

L'édition bilingue de *Versión celeste*, de Juan Larrea : un recueil en ses miroirs

Andrea Martínez-Chauvin
Sorbonne Université 

<https://dx.doi.org/10.5209/thel.100861>

Recibido: 11/02/2025 • Aceptado: 21/07/2025

FR Résumé : Juan Larrea (1895-1980), poète dans l'orbite de la « Generación del 27 » sans en être vraiment, malgré l'admiration de Cernuda et l'intérêt de Guillén, garde encore son aura de « père du surréalisme » en Espagne – mot que lui avait consacré Vittorio Bodini, malgré les réserves de l'auteur. Son œuvre poétique paraît en Espagne dans le recueil *Versión celeste*, en 1970, bien tard par rapport à la temporalité de l'écriture, situable dans ses grandes lignes entre 1919 et 1932, lorsque le choix du français se confirme en tant que langue poétique. Nous souhaitons interroger les aléas de cette publication de longue haleine, dont l'histoire et la composition amènent à une réflexion sur le rapport qu'entretient le poète avec la langue et la traduction, ainsi que sur l'« étrangeté » de cette langue poétique. Pour ce faire, les reflets qu'offrent les traductions, issues de circonstances différentes, sont des pistes fécondes.

Mots clés : Juan Larrea ; histoire éditoriale ; analyse comparative de traductions.

ES La edición bilingüe de *Versión celeste*, de Juan Larrea: espejos de un poemario

Resumen: Juan Larrea (1895-1980), poeta en la órbita de la “Generación del 27”, sin serlo del todo, pese a la admiración de Cernuda y al interés de Guillén, sigue guardando un aura de “padre del surrealismo” en España, que le había otorgado Vittorio Bodini. Con todo, su poemario bilingüe *Versión celeste*, de 1970, es el único que se ha publicado en España. La fecha es tardía respecto a una escritura poética que se puede situar en sus grandes líneas entre 1919 y 1932, años en los que se confirma la elección del francés como lengua poética. Este artículo se propone estudiar los derroteros de este trabajo de publicación, cuya historia y composición llevan a una reflexión sobre la relación del poeta con la lengua y la traducción, así como sobre la “extrañeza” de su lengua poética. Para ello, es una pista provechosa analizar los reflejos que ofrecen traducciones creadas en diferentes circunstancias.

Palabras clave: Juan Larrea; historia editorial; análisis comparativo de traducciones.

ENG The bilingual edition of *Versión celeste*, by Juan Larrea, a mirroring collection of poetry

Abstract: Juan Larrea (1895-1980), a poet in the orbit of the ‘Generación del 27’ without really being one, despite the admiration of Cernuda and the interest of Guillén, still retains his aura as the ‘father of Surrealism’ in Spain – a word that Bodini had coined for him. However, his bilingual collection of poems *Versión celeste*, is the only one published in Spain, in 1970. This date is late in relation to a body of poetic work that can be broadly placed between 1919 and 1932, when the choice of French as the language of poetry was confirmed. Our aim is to examine the ups and downs of this long-running publication, leading to a reflection on the poet's relationship with language and translation, through the ‘strangeness’ of the poetic language. To this end, the reflections offered by the translations, which come from different circumstances, are fertile avenues.

Key words: Juan Larrea; publishing history; comparative analysis of translations.

Sommaire : 1. *Versión celeste*, un recueil à la publication tardive. 2. Un poète entre deux langues, des éditions bilingues. 3. Réécrire, traduire, retraduire.

Cómo citar: Martínez-Chauvin, Andrea. (2025). « L'édition bilingue de *Versión celeste*, de Juan Larrea : un recueil en ses miroirs ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 40(2), 299-308. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.100861>

Lorsque l'on cherche à tendre l'oreille aux voix créatrices qui ont pu être oubliées ou passées sous silence, celle de Juan Larrea (1895-1980) ne s'impose pas d'emblée, loin s'en faut. C'est plutôt la figure de l'essayiste qui se constitue à partir de son œuvre considérable, dès qu'il s'engage dans la direction de revues d'intellectuels espagnols en exil, telle *España Peregrina*, où se tissent des liens entre les républicains. On ne saurait donc avoir la prétention de le tirer de l'ombre, tant son propre travail de prosateur, de critique, de polémiste et d'éditeur, se déploie dans une œuvre foisonnante, dès son arrivée en Amérique en 1939. Son nom fait songer également à l'amitié de León Felipe, et bien avant, à celle de César Vallejo qui l'accompagne, dès leur rencontre à Paris en 1923 et jusqu'au bout, puisque Larrea entreprend l'édition de ses œuvres complètes pour leur parution chez Barral en 1978. Enfin, son nom entoure celui de grands artistes du *xx^e* siècle de sa vision singulière, récemment mise en lumière¹. Il s'attache à trouver dans leurs œuvres des clés qui puissent répondre à sa singulière ambition téléologique, celle d'un ordre socio-culturel nouveau, voué, depuis la guerre d'Espagne, à se reconstituer en Amérique². Ainsi, Larrea ne retourne en Espagne que bien des années après l'avoir quittée : c'est en 1977 qu'il y présente son livre traduit de l'anglais, écrit pour accompagner l'exposition du *Guernica* de Picasso à New York en 1947 (Larrea, 1977).

1. *Versión celeste*, un recueil à la publication tardive

Dans cet itinéraire, quelques pans d'ombre demeurent pourtant, qui nous mènent à revenir à Larrea, à son écriture poétique première et à l'histoire éditoriale heurtée de cette production. Il suffira de rappeler son travail précoce qui le fait un temps entretenir des liens avec l'ultraïsme espagnol, puis l'amène, accompagné de son ami Gerardo Diego, à se rapprocher de Vicente Huidobro, dans un dialogue autour du créationnisme qu'il cherche à dépasser. L'activité poétique devenant pour lui une coordonnée vitale, Larrea quitte son travail aux Archives historiques de Madrid pour s'établir à Paris en 1926, après quelques allers retours : c'est à l'écriture qu'il se consacre alors, malgré les difficultés matérielles. Il n'en reste en tout état de cause que quelques publications dans le paysage éditorial de son temps : l'éphémère revue *Favorables París Poema*, avec Vallejo – deux numéros en 1926, puis des poèmes parus dans l'anthologie poétique de Gerardo Diego (1932 et 1934), ainsi que dans quelques revues, comme *Carmen*³. Ceux-ci sont pour la plupart publiés en espagnol, après avoir été traduits du français. En effet, Larrea fait assez tôt le choix de cette langue d'écriture, qui n'est ni sa langue maternelle ni une langue inconnue, mais une *langue poétique*. Traversée de ses ondulations propres, elle est adoptée pour l'écriture en vers autour de 1926, un seuil qu'il serait vain de déterminer de manière exacte, tant les deux langues coexistent dans son esprit.

Or, l'importance accordée à l'œuvre poétique ne peut être comprise sans prendre en considération un second versant de son œuvre, occulté lui aussi par sa publication tardive. Ce sont des écrits intimes, en espagnol, qui amplifient et glosent sa vie, la rendant indissoluble de son œuvre ; proches de l'écriture du journal, bien qu'ils intègrent d'autres sortes de réflexions, ils sont dès 1926 une voie d'expression fondamentale. La langue espagnole accueille encore en 1928 et 1929 des proses poétiques, considérées par Larrea comme des témoignages privilégiés d'une crise personnelle et historique d'envergure. En témoigne la publication de la plaquette *Oscuro dominio*, en 1934 au Mexique, tirée à une cinquantaine d'exemplaires grâce aux bons soins de Gerardo Diego chez Alcanía. Ce sont, en sus des poèmes parus en revue, les seuls qui soient publiés à des dates proches de celle de leur composition. Les autres poèmes restent dans les cartons ; ils requièrent alors, selon l'auteur, une publication conjointe avec ses écrits intimes.

Poète entre deux langues, Larrea est ainsi partagé, pendant plusieurs années, entre l'écriture en vers et en prose, autant de modalités d'expression d'un *moi* qu'il sent s'écarter peu à peu de son être individuel, jusqu'à désirer sa dissolution. Pressentie en 1931, celle-ci impose un choix : ce sera l'abandon de la poésie et donc de la langue française. « Fin de mi poesía »⁴, comme il le souligne dans ses carnets exubérants de longueur, en partie publiés sous le titre *Orbe*, par Pere Gimferrer, de manière posthume (Larrea, 1990). Comment comprendre ce détachement soudain d'une voix poétique qui formait le nœud de son existence, faisant le lien entre ses écrits, et dont l'importance se dévoile bien des années plus tard ?

Après une vie accidentée, arrive le moment du bilan. Le nombre des publications de l'essayiste est alors foisonnant. Alors qu'un projet de publication de son œuvre poétique, entrepris auprès de José Bergamín, avait subi les aléas historiques de 1936, il semble que la déception ait œuvré. L'absence de sa poésie devient trop saillante, pour ce noyau d'écriture qui avait permis le déploiement de sa pensée singulière ; c'est l'année

¹ Ces travaux ont été réunis récemment grâce à Benito del Pliego dans le volume *Luz iluminada* (Larrea, 2019).

² Américo Ferrari écrit à ce propos : « Toda la obra posterior a *Versión celeste* podría caracterizarse como una ontología poética en la que el razonamiento por analogía pone a la lógica en su lugar, en la que triunfan el espíritu profético y el mito. » (Ferrari, 1979-1980 : 21). (« Toute l'œuvre postérieure à *Versión celeste* pourrait être caractérisée comme une ontologie poétique où le raisonnement par analogie remet la logique à sa place, alors que triomphent l'esprit prophétique et le mythe. ») Toutes les citations des propos ou des écrits en prose de Larrea, ainsi que d'autres auteurs ou critiques, sont traduites par nos soins dans cet article.

³ Voir notamment les numéros suivants : *Verso y prosa*, an II, n° 11, Murcie, juin 1928 ; *Litoral*, Malaga, octobre 1927, n° 5-7 ; *Carmen*, Santander/Gijón, n° 2 à 5, 1928.

⁴ « Fin de ma poésie » est le titre d'une entrée de *Orbe*, qui joue sur le double sens de « fin » en espagnol comme « fin » et « finalité », où l'on lit : « Presumo que el fin de mi concepto de poesía es llegado. Que la poesía era para mí una válvula de escape, un medio consolador, una sublimación de lo que no encontraba en el mundo. Hoy he llegado a la identificación de la vida con la poesía » (Larrea, 1990 : 29). (« Je présume qu'est arrivée la fin de mon idée de la poésie. Que la poésie était pour moi une sorte d'échappatoire, un milieu réconfortant, une sublimation de ce que je ne trouvais pas dans le monde. Aujourd'hui, j'en suis venu à identifier ma vie avec la poésie. »)

qui change la donne à cet égard, avec la publication de *Versione celeste* en Italie, qui précède la parution de *Versión celeste*, en Espagne. Assortie de quelques déconvenues et d'une aura secrète, cette histoire, pour le moins sinieuse, a pu heureusement être retracée ces dernières années grâce aux apports précieux de plusieurs chercheuses (Dolfi, 1995 et 1997 ; Yagüe López, 1998 ; Rodríguez Cerezales, 2011).

Nous souhaitons dès lors revenir non pas tant sur les conjonctures que traverse cette œuvre poétique, que sur l'éclairage qu'offre l'histoire éditoriale du recueil, d'autant plus singulier que Larrea n'en conçoit pas l'existence autrement qu'en version bilingue. À cela vient s'ajouter la complexité d'une écriture faite de strates textuelles, de langues d'écriture qui s'entrecroisent, et de remaniements qui accueillent la réécriture de ses propres textes ; ainsi, sa traduction semble aisément risquée sous la plume d'un autre. C'est pourquoi l'analyse du lien entre poèmes et traduction, lien tissé par le projet éditorial même, nous intéresse ici. Il en va de même des possibilités qu'offre la mise en page bilingue, qui laisse miroiter les sens et les signifiants de poèmes au faible ancrage référentiel. Ainsi, le recueil *Versión celeste*, le seul qui comporte un ensemble de textes écrits entre 1919 et 1932, paraît en 1970 en Espagne chez Barral en proposant une traduction en espagnol des poèmes en français, qui en représentent la majorité. Fruit d'un long parcours, il montre combien Larrea accorde la plus grande importance au projet, malgré certains jugements *a posteriori* sur la valeur de sa poésie. La publication se fait sous le signe d'une redécouverte de Larrea dans l'Espagne de la fin du franquisme, associée à son engagement républicain et à un intérêt plus général de la critique et des poètes pour le surréalisme en littérature. Puis, plus récemment, il faut rendre sa place à un maillon essentiel dans la connaissance de l'auteur, grâce à la parution en 2001 d'une section consacrée au poète dans le numéro 21 de la revue *El signo del gorrión*. Elle comprend un fragment inédit issu de notes personnelles, pages dans lesquelles affleure une réflexion sur la langue poétique, puis les retraductions de cinq poèmes, enfin deux articles sur l'écriture de Larrea⁵, dont celui de Jean-Yves Bériou soulignant une accointance indéniable du poète avec la langue française, qu'il juge tout à fait convaincante – « con una seducción tanto más definitiva en cuanto que viene acompañada de un “disturbio”, cuyo secreto me parece residir, justamente, en la ambigüedad de una lengua que se domina de un modo imperfecto » (Bériou et al., 2001 : 31)⁶.

2. Un poète entre deux langues, des éditions bilingues

Il semble donc que la poésie de Larrea soit indissociable d'un vaste maillage textuel, émanant à la fois des témoignages livrés dans la prose, et de sa pratique poétique, adossée à la langue française. Il faut ainsi revenir sur son émergence en tant que poète, dans le paysage éditorial espagnol de l'après-guerre, bien après sa période fructueuse d'écriture.

Nous l'avons dit, malgré le dépit que Larrea fait mine d'afficher par rapport à sa poésie en 1932, celle-ci se réimpose à lui : une prise de contact hasardeuse, faite de ces coïncidences qui n'en sont pas, lui fournit l'occasion de reprendre ses tapuscrits. Un curieux projet, qui date du 13 août 1966, est porté par un éditeur allemand inconnu, Gudrun Ensslin, qui souhaite publier ses poèmes. Projet qui divertit Larrea, « por su carácter intempestivo y hasta un tanto extravagante⁷ », comme il le raconte rétrospectivement dans « Versión terrestre » en 1978, titre qui fait pendant à celui du titre latent du recueil – qui était déjà cependant le titre de l'une des sections. Il s'agissait pour lui de déterrer ses « añejos lirismos » :

Me parece divertido que desde Alemania me propongan la posibilidad de que a mis 71 años se publique allí una edición bilingüe, si no trilingüe, de mis añejos lirismos, como si fuesen obra póstuma de un poeta desaparecido previamente a estas últimas guerras de los treinta años. Porque lo cierto es que desde julio de 1936 no había vuelto a ocuparme de tales escritos, encerrados en su carpeta. Siempre tendencia mía natural había sido rehuir su publicación. No porque los juzgase desprovistos de todo interés –aparte del indeseable de contaminar la atmósfera literaria–, sino porque el valor que poseyeran se subordinaba para mí al de los textos en prosa correspondientes a una fase complementaria de mi experiencia, más valiosa, a mi parecer, por más activamente revolucionarios en el orden de la mentalidad genérica. Esos lirismos eran, en mi sentir, testimonios fehacientes de los parajes de extrema enajenación que la conciencia del sujeto poético había tenido que afrontar y trasponer en su expedición al más allá por el rumbo de los símbolos imaginarios [...]. (Larrea, 1978 : 6)⁸

⁵ Le conseil de rédaction de *El signo del gorrión* est composé en 2001 de : Miguel Casado, Olvido García Valdés, Luis Marigómez, Gustavo Martín Garzo, Carlos Ortega, Ildefonso Rodríguez, Tomás Salvador González, Miguel Suárez.

⁶ « d'une séduction d'autant plus définitive qu'elle est accompagnée d'un “trouble”, dont le secret me semble résider, justement, dans l'ambiguïté d'une langue que l'on maîtrise de manière imparfaite. »

⁷ « par son caractère intempestif, voire quelque peu extravagant. »

⁸ « Cela m'amuse de voir qu'on me fait, depuis l'Allemagne, la proposition de publier là-bas, du haut de mes 71 ans, une édition bilingue, si ce n'est trilingue, de mon lyrisme d'antan, comme s'il s'agissait de l'œuvre posthume d'un poète tout juste disparu avant les guerres des trente dernières années. Car il est vrai que depuis juillet 1936, je ne m'étais plus occupé de tels écrits, enfouis dans leur classeur. De tous temps, ma tendance la plus naturelle avait été d'en fuir la publication. Non pas que je les eusse jugés dépourvus de tout intérêt – excepté celui, indésirable, de s'épandre dans l'atmosphère littéraire –, mais parce que la valeur qu'ils possédaient était pour moi subordonnée à celle des textes en prose ; des textes correspondant, pour leur part, à une phase complémentaire de mon expérience, plus précieuse, de mon point de vue, car plus activement révolutionnaires dans l'ordre de la mentalité générique. Ces lyres étaient, selon ma manière de sentir, des témoignages vivants de ces confins de l'aliénation extrême que la conscience du sujet poétique avait dû affronter et transposer, dans son expédition vers l'au-delà, par la traversée de symboles imaginaires [...]. »

Le 24 octobre, il transmet aussitôt une anthologie de poèmes ; or l'enthousiasme de ses destinataires est suivi d'un silence prolongé, que Larrea ne s'expliquera que des années plus tard⁹. Puis, le 2 janvier 1967, l'éditeur italien Einaudi, proche de Vittorio Bodini qui avait déjà considéré Larrea comme l'un des « pères du surréalisme » en Espagne, lui demande, lui aussi, la possibilité de publier des poèmes inédits. Larrea n'est pas sans se souvenir qu'il aurait souhaité faire paraître ses écrits intimes – sous le titre de « Orbe (Testimonio poético) » – pour accompagner et donner la mesure de ces poèmes, ces derniers reflétant selon lui « algo así como el cuaderno emocional de la travesía¹⁰ » (Larrea, 1978 : 6). Mais ce souhait est alors écarté. *Versión celeste* paraît en 1969 chez Einaudi, avec une couverture réalisée par Joan Miró ; malgré ces auspices, les vers sont malencontreusement truffés de coquilles qui rendent l'expérience un tant amère.

C'est alors le poète Luis Felipe Vivanco qui, depuis l'Espagne, prend conscience de l'urgence d'éditer Larrea. S'attelant à la tâche, il se rend à l'évidence : Larrea écrit *en français*, alors qu'il s'agit de le faire connaître à un public espagnol, sinon de le faire connaître en tant que poète espagnol. Il lui écrit depuis Madrid, le 15 juillet 1969 :

Pero ahora, con su *Versión celeste* en edición italiana, me enfrento con una nueva realidad, que ya existía, pero no había llegado aún hasta mí como lector de su poesía: la de que la mayoría de los poemas están escritos en francés. No importa. Yo los leo traduciéndolos directamente, *in mente*, al español, sin utilizar apenas la versión –creo que excelente– de Bodini. Me ocuparé del libro –seguramente en las páginas de la nueva *Revista de Occidente*– y de lo que puede significar en estos momentos dentro de la crisis –creo yo– de nuestra poesía joven. Pero será difícil que en esta versión italiana llegue del todo a los jóvenes poetas españoles, andaluces o vascos. Usted, como me dice en su carta, siempre empeñado en quebrar el aro del horizonte. Bien, ya está quebrado. Pero, ¿no cree que ha llegado el momento de la vuelta, y que se podría hacer una edición española, también bilingüe, aunque «aprovechando» las versiones antiguas de Diego, y añadiendo otras nuevas? Me gustaría participar en una empresa así, haciendo de Bodini español (ya que no de nuevo Gerardo). Y, en ese caso, ¿por qué dejar fuera *Oscuro dominio* y otros textos importantes en prosa? ¿Por qué no hacer una edición lo más completa posible, aquí o ahí? ¿Preguntas con respuesta? (Yagüe López, 1998 : 9)¹¹

Il n'a pas de mal à convaincre Larrea¹², qui écrit en 1970 à Barral qu'il serait temps de se comporter comme « albacea superviviente de mi ser de antaño, prestándome a dar a conocer esos testimonios subjetivos que pueden explicar y justificar, como pasadizo introductorio, el carácter de otros escritos posteriores, a mi parecer, más concretamente valederos¹³ ». Voilà Larrea enfin poussé hors de sa volonté tenace de rester à distance, de ne pas intégrer le paysage littéraire espagnol : le choix de son lieu de résidence, la langue d'écriture, le prouvent assez, bien qu'il ne fût pas méconnu de tous¹⁴. Pour marquer son retour et faire reconnaître la portée de sa pensée poétique, la plupart de ses anciens vers restent à traduire et à agencer en sections. En effet, on peut aussi concevoir *Versión celeste* comme un kaléidoscope de traductions : dans l'édition bilingue espagnole, elle mobilise des traductions déjà existantes de Gerardo Diego, ainsi que celles de José Luis Vivanco et Carlos Barral, pour la traduction des poèmes inédits. Trois traducteurs, donc, qui transposent

⁹ Larrea écrit dans « *Versión terrestre* » sa découverte, en 1972, grâce au Professeur Sibenmann, qu'il s'agissait là d'une femme membre du groupe anarchiste Baader-Meinhof, qui trouve la mort quelques années plus tard en se suicidant en prison. Le « *Studio Neue Literatur* » dont elle se réclamait était un groupe de jeunes révolutionnaires qui dissimulaient leur activité subversive sous couvert d'introduire la poésie étrangère dans leur pays.

¹⁰ « quelque chose comme le cahier émotionnel d'une traversée ».

¹¹ « Mais à présent, avec votre *Versión celeste* dans l'édition italienne, je me confronte à une nouvelle réalité, qui existait déjà, mais qui ne m'était pas encore parvenue, en tant que lecteur de votre poésie : le fait que la majorité de vos poèmes sont écrits en français. Ce qui n'importe guère. Je les lis en les traduisant directement dans mon esprit, vers l'espagnol, sans consulter à peine la version –excellente, me semble-t-il– de Bodini. Je m'occuperai du livre – sans doute dans les pages de la nouvelle *Revista de Occidente* – et de ce qu'il peut signifier en ces moments dans la crise – je l'entends ainsi – de notre jeune poésie. Mais il sera difficile que cette version italienne puisse toucher réellement les jeunes poètes espagnols, andalous ou basques. Vous êtes, comme vous le dites dans votre lettre, toujours résolu à briser la ligne de l'horizon. Eh bien, la voilà brisée. Mais, ne pensez-vous pas qu'est arrivé le moment du retour, et que l'on pourrait faire une édition espagnole, bilingue elle aussi, bien qu'en «profitant» des versions anciennes de Diego, auxquelles d'autres, nouvelles, s'ajouteraient ? J'aimerais participer à une telle entreprise, devenir un Bodini espagnol (et non un nouveau Gerardo). Et dans ce cas-là, pourquoi écarter *Oscuro dominio* et d'autres textes importants en prose ? Pourquoi ne pas faire une édition la plus complète possible, ici ou là ? Des questions qui trouvent réponse ? »

¹² Yvonne Hortet écrit à Larrea le 27 novembre 1969 : « En mi última estancia por Milano, Giulio Einaudi me dio un ejemplar de su libro *VERSIONE CELESTE* por la que estamos muy interesados para una posible edición de bolsillo de 5 a 8 mil ejemplares ». (Yagüe López, 1998 : 17). (« Lors de mon dernier séjour à Milan, Giulio Einaudi me donna un exemplaire de son livre *Versión celeste*, auquel nous attachons un grand intérêt pour une éventuelle édition de poche de 5 à 8 mille exemplaires. »)

¹³ Lettre du 7 avril 1970 à Carlos Barral (Larrea, 1992 : XLVI) : « exécuter testamentaire survivant de mon être d'antan, en me prêtant à faire connaître ces témoignages subjectifs qui peuvent expliquer et justifier, comme un chemin introductif, le caractère d'autres écrits postérieurs, plus concrètement valables à mon sens. »

¹⁴ Larrea écrit à Bodini le 1^{er} avril 1964 : « El silencio que hoy envuelve a mi nombre es un fenómeno de posguerra. Cuando regresé a Madrid en 1935 me sorprendió el extremado aprecio en que se tenía por parte del grupo de los más exigentes. Aparte de Diego que siempre me fue "incondicional", Bergamín a la cabeza de la gente de *Cruz y Raya* y sus contornos, incluyendo a Neruda, me hacían una corte que yo eludía como de costumbre, rehusándome a publicar mi libro de poemas *Versión celeste* hasta que no hubiese visto la luz la versión terrestre o sea otro texto extensísimo en prosa cuya publicación estaba anunciada cuando estalló nuestra guerra » (Dolfi 1995 : 131). « Le silence qui entoure mon nom aujourd'hui est un phénomène d'après-guerre. Lorsque je retournai à Madrid en 1935, je fus surpris de l'estime véritable dans laquelle on me tenait, venant du groupe des plus exigeants. Excepté Diego, qui fut toujours un "inconditionnel", Bergamín à la tête des collaborateurs de *Cruz y Raya*, et son entourage, y compris Neruda, me faisaient la cour, chose que j'éluais comme à mon habitude, en refusant de publier mon livre de poèmes *Versión celeste* tant que la version terrestre n'aurait pas vu le jour – c'est-à-dire, cet autre texte extrêmement long en prose dont la publication était annoncée lorsque notre guerre éclata. »

en espagnol les poèmes en français, dans un recueil qui joue de cette disposition en regard. Celle-ci n'est pas anodine, puisqu'en décembre 1969, Larrea avait refusé la possibilité d'une édition exclusivement en espagnol que Visor suggérait¹⁵. De même, le poète proposait-il à Bodini le 20 août 1966, évoquant la soixantaine d'inédits en français qui comptaient le plus pour lui, qu'il pourrait les traduire lui-même, sans grand enthousiasme – « aunque no veo en qué podría ser ello ventajoso para usted » (Dolfi 1995 : 137)¹⁶. Donner les poèmes directement traduits semble donc inconcevable pour Larrea, qui entend offrir l'espace ouvert de l'édition bilingue, des doubles pages qui font osciller le regard d'une page à l'autre, d'une langue à l'autre. Il n'est d'ailleurs pas peu fier, en écrivant à Guillén en 1969, avec tout de même un soupçon d'ironie, de son arrivée tardive sur la scène éditoriale : « Ya ve usted, yo a nuestra edad vistiendo por primera vez el traje de las luces »¹⁷. À un autre de ses correspondants, il fait passer sa poésie pour une stratégie de retour : « La lírica parece ser el mejor de los celestinajes » (Díaz de Guereño, 1995 : 19)¹⁸, car celle-ci ne serait qu'un premier pas pour guider le lecteur vers le restant de l'œuvre. Retenons enfin l'article « Versión terrestre », déjà évoqué, qui vient parachever cette posture d'autojustification, en affirmant sans cesse la valeur secondaire de la poésie, par rapport à la prose, document de l'esprit rationnel.

Si ces affirmations expriment bien une certaine position sur le rôle qu'il entend conférer à l'écriture poétique, elles tendent à amoindrir la recherche créatrice et l'exigence qu'il s'est imposées à travers elle. Pour autant, il n'est pas question pour le poète de livrer les poèmes sans organisation, sans lectures : le processus est minutieusement suivi avec Barral, Larrea recherche des poèmes enfouis, réordonne les sections initialement prévues. Le temps n'a pas dissipé le titre déjà pensé lors du projet d'avant-guerre. Vivanco, dans sa préface à l'édition espagnole, insiste sur l'attachement qu'il porte quasiment parfaite des termes, citant une lettre de Larrea du 15 août 1970 : « [...] el término *Versión* poseía para mí [una] triple referencia justificativa: la de "traducción" o modo celeste de entender la realidad; la de "vuelta" o giro del cielo sobre sí mismo en un cambio de postura hacia el ser humano en nuestros días de universalidad; y la resonancia etimológica que lo adecúa a un libro de "versos" » (Larrea, 1970 : 36)¹⁹.

Malgré les contraintes que la distance océanique impose à la correspondance, sujette aux aléas entre l'Argentine et l'Espagne, et même si le poète manque de temps pour retrouver l'ensemble des poèmes qu'il aurait souhaité y faire figurer, le projet est mené à bien et permet aux lecteurs espagnols de découvrir, plutôt que de relire, un autre Larrea. On peut donc en conclure que la publication est loin d'être une simple formalité, et qu'elle participe d'une révélation *a posteriori* jugée nécessaire par un ensemble d'acteurs du champ, fort loin d'être anecdotique.

Il faut par ailleurs souligner l'attention insistante portée au texte, puisque le poète avait été échaudé par les nombreuses coquilles de l'édition italienne, qui auraient pu faire douter le lecteur, plus que de raison, de sa maîtrise de la langue française, comme le montre la lettre du 30 juin 1969 à Bodini :

Lo único lamentable son las muchísimas erratas del texto francés. No quise decírselo al Sr. Einaudi por no mortificarlo, pero descubrí de inmediato un par de docenas. ¿Cómo no se les habrá ocurrido dar a corregir las pruebas a algún francés, según yo imaginaba? Más de una proviene de mi texto original, que siempre se le escapan a uno cuando escribe a máquina, sobre todo en idioma extranjero. Otras, la gran mayoría, de los tipógrafos. También he reconocido alguna de las que le corregí a usted en las cartas anteriores. [...] ¿Cómo convencer al lector de que no es culpa de mi ignorancia del idioma? (Dolfi, 1997 : 205)²⁰

Au demeurant, Larrea semble peu enclin à l'autotraduction : « me es del todo imposible verterle mis poemas al español, tarea para mí, como autor, en modo alguno sencilla » (le 23 novembre 1966, Dolfi, 1995 : 139). Il propose alors une édition trilingue en français, espagnol, italien, que l'on peine à imaginer, et même, de prêter main-forte pour la traduction en tant que relecteur :

Por tratarse de un ciclo cerrado de mi experiencia, sería éste el único modo de atenernos a una realidad correctamente establecida e idéntica para todos, evitando a la vez traicionarme a mí mismo mediante una traducción insuficiente si no un tanto arbitraria, que convirtiera a la suya en un eco de

¹⁵ « Entiendo, como usted, que es indispensable el texto en francés, y que no es correcto presentarme como un autor no español puesto que, entre otras cosas, algunos poemas están en castellano. Para su completa información le diré que "Versión celeste" es para mí un fenómeno significativamente occidental de proyección a la universalidad ». Lettre du 26 décembre 1969 de Larrea à Vivanco (Yagüe López, 1998 : 16). (« Comme vous, je comprends que le texte en français est indispensable, et qu'il n'est pas correct de me présenter comme un auteur non espagnol puisque, certains poèmes, parmi d'autres écrits, sont bien en espagnol. Pour que vous soyez entièrement mis au fait, je dois dire que *Versión celeste* est pour moi un phénomène significativement occidental de projection vers l'universalité. »)

¹⁶ « même si je ne vois pas en quoi cela pourrait être profitable pour vous ».

¹⁷ Lettre inédite de Larrea à Guillén, datée du 5 novembre 1969 à Cordoue (Smith, 1995 : 12) : « Voyez-vous, me voici, à notre âge, revêtant pour la première fois l'habit de lumière. »

¹⁸ « La poésie semble être la meilleure des entremetteuses. »

¹⁹ « [...] le terme *Versión* possédait pour moi [une] triple référence justificative : celle de "traduction" ou manière céleste de comprendre la réalité ; celle de "retour" ou repli du ciel sur soi-même, dans un changement de posture en direction de l'être humain dans cette période actuelle d'universalité ; et la résonance étymologique qui s'ajuste bien à un livre de "vers". »

²⁰ « La seule chose regrettable est l'énorme quantité d'*errata* du texte en français. Je n'ai pas voulu le dire à M. Einaudi pour ne pas le mortifier, mais j'en ai découvert d'emblée deux douzaines. Comment n'ont-ils pas pensé à donner à corriger les épreuves à un Français, comme je l'escomptais ? Plus d'une faute provient de mon texte original, ce qui ne manque pas d'arriver lorsqu'on écrit à la machine, surtout dans une langue étrangère. D'autres, la majorité, viennent des typographes. J'en ai reconnu certaines parmi celles que j'avais corrigées dans votre version, dans des lettres antérieures. [...] Comment convaincre le lecteur qu'il ne s'agit pas là de mon ignorance de la langue ? »

segunda mano. Si más tarde alguien quisiera verter los poemas al español, como en su día lo hizo Gerardo Diego, yo podría evidentemente ayudarle un poco. Parecidamente, a usted podría resolverle, llegado el caso, las dudas que le originasen los textos francés y español. (Dolfi, 1997 : 205)²¹

Ces hypothétiques doutes sont à l'origine d'une correspondance suivie entre les traducteurs espagnols et Larrea, qui ne se contente pas de répondre aux interrogations, mais fait œuvre d'exégète vigilant sur ses textes. Ainsi les traducteurs cherchent-ils son approbation, comme le laisse penser le témoignage de Vivanco à Yvonne Hortet, l'interlocutrice aux éditions Barral, le 3 février 1970, sur les traductions entreprises :

Pero estas traducciones no están más que en borrador, quiero decir que aún no están puestas por mí en limpio, y esta labor me parece la más difícil, pues es cuando hay que consultar a fondo los dos diccionarios, francés y español. En Larrea es fundamental el acierto mismo de la palabra y por eso resulta tan apasionante traducirlo. Es casi como traducir a Rimbaud o a Éluard. Además, mi traducción debo enviársela al propio Larrea para que sea él el que diga la última palabra. Con todas estas exigencias necesarias, a mi parecer, no creo poder entregar el texto antes de semana santa, es decir a fines de marzo. (Yagüe López, 1998 : 19)²²

Pourtant, cette attention pointilleuse n'entrave pas certaines lacunes, puisque l'on peut aussi repérer dans la première édition espagnole de nombreuses coquilles, voire des erreurs apparentes de traduction, du moins des choix qui ne semblent pas motivés si l'on s'en tient aux originaux. On songe aux longs trajets de cette correspondance entre continents, à l'espacement temporel induit, mais aussi aux derniers changements auxquels Larrea soumet les épreuves : les remaniements ne sont pas toujours des moindres. Ainsi, les traducteurs auraient pu dans certains cas disposer de versions intermédiaires des poèmes, alors qu'une version définitive et légèrement différente se trouve publiée en français. Cet empressement se retrouve à la fin du recueil, dans les annexes qui offrent des textes ajoutés à l'ensemble, une fois que les épreuves sont fixées.

On ne peut donc s'empêcher de constater des décalages, d'autant plus saillants qu'ils sont mis en valeur par l'édition bilingue. Sans pouvoir juger de ce qui relève de l'erreur, d'une compréhension lacunaire ou de la décision du traducteur, on remarque en ligne générale des traductions très attentives à la littéralité, ce qui peut dérouter notamment lorsque Larrea emploie des locutions ou des idiomes en français. Bien entendu, il y a aussi une certaine résistance à la traduction, qui est inhérente à cette poésie. Celle-ci joue de plusieurs phénomènes ambivalents, et paraît forcer le lecteur à doubler sa lecture de traductions potentielles vers l'espagnol, lorsque certaines constructions ou certains choix de termes en français ne semblent pas aller de soi. Pour ne donner qu'un exemple, dans le poème « Belle île 20 septembre », Bodini questionne Larrea sur le syntagme « relissant tes lettres », où la coquille pour « relire » semble évidente ; or, Larrea confirme qu'il s'agit bien du verbe relisser, « lisser à nouveau »²³ (Dolfi, 1995 : 125).

Lorsqu'en 1989, Cátedra réédite le recueil sous la direction de Miguel Nieto, de nouvelles coquilles affleurent dans le texte original ; au demeurant, l'éditeur revient sur certaines des traductions, qui lui semblent présenter trop d'écarts avec la version originale du poème, tout en indiquant en note les changements opérés²⁴. En somme, le doute plane, consubstantiel à la structuration du recueil bilingue, et porte à s'interroger non pas tant sur la qualité de la traduction, que sur les différentes traductions que les poèmes écrits en français font miroiter : celles présentes sur la double page, et celles qui germent dans l'esprit du lecteur. Les textes sont pris dans un mouvement oscillant, entre la langue maternelle espagnole du poète, ses possibles échos décelables dans les vers écrits en français, et le rôle déterminant de la syntaxe d'une langue acquise qui, comme un gond, guide et déjoue les attentes. L'impression de flottement du sens, favorisée par la mise en regard des textes, mène ainsi à interroger la démarche créatrice de Larrea à travers un exemple singulier, afin de mieux percevoir la complexité de la démarche de traduction, inhérente au projet éditorial tel qu'il est conçu.

3. Réécrire, traduire, retraduire

L'attention portée à une traduction des poèmes perçue comme nécessaire, mais vouée à d'autres mains que celles de l'auteur, mène à interroger ces versions *autorisées*, et peut nous renseigner sur la genèse de l'écriture même du poète. Peut-être représentent-elles une étape supplémentaire dans la voie de la « dépossession » de soi, que Larrea revendique dans plusieurs essais ; ou bien manifestent-elles le besoin incessant de mettre à distance le poème original, interrogeant ce que la traduction perd ou regagne sur le texte original en français, lui-même construit sur des résonances que l'on pressent avec l'espagnol. Pour un lecteur qui maîtriserait les deux langues, on se figure comment la lecture se trouve, en quelque sorte, redoublée d'une traduction mentale, fantomatique et parallèle, faite de pressentiments que la traduction imprimée confirmerait ou non.

²¹ « Comme il s'agit d'un cycle fermé de mon expérience, ce serait là la seule manière de nous en tenir à une réalité correctement établie et identique pour tous, en évitant de me trahir moi-même, à travers une traduction insuffisante, si ce n'est un tant soit peu arbitraire, qui ferait passer la vôtre pour un écho de seconde main. Si plus tard, quelqu'un voulait traduire les vers en espagnol, comme Gerardo Diego l'avait fait, je pourrais alors, naturellement, vous aider un peu. De la même manière, je pourrais vous aider à résoudre, si tel était le cas, les doutes que pourraient soulever les textes en français et en espagnol. » Concernant la citation précédente : « il m'est tout à fait impossible de transposer mes poèmes en espagnol, tâche qui pour moi, en tant qu'auteur, est loin d'être simple. »

²² « Mais ces traductions ne sont qu'à l'état de brouillons, je veux dire que je ne les ai pas encore mises au propre, et ce travail me paraît être d'une grande difficulté, car c'est là qu'il faut consulter à fond les deux dictionnaires, français et espagnol. Chez Larrea, la justesse même du mot est fondamentale, c'est la raison pour laquelle il est si passionnant de le traduire. C'est presque comme traduire Rimbaud ou Éluard. En outre, je dois envoyer ma traduction à Larrea en personne, afin qu'il puisse trancher en dernier recours. Avec toutes ces exigences nécessaires, je ne crois pas, à mon sens, pouvoir remettre le texte avant la Semaine sainte, c'est-à-dire fin mars. »

²³ Laura Dolfi cite d'autres exemples dans son prologue à la correspondance Larrea-Bodini (Dolfi, 1995 : 125).

²⁴ L'édition cherche à harmoniser les traductions en signalant les changements en notes, avec des lacunes qui n'ont pas échappé à la vigilance de Díaz de Guereñu (cf. Díaz de Guereñu, 1989).

Le rapport de fidélité entre le texte et sa traduction interroge la singularité d'un cheminement créateur particulièrement décelable dans le cas de deux poèmes. La complexité de leur genèse s'y prête car elle met en relief les strates d'écriture et de réécriture qu'engage le travail poétique de Larrea. Ainsi, « En costume de feuilles mortes » et « Espinas cuando nieva », poèmes distincts dont la genèse semble être concomitante, nous éclaireront sur un mouvement de convergence et de divergence entre les deux langues, ce même mouvement inhérent au travail de traduction qui, dans le cas de Larrea, se déroule en amont de l'écriture²⁵. Le poème en français ouvre dans *Versión celeste* la section « Pure perte » ; il devait être suivi, selon le souhait du poète, par « Espinas cuando nieva » dans l'édition parue chez Barral. Ce dernier poème est datable puisqu'il avait été publié en mars 1928, lors de la participation de Larrea au numéro hommage de la revue *Carmen* à Fray Luis de León²⁶. Malgré leur début commun, comme le remarque Ildelfonso Rodríguez, les chemins se scindent dès la fin de la seconde strophe, alors même que les ressemblances pourraient évoquer une autotraduction des deux premières strophes. On ne peut identifier sans élaborer de conjectures une langue d'origine, pas plus que l'on ne dispose de date d'écriture, même si l'on sait que Larrea écrit en français la plupart de ses poèmes dès 1924²⁷. Une autre différence est à percevoir dans leur tonalité : de l'avis de Larrea lui-même, « Espinas cuando nieva » serait le plus classique des deux²⁸.

EN COSTUME DE FEUILLES MORTES	ESPINAS CUANDO NIEVA [1928] <i>En el huerto de Fray Luis</i>
Rêve-moi rêve-moi en hâte étoile de terre cultivée par mes paupières prends-moi par mes anses d'ombre affole-moi d'ailes de marbre en feu étoile étoile parmi mes [cendres]	Suéñame suéñame aprisa estrella de tierra cultivada por mis párpados cógeme por mis asas de sombra alócame de alas de mármol ardiendo estrella estrella entre mis [cenizas]
Pouvoir pouvoir enfin trouver dans mon vertige la statue d'un héros de soleil les pieds à fleur d'eau les yeux à fleur d'hiver	Poder poder al fin hallar bajo mi sonrisa la estatua de una tarde de sol los gestos a flor de agua los ojos a flor de invierno
Adieu le monde entre mes rêves d'adieu les hommes adieu les hommes et les petits villages de leurs mains	Tú que en la alcoba del viento estás velando la inocencia de depender de la hermosura volandera que se traiciona en el ardor con que las hojas se vuel- ven hacia [el pecho más débil]
Il y a partout des épées qui me coupent en morceaux oh cataractes d'épées	Tú que asumes luz y abismo al borde de esta carne que cae hasta mis pies como una viveza herida
Cataractes d'épées c'est l'ordre en marche c'est moi qui marche sur des cavernes craquantes comme des crânes	Tú que en selvas de error andas perdida
Personne ne s'était encore noyé	Supón que en mi silencio vive una oscura rosa sin salida y sin [lucha]
Personne n'était jadis dans l'ombre	
Aujourd'hui c'est moi mais moi ne m'ap- partiens pas plus que les oi- seaux qui dorment dans mes yeux ne leur appartiennent	

Tableau 1. Comparaison de deux poèmes : « En costume de feuilles mortes », section « Pure perte » (Larrea, 1970 : 142) et « Espinas cuando nieva » (*Carmen*, n° 3-4, mars 1928 et Larrea, 1970 : 220).

²⁵ Cela pourrait expliquer ce phénomène d'étrangeté que Jean-Yves Bériou rend en ces termes : « [...] las imágenes se encadenan y, de repente, hay algo que se resiste, como si, en el cuerpo del poema, una extrañeza indeterminada me obligase a pararme, a desanudar la evidencia poética, que retorna así a la indeterminación radical que la fundamenta e irriga toda conciencia poética, es decir, toda conciencia singular de sí misma ». (Bériou *et al.*, 2001 : 31). « [...] les images s'enchaînent et, d'un coup, quelque chose résiste, comme si, dans le corps du poème, une étrangeté indéterminée m'obligeait à m'arrêter, à dénouer l'évidence poétique, qui retourne ainsi à l'indétermination radicale qui la sous-tend et qui irrigue toute conscience poétique, c'est-à-dire, toute conscience singulière d'elle-même ».)

²⁶ *Carmen*, n° 3-4, mars 1928, numéro double consacré « Al Maestro Fray Luis de León », s.p.

²⁷ D'autres extraits dans les archives du poète laissent bien penser que la chronologie est loin d'être limpide et que la datation d'un poème qui précéderait l'autre est une hypothèse ardue.

²⁸ Il y aurait bien des remarques à faire sur le choix de la langue française par Larrea et les justifications qu'il apporte. Par influence de Vicente Huidobro, par goût prononcé de la poésie symboliste et contemporaine écrite en français, le français finit par s'imposer comme langue d'écriture afin de sortir du carcan trop rhétorique de la langue espagnole, selon le poète même. Il écrit aussi, dans « Presupuesto vital », d'abord paru dans le numéro de juillet 1926 de *Favorables París Poema* : « Así está nuestro idioma de rechinate e incurtido, así extraordinaria es la página donde las palabras no huelen a diccionario y sí a boca fresca, así nuestra sensibilidad circulante está de paquidermizada y nuestra historia literaria se reduce a una simple suposición de flores a porfía en el vacío » (Larrea, 1970 : 310). « Il en va ainsi de l'état de notre langue, grincante, âpre ; tout comme il en va du caractère extraordinaire de la page où les mots ne sentent pas le dictionnaire, mais la bouche fraîche, et c'est ainsi que notre sensibilité circulante est atteinte de pachydermie et que notre histoire littéraire se réduit à une simple supposition de fleurs, lancées obstinément dans le vide. »)

À la fin de la seconde strophe, moment où les deux poèmes se diffractent, le poème en espagnol se prolonge autour d'une construction anaphorique qui invoque un interlocuteur (« tú »), jusque dans l'impératif du dernier vers (« Supón »). Les échos avec la poésie mystique ne font pas de doute – « luz y abismo al borde de esta carne », « una viveza herida » –, et dans les deux poèmes, le premier vers fait résonner un noyau hendécasyllabique initial (« rêve-moi en hâte étoile de terre » ; « sueñame aprisa estrella de tierra »), que le redoublement du verbe vient troubler. Ce balbutiement initial introduit des vertus dissociatives : le « yo poético » de « Espinas cuando nieva » est placé en retrait, voilé dans le possessif « mi silencio » du dernier vers ; mouvement d'effacement qui va à rebours de l'insistance sur le « je », montrée dans la seconde partie du poème en français. Dans ce dernier, un obsédant « Personne » revient dans deux vers isolés, fermement encadré par le pronom complément : « c'est moi » au vers 15, « c'est moi mais moi » au vers 19. C'est bien dans la densité pronominale de cette première personne que tient l'écart entre les poèmes. On sent là qu'un processus d'aliénation rompt avec le lyrisme des premières strophes²⁹. Dans la quatrième strophe, quasiment centrale, jouant sur les occlusives, la violence est manifeste : « Il y a partout des épées qui me coupent » (vers 10). L'association « cataractes d'épées » insiste sur la fulgurance et la meurtrissure, alors même qu'il n'y aurait dans le poème espagnol que la « viveza herida » pour leur faire écho, que les « hojas » pour présenter la suspicieuse ambiguïté de la feuille morte associée à la lame, en vertu de la polysémie du terme.

Concernant la faculté qu'a cette langue poétique française à être perçue dans l'ombre de l'autre langue, nous pouvons également remarquer le rôle incantatoire des répétitions, dès les premiers vers : les termes « étoile étoile », « Pouvoir pouvoir », accrochent le regard et favorisent la friction de natures grammaticales différentes. Il en va ainsi dans l'injonction « étoile étoile », suspendue entre une fonction vocative ou un impératif plus onirique. Le doute est permis, auquel s'ajoute l'étrangeté si l'on pense au verbe espagnol « estrellar », que l'on entend en filigrane dans sa forme pronominale « estrellarse » – renvoyant d'emblée à la chute –, là où l'on serait plutôt tenté de lire un équivalent du verbe « s'étoiler ». Ce phénomène, qui mène à pressentir dans certains termes une allusion à leur possible double en espagnol, est récurrent tout au long du recueil³⁰. Il est d'autant plus ancré que de nombreux exemples prouvent l'affection de Larrea pour la paronomase, une des ressources privilégiées pour faire trembler la langue, en menant à écouter d'invisibles échos dans l'entre-deux des langues, qui ne pourraient tenir que dans l'esprit du lecteur hispanophone et francophone. C'est le cas du mot « anses » planant sur le deuxième vers du poème français : « cultivée par mes paupières prends-moi par mes anses d'ombre ». Selon le registre mystique du poème en espagnol, les « anses d'ombre » ne peuvent que décevoir si on les considère comme telles, alors qu'elles pourraient tout aussi bien provenir de la volonté de faire tenir le mot « ansia » dans un mot français. Interprétation démentie bien sûr par le poète, qui traduit comme il écrit, proposant dans « Espinas cuando nieva » l'abrupte littéralité des « asas de sombra ».

Ces quelques remarques peuvent donner la mesure du jeu constant entre les deux langues, qui suscite la possibilité illusoire de faire coïncider les signifiants en espagnol et en français, tout en démantelant leur équivalence et en provoquant de multiples brisures. À en juger par la racine commune que l'on trouve dans ces deux poèmes, on comprend que la langue poétique de Larrea se nourrisse des ambivalences, du passage entre les langues. On conçoit que la dimension fertile des chaînes d'homophonies demande, pour tout traducteur qui aurait affaire à ces poèmes, une attention minutieuse à chacune de leurs inflexions. Ces deux cas d'écriture nous éclairent par conséquent sur la démarche d'écriture funambule de Larrea, tenant à une réécriture suspendue entre deux langues, qui relance la force créatrice de la parole poétique. On conçoit mieux dès lors l'intérêt de la disposition de *Versión celeste*, où les poèmes français, placés en miroir de leur traduction, rendent manifestes les possibles questionnements dans l'espace de la double page, lieu de perte ou de surplus de sens, ou du moins de féconds décalages.

Un nouveau prisme de lecture peut encore être amené lorsque l'on considère les retraductions de certains poèmes, datant de 2001, qui montrent leur disponibilité et leur plasticité, comme si chaque traduction venait à constituer leur seconde nature. C'est pourquoi il nous importe de revenir sur le numéro 21 de la revue *El signo de gorrión* coordonné par Ildelfonso Rodríguez, conçu comme « un ejercicio de acercamiento, una manera de homenajear a Larrea "leyéndolo" de ese modo especial con que se lee al traducir³¹ », dans les mots de Miguel Casado. Dans la section consacrée à Larrea, sont publiés les textes suivants : un inédit de *Orbe*, que Benito del Pliego livre à partir des Archives, puis la traduction de cinq poèmes sous la plume de quatre poètes espagnols : « Sin límites », par Pedro Provencio, « Señal de unión », par Víctor M. Díez, « Palingenesia », par Ildelfonso Rodríguez, « Con traje de hojas muertas » et « Verdad capital », par Miguel Casado. Enfin, le numéro offre deux articles sur l'écriture de Larrea, qui, s'attachant à la fluctuation entre les langues, permettent de confirmer qu'il serait bien illusoire de penser qu'une langue isolée prendrait, seule, l'ascendant sur l'écriture poétique. Il s'agit de « Un lector francés de Larrea », par Jean-Yves Bériou, et de « La vía abundante y purgativa » par Ildelfonso Rodríguez. Cette publication offre ainsi les deux facettes de l'écriture, en prose et en vers, que Larrea aurait appelées de ses vœux. Une différence de taille, pourtant, par rapport à l'édition de Barral : ici, les poèmes traduits ne font pas figurer les originaux en regard, ce qui rend

²⁹ Dans un autre poème, « Vérité capitale », cet effacement affecte aussi le personnage féminin, interlocuteur privilégié. Le pronom « elle » y est occulté au profit de l'homophonie avec le mot « aile », ce qui rend l'attaque du poème déroutante : « Pour aile », et ce d'autant plus en espagnol (« Por ala »).

³⁰ Ainsi transparaissent des doutes, pour ne citer qu'un exemple, sur le terme « éclats » (dans le poème « Palingénésie » : « sauf la folie tout est à refaire mais sans éclats ») et bien d'autres termes polysémiques (voir notamment la lettre de Bodini du 21/06/1968. Dolfi, 1997 : 195-197). Larrea répond, pour « éclats » : « trizas, añicos, aquí de vasos rotos ».

³¹ Nous remercions vivement l'attention de Miguel Casado qui avec générosité a pris soin de répondre à nos questions, en septembre 2024, et qui partage son souvenir du numéro en ces mots : « un exercice d'approche, une manière de rendre hommage à Larrea "en le lisant" de cette manière particulière avec laquelle on lit lorsqu'on traduit ».

sans doute au lecteur toute sa disponibilité envers le texte en espagnol, et l'affranchit du retour au texte original, intuitivement mobilisé par l'édition bilingue. Au demeurant, et de toute évidence, les traductions ne sont plus accomplies sous le regard tutélaire du poète, ce qui permet de mieux percevoir la vitalité des textes et les ambiguïtés que la traduction peut faire travailler.

Pour faire suite aux remarques précédentes, l'on considèrera en parallèle deux traductions différentes du poème « En costume de feuilles mortes » déjà cité auparavant, dans la traduction de Luis Felipe Vivanco chez Barral (« En traje de hojas secas ») et dans celle Miguel Casado en 2001 (« Con traje de hojas muertas ») :

EN TRAJE DE HOJAS SECAS	CON TRAJE DE HOJAS MUERTAS
Suéñame suéñame aprisa estrella de tierra cultivada por mis párpados cógeme por mis asas de sombra alócame de alas de mármol ardiendo estrella estre- lla entre mis [cenizas	Suéñame suéñame deprisa estrella de tierra cultivada por mis párpados tómame por mis asas de sombra enloquécame con alas de mármol ardiendo estrella estrella [entre mis cenizas
Poder poder al fin hallar en mi vértigo la estatua de un héroe de sol los pies a flor de agua los ojos a flor de invierno	Poder poder al fin encontrar en mi vértigo la estatua de un héroe de sol los pies a flor de agua los ojos a flor de invierno
Adiós el mundo entre mis sueños de adiós los hombres adiós los hombres y los pueblecitos de sus manos	Adiós al mundo entre mis sueños de adiós a los hombres adiós a los hombres y las aldeas de sus manos
Por todas partes hay espadas que me cortan en pedazos oh cataratas de espadas	Hay alrededor espadas que me cortan en pedazos oh cascadas de espadas
Cataratas de espadas es el orden en marcha soy yo quien ando sobre cavernas que crujen como cráneos	Cascadas de espadas son el orden en marcha soy yo quien anda sobre cavernas crujientes como cráneos
Nadie se había ahogado aún	Nadie se había ahogado aún
Nadie estaba antaño en la sombra	Nadie estaba entonces en sombras
Ahora soy yo pero yo no me per- tenezco al modo como los pájaros que duermen en mis ojos no les pertenecen	Hoy yo estoy pero no me per- tenezco más que los pájaros que duermen en mis ojos les pertenecen.

Tableau 2 . À gauche, traduction sous le titre « En traje de hojas secas » du poème « En costume de feuilles mortes », par Vivanco (Larrea, 1970 : 143) ; à droite, traduction par Casado sous le titre « Con traje de hojas muertas » (*Signo del gorrión*, 2001 : 28).

Au début du poème, on distingue une attention différente portée au poids des sonorités. En effet, les « cataractes d'épée³² » du poème en français, sont rendues par « Cataratas de espadas » dans la traduction de Vivanco et par « Cascadas de espadas » dans celle de Casado, préservant l'assonance et privilégiant dans les deux cas l'allitération des occlusives. Les sonorités des « épées qui me coupent », dans le poème français, amenant les « cataractes », pourraient être à l'origine du changement de terme dans la traduction la plus récente³³. Quant à la remarquable dernière strophe, on note un amendement dans cette dernière traduction, qui revient sur une erreur de la première version où le « ne » explétif français apparaissait traduit (« ne leur appartiennent »). Par ailleurs, les tmèses, au nombre de deux dans le poème de Larrea, montrent combien la violence se déplace en fin de vers, où une rime visuelle s'ajoute à l'assonance. Dans l'original, on décèle par trois fois les lettres « oi », dans « moi » et « oiseaux » ; puis le terme « seaux » se décante en « yeux », au début des derniers vers. Ces forces sonores de percussion mènent à relire attentivement le début de chaque vers. On constate que le frappé des sons, marqué par les tmèses, semble être répercuté dans la densité monosyllabique, sur laquelle insiste la traduction de Miguel Casado : « Hay », « Soy yo », « Hoy yo estoy », se trouvent en début de vers, pour « Il y a », « C'est moi », « Aujourd'hui c'est moi », alors que cela est plus diffus dans la traduction de Vivanco. En outre, la seconde traduction fait le choix de réduire sensiblement le mètre de vers en vers, et, contrairement à celle de Vivanco, de placer en fin de vers la rime visuelle entre « yeux » et « oiseaux ». Celle-ci se trouve transposée par la fricative sonore inhérente à ces deux mots en espagnol (« pájaros » et « ojos »). Les deux traductions en revanche font le choix d'effacer la tmèse de « oi-/ seaux », trop abrupte sans doute en espagnol.

³² Dans une des versions présente dans les Archives, il s'agissait de cavernes « craquantes comme des gants ».

³³ Pour faire retour sur le poème « Espinas cuando nieva », la violence y semble presque indécélable. On ne peut soupçonner l'épée que dans la présence d'une lame (« el ardor con que las hojas se vuelven hacia el pecho más débil » : « hojas » comme des « feuilles » dans leur troublante polysémie, également présentes dans le titre français « En costume de feuilles mortes ».

Bien qu'il y ait lieu de commenter plus exhaustivement les deux traductions, ces remarques nous éclairent sur la diversité du traitement réservé au fil sonore des poèmes, écrits d'abord dans ce français *troublant* dont nous avons esquissé les caractéristiques. Le travail sensible du poème réserve par endroits de nombreuses possibilités à la traduction, qui rend au poème une autre respiration, ainsi qu'une perméabilité à plusieurs signifiants. En outre, à l'intérêt de la retraduction s'ajoute celui de la présentation des poèmes lorsqu'on les appréhende comme des entités autonomes, directement en espagnol. Ainsi, ceux-ci peuvent être rendus à la langue maternelle de Larrea, sans qu'ils ne soient le fruit de ses choix de traduction, qui figent parfois les poèmes dans l'interprétation qu'il en fait.

En somme, nous avons souhaité retracer le cheminement éditorial d'un recueil singulier, paru sur le tard pour couronner *a posteriori* l'œuvre de Larrea, tout attaché, encore en 1966, à rester une voix sonore depuis la distance. Or, nous pouvons percevoir dans le travail poétique bien plus qu'un témoignage qui confirmerait les interprétations téléologiques développées dans les essais. Le soin porté à la préparation de l'édition montre bien l'attachement encore vif envers ces écrits. Bien qu'il soit difficile de sortir les poèmes du système de signification longuement bâti, il nous semble que le travail de traduction entrepris pour les besoins de l'édition bilingue, même s'il livre une traduction *autorisée*, permet de restaurer une part de hasard dans le poème – ce même hasard présidant à la « razón poética³⁴ » que le poète appelle de ses vœux. Si le choix de l'édition bilingue fait sens pour une poésie qui est conçue et construite dans les franges de l'entre-deux, les retraductions parues dans *El signo del gorrión* montrent aussi l'intérêt certain de retraduire Larrea, de rendre le texte à son travail éminemment poétique plutôt qu'à des carcans interprétatifs, et d'en distinguer d'autres reliefs.

Références bibliographiques

- Bériou, Jean-Yves (et al.) (coord.), (2001) « Juan Larrea » in *El signo del gorrión*. Madrid, Trotta, n° 21, pp. 9-44.
- Díaz de Guereño, Juan Manuel, (1989) « Una edición inane de *Versión Celeste* », *Ínsula*. N°511, pp. 10-11.
- Díaz de Guereño, Juan Manuel, (1995) « *Versión celeste*, cabeza de puente », *Ínsula*. N°586, pp. 18-20.
- Dolfi, Laura, (1995) « Epistolario inédito de Juan Larrea a Vittorio Bodini (Datos para la historia y edición de *Versión Celeste*) », *Fundación Federico García Lorca*. Décembre, n°18, pp. 119-148.
- Dolfi, Laura, (1997) « Epistolario inédito de Juan Larrea a Vittorio Bodini (Datos para la historia y edición de *Versión Celeste*) » in *Fundación Federico García Lorca*. Décembre, n°21-22, pp. 189-218.
- Ferrari, Americo, (1979-1980) « Juan Larrea entre los dos mundos del surrealismo », *Poesía. Revista ilustrada de información poética*. Hiver, n°5-6, pp. 17-21.
- Larrea, Juan, (1969) *Versión celeste*. Édition de Vittorio Bodini. Turin, Einaudi.
- Larrea, Juan, (1970) *Versión celeste*. Édition de Luis Felipe Vivanco. Barcelone, Barral.
- Larrea, Juan, (1977 [1947]) *Pablo Picasso : Guernica*. Madrid, Cuadernos para el diálogo - Edicusa.
- Larrea, Juan, (1978) « Versión terrestre, Poesía. Teatro. Destino », *Poesía*. Août-septembre, n°2, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 6-15.
- Larrea, Juan, (1989) *Versión celeste*. Édition de Miguel Nieto. Madrid, Cátedra.
- Larrea, Juan, (1990) *Orbe*. Édition de Pere Gimferrer. Barcelone, Seix Barral.
- Larrea, Juan, (1992) « Cartas de *Versión celeste*, de Juan Larrea a Barral editores » (dossier par Celina Alegre et Pere Rovira), *Revista Atlántica*. Automne, n°5, pp. xxxvii-xlviii.
- Larrea, Juan, (2019) *Luz iluminada. Picasso, Gris, Miró*. Madrid, Libros de la Resistencia.
- Martínez-Chauvin, Andrea, (2023) *L'empreinte du surréalisme en Espagne dans l'œuvre de Juan Larrea, Vicente Aleixandre, José María Hinojosa et Joan Miró (1918-1932)*. Thèse de doctorat inédite. Université Sorbonne Université.
- Rodríguez Cerezas, María, (2011) « Juan Larrea y Gerardo Diego: poesía en traducción ». Thèse de doctorat, Universitat Pompeu Fabra et Université Bordeaux III. Disponible sur : <https://theses.fr/2011BOR30073> [Dernier accès le 9 juin 2025].
- Smith, Alan. E. (1995), « “Un color le llamaba Juan” : la elegía y el mito », *Ínsula*. N°586, pp. 12-18.
- Yagüe López, Pilar (éd.), (1998) « Epistolario inédito de *Versión celeste* (Correspondencia de Juan Larrea-Luis Felipe Vivanco-Barral Editores) », *Moenia : revista lucense de lingüística & literatura*. Vol. 4, pp. 169-233. Disponible sur : <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjqt6> [Dernier accès le 9 juin 2025].

³⁴ On pourrait, à ce sujet, démultiplier les exemples ; ainsi dans *Orbe*, Larrea glose-t-il le caractère prophétique de l'un de ses poèmes : « Hace años definí el poema a que aspiraba como “Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor” y hoy no encuentro definición mejor de mi vida. Sucesión de actos elocuentes, llenos de sentido, movidos a resplandor ». (Larrea, 1990 : 180). (« Il y a plusieurs années, je définis le poème auquel j'aspirais comme une “Succession de sons éloquents amenés à resplendir” et aujourd'hui, je ne trouve pas de meilleure définition de ma vie. Succession d'actes éloquents, emplis de sens, amenés à resplendir. ») Et dans un fragment du 31 décembre 1933 : « De un modo absoluto en un poema como en la vida todos los azares se dan cita: los acústicos, los rítmicos, las consonancias y asonancias materiales y simbólicas, la personalidad, el universo. Y un poema es tanto más rico cuanto más abarca, abdicando de un exceso de perfección cualitativa en beneficio de una polifonía profunda. Pero como el poema nace de las condiciones de la personalidad únicamente del desarrollo de esta personalidad podría tomar vida profunda ». (Larrea, 2001 : 23) (« D'une manière absolue, dans un poème tout comme dans la vie, tous les hasards se retrouvent, qu'ils soient acoustiques ou rythmiques, ainsi que les consonances et assonances matérielles et symboliques, la personnalité, l'univers. Et un poème est d'autant plus riche qu'il embrasse plus d'éléments, abdiquant d'un excès de perfection qualitative, au profit d'une profonde polyphonie. Mais comme le poème naît des conditions de la personnalité, ce n'est que du développement de cette personnalité qu'il pourrait nourrir sa vie profonde. »)