », « añorar »/ « echar de menos », « bella »/ « hermosa »). D'autres exemples peuvent être trouvés en annexe n°12.

---

<sup>1107</sup> DIEZ CANEDO, Enrique, FORTÚN, Fernando, *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento, 1913.

Pour reprendre les termes utilisés par Alfonso Reyes<sup>1108</sup>, il y aurait donc eu répulsion plutôt qu'attraction entre les deux versions. L'hypothèse selon laquelle Diez-Canedo aurait eu entre les mains les textes de Baeza est très plausible puisqu'il avait lui-même dirigé l'anthologie qui les contient. Pour pouvoir confirmer ces deux hypothèses avec certitude, il faudrait pourtant disposer d'un ensemble plus étendu.

Alors que les intentions de Julio Gómez de la Serna et d'Enrique Diez-Canedo d'une part, et celles du responsable de la version des *Pequeños poemas en prosa* dans l'édition de la CIAP d'autre part étaient probablement radicalement opposées, la comparaison entre leurs versions et les hypotextes supposés mettent en évidence le même type de manipulations textuelles, nous allons le voir.

### 3.1.2. La compilation de l'édition de la CIAP

#### 3.1.2.1. Une traduction anonyme

En dehors de Baudelaire, le seul nom de personne associé à cette édition est celui du préfacier, Francisco García Romo. Pourrait-il être également l'auteur de la traduction? C'est ce que Glyn Hambrook considère dans le *Diccionario histórico de la traducción en España*<sup>1109</sup> où il cite García Romo comme traducteur de Baudelaire, à la suite de Heras et de Vances.

Quelques indices dans la préface elle-même incitent pourtant à penser que ce n'est pas le cas. Tout d'abord, García Romo ne semble pas avoir eu le texte entre les mains au moment où il rédigeait sa préface puisque les deux fragments de la lettre à Arsène Houssaye qu'il cite en espagnol ne correspondent pas à la traduction qui suit, comme s'il avait proposé sa propre

---

<sup>1108</sup> « El simple encuentro de dos traductores sobre igual terreno produce curiosos resultados: 1.º Ante todo, el primer traductor ejerce atracción sobre el segundo ; 2.º El segundo traductor, por huir de esta atracción, se obliga a veces a abandonar el recto sentido; y 3.º Suelen, dentro de un mismo verso, producirse casos combinados de los dos fenómenos anteriores<sup>1108</sup> ».

<sup>1109</sup> HAMBROOK, Glyn, « Baudelaire », LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis (dir.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009, p. 102.

version du texte français. De plus, l'un des titres de poèmes qu'il mentionne ne coïncide pas avec celui que l'édition de la CIAP<sup>1110</sup> a retenu : « La Chambre double » est traduit par « La estancia doble » quand le titre choisi pour le poème dans le recueil est « La habitación doble ». Notons pour conclure que les idées développées par García Romo s'appuient presque exclusivement sur une bibliographie française, qu'il consigne à la fin de sa préface, à l'exception de deux études psychanalytiques en allemand et d'une unique référence en espagnol : l'essai biographique de Ramón Gómez de la Serna qui clôt *Prosa escogida*. Comme la critique, les traductions précédemment publiées sont donc passées sous silence : ce n'est pas un angle d'approche qui intéresse le préfacier.

L'introduction du texte par une préface est un principe systématique dans la collection « Las cien mejores obras de la literatura universal » proposée par les Bibliotecas Populares Cervantes dont font partie les *Pequeños poemas en prosa*, et l'anonymat de la traduction y est assez fréquent. Si les préfaciers étaient les auteurs des traductions, il est difficile de comprendre pourquoi le péri-texte ne livrerait pas cette information. Le plus probable est donc qu'il s'agisse d'une « préface allographe<sup>1111</sup> » commandée par les éditeurs pour donner un air de nouveauté à un texte dont on peut supposer qu'il a déjà été publié auparavant. L'hypothèse de l'identité entre préfacier et traducteur paraît donc infirmée.

### 3.1.2.2. Une traduction composite

Alberto Fuertes Puerta est l'auteur d'une thèse récente intitulée *El plagio como estrategia de traducción : estudio descriptivo de textos narrativos inglés-español, 1847-2010* dont certaines conclusions peuvent nous aider dans l'analyse de l'édition de la CIAP. Il distingue par exemple d'une part le « plagiat partiel » (où une partie du texte est réellement traduite et une autre est copiée) et le « plagiat intégral » (entièrement copié), et d'autre part le

---

<sup>1110</sup> Ce titre correspond à celui retenu par Diez-Canedo, alors que tous les autres traducteurs font des choix différents : « La cámara doble » (Heras), « El cuarto doble » (Francés), « « La doble habitación » (Esclasans). Ce peut être une simple coïncidence car, par ailleurs, la traduction de la lettre à Arsène Houssaye ne se rapproche d'aucune des versions précédemment publiées.

<sup>1111</sup> GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 166 et p. 244. La « préface allographe », par opposition à la « préface auctoriale » ou « autographe », n'est pas écrite par l'auteur du texte qu'elle présente. Pour un texte traduit, l'utilisation de ces termes pose problème puisque deux voix d'auteurs s'y superposent. Par commodité, ils seront employés en référence au texte original, la préface auctoriale désignant celle de Baudelaire.

« plagiat substantiel » et le « plagiat verbatim<sup>1112</sup> », selon que les textes sources copiés ont été plus ou moins retouchés. Même si son objet d'étude est un peu différent, l'essentiel des traductions qu'il étudie étant postérieures à la Seconde Guerre mondiale et concernant exclusivement des textes sources en anglais, certaines des catégories de plagiat qu'il définit permettent d'identifier celles à laquelle se rattache l'édition ici observée.

La comparaison du texte de la CIAP avec les versions déjà publiées révèle d'emblée une similitude quasi totale de certains poèmes avec la version de Pedro Vances. En tout, sur les vingt-neuf poèmes retenus par Pedro Vances pour la collection « Lecturas de una hora », vingt-sept sont repris quasiment à l'identique<sup>1113</sup>. Cette version est donc presque intégralement pillée. Seuls manquent « Les Vocations » et « Le Tir et le cimetière ». Le premier poème n'a tout simplement pas été retenu dans la sélection de la CIAP. Quant au deuxième, il est présent mais dans une version qui s'éloigne de celle de Pedro Vances. Il semble donc, dans un premier temps, que le responsable de l'édition, quand il a eu le choix, ait préféré les textes de Pedro Vances, à une exception près. L'édition de la CIAP comportant quarante-cinq poèmes, il aurait ensuite fallu intercaler des poèmes supplémentaires – l'ordre choisi par Baudelaire étant respecté – pour que le volume atteigne une longueur acceptable.

L'exception du poème « Le Tir et le cimetière » pourrait cependant être l'indice que la version de la CIAP a été élaborée différemment. On peut supposer en effet qu'en réalité le choix ne s'est porté sur l'édition de Pedro Vances que dans un second temps, éventuellement après l'emprunt d'une autre version. En effet, il est étonnant que la CIAP ait utilisé la version partielle de Pedro Vances si elle visait dès le début la publication du recueil complet.

---

<sup>1112</sup> « Si la copia literal representa el máximo grado de apropiación, la copia sustancial es aquella en que el proceso de copia se ve salpicado por técnicas de manipulación sistemáticas, semánticas y pragmáticas cuyo fin es diluir la dependencia textual entre el TMD [Texto Meta Derivado] y su TMF [Texto Meta Fuente]. », FUERTES PUERTA, Alberto, *El plagio como estrategia de traducción : estudio descriptivo de textos narrativos inglés-español, 1847-2010*, thèse de doctorat, León, Universidad de León, 2011, p. 149.

<sup>1113</sup> Il s'agit des traductions de « L'Étranger », « Le Désespoir de la vieille », « Le *Confiteor* de l'artiste », « Chacun sa chimère », « À une heure du matin », « Les Foules », « Les Veuves », « Un hémisphère dans une chevelure », « L'Invitation au voyage », « Le joujou du pauvre », « Le Crépuscule du soir », « La Solitude », « Les Projets », « La Belle Dorothée », « Les Yeux des pauvres », « La Fausse Monnaie », « Le Thyrses », « Enivrez-vous », « Déjà ! », « Le Désir de peindre », « Les Bienfaits de la lune », « Laquelle est la vraie ? », « Un cheval de race », « Perte d'auréole », « Any where out of the world. – N'importe où hors du monde », « Assommons les pauvres », « Les Bons Chiens ».

Parmi les versions du *Spleen de Paris* déjà publiées en volume en 1931, la traduction de Diez-Canedo pour Calpe, datée de 1920, se rapproche beaucoup de celle que propose la CIAP pour les textes qui ne sont pas attribuables à Pedro Vances. L'origine de ces poèmes est un peu moins manifeste au premier abord car les textes ont subi davantage de retouches, en particulier dans leurs premières lignes, mais elle ne fait aucun doute si l'on confronte les deux éditions attentivement (voir annexe n°13). L'auteur de l'édition de la CIAP aurait donc pu commencer par recopier le texte de Diez-Canedo, en y apportant plusieurs modifications, afin de dissimuler l'emprunt, avant de voir dans l'édition de « Lecturas de una hora » l'occasion de brouiller les pistes d'une autre manière. En remplaçant plus de la moitié du texte du recueil par une version différente, le responsable du texte de la CIAP multiplie les techniques de dissimulation pour rendre la véritable origine des textes contrefaits plus difficile à détecter.

« Le Tir et le cimetière » peut alors être lu comme le témoin d'un premier état de la traduction, qui n'aurait inclus que des poèmes de Diez-Canedo retouchés, avant que la décision ne soit prise d'insérer aussi la vingtaine de textes traduits par Pedro Vances. Seul « Le Tir et le cimetière », oublié, aurait été conservé dans la version que Diez-Canedo en proposait. La version que la CIAP met à la disposition de ses lecteurs est donc une compilation de dix-huit poèmes et de la dédicace à Arsène Houssaye extraits de l'édition Calpe de 1920, et de vingt-sept poèmes tirés de l'édition de Jiménez Fraud, vers 1921.

### 3.1.2.3. Une édition incomplète

Avant d'étudier de plus près les différences entre les textes présentés dans les trois éditions, il reste à se demander pourquoi celle de la CIAP ne présente que quarante-cinq des cinquante poèmes de Baudelaire. Le recueil intégral aurait-il été trop long selon les critères de la collection ? La longueur des livres inclus dans la liste de « Las cien mejores obras de la literatura universal » oscille entre 100 et 270 pages environ. Il aurait donc été possible d'ajouter aux 142 pages des *Pequeños poemas en prosa* la quinzaine de pages supplémentaires que supposerait l'édition du recueil complet sans atteindre une longueur excessive. Si la longueur n'est pas un critère déterminant, y a-t-il des points communs entre ces textes qui justifieraient leur omission ? Les poèmes supprimés correspondent, dans la version originale, aux suivants :

XI : « La Femme sauvage et la petite-maîtresse »

XXI : « Les Tentations, ou Éros, Plutus et la Gloire »



XXIX : « Le Joueur généreux »  
XXXI : « Les Vocations »  
XLII : « Portraits de maîtresses »

À l'exception de « La Femme sauvage et la petite-maîtresse », il s'agit de poèmes longs et narratifs. Sur les huit poèmes qui dépassent les mille mots dans l'édition de Calpe, la moitié n'a pas été retenue dans celle de la CIAP. « Una muerte heroica », « La cuerda », « La señorita Bisturí », « Los perros buenos » ont donc été conservés bien qu'ils partagent des caractéristiques semblables. Il faudrait alors chercher dans les thèmes abordés la cause du rejet, le responsable de l'édition ayant pu vouloir censurer des textes considérés comme indécents ou en contradiction avec les valeurs religieuses dominantes. Ont ainsi été écartés deux poèmes de thématique satanique (« Les tentations ou Éros, Plutus et la Gloire », « Le joueur généreux »), deux dans lesquels il est question de maîtresses et un, « Les Vocations », qui met sur le même plan la fascination de deux enfants, l'un pour Dieu et l'autre pour sa bonne avec laquelle il a dormi une nuit<sup>1114</sup>. Le mot « petite-maîtresse », féminin de petit-maître, défini dans le *Trésor de la Langue Française informatisé* comme « Jeune élégant, jeune élégante aux allures et aux manières affectées et prétentieuses » n'a pourtant rien à voir avec les relations amoureuses hors mariage. En rendant « petite-maîtresse » par *queridita*, Diez-Canedo fait un contresens qui a pu motiver la suppression du poème<sup>1115</sup>.

#### 3.1.2.4. Une édition disparate

Le caractère hybride de l'édition de la CIAP est renforcé par l'altération des titres des poèmes (voir le tableau comparatif en annexe n°13). Certains titres sont empruntés à Diez-Canedo alors que le texte est à attribuer à Vances (« La desesperación de la vieja », « El crepúsculo de la noche », « Los beneficios de la luna », « ¡Matemos a los pobres ! », « Los perros buenos »), ce qui est peut-être un indice du premier plagiat « intégral substantiel », selon les termes de Fuertes Puerta, antérieur à la compilation. D'autres titres sont modifiés par synonymie sans correspondre à aucune des deux éditions plagiées, dans une volonté de s'en

---

<sup>1114</sup> Cet enfant est décrit avec « une auréole sulfureuse de passion » et le narrateur conclut : « Il était facile de deviner que celui-là ne perdrait pas sa vie à chercher la Divinité dans les nuées, et qu'il la trouverait fréquemment ailleurs. », dans Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 333.

<sup>1115</sup> Le terme *queridita* a été choisi par Eusebio Heras, José Francés et Enrique Diez-Canedo. Parmi les traducteurs de notre corpus, seul Esclasans traduit différemment, sans s'approcher davantage du sens de l'original : *pequeña amiga*.

distinguer à tout prix: « El viejo payaso », « El dulce », « Los regalos de las hadas ». Un autre type de retouche consiste à modifier uniquement l'article (« Un mal vidriero », « Una muerte heroica ») ou l'ordre des mots (« La venus y el loco »), parfois les deux à la fois (« Un galante tirador »). Parfois la cohérence entre le titre et le corps du texte est maintenue : le compilateur a tenu compte de la modification de *dulce* et de *payaso* dans les versions de « Le Gâteau » et « Le Vieux Saltimbanque » puisqu'il retouche le corps des deux poèmes successifs en conséquence.

Le poème « La venus y el loco » constitue un bon exemple du type de modifications réalisées (voir le tableau comparatif en annexe n°13) sur les textes de Diez-Canedo. Il est en effet particulièrement retouché, pour un texte aussi court, et les retouches suivent un principe de synonymie généralisée, comme si le compilateur voulait démontrer l'étendue de ses connaissances lexicales en espagnol (admirable/maravilloso, parque/jardín, desmaya/languidece, abrasadora/agostadora, dominio/imperio, expresa/manifiesta, ninguno/alguno, dormidas/extáticas, fiestas/alegrías, aumento/crescendo, centelleo/brillo, deseos/ansias, energía/fuerza, humaredas/incienso, goce/éxtasis, artificiales/fantásticos, reyes/magnates, emperajilado/aderezado, acurrucado/agazapado, levanta/eleva, solitario/abandonado, sin embargo/no obstante, delirio/locura, implacable/inconmovible<sup>1116</sup>).

Dans « Le *Confiteor* de l'artiste », la manie de la synonymie conduit même le contrefacteur à la pratiquer intratextuellement : alors que Baudelaire reprend le mot « pénétrantes » dans deux phrases successives du poème, l'édition de la CIAP le traduit d'abord par « penetrantes » puis par « conmovedores<sup>1117</sup> », cette dernière solution étant retenue par Vances, qui, lui, avait conservé la répétition. Pour Suzanne Bernard, la reprise d'un même mot (dans les exemples qu'elle donne, à l'intérieur d'une même phrase) fait partie des procédés stylistiques et rythmiques récurrents dans le *Spleen de Paris*. C'est pour elle un « procédé beaucoup plus musical que logique » qui prolonge la phrase et la fait « repartir en spirale<sup>1118</sup> ». Elle le range parmi les effets susceptibles de traduire les « ondulations de la rêverie » dans le *Spleen de Paris*. Par le simple rejet de cette répétition, le remanieur rompt le rythme contemplatif qui ouvre le poème.

---

<sup>1116</sup> Le premier terme correspond à la version de Diez-Canedo, le second au démarquage de la CIAP.

<sup>1117</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. anonyme, préface de Francisco García Romo, Madrid/Barcelone/Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [1931], p. 37.

<sup>1118</sup> BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1988, p. 134.

Outre des synonymies parfois approximatives, qui n'apportent rien au texte et l'éloignent généralement de l'original, l'absence de référence au texte français est patente dans certaines modifications de détail qui conduisent au contresens. Ainsi, dans « Un mal vidriero », les dernières paroles du personnage (« La vie en beau ! la vie en beau ! », traduites par Diez-Canedo « ¡La vida bella, la vida bella!») sont complétées arbitrairement dans la version de la CIAP (« ¡La vida es bella, la vida es bella ! »), ce qui altère leur sens jusqu'à le mettre en discordance totale avec celui de l'original.

### 3.1.2.5. Une traduction améliorée ?

Quelques détails peuvent d'abord laisser penser que l'auteur a voulu jouer le rôle d'un simple correcteur chargé de relire la copie d'un traducteur sans prendre en compte le sens du texte ni son lien avec l'original. Il s'agirait alors d'une forme de réédition révisée. De très légères retouches sont parfois observées. Le responsable de l'édition de la CIAP supprime ainsi des fautes de frappe, ajoute quelques virgules (ces deux types de retouches s'observent par exemple dans « La hermosa Dorotea ») et semble avoir jugé superflues la plupart des majuscules concernant les noms communs, alors qu'elles sont fréquentes dans la version originale et que Pedro Vances les avait respectées.

Le soin apporté à cette correction est pourtant très limité. On observe qu'à l'intérieur d'un même poème les noms communs porteurs d'une majuscule dans le texte source peuvent être écrits avec ou sans majuscule, de façon arbitraire. Ainsi, dans « El Tirso », « Belleza » conserve la majuscule notée par Baudelaire alors que plus loin « Voluptuosidad » et « Angustia » sont écrits en minuscules. Parfois, c'est le même mot qui subit deux traitements différents : dans « Un caballo de raza », la majuscule est supprimée dans le deuxième et le quatrième paragraphes pour les mots « Tiempo » et « Amor » tandis que dans le cinquième les mêmes termes conservent la majuscule. S'il y a eu relecture en vue de corriger des coquilles ou de changer les conventions orthographiques, elle semble avoir été menée avec désinvolture, conduisant à des incohérences manifestes. On trouve également des coquilles qui étaient déjà présentes dans la version de Pedro Vances (« aureola », à la fin de « Pérdida de aureola ») ou de Diez-Canedo (« Recuerdo que en las operaciones graves usted **me**

asistía<sup>1119</sup> » pour « le asistía », dans « La señorita Bisturí ») et qui sont recopiées à l'identique dans l'édition de 1931.

Alors que le texte de Pedro Vances n'a été que très peu altéré, celui de Diez-Canedo a connu des retouches multiples. Pourquoi cette différence de traitement ? Les textes de Vances, ont-ils été considérés comme irréprochables alors que ceux de Diez-Canedo demandaient à être amendés ? Comme les corrections ne visent pas directement l'amélioration du texte présenté aux lecteurs, nous l'avons montré, la différence d'intervention sur les deux « textes cibles sources<sup>1120</sup> », selon la dénomination de Fuertes Puerta, s'explique probablement par des raisons moins avouables.

Si l'hypothèse d'un manque de temps pour terminer l'édition est envisageable, la crainte d'une éventuelle plainte de l'auteur ou de l'éditeur original, si le plagiat était détecté, sont vraisemblablement la cause de ces modifications de surface. Il s'agissait avant tout de dissimuler un emprunt. Le célèbre critique littéraire Diez-Canedo suivait en effet l'actualité éditoriale de très près et cette édition aurait pu lui tomber entre les mains, lui qui a également entretenu des liens directs avec la CIAP, publiant un de ses livres<sup>1121</sup> dans cette maison précisément l'année où paraissaient les *Pequeños poemas en prosa*. Il faisait également partie du comité d'experts chargé de désigner chaque mois le meilleur livre paru, pour l'association « El Mejor Libro del Mes<sup>1122</sup> », une initiative de la CIAP. Au contraire, Pedro Vances était un inconnu et sa version, dont la diffusion avait vraisemblablement été plus confidentielle que celle des éditions Calpe, était moins susceptible d'être identifiée.

### 3.1.2.6. Une contrefaçon originale

Au lieu d'une édition revue et corrigée, ces *Pequeños poemas en prosa* sont donc une compilation de traductions aux modifications multiples mais toujours superficielles et qui n'améliorent qu'accidentellement la version présentée aux lecteurs. Alberto Fuertes Puerta

---

<sup>1119</sup> Nous soulignons.

<sup>1120</sup> FUERTES PUERTA, Alberto, *El plagio como estrategia de traducción: estudio descriptivo de textos narrativos inglés-español, 1847-2010*, thèse de doctorat, León, Universidad de León, 2011, p. 140.

<sup>1121</sup> DIEZ-CANEDO, Enrique, *Los dioses en el Prado. Estudios sobre el asunto de mitología en el museo de Madrid. Confrontaciones literarias*, Madrid, CIAP, 1931.

<sup>1122</sup> LÓPEZ-MORELL, Miguel A., MOLINA, Alfredo, « La Compañía Iberoamericana de Publicaciones, primera gran corporación editorial en castellano », *Revista de Historia Industrial*, n°49, 2012, p. 125.

affirme que ce type de plagiat compilé à partir de versions antérieures, qu'il nomme « plagiat en collage », n'est pas typique des pratiques observées en Espagne<sup>1123</sup>, le plus courant étant le plagiat intégral avec démarquage (ou substantiel).

En réalité, celui que nous avons décrit rentre dans plusieurs catégories puisque les textes de Pedro Vances sont pour plupart repris presque sans changement alors que ceux d'Enrique Diez-Canedo font l'objet de manipulations plus nombreuses, dans leur grande majorité par synonymie. La version compilée par la CIAP alterne ainsi entre « plagiat littéral », et démarquage (« plagiat substantiel »).

### 3.1.2.7. La contrefaçon de traductions : une pratique encouragée par la CIAP ?

Le responsable anonyme de l'édition ne saurait être qualifié de traducteur puisqu'il a manifestement travaillé uniquement sur des textes en espagnol, sans prendre en compte l'original. Il serait plutôt correcteur, remanieur, ou encore retraducteur, si l'on donne le nom de retraduction à l'opération consistant à s'appuyer sur une traduction préexistante au lieu de partir du texte original. Mais ce dernier terme n'est pas non plus approprié puisqu'il s'applique en principe à la traduction indirecte, c'est-à-dire à des cas de traduction interlinguistique.

La traduction n'étant pas attribuée, il faudrait parler pour cet exemple de plagiat éditorial, par opposition au plagiat d'un auteur individuel qui s'approprierait la traduction, distinction que propose Fuertes Puerta<sup>1124</sup>. D'autre part, à strictement parler, la traduction présentée n'étant pas signée, il ne s'agit pas de plagiat mais d'un délit contre le droit d'exploitation du traducteur et de l'éditeur originaux. Il faudrait parler alors de contrefaçon ou de piratage.

---

<sup>1123</sup> « El tipo de plagio más frecuente, de acuerdo con nuestra nomenclatura, es el plagio íntegro con copia sustancial, lo que supone la usurpación de la totalidad de la obra, sobre la que se aplican una serie de técnicas de manipulación textual que se limitan a los cambios de tipo sintáctico y semántico descritos en la sección 6.2.2.2 en distintas combinaciones. Hasta dieciocho de los plagios detectados se producen en estas condiciones, mientras que son doce los plagios íntegros verbatim, que suponen una usurpación total de la obra con cambios (cuando estos se dan) limitados a convenciones ortográficas y técnicas de manipulación sintáctica muy superficiales », FUERTES PUERTA, Alberto, *El plagio como estrategia de traducción : estudio descriptivo de textos narrativos inglés-español, 1847-2010*, thèse de doctorat, León, Universidad de León, 2011, p. 430.

<sup>1124</sup> *Ibid.*, p. 243.

L'absence de nom de traducteur n'est vraisemblablement pas due au hasard. C'est une pratique que l'on a observée dans les revues, qui n'hésitent pas à extraire des textes de recueils précédemment publiés pour les republier dans leurs pages sans les signer ni indiquer leur provenance. Dans une édition en volume, cependant, et à une date aussi avancée, l'absence de nom de traducteur est plus surprenante et tend à remettre en question le sérieux de l'édition et de la politique éditoriale de la CIAP.

En l'absence d'étude d'ensemble sur la politique de cette maison en matière de traduction, il est difficile de tirer des conclusions sur le caractère organisé de ce pillage de textes précédemment publiés. L'anonymat des traductions n'est pas pratiqué pour toute la collection mais il se vérifie par exemple pour une autre publication en lien avec Baudelaire : celle des *Obras escogidas* d'Edgar Poe, parues entre 1927 et 1930, et incluant une préface du poète français. Il faudrait prendre en compte le contexte de publication de l'édition des *Pequeños poemas en prosa*, en 1931, dans l'histoire de la CIAP. Tous les volumes préfacés par García Romo dont nous avons connaissance ont dû être publiés à des dates très proches si l'on considère leur place dans la liste générale de « Las Cien Mejores Obras de la Literatura Universal » et le fait que le premier livre publié dans cette collection date d'octobre 1927 : il s'agit des numéros 58 (Nodier), 60 (Nerval), 67 (Baudelaire), 70-71 (Stendhal) et 72 (Mérimée). Le nombre de titres publiés dans la collection n'ayant pas dépassé les soixante dix-sept sur les cent prévus initialement, à cause de la faillite de la CIAP en 1931 précisément, les volumes que García Romo préface comptent parmi les tout derniers parus. Le cas étudié semble ainsi mettre en évidence une volonté de la part de la CIAP d'accroître le plus vite possible l'étendue de son catalogue, jusqu'au dernier moment, et même au prix de pratiques douteuses.

Les notions d'appropriation, d'imitation, de vol, et même de plagiat légal ont toutes été associées à la traduction au cours de ce travail, à propos de différentes représentations que les traducteurs de Baudelaire s'en faisaient. La pratique soulignée dans l'édition de la CIAP est pourtant nouvelle car, alors que l'imitation et l'appropriation décrivaient des expériences individuelles, c'est ici la pratique de la maison d'édition même qui est mise en cause. Par ailleurs, l'anonymat de la traduction n'est pas cette fois le signe d'un oubli, mais probablement d'une volonté de dissimuler l'origine véritable du texte publié. Ne pas mentionner le nom du traducteur revient aussi à passer sous silence le statut de traduction du texte présenté. L'éditeur devait avoir des raisons de penser que ses lecteurs ne se

préoccuperaient pas de connaître le nom de cet intermédiaire invisible puisque seul celui de l'auteur original comptait vraiment dans la décision d'acheter un livre.

### 3.2. Enrique Diez-Canedo et les tentations de la traduction. Un exemple d'autoreprésentativité de la traduction

Le surgissement du verbe « traduire » dans le quatrième paragraphe de la lettre à Arsène Houssaye, un texte dont les traducteurs doivent se sentir des destinataires privilégiés, est susceptible de provoquer chez eux des réactions immédiatement sensibles dans le résultat de leur travail. Alors que Heras, Francés, Gómez de la Serna et Esclasans traduisent tous *tenter de* par le verbe *intentar*, ou *provar* en catalan, Diez-Canedo est le seul à dévier du mot source : « ¿No tuvo usted, acaso, querido amigo, tentaciones de traducir en una *canción* el grito estridente del *vidriero*<sup>1125</sup>(...) ? ». L'édition de la CIAP, calquée sur cette traduction, en propose une légère variante : « ¿No tuvo usted acaso, querido amigo, la tentación de traducir en una *canción* el grito estridente del *vidriero*<sup>1126</sup> (...) ? » Le remplacement de la *tentative* originale par la *tentation* peut s'expliquer dans un premier temps par une lecture fautive qui aurait confondu *tenter de* et *être tenté de*, à cause de la polysémie du verbe en français. Cette modification du sens fait passer l'écrivain-traducteur d'une prise de décision active à une influence subie.

Mais l'éventuelle erreur de lecture est aussi directement liée à la conception personnelle de la traduction telle que Diez-Canedo l'avait formulée dans son premier recueil de poésie traduite. La proximité que la version étudiée crée entre la tentation et le traduire rappelle en effet le sonnet qui servait de prologue à *Del cercado ajeno*, en 1907. Le premier quatrain<sup>1127</sup> exprimait l'attrait représenté par la découverte de la poésie étrangère puis sa

---

<sup>1125</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Poemas en prosa*, trad. d'Enrique Diez-Canedo, Madrid, Calpe, 1920, p. 8.

<sup>1126</sup>BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. anonyme, préface de Francisco García Romo, Madrid/Barcelone/Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [1931], p. 34.

<sup>1127</sup> Deja, por hoy, tus íntimas canciones.

Libre, a la cita con tu Musa falta.  
Hoy una recia tentación te asalta  
y eres como escolar en vacaciones.

DIEZ-CANEDO, Enrique, *Del cercado ajeno: versiones poéticas*, Madrid, Pérez Villavicencio, 1907, p. 7. Sonnet cité dans Miguel Ángel LAMA, « Enrique Diez-Canedo y la poesía extranjera », *Cauce, Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 191-228.

traduction, comme nous l'avons commenté précédemment. En suggérant le rapprochement entre *traducción* et *tentación* dans la phrase qui se réfère directement à Houssaye, Diez-Canedo crée un nouveau couple conceptuel, par une paronomase latente qui détrônerait, dans l'esprit du traducteur l'association rebattue entre *traducción* et *traición*. Dans l'écart relevé se lit ainsi l'émergence du démon tentateur de la traduction, peut-être réveillé par l'image initiale du serpent, symbole traditionnel de la tentation. Le poète-traducteur, qui avait présenté l'activité traductive comme un plaisir défendu plus d'une décennie auparavant, semble ainsi projeter sur les paroles de Baudelaire, sans doute inconsciemment, sa propre expérience.

Chez un traducteur réputé et au professionnalisme établi, ce type d'écart est surprenant et rare. Il semble confirmer le statut à part de la lettre à Houssaye, propre à toucher la sensibilité des traducteurs. Il correspondrait parfaitement à ce que Michel Lafon a nommé « écart autoreprésentatif<sup>1128</sup> », lorsque le texte cible se met à refléter ponctuellement le traducteur plutôt que le texte source :

Toute figure de traduction, tout écart est une signature du traducteur : chaque fois qu'il explicite, condense, poétise, ajoute, retranche, chaque fois qu'il choisit, par exemple, de remplacer un passif par un actif, un impersonnel par un personnel, c'est à l'évidence son esthétique qu'il applique ou qu'il élabore, c'est de lui qu'il parle, de la façon dont il s'inscrit dans une idéologie, un espace, un temps... Bref, de ce point de vue-là, l'*autoreprésentation* (l'égotisation ?) pourrait être une méta-figure de traduction, subsumant toutes les autres et rappelant seulement, s'il était besoin, qu'une personne supplémentaire s'est glissée entre l'auteur et le lecteur<sup>1129</sup>.

Il s'agirait ici, plus précisément, d'une autoreprésentation du traducteur dans son rapport à la traduction.

---

<sup>1128</sup> LAFON, Michel, « Traduction et autoreprésentativité », *Actes du colloque international sur la traduction littéraire* (Université de Grenoble 3, 18, 19 et 20 juin 1992), Grenoble, Ceditel, à paraître.

<sup>1129</sup> *Ibid.*



### 3.3. Hors du corpus, adoption plus large d'un texte des *Petits poèmes en prose* : le succès du poème « Enivrez-vous » dans la presse

#### 3.3.1. Le poème en prose le plus souvent publié

Selon les tableaux placés en annexe n°8 et n°9, le poème « Enivrez-vous » est de loin celui qui a remporté le plus de succès, avec quinze publications. Traduit pour la première fois au Mexique en 1896, dans la *Revista Azul*, il est encore publié trois fois par d'autres revues (au Mexique et à Barcelone, en catalan puis en castillan) avant même la fin du siècle. À l'exception de l'anthologie de Diez-Canedo *La poesía francesa moderna*, qui ne présente que trois poèmes en prose de Baudelaire, aucune des publications en volume n'écarte « Enivrez-vous ». Si l'on décompte les publications de 1921 dans *La Esfera*, de 1928 dans *El Imparcial* et de 1931 dans le volume de la CIAP reprenant les versions de José Francés, d'Eusebio Heras et de Pedro Vances, un total de douze versions différentes du texte ont été publiées entre 1896 et 1942.

Des raisons de différents ordres peuvent expliquer le succès de ce poème. Tout d'abord, comme il fait partie des textes les plus courts du recueil et ne pose pas de problèmes de compréhension particuliers, car son vocabulaire est simple, il a dû paraître facile à traduire. Sa brièveté est aussi un atout pour la publication dans des revues. De plus, fondé sur des répétitions de toute sorte, son rythme est très lisible. Les trois occurrences du titre dans le corps du poème, renforcées par des termes de la même famille lexicale (dans l'ordre, « ivre », « enivrer », « enivrez », « ivresse », « enivrer », « enivrez », « enivrez »), la suite de cinq substantifs définis répétée dans le dernier paragraphe et la reprise de la phrase nominale « de vin, de poésie ou de vertu » en clôture du texte donnent à l'ensemble un caractère entêtant. Les énumérations, multipliées dans la dernière partie, et d'autres répétitions, parfois à l'identique (« à votre guise ») parfois avec de légères variations (« vous enivrer sans trêve » ; « enivrez-vous sans cesse ») créent un mouvement permanent proche du tournoiement, comme si le poète se donnait pour mission de griser le lecteur à travers le poème même qui l'exhorte à s'enivrer, entre autres choses, de poésie. L'utilisation récurrente du mode impératif donne aussi au poème un dynamisme particulier. Si le rythme résultant de la répétition de

sonorités peut-être difficile à conserver au passage d'une langue à l'autre, les effets de répétition avec variation soulignés précédemment ne sont pas perdus par la traduction à partir du moment où les traducteurs ne cherchent pas à introduire dans leur texte une plus grande variété lexicale que celle choisie par l'auteur original.

Enfin, il est très probable qu'une grande partie du succès du poème « Enivrez-vous » soit due à sa thématique, et peut-être même à son seul titre. Certains commentaires dans la presse laissent en effet penser que Baudelaire était communément perçu comme un grand consommateur d'alcool. Ainsi, dans un article de 1925 paru dans *La Esfera* et signé Ricardo Gómez Alcedo, « Cómo trabajaban los grandes hombres<sup>1130</sup> », Baudelaire est inclus dans une énumération d'écrivains qui alliaient boisson et création :

Alceo y Aristófanos componían sus cantos y tragedias en estado de embriaguez. Esquilo, según Ateneo, tenía siempre al lado, cuando se ponía a escribir sus tragedias, un ánfora llena de vino, y lo mismo hacía Anacreonte al componer sus odas. Voltaire y Balzac pedían, en cambio, inspiración al café, y Poe, Hoffmann, Musset, Baudelaire, Gerardo de Nerval, Rovani y Emilio Praga no escribían sino alcoholizados. Hoffmann decía que el todo estaba en saberse embriagar bien, y aconsejaba para la música de iglesia los vinos añejos de Francia; para la ópera sería el borgoña, y para la cómica el champagne.

L'article, même s'il ne concerne que très marginalement Baudelaire, est représentatif de la tendance critique européenne vis-à-vis du poète puisqu'il s'ouvre sur les idées de Lombroso. Le journaliste prend pourtant le parti de parler, à propos des grands hommes, d'excentricité, d'extravagance ou d'étrangeté, plutôt que de folie ou de névrose. Il donne alors des exemples de ces singularités dans une énumération de personnages célèbres et des conditions particulières dans lesquelles ils aimaient travailler.

Autour de Baudelaire, plusieurs noms d'auteurs qui lui sont reliés pour différentes raisons sont cités. Dans le cas d'Edgar Poe, le rapprochement est même systématique dans le discours critique et souvent les commentateurs ne se contentent pas de parler d'influence ou de ressemblance littéraire puisqu'ils rapprochent également les biographies des deux hommes, en insistant en particulier sur la folie qui les a atteints ou menacés vers la fin de leur vie. L'alcool est ici un autre des points communs affirmés. Par ailleurs, les romanciers Giuseppe Rovani et Emilio Praga, d'après l'*Enciclopedia Britannica*, étaient deux des principaux membres de la *Scapigliatura*, c'est-à-dire la « bohème », un mouvement littéraire italien né

---

<sup>1130</sup> *La Esfera*, n°614, 10 octobre 1925.

dans les années 1860 qui reconnaissait l'influence de Baudelaire, de Poe et des romantiques allemands. Ainsi, et cet exemple de 1925 est représentatif d'une vision répandue, derrière l'affirmation associant Baudelaire à l'alcool se profile l'image des artistes de la bohème dans leur globalité, avec pour point commun admis sans discussion la consommation excessive d'alcool. Ce n'est pas un hasard si, dans l'article cité, après un retour à l'Antiquité, la liste des auteurs alcoolisés contient exclusivement des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, car c'est principalement à leur sujet que le concept de bohème a été utilisé, même si, caractérisé par des limites temporelles imprécises, le terme s'applique également au milieu artistique marginal du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Dix ans avant l'article précédemment cité, dans *La Esfera* également, une interview d'Emilio Carrere, futur traducteur de Poe et de Verlaine<sup>1131</sup>, exprimait les mêmes idées, faisant cette fois explicitement le lien entre alcool et bohème :

— ¿Qué vicios le dominan á usted?

— Ninguno. Fumo bastante; nada más. ¡Odio el alcohol!! No tomo vino ni en las comidas... Buscar la inspiración en el fondo del vaso me parece un tópico de bohemia lúgubre, trasnochada y lúgubre. Verlaine, Baudelaire, y Poë fueron geniales, no por el alcohol, sino á pesar del alcohol<sup>1132</sup>...

L'admiration pour les auteurs n'est donc pas entachée par leurs « vices » mais l'existence de ces derniers n'est pas pour autant remise en question. Si Verlaine est couramment décrit comme un ivrogne, en particulier à la fin de sa vie, les témoignages de contemporains de Baudelaire l'ayant vraiment connu soulignent plutôt sa sobriété<sup>1133</sup>. Mais le rapport avec la réalité n'a que peu d'importance ici. C'est la représentation collective qui pèse réellement dans l'image qui reste attachée à certains écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, sans qu'une enquête biographique approfondie soit jugée nécessaire, l'œuvre étant encore souvent considérée comme un reflet direct de la vie. Par exemple, le fait que le thème du vin constitue une section des *Fleurs du mal* peut avoir été vu comme un important élément à charge.

Le titre du poème « Enivrez-vous » correspond tellement bien à une image prédéfinie du poète français qu'il est naturel qu'il ait particulièrement attiré l'attention. Pourtant, dans le

---

<sup>1131</sup> POE, Edgar Allan, *Historias extraordinarias*, Madrid, Mateu, c. 1918; VERLAINE, Paul, *Poemas saturnianos*, Madrid, Mundo Latino, 1921.

<sup>1132</sup> *La Esfera*, n°101, 4 décembre 1915.

<sup>1133</sup> « Quant aux liqueurs alcooliques, il ne s'y adonna que dans les dernières années de sa vie. Jadis il ne s'enivrait jamais. "Il était naturellement sobre. Nous avons souvent bu ensemble, je ne l'ai jamais vu gris ni lui moi." (Notes de M. Le Vasseur). », CREPET, Eugène, *Charles Baudelaire*, Paris, 1906, p. 194.

reste du *Spleen de Paris*, l'alcool n'est pas un thème central. L'ivresse, en revanche, est très présente. Les termes « enivrer », « ivre » et « ivresse » apparaissent ainsi dans une douzaine de poèmes : à plusieurs reprises, c'est une odeur qui produit la griserie, comme dans « La Chambre double » (« Et ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une sensibilité perfectionnée<sup>1134</sup> »), « Un Hémisphère dans une chevelure » (« je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco<sup>1135</sup> »), « Les Projets » (« une odeur enivrante<sup>1136</sup> »). D'autres fois, ce sont des états psychologiques qui ont un effet enivrant comme le malheur (« La Corde »), la folie (« Le Mauvais Vitrier ») ou la joie (« La belle Dorothée »). L'ivresse, comme le synthétise « Enivrez-vous », peut donc avoir des causes très diverses, dont plusieurs sont immatérielles.

Esclasans, contrairement à Emilio Carrere, ne fait pas d'amalgame entre Baudelaire et Verlaine, deux des principales figures de la bohème. S'il se réfère au modèle verlainien pour expliquer le goût qu'il avait lui-même pris pour l'absinthe lors de son séjour en France<sup>1137</sup>, il n'associe pas Baudelaire à la consommation d'alcool, insistant plutôt sur l'austérité de sa vie, à l'encontre de l'idée la plus généralement diffusée. Lui-même poète, il affirme d'ailleurs, nous l'avons vu, que certains des « vices » auxquels il pourrait sembler avoir cédé sont des étapes nécessaires de la création, car l'écrivain doit multiplier les expériences pour être capable d'écrire en connaissance de cause.

Concernant le poème « Enivrez-vous », plus précisément, lui qui l'a traduit deux fois semble avoir assimilé le sens large que Baudelaire y donnait à l'ivresse. C'est du moins ce que suggère la formulation d'un de ses souvenirs de jeunesse dans *La meva vida*. Le passage correspond au moment où Esclasans et son ami allemand sortent du *Liceu* où ils ont vu le *Parsifal* de Wagner, la nuit du 31 décembre 1913 :

Estàvem literalment embriagats de Parsifal, de melodia infinita, de Leitmotiven, de grandesa, de pompa, de cristianisme... germànic, de música celestial, de decorats roulants i de campanes invisibles. (...) La gent que passava pels carrers i ens mirava ja no en feia cas. Devien pensar-se que estàvem borratxos. Sí, senyors; ho estàvem, i amb molta honra;

---

<sup>1134</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 281.

<sup>1135</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>1136</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>1137</sup> ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 55.

borratxos de Wagner, de música, de salut, de joventut, de fúria creadora, de « Sturm und Drang<sup>1138</sup> »!

Même si les compléments de l'adjectif remplacent les compléments d'objet, il est difficile de ne pas rapprocher du poème dont il est ici question la syntaxe de ces expressions d'enthousiasme liées à la récente expérience musicale. La répétition de la structure deux fois sur une même page laisse penser qu'elle n'est pas due au hasard. En plus de confirmer l'importance de Baudelaire dans la vie d'Esclasans et sa possible influence sur la prose de l'écrivain catalan, ce passage manifeste que ce dernier n'a pas pris pour argent comptant l'image d'ivrogne qui était souvent mise en avant pour faire référence à la figure de Baudelaire. La précision « i amb molt honra<sup>1139</sup> », qui explicite immédiatement le terme « borratxos<sup>1140</sup> », pour éviter qu'il ne soit mal interprété, le souligne également, rejoignant l'idée que la défense de la respectabilité des hommes de lettres était primordiale pour Esclasans. Il ne pouvait donc que se sentir offensé de l'insistance de la presse à donner du poète admiré une image dégradée en le rangeant sans examen du côté de la bohème.

### 3.3.2. Ivresse et paradis artificiels

Plus généralement, et cela a pu peser également dans l'intérêt porté à « Enivrez-vous », c'est l'image d'un Baudelaire toxicomane qui circule, si l'on en croit le nombre de fois où, à côté de la mention de son nom, il est fait allusion aux « paradis artificiels ». L'ivresse, dans la définition du *Trésor de la Langue Française informatisé*, ne renvoie d'ailleurs pas nécessairement à l'alcool puisqu'elle s'étend à l'absorption de substances toxiques. Même si l'expression « paradis artificiels » existait avant qu'il n'en fasse le titre d'un de ses essais, c'est Baudelaire qui l'a accréditée, comme le signale Claude Pichois<sup>1141</sup>. Cette expression est peut-être un des aspects de son œuvre ayant connu la plus large diffusion,

---

<sup>1138</sup> « Nous étions littéralement ivres de *Parsifal*, de mélodie infinie, de *Leitmotiven*, de grandeurs, de pompe, de christianisme... germanique, de musique céleste, de décors *roulants* et de cloches invisibles. Les gens qui passaient dans les rues et nous regardaient ne faisaient plus attention à nous. Ils devaient penser que nous étions saouls. Oui, messieurs ; nous l'étions, et très honorablement ; saouls de Wagner, de musique, de santé, de jeunesse, de furie créatrice, de "Sturm und Drang" ! », dans Agustí ESCLASANS, *ibid.*, p. 211.

<sup>1139</sup> « et très honorablement », dans Agustí ESCLASANS, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952, p. 211.

<sup>1140</sup> « saouls », dans Agustí ESCLASANS, *ibid.*, p. 211.

<sup>1141</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 1373.

et le plus souvent associée à son nom, même si chaque occurrence dans la presse n'en rappelle pas forcément la paternité. Le fait que le *Spleen de Paris* soit volontiers associé aux *Paradis artificiels* peut s'expliquer également par l'histoire de l'édition du recueil car la première édition en volume, en 1869, correspondant au quatrième volume des *Œuvres complètes*, incluait successivement les *Petits poèmes en prose* et *Les Paradis artificiels*<sup>1142</sup>.

Rubén Darío, par exemple, fait allusion au paradis artificiels dans sa préface à *Illuminaciones en la noche*, un livre d'Alejandro Sawa (1862-1909) publié de façon posthume en 1910. Alejandro Sawa est décrit comme un écrivain doué mais condamné à la misère par son absence de sens pratique et son intransigeance. Darío rappelle dans son texte les moments passés à Paris avec cet écrivain espagnol qui a connu la bohème madrilène et parisienne et qui se sentait chez lui au Quartier latin :

Recorriamos el país latino, calentando las imaginaciones con excitantes productores de paraísos y de infiernos artificiales. ¡El ángel-diablo del alcohol! Unos cayeron víctimas de él; otros pudimos amaestrarlo y dominarlo. Sawa fue de los que buscaron el refugio del « falso azul nocturno » contra las amarguras cotidianas y las pésimas jugadas de la maligna suerte. Mucho daño le hizo el ejemplo del pobre y *mauvais maître* que arrastraba su pierna y su mitad inocente y su mitad perverso genio por los cafés de la orilla izquierda del *morne* Sena<sup>1143</sup>.

Si c'est ici Verlaine qui est désigné comme responsable de l'ivrognerie du romancier par son mauvais exemple, la figure de Baudelaire est aussi évoquée implicitement à travers les « paradis et enfers artificiels ». Ce prologue est ainsi en consonance avec le texte qu'il introduit, ou tout au moins avec l'extrait présenté à sa suite dans *La Esfera*, qui cite explicitement Baudelaire, comme nous allons le voir.

---

<sup>1142</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. 4, Paris, Michel Lévy, 1869.

<sup>1143</sup> *La Esfera*, n° 799, 27 avril 1929, p. 32.

### 3.3.3. L'appropriation de « Enivrez-vous » : ses différentes reformulations

La revue publie un texte de Sawa, daté de janvier 1901, à la fin duquel le narrateur parle d'une montre dont il va devoir se séparer :

Nos separaremos, pues. El dejará de latir algún tiempo; yo habré, aunque me rechinen los dientes, de continuar oyendo, á falta de otro, el tic tac siniestro de la péndula de Baudelaire: « Es la hora de embriagarse; embriagaos á cualquier hora, en cualquier sazón, no importa en qué sitio ni en qué momento, para resistir el peso de la vida; embriagaos, embriagaos sin tregua, de vino, de amor ó de virtud; pero cuidado de permanecer siempre ebrios<sup>1144</sup> »

Le passage est caractéristique de la façon dont Baudelaire associe régulièrement la nécessité de supporter le poids du temps et la recherche de l'ivresse. Dans les *Petits poèmes en prose*, la dernière phrase de « Portraits de maîtresses » en est un bon exemple : « Ensuite on fit apporter de nouvelles bouteilles, pour tuer le Temps qui a la vie si dure, et accélérer la vie qui coule si lentement. » Bien que placé entre guillemets, le passage emprunté par Sawa à « Enivrez-vous » est une réécriture plutôt qu'une traduction. Alors que dans le poème original l'horloge n'est qu'une voix parmi de nombreuses autres parlant à l'unisson, Sawa se concentre ici sur elle, accentuant encore l'importance du temps. Il met aussi bout à bout la fin du dernier paragraphe et une phrase du deuxième et remplace dans l'énumération la « poésie » du texte original par « l'amour<sup>1145</sup> ». Comme il est probable que l'écrivain n'avait pas le texte sous les yeux pour écrire, à moins qu'il ne l'ait volontairement adapté pour servir plus précisément son propos, l'extrait témoigne d'une bonne connaissance et d'une vraie appropriation du poème en prose, dont le sens est synthétisé en une phrase. D'après les indications données par Glyn Hambrook dans son étude sur la revue *modernista Helios*<sup>1146</sup>, le texte intitulé « Dietario de un alma<sup>1147</sup> » publié en 1903 et signé Alejandro Sawa semble être le même que celui publié à nouveau dans *La Esfera*, en 1929, à l'occasion de la réédition des *Iluminaciones en la noche*. « Enivrez-vous » a donc deux fois de plus servi à représenter Baudelaire dans la presse espagnole.

---

<sup>1144</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>1145</sup> « enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise », dans Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 337.

<sup>1146</sup> HAMBROOK, Glyn, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue *modernista Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000, p. 181.

<sup>1147</sup> SAWA, Alejandro, « Dietario de un alma », *Helios*, n°10, octobre 1903, p. 284-290.

De façon surprenante, la même déformation de la citation (« amour » au lieu de « poésie ») avait été publiée dans *Caras y Caretas*, à Buenos Aires, où elle accompagnait les photos d'une démonstration de vol de montgolfières dans les environs de Madrid, en 1908:

La experiencia de Baudelaire, maestro de la vida, nos ha enseñado: « Embriagaos, embriagaos de vino, de amor ó de virtud; pero procurad permanecer siempre ebrios ». Sabio consejo del cual no necesitamos los hombres, porque estamos siempre borrachos de esperanza, ¡ese vino inmortal!<sup>1148</sup>!...

À cette occasion, le poème servait à illustrer l'enthousiasme soulevé par le progrès technique. Cet emploi, paradoxal si l'on sait l'opinion que Baudelaire avait du culte du progrès, suggère que le poème peut s'adapter à toutes sortes de circonstances, au-delà du commentaire de la vie d'artistes ou des effets de l'art sur l'âme. L'amplitude de son champ d'application et ses formules répétées, qui le rendent particulièrement mémorable, contribuent à expliquer l'étendue du succès de « Enivrez-vous ».

Une telle diffusion ne va pas sans des interprétations erronées et c'est ce que déplore l'auteur d'un article de *Cosmópolis*, en 1919. Mentionnant Anatole France avec admiration, il commente le scepticisme du critique littéraire en matière de religion, ce qui le conduit à recourir à l'autorité de Baudelaire :

vivir sería un trabajo demasiado grave si no hubiera maneras de hurtarse á las preocupaciones de la existencia. Y he ahí que los hombres han inventado los paraísos artificiales, religión, literatura, opio (...). Carlos Baudelaire lo ha dicho, en uno de sus poemas en prosa, casi siempre mal citado: « La embriaguez es necesaria. Pero ¿de qué? De vino, de poesía ó de virtud, á vuestro gusto!<sup>1149</sup> ».

La religion, un aspect qui n'est pas envisagé dans « Enivrez-vous », est ajoutée ici à la liste des causes susceptibles de provoquer l'ivresse. Le reproche fait à ceux qui « citent mal » le poème renvoie probablement à des citations mal à propos plutôt qu'à des formulations légèrement différentes de la version originale, comme dans les exemples précédents, car ici non plus le texte n'est pas repris littéralement. La remarque fait peut-être allusion aux différentes occasions où le texte est utilisé pour suggérer l'idée que Baudelaire était un ivrogne ou un drogué. Dans l'article de *Cosmópolis*, d'ailleurs, même si l'ivresse est entendue au sens large, l'auteur prenant la liberté d'y ajouter des éléments non envisagés dans le

---

<sup>1148</sup> GÓMEZ, Hamlet, « De España. – Una fiesta del progreso », *Caras y Caretas*, 18 janvier 1908.

<sup>1149</sup> G. DE CANDAMO, Bernardo, « Novelas y novelistas, por Andrenio », *Cosmópolis*, mars 1919, p. 463.



poème, « Enivrez-vous » est une fois encore dans le voisinage immédiat des « paradis artificiels ». À travers le passage de la religion à l'opium, ajouté *in extremis* dans l'énumération, se dessine bien sûr la figure de Marx mais c'est surtout celle de Baudelaire qui paraît inévitable. Dans *Les paradis artificiels*, en effet, après une première partie consacrée au haschich et, plus brièvement, au vin, la seconde s'intéresse à l'opium, à travers la traduction et le commentaire de Thomas de Quincey. Dans les *Petits poèmes en prose*, d'ailleurs, l'opium est présent, bien que discrètement<sup>1150</sup>.

Par sa forme exclamative et l'insistance de ses répétitions, « Enivrez-vous » apparaît comme un texte visant à propager une doctrine le plus largement possible et il semble avoir réussi l'épreuve de la diffusion, même s'il a été sollicité dans des sens divergents. L'énergie de son expression, même vidée de son contenu, a d'ailleurs pu servir d'exemple à la formulation d'un autre type de discours d'exhortation, déjà mentionné plus haut. Il s'agit de la fin de l'intervention de Manuel de Montoliu au Premier Congrès International de la Langue Catalane, en 1906, « Traduïm, traduïm sense descans<sup>1151</sup> ». L'épizeux et l'expression qui suit semblent calquer deux passages du poème en prose : « il faut vous enivrer sans trêve » et « enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse<sup>1152</sup> ! », comme si Montoliu incitait les hommes de lettre catalans à se laisser gagner par l'ivresse de la traduction.

Pour des raisons diverses, ce poème est donc celui qui a le plus souvent été choisi pour représenter l'ensemble du recueil. Cité ou reformulé à de nombreuses occasions, il a acquis une existence indépendante du recueil dont il est extrait, devenant emblématique d'une image stéréotypée de Baudelaire. Difficilement interprétable comme un signe de l'acceptation du *Spleen de Paris* en espagnol, puisqu'il a rapidement été détaché du recueil, il est un parfait exemple en revanche de la façon dont certains textes baudelairiens, ceux qui s'accordent le mieux à la doxa sur la légende du poète français, ont largement dépassé leur cadre initial pour

---

<sup>1150</sup> « L'Invitation au voyage » : « Des rêves ! toujours des rêves ! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves l'éloignent du possible. Chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel » ; « Un Hémisphère dans une chevelure » : « Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre », dans Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>1151</sup> « Traduisons, traduisons sans trêve », dans Manuel de MONTOLIU, « Moviment assimilista de la literatura catalana en els temps moderns. Conveniència de que's fassin moltes traduccions i esment que cal fer-les », *Cent anys de traducció al català*, Vic, Eumo editorial, 1998, p. 43.

<sup>1152</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 337.

être mis en circulation dans le domaine public et devenir des ressources réutilisables à loisir, à la portée de toute plume.



## CONCLUSION

Comme la première partie l'a démontré, les traducteurs et les éditeurs qui se sont saisis de Baudelaire pour le transmettre au lecteur espagnol ont été nombreux, et aucun d'eux ne s'est proposé de se consacrer à l'ensemble de l'œuvre baudelairienne. Par ailleurs, la diversité des combinaisons offertes par *Le Spleen de Paris*, grâce à ses textes de longueurs et de tons variés, semble avoir incité les directeurs de revues à puiser dans le recueil lorsqu'ils cherchaient à remplir une ou deux pages. Il en résulte une présence des textes de Baudelaire dans des lieux multiples, ce qui leur assure une large diffusion, mais cette dispersion a pu nuire à une connaissance cohérente et approfondie de l'œuvre et favoriser des lectures superficielles et stéréotypées encouragées également par une tendance de la critique à réutiliser les mêmes idées sur Baudelaire, en s'appuyant généralement sur l'accueil qu'il avait reçu en France. Le commun des lecteurs, qui n'avait pas la possibilité de se procurer ou de lire les œuvres complètes de Baudelaire en français, a dû avoir de cet auteur une vision kaléidoscopique.

Alors que le vers libre et le poème en prose étaient présents en Espagne, en castillan et en catalan, dès le début de la période étudiée, *Le Spleen de Paris* ne semble pas avoir fait l'objet d'un traitement éditorial spécifique qui aurait reconnu son appartenance au champ poétique. La division traditionnelle entre la poésie et les autres genres, assimilée à une division entre vers et prose, a été maintenue dans le système éditorial, les poèmes en prose étant presque toujours rangés du côté de la littérature narrative brève. La présentation des poèmes en prose dans le voisinage de la prose narrative a pu faciliter l'acceptation de cette forme qui, présentée comme appartenant au champ de la poésie, aurait peut-être davantage dérouté le lecteur. Les catégories imposées par le système éditorial ont sans doute conditionné la réception des poèmes en prose et il est difficile d'évaluer si, face à cette catégorisation que le lecteur percevait avant même d'ouvrir le volume, la préface par laquelle les traducteurs ont essayé à leur tour d'orienter la réception des *Petits poèmes en prose* a pu avoir une influence suffisante pour suggérer que les poèmes présentés devaient être rapprochés des *Fleurs du mal*.

Le poème en prose comme genre semble donc avoir souffert d'un manque de visibilité et a rarement été analysé. Pourtant, la dénomination « poème en prose » ou « petit poème en prose » a eu du succès si l'on en croit le nombre de fois où elle a été reprise dans la presse, parfois dans des contextes très éloignés de Baudelaire.

Au manque d'unité et de visibilité concourt également le fait que le titre du recueil ait varié dans les différentes traductions publiées en volume, pouvant laisser croire qu'il s'agissait d'œuvres différentes. L'incertitude quant au titre définitif que l'auteur aurait voulu donner au recueil a entraîné des traductions portant elles aussi des noms variés, avec différentes combinaisons entre le titre et le sous-titre : *Pequeños poemas en prosa*<sup>1153</sup>, *Poemas en prosa*<sup>1154</sup>, *El Spleen de París (poemas en prosa)*<sup>1155</sup>, *Pequeños poemas en prosa (Spleen de París)*<sup>1156</sup> puis, hors du corpus, *El Esplín de París*<sup>1157</sup>.

Un des premiers signes de la réception du *Spleen de París* en Espagne est un texte intitulé lui aussi « Pequeños poemas en prosa<sup>1158</sup> », publié dans *La Ilustración Española y Americana*, en 1888. La date de cette publication et le nom de l'auteur de l'article, Clarín, indiquent l'importance que ce texte a pu avoir sur la lecture de Baudelaire en Espagne. Clarín avait alors contribué à orienter le débat sur le poète français par sept articles critiques qu'il lui avait consacrés, entre juillet et novembre 1887, dans *La Ilustración Ibérica*. Le texte qui nous intéresse fait suite à cette prise de position. Le titre suggère une référence au *Spleen de París* mais, en dehors d'une brève introduction qui fait allusion à l'origine de l'expression utilisée dans le titre (« Pido perdón, al comenzar, á cuantos poetas crean profanado el coto redondo de las Musas con ese atrevimiento de escribir poemas pequeños sin metro ni rima »), il n'y a guère de ressemblances entre ce texte et la poésie en prose. Clarín exprime en effet sous ce titre baudelairien des idées théoriques, d'une façon légère, prenant à partie, dans les premiers paragraphes, deux grandes figures de poètes de son époque. La prose qu'il décrit de façon imagée n'est pas une prose poétique. Il s'agit de défendre simplement la prose, qui reflète la nature avec sincérité, contre le vers, qui est artifice. Cet exemple est représentatif de la

---

<sup>1153</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. d'Eusebio Heras, Barcelone, B. Castellá, c.1905; BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. de Pedro Vances, Madrid, Jiménez Fraud editor, [1921].

<sup>1154</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Poemas en prosa*, trad. d'Enrique Diez-Canedo, Madrid, Calpe, 1920.

<sup>1155</sup> BAUDELAIRE, Charles, *El Spleen de París (poemas en prosa)*, trad. de José Francés, Madrid, Mateu, c.1918.

<sup>1156</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa (Spleen de París)*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Maria M. Borrat, 1942.

<sup>1157</sup> BAUDELAIRE, Charles, *El Esplín de París: Pequeños poemas en prosa*, trad. de Francisco Torres Monrreal, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

<sup>1158</sup> CLARÍN, « Pequeños poemas en prosa », *La Ilustración Española y Americana*, n°14, 15 avril 1888, p. 246-247.

plasticité de la dénomination, qui semble capable d'accueillir tout type de texte bref, et qui s'adapte particulièrement bien à la publication en revue.

Les portraits de quelques traducteurs des *Petits poèmes en prose* ont permis d'éclairer le contexte de la création de ces textes pour mieux comprendre certains des écarts qui y sont décelés. Il n'a malheureusement pas été possible de faire justice à tous les traducteurs. L'absence totale ou la rareté des données disponibles sur certains d'entre eux a rendu la tâche difficile. Il resterait à approfondir l'étude des traductions pour mieux dégager les singularités de chaque écriture et les mettre en relation avec le reste des écrits de ceux des traducteurs qui sont par ailleurs écrivains.

Les quelques exemples de commentaires des traductions dans leur paratexte ont montré que, si l'on considère la traduction littéraire comme une véritable œuvre de création, et comme un genre littéraire, c'est un des plus contraignants et qui ne laisse qu'une marge très limitée au traducteur pour s'exprimer. Il doit réussir, pour ne pas être totalement transparent et justifier son intervention, à se glisser dans des interstices du texte, presque clandestinement. Cette discrétion des interventions des traducteurs et leur caractère non systématique font toute la difficulté d'interprétation de la pratique traductive. Contrairement à l'interprétation explicitement exprimée dans les écrits biographique ou de critique littéraire des traducteurs, elle est à lire entre les lignes et ne fait qu'affleurer.

Dans le cas d'un texte comme *Le Spleen de Paris*, pour lequel les commentaires théoriques ont été plutôt confus et ont tourné autour de leur objet, sans parvenir à décrire sa spécificité, les traductions jouent un rôle particulièrement important puisqu'à partir d'elles peut se déduire la conception du genre que les traducteurs ont cherché à transmettre. Les traducteurs sont alors des pièces essentielles dans l'étude de la réception des textes étrangers, puisqu'ils sont à la fois des lecteurs privilégiés et des récrivains.



# BIBLIOGRAPHIE

## Corpus des traductions des *Petits poèmes en prose*

- BAUDELAIRE, Charles, « El extranjero », « Los beneficios de la Luna », « El puerto », « A una hora de la madrugada », « La torta », trad. de Julián del Casal, *La Habana Elegante*, mars-avril 1887.
- BAUDELAIRE, Charles, « La desesperación de la vieja », « El *confiteor* del artista », « El perro y el frasco », « Un hemisferio en una cabellera », « Los beneficios de la Luna », « El extranjero », « A la una de la madrugada », « El loco y la Venus », « El puerto », « Las quimeras », « ¿Cuál es la verdadera? », « La invitación al viaje », « La cámara doble », trad. de Julián del Casal, *La Discusión*, avril-juin 1890.
- BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. d'Eusebio Heras, Barcelone, B. Castellá, c.1905.
- BAUDELAIRE, Charles, *El Spleen de París (poemas en prosa)*, trad. de José Francés, Madrid, Mateu, c.1918.
- BAUDELAIRE, Charles, *Poemas en prosa*, trad. d'Enrique Diez-Canedo, Madrid, Calpe, 1920.
- BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. de Pedro Vances, Madrid, Jiménez Fraud editor, 1921.
- BAUDELAIRE, Charles, *Prosa escogida*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva, 1921.
- BAUDELAIRE, Charles, *Petits poemes en prosa*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Llibreria Catalònia, 1928.
- BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, trad. anonyme, préface de Francisco García Romo, Madrid/Barcelone/Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [1931].
- BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa (Spleen de París)*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Maria M. Borrat, 1942.

## Articles publiés entre le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et les années 1930 :

- ALBERT, Salvador, « Tres poetes. Poe, Baudelaire i Mallarmé », *Revista de Catalunya*, vol. 1, n°4, 1924, p. 362-271.
- ALOMAR, Gabriel, « Nerval y Baudelaire », *El Imparcial*, 19 juin 1921.
- BAUDELAIRE, Charles, « La Fanfarló », trad. Luis Ruiz Contreras, « La moral del juguete », trad. anonyme, *El Cuento Semanal*, n°188a et 188b, 5 août 1910.
- BAUDELAIRE, Charles, « Richard Wagner », *Revue européenne*, 1<sup>er</sup> avril 1861.
- CLARÍN, « Pequeños poemas en prosa », *La Ilustración Española y Americana*, n°14, 15 avril 1888, p. 246-247.
- DARÍO, Rubén, « Films habaneros. El poeta Julián del Casal », *El Figaro*, 21 octobre 1910.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, « Los cien años de Baudelaire », *Índice*, 1921.



- DIEZ-CANEDO, Enrique, « Notas sobre Baudelaire », *España*, n°134, 1917, p. 14-15.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, « Baudelaire y Poe », *El Sol*, 1<sup>er</sup> novembre 1931, p. 2.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, « Charla entre libros. Lecturas de una hora », *La Voz*, 20 novembre 1920.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, « Charla entre libros. Los narradores II. José Francés », *La Voz*, 17 janvier 1921.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, « Editores y escritores », *España*, 25 mars 1922.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, « El acento poético y la nueva versificación », *El Sol*, 14 août 1935.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, « El verso y la prosa », *El Sol*, 31 juillet 1935.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, « Escuela de sacrificio », *La Voz*, 19 août 1920.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, « La libertad en poesía », *El Sol*, 21 août 1935.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, « Las dos supuestas enfermedades », *Índice*, n°2, 1921.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, « Poesías inglesas », *España*, n°154, 21 mars 1918.
- El caballero audaz, « Nuestras visitas. José Francés », *La Esfera*, Madrid, n°155, 16 décembre 1916.
- ESCLASANS, Agustí, « El camí que cal seguir », *Revista de Catalunya*, n°65, 1931, p. 42-43.
- ESCLASANS, Agustí, « L'intellectualisme en la poesia. Conferencia inèdita », *La Revista*, juillet-décembre 1934, p. 19-22.
- ESCLASANS, Agustí, « La meva professió de fe », *La Revista*, octobre-décembre 1923, p. 175-178.
- ESCLASANS, Agustí, « Segon Llibre de Ritmes (Autocrítica) », *Mirador*, n°91, 23 octobre 1930, p. 4.
- FRANCES, José, « De norte a sur. Baudelaire o el veneno literario », *La Esfera*, n°196, 29 septembre 1917.
- G. DE CANDAMO, Bernardo, « Novelas y novelistas, por Andrenio », *Cosmópolis*, mars 1919, p. 463.
- GARCÍA ROMO, Francisco, « Risa y anecdotario marroquíes », *Isla*, n°7-8, 1935.
- GÓMEZ, Hamlet, « De España. –Una fiesta del progreso », *Caras y Caretas*, 18 janvier 1908.
- GUANSE, Domènec, « Flors del mal, de Charles Baudelaire, trad. De Rosend [sic] Llates », *Revista de Catalunya*, vol. 5, n°27, septembre 1926, p. 316-317.
- GUANSE, Domènec, « Les flors del mal, de Charles Baudelaire, trad. de Rosend [sic] Llates », *Revista de poesia*, vol. 2, n°8, juin 1926, p. 69-70.
- LEVINSON, A., « Definición y análisis del montaje », *El Sol*, 12 avril 1934, p. 8.
- PIULA, Joseph [Josep Pous i Pagès], « El moviment editorial a Barcelona », *Catalunya Artística*, 27 février 1902, p. 118-120.
- POE, Edgar Allan, « Marginalia », *Democratic Review*, novembre 1844.
- PRAT GABALLÍ, P., « L'Octavi Pell Cuffi », *Art Jove*, n°16, 31 juillet 1906.
- PRECIOSO, Artemio, « A manera de prólogo », dans José FRANCÉS, *El fruto de su vientre, La Novela de Hoy*, 22 septembre 1922, n°19.
- RIBA, Carles, « Una generació sense novella », *La Veu de Catalunya*, 7 juin 1925 et 17 juin 1925.
- RIBA, Carles, « Una generació sense novella », *La Veu de Catalunya*, 7 juin 1925 et 17 juin 1925.
- RIVAS CHERIF, Cipriano, « La invasión literaria », *España*, 9 octobre 1920, n°284, p. 12-13.
- RODOREDA, Mercè, « Intervius. Agustí Esclasans » *Clarisme*, n°5, 18 novembre 1933.
- RUSIÑOL, Santiago, « Els caminants de la terra. Poemes en prosa », *L'Avenç*, n°19, 15 octobre 1893.
- SAGARRA, Josep Maria de, « La por a la novella », *La Publicitat*, 26 avril 1925.
- SAWA, Alejandro, « Dietario de un alma », *Helios*, n°10, octobre 1903, p. 284-290.

SOLDEVILA, Carles, « Rèplica a Esclasons », *La Mà Trencada*, 24 décembre 1924.  
SOLDEVILA, Carles, « Vers i prosa », *Revista de Catalunya*, n°1, juillet 1924, p. 43-46.  
TORRE, Guillermo de, *Gazeta literaria*, n°58, 15 mai 1929.

## Études diverses

- « Correspondencia (1920-1921). Manuscrito. José Francés », Archive de Rodríguez-Moñino – María Brey, Bibliothèque de la Real Academia Española.
- « Homenaje de nuestra Academia a su Secretario perpetuo el Excmo. Sr. D. José Francés », *Academia : Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n°16, 1963, p. 19-30.
- « Baudelaire et ses traducteurs », dans *Traduire la poésie. Huitièmes assises de la traduction littéraire, Arles 1991*, Paris, Atlas/Arles, Actes Sud, 1992, p. 119-147.
- Association française des catalanistes, *Els anys vint en els Països Catalans (Noucentisme/Avantguarda)*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- La Diana. Revista de política, literatura y ciencias*, Cordoue, Junta de Andalucía, 2005.
- ABELLA, Delfi, ESCLASANS, Agustí. [et al.], *Aspectes de la cultura catalana actual*, Barcelone, Edit. Francisca, 1961.
- ACHING, Gerard, *The politics of Spanish American modernism: by exquisite design*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- AGGELER, William, *Baudelaire judged by Spanish critics, 1857-1957*, Athens, University of Georgia Press, 1971.
- AGOSTONI, Claudia, SPECKMAN Elisa, (dir.), *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, México, IIH-UNAM, 2001.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *Juicios literarios y artísticos*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/juicios-literarios-y-artisticos--4/html/>>
- ALMEIDA, Mônica de, *Réinventions du « Spleen de Paris » : traduire Baudelaire*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 8, 2006.
- AMAT FUSTE, Jordi, BRAVO CELA, Blanca, DIAZ-PLAJA TABOADA, Ana, *Querido amigo, estimado maestro, Cartas a Guillermo Díaz Plaja (1929-1984)*, Barcelone, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2009.
- AMEZUA, Julia, « Huysmans y el fin de siglo hispánico : un apunte », dans Jean-René AYMES, Serge SALAÜN, *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- ARA TORRALBA, Juan Carlos, « La revista *Gibralfaro* o la modernidad de 1909 desde Málaga », *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 2010.
- ARCAS CUBERO, Fernando, « Aportación a la historia del republicanismo malagueño: la "Unión Republicana" y las Elecciones de 1903 », *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, n° 5, 1982, p. 225-257.
- ARCOS, Jorge Luis, « Notas sobre el canon: introducción a un texto infinito sobre el canon cubano », *Unión*, n°50, 2003, p. 60-64.
- ARELLANO, Jorge Eduardo, « Rubén Darío y su papel central en los modernismos en Hispanoamérica y España », *Cuadernos del CILHA*, vol. 10, n°1, 2009, p. 38-54.

[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152009000100004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152009000100004&lng=es&nrm=iso)

- ARENCEBIA, Lourdes Beatriz, « Cuatro *Pequeños poemas en prosa* de Charles Baudelaire, en traducción de Julián del Casal (1887-1890) », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- ARENES I SAMPERA, Paulí, *Una aventura poètica moderna. El poema en prosa en la literatura catalana* Barcelone, Curial Edicions Catalanes/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
- ARMAS, Emilio de, *Casal*, La Havane, Editorial Letras cubanas, 1981.
- ARTAL, Susana G., « Paul Verlaine en Hispanoamèrica », *Revista Signos*, vol. 31, n°43-44, 1998, p. 11-16.
- BACARDÍ, Montserrat, « Antoni Bulbena i Tosell, traductor en guerra », *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939)*, Lleida, Punctum et Trilcat, 2005.
- BACARDÍ, Montserrat, « Carles Soldevila, socialitzador de la literatura », *Quaderns. Revista de traducció*, n°8, 2002, p. 51-66.
- BACARDÍ, Montserrat, FONTCUBERTA, Joan, PARCERISAS, Francesc, *Cent anys de traducció al català (1891-1990)*, *Antologia*, Vic, Eumo editorial, 1998.
- BALLARD, Michel (dir.), *Qu'est-ce que la traductologie ?*, Arras, Artois Presses Université, 2006.
- BALLARD, Michel, EL KALADI, Ahmed (dir.), *Traductologie, linguistique et traduction*, Arras, Artois Presses Université, 2003.
- BARRERE, Bernard, « Ramón Gómez de la Serna et la Casa de Velázquez », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 18, n°1, 1982, p. 505-522.
- BASSNETT, Susan, « The Meek and the Mighty », dans Román ÁLVAREZ, M. Carmen África VIDAL (dir.), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles, *Baudelaire*, trad. d'Elisabeth Mulder de Dauner, Barcelone, Cervantes, c. 1927.
- BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, édition de Claude Pichois, vol. 2, Paris, Gallimard, 1973.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Diarios íntimos. Cohetes. Mi Corazón Al Desnudo*. trad. et préface de Rafael Alberti, Buenos Aires, Editorial Bajel, 1943.
- BAUDELAIRE, Charles, *El Spleen de París*, trad. de José Francés, Madrid, Júcar, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique, Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Michel Lévy, 1869.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Michel Lévy, 1868.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, vol. 1, Paris, Gallimard, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, vol. 2, Paris, Gallimard, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1908.
- BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose*, édition de Robert Kopp, Paris, Corti, 1969.
- BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose. Les Paradis artificiels. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. 4, Paris, Michel Lévy frères, 1869.
- BAZIN, René, *La barrera*, Paris, Éditions Garnier, 1910.
- BENÍTEZ, Esther, *Diccionario de traductores*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- BENOÎT, Claude, CARBÓ, Ferran [et al.], *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*, Barcelone, Abadia de Montserrat, 1997.

- BENSOUSSAN, Mathilde, « Per una prehistòria d'un dels aspectes —el classicisme— del noucentisme : les Festes Llatines de Montpeller l'any 1878 », *Els anys vint en els Països catalans : noucentisme, avantguarda*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- BERG, Walter Bruno, BLOCK DE BEHAR, Lisa (dir.), *France-Amérique latine : croisements de lettres et de voies*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BERGER, Margaret Robinson, « The influence of Baudelaire on the Poetry of Julián del Casal », *The Romanic Review*, 1946, p. 177-187.
- BERMAN, Antoine, « La traduction et ses discours », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 34, n°4, 1989, p. 672-679.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.
- BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre où l'Auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1988.
- BERTRAND, Jean-Pierre, « Un genre né par et pour la presse : le poème en prose », dans Pierre PIRET (dir.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 43-52.
- BLOOM, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.
- BORSO, Vittoria, « Charles Baudelaire et la modernité en Amérique latine » dans Walter Bruno BERG et Lisa BLOCK DE BEHAR (dir.), *France-Amérique latine : croisements de lettres et de voies*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BOTREL, Jean-François, *Libros y lectores en la España del siglo XX*, Rennes, JFB, 2008.
- BOUFFARTIGUE, Sylvie, *Le Roman des Guerres de l'Indépendance de Cuba : 1898-1951*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 8, 2000.
- BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.
- BRIOSO, Jorge, « Ser y vivir como poeta en Cuba : Casal, Lezama y la tradición », *Hispanic Review*, vol. 75, n°3, été 2007, p. 265-288.
- BRIX, Michel, « Baudelaire, "disciple" d'Edgar Poe ? », *Romantisme*, n°122, 2003, p. 55-69.
- BRODA, Martine (dir.), *La traduction-poésie : à Antoine Berman*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1999.
- BUENO GARCÍA, Antonio, « *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire: historia de su traducción, historia de la estética », dans Francisco LAFARGA, *La traducción: metodología, historia, literatura, ámbito hispanofrancés*, Barcelone, PPU, 1995, p. 263-271.
- BUENO, Salvador, « Antecedentes de la traducción literaria en Cuba », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 576, 1998, p. 41-48.
- CABALLERIA I FERRER, Sílvia, CODINA I CONTIJOCH, Carme, « La Col·lecció Popular "Les Ales Esteses" (1929-1931) d'Avel·lí Artís i Balaguer », *Revista de Catalunya*, n°165, septembre 2001, p. 79-90.
- CABRÉ, Miriam, « Poe, Baudelaire, Riba », *Quaderns. Revista de traducció*, n°6, 2001, p. 119-131.
- CABRERA ORTEGA, Yoandy, « Varona, Martí y Ramón Piña: algunas ideas sobre la traducción », *Cubaliteraria*, 7 avril 2008.
- CALASSO, Robert, *La folie Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011.
- CALCINES, Argel, « Las revistas habaneras: de *La Habana Elegante* a *Opus Habana* », *OpusHabana*, 3 juin 2005.

- CALVO GONZÁLEZ, José, « Sobre la edición de Tolstói en España (1887-1926). Particulares a una exposición », *León Tolstói, Lúcido fulgor, Centenario del fallecimiento*, Malaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2010.
- CAMÓN AZNAR, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- CARANDELL, Zoraida, LAGET, Laurie-Anne, LECOINTRE, Melissa, « Traduire le poème en prose : le rythme dans *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda », 2006. <<http://crec.univ-paris3.fr/Traduirelepoemeenprose.pdf>>
- CARNÉS, Luisa, *El eslabón perdido*, Sevilla, Renacimiento, 2002.
- CARTER, Alfred E., « Highlights of Spanish Criticism of Baudelaire », *South Atlantic Bulletin*, vol. 33, nº4, novembre 1968, p. 11-13.
- CASAL, Julián del, *Poesía completa y prosa selecta*, édition d'Álvaro Salvador, Madrid, Editorial Verbum, 2001.
- CASAL, Julián del, *Prosa*, édition d'Emilio de Armas, La Havane, Ed. Arte y Literatura, 1979, 2 vol.
- CASAL, Julián del, *Prosas*, La Havane, Consejo Nacional de Cultura, 1963-1964, 3 vol.
- CASAL, Julián del, *The Poetry of Julián del Casal: a critical edition*, édition de Robert Jay Glickman, Gainesville, The University Presses of Florida, 1976-1978, 3 vol.
- CASANOVA, Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº144, 2002, p. 7-20.
- CASTELLANOS, Jordi, « Mercat del llibre i cultura nacional (1882-1925) », *Els Marges*, nº56, 1996, p. 5-38.
- CAYUELA FERNÁNDEZ, José, *Bahía de ultramar, España y Cuba en el siglo XIX: el control de las relaciones coloniales*, Madrid/Mexico, Siglo Veintiuno, 1993.
- CAYUELA FERNÁNDEZ, José, *Un siglo de España: centenario 1898-1998*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1998.
- CELMA VALERO, María Pilar, *Literatura y periodismo en las Revistas del Fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar, 1991.
- CHEVALIER, Jean-Claude, DELPORT, Marie-France, *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint Jérôme*, Paris, l'Harmattan, 1995.
- CHEVREL, Yves, « Le texte étranger : la littérature traduite », p. 57-83 et « Les études de réception », p. 177-214, dans Pierre BRUNEL et Yves CHEVREL (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- CHEVREL, Yves, D'HULST, Lieven, LOMBEZ, Christine, *Histoire des traductions en langue française. Dix-neuvième siècle (1815-1914)*, Paris, Verdier, 2012.
- CHUMILLAS Y COROMINA, Jordi, *Traducció i edició a Catalunya durant la primera dictadura del s. XX (1923-1930)*, Universitat de Vic, 2007.
- CLARK DE LARA, Belém, SPECKMAN GUERRA, Elisa, *La República de las letras*, Mexico, UNAM, 2005.
- CLAY MÉNDEZ, Luis Felipe, « Julián del Casal: juicios críticos sobre el periodismo », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº6, 1977, p. 87-96.
- CLAY MÉNDEZ, Luis Felipe, « Julián del Casal: nuevas rectificaciones críticas », *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 14, nº1, 1980, p. 101-120.
- CODINA I VALLS, Francesc, « Verdaguer y Baudelaire cara a cara: "Lo cornamusaire", una réplica de "Le vieux saltimbanque" », *Verdaguer, un genio poético: catálogo de la exposición conmemorativa del centenario de la muerte de Jacint Verdaguer (1902-2002)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2003, p. 113-123.
- CONGOST COLOMER, Rosa, « Presentació. El parialisme. Reflexions sobre una paraula, un concepte, i dues conjuntures », *Estudis d'Història Agrària*, nº12, 1998, p. 7-16.

- CÒNSUL, Isidor, « “A tot vent”, 80 anys (1928-2008) », p.1-14.  
<http://www.isidorconsul.cat/fitxers-critiques/132508-a-tot-vent-80-anys.pdf>>
- COQUIO, Catherine, « La “Baudelairité” décadente : un modèle spectral », *Romantisme*, vol. 23, n°82, 1993, p. 91-107.
- CORRETER, Montserrat, « Estudi de les col·laboracions literàries de creació en prosa a la revista 'L'Avenç' (1882-84, primera època, i 1889-93, segona època) », dans Joan VENY I CLAR, Joan M. PUJALS (dir.), *Actes del Setè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Tarragona-Salou, 1-5 octubre 1985*, Barcelone, Abadia de Montserrat, 1986, p. 91-113.
- CREPET, Eugène, *Charles Baudelaire*, Paris, 1906.
- CROCE, Benedetto, *La historia como hazaña de la libertad*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1942.
- CUENCA, Francisco, *Biblioteca de autores andaluces modernos y contemporáneos*, vol. 2, La Habana, Tipografía moderna, 1925.
- CURBELO, Jesús David, « Para una historia de la traducción en Cuba », *HISTAL*, janvier 2004.  
<http://www.histal.ca/wp-content/uploads/2011/08/Para-una-historia-de-la-traducci%C3%B3n-en-Cuba.pdf>>
- DELISLE, Jean, WOODSWORTH, Judith (dir.), *Les traducteurs dans l'histoire*, Ottawa/ Paris, Presses de l'Université d'Ottawa/ UNESCO, 1995.
- DELONS, Catherine, *Narcisse Ancelle : persécuteur ou protecteur de Baudelaire*, Tusson, Du Lérot, 2002.
- DEPESTRE CATONY, Leonardo, « Aniceto Valdivia, el Conde Kostia de la literatura cubana », *Cubaliteraria*, article publié en ligne le 20 avril 2009.
- DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Dunod, 2003.
- DÍAZ ALEJO, Ana Elena, PRADO VELÁZQUEZ, Ernesto, *Índice de la Revista Azul (1894-1896) y estudio preliminar*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- DÍAZ PÉREZ, Eva, « Memorial de la colina de los chopos », *El Mundo*, 26 février 2007.
- DÍAZ PIMENTA, Alexis, « La literatura cubana en torno a 1898: una poética marcada por la guerra », dans Celestina ROZALÉN FUENTES, Rosa María ÚBEDA VILCHES (dir.), *La crisis de fin de siglo en la provincia de Almería: el desastre del 98*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, p. 173-193.
- DÍAZ, Duanel, « Bloom, las tareas de la crítica cubana y el debate del canon *cubensis* », *La Habana Elegante segunda época*, n°28, hiver 2004.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelone, Asenet, 1975.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, « Sobre Baudelaire », *Sala de retratos*, San José de Costa Rica, García Monge y Cía, 1920.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, *Conversaciones literarias. Primera serie (1915-1920)*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1964.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, *Conversaciones literarias. Segunda serie (1920-1924)*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1964.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, *Conversaciones literarias. Tercera serie (1924-1930)*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1964.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, *Del cercado ajeno: versiones poéticas*, Madrid, Pérez Villavicencio, 1907.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, FORTÚN, Fernando, *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento, 1913.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, *Imágenes (versiones poéticas)*, Paris, Ollendorff, c. 1910.

- DIEZ-CANEDO, Enrique, *Juan Ramón Jiménez en su obra. Acompañado de Correspondencia Juan Ramón Jiménez-Enrique Díez-Canedo (1907-1944)*, Mexico, El Colegio de México, 2007.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, *La crítica literaria: selección antológica de artículos*, édition de José María Fernández Gutiérrez, Badajoz, Diputación de Badajoz, 1993.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, *Obra crítica*, édition d'Alberto Sánchez Álvarez Insúa, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, *Poesías*, édition et préface d'Andrés Trapiello, Grenade, Comares, 2001.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, *Los dioses en el Prado. Estudios sobre el asunto de mitología en el museo de Madrid. Confrontaciones literarias*, Madrid, CIAP, 1931.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Las traducciones del 27: estudio y antología*, Sevilla, Fundación Juan Manuel Lara, 2007.
- DUROUX, Rose, « Enrique Díez-Canedo. Un grand critique espagnol », *Lendemains. Études comparées sur la France*, n°133, 2009, p. 46-58.
- DUROUX, Rose, « Le multilinguisme sous l'invocation de saint Jérôme ou les regards hospitaliers de Díez-Canedo, Larbaud, Reyes », dans Axel GASQUET et Modesta SUAREZ (dir.), *Écrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007.
- DUROUX, Rose, « Une amitié indéterminable: Max Aub/ Enrique Díez-Canedo », *Max Aub : enracinements et déracinements, Regards sur le XX<sup>e</sup> siècle espagnol*, n°6, 2003.
- DUSSART, André, « L'empathie, esquisse d'une théorie de la réception en traduction », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 39, n°1, 1994, p. 107-115.
- ESCLASANS, Agustí, *Antologia de contes (1925-1960)*, Barcelone, Selecta, 1960.
- ESCLASANS, Agustí, *Articles inèdits*, Barcelone, Quatre coses, 1925.
- ESCLASANS, Agustí, *Edgar A. Poe*, Barcelone, Rosa dels Vents, 1938.
- ESCLASANS, Agustí, *Històries de la carn i de la sang*, Barcelone, Les Ales Esteses, [1928].
- ESCLASANS, Agustí, *La ciutat de Barcelona en l'obra de Jacint Verdaguer*, Barcelone, Ed. Generalitat de Catalunya, 1937.
- ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1895-1920)*, vol. 1, Barcelone, Selecta, 1952.
- ESCLASANS, Agustí, *La meva vida (1920-1945)*, vol. 2, Barcelone, Selecta, 1957.
- ESCLASANS, Agustí, *Les flames i les cendres*, Barcelone, Biblioteca Ritnològica, 1963.
- ESCLASANS, Agustí, *Mi corazón al desnudo*, Barcelona, Editorial Apolo, 1947.
- ESCLASANS, Agustí, *Novíssims articles inèdits*, Barcelone, [s.n.], 1927.
- ESCLASANS, Agustí, *Primer llibre del sistema*, Barcelone, Barcino, 1932.
- ESCLASANS, Agustí, *Segon Llibre del sistema*, Barcelone, Escola intel·lectualista, 1934.
- ESCLASANS, Agustí, *Urània o la música de les esferes (novella de la vida barcelonina)*, Barcelone, Dalmau i Jover, 1946.
- ESCLASANS, Agustí, *Viatges a l'entorn de mi mateix : (Diari líric d'un passejant solitari) Precedit d'una iniciació a la ritmologia (1955-1959)*, Barcelona, Biblioteca de ritmologia, 1959.
- ESCOLAR, Hipólito (dir.), *La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.
- ESCOLAR, Hipólito, *Editores madrileños a principios de siglo*, Madrid, Artes gráficas municipales, 1984.
- FERIA JALDÓN, Ernesto, *Baudelaire, su corazón al desnudo, seguido de Comentarios a los pequeños poemas en prosa*, Madrid, Huerga y Fierro, 2005.

- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María, « Enrique Díez Canedo creador y crítico literario. Biografía », *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°26, 2003, p. 141-170.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María, « Enrique Díez Canedo: el poeta y su circunstancia », *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 67-102.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María, *Enrique Díez Canedo: su tiempo y su obra*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1984.
- FERRATER, Gabriel, « ¿Qué es la métrica? Conferencia sobre el poeta catalán J. V. Foix », Universidad Central de Barcelona, 1965-1967.  
<<http://ustedleepoesia2.blogspot.fr/2009/10/que-es-la-metrica.html>>
- FERRERES, Rafael, *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos, 1975.
- FIGUERES I ARTIGUES, Josep Maria, *El primer diari en llengua catalana: « Diari Català » (1879-1881)*, Barcelone, Institut d'Estudis Catalans, 1999.
- FIGUEROA, Esperanza [et al.], « Dos temas de la búsqueda metafísica en Huysmans y Casal », *Julián del Casal. Estudios críticos sobre su obra*, Miami, Ediciones Universal, 1974.
- FLAMENT, Huguette, *Structures sémantiques, syntaxiques et rythmiques dans « Les Fleurs du Mal » et « Le Spleen de Paris »*, thèse de doctorat, Strasbourg, Université de Strasbourg 2, 1990.
- FOIN-ROSSET, Bénédicte, *Déviance, névrose, extravagance, érotisme dans quelques « novelas cortas » publiées entre 1916 et 1925*, thèse de doctorat, Lille, Université de Lille 3, 2004.
- FOMBONA, Jacinto R., « Julián del Casal: el mal viaje a París o el gozo de su “mal de siglo” », *Revista iberoamericana*, vol. 62, n°175, 1996, p. 385-391.
- FORREST, Jennifer, JAFFE, Catherine, « Figuring Modernity: Juan Ramón Jiménez and the Baudelairian Tradition of the Prose Poem », *Comparative Literature* vol. 48, n°3, été 1996, p. 265-293.
- FRANCÉS, José, « Camilo Mauclair o la crítica creadora », *De la condición del escritor*, Madrid, Paez, 1930.
- FUERTES PUERTA, Alberto, « *El ruiseñor y la rosa y otros cuentos* de O. Wilde, trad. de Julio Gómez de la Serna y Pedro Henríquez Ureña », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE (dir.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Berlin, Peter Lang, 2011.
- FUERTES PUERTA, Alberto, « *La importancia de ser formal* de O. Wilde, trad. de Julio Gómez de la Serna », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE (dir.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Berlin, Peter Lang, 2011.
- FUERTES PUERTA, Alberto, *El plagio como estrategia de traducción: estudio descriptivo de textos narrativos inglés-español, 1847-2010*, thèse de doctorat, León, Universidad de León, 2011.
- FUSTER, Joan, *Literatura catalana contemporánea*, Madrid, Editorial Nacional, 1975.
- GALLEGO ROCA, Miguel, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996.
- GALLEGO ROCA, Miguel, *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Júcar, 1994.
- GARCÈS, Tomàs, « Agustí Esclasans », *Sobre Salva Papasseit i altres escrits*, Barcelone, Selecta, 1972, p. 113-121.
- GARCÍA CALVO, Agustín, *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Zamora, Editorial Lucina, 2006.
- GARCÍA MORA, Luis Miguel, « La fuerza de la palabra. El autonomismo en Cuba en el último tercio del siglo XIX », *Revista de Indias*, vol. 61, n°223, 2001.



- GARCÍA, Jordi, RÓDENAS, Domingo (dir.), *El ensayo español. Siglo XX*, Barcelone, Crítica, 2009.
- GASQUET, Axel, SUAREZ, Modesta (dir.), *Écrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues*, Clermond-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007.
- GAUDARD, François-Charles, « Katherine Mansfield et Charles Baudelaire : pour une poétique de la nouvelle moderne et du poème en prose », *Champs du Signe*, n°19, 2004, p. 79-87.
- GAUDARD, François-Charles, « La phrase "sans rythme et sans rime" », *Champs du Signe* n°11, 2001, p. 89-102.
- GAVAGNIN, Gabriella, « Traducció i reescriptura. A propòsit de les traduccions d'Esclasans de poesia italiana », *Els Marges*, n°83, automne 2007, p. 61-76.
- GAVAGNIN, Gabriella, « Versions esparses per a "rimes esparses" : Petrarca en català », *Serra d'Or*, n°534, juin 2004, p. 29-32.
- GAYTÓN, Gillian, *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Valencia, Ed. Bello, 1975.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987.
- GINÉ, Marta (dir.), *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lleida, Publicaciones de la universidad de Lleida, 1999.
- GINÉ, Marta, HIBBS Solange (dir.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, Bern/Berlin/Bruxelles, P. Lang, 2010.
- GLICKMAN, Robert Jay, « Julián del Casal: Letters to Gustave Moreau », *Revista Hispánica Moderna* 37, n°162, 1972-1973, p. 101-135.
- GLICKMAN, Robert Jay, *The poetry of Julián del Casal : a critical edition*, vol. 2, Gainesville, The University Presses of Florida, 1978.
- GÓMEZ JARQUE, Noelia, « El cortejo y las figuras del petimetre y el majo en algunos textos literarios y obras pictóricas del siglo XVIII » *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n°37, 2007.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, BLETON, Claude, « Noucentisme, catalanisme et arc latin », *La pensée de midi*, n°1, 2000/1.
- GONZÁLEZ CRUZ, Iván, *Miscelánea. Archivo de José Lezama Lima*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T., *La canonización del diablo: Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Verbum, 2002.
- GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón, « Lengua y poder. Una conversación con Xavier Pericay », article publié en ligne dans *Letras libres*, 8 octobre 2008. <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/lengua-y-poder-una-conversacion-con-xavier-pericay>>
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.
- GONZÁLEZ RUANO, César, *Baudelaire*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- GONZÁLEZ RUANO, César, *Baudelaire*, Madrid, Hernando, 1931.
- GONZÁLEZ, Sandra, « Carlos Pío Uhrbach, poeta y mambí », *Santiago. Revista de la Universidad de Oriente*, Santiago de Cuba, n°44, décembre 1981, p. 147-162.
- GOODMAN, Nelson, *Language of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing C°, Indianapolis/Cambridge, 1976. (trad. de Nicolas Meeùs sur <<http://www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Goodman.pdf>>)

- GRANADOS, Rigofredo, « Julián del Casal y la crítica », *Hispania*, vol. 85, n°4, 2002, p. 804-814.
- GREVE, Claude de, « La réception comparée: un domaine en voie de développement », dans Jean BESSIERE, Daniel-Henri PAGEAUX, *Perspectives comparatistes*, Paris, H. Champion, 1999.
- GUANSE, Domènec, *Abans d'ara (Retrats literaris)*, [Barcelone], Proa, [1966].
- GUARNER, Luis, « Estudio preliminar », *Las flores del mal*, Barcelone, Bruguera, 1975.
- GUICHARNAUD-TOLLIS, Michèle, « L'élite parle aux élites: les revues littéraires à Cuba au XIXe siècle », dans *Les élites et la presse en Espagne et en Amérique latine au XIXe et XXe siècle des Lumières à la seconde guerre mondiale*, Casa de Velázquez-Maison des Pays Ibériques Université de Provence-UMR Telemme, 2001, p. 259-271.
- GUIETTE, Robert, « Baudelaire et le poème en prose », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 42, fasc. 3, 1964, p. 843-852.
- GUTIÉRREZ, José Ismael, « Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano », *Livius*, n°1, 1992, p. 69-83.
- HAINSWORTH, Christopher, *Le Développement musical du langage poétique de Baudelaire dans Les Fleurs du mal et les Petits poèmes en prose*, thèse de doctorat, Toulouse, Université de Toulouse, 1970.
- HAMBROOK, Glyn, « Baudelaire and Spain », *French Studies Bulletin*, n°26, printemps 1988, p. 8-10.
- HAMBROOK, Glyn, « Baudelaire, degeneration theory, and literary criticism in *Fin de siècle* Spain », *Modern Language Review*, n°101, 2006, p. 1005-24.
- HAMBROOK, Glyn, « Juan Ramón Jiménez, Reader of Baudelaire », *Tesserae. Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 1, n°3, 1995, p. 367-388.
- HAMBROOK, Glyn, « La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910) », *Estudios de Investigación Franco-Española*, n°4, 1991, p. 99-102.
- HAMBROOK, Glyn, « La réception d'un poète français dans l'Espagne fin-de-siècle : Baudelaire et la revue *modernista Helios* 1903-1904 », *Revue de littérature comparée*, vol. 74, n°2, 2000, p. 175-188.
- HAMBROOK, Glyn, « Manuel Reina, Agent of Diffusion of Baudelaire in Spain », *Changing times in hispanic culture*, ed. Derek Harris, Aberdeen, University of Aberdeen, 1996.
- HAMBROOK, Glyn, HAMBROOK, Ludmila « La recepción crítica de la literatura francesa en la literatura europea », dans José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (dir.), *Estudios de literatura comparada : norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, León, Universidad de León, 2002.
- HAMBROOK, Glyn, *The Influence of Charles Baudelaire in Spanish Modernismo*, thèse de doctorat, Nottingham, Nottingham University, 1985.
- HEINE, Heinrich, *Páginas escogidas*, Madrid, Calleja, 1918.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36 : La revista "Isla"*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1983.  
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cadiz-y-las-generaciones-poeticas-del-27-y-del-36-la-revista-isla/>>
- HERRERO GIL, Marta, « Las drogas en el imaginario de Julián del Casal », *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 38, 2009, p. 183-192.
- HIBBS, Solange, BALLESTE, Jacques, *Le voyage comme source de connaissance et d'utopies aux XIXe et XXe siècles*, [Carnières-Morlanwelz], Lansman, 2013.
- HIBBS, Solange, MARTINEZ THOMAS, Monique (dir.), *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006.

- HIDDLESTON, James A., « Baudelaire et le temps du grotesque », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 41, n°1, 1989, p. 269-283.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, 1977.
- JAKOBSON, Roman, « On linguistic aspects of translation », dans R. A. Brower, *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, p. 232-39.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino, « Algunas ideas sobre la traducción de E. Díez Canedo », *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 175-189.
- JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino, « Enrique Díez-Canedo y el exilio español en México », Manuel Aznar Soler (dir.), *El exilio literario español de 1939*, vol. 1, San Cugat del Vallès, Associació d'Idees-GEXEL, 1998.
- JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino, *Enrique Díez-Canedo, crítico literario*, thèse de doctorat, Barcelone, Universitat de Barcelona, 2001.
- JOHNSON, Barbara, *Défiguration du langage poétique. La Deuxième Révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979.
- KAPLAN, Edward, *Baudelaire's prose poems (the Esthetic, the Ethical and the Religious in the Parisian Prowler)*, Athens (USA), University of Georgia press, 1990.
- KITTEL, Harald (dir.), *International Anthologies of Literature in Translation*, Berlin, Erich Schmidt, 1995.
- KRUEGER, Cheryl, « Telling stories in Baudelaire's *Spleen de Paris* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 30, n°3-4, printemps-été 2002, p. 282-300.
- KUHN, Irène, *La destinée allemande des « Petits poèmes en prose » de Baudelaire : traduction et réception critique (1869-1939)*, thèse de doctorat, Strasbourg, Strasbourg 2, 1996.
- LABAJO GONZÁLEZ, María Trinidad, *Lecturas*, Madrid, CSIC, 2003.
- LAFARGA, Francisco, « ¿Traducir el canon? Cara y cruz de la traducción de los *grands auteurs* franceses del siglo XIX en España », *Anales de Filología francesa*, n°12, 2004, p. 215-232.
- LAFARGA, Francisco, « Sobre la recepción de la traducción en España: contextos, métodos, realizaciones », *Meta: journal des traducteurs*, vol. 50, n°4, 2005, p. 1133-1147.
- LAFARGA, Francisco, « Sobre la recepción de la literatura francesa en España », *Revista de Filología Francesa*, n°8, 1995.
- LAFARGA, Francisco, DOMÍNGUEZ, Antonio (dir.), *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*, Barcelone, PPU, 2001.
- LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis (dir.), *Historia de la traducción en España*, Salamanque, Ambos Mundos, 2004.
- LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis (dir.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 2009.
- LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis (dir.), *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.
- LAFON, Michel, « Le texte traducteur », dans Michel BALLARD, *Le linguiste et les traductions*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1995, p. 125-131.
- LAFON, Michel, « Traduction et autoreprésentativité », *Actes du colloque international sur la traduction littéraire* (Université de Grenoble 3, 18, 19 et 20 juin 1992), Grenoble, Ceditel, à paraître.
- LAGET, Laurie-Anne, « La revue *Prometeo* et son traducteur Ricardo Baeza, deux média(teur)s culturels entre fin de siècle et poétique d'avant-garde », dans Serge

- SALAÜN (dir.), *Entre l'ancien et le nouveau : le socle et la lézarde*, vol. 2, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 513-547.
- LAMA, Miguel Ángel, « Enrique Diez-Canedo y la poesía extranjera », *Cauce, Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 191-228.
- LARBAUD, Valery, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946.
- LEFEVERE, André (dir.), *Translation/History/Culture: a sourcebook*, Londres, Routledge, 1992.
- LEFEVERE, André, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Colegio de España, 1997.
- LEROY, Christian, *Production et réception des « Petits poèmes en prose » de Charles Baudelaire*, thèse de doctorat, Lille, Université de Lille 3, 1987.
- LLANAS, Manuel, « Notes sobre l'editorial Maucci i les seves traduccions », *Quaderns. Revista de traducció*, n°8, 2002, p. 11-16.
- LLATES, Rossend, *30 anys de vida catalana*, Barcelone, Aedos, [1969].
- LLOYD, Rosemary, *Baudelaire's world*, Ithaca, N.Y.:Londres, Cornell University Press, 2002.
- LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel, « Sobre la primera traducción de Edgar Allan Poe al castellano », *1611: Revista de historia de la traducción*, n°3, 2009.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis, « Ramón Gómez de la Serna, crítico de literatura (francesa) », *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n°6-7, 1988, p. 203-210.
- LÓPEZ-MORELL, Miguel A, MOLINA, Alfredo, « La Compañía Iberoamericana de Publicaciones, primera gran corporación editorial en castellano », *Revista de Historia Industrial*, n°49, 2012, p.111-145.
- LOSADA SOLER, Elena, « Les traductions d'Eça de Queirós en catalan (1913-2009) », 15 juin 2009, Journée d'études du CRIMIC (Université Paris-Sorbonne) organisée par Maria Graciete Besse et Denise Boyer. Actes à paraître dans la revue *Catalonia*.  
<[http://www.crimic-paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Portugal\\_et\\_Catalogne\\_LOSADA.pdf](http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Portugal_et_Catalogne_LOSADA.pdf)>
- LY, Nadine (dir.), *Littéralité 2, L'esprit de la lettre, Textes hispaniques de Juan Ruiz à Carlos Fuentes*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1992.
- MAGNIEN, Brigitte [et al.], *Ideología y texto en el Cuento Semanal (1907-1912)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.
- MAINER BAQUÉ, José Carlos, « Baudelaire y César González-Ruano: cita en 1931 », *Revista de libros*, n°147, 2009, p. 35-36.
- MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata*, Barcelone, Asenet, 1975.
- MALÉ, Jordi, « “Una llengua en plena ebullició”. Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle XX », *Quaderns. Revista de traducció*, n°14, 2007, p. 79-94.
- MALÉ, Jordi, VENY-MESQUIDA, Joan R., *Les revistes literàries a la Catalunya d'entreguerres : crítica, recepció, traducció*, Pagès, Aula Màrius Torres, 2008.
- MALINGRET, Laurence, *Stratégies de traduction : les lettres hispaniques en langue française*, Arras, Artois Presses Université, 2002.
- MANENT, Albert, « Agustí Esclasans, un escriptor sense reialme », *Semblances contra l'oblit: retrats d'escriptors i de polítics*, Barcelone, Destino, 1990, p. 77-88.
- MANENT, Albert, *De 1936 a 1975: estudis sobre la Guerra Civil i el franquisme*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- MANENT, Albert, *Del noucentisme al exili: sobre la cultura catalana del nou-cents*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

- MANSELL, Richard, « Optimality in translation », dans Anthony PYM, Alexander PEREKRESTENKO (dir.), *Translation Research Projects 1*, Tarragone, Intercultural Studies Group, 2008.
- MARC, Isabelle, « L'assimilation des modèles poétiques français dans les revues d'avant-garde des années 20 : l'exemple de Stéphane Mallarmé », dans Jean-René AYMES, Serge SALAÜN, *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- MARCO, Josep, « Carles Riba i el literalisme de traç fi: una anàlisi basada en la traducció d'"El gat negre", d'Edgar Allan Poe », dans Miquel M. GIBERT, Marcel ORTÍN, *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939). I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, Lleida, Punctum & Trilcat, 2005.
- MARÍN HERNÁNDEZ, David, « *Poemas en prosa* de Charles Baudelaire, en traducció de E. Díez-Canedo (1920) », dans Francisco LAFARGA, Luis PEGENAUTE (dir.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Berlin, Peter Lang, 2011.
- MARÍN HERNÁNDEZ, David, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2007.
- MARTÍ, José, « Julián del Casal », *Ensayos y crónicas*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 169-171.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis, « Homenaje del Instituto de España al Excmo. Sr. D. José Francés », *Academia : Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n°18, 1<sup>er</sup> semestre 1963, p. 15-20.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (dir.), *Historia de la Edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- MARTÍNEZ TOLENTINO, Jaime, *Literatura hispánica e hispanoamericana. Tres autores revalorados: Ricardo Palma, Julián del Casal y Jacinto Benavente*, Kassel, Reichenberger, 1992.
- MEDINA ARJONA, Encarnación, « Lectura: recepción de Baudelaire en España », *Rapsoda. Revista de literatura*, n°1, 2009, p. 120-134.
- MEDINA HERNÁNDEZ, Ileana, « Cuba, Canarias y la prensa, en el contexto del 98 », *Revista Latina de Comunicación Social*, n°6, 1998.
- MEDINA, Jaume, « L'hexàmetre i el díptic elegíac en la poesia catalana », *Els Marges*, n°14, 1978, p. 3-30.
- MESCHONNIC, Henri, DESSONS, Gérard, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003.
- MESCHONNIC, Henri, *Éthique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
- MICHAUD, Ginette, « Psychanalyse et traduction », *Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 11, n°2, 1998, p. 9-37.
- MOLAS, Joaquim (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelone, Ariel, 1987.
- MOLAS, Joaquim (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 8, Barcelone, Ariel, 1986.
- MOLAS, Joaquim, « Sobre la recepció de Baudelaire en terres catalanes », dans Marie-Claire ZIMMERMANN, Anne CHARLON (dir.), *Actes del Dotzè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Universitat de Paris IV-Sorbonne, 4-10 de setembre de 2000*, vol. 1, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 43-69.
- MOLAS, Joaquim, « Verdaguer, fi de segle », *Jacint Verdaguer : Barcelona, fi de segle*, Barcelone, Ajuntament de Barcelona, 1994.
- MOLINA, César Antonio, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endymion, 1990.

- MONNER SANS, José María, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, Mexico, El Colegio de México, 1952.
- MONNIER, Claire, « Un traducteur et son auteur: lettres de Enrique Diez-Canedo à Valery Larbaud », *Cauce, Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 253-270.
- MONTERO CUIEL, Pilar, « Las polémicas sobre la traducción a principios del siglo XX », *Livius*, n°8, 1996, p. 143-154.
- MONTERO, Oscar, *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Amsterdam, Rodopi, 1993.
- MONTERO, Oscar, « Casal and Maceo : Art, War and Race in colonial Havana », *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n°1, 1999.
- MONTERO, Oscar, « Translating decadence: Julián del Casal's Reading of Huysmans and Moreau », *Revista de Estudios hispánicos*, vol. 26, n°3, 1992, p. 369-390.
- MONTOLIU, Manuel de, « Moviment assimilista de la literatura catalana en els temps moderns. Conveniència de que's fassin moltes traduccions i esment que cal fer-les », *Cent anys de traducció al català*, Vic, Eumo editorial, 1998.
- MORÁN, Francisco, « Modernismo e identidad en Julián del Casal y José Martí: Cuba en la encrucijada finisecular », *La Habana Elegante*, automne 1998, n°3. <<http://www.habanaelegante.com/Fall98/Hojas.htm>>
- MORÁN, Francisco, « *Volutas del deseo*: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano », *MLN*, vol. 120, n°2, mars 2005, p. 383-407.
- MORÁN, Francisco, *Julián del Casal o los pliegues del deseo*, Madrid, Verbum editorial, 2008.
- MORENO VILLA, José, « Muchachez en Málaga », *Medio mundo y otro medio. Memorias escogidas*, Valence, Pre-textos, 2010.
- MORVAN, Françoise, MARKOWICZ, André, « Traduction théâtrale et plagiat », Sophie PROUST (dir.), *Mise en scène et droits d'auteur: Liberté de création scénique et respect de l'œuvre dramatique* : [actes du colloque tenu à l'INHA, Institut national d'histoire de l'art, Paris, 23-24 janvier 2009], Montpellier, l'Entretemps, 2012.
- MOUNIN, Georges, *Les belles infidèles*, Paris, Presses universitaires de Lille, 1994.
- MOYAL, Gabriel Louis, « Interprétation et fétiches : entre traduction et psychanalyse », *Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 11, n°2, 1998, p. 131-151.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, « Enrique Diez-Canedo entre la crítica y la poesía », *Cauce, Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 271-286.
- MURGADES, Josep, « Apunt sobre noucentisme i traducció », *Els Marges*, n°50, 1994, p. 92-96.
- MURPHY, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2003.
- NORDAU, Max, *Dégénérescence*, trad. d'Auguste Dietrich, Paris, F. Alcan, 1894.
- NOUSS, Alexis, « La traduction mélancolique (sur Paul Celan) », *Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 11, n°2, 1998, p. 199-231.
- NUNN, Marshall H., « Julián del Casal, First Modernista Poet », *Hispania*, vol. 23, n°1, février 1940, p. 73-80.
- OHNET, Georges, *El crepúsculo*, trad. de Francisco Casanovas, Barcelone, F. Granada y Cía, 1907.
- OLLÉ, Manel, « La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent », dans Miquel M. GIBERT, Marcel ORTÍN, *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939)*, Lleida, Punctum & Trilcat, 2005.
- ORS, Eugeni d', *Glosari, 1906-1907*, Barcelone, Quaderns Crema, 1996.
- ORS, Eugeni d', *Glosari, 1908-1909*, Barcelone, Quaderns Crema, 2001.

- ORS, Eugeni d', *Nuevo glosario*, vol. 3, 1934-1943, Madrid, Aguilar, 1949.
- ORTEGA SÁENZ, Marta, « The Role and Function of the Translator in post-Civil War Spain: Juan G. de Luaces », dans Luis PEGENAUTE (dir.), *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, Barcelone, PPU, vol. 1, 2008.
- PAGEARD, Robert, « Baudelaire dans la revue madrilène *Insula* (1945-1980) », *Du romantisme au surnaturalisme. Hommage à Claude Pichois*, Neuchâtel, La Baconnière, 1985, p. 221-229.
- PALAU I DULCET, Antonio, *Memorias de un librero catalán*, Barcelone, Librería Catalonia, 1935.
- PANCRAZIO, James J., « La temporalidad del canon: la narrativa y la poesía en Cuba », *Cuban Studies*, vol. 37, 2006.
- PATOUT, Colette, « Amistosa triada: Valéry Larbaud, Enrique Díez Canedo, Alfonso Reyes », *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, Barcelone, Promociones y publicaciones universitarias, 1992.
- PAZ, Octavio, *El signo y el garabato*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1973.
- PEGENAUTE, Luis (dir.), *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelone, PPU, 2001.
- PEÑA, Cynthia Marcela, « Breves apuntes sobre el devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica », *Céfiro. Enlace hispano cultural y literario*, vol. 3, n°2, 2003, p. 34-43.
- PÉREZ DE AYALA, Juan, « Un siglo del nacimiento de Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes », *El País*, 4 février 1983.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo, *My Own Private Cuba. Essays on Cuban Literature and Culture*, Boulder, CO, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999.
- PÉREZ ZORRILLA, Elda, *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez Canedo*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1998.
- PERICAY, Xavier, TOUTAIN, Ferran, *El malentès del noucentisme : tradició i plagi a la prosa catalana moderna*, Barcelone, Proa, 1996.
- PHILLIPS, Allen W., « Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios », *Anales de Literatura Española*, n°4, 1985, p. 327-362.
- PINEDA FRANCO, Adela E., « Positivismo y decadentismo. El doble discurso en Manuel Gutiérrez Nájera y su *Revista Azul*, 1894-1896 » dans Claudia AGOSTONI et Elisa SPECKMAN (dir.), *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, Mexico, IHH-UNAM, 2001.
- PINYOL I TORRENTS, Ramon, « Sobre la recepció d'Edgar Allan Poe en terres catalanes », *Serra d'Or*, n°589, janvier 2009, p. 32-34.
- PINYOL I TORRENTS, Ramon, « Les revistes literàries dirigides per Verdaguer. Una aproximació », *Anuari 1991*, Vic, Eumo Editorial / Ajuntament de Barcelona, 1992, p. 107-146.
- PIÑOL, Rosa María, « Lecturas para las vacaciones estivales », *La Vanguardia*, 7 juillet 1989.
- POE, Edgar Allan, « La genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, le Livre de poche, 1973.
- POE, Edgar Allan, *Edgar A. Poe*, trad. d'Agustí Esclasans, Barcelone, Rosa dels Vents, 1938.
- POE, Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, trad. de Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy, 1856.
- PONCE HERRERO, Gabino Joaquín, « Planes de reforma urbana para La Habana: la modernización de la ciudad burguesa (1898-1959) », *Boletín de la A.G.E.*, n°45, 2007, p.327-352.

- PONCELLA, Secundo, « Baudelaire contemporain », *Études littéraires*, vol. 1, n°1, 1968, p. 11-28. <<http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1968/v1/n1/500001ar.pdf>>
- PONS, Margalida, Barcelone, *Poesia insular de postguerra : quatre veus dels anys cinquanta*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
- PUIGDEVALL, Ponç, « Més clàssics perduts. Ni una nota a peu de pàgina. Agustí Esclasans », *El País. Quadern*, n°1099, 6 janvier 2005, p. 4.
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago (Chili), Editorial Cuarto Propio, 2003.
- REISS, Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Arras, Artois Presses Université, 2002.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955.
- RICHMOND, Carolyn, « Julio Gómez de la Serna », *Insula : revista de letras y ciencias humanas*, n°442, 1983.
- RIUS, Luis, *León Felipe, Poeta de barro*, Mexico, Colección Málaga, 1968.
- ROIG Y LLOP, Tomàs, *El meu viatge per la vida: 1939-1975*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores, *Una relectura del "Fin de siglo" en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*, Bern, Lang, 1998.
- ROY, Joaquín, « Marta BIZCARRONDO and Antonio ELORZA, *Cuba/España: El dilema autonomista, 1878-1898*. Madrid: Editorial Colibrí, 2001 », *Cuban Studies*, n°34, 2003.
- RUIZ ÁLVAREZ, Rafael, « Baudelaire y del Casal: influencias temática y léxica », dans Francisco LAFARGA (dir.) *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelone, Promociones y publicaciones universitarias, 1989, p. 399-416.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.
- SÁEZ HERMOSILLO, Teodoro, *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica*, León, Universidad de León/ Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1998.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Raros y olvidados (la promoción de El Cuento Semanal)*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1971.
- SALAÛN, Serge (dir.), *Entre l'ancien et le nouveau : le socle et la lézarde*, vol. 2, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2010.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ INSÚA, Alberto, « La colección literaria *Los Contemporáneos*. Una primera aproximación », *Monteagudo*, n°12, 2007, p. 91-120.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, « José Ruiz-Castillo, editor de la Edad de Plata (1910-1945) », *Castilla*, n°27, 2002, p. 123-140.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Calpe. Paradigma editorial (1918-1925)*, Gijón, Trea, 2005.
- SANDEAU, Jules, *La señorita de la Seiglière : novela*, Madrid, Calpe, 1919.
- SCHULMAN, Ivan A., *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*, Mexico, El Colegio de México/ Washington, Washington University Press, 1966.
- SCOTT, Clive, *Translating Baudelaire*, Exeter, University of Exeter Press, 2000.
- SILVA, Renán, « El libro popular en Colombia, 1930-1948. Estrategias editoriales, formas textuales y sentidos propuestos al lector », *Revista de Estudios sociales*, n°30, août 2008, p. 20-37.
- SOBEJANO, Gonzalo, « Baudelaire entre José Martínez Ruiz y Azorín », *Homenaje a Elena Catena*, 2001, p. 493-504.
- SOLDEVILA, Carles, *Què cal llegir. L'art d'enriquir un esperit. L'art de formar una biblioteca*, Barcelone, A. López Llausàs, 1928.



- SOSA, Enrique, « La literatura cubana de “entresiglos” », dans José CAYUELA FERNÁNDEZ (dir.), *Un siglo de España: centenario 1898-1998*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 693-702.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, « Benjamín Jarnés y la crítica literaria », *Cuadernos hispanoamericanos*, n°634, 2003, p. 67-72.
- SOUBEYROUX, Jacques (dir.), *Mouvement, progrès, périodisation : histoire des idées en Espagne et en Amérique latine*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1997.
- STAROBINSKI, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012.
- SUÁREZ LEÓN, Carmen, « Julián del Casal: invención de Baudelaire », *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, n°1-2, janvier-juin 2006, p. 82-86.
- SUÁREZ LEÓN, Carmen, « Le Canada dans *La Habana Elegante* », *Lettres de Cuba. Revue culturelle numérique*, décembre 2007.
- SUAREZ LEON, Carmen, « Tula : traductrice de Victor Hugo », trad. de Alain de Cullant, *Lettres de Cuba. Revue culturelle numérique*, n°3, 2005.
- SUBIRAS I PUGIBET, Marçal, « Sobre Agustí Esclasans », *La Revista de Catalunya*, n°160, 2001, p. 30-42.
- SUBIRAS I PUGIBET, Marçal, « Dades sobre el postsimbolisme a Catalunya », dans *Homenatge a Arthur Terry*, vol. 2, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 197-226.
- SUBIRÀS I PUGIBET, Marçal, « El sistema d'Agustí Esclasans a "La Revista" », *Revista de Catalunya*, n°171, 2002, p. 83-94.
- TOUTAIN, Ferran, « Traducció i models estilístics », dans Soledad GONZÁLEZ, Francisco LAFARGA (dir.), *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*, Vic, Eumo editorial, 1997, p. 63-72.
- VALESIO, Paolo, DÍAZ, Rafael José (dir.), *Literatura y traducción: caminos actuales*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad internacional Menéndez y Pelayo, 1996.
- VALLCORBA, Jaume, *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme : apunts per a la història d'una estètica*, Barcelone, Quaderns Crema, 1994.
- VALLVERDÚ, Francesc, « Cinquanta anys de l'edició en català », *Edicions 62. Vint-i-cinc anys (1962-1987)*, Barcelone, Edicions 62, 1987, p. 111-118.
- VALLVERDÚ, Francesc, « L'edició catalana de 1923 a 1930 », *Els Marges*, n°9, janvier 1977, p. 23-50.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, « Enrique Diez Canedo y Juan Ramón Jiménez », *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n°22-23, 1999-2000, p. 383-397.
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel (dir.), *La traducción en torno al 98*, Madrid, Universidad Complutense, 1998.
- VELASCO GÓMEZ, José, « Elecciones municipales en Málaga.1909-1911-1913 », *Jábega*, n°30, 1980, p. 57-63.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres-New York, Routledge, 1995.
- VERDAGUER, Mario, *Medio siglo de vida barcelonesa*, Palma de Mallorca, Guillermo Canals Editor, 2008.
- VIDAL CLARAMONTE, Ma Carmen África, *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Salamanca, Colegio de España, 1995.
- VIERA, Hugo M., « El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo », *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, n°9, 2003.
- VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *José Francés crítico de arte*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1994.

- VIRGILI, José María, *Memorias de un aprendiz de librero*, Barcelone, Favencia, 1951.
- WHITE, Steven F., « Martínez Rivas y Baudelaire. Dos pintores de la vida moderna », *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), n°469-470, 1989, p. 81-92.
- WILHELM, Jane Elisabeth, « Herméneutique et traduction : la question de « l'appropriation » ou le rapport du « propre » à « l'étranger », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 49, n°4, 2004, p. 768-776.
- YAOUANQ TAMBY, Émilie, *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaines francophone et hispanophone, 1885-1914)*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV, 2011.
- ZALDÍVAR, Gladys, « Dos temas de la búsqueda metafísica en Huysmans y Casal », dans Esperanza FIGUEROA [et al.], *Julián del Casal. Estudios críticos sobre su obra*, Miami, Ediciones Universal, 1974.

#### Ouvrages de référence :

*Bibliografía española*, Madrid, Asociación de la Librería de España, 1901-1922.

*Bibliografía general española e hispanoamericana*, Madrid, Cámara del Libro, 1923-1942.

*Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* (CCPB).

<<http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/>>

*Catálogo general de la librería española (1901-1930)*, Madrid/Barcelone, Cámaras oficiales del libro de Madrid y Barcelona, 1932.

*Diccionari.cat*, Grup Enciclopèdia Catalana.

<<http://www.diccionari.cat/>>

*Diccionari de la llengua catalana*, Institut d'Estudis Catalans (DIEC2).

<<http://dlc.iec.cat/>>

*Diccionari de la Llengua Catalana Multilingüe*, Grup Enciclopèdia Catalana.

<<http://www.grec.cat/cgi-bin/mlt00.pgm?USUARI=&SESSIO>>

*Diccionario de la lengua española*, Real Academia (DRAE).

<<http://rae.es/recursos/diccionarios/drae>>

*Le Trésor de la Langue Française informatisé*, Analyse et traitement informatique de la langue française (Atilf). <<http://atilf.atilf.fr/>>

RODRÍGUEZ EGUÍA, Carlos (dir.), *Gran enciclopedia de la literatura universal*, Madrid, Rialp, 1992.



# ANNEXES

Annexe n°1 :

*Pequeños poemas en prosa*, [1905], édition B. Castellá, traduction d'Eusebio Heras

cette annexe ne dispose pas des droits de diffusion

Annexe n°2 :

*El Spleen de París* [1918], édition de Mateu, traduction de José Francés

cette annexe ne dispose pas des droits de diffusion

Annexe n°3 :

*Poemas en prosa*, 1920, édition Calpe, traduction d'Enrique Diez-Canedo

cette annexe ne dispose pas des droits de diffusion



Annexe n°4 :

*Pequeños poemas en prosa* [1921], édition de Jiménez Fraud, traduction de Pedro Vances

cette annexe ne dispose pas des droits de diffusion

Annexe n°5 :

*Pequeños poemas en prosa* [1931], édition CIAP, traduction anonyme

**cette annexe ne dispose pas des droits de diffusion**

Annexe n°6 :

*Pequeños poemas en prosa* [1931], édition CIAP, traduction anonyme

cette annexe ne dispose pas des droits de diffusion

Annexe n°7 :

*Pequeños poemas en prosa*, 1942, édition de Maria M. Borrat, traduction d'Agustí Esclasans

cette annexe ne dispose pas des droits de diffusion



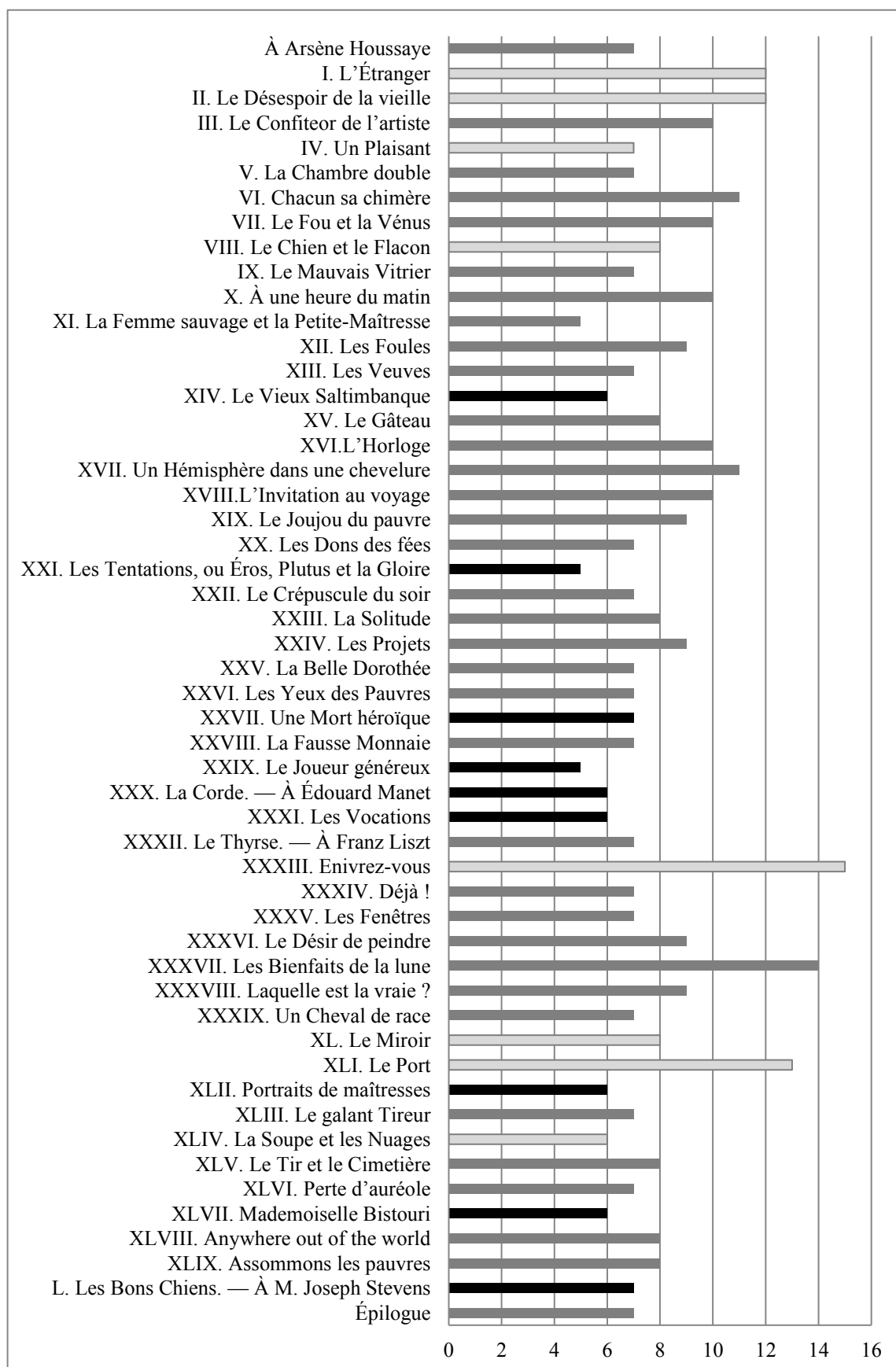




Annexe n°9 : graphique du nombre de publications des poèmes du *Spleen de Paris* par titre entre 1882 et 1942

Nombre de publications :

Poèmes <100 mots    
 Poèmes entre 100 et 1000 mots    
 Poèmes >1000 mots





Annexe n°10 : Les traductions du *Spleen de Paris* de Baudelaire en Amérique  
hispanique

BAUDELAIRE, Charles, « El extranjero », « Los beneficios de la Luna », « El puerto », « A una hora de la madrugada », « La torta », trad. de Julián del Casal, *La Habana Elegante*, mars-avril 1887.

BAUDELAIRE, Charles, « La desesperación de la vieja », « El confiteor del artista », « El perro y el frasco », « Un hemisferio en una cabellera », « Los beneficios de la Luna », « El extranjero », « A la una de la madrugada », « El loco y la Venus », « El puerto », « Las quimeras », « ¿Cuál es la verdadera? », « La invitación al viaje », « La cámara doble », trad. de Julián del Casal, *La Discusión*, avril-juin 1890.

BAUDELAIRE, Charles, « El loco y la Venus », trad. anonyme, *Revista Azul*, vol. 1, n°11, 15 juillet 1894.

BAUDELAIRE, Charles, « La desesperación de la anciana », trad. anonyme, *Revista Azul*, vol. 3, n°8, 23 juin 1895.

BAUDELAIRE, Charles, « Cabellera negra », trad. anonyme, *Revista Azul*, vol. 4, n°5, 1<sup>er</sup> décembre 1895.

BAUDELAIRE, Charles, « Embriagaos », trad. anonyme, *Revista Azul*, vol. 4, n°13, 26 janvier 1896.

BAUDELAIRE, Charles, « ¿Cuál es la verdadera? », trad. anonyme, *Revista Azul*, vol. 4, n°24, 12 avril 1896.

BAUDELAIRE, Charles, « El extranjero », « La desesperación de la vieja », « El confiteor del artista », « Un chusco », trad. Antenor Lescano, *Revista Moderna*, vol. 2, n°2, février 1899.

BAUDELAIRE, Charles, « Embriagaos », trad. anonyme, *Revista Moderna*, vol. 4, n°12, 2<sup>e</sup> quinzaine de juin 1901.

BAUDELAIRE, Charles, « Cada uno con su quimera », trad. anonyme, *Revista Moderna*, vol. 4, n°19, 1<sup>e</sup> quinzaine d'octobre 1901.

BAUDELAIRE, Charles, « El Puerto », trad. anonyme, *Caras y Caretas*, 26 septembre 1925.

BAUDELAIRE, Charles, « Un mundo en una cabellera », trad. anonyme, *Caras y Caretas*, 13 novembre 1926.

BAUDELAIRE, Charles, « El loco y la Venus », trad. anonyme, *Caras y Caretas*, 15 septembre 1928.

Annexe n°11 : Les traductions castillanes et catalanes du *Spleen de Paris* de Baudelaire dans la presse espagnole

En castillan	En catalan
BAUDELAIRE, Charles, « El extranjero », « El confiteor del artista », « El pastel », « El mal vidriero », trad. Aniceto Valdivia, <i>La Diana</i> , n°14, 16 août 1882.	BAUDELAIRE, Charles, « Sis poemets en prosa [« Cadascú sa quimera », « Les multituds », « La joguina del pobre », « La solitud », « Els projectes », « Els beneficis de la lluna ] », trad. anonyme, <i>L'Avenç</i> , n°11-12, 15-30 juin 1893.
BAUDELAIRE, Charles, « La invitación al viaje », « Retratos de queridas », trad. Aniceto Valdivia, <i>La Diana</i> , n°16, 16 septembre 1882.	BAUDELAIRE, Charles, « Ubriagueu-vos », trad. Josep Roca i Cupull, <i>Catalònia</i> , n°3, 25 mars 1898.
BAUDELAIRE, Charles, « El tiro y el cementerio », trad. anonyme, <i>La Vida galante</i> , n°1, 6 novembre 1898.	BAUDELAIRE, Charles, « Els projectes », trad. de Valeri Serra i Boldù, <i>La Creu del Montseny</i> , n°48, 18 février 1900.
BAUDELAIRE, Charles, « Conviene estar siempre borracho », trad. anonyme, <i>La Vida Galante</i> , n°61, 31 décembre 1899.	BAUDELAIRE, Charles, « La fatlera de cada un », trad. I.B., <i>Art Jove</i> , n°2, 30 décembre 1905.
BAUDELAIRE, Charles, « El reloj », trad. anonyme, <i>La Vida Galante</i> , n°2, 13 novembre 1898.	BAUDELAIRE, Charles, « El port », trad. anonyme, <i>Art Jove</i> , n°4, 31 janvier 1906.
BAUDELAIRE, Charles, « El reloj », trad. anonyme, <i>Vida Nueva</i> , n°48, 1899.	BAUDELAIRE, Charles, « Els beneficis de la lluna », trad. Octavi Pell Cuffi, <i>Art Jove</i> , n°17, 15 août 1906.
BAUDELAIRE, Charles, « Apaleemos a los pobres », trad. anonyme, <i>Juventud</i> , n°11, 1901.	BAUDELAIRE, Charles, « Petits poemes en prosa [El mirall, el rellotge, ubriagueu-vos] », trad. P. Prat Gaballi, <i>Art Jove</i> , n°19, 15 septembre 1906.
BAUDELAIRE, Charles, « Una muerte heroica », trad. anonyme, <i>La Esfera</i> , n°266, 1 février 1919.	BAUDELAIRE, Charles, « Dels petits poemes en prosa [A la una de la matinada, Invitació al viatge] », trad. Ramon Planas, <i>L'Amic de les Arts</i> , n°5, 1926.
BAUDELAIRE, Charles, « Los dones de las hadas », trad. Fortunio, <i>La Esfera</i> , n°346, 21 août 1920.	
BAUDELAIRE, Charles, « Los beneficios de la luna », « El puerto », « Embriagáos », trad. Fortunio, <i>La Esfera</i> , n°372, 19 février 1921.	
- BAUDELAIRE, Charles, « Pequeños poemas en prosa »: « La desesperación de la anciana », « Embriagaos », trad. anonyme, <i>El Imparcial</i> , 05 août 1928.	

Annexe n°12 : tableau comparatif de trois traductions de trois poèmes du *Spleen de Paris*

C. Baudelaire	R. Baeza	J. Gómez de la Serna	E. Díez-Canedo
<p>XXXVI Le Désir de peindre</p> <p>Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire ! Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu ! Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante. En elle le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres.</p> <p>Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur. Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans doute l'a marquée de sa redoutable influence ; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent ; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée ! Dans son petit front habitent la volonté tenace et l'amour de la proie. Cependant, au bas de ce visage inquiétant, où des narines mobiles aspirent l'inconnu et l'impossible, éclate, avec une grâce inexprimable, le rire d'une grande bouche, rouge et blanche, et délicateuse, qui fait rêver au miracle d'une superbe fleur éclose dans un terrain volcanique.</p> <p>Il y a des femmes qui inspirent l'envie de les vaincre et de jouir d'elles ; mais celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard.</p>	<p>El deseo de pintar</p> <p align="center">¡Desgraciado</p> <p>quizás el hombre, pero <u>feliz</u> el artista <u>á quien el deseo desgarrá !</u></p> <p align="center">Yo ardo en</p> <p><u>deseos</u> de pintar a la que se me ha aparecido <u>tan extrañamente</u> y huyó tan aprisa, como una bella cosa que <u>añorar</u> tras el viajero <u>arrastrado</u> por la noche. ¡Cuánto tiempo hace ya que desapareció!</p> <p align="center">Es <u>bella</u>, y más que <u>bella</u>; es sorprendente. En ella lo negro abunda: y <u>todo lo que inspira</u> es nocturno y profundo. Sus ojos son dos <u>antros</u> en que centellea vagamente el misterio, y su mirada ilumina como el relámpago: es una explosión en las tinieblas.</p> <p align="center">La compararía á un sol negro, si se pudiese concebir un astro negro vertiendo la luz y la <u>dicha</u>. Pero <u>más bien</u> hace pensar en la luna, que <u>sin duda</u> la <u>ha marcado</u> con su temible influencia; no la luna blanca de los idilios, <u>que parece</u> una fría desposada, sino la luna siniestra y embriagadora, colgada en el fondo de una noche <u>tempestuosa</u> y atropellada por las nubes que corren; no la luna apacible y discreta <u>visitando</u> el sueño de los hombres puros, sino la luna arrancada del cielo, vencida y rebelde, que <u>las hechiceras</u> tesalias obligan duramente a danzar sobre la hierba aterrorizada.</p> <p align="center">En su frente <u>breve habitan</u> la voluntad tenaz y el amor de la presa. Sin embargo, en la parte <u>inferior</u> de este rostro <u>inquietante</u>, donde la nariz móvil aspira lo desconocido y lo imposible, estalla, con una gracia inexprimable, la risa de una <u>gran boca</u>, roja y blanca, y deliciosa, que hace soñar el en milagro de una soberbia flor abierta en un</p>	<p>El deseo de pintar</p> <p align="center">¡Desgraciado</p> <p><b>quizás, el hombre, pero feliz el artista</b> desgarrado por el deseo!</p> <p align="center"><b>Ardo en deseos</b></p> <p><b>de pintar la que se me ha aparecido tan pocas veces</b>, huyendo a toda prisa, <b>como una bella cosa</b> añorable <b>tras el viajero arrebatado por la noche. ¡Cuánto tiempo hace ya que desapareció!</b></p> <p align="center"><b>Es bella y más que bella: es sorprendente.</b></p> <p><b>En ella abunda lo negro: y todo lo que inspira es nocturno y profundo. Sus ojos son dos antros en los que centellea vagamente el misterio, y su mirada ilumina como el relámpago: es una explosión en las tinieblas.</b></p> <p align="center"><b>La compararía con un sol negro, si pudiera concebirse un astro negro</b> derramando luz y dicha. <b>Pero</b> hace pensar más bien <b>en la luna, que indudablemente la ha marcado con su temible influencia; no la luna blanca de los idilios que parece una fría desposada, sino la luna siniestra y embriagadora, suspendida en el fondo de una noche</b> tormentosa y zarandeada <b>por las nubes que corren; no la luna apacible y discreta visitando el sueño de los hombres puros, ¡sino la luna arrancada del cielo, vencida y sublevada, que las Hechiceras Tesalias obligan duramente a danzar sobre la hierba aterrorizada!</b></p> <p align="center"><b>En su frentecita residen la voluntad tenaz y el amor a la presa. Y, sin embargo, en la parte baja de este rostro inquietante, en el que las inquietas aletas de la nariz (sic) aspiran lo desconocido y lo imposible, estalla con una gracia inefable la risa de una boca grande, roja,</b></p>	<p>El deseo de pintar</p> <p align="center">¡Desdichado tal</p> <p>vez el hombre, pero <u>dichoso</u> el artista <u>desgarrado por el deseo!</u></p> <p align="center"><u>Ardiendo estoy</u></p> <p>por pintar a la que <u>tan raras veces</u> se me apareció para huir tan de prisa, como una cosa bella que se ha de <u>echar de menos</u> tras el viajero <u>arrebatado</u> en la noche. ¡Cuánto tiempo hace ya que desapareció!</p> <p align="center">Es <u>hermosa</u> y más que <u>hermosa</u>: es sorprendente. Lo negro en ella abunda; y es nocturno y profundo <u>cuanto</u> inspira. Sus ojos son dos <u>astros</u> en que centellea vagamente el misterio, y su mirada ilumina como el relámpago: es una explosión en las tinieblas.</p> <p align="center">La compararía a un sol negro si se pudiese concebir un astro negro capaz de verter luz y <u>felicidad</u>. Pero hace pensar <u>más a gusto</u> en la luna, que <u>indudablemente la señaló</u> con su temible influjo; no en la luna blanca de los idilios, <u>semejante a</u> una novia fría, sino en la luna siniestra y embriagadora, colgada del fondo de una noche <u>de tempestad</u> y atropellada por las nubes que corren; no en la luna apacible y discreta, <u>visitadora</u> del sueño de los hombres puros, sino en la luna arrancada del cielo, vencida y rebelde, a quien <u>los brujos tesalios</u> obligan duramente a danzar sobre la hierba aterrorizada.</p> <p align="center">En su <u>estrecha</u> frente <u>morán</u> la voluntad tenaz y el amor a la presa. Sin embargo, en la parte <u>baja</u> de ese rostro <u>inquietador</u>, donde las móviles aletas de la nariz aspiran lo desconocido y lo imposible, estalla, con gracia inexprimable, la risa de una <u>boca grande</u>, roja y blanca y deliciosa, que hace soñar en el milagro de una</p>

	<p>terreno volcánico.</p> <p>Hay mujeres que inspiran <u>el deseo</u> de vencerlas y de gozar de ellas; pero ésta <u>sugiere</u> el deseo de morir lentamente <u>bajo su mirada</u>.</p>	<p><b>blanca y deliciosa, que hace soñar en el milagro de una flor soberbia abierta en un terreno volcánico.</b></p> <p><b>Hay mujeres que inspiran el deseo de vencerlas y de gozarlas; pero ésta, sugiere el deseo de morir lentamente <u>bajo su mirada</u>.</b></p>	<p>soberbia flor abierta en un terreno volcánico.</p> <p>Hay mujeres que inspiran <u>deseos</u> de vencerlas o de gozarlas; pero ésta <u>infunde</u> el deseo de morir lentamente ante sus ojos.</p>
C. Baudelaire	R. Baeza	J. Gómez de la Serna	E. Diez-Canedo
<p><b>Les Bienfaits de la lune</b></p> <p>La Lune, qui est le caprice même, regarda par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau, et se dit : « Cette enfant me plaît. »</p> <p>Et elle descendit moelleusement son escalier de nuages et passa sans bruit à travers les vitres. Puis elle s'étendit sur toi avec la tendresse souple d'une mère, et elle déposa ses couleurs sur ta face. Tes prunelles en sont restées vertes, et tes joues extraordinairement pâles. C'est en contemplant cette visiteuse que tes yeux se sont si bizarrement agrandis ; et elle t'a si tendrement serrée à la gorge que tu en as gardé pour toujours l'envie de pleurer. Cependant, dans l'expansion de sa joie, la Lune remplissait toute la chambre comme une atmosphère phosphorique, comme un poison lumineux ; et toute cette lumière vivante pensait et disait : « Tu subiras éternellement l'influence de mon baiser. Tu seras belle à ma manière. Tu aimeras ce que j'aime et ce qui m'aime : l'eau, les nuages, le silence et la nuit ; la mer immense et verte ; l'eau uniforme et multiforme ; le lieu où tu ne seras pas ; l'amant que tu ne connaîtras pas ; les fleurs monstrueuses ; les parfums qui font délirer ; les chats qui se pâment sur les pianos et qui gémissent comme les femmes, d'une voix rauque et douce !</p> <p>« Et tu seras aimée de mes amants, courtisée par mes courtisans. Tu seras la reine des hommes aux yeux verts dont j'ai serré aussi la gorge dans mes caresses nocturnes ; de ceux-là qui aiment la mer, la mer immense, tumultueuse</p>	<p><b>Los beneficios de la luna</b></p> <p>La Luna, que es el mismo capricho, miró por la ventana mientras dormías en tu cuna, y se dijo: « Esta niña me gusta. »</p> <p>Y descendió <b>muellemente</b> su escalera de nubes y pasó sin ruido á través de los cristales. Luego se extendió sobre ti con la ternura <b>suave</b> de una madre, y depositó <b>sobre tu rostro sus colores</b>. Tus pupilas han quedado verdes, y tus mejillas extraordinariamente pálidas. Por contemplar á esta visitante tus ojos se han <b>ensanchado tan singularmente; y con tanta dulzura te apretó</b> la garganta que <b>conservaste</b> para siempre el deseo de llorar.</p> <p><b>Mientras tanto</b>, en la expansión de su alegría; la Luna llenaba toda la estancia <b>como una atmósfera fosfórica</b>, como un veneno luminoso; y toda esta luz viva pensaba y decía: « <b>Tú</b> sufrirás eternamente la influencia de mi beso. <b>Tú</b> serás bella á mi manera. <b>Tú</b> amarás lo que yo amo y me ama: el agua, las nubes, el silencio y la noche; el mar inmenso y verde; el agua informe y multiforme; el lugar en que no estás; el amante que no conocas; las flores monstruosas; los perfumes que hacen delirar; los gatos que se <b>extasían</b> sobre los pianos y gimen como las mujeres, con una voz ronca y dulce.</p> <p>« Y serás amada por mis amantes, cortejada por mis cortesanos. Serás la reina de los hombres de ojos</p>	<p><b>Los beneficios de la luna</b></p> <p>La Luna, que es el mismo capricho, miró por la ventana mientras dormías en tu cuna y se dijo: « Esta niña me gusta. »</p> <p>Y descendió <b>blandamente</b> su escalera de nubes y pasó sin ruido a través de los cristales. Luego se extendió sobre tí (sic) con la ternura <b>solicita</b> de una madre y depositó <b>sus colores sobre tu rostro</b>. Tus pupilas se han quedado verdes y tus mejillas extraordinariamente pálidas. Por contemplar a esta visitante tus ojos se han <b>agrandado de modo tan extraño, y te ha apretado tan tiernamente</b> la garganta que <b>has conservado</b> para siempre el deseo de llorar.</p> <p><b>Entretanto</b>, en la expansión de su alegría, la Luna llenaba toda la estancia como un veneno luminoso; y toda esta luz viva, pensaba y decía: « Sufrirás eternamente la influencia de mi beso. Serás bella a mi manera. Amarás lo que yo amo, <b>lo que</b> me ama: el agua, las nubes, el silencio y la noche; el mar inmenso y verde; el agua informe y multiforme; el lugar en que no estás; el amante que no conozcas; las flores monstruosas; los perfumes que hacen delirar; los gatos que <b>desfallecen</b> sobre los pianos, ¡y que gimen como las mujeres, con una voz ronca y dulce!</p> <p>« Y serás amada por mis amantes, cortejada por mis cortesanos. Serás la reina de los hombres de ojos verdes cuya garganta apreté también en mis caricias</p>	<p><b>Los beneficios de la Luna</b></p> <p>La Luna, que es el capricho mismo, <u>se asomó</u> por la ventana mientras dormías en la cuna, y se dijo: «Esa <u>criatura me agrada</u>.»</p> <p>Y <u>bajó</u> muellemente por su escalera de nubes y pasó sin ruido a través de los cristales. Luego se <u>tendió</u> sobre ti con la ternura <u>flexible</u> de una madre, y depositó <u>en tu faz</u> sus colores. Las pupilas se te quedaron verdes y las mejillas <u>sumamente</u> pálidas. De contemplar a tal visitante, se te <u>agrandaron de manera tan rara</u> los ojos, <u>tan tiernamente</u> te apretó la garganta, que <u>te dejó</u> para siempre <u>ganás</u> de llorar.</p> <p><u>Entretanto</u>, en la expansión de su alegría, la Luna llenaba todo <u>el cuarto</u> como una atmósfera fosfórica, como un veneno luminoso; y toda <u>aquella</u> luz viva <u>estaba pensando y diciendo</u>: «Eternamente <u>has de sentir el influjo</u> de mi beso. <u>Hermosa</u> serás a mi manera. <u>Querrás</u> lo que quiera yo y lo que me quiera a mí: al agua, a las nubes, al silencio y a la noche; al mar inmenso y verde; al agua informe y multiforme; al lugar en que no estás; al amante que no conozcas; a las flores monstruosas; a los perfumes que hacen delirar; a los gatos que <u>se desmayan</u> sobre los pianos y gimen como mujeres, con voz ronca y <u>suave</u>.</p> <p>«Y serás amada por mis amantes, cortejada por mis cortesanos. Serás reina de los hombres de ojos verdes a quienes apreté la garganta</p>

<p>et verte, l'eau informe et multiforme, le lieu où ils ne sont pas, la femme qu'ils ne connaissent pas, les fleurs sinistres qui ressemblent aux encensoirs d'une religion inconnue, les parfums qui troublent la volonté, et les animaux sauvages et voluptueux qui sont les emblèmes de leur folie. » Et c'est pour cela, maudite chère enfant gâtée, que je suis maintenant couché à tes pieds, cherchant dans toute ta personne le reflet de la redoutable Divinité, de la fatidique marraine, de la nourrice empoisonneuse de tous les <i>lunáticos</i>.</p>	<p>verdes cuya garganta apreté también en mis caricias nocturnas; de los que aman el mar, el mar inmenso, tumultuoso y verde; el agua informe y multiforme, el lugar <b>en que no están</b>, á la mujer que no conocen, las flores siniestras que <b>semejan</b> incensarios de una religión desconocida, los perfumes que turban la voluntad, y los animales salvajes y voluptuosos que son los emblemas de su locura. » <b>Y por esto</b>, maldita niña mimada, estoy ahora echado á tus pies, buscando en toda tu persona el reflejo de la temible Divinidad, de la fatídica madrina, de la nodriza <b>emponzoñadora</b> de todos los <i>lunáticos</i>.</p>	<p>nocturnas; ¡de los que aman el mar, el mar inmenso, tumultuoso y verde, el agua informe y multiforme, el lugar <b>donde no se hallan</b>, la mujer que no conocen, las flores siniestras que <b>parecen</b> incensarios de una religión desconocida, los perfumes que turban la voluntad y los animales salvajes y voluptuosos que son los emblemas de su locura! » <b>Por eso</b>, maldita y <b>querida</b> niña mimada, estoy ahora echado a tus pies, buscando en toda tu persona el reflejo de la temible Divinidad, de la fatídica madrina, ¡de la nodriza <b>envenenadora</b> de todos los <i>lunáticos</i>!</p>	<p>en mis caricias nocturnas; de los que <u>quier</u>en al mar, al mar inmenso, tumultuoso y verde; al agua informe y multiforme, al <u>sit</u>io en que no están, a la mujer que no conocen, a las flores siniestras que <u>parec</u>en incensarios de una religión desconocida, a los perfumes que turban la voluntad y a los animales salvajes y voluptuosos que son emblema de su locura.» Y por <u>esto</u>, niña mimada, maldita y querida, estoy ahora <u>tend</u>ido a tus pies, buscando en toda tu persona el reflejo de la terrible divinidad, de la fatídica madrina, de la nodriza <u>envenenadora</u> de todos los lunáticos.</p>
<p>C. Baudelaire</p>	<p>R. Baeza</p>	<p>J. Gómez de la Serna</p>	<p>E. Diez-Canedo</p>
<p>XLI Le Port</p> <p>Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttés de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser. Les formes élancées des navires, au grément compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir.</p>	<p>El Puerto</p> <p>Un puerto es una residencia encantadora para un alma fatigada de las luchas de la vida. La amplitud del cielo, la arquitectura móvil de las nubes, las coloraciones cambiantes del mar, el centelleo de los faros, son un prisma maravillosamente <b>propio</b> para <b>distr</b>air los ojos sin cansarlos nunca. Las formas esbeltas de los navíos, de aparejo complicado, á los cuales la marea imprime oscilaciones armoniosas, sirven para mantener en el alma el gusto del ritmo y de la belleza. Y luego, sobre todo, hay una especie de placer misterioso y aristocrático para el que ya no <b>tiene</b> ni curiosidad ni ambición, en contemplar, <b>echado</b> en la <b>azotea</b> ó <b>de codos</b> sobre el muelle, todos esos movimientos de los que parten y de los que <b>vuelven</b>, de los que <b>todavía</b> tienen la fuerza de querer, el deseo de viajar ó de enriquecerse.</p>	<p>El puerto</p> <p>Un puerto es una residencia encantadora para un alma fatigada de las luchas de la vida. La amplitud del cielo, la arquitectura móvil de las nubes, las coloraciones cambiantes del mar, el centelleo de los faros, son un prisma maravillosamente <b>adecuado</b> para <b>entretener</b> los ojos sin cansarlos nunca. Las formas esbeltas de los navíos, de complicado aparejo, y a los cuales imprime la marea oscilaciones armoniosas, sirven para mantener en el alma el gusto por el ritmo y la belleza. Y además hay, sobre todo, una especie de placer misterioso y aristocrático para el que no <b>siente</b> ya curiosidad ni ambición, en contemplar <b>acostado</b> en un <b>mirador</b> o <b>acodado</b> en el muelle, todos esos movimientos de los que parten y de los que <b>regresan</b>, de los que tienen <b>aún</b> la fuerza de querer, el deseo de viajar o de enriquecerse.</p>	<p>El Puerto</p> <p>Un puerto es <u>morada</u> encantadora para un alma <u>cansada</u> de las luchas de la vida. La amplitud del cielo, la arquitectura móvil de las nubes, el <u>colorido</u> cambiante del mar, el centelleo de los faros, son prisma <u>adecuado</u> maravillosamente para distraer los ojos sin cansarlos nunca. Las formas esbeltas de los navíos de aparejo complicado, <u>a los que la marejada</u> imprime oscilaciones armoniosas, sirven para mantener en el alma el gusto del ritmo y de la belleza. Y <u>además</u>, sobre todo, hay una <u>suerte</u> de placer misterioso y aristocrático, para el que ya no tiene curiosidad ni ambición, en contemplar, <u>tendido</u> en la azotea o apoyado de codos en el muelle, todos los movimientos de los que <u>se van</u> y de los que vuelven, de los que tienen todavía fuerza para querer, deseo de viajar o de enriquecerse.</p>

Nous soulignons les passages qui diffèrent ponctuellement ou qui coïncident exactement.

Annexe n°13 : tableau comparatif de trois traduccions de deux poèmes du *Spleen de Paris*

C. Baudelaire	P. Vances	E. Diez-Canedo	CIAP
À Arsène Houssaye		[A Arsène Houssaye]	A Arsène Houssaye
I. L'Étranger	I. El extranjero	I. El extranjero	<b>I. El extranjero</b>
II. Le Désespoir de la vieille	II. La desesperación de la <b>anciana</b>	II. La desesperación de la vieja	<b>II. La desesperación de la vieja</b>
III. Le <i>Confiteor</i> de l'artiste	III. El « confiteor » del artista	III. El « yo pecador » del artista	<b>III. El « Confiteor » del artista</b>
IV. Un Plaisant	IV. Cada uno con su quimera	IV. Un gracioso	IV. Un chistoso
V. La Chambre double	V. A la una de la <b>madrugada</b>	V. La estancia doble	V. La habitación doble
VI. Chacun sa chimère	VI. Las muchedumbres	VI. Cada cual, con su quimera	<b>VI. Cada uno con su quimera</b>
VII. Le Fou et la Vénus Flacon	VII. Las viudas	VII. El loco y la Venus	VII. La venus y el loco
IX. Le Mauvais Vitrier	VIII. Un <b>mundo</b> en una cabellera	VIII. El perro y el frasco	VIII. El perro y el frasco
X. À une heure du matin	IX. La invitación al viaje	X. A la una de la mañana	<b>X. A la una de la mañana</b>
XI. La Femme sauvage et la Petite-Maîtresse	X. El juguete del pobre	XI. La “mujer salvaje” y la queridita	<b>XI. La muchedumbres</b>
XII. Les Foules	XI. El crepúsculo <b>vespertino</b>	XII. Las muchedumbres	<b>XII. Las viudas</b>
XIII. Les Veuves	XII. La soledad	XIII. Las viudas	XIII. El viejo payaso
XIV. Le Vieux Saltimbanque	XIII. Los proyectos	XIV. El viejo saltimbanqui	XIV. El dulce
XV. Le Gâteau	XIV. Las hermosa Dorotea	XV. El pastel	<b>XVI. Un hemisferio en una cabellera</b>
XVI. L'Horloge	XV. Los ojos de los pobres	XVI. El reloj	<b>XVII. La invitación al viaje</b>
XVII. Un Hémisphère dans une chevelure	XVI. La moneda falsa	XVII. Un hemisferio en una cabellera	<b>XVIII. El juguete de la pobre/ El juguete del pobre</b>
XVIII. L'Invitation au voyage	XVII. Las vocaciones	XVIII. La invitación al viaje	XIX. Los regalos de las hadas
XIX. Le Joujou du pauvre	XVIII. El tirso	XIX. El juguete del pobre	<b>XX. El crepúsculo de la noche</b>
XX. Les Dons des fées	XIX. Embriagaos	XX. Los dones de las hadas	<b>XXI. La soledad</b>
XXI. Les Tentations, ou Éros, Plutus et la Gloire	XX. ¡Ya !	XXI. Las tentaciones, o Eros, Pluto y la Gloria	<b>XXII. Los proyectos</b>
XXII. Le Crépuscule du soir	XXI. El deseo de pintar	XXII. El crepúsculo de la noche	<b>XXIII. La hermosa Dorotea</b>
XXIII. La Solitude	XXII. Los <b>favores</b> de la luna	XXIII. La soledad	<b>XIV. Los ojos de los pobres</b>
XXIV. Les Projets	XXIII. ¿Cuál es la verdadera?	XXIV. Los proyectos	XXV. Una muerte heroica
XXV. La Belle Dorothée	XXIV. Un caballo de raza	XXV. La hermosa Dorotea	<b>XVI. La moneda falsa</b>
XXVI. Les Yeux des Pauvres	XXV. El campo de tiro y el camosanto	XXVI. Los ojos de los pobres	XXVII. La cuerda
XXVII. Une Mort héroïque	XXVI. Pérdida de aureola	XXVII. Muerte heroica	<b>XVIII. El tirso</b>
XXVIII. La Fausse Monnaie	XXVII. “Anywhere out of the world”. Fuera del mundo, no importa dónde	XXVIII. La moneda falsa	<b>XXIX. Embriagaos</b>
XXIX. Le Joueur généreux	XXVIII. <b>Atropellemos a los mendigos</b>	XXIX. El jugador generoso	<b>XXX. ¡Ya!</b>
XXX. La Corde. — À Édouard Manet	XXIX. <b>Los buenos perros</b>	XXX. La cuerda	XXXI. Las ventanas
XXXI. Les Vocations	Epílogo	XXXI. Las vocaciones	<b>XXXII. El deseo de pintar</b>
XXXII. Le Thyrsse. — À Franz Liszt		XXXII. El tirso	<b>XXXIII. Los beneficios de la luna</b>
XXXIII. Enivrez-vous		XXXIII. Embriagaos	<b>XXXIV. ¿Cuál será la verdadera?</b>
XXXIV. Déjà !		XXXIV. ¡Ya!	<b>XXXV. Un caballo de raza</b>
XXXV. Les Fenêtres		XXXV. Las ventanas	XXXVI. El espejo
XXXVI. Le Désir de peindre		XXXVI. El deseo de pintar	XXXVII. El puerto
XXXVII. Les Bienfaits		XXXVII. Los beneficios de la luna	
		XXXVIII. ¿Cuál es la verdadera?	

<p>de la lune XXXVIII. Laquelle est la vraie? XXXIX. Un Cheval de race XL. Le Miroir XLI. Le Port XLII. Portraits de maîtresses XLIII. Le galant Tireur XLIV. La Soupe et les Nuages XLV. Le Tir et le Cimetière XLVI. Perte d'auréole XLVII. Mademoiselle Bistouri XLVIII. Anywhere out of the world. — N'importe où hors du monde XLIX. Assommons les pauvres L. Les Bons Chiens. — À M. Joseph Stevens</p>		<p>XXXIX. Un caballo de raza XL. El espejo XLI. El puerto XLII. Retratos de queridas XLIII. El tirador galante XLIV. La sopa y las nubes XLV. El tiro y el cementerio XLVI. Extravío de aureola XLVII. La señorita Bisturí XLVIII. Anywhere out of the world (En cualquier parte, fuera del mundo.) XLIX. ¡Matemos a los pobres! L. Los perros buenos Epílogo</p>	<p>XXXVIII. Un galante tirador XXXIX. La sopa y las nubes <u>XL. El tiro y el cementerio</u> <b>XLI. Pérdida de aureola</b> XLII. La señorita bisturí <b>XLIII. « Anywhere out of the world ». Fuera del mundo no importa dónde</b> <b>XLIV. ¡Matemos a los pobres!</b> <b>XLV. Los perros buenos</b></p>
---	--	---	---

Les titres en gras correspondent aux poèmes tirés de la traduction de Pedro Vances. Ils ne coïncident pas toujours avec les titres choisis par ce dernier.

C. Baudelaire	P. Vances	E. Diez-Canedo	CIAP
<p>Un Plaisant</p> <p>C'était l'explosion du nouvel an : chaos de boue et de neige, traversé de mille carrosses, étincelant de joujoux et de bonbons, grouillant de cupidités et de désespoirs, délire officiel d'une grande ville fait pour troubler le cerveau du solitaire le plus fort.</p> <p>Au milieu de ce tohubohu et de ce vacarme, un âne trottaït vivement, harcelé par un malotru armé d'un fouet.</p> <p>Comme l'âne allait tourner l'angle d'un trottoir, un beau monsieur ganté, verni, cruellement cravaté et emprisonné dans des habits tout neufs, s'inclina cérémonieusement devant l'humble bête, et lui dit, en ôtant son chapeau : « Je vous la souhaite bonne et heureuse ! » puis se retourna vers je ne</p>	<p>Non traduit</p>	<p>Un gracioso</p> <p>Era la <b>explosión</b> del año nuevo : <b>caos</b> de barro y nieve, <b>atravesado</b> por mil carruajes, centelleante de juguetes y de bombones, hormigueante de codicia y desesperación; delirio <b>oficial</b> de una ciudad grande, hecho para perturbar el cerebro del solitario más fuerte.</p> <p>Entre todo aquel <b>barullo</b> y <b>estruendo</b> trotaba un asno vivamente, arreado por un <b>tipejo</b> que empuñaba el látigo.</p> <p>Cuando el burro iba a volver la esquina de una acera, un señorito enguantado, charolado, cruelmente acorbatado y <b>aprisionado</b> en un traje nuevo, se <b>inclinó</b>, ceremonioso, ante el humilde animal, y le dijo, quitándose el sombrero: «¡Se lo deseo bueno y feliz!» Volviose después</p>	<p>Un chistoso</p> <p>Era la <b>fiesta</b> del año nuevo : <b>maregmágnum</b> de barro y nieve, <b>surcado</b> por mil carruajes, centelleante de juguetes y de <b>golosinas</b>, hormigueante de <b>deseos</b> y desesperación; delirio a <b>plazo fijo</b> de una ciudad grande, hecho para perturbar el cerebro del solitario más fuerte.</p> <p>Entre todo aquel <b>ruido</b> y <b>confusión</b> trotaba un asno vivamente, arreado por un <b>quidan</b> que empuñaba el látigo.</p> <p>Cuando el burro iba a volver la esquina de una acera, un señorito enguantado, <b>almidonado</b>, cruelmente acorbatado y <b>constreñido</b> en un traje nuevo, se <b>dobló</b>, ceremonioso, ante el humilde animal, y le dijo, quitándose el sombrero:</p>

<p>sais quels camarades avec un air de fatuité, comme pour les prier d'ajouter leur approbation à son contentement.</p> <p>L'âne ne vit pas ce beau plaisant, et continua de courir avec zèle où l'appelait son devoir. Pour moi, je fus pris subitement d'une incommensurable rage contre ce magnifique imbécile, qui me parut concentrer en lui tout l'esprit de la France.</p>		<p>con aire <b>fatuo</b> no sé a qué camaradas suyos, como para <b>rogarles</b> que añadieran aprobación a su contento.</p> <p>El asno, <b>sin ver al gracioso</b>, siguió corriendo con <b>celo</b> hacia donde le llamaba el deber.</p> <p>A mí me acometió súbitamente una rabia <b>incommensurable</b> contra aquel <b>magnífico</b> imbécil, que me pareció <b>concentrar</b> en sí todo el ingenio <b>de Francia</b>.</p>	<p>“¡Se lo deseo bueno y feliz!”, y volvióse después con aire <b>engreído</b> no sé a qué camaradas suyos, como para <b>pedirles</b> que añadieran aprobación a su contento.</p> <p>El asno, <b>sin reparar en el chusco</b>, siguió corriendo con <b>prisa</b> hacia donde le llamaba el deber.</p> <p>A mí me acometió súbitamente una rabia <b>desmedida</b> contra aquel <b>arrogante</b> imbécil, que me pareció <b>encerrar</b> en sí todo el ingenio <b>francés</b>.</p>
---	--	---	---

C. Baudelaire	P. Vances	E. Díez-Canedo	CIAP
<p>Le Fou et la Vénus</p> <p>Quelle admirable journée ! Le vaste parc se pâme sous l'œil brûlant du soleil, comme la jeunesse sous la domination de l'Amour. L'extase universelle des choses ne s'exprime par aucun bruit ; les eaux elles-mêmes sont comme endormies. Bien différente des fêtes humaines, c'est ici une orgie silencieuse. On dirait qu'une lumière toujours croissante fait de plus en plus étinceler les objets ; que les fleurs excitées brûlent du désir de rivaliser avec l'azur du ciel par l'énergie de leurs couleurs, et que la chaleur, rendant visibles les parfums, les fait monter vers l'astre comme des fumées. Cependant, dans cette jouissance universelle, j'ai aperçu un être affligé. Aux pieds d'une colossale Vénus, un de</p>	<p>Non traduit</p>	<p>El loco y la Venus</p> <p>¡Qué <b>admirable</b> día! El vasto <b>parque desmaya</b> ante la mirada <b>abrasadora</b> del Sol, como la juventud <b>bajo el dominio</b> del Amor. El éxtasis universal de las cosas no se <b>expresa</b> por ruido <b>ninguno</b>; las mismas aguas están <b>como dormidas</b>. Harto diferente de las <b>fiestas</b> humanas, ésta es una orgía silenciosa. Diríase que una luz siempre en <b>aumento</b> da a las cosas un <b>centelleo</b> cada vez mayor; que las flores excitadas arden en <b>deseos</b> de rivalizar con el azul del cielo por la <b>energía</b> de sus colores, y que el calor, haciendo visibles los perfumes, los levanta hacia el astro como <b>humaredas</b>. Pero <b>entre el goce</b> universal he visto un ser afligido. A los pies de una Venus colosal, uno de esos locos</p>	<p>La venus y el loco</p> <p>¡Qué <b>maravilloso</b> día! El vasto <b>jardín languidece</b> bajo la mirada <b>agostadora</b> del Sol, como la juventud <b>ante el imperio</b> del Amor. El éxtasis universal de las cosas no se <b>manifiesta</b> por ruido <b>alguno</b>; las mismas aguas están <b>extáticas</b>. Harto diferente de las <b>alegrías</b> humanas, ésta es una orgía silenciosa. Diríase que una luz siempre en <b>crecemento</b> da a las cosas un <b>brillo</b> cada vez mayor; que las flores excitadas arden en <b>ansias</b> de rivalizar con el azul del cielo por la <b>fuerza</b> de sus colores, y que el calor, haciendo visibles los perfumes, los levanta hacia el astro como <b>incienso</b>. Pero <b>en el éxtasis</b> universal he visto un ser afligido. A los pies de una Venus enorme, uno de esos</p>



<p>ces fous artificiels, un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l'Ennui les obsède, affublé d'un costume éclatant et ridicule, coiffé de cornes et de sonnettes, tout ramassé contre le piédestal, lève des yeux pleins de larmes vers l'immortelle Déesse. Et ses yeux disent : — « Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d'amour et d'amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux. Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté ! Ah ! Déesse ! ayez pitié de ma tristesse et de mon délire ! » Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre.</p>		<p><b>artificiales</b>, uno de esos bufones voluntarios que se encargan de hacer reír a los <b>reyes cuando el remordimiento o el hastío los obsesiona</b>, <b>emperejilado</b> con un traje brillante y ridículo, con tocado de cuernos y cascabeles, <b>acurrucado</b> junto al pedestal, <b>levanta</b> los ojos arrasados en lágrimas hacia la <b>inmortal diosa</b>. Y <b>dicen sus ojos</b>: Soy el último, el más <b>solitario</b> de los seres humanos, privado de amor y de amistad; <b>soy inferior</b> en mucho al animal más imperfecto. Hecho estoy, <b>sin embargo</b>, yo también, para comprender y sentir la <b>inmortal belleza</b>. ¡Ay! ¡Diosa! ¡Tened piedad de mi tristeza y de mi delirio!» Pero la Venus <b>implacable</b> mira a lo <b>lejos</b> no sé qué con sus ojos de mármol.</p>	<p>locos <b>fantásticos</b>, uno de esos bufones voluntarios que se encargan de hacer reír a los <b>magnates</b>, <b>aderezado</b> con un traje brillante y ridículo, con un tocado de cuernos y cascabeles, <b>agazapado</b> junto al pedestal, <b>eleva</b> los ojos arrasados en lágrimas hacia la <b>diosa inmortal</b>. Y <b>sus ojos dicen</b>: “Soy el último, el más <b>abandonado</b> de los seres humanos, privado de amor y de amistad; <b>inferior</b> en mucho al animal más imperfecto. Hecho estoy, <b>no obstante</b>, yo también, para comprender y <b>para</b> sentir la <b>belleza inmortal</b>. ¡Ay! ¡Diosa! ¡Tened piedad de mi tristeza y de mi locura ! » Pero la Venus <b>inconmovible</b> mira, <b>allá lejos</b>, no sé qué con sus ojos de mármol.</p>
--	--	---	---







# INDEX ONOMASTIQUE

## A

ABELLA, Delfí, 240  
ABOUT, Edmond, 175, 176  
AGGELER, William, 15, 16, 17, 70, 71, 72, 211  
AGOSTONI, Claudia, 253, 254  
AGUILAR TEJERA, Agustín, 205  
AGUINAGA, Blanco, 49  
ALARCON, Pedro Antonio de, 439  
ALBERT, Salvador, 419  
ALBERTI, Rafael, 76  
ALCEE, 461  
ALCOVER, Antoni Maria, 362, 363  
ALLAIN, Marcel, 129  
ALMEIDA, Mônica de, 16  
ALOMAR, Gabriel, 89, 190  
ALONSO, Dámaso, 159, 187  
AMIEL, Henri-Frédéric, 114, 176  
ANDERSEN, Hans Christian, 138  
ANDREÏEV, Leonid, 177, 436  
APOLLINAIRE, Guillaume, 80, 187  
ARA TORRALBA, Juan Carlos, 173, 174  
ARCAS CUBERO, Fernando, 174  
ARCOS, Jorge Luis, 260  
ARENCIBIA, Lourdes Beatriz, 18  
ARENES I SAMPERA, Paulí, 95  
ARISTOPHANE, 461  
ARMAS, Emilio de, 34, 37, 38, 39, 113, 114, 117, 119, 215, 216, 221, 232, 233, 312, 313, 329, 427  
ARNUS, Manuel, 282  
ATKINSON, William Walker, 140  
AUB, Max, 165, 166, 167, 171  
AUGUSTIN, saint, 202, 375  
AUPICK, Jacques, 340, 347, 348, 349  
AVELLANEDA, Alonso Fernández, 53

AZAÑA, Manuel, 164

AZORIN, 74

## B

BACARDI, Montserrat, 97, 98, 101, 104, 203, 417, 436  
BACARISSE, Mauricio, 55  
BAEZA, Ricardo, 64, 65, 79, 83, 182, 188, 190, 208, 423, 447, 448  
BALAGUER, Víctor, 87, 267  
BALLARD, Michel, 26  
BALZAC, Honoré de, 57, 134, 135, 138, 176, 177, 224, 339, 351, 369, 436, 461  
BANVILLE, Théodore de, 68, 83, 115  
BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 115, 330  
BARBIER, Auguste, 112  
BAROJA, Pío, 93  
BARR, Robert, 162, 436  
BARRERE, Bernard, 184, 191  
BAUDELAIRE, Charles, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 33, 34, 55, 56, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 92, 94, 95, 96, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 141, 142, 143, 145, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 177, 179, 180, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 217, 224, 227, 230, 231, 232, 233, 244, 246, 253, 254, 257, 259, 266, 272, 301, 307, 308, 310, 312, 313, 314, 316, 317, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382,

383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 394, 395,  
396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 408,  
409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419,  
420, 421, 422, 423, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 432,  
433, 434, 435, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445,  
446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 457, 458,  
459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 471,  
472, 490

BAUMANN, Emile, 176

BECQUER, Gustavo Adolfo, 51, 114

BEERBOHM, Max, 108, 369

BEETHOVEN, Ludwig van, 342

BELLO, Andrés, 50, 51

BELLO, Luis, 171

BELOTTO MARTÍNEZ, Jesús, 19

BENAVENTE, Jacinto, 52, 116

BENSOUSSAN, Mathilde, 87, 267

BERG, Walter Bruno, 312

BERGER, Margaret Robinson, 332

BERGSON, Henri, 263

BERLIOZ, Hector, 342, 343, 356, 357

BERMAN, Antoine, 17, 24, 25, 221, 222

BERNARD, Suzanne, 186, 453

BERNARDIN DE SAINT PIERRE, Jacques-Henri, 57

BERTRAND, Aloysius, 64, 79, 83, 96, 186, 356, 370, 371,  
386, 392, 395, 396, 397, 444

BILITIS, 148, 154

BLAKE, William, 357

BLASCO IBAÑEZ, Vicente, 144, 145, 153, 157

BLETON, Claude, 87, 89, 103

BLOCK DE BEHAR, Lisa, 312

BLONDEL, Maurice, 263

BLOOM, Harold, 260, 261

BOBADILLA, Emilio, 117, 118, 119, 120, 220, 221, 222, 223,  
233

BONAFoux, Luis, 74

BORRAT, Maria Montserrat, 203

BORRERO ECHEVERRIA, Esteban, 43, 44, 243, 244

BORRERO, Juana, 243, 260

BORSO, Vittoria, 312

BOTI, Regino, 260

BOTREL, Jean-François, 147

BOUFFARTIGUE, Sylvie, 35, 37

BOUILHET, Louis Hyacinthe, 329

BOURGET, Paul, 115

BOUSOÑO, Carlos, 67

BREY, María, 275, 477

BRIOSO, Jorge, 233, 261

BRUNETIERE, Ferdinand, 378

BUENO, Salvador, 53

BULBENA I TOSELL, Antoni, 97, 98

BURGOS, Carmen de, 145, 150

BYRNE, Bonifacio, 42, 243

BYRON, George Gordon, 47

## C

CABOT, Just, 137

CABRE, Miriam, 417, 441, 442

CABRERA ORTEGA, Yoandy, 51, 223

CALASSO, Robert, 367

CALCINES, Argel, 121

CALLEJA, Rafael, 286

CALVO GONZALEZ, José, 131, 132, 138

CAMBO, Francesc, 85, 98

CAMÓN AZNAR, José, 182, 296

CAMPOAMOR, Ramón de, 51

CAMPOS, Rubén M., 123

CAMPRUBI, Michel, 102

CAMPS, Gaspar, 134

CANDIL, Fray, 117, 119, 232, 233, 308

CANSINOS ASSENS, Rafael, 148, 150, 162, 187

CARANDELL, Zoraida, 408

CARCO, Francis, 224, 339, 350, 351

CARDARELLI, Vincenzo, 169

CARDONA, Osvald, 202

CARDUCCI, Giosuè, 115

CARDWELL, Richard, 111

CARNEIRO DO AMARAL, Gloria, 117

CARNER, Josep, 92, 93, 98, 304, 364

CARNES, Luisa, 205

CARRERA ANDRADE, Jorge, 81

CARRERE, Emilio, 79, 162, 462, 463

CARRETERO NOVILLO, José María, 151, 156  
 CARTER, Alfred E., 71, 72, 74, 76, 378  
 CASACUBERTA, Josep Maria de, 99  
 CASAL, Julián del, 18, 19, 21, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,  
 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 69, 112,  
 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123,  
 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 230,  
 231, 232, 233, 234, 235, 240, 241, 242, 243, 244, 245,  
 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257,  
 258, 259, 260, 261, 262, 272, 273, 293, 308, 309, 310,  
 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 326, 327, 328, 329,  
 330, 331, 332, 333, 336, 387, 426, 427, 428, 429, 430,  
 431, 432, 433, 434, 435  
 CASANOVA, Pascale, 311, 312  
 CASTILLO DE GONZÁLEZ, Aurelia, 114, 242, 243, 257, 329  
 CASTILLO GUERRERO, Francisco, 205  
 CATULLE, 96  
 CAYUELA FERNÁNDEZ, José, 42, 43, 44  
 CELMA VALERO, María Pilar, 159  
 CENDRARS, Blaise, 186  
 CERNUDA, Luis, 56, 68, 76, 408  
 CESPEDES, Carlos Manuel de, 37  
 CHACON, Francisco, 42, 114, 216, 244, 257, 258  
 CHARLON, Anne, 105, 107  
 CHATEAUBRIAND, François-René de, 57, 186, 386  
 CHEVALIER, Jean-Claude, 26, 27, 62  
 CHEVREL, Yves, 26  
 CHUMILLAS Y COROMINA, Jordi, 129, 139, 140  
 CICERON, 288  
 CLARIN, 71, 72, 400, 472  
 CLASCAR, Frederic, 306  
 CLAUDEL, Paul, 168, 386  
 CLAY MENDEZ, Luis Felipe, 250  
 CLEMENCEAU, Georges, 154  
 COCTEAU, Jean, 186  
 CODINA I VALLS, Francesc, 95  
 COLETTE, Sidonie Gabrielle, 170, 183, 187  
 CONAN DOYLE, Arthur, 154, 155, 162, 185, 436  
 CONSTANT, Benjamin, 202, 369  
 CONSUL, Isidor, 93  
 CONTIJOCH, Salvador, 137

COPPEE, François, 115, 329  
 CORRETGER, Montserrat, 123  
 COSTA ÁLVAREZ, Arturo, 66, 67  
 COSTA I LLOBERA, Miquel, 93  
 COUTO CASTILLO, Bernardo, 123  
 CREPET, Eugène, 462  
 CRESPO, Ángel, 66, 68  
 CROCE, Benedetto, 294, 295  
 CRUZ, Manuel de la, 44, 222  
 CUCURULL, Fèlix, 202  
 CUENCA, Francisco, 174  
 CURBELO, Jesús David, 53

## D

D'ANNUNZIO, Gabriele, 183, 185  
 D'HULST, Lieven, 26  
 DAIREAUX, Max, 312  
 DANTE, 257, 302, 303, 304, 305, 306  
 DARIO, Rubén, 44, 47, 48, 54, 67, 118, 121, 166, 232, 233,  
 234, 235, 245, 246, 248, 252, 255, 257, 273, 313, 314,  
 315, 327, 465  
 DAUDET, Alphonse, 135  
 DELILLE, Jacques, 115  
 DELISLE, Jean, 54  
 DELONS, Catherine, 349  
 DELPORT, Marie-France, 26, 27, 62  
 DEPESTRE CATONY, Leonardo, 111  
 DESBORDES VALMORE, Marceline, 169  
 DIAZ DUFOO, Carlos, 122  
 DIAZ MIRON, Salvador, 121  
 DÍAZ PÉREZ, Eva, 174  
 DÍAZ PIMIENTA, Alexis, 43, 48, 49, 50  
 DIAZ, Duanel, 261  
 DIAZ, Leopoldo, 79  
 DÍAZ, Rafael José, 66, 171  
 DIAZ-PLAJA, Guillermo, 96, 97, 99, 341, 359, 360, 361, 364,  
 416, 417, 419  
 DIEGUEZ, Rosendo, 128, 129  
 DIERX, Léon, 115, 329  
 DIEZ-CANEDO, Enrique, 20, 21, 22, 30, 48, 55, 56, 61, 63,  
 64, 65, 66, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 92, 107, 149,

163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173,  
176, 177, 178, 187, 188, 208, 211, 212, 240, 241, 283,  
284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294,  
295, 296, 369, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384,  
385, 386, 387, 391, 392, 393, 407, 418, 430, 432, 437,  
438, 442, 443, 447, 448, 449, 451, 452, 453, 454, 455,  
456, 458, 459, 460

DOSTOÏEVSKI, Fiodor, 132, 138, 176, 436

DU-BOUCHET, América, 255, 256

DUMAS, Alexandre, 57, 134, 436

DUROUX, Rose, 165, 166, 167, 170, 171, 172, 176, 294

## E

EÇA DE QUEIROS, José Maria de, 117, 136, 137, 185

ENRIQUEZ UREÑA, Max, 47

ESCHYLE, 168, 169, 170, 461

ESCLASANS, Agustí, 21, 22, 30, 84, 85, 89, 92, 104, 108,

123, 130, 151, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197,  
198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 223, 224, 225, 226,  
227, 228, 229, 230, 231, 235, 236, 237, 238, 239, 240,  
241, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271,  
272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283,  
284, 285, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305,  
306, 307, 308, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325,  
333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343,  
344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354,  
355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365,  
366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376,  
377, 387, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404,  
405, 406, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 418, 419, 428,  
429, 430, 431, 433, 434, 437, 440, 442, 443, 449, 452,  
458, 463, 464, 490

ESCLASANS, Antoni, 236, 264, 347, 348

ESPRONCEDA, José de, 47, 114

## F

FABRA, Pompeu, 101

FAGUET, Emile, 154, 378

FARRANT, Tim, 444

FELIPE, León, 149, 150, 165

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María, 56, 164, 166, 167, 168,  
170, 283

FERRAN, André, 332

FERRATER, Gabriel, 352, 353, 369

FIGUERES I ARTIGUES, Josep Maria, 440

FIGUEROA, Esperanza, 222, 256

FLAUBERT, Gustave, 114, 115, 156, 175, 176, 179

FOIN-ROSSET, Bénédicte, 146

FOMBONA, Jacinto, 45, 46

FONT I SAGUE, Norbert, 195

FONTCUBERTA, Joan, 98, 101, 104, 417

FONTSERE, Carles, 137

FORNARIS, José, 43, 51, 52, 115, 242, 243

FORT, Paul, 63, 64, 438

FORTÚN, Fernando, 22, 65, 77, 79, 80, 82, 187, 188, 208,  
378, 384, 385, 437

FOUGERE, Charles, 223, 224, 227, 229, 276, 340

FRANCE, Anatole, 406, 426, 439, 463, 467

FRANCES, José, 20, 21, 30, 55, 65, 124, 143, 144, 145, 146,  
147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157,  
158, 159, 160, 161, 162, 163, 207, 212, 241, 274, 275,  
277, 283, 284, 296, 298, 383, 390, 408, 415, 416, 430,  
441, 442, 449, 452, 458, 460

FROMENTIN, Eugène, 202, 369

FUERTES PUERTA, Alberto, 180, 184, 185, 190, 191, 449,  
450, 452, 455, 456

FUSTER, Joan, 83, 99, 100, 198, 199

## G

G. DE CANDAMO, Bernardo, 467

GALDOS, Benito Pérez, 145

GALLEGO ROCA, Miguel, 23, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64,  
65, 66, 68, 78, 80, 82, 83, 141, 169, 172, 175, 180,  
187, 188, 290, 437

GARCIA FIGUERAS, Tomás, 394

GARCIA MORENTE, Manuel, 171, 172, 173, 174, 176

GARCÍA ORTEGA, Adolfo, 170

GARCÍA ROMO, Francisco, 21, 172, 179, 190, 191, 206, 211,  
393, 394, 395, 420, 448, 449, 453, 457, 458

GARCIA, Ezequiel, 327, 328

GARCÍA, Jordi, 167



GASCH, Sebastià, 97  
 GASQUET, Axel, 165, 170, 294  
 GAULLE, Charles de, 185  
 GAUTIER, Félix-François, 380  
 GAUTIER, Théophile, 71, 73, 83, 109, 112, 114, 115, 116,  
 175, 176, 258, 328, 329, 349, 391, 401  
 GAVAGNIN, Gabriella, 412  
 GENER, Pompeyo, 73, 88  
 GENETTE, Gérard, 29, 449  
 GIBERT, Miquel M., 92  
 GIDE, André, 80, 181, 186, 187  
 GINÉ, Ferran, 76  
 GINÉ, Marta, 76, 79  
 GLICKMAN, Robert Jay, 225, 233, 234, 311, 428, 429  
 GOBINEAU, Joseph Arthur de, 175, 176  
 GOETHE, Johann Wolfgang von, 94, 295, 302, 303, 304,  
 305, 356  
 GOMEZ ALCEDO, Ricardo, 461  
 GOMEZ BEDATE, Pilar, 79, 81, 82, 171  
 GOMEZ CARRILLO, Enrique, 66, 74, 121, 312, 315  
 GOMEZ DE LA SERNA, Javier, 64, 182  
 GOMEZ DE LA SERNA, Julio, 20, 21, 30, 65, 143, 180, 181,  
 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192,  
 208, 241, 296, 297, 298, 389, 390, 406, 418, 424, 428,  
 430, 436, 440, 442, 447, 448, 449, 458  
 GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, 65, 76, 150, 162, 181, 182,  
 183, 184, 187, 188, 189, 191  
 GÓMEZ JARQUE, Noelia, 255  
 GOMEZ, Máximo, 36, 37  
 GONCOURT, Edmond et Jules de, 114, 115, 116, 134, 135,  
 138, 156, 436  
 GONZALEZ BLANCO, Edmundo, 162  
 GONZALEZ BLANCO, Pedro, 141  
 GONZALEZ CALLEJA, Eduardo, 87, 89, 103  
 GONZALEZ DEL VALLE, Luis, 17, 312  
 GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón, 85  
 GONZALEZ MARTINEZ, Enrique, 79, 81  
 GONZALEZ RUANO, César, 20, 142, 190, 211  
 GONZÁLEZ, Sandra, 41  
 GOODMAN, Nelson, 309  
 GORKI, Maxime, 132, 134, 135, 138, 154, 436

GOUNOD, Charles, 427  
 GOURMONT, Remy de, 183, 187  
 GOYA, Francisco de, 357  
 GRANADOS, Rigofredo, 49, 244, 262  
 GRANELL, Manuel, 172  
 GRECO, El, 194, 357  
 GREVILLE, Henry, 436  
 GUAL, Adrià, 95  
 GUANSE, Domènec, 197, 273, 361, 362, 365  
 GUASCH, Joan Maria, 203  
 GUASP, Gonzalo, 55  
 GUICHARNAUD-TOLLIS, Michèle, 45  
 GUIETTE, Robert, 409  
 GUIMERA, Àngel, 154  
 GUTIERREZ NAJERA, Manuel, 118, 119, 121, 122, 245, 246,  
 252, 253, 254, 313, 315  
 GUTIÉRREZ, José Ismael, 45, 54, 118

## H

HAMBROOK, Glyn, 15, 16, 17, 21, 55, 67, 68, 69, 70, 72, 73,  
 74, 75, 111, 112, 142, 190, 330, 376, 440, 448, 466  
 HEINE, Heinrich, 114, 115, 170, 223, 232  
 HENRIQUEZ UREÑA, Max, 79  
 HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, 256  
 HERAS, Eusebio, 20, 21, 30, 127, 128, 129, 130, 131, 132,  
 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 143, 173, 180,  
 192, 208, 212, 383, 384, 385, 389, 390, 410, 411, 430,  
 448, 449, 452, 458, 460  
 HEREDIA, José María de, 53, 68, 79, 114, 115, 243, 257,  
 260, 314, 329  
 HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, 394  
 HERNANDEZ MIYARES, Enrique, 121, 216, 261, 312, 313  
 HERVIEU, Paul, 147, 154  
 HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, 461  
 HOFMANNSTHAL, Hugo von, 169  
 HOMERE, 363  
 HORACE, 288  
 HOUSSAYE, Arsène, 21, 28, 106, 112, 134, 135, 136, 138,  
 188, 372, 389, 390, 391, 396, 397, 403, 406, 407, 408,  
 412, 414, 416, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 444,  
 448, 449, 451, 458, 459

HUGO, Victor, 47, 57, 68, 96, 107, 112, 114, 115, 202,  
203, 329, 372, 374, 402, 438  
HUYSMANS, Joris-Karl, 114, 115, 116, 222, 223, 233, 244,  
253, 328, 329, 332, 425, 426

## I

IBSEN, Henrik, 128, 130, 132  
ICAZA, Francisco de, 246  
INSUA, Alberto, 146, 157, 167  
ISAAK, Sonya, 444  
ISTRATI, Panaït, 168

## J

JACOBSEN, Jens Peter, 168  
JAMMES, Francis, 63, 168, 169, 170, 171  
JANES, Josep, 350  
JARNES, Benjamín, 187  
JIMENEZ FRAUD, Alberto, 164, 173, 174, 175, 176, 177, 179,  
208, 389, 436, 445, 451  
JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino, 167, 284, 291  
JIMENEZ, Juan Ramón, 56, 66, 72, 76, 79, 83, 165, 166,  
284, 286, 383, 385, 386, 437  
JOHNSON, Barbara, 407  
JORDANA, Cèsar August, 98, 101  
JUNOY, Josep Maria, 89, 336

## K

KITTEL, Harald, 438  
KRAUSE, Anna, 74  
KRUEGER, Cheryl, 422, 424, 425  
KUHN, Irène, 16, 17, 24

## L

LA BRUYERE, Jean de, 96  
LA FONTAINE, Jean de, 302  
LABAJO GONZÁLEZ, María Trinidad, 148  
LAFARGA, Francisco, 21, 23, 25, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 80,  
81, 83, 141, 172, 175, 179, 180, 181, 188, 190, 191,  
241, 331, 437, 440, 448

LAFON, Michel, 459  
LAGET, Laurie-Anne, 65, 182, 408  
LAGO, Silvio, 147, 148, 154, 207  
LAMA, Miguel Ángel, 80, 81, 83, 292, 458  
LAMARTINE, Alphonse de, 47, 68, 113, 114, 115  
LARA, Justo de, 39, 218, 219, 233, 257  
LARBAUD, Valery, 165, 169, 170, 171, 172, 284, 293, 294,  
310, 311  
LARRA, Mariano José de, 57, 177, 436  
LARREA, Juan, 81  
LAUTREAMONT, Comte de, 64, 183, 186, 187  
LE DANTEC, Yves-Gérard, 380  
LECOINTRE, Melissa, 408  
LECONTE DE LISLE, Charles Marie René, 68, 114, 115, 168,  
235, 257, 329  
LEÓN, Ricardo, 131, 138, 165, 173, 176  
LEOPARDI, Giacomo, 114, 328  
LESCANO, Antenor, 122, 123  
LEVINSON, A., 421  
LIMA, Lezama, 260, 261  
LLANAS AGUILANIEDO, José María, 73  
LLANAS, Manuel, 137, 138  
LLATES, Rossend, 203, 209, 210  
LLEONART, Josep, 98, 303, 304, 305, 306, 356  
LLORENTE, Teodoro, 81, 82  
LOMBEZ, Christine, 26  
LOMBROSO, Cesare, 72, 73, 446, 461  
LONDON, Jack, 162, 436  
LOPEZ GUIX, Juan Gabriel, 439  
LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis, 76  
LOPEZ VELARDE, Ramón, 81  
LOPEZ-LLAUSAS, Antoni, 99, 202  
LÓPEZ-MORELL, Miguel A., 204, 455  
LOPEZ-PICO, Josep Maria, 193, 210, 304, 369  
LORCA, Federico García, 76  
LOSADA SOLER, Elena, 137  
LOTI, Pierre, 114, 116, 187, 258, 317  
LOUÿS, Pierre, 154, 386, 437

## M

MACEO, Antonio, 36, 37, 216, 249, 250, 252

MACHADO, Antonio, 18, 131, 132, 167  
MACHADO, Manuel, 18, 66, 76, 167, 383  
MAETERLINCK, Maurice, 75, 138  
MAGNIEN, Brigitte, 147  
MAINER, José Carlos, 20  
MALE, Jordi, 104  
MALLARME, Stéphane, 28, 66, 67, 68, 83, 106, 114, 115,  
171, 246, 307, 308, 329, 381, 386, 419  
MALRAUX, André, 186  
MANENT, Albert, 92, 201, 202, 203, 239  
MANSELL, Richard, 186  
MARAGALL, Joan, 91, 104, 197, 239, 303, 362, 363, 364,  
417, 438  
MARIN HERNANDEZ, David, 17, 19, 23, 67, 68, 69, 70, 71, 72,  
73, 76, 77, 109, 378, 382, 383, 384  
MARIN, Sabas, 250, 382, 383  
MARISTANY, Fernando, 63, 81, 82, 289, 290, 438  
MARIVAUX, Pierre Carlet de, 176, 177, 436  
MÁRQUEZ STERLING, Manuel, 258, 312  
MARQUINA, Eduardo, 65, 79, 83, 141, 210, 384  
MARSANS, Lluís, 239, 277  
MARTI, José, 36, 37, 43, 44, 46, 47, 51, 117, 121, 223, 232,  
244, 245, 248, 251, 252, 260, 261, 262, 315, 316, 327,  
328  
MARTIAL, 96  
MARTINEZ KLEISER, Luis, 145  
MARTINEZ MARTIN, Jesús A., 204, 437  
MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio, 384  
MARTINEZ TOLENTINO, Jaime, 52, 116, 330  
MAUCCI, Emanuele, 128, 130, 132, 133, 134, 135, 136,  
137, 138  
MAUCLAIR, Camille, 149, 157  
MAUPASSANT, Guy de, 114, 115, 116, 156, 329  
MAURRAS, Charles, 88, 89, 268  
MENDES, Catulle, 115, 329  
MENDIVE, Rafael María de, 53  
MENENDEZ PELAYO, Marcelino, 291  
MEREJKOWSKY, Dimitri, 154  
MERIMEE, Prosper, 114, 176, 393, 457  
MESONERO ROMANOS, Ramón de, 57  
MEZA, Ramón, 44, 113, 114, 121

MICIANO, Teodoro, 394  
MILANES, José Jacinto, 242  
MIRO, Gabriel, 56  
MISTRAL, Frédéric, 87, 267  
MITJANS, Aurelio, 44  
MOLAS, Joaquim, 83, 86, 89, 90, 91, 95, 96, 105, 106, 107,  
108, 124, 125  
MOLIERE, 106, 185, 186, 277  
MOLINA, Alfredo, 204, 455  
MOLINA, César Antonio, 148  
MOLINER, María, 410, 411  
MOLLOY, Sylvia, 46  
MOÑINO, Rodríguez, 275, 477  
MONNER SANS, José María, 47, 222, 243, 246, 251, 253  
MONTAIGNE, Michel de, 169, 170  
MONTE, Ricardo del, 233, 243  
MONTERO, Oscar, 118, 223  
MONTOLIU, Cebrià de, 104  
MONTOLIU, Manuel de, 97, 98, 302, 303, 304, 305, 306,  
468  
MORAN, Francisco, 44, 245, 248, 258, 262  
MORAND, Paul, 224, 339, 351  
MOREAS, Jean, 63, 88, 89, 106, 114, 314  
MOREAU, Gustave, 222, 223, 225, 233, 234, 308, 311, 313,  
327, 332  
MORENO VILLA, José, 55, 173, 174, 176  
MORÚA DELGADO, Martín, 312  
MOUNIN, Georges, 289  
MULDER DE DAUNER, Elisabeth, 210  
MUÑOZ-HUBERMAN, Angelina, 170  
MURGADES, Josep, 97, 98, 100, 102  
MURGER, Henry, 436  
MUSSET, Alfred de, 47, 68, 114, 134, 436, 461

## N

NAVARRO TOMAS, Tomás, 170  
NEILA, Manuel, 155  
NERVAL, Gérard de, 68, 83, 176, 187, 190, 393, 436, 457,  
461  
NERVO, Amado, 315  
NIETZSCHE, Friedrich, 154, 160, 386

NODIER, Charles, *175, 176, 393, 436, 457*  
NORDAU, Max, *72, 73*  
NOREÑA, Carlos, *216, 316, 317*  
NUÑEZ DE ARCE, Gaspar, *47, 51, 52, 75, 114*  
NUNN, Marshall H., *252, 256, 258, 313, 314*

## O

OHNET, Georges, *134*  
OLAGÚBEL, Francisco de, *123*  
OLLÉ, Manel, *92*  
ORS, Eugeni d', *56, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 100, 102, 105, 106, 107, 108, 143, 144, 168, 169, 192, 417*  
ORTEGA SÁENZ, Marta, *180*  
ORTEGA Y GASSET, José, *55, 93, 171*  
ORTÍN, Marcel, *92*  
ORUETA, Ricardo, *173, 174*  
OZAETA GALVEZ, María Rosario, *170*

## P

PALAU I DULCET, Antonio, *128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 188, 384*  
PALMA, Clemente, *121*  
PALMA, Ricardo, *52, 116*  
PANCRAZIO, James J., *260*  
PARCERISAS, Francesc, *98, 101, 104, 417*  
PARDO BAZAN, Emilia, *58, 72, 145, 148*  
PARODI, Alejandro, *115*  
PATOUT, Colette, *170, 171, 284*  
PEARL, Cora, *218*  
PEGENAUTE, Luis, *21, 23, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 79, 80, 81, 82, 83, 141, 172, 175, 179, 180, 181, 188, 190, 191, 241, 437, 440, 448*  
PELL CUFFI, Octavi, *126*  
PEREKRESTENKO, Alexander, *186*  
PEREZ DE AYALA, Juan, *56, 79, 173*  
PEREZ DE AYALA, Ramón, *167*  
PEREZ GALDOS, Benito, *57, 58*  
PÉREZ ZORRILLA, Elda, *167*  
PERICAY, Xavier, *85, 200*

PETRARQUE, *363*  
PHILLIPS, Allen W., *123*  
PICHOIS, Claude, *217, 317, 346, 348, 350, 355, 356, 357, 358, 366, 397, 401, 408, 417, 422, 427, 428, 429, 432, 434, 443, 444, 446, 452, 463, 464, 466, 468*  
PICKFORD, Susan, *25, 26*  
PICON-SALAS, Mariano, *80, 81*  
PIÑA, Ramón, *51, 223*  
PINDARE, *202*  
PINEDA FRANCO, Adela, *253, 254*  
PIÑERA, Virgilio, *261*  
PIÑOL, Rosa María, *204*  
PINYOL I TORRENTS, Ramon, *108, 440*  
PIULA, Joseph [POUS I PAGÈS, Josep], *101, 423*  
PLANA, Alexandre, *93*  
PLANAS, Ramon, *209*  
PLAZA, Antonio, *203, 205*  
PLUTARQUE, *288*  
POE, Edgar Allan, *66, 83, 107, 108, 114, 154, 156, 162, 185, 186, 187, 189, 190, 211, 232, 246, 307, 308, 344, 345, 346, 360, 363, 365, 371, 372, 373, 374, 380, 381, 382, 397, 398, 417, 419, 436, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 457, 461, 462, 490*  
PORTUONDO, José Antonio, *114, 217, 328*  
POUCHKINE, Alexandre, *169*  
POVEDA, José Manuel, *261*  
PRAGA, Emilio, *461*  
PRAT DE LA RIBA, Enric, *85, 86, 87, 88, 101, 306*  
PRAT GABALLI, P., *126*  
PRECIOSO, Artemio, *152, 156, 274*  
PRIMO DE RIVERA, Miguel, *55, 98, 103, 129*  
PROUST, Marcel, *183, 186*  
PRUDHOMME, Sully, *115*  
PUIGDEBALL, Ponç, *200, 201*  
PUJALS, Joan M., *123*  
PYM, Anthony, *25, 186, 438, 487*

## Q

QUERALT, Josep, *99*  
QUINCEY, Thomas de, *232, 468*  
QUINTANA, Manuel José, *52*

## R

RACINE, Jean, *106, 363*  
RAMIREZ ÁNGEL, Emiliano, *162*  
RAMOS, Julio, *40, 41, 46, 47, 50, 247, 315*  
REINA LOPEZ, Santiago, *111*  
REINA, Manuel, *73, 110, 111*  
RENARD, Jules, *96, 187*  
REYES, Alfonso, *28, 165, 170, 171, 284, 294, 381, 448*  
RIBA, Carles, *93, 98, 102, 104, 199, 307, 308, 353, 417, 441*  
RIBERA Y ROVIRA, Ignasi, *136, 137*  
RICHARD, Nelly, *247*  
RICHEPIN, Jean, *115, 314, 329*  
RICHMOND, Carolyn, *180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 191, 192, 241*  
RIERA, Augusto, *132*  
RIMBAUD, Arthur, *67, 68, 83, 106, 114, 330, 386*  
RIQUELME SANCHEZ, José, *153*  
RIQUER, Alexandre de, *95*  
RIVAS CHERIF, Cipriano, *59, 61, 286, 287*  
ROCA I CUPULL, Josep, *124*  
RÓDENAS, Domingo, *167*  
RODOREDA, Mercè, *197, 198, 237*  
RODRÍGUEZ EGUÍA, Carlos, *148*  
ROIG I LLOP, Tomàs, *198*  
ROLLINAT, Maurice, *71, 115, 329*  
ROMAINS, Jules, *187*  
ROSSETTI, Dante Gabriel, *114, 257*  
ROUSSEAU, Jean-Jacques, *176, 356*  
ROVANI, Giuseppe, *461*  
ROVIRA, Pere, *79, 80*  
ROZALÉN FUENTES, Celestina, *43, 48, 50*  
RUIZ ÁLVAREZ, Rafael, *327, 331*  
RUIZ CASANOVA, José Francisco, *28, 56, 57, 58, 60, 66, 67, 68, 82, 291*  
RUIZ CONTRERAS, Luis, *141, 428*  
RUIZ-CASTILLO, José, *182, 183, 187, 188, 296, 298*  
RUSIÑOL, Santiago, *95*

## S

SAGARRA, Josep Maria de, *93, 304*  
SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *409*  
SAINT-SAËNS, Camille, *427*  
SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *148*  
SALAÚN, Serge, *65*  
SALINAS, Pedro, *76, 79, 182, 187*  
SAMAIN, Albert, *63, 81*  
SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, *141, 147, 437*  
SANCHEZ GARCIA, Raquel, *183, 188*  
SANCHEZ GRANJEL, Luis, *148*  
SAND, George, *134, 176, 436*  
SANDEAU, Jules, *176*  
SANGUILY, Manuel, *256*  
SAWA, Alejandro, *465, 466*  
SCOTT, Clive, *17*  
SELLEN, Antonio et Francisco, *43*  
SEMPERE I MASIA, Francesc, *132, 153*  
SERRA I BOLDU, Valeri, *125*  
SHAKESPEARE, William, *138, 169, 303*  
SHELLEY, Percy Bysshe, *94, 438*  
SILVA, José Asunción, *245*  
SILVA, Renán, *139*  
SIMENON, Georges, *186*  
SOBEJANO, Gonzalo, *154, 160*  
SOLDEVILA, Carles, *94, 97, 104, 105, 106, 202, 203, 367, 417, 436*  
SOSA, Enrique, *42, 43, 44*  
SOULARY, Joséphin, *115, 329*  
SOUVESTRE, Pierre, *129*  
SPECKMAN, Elisa, *253, 254*  
STAËL, Madame de, *113*  
STECCHETTI, Lorenzo, *115, 329*  
STEINER, George, *62*  
STENDHAL, *96, 169, 175, 176, 393, 436, 457*  
STEVENSON, Robert Louis, *176, 202*  
STRAVINSKI, Igor, *342*  
STRINDBERG, August, *128, 129*  
SUÁREZ LEÓN, Carmen, *18, 121, 232, 316*  
SUAREZ, Modesta, *165, 170, 294*

SUBIRAS I PUGIBET, Marçal, 200, 358, 365  
SUE, Eugène, 57, 134  
SWINBURNE, Algernon, 114  
SWINGLE, Waldo J., 140

## T

TABLADA, José Juan, 122  
TAXIL, Léo, 134  
TEJERA, Vicente, 43  
TENNYSON, Alfred, 114, 257  
TENREIRO, Ramón María, 294  
THARAUD, Jérôme et Jean, 169, 187  
THIBAUDET, Albert, 176  
THORE, Théophile, 346  
TOLSTOÏ, Léon, 131, 132, 138, 232, 436  
TORRAS I BAGES, Josep, 88  
TORRE, Guillermo de, 132, 147, 162  
TORRES GARCIA, Joaquim, 91  
TOUTAIN, Ferran, 200  
TRIGO, Felipe, 146, 149, 150  
TURGUENIEV, Ivan, 132, 138, 177

## U

ÚBEDA VILCHES, Rosa María, 43, 48, 50  
UHRBACH, Carlos Pío et Federico, 41, 243, 260  
UNAMUNO, Miguel de, 18, 66, 74, 167, 173, 174, 194

## V

VAISSIERE, Robert de la, 395, 396  
VALDES LEAL, Juan de, 357  
VALDIVIA, Aniceto, 110, 111, 113, 114, 121, 316, 328, 336  
VALENCIA, Guillermo, 79  
VALERA, Juan, 47, 54, 71, 72, 109, 233  
VALERY, Paul, 106, 268, 284, 307  
VALESIO, Paolo, 66, 171  
VALLCORBA, Jaume, 88, 89, 91  
VALLE-INCLAN, Ramón del, 18, 74  
VALLEJO, César, 81

VANCES, Pedro, 20, 21, 30, 143, 172, 173, 174, 175, 176,  
177, 178, 179, 180, 208, 383, 389, 406, 423, 430, 432,  
445, 448, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 460  
VARONA, Enrique José, 39, 42, 43, 44, 51, 53, 220, 221,  
223, 243, 248, 256, 258, 326  
VELASCO GÓMEZ, José, 174  
VENY I CLAR, Joan, 123  
VERDAGUER, Jacint, 95, 96, 125, 194, 197, 355, 357, 364  
VERLAINE, Paul, 66, 67, 68, 69, 70, 75, 80, 81, 82, 83, 94,  
114, 115, 160, 169, 170, 171, 226, 284, 288, 289, 295,  
313, 314, 327, 330, 380, 383, 462, 463, 465  
VIGNY, Alfred de, 94, 115, 176  
VILAVERDE, Cirilio, 43  
VILLALBA SALVADOR, María Piedad, 144, 149, 150, 153, 154,  
155, 156, 157, 160, 241  
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, 115, 187, 330  
VIRGILE, 261, 288  
VIRGILI, José María, 134  
VITIER, Cintio, 43, 117, 244, 251, 256, 327, 328  
VOGÜE, vicomte de, 165  
VOLTAIRE, 106, 427, 461

## W

WAGNER, Richard, 138, 341, 342, 343, 372, 373, 421, 463,  
464  
WAILLY, Léon de, 439  
WEBER, Carl Maria von, 356  
WEBSTER, John, 168, 169  
WELLS, H.G., 185  
WHITMAN, Walt, 64, 169, 171, 172, 386  
WILDE, Oscar, 64, 181, 182, 183, 185, 187, 190, 191, 253,  
296, 297  
WOODSWORTH, Judith, 54

## Y

YAOUANQ TAMBY, Emilie, 425, 426  
YRIARTE, Charles, 135

## **Z**

ZALDIVAR, Gladys, 222

ZAMACOIS, Eduardo, 124, 125, 146, 149, 150, 156, 159

ZAYAS, Antonio de, 79

ZENEA, Juan Clemente, 53

ZIMMERMANN, Marie-Claire, 105, 107

ZOLA, Emile, 156, 186

ZORRILLA, José, 47, 51, 114







## **Traductions et traducteurs des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire en Espagne. Du *modernismo* à la *Edad de Plata*.**

Prenant pour objet les traductions du *Spleen de Paris* (*Petits poèmes en prose*) de Baudelaire en Espagne entre les années 1880 et 1930, cette thèse se propose d'examiner le contexte historique, littéraire et éditorial de leur publication, afin de déterminer les modalités de réception du recueil. Le corpus comprend des traductions en castillan et en catalan et prend en compte leur insertion dans les systèmes littéraires d'accueil à La Havane, Madrid et Barcelone ainsi que leurs principales caractéristiques textuelles. Une attention particulière est portée aux traducteurs, récepteurs actifs du texte puisqu'ils en sont à la fois lecteurs et récrivains. Leurs portraits éclairent la condition des traducteurs, qu'ils soient réputés ou inconnus, à une période où la traduction acquiert progressivement une plus grande dignité, du moins dans les discours, mais où les traducteurs sont encore largement méprisés et sous-payés, oscillant souvent eux-mêmes entre le dénigrement d'une tâche si rarement gratifiante et la forte tentation qu'elle représente malgré tout. Ces portraits incluent l'étude de leur conception de la traduction, de la France et de Baudelaire pour mieux comprendre également les enjeux individuels du travail qu'ils ont mené à bien. La question de la réception du genre du poème en prose est traitée principalement à travers les choix éditoriaux et l'interprétation des préfaces dans les versions étudiées.

Mots-clés : Baudelaire, *Spleen de Paris*, *Petits poèmes en prose*, Traduction, Réception, Espagne, Cuba, Catalogne, XIXe siècle, XXe siècle.

## **Translations and Translators of Baudelaire's *Petits poèmes en prose* in Spain. From *modernismo* to the *Edad de Plata*.**

With the translations of Baudelaire's *Spleen de Paris* (*Petits poèmes en prose*) in Spain from the 1880's to the 1930's as its main object, this thesis intends to examine their historical, literary and publishing context in order to determine how the book was received. The corpus includes Castilian and Catalan translations and considers their insertion into their target literary systems in Havana, Madrid and Barcelona as well as their main textual characteristics. A particular focus is placed on the translators as active recipients of the text since they are both its readers and its rewriters. Their portraits shed light on the translators' condition, be they renowned or unknown, at a time when translation progressively acquires more dignity, at least in speeches, while translators are still largely scorned and underpaid. The translators themselves tend to waver between belittling this task, so rarely gratifying, and giving in to its temptation. These portraits also convey their conception of translation, France and Baudelaire to get a better understanding of what was at stake individually in the work they accomplished. The reception of the genre of the prose poem is addressed mainly through analysing the publishing choices and interpreting the prefaces of the studied versions.

Key words: Baudelaire, *Spleen de Paris*, *Petits poèmes en prose*, Translation, Reception, Spain, Cuba, Catalonia, 19th century, 20th century.

## **Traducciones y traductores de los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire en España. Desde el *modernismo* hasta la *Edad de Plata*.**

Tomando por objeto las traducciones del *Spleen de Paris* (*Petits poèmes en prose*) en España entre los años 1880 y 1930, esta tesis se propone examinar el contexto histórico, literario y editorial de su publicación, para determinar las modalidades de recepción del libro. El corpus contiene traducciones en castellano y en catalán y considera su inserción en los sistemas literarios de acogida en La Habana, Madrid y Barcelona así como sus principales características textuales. Particular atención se ha prestado a los traductores, receptores activos del texto por ser al mismo tiempo sus lectores y reescritores. Sus retratos ponen en evidencia la condición de los traductores, sean renombrados o desconocidos, en un periodo en el cual la traducción va adquiriendo mayor dignidad, al menos en los discursos, mientras los traductores siguen despreciados y mal pagados. Los mismos traductores vacilan entre el menosprecio hacia una tarea tan poco gratificante y la fuerte tentación que representa dicha tarea a pesar de todo. Esos retratos incluyen el estudio de su concepción de la traducción, de Francia y de Baudelaire para entender mejor también lo que está en juego individualmente en el trabajo que llevaron a cabo. La recepción del género del poema en prosa se analiza principalmente a través de las decisiones editoriales y de la interpretación de los prólogos en las versiones estudiadas.

Palabras claves: Baudelaire, *Spleen de Paris*, *Petits poèmes en prose*, Traducción, Recepción, España, Cuba, Cataluña, siglo XIX, siglo XX.