

Les annotations par Juan Ramón Jiménez des œuvres de Mallarmé et sa traduction du poème “sourir”

MIGUEL A. OLMOS

Université de Rouen / ERIAC

ABSTRACT

A study of Juan Ramón Jiménez's notes from his copies of Mallarmé's works, at present in the collections of the « Centro de estudios » (Fundación de Moguer), and the « Sala Zenobia » (Universidad de Puerto Rico). Jiménez's knowledge of Mallarmé's poetry is not limited to these annotations –which are mainly underlines or other diacritical signs, rather than glosses. Nevertheless, these *marginalia* allow an empirical examination of the poet's approach to *fin de siècle* French literature as well as to foreign literature in general at a precise moment in his career *circa* 1918. They also provide a glimpse on one of his readings of Mallarmé's poems –a warm and careful but finally somewhat conventional reading– and also on some of his translation work, which has yet to be fully examined.

RESUMEN

Examen de las anotaciones de Juan Ramón Jiménez a los libros de Mallarmé de que fue poseedor, conservados hoy en las colecciones personales del « Centro de estudios » de la Fundación de Moguer, y de la « Sala Zenobia » de la Universidad de Puerto Rico. Aunque el conocimiento de Mallarmé por parte de Jiménez no pueda reducirse a esta pequeña serie de notas –más bien líneas u otros signos diacríticos que estrictamente glosas–, estas *marginalia* permiten estudiar empíricamente su acercamiento a la literatura finisecular francesa –y a la extranjera en general– en un momento preciso de su trayectoria, hacia 1918, así como su lectura (una de sus lecturas), cuidadosa y entregada pero relativamente convencional, de la poesía de Mallarmé y algo de sus prácticas –no del todo conocidas– como traductor.

L'infatigable Juan Ramón Jiménez n'écrivait guère dans les marges de ses livres, même de ceux qu'il relisait le plus ; ce qui selon le témoignage de personnes de son entourage constituait une marque de considération, un signe de respect. Cette habitude donne une valeur supplémentaire aux quelques annotations qu'il a laissées dans les marges des livres de Stéphane Mallarmé qu'il possédait. Nous pouvons tirer de ces notes plusieurs informations sur quelques aspects mal connus de son travail poétique, notamment sur ses rapports avec la poésie étrangère en général et, plus particulièrement, avec la poésie française de la fin du XIX^e siècle.

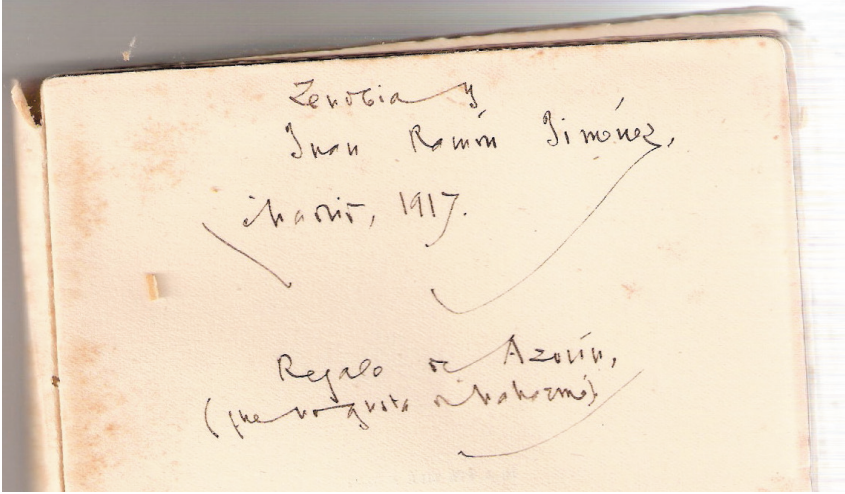
Pourtant, les conclusions que l'on peut en tirer seront partielles et, surtout hypothétiques, car fondées sur l'examen d'un corpus restreint – les œuvres de Mallarmé ayant fait partie de la bibliothèque du poète de Moguer qui nous sont parvenues, et à l'exclusion d'autres sources, tout à fait probables, telles que des revues, des traductions, des anthologies... De plus, nous allons considérer ces annotations dans une perspective historique, du point de vue de la petite histoire des livres lus par le poète, telle qu'elle s'inscrit dans les marges de ses pages, au long d'un parcours que l'on peut qualifier d'accidenté, à cause d'un long exil dans plusieurs pays américains. Nous ne retiendrons donc les jugements critiques de Jiménez au sujet de Mallarmé que de façon subsidiaire, malgré l'importance qu'il lui accorde, en raison de la connaissance imparfaite que l'on a de l'influence et de la diffusion du poète français en Espagne. En tout cas, l'examen des annotations de Juan Ramón Jiménez des œuvres de Mallarmé permet de jeter une certaine lumière sur ses pratiques de lecture (et de traduction) et, par ricochet, de préciser un tant soit peu l'étendue et la portée de son interprétation de l'œuvre du maître des symbolistes¹.

Toutes précautions gardées, l'inventaire des livres de Mallarmé dont disposa le poète espagnol témoigne déjà d'un intérêt particulier, et ceci d'autant plus que la diffusion de l'œuvre du poète de la rue de Rome a été, comme on le sait, progressive. Six titres sont conservés dans la « Casa Museo » de Moguer et dans la « Sala » de l'Université de Porto Rico. Il s'agit, par ordre chronologique, de deux exemplaires de *Vers et prose. Morceaux choisis* (1893 ; 22 poèmes et une quinzaine d'autres textes), dans sa treizième et sa seizième réédition (1917 et 1920). Suit un exemplaire de *Poésies* (1913), dans sa huitième réédition (1917 ; 63 poèmes). Le volume porte une inscription de la main de Jiménez qui permet de déterminer les circonstances dans lesquelles il l'a obtenu : « Zenobia y / Juan Ramón Jiménez, / Madrid, 1917. // Regalo de Azorín, / (que no gusta de Mallarmé) ». Vient ensuite un exemplaire de *Igitur ou la folie d'Elbehnnon*, quatrième réédition de 1925, l'année de parution de ce texte (édition de luxe, pourtant non datée par Jiménez). L'ouvrage suivant est une brochure de dix pages, intitulée *L'art pour tous*,

¹ Notre point de départ a été l'ouvrage de S. González Ródenas sur la bibliothèque du poète (jusqu'à 1936), conservée à la Casa-Museo de Moguer (*Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca*, Sevilla, Universidad, 2005 ; sur son attitude à l'égard des livres, voir p. 44-45 et 129). Encore cinq remerciements : nous sommes débiteur de la gentillesse de Mme Carmen L. Busquets, directrice de la « Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez » de la Universidad de Puerto Rico, à laquelle le poète légua ses livres et ses papiers, et de l'efficacité de Mme Rocío Bejarano Álvarez, bibliothécaire du « Centro de estudios » de la Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez de Moguer, lectrice compétente de l'écriture manuscrite du poète. C'est pour moi un plaisir de leur exprimer ici ma reconnaissance. Toute ma gratitude aussi à D^a. Carmen Hernández-Pinzón Moreno, représentante des héritiers de Juan Ramón Jiménez, pour son aide précieuse, ses orientations et son soutien à Madrid et à Moguer, et pour la permission de reproduire ici les scanners des annotations du poète. Enfin, je remercie Mme Adèle Müller pour ses fines suggestions, et M. le Professeur Serge Salaün, pour sa lecture de la première esquisse de cet article.

publiée aux États-Unis en 1942. Enfin, un exemplaire de *Propos sur la poésie*, édité par Henri Mondor en 1946².

[ILLUSTRATION 1]



97

Il s'agit d'une collection presque complète, qui inclut l'essentiel de l'œuvre inédite ou dispersée de Mallarmé parue entre 1900 et 1925, ainsi que quelques éditions des années 40. Manquent, certes, les premières « œuvres complètes » dans « La Pléiade » (1945), publication qui suppose le sacre public, presque conventionnel, du poète. Mais ce sont surtout deux autres absences qui méritent un commentaire. La première, très remarquable, est *Un coup de dés*, relancé à partir de sa réédition en volume à part en 1914. Il semble cependant difficile que Jiménez ait ignoré l'existence de ce poème, ne serait-ce qu'à travers ses traductions en espagnol avant 1920. En tout cas, la parution d'*Igitur*, dont l'une des sections est considérée comme la première ébauche du *Coup de dés*, n'échappa pas à cette « alerta constante » dont le poète se disait fier. La deuxième absence est un cas particulier. Il s'agit de *Vers de circonstance* (1920), une autre publication posthume de Mallarmé. Néanmoins, Jiménez a dû connaître cet ouvrage,

²Voici le détail, avec quelques autres inscriptions du poète : *Vers et prose. Morceaux choisis. Avec un portrait par James Mc Neill Whistler*, Paris, Librairie académique Perrin et Cie, 1917, treizième édition (avec l'inscription : « Zenobia y / Juan Ramón Jiménez, // Madrid, 1919. », conservé à Moguer. La seizième édition de ce même ouvrage (Paris, Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, 1920) porte une inscription au crayon, non datée : « Z. y J.R. » (conservé à Porto Rico) ; *Poésies, édition complète, contenant plusieurs poèmes inédits*, 8^e édition, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1917 (avec l'inscription reproduite dans le texte. Conservé à Porto Rico) ; *Igitur ou la folie d'Elbehnon. Avec un portrait gravé sur bois par Georges Aubert d'après le tableau d'Edouard Manet*, Paris, Librairie Gallimard / Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1925, quatrième édition (sans inscription ni date ; conservé à Moguer) ; *L'art pour tous*, éd. H. Steiner, New York, Wells College Press, 1942 (sans inscription ; conservé à Porto Rico) ; *Propos sur la poésie*, recueillis et présentés par H. Mondor, Monaco, Éditions du Rocher, 1946 (sans inscription ; conservé à Porto Rico).

puisque l'on sait, grâce à une lettre de Zenobia Camprubí à Juan Guerrero Ruiz, qu'un exemplaire lui fut envoyé en 1946, pendant son séjour aux États-Unis. Factotum littéraire de Juan Ramón et fidèle ami du couple, Juan Guerrero soulagea leur exil par de nombreux envois de tableaux, d'objets et de livres qu'ils avaient laissés derrière eux, en Espagne. Dans la lettre où Zenobia Camprubí accuse réception des *Vers de circonstance*, mention est faite d'un autre volume de Mallarmé, *Poésies*. On peut supposer qu'il s'agit du même volume conservé aujourd'hui dans la « Sala » de l'Université de Porto Rico. Mais les *Vers de circonstance* semblent avoir disparu sans laisser de trace³.

LA « BAJA DE FRANCIA » ET LA BIBLIOTHÈQUE DE MOGUER

Nous pouvons déduire, de la liste citée, une attitude attentive à l'égard de Mallarmé qui se serait maintenue jusqu'à la période d'exil de Jiménez. Son intérêt est donc contemporain de la consolidation internationale du poète français, entre 1918 et 1940, comme un auteur de premier rang dans l'actualité littéraire de l'époque⁴. On ne saurait y voir de contradiction avec la déclaration par le poète d'une « Baja de Francia » en matière poétique, au bénéfice de l'Angleterre et des États-Unis, qu'à condition de prendre l'expression dans un sens hyperbolique, donc comme une chute définitive qui serait, par ailleurs, assez improbable. Sur ce point, il est opportun de rappeler que la célèbre « Baja » est mentionnée dans la « Síntesis ideal » de l'*Antología* (1932) de Gerardo Diego sans aucune sorte d'indication chronologique. Ce que Jiménez affirme là sans ambiguïté, c'est son intérêt croissant pour « toda la poesía moderna » (c'est nous qui soulignons) et sa quête renouvelée de l'essentiel « fuera de escuelas y tendencias »⁵.

Ce point est confirmé par l'examen de la bibliothèque de Moguer. Selon Soledad Ródenas, la liste des ouvrages achetés par Jiménez dans les années vingt et trente montre bien que la préférence nette pour la poésie anglaise et nord-américaine n'est absolument pas incompatible avec son intérêt constant pour d'autres littératures. Précisons que, pour satisfaire cette soif poétique œcuménique et universalisante, le poète s'est souvent servi, comme d'autres écrivains espagnols de son époque, de traductions françaises. En ce qui concerne plus précisément la littérature française, Ródenas fait état d'une relecture sélective des poètes fin de siècle. Elle constate que les symbolistes mineurs, si

³ Z. Camprubí, *Epistolario I*, éd. G. Palau y E. Cortés, Madrid, P.R.E., 2006 (lettre 257, Washington, 19-3-1946, p. 500-503).

⁴ Sur la diffusion de la poésie mallarméenne, D.H. Morris, *Stéphane Mallarmé, Twentieth Century Criticism (1901-1971)*, Mississippi, Romance Monographs, 1977 ; H. Meschonnic, « Mallarmé au-delà du silence », dans S. Mallarmé, *Écrits sur le livre*, Paris, L'éclat, 1985, p. 14-18 ; et la bibliographie générale de B. Marchal dans son édition des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998, I, p. 1453-1477.

⁵ La « Baja de Francia » n'est datée par le poète que bien plus tard, dans le contexte polémique de sa lettre de réponse « A Luis Cernuda » (1943). Dans un essai paru deux ans plus tôt, Cernuda avait exprimé ses doutes sur l'étendue de la filiation poétique anglo-saxonne mise en avant par Jiménez : voir G. Diego (éd.), *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Madrid, Taurus, 1987, p. 579-583 ; L. Cernuda, « Juan Ramón Jiménez », *Obra completa*, éd. D. Harris et L. Maristany, 3 vols., Madrid, Siruela, 1999-2002, III, p. 155-174 ; J.R. Jiménez, « A Luis Cernuda », *Crítica paralela*, éd. A. del Villar, Madrid, Narcea, 1975, p. 176-185.

influents dans la première production de Jiménez, ont cédé la place aux poètes majeurs du XIX^e siècle. Quatre volumes de Baudelaire et deux de Rimbaud, en plus des ouvrages de Mallarmé dont il a déjà été question, entrent dans la bibliothèque du poète entre 1918 et 1923 – date où Jiménez ralentit de façon remarquable son rythme d'achat de livres. On peut également signaler l'abonnement du poète, entre 1919 et 1936, à la *Nouvelle Revue Française*, publication décisive pour la renommée de Mallarmé.

En tout cas, le déclin de l'influence poétique de la France chez Jiménez n'implique absolument pas un manque d'attention à Mallarmé. À ce propos, Ródenas cite deux autres documents. D'abord, une note inachevée, « Fuentes de mi poesía », où le poète énumère ses modèles littéraires en situant Mallarmé en toute première ligne, suivi de loin par d'autres influences, nombreuses, dont plusieurs poètes français du premier symbolisme. Ensuite, un cycle très ambitieux de traductions poétiques d'auteurs de langues et d'époques diverses, intitulé *El jirasol y la espada*. Ce projet incluait une anthologie (« Florilejo ») de Mallarmé et, notamment, *La siesta de un Fauno*. Mais, de tout ce vaste chantier de traductions mallarméennes, il ne reste apparemment qu'une pièce brève, « Suspiro », parue en 1928 et datée de dix ans plus tôt⁶.

SIGNES DANS LES MARGES

Dans sa lecture de Mallarmé, Jiménez semble avoir suivi une méthode qu'il avait déjà utilisée lors de son étude de quelques textes de poésie anglaise. Il s'agit de la délimitation de vers, de passages ou de poèmes qui attirent son attention par une série de lignes et de croix. Dans un travail consacré à l'approche par Jiménez de la poésie de William Blake, Percy B. Shelley et John Keats, le professeur Howard T. Young a dressé le répertoire de ces signes : des lignes ondulées dans les marges latérales, des lignes horizontales soulignant des vers ou des parties de vers, des croix en nombre varié, et des lettres « T. » indiquant l'intention de traduire le texte⁷.

Pour l'essentiel, ce sont les mêmes signes que nous trouvons dans les deux livres de Mallarmé annotés par le poète, *Vers et prose* et *Poésies* (tous les deux de 1917). Dans leurs configurations variées, les soulignements et les croix forment un texte particulier qui nous livre, chiffrée, une lecture (une des lectures) de la poésie mallarméenne faite par le poète espagnol. Nous donnerons d'abord une description détaillée de ces signes, au fil de laquelle nous tenterons de retracer ses préférences et ses écarts les plus significatifs, ainsi que quelques silences, voire quelques oublis. Nous essayerons ensuite d'en

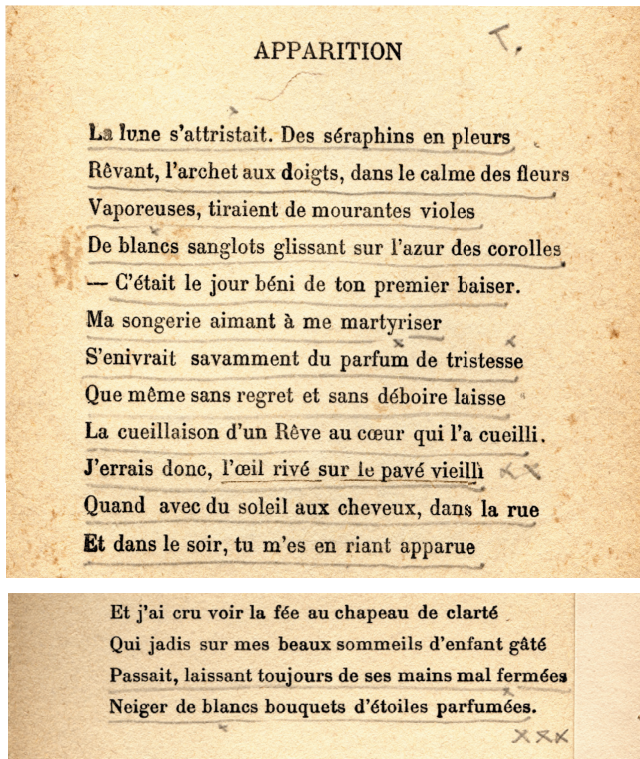
⁶ S. González Ródenas, Juan Ramón Jiménez, *op. cit.*, p. 53-54, 77-92, 118-151 ; voir également son édition des traductions de Jiménez : *Música de otros*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 7-52. Sur Mallarmé et Jiménez, M. Coke, « Towards a Poetry of Silence », dans *Studies in Twentieth Century Literature*, 7, 1982-1983, p. 147-160.

⁷ H.T. Young, *The Line in the Margin*, Madison, University of Wisconsin Press, 1980, p. xvi-xvii. Selon Young (p. 180-183), 74 poèmes de Blake auraient été signalés par Jiménez ; nous n'avons cependant connaissance que de six traductions (*Música de otros*, *op. cit.*, p. 39-40).

faire une interprétation globale, en partant de l'hypothèse que ces annotations constituent les restes visibles d'un travail de traduction poétique resté en chantier⁸.

Pour une première analyse, nous nous servons de l'exemplaire de *Vers et prose* conservé à la « Casa Museo » de Moguer. Le poète l'a signé de sa main en 1919. On y trouve six poèmes annotés, que nous allons parcourir dans l'ordre. « Apparition », le tout premier (p. 12-13), offre déjà un répertoire des signes presque complet :

[ILLUSTRATION 2]



a) un (T.) majuscule suivi d'un point, à côté du titre du poème. Le T indique vraisemblablement un dessein de traduction – donc, un intérêt particulier, sinon une préférence marquée ou une appréciation positive. Dans *Vers et prose*, ce signe apparaît dans tous les poèmes annotés, à l'exception de « Tristesse d'été », qui l'est beaucoup moins que le reste.

⁸ Nous voudrions de la sorte reprendre l'affirmation de D. McKenzie, selon laquelle l'histoire des signes graphiques non verbaux ne serait pas encore sortie de sa petite enfance (*Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge, University Press, 1999, p. 34). Jiménez souligne et signale, plus qu'il ne commente ; sur les annotations dans la marge, voir surtout L. Lipking, « The Marginal Gloss », *Critical Inquiry*, III, 4, 1977, p. 609-655 ; et J. Dürrenmatt et A. Pfersmann (éd.), *L'espace de la note*, *La licorne*, 67, 2004 (en particulier p. 257-266).

b) les soulignements, simples ou doubles. Les doubles soulignements, assez fréquents, pourraient avoir une fonction emphatique, d'appel supplémentaire. Ils apparaissent surtout dans des textes très annotés : Jiménez annote peu de textes, mais lorsqu'il le fait, il le fait profusément. Dans cette perspective, « Apparition » ne se conforme pas à la règle commune. Tous les vers portent un souligné simple, à l'exception des vers 13 et 14, en début de page. Seules deux expressions du vers 10 (« J'errais donc, *l'œil rivé sur le pavé vieilli* ») sont soulignées deux fois. Jiménez aurait été ici sensible à l'imminence de l'« apparition », à l'axe vertical qui articule le poème en fonction d'un contact prodigieux entre la terre et le Ciel.

c) les croix. Il s'agit du signe le plus utilisé et, surtout, qui a le plus de fonctions. Les croix peuvent être isolées ou apparaître par groupes de deux ou de trois. Elles signalent des éléments poématiques variables. Elles peuvent être apposées à la fin du poème, le distinguant dans son ensemble : tel est le cas d'« Apparition ». Cinq des six poèmes annotés dans *Vers et prose* portent cette triple croix finale, les mêmes qui ont été signalés avec le (T.) de traduction.

Le signe de la croix peut également être apposé sur un vers particulier, pour le singulariser. Lorsqu'un vers a déjà été souligné, ce type de croix semble attirer davantage l'attention de façon quelque peu superfétatoire. Tel est le cas de la double croix à la fin du vers 10 d'« Apparition ».

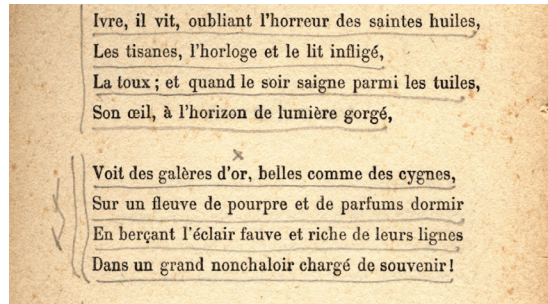
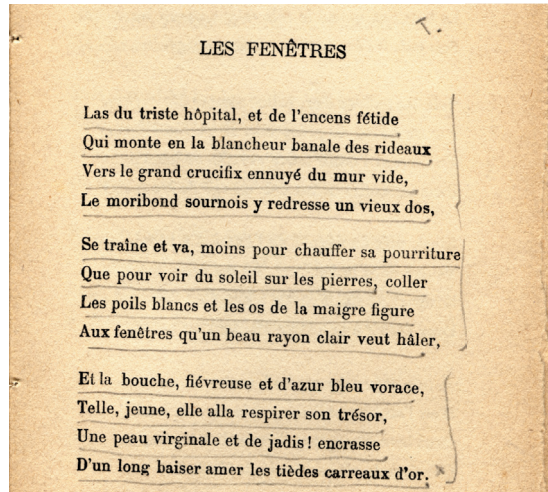
Troisièmement, Jiménez appose des croix ou des *x* sur une série de lieux « stratégiques » du poème : des accents dominants, des syllabes marquées, des mots-clés ou des expressions heureuses. Par exemple, dans « Apparition », « La lune *s'attristait* » (v. 1), une personnification renforcée par le laconisme de la phrase ; ou bien une large variété de tournures synesthésiques, très appréciées par le poète : « des *blancs sanglots* glissant » ; « du *parfum* de *tristesse* », « neiger de *blancs* bouquets d'étoiles *parfumées* » (vers 4, 8 et 16)⁹.

Nous ne trouvons pas dans ce texte une dernière façon d'utiliser les croix pour signaler des strophes ou des groupes de vers dans les marges latérales. Ces croix marginales se présentent combinées avec un autre type de signe, une ligne verticale simple ou double. Nous en verrons un exemple dans le texte qui suit, « Les fenêtres » (p. 13-15). Selon Paul Bénichou, ce poème, composé à la même époque qu'« Apparition », présente l'inaccessibilité de l'idéal et le rejet virulent de la vie qui s'ensuit. Nous ne reproduisons que les cinq premières strophes :

⁹ P. Bénichou commente : « Le dernier vers, qui veut dire le comble de l'extase, termine un peu artificieusement ce beau poème » (*Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995, p. 138).

[ILLUSTRATION 3]

102



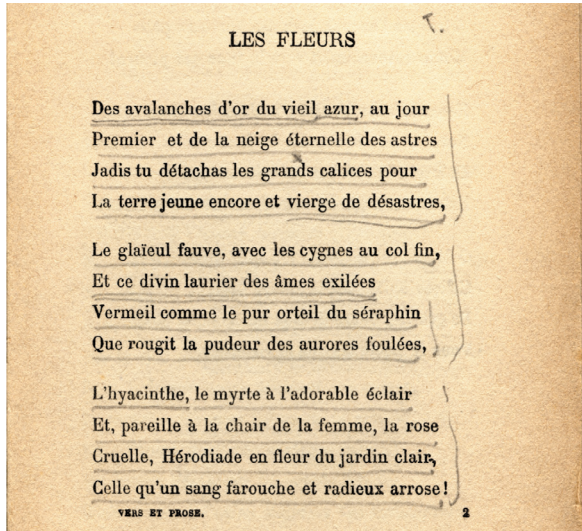
Un trait vertical figure le long de chacune des strophes du poème, sauf la cinquième, signalée par deux lignes et par deux croix marginales enlacées. De toute évidence, il s'agit d'une marque de prédilection. En fait, Jiménez avait déjà lu et apprécié cette strophe bien avant d'annoter *Vers et prose*. Il avait placé le dernier vers, « Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir », en exergue général des *Elegías* de 1908 ; il avait mis le premier hémistiche du premier comme citation de départ de l'une des « Marinas de ensueño » figurant dans *Poemas mágicos y dolientes*¹⁰. Les limites de notre étude, signalées plus haut, se confirment : la reconstruction de la lecture de Mallarmé par Jiménez n'est pas possible à partir seulement des documents examinés dans ce travail. Or, si le poète connaissait cette strophe bien avant 1919, pourquoi l'annoter à nouveau ? Le premier vers, « Voit des galères d'or, belles comme des cygnes », porte également une croix sur le mot *or*, trope, bien sûr, de la lumière rougeâtre du crépuscule du soir, qui

¹⁰ Indication de Pilar Gómez Bedate, « Juan Ramón Jiménez y Mallarmé », *Salina. Revista de Lletres*, 11, 1997, p. 110-115. Voir aussi P. Bénichou, *Selon Mallarmé*, op. cit., p. 89-95.

est aussi fréquent chez le Français que chez l'Espagnol. Le même mot, dans un contexte rythmique similaire, est encore mis en avant au vers 12, « D'un long baiser amer les tièdes carreaux *d'or* », cette fois-ci à cause peut-être de sa valeur synesthésique¹¹.

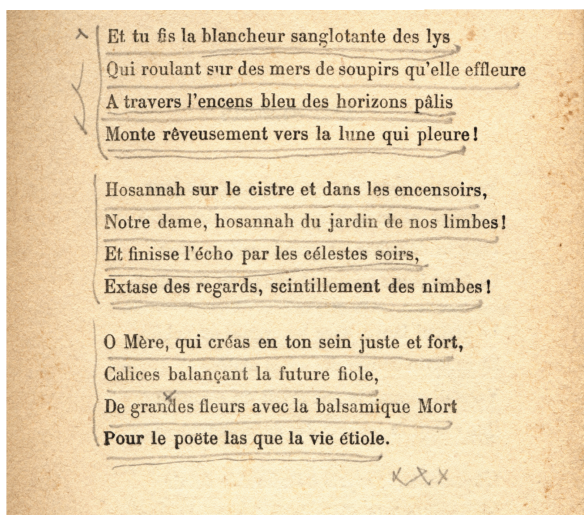
Rien de nouveau dans le reste des annotations de ce poème, ni de celui qui le suit, « Soupir », sur lequel nous reviendrons plus tard. Arrêtons-nous à présent sur « Les fleurs » (p. 17-18), qui a été profusément annoté – le poète se souvenant peut-être d'une version en prose publiée en 1896 par son ami Rubén Darío¹².

[ILLUSTRATION 4]



¹¹ Voir par exemple la « marina » mentionnée dans le texte, « Una galera de oro tornaba de ultramar » (J.R. Jiménez, *Obra poética*, éd. J. Blasco y M.T. Trueba, 2 vols, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, I, p. 1071) et les notes de R.A. Cardwell dans son édition d'*Elegías, ibid.*, p. 479-503.

¹² On peut la lire dans *Cien años de Mallarmé*, éd. R. Cano Gaviria, Montblanc, Igitur, 1998, p. 102. On doit également à Darío une nécrologie assez particulière du poète français (S. Mallarmé, *Antología*, Madrid, Visor, 2002, p. 141-145). Selon A. García Morales, les échos de Mallarmé chez Darío sont plus vastes et plus profonds que l'on ne croit, même si toujours incomplets et partiels : il se serait cantonné au Mallarmé esthétique-spirituel du XIX^e siècle, sans arriver au poète idéologico-intellectuel du XX^e (« Un artículo desconocido de Rubén Darío », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35, 2006, p. 31-54).



Chacun de ces vers et de ces strophes a été annoté, horizontalement et verticalement. Le soulignement double de quelques passages doit donc remplir une fonction d'emphase, déjà commentée. Ainsi, Jiménez marque-t-il d'une ligne verticale supplémentaire la deuxième partie de la strophe 2, « Vermeil comme le pur orteil du séraphin / Que rougit la pudeur des aurores foulées », qui fait songer à Góngora. Il signale également, par trois croix enlacées, l'ensemble de la strophe 4, où les soulignés doubles sont abondants, comme tout au long du poème (9 vers sur 24, plus d'un tiers du texte).

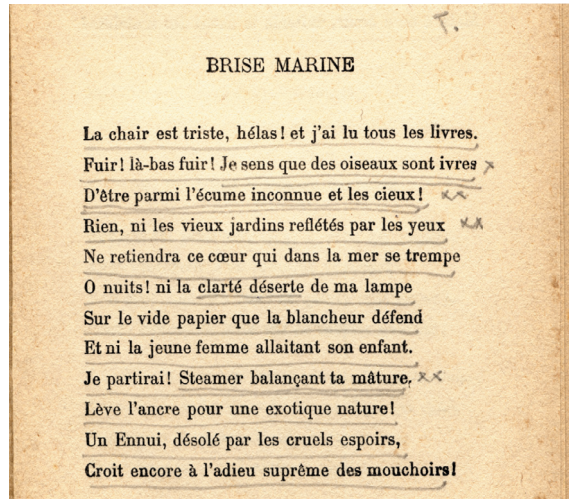
Que souligne-t-il ? Le plus souvent – vu le thème, on pouvait s'y attendre –, ce sont les articulations synesthésiques d'éléments sensoriels divers : « Des avalanches d'or », sur fond d'azur (v. 1) ; « La blancheur sanglotante des lys » et une « lune qui pleure » (vers 13 et 16) qui rappellent bien leurs analogues dans « Apparition » ; « l'encens bleu » (v. 16) et, enfin, un panorama stellaire qui réunit l'« écho par les célestes soirs » et des « scintillements des nimbes » (vers 19-20). À deux autres occasions, Jiménez s'arrête sur des variations baudelairiennes, souvent reprises par le premier Mallarmé : ici, la marginalité du poète, une de ces « âmes exilées » (v. 6) que « la vie étiole » (v. 24), tout comme ces « divins lauriers » qui honorablement les distinguent comme étrangères au sol qu'elles foulent.

Ce qui frappe pourtant le plus, c'est la disposition de deux croix à l'intérieur de vers qui ne portent qu'un souligné simple. De plus, elles ont été apposées sur le même adjectif, « grand », en principe anodin : « Jadis tu détachas les *grands* calices pour » (v. 3) ; « De *grandes* fleurs avec la balsamique mort » (v. 23). En fait, comme Young l'a indiqué dans son étude sur les lectures anglaises du poète, ce type de croix à l'intérieur du vers prétend dévoiler la structure sémantique du texte en marquant des expressions-clés répétées. Dans « Les fleurs », aux yeux de Jiménez, ce serait un mot polysémique deux

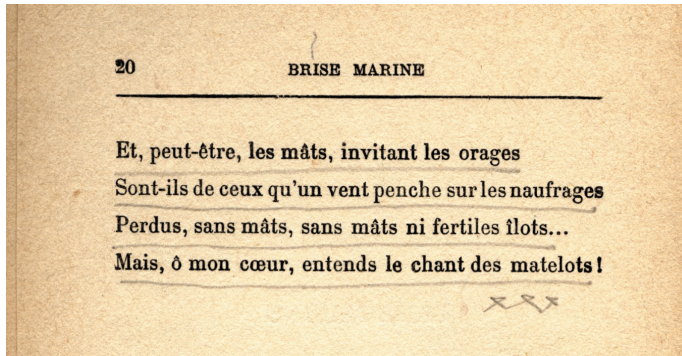
fois placé juste à côté, « calice », qui, d'abord, en tant que partie de la fleur, renvoie à la description du royaume végétal développée au long du poème, mais qui ensuite, dans sa deuxième acception – vase sacré, où l'on avale jusqu'à la lie des boissons amères, des souffrances, éventuellement du poison – pointe vers la sphère du religieux, à laquelle appartient, de toute évidence, la « Dame » destinataire du texte. Cette polysémie, matrice du jeu proposé par le poème, génère une antithèse énigmatique, pleine de possibilités lyriques, dont la portée est, en effet, plus que grande, car elle superpose à nouveau la terre et le ciel, les fleurs de tous les jours et une autre beauté plus vaste, paradisiaque, entrevue jadis au « jour / premier » (vers 1-2) et devenue finalement mortifère, une grâce létale à laquelle les âmes sensibles ne peuvent résister, selon un autre des thèmes chers à Baudelaire : l'attrance funeste des fleurs du mal. Cet argument, que Mallarmé emploie dans d'autres textes, ne pouvait que séduire le Juan Ramón Jiménez spirituel et baroque ; et il est fort possible qu'il s'en soit souvenu lors de la composition de quelques passages d'*Espacio*, son grand poème de maturité¹³.

L'utilisation des croix et des lignes est tout aussi révélatrice de la lecture de Jiménez dans « Brise marine », le cinquième texte annoté de *Vers et prose* (p. 19-20) :

[ILLUSTRATION 5]



¹³ Par exemple : « Las copas de veneno, / qué tentadoras son, y son de flores, yerbas y hojas. / Estamos rodeados de veneno / que nos arrulla como el viento, / arpas de luna y sol en ramas tiernas, / colgaduras ondeantes venenosas / y pájaros en ellas, como estrellas de cuchillo ; / veneno todo, y el veneno / nos deja a veces no matar » (« Fragmento I », dans *Lírica de una Atlántida*, éd. A. Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 403 ; la filiation thématique aide à mieux savourer l'évolution stylistique du dernier Jiménez, remarquable). Sur la généalogie du thème chez Mallarmé, voir les notes de B. Marchal à son édition de *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 244-246. Toutefois, Jiménez aurait déjà trouvé le motif chez Góngora (par exemple, dans le *Polifemo*, XXXVI, vers 287-288)



Pas de lignes verticales cette fois-ci, en raison peut-être de la structure en distiques du poème. Par contre, tous ses vers sont soulignés, et 4 sur 16 portent un souligné double : « Fuir ! là-bas fuir ! *Je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et les cieux* » (vers 2-3) ; « O nuits ! ni la *clarté déserte* de ma lampe » (v. 6) ; « Je partirai ! *Steamer balançant ta mâture* » (v. 9). La célèbre « clarté déserte », promise à devenir l'emblème de la poésie mallarméenne, n'a donc pas échappé à Jiménez. Mais il ne la signale pas par des croix supplémentaires, à la différence du reste des vers soulignés deux fois. Ce qui pourrait éventuellement indiquer une préférence qui, dans le cadre de ce poème, serait fondée sur la continuité thématique, sur une série de motifs communs aux deux poètes. Ainsi, le chant des oiseaux ou le voyage maritime – voyage que Jiménez, qui contrairement à Mallarmé était un poète des espaces ouverts, entreprit deux fois. Une ligne verticale, exceptionnellement apposée sur le titre du poème dans l'en-tête de la deuxième page, a été peut-être le témoin de ces souvenirs.

Le dernier poème annoté dans *Vers et prose*, « Tristesse d'été » (p. 28-29), porte moins d'inscriptions que le reste. Seulement cinq de ses vers (5, 9-11, 14) ont été soulignés une seule fois. Il ne porte pas de (T.) à côté du titre, ni de croix à la fin. Ces divergences suggèrent soit un intérêt moindre, soit une lecture occasionnelle ou asystématique. Quoi qu'il en soit, les annotations de Jiménez dans la marge de *Vers et prose* finissent là.

Cela nous pose un problème d'un autre ordre, celui des critères de choix du poète de Moguer. Hormis « Les fleurs » et « Les fenêtres », des quatrains d'alexandrins à rimes croisées, tous les poèmes sont des alexandrins couplés. Les cinq textes les plus annotés appartiennent à la première période de Mallarmé, et ont été composés avant ou pendant sa crise poétique des années 60. Tous se trouvent parmi les quinze premiers de l'édition Deman (1899 ; 49 poèmes), qui constitua le corpus basique et le mieux connu de la poésie mallarméenne, du moins jusqu'à la parution de *Poésies*. Enfin, des 22 poèmes de *Vers et prose*, ils sont les cinq premiers. Il semblerait donc que le poète se soit arrêté là. Peut-être a-t-il seulement cessé d'annoter, car il n'y a aucune raison évidente pour que les deux textes qui suivent – « L'Azur » et « Don du poème », simi-

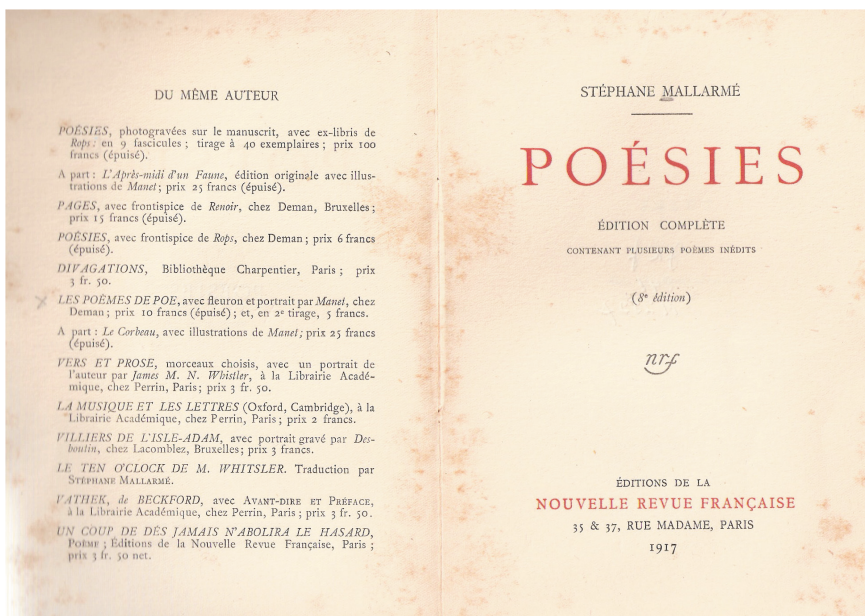
lares aux précédents de par leur composition et leur thématique – aient été négligés¹⁴. Le dernier poème annoté, « Tristesse d'été » les suit de près, dans une autre section, intitulée « Sonnets », précédé seulement par « Le pitre châtié », texte de jeunesse que Mallarmé remania tout au long de sa carrière. Rien de plus. Il n'y a donc pas de trace de Jiménez dans les textes qui constituent, aux yeux des lecteurs du xx^e siècle, le noyau dur de la poésie mallarméenne (le sonnet en -x, les trois sonnets de 1887, le sonnet en hommage à Poe, des œuvres majeures comme *l'Hérodiade* ou *le Faune...* Aucune trace non plus dans la section intitulée « Proses », où se trouvent quelques-uns des textes qui feront partie de *Divagations*).

Les annotations dans les marges des textes que nous avons passés en revue confèrent à leur absence dans tous les autres un sens dont l'interprétation reste, malheureusement, incertaine : manque d'intérêt pour les formes *cerradas* comme le sonnet, désaveu de la poétique tardive, vénération, incompréhension, lassitude. . . Pour tenter d'éclaircir cette question, nous devons nous tourner vers *Poésies* (1917), le deuxième volume annoté. Il présente un corpus plus complet (63 poèmes, au lieu des 22 de *Vers et prose*). Comme l'exemplaire annoté par Jiménez a été daté par le poète en 1917, nous pouvons penser qu'il a pu l'avoir entre les mains avant d'être en possession du volume de *Vers et prose* de Moguer (daté de 1919, comme il a été dit ; mais, tout comme Rubén Darío, cela faisait certainement longtemps qu'il connaissait cet ouvrage...) Sur la liste des livres figurant en quatrième de couverture de *Poésies*, un seul signe : un petit x signalant les traductions (en prose) d'Edgar A. Poe faites par Mallarmé. Juan Ramón Jiménez en fera l'éloge bien plus tard, lors d'une conférence des années 40 appartenant au cycle « Alerta » et intitulée « En casa de Poe », où mention est faite du célèbre sonnet « Tombeau » que Mallarmé avait placé avant ses traductions¹⁵.

¹⁴ En 1923, Jiménez fait mention du « Don du poème » en tant qu'illustration exemplaire de la solitude du travail littéraire : « Según mi cálculo, en los cinco eternos minutos del "silencio a Mallarmé", debí andar – con la imagen del quieto museo de vegetales mármoles negros, que ustedes misteriosamente complicaban, de nuestro carbonoso, sucia, estreptosamente vecindado, tristísimo Botánico, viéndose entre las barras de luz de oro de los versos octosílabos – por la segunda mitad de mi poesía. / Estoy seguro de haberle sido grato al honrado, trabajador, retraído poeta del *Don du poème* », dans A. Reyes, « El silencio por Mallarmé », *Revista de Occidente*, I, 5, 1923, p. 244.

¹⁵ Dans cette conférence, l'Espagnol déclare suivre l'exemple de Mallarmé pour justifier ses propres traductions en prose : « Yo suelo traducir el verso extranjero en mi prosa corriente. ¡ Qué prosa la de Mallarmé en su introducción de los poemas de Poe ! En traducción quiero ser siempre fiel de idea y sentimiento, y libre de forma con acento interior » (« En casa de Poe », *Alerta*, éd. F.J. Blasco, Salamanca, Universidad, 1983, p. 130). Jiménez fait ensuite l'éloge de la « dépuration » du langage poétique due à Poe et à ses deux traducteurs et disciples français : « Baudelaire, Mallarmé, congregados casi en una, adelantaron en estilo, en finura analítica, a los románticos tenidos por mayores (más anchos y más largos, y por lo tanto más palabrerros) ; vinieron más acá que ellos » (*ibid.*, p. 131). Sur la diffusion de Poe en France, voir G. Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1995, p. 22-23, 74-78.

[ILLUSTRATION 6]



Pour l'essentiel, le répertoire des signes utilisés dans les annotations à *Poésies* est celui que nous connaissons déjà. Le nombre de poèmes marqués est supérieur : quatorze, plus du double. Une autre différence : les annotations de Jiménez ne se concentrent pas dans les premiers textes du volume ; elles se trouvent éparpillées au long de sa première moitié, ce qui prouve une lecture plus ample. Cependant, elles privilégient à nouveau des textes appartenant à la première manière du poète français, à quelques exceptions près.

Sauf « Tristesse d'été », tous les poèmes annotés dans *Vers et prose* le sont également dans *Poésies*. Jiménez marque six autres textes de la première période (« L'Azur », « Las de l'amer repos », le sonnet « Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre », et trois « sonnets irréguliers », « Renouveau », « Angoisse » et « Le sonneur »). Deux pièces importantes ont également été marquées, « Sainte » et « Autre éventail, de Mademoiselle Mallarmé ». S'y ajoute, curieusement, « Le crieur d'imprimés », l'une des « Chansons bas » qui avaient été éliminées de l'édition Deman¹⁶. Bref, la lecture de Jiménez semble ici bien plus variée. La dispersion au long du volume des poèmes annotés fait penser à une lecture sinon tout à fait complète, au moins prolongée, constante, même si, à nouveau, il n'a pas laissé de trace de son passage sur les textes que l'on juge aujourd'hui les plus caractéristiques de Mallarmé, la *Prose (pour des Esseintes)*, *L'après-midi d'un Faune*, ou toute la série « Plusieurs sonnets » qui clôt l'édition Deman, entre autres.

¹⁶ *Poésies*, op. cit., p. 30-32 ; 34-37 ; 40-41 ; 48-49 ; 81-82 ; 93-94 ; 109.

Disons-le d'avance, les annotations de *Poesías* sont parfois moins systématiques que celles de *Vers et prose*. Mais ce qui frappe le plus, c'est qu'elles sont presque identiques, lorsqu'elles sont complètes et qu'elles ont été apposées sur les mêmes textes. En ce qui concerne le premier point : les notes des « sonnets irréguliers » sont plutôt peu nombreuses. Jiménez se borne à remarquer les passages qui lui rappellent ses propres motifs ou préoccupations poétiques. Par exemple, le dénouement du poème « Le sonneur », échantillon du Mallarmé le plus baudelairien, semble le décevoir. Il n'en retiendra que le vers 10 (« J'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal »), celui qui rend explicite le sujet du poème, ainsi qu'un détail descriptif mineur, le « tintement lointain » de cloches au vers 8, symbole d'une Beauté fugitive susceptible de lui évoquer la quête esthétique de ses poèmes à cette époque – comme « Mariposa de luz », dans *Piedra y cielo* (III, 70).

Deuxième exemple : de « L'Azur », il ne fait ressortir, sous chacun des vers et dans les marges, que la strophe 1, celle qui lance l'argument du poème. Rien dans son développement dramatique, pourtant si soigneusement élaboré par Mallarmé, ni dans sa finale éclatante et fameuse, n'attirera son attention au point de le marquer¹⁷. Par contre, il souligne deux vers à l'intérieur du poème : « Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux » (v. 16), et « Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon ! » (v. 20), des vers en connexion directe avec ses thèmes préférés. Ces poèmes n'obtiennent donc pas le (T.) initial ni le triple *x* qui semblent traduire les préférences du poète. Ils n'ont peut-être pas été lus en eux-mêmes ; des auto-projections ou des automatismes se sont peut-être interposés entre le texte et son lecteur.

Les annotations de quelques autres textes offrent un profil bien différent. « Las de l'amer repos », un poème de transition, n'a pas été marqué d'un (T.) initial, mais d'une croix à la fin. À la différence des poèmes antérieurs, ce texte semble avoir été *étudié* avec soin. Trois croix à l'intérieur des vers 3 et 9 indiquent un possible mot-clé, « roses ». Tous les vers ont été signalés, horizontalement et verticalement, et, en particulier, avec un double souligné systématique, la tirade centrale, où l'on énonce avec ironie le dessein d'« Imiter le Chinois au cœur limpide et fin »¹⁸.

Les annotations sur « Éventail » suggèrent également une attention studieuse. Tous les vers ont été soulignés une fois, et une ligne verticale, doublée de croix enlacées, marque chacune des strophes ; mais rien d'autre. Il semblerait que le poète, fasciné mais ne trouvant pas d'assise dans la superficie limpide et énigmatique du poème, ait achevé sa lecture sans se décider à le marquer d'un (T.) ni à apposer de croix à la fin. Dans un cas similaire se trouve « Sainte », poème appartenant à la première époque

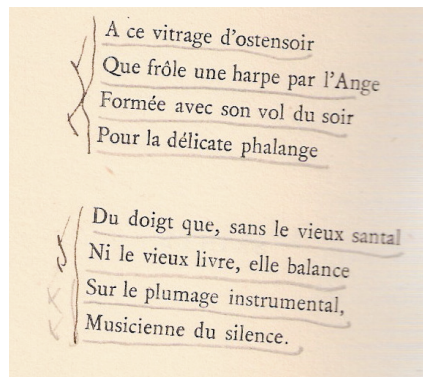
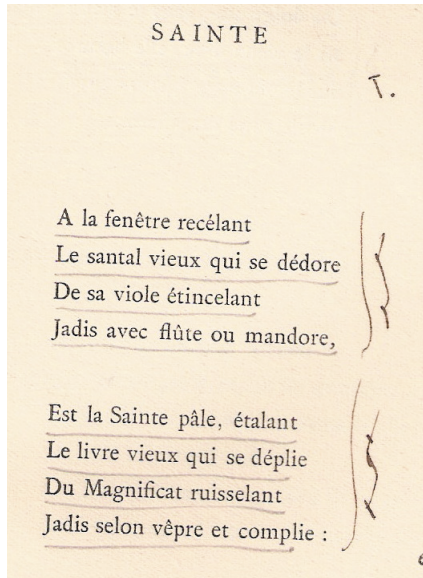
¹⁷ Sur le rôle de « L'Azur » dans l'évolution poétique de Mallarmé, voir P. Bénichou, *Selon Mallarmé*, op. cit., p. 99-105.

¹⁸ Vers 15-20. Jiménez aurait pu se servir de ce passage pour sa « definición infantil » de Mallarmé : « Un exactísimo, culto y digno señor de mal gusto, que escribe – fumando – los domingos, en papelitos del Japón, el diamantino alfabeto enigmático de la poesía pura » (« 5 minutos más a Mallarmé », *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, éd. F. Garfias, Madrid, Taurus, 1971, p. 248).

mais déjà porteur, selon Alfonso Reyes, de « el sabor de la segunda ». Seule exception : une croix supplémentaire apposée sur le dernier vers, « Musicienne du silence ». Dans cet oxymore, bien connu des lecteurs de Mallarmé, Jiménez aurait pu retrouver des échos familiers, propres à conforter ses idées personnelles à propos du rayonnement de l'ancienne poésie mystique espagnole chez les symbolistes de son temps. C'est peut-être la raison pour laquelle il songea à traduire ce poème, qu'il signale avec un (T.) à côté du titre. Mais « Sainte » n'est pas incluse dans *Vers et prose*¹⁹...

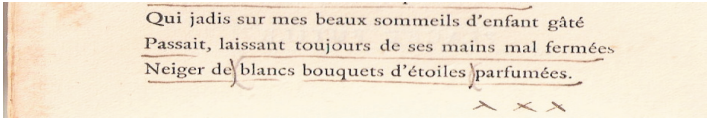
[ILLUSTRATION 7]

110



¹⁹ Voir J.R. Jiménez, *Crítica paralela*, op. cit., p. 180, 269. Sur la « musique du silence » chez Mallarmé, voir M. Riffaterre, « Mallarmé est-il obscur ? », dans B. Marchal et J.-L. Steinmetz (éd.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Paris, Hermann, 1999, p. 143-154. La citation d'Alfonso Reyes, dans *Culto a Mallarmé*, México, F.C.E., 1991, p. 214 (cet ouvrage est toujours de première importance pour toute étude sur Mallarmé en Espagne).

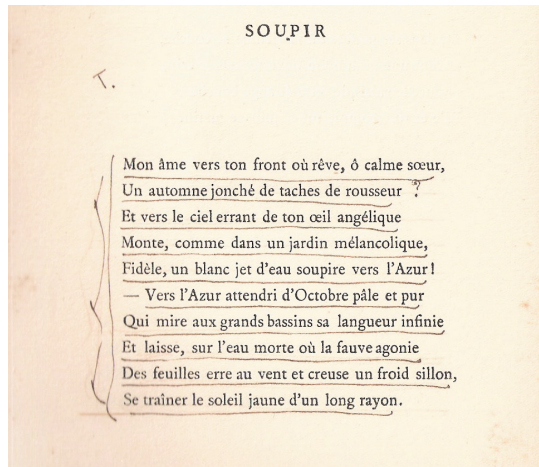
Enfin, en ce qui concerne les annotations, dans *Poésies*, d'« Apparition », « Les fenêtres », « Les fleurs », « Brise marine » et « Soupir », il suffira d'indiquer que leur apparence est très proche de celle de *Vers et prose*. Les cinq poèmes portent déjà un (T.) initial et plusieurs croix à la fin – sauf « Brise marine », dont les annotations de 1919 semblent pourtant avoir été réalisées de façon plus attentive, et « Soupir », qui n'est pas marqué d'une croix finale en 1917. Bornons-nous à remarquer seulement une variante graphématique : les croix à l'intérieur des vers, à finalité « interprétative », prennent dans *Poésies* la forme d'une parenthèse simple ou d'une parenthèse double croisée. Cependant, de façon significative, elles se situent exactement aux mêmes endroits (vers 3 et 23 de « Les fleurs », vers 1, 7 et 16 d'« Apparition », vers 12 et 17 de « Les fenêtres »). [ILLUSTRATION 8]

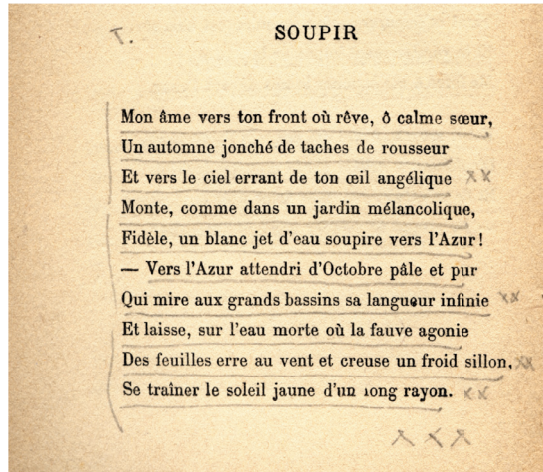


« SUSPIRO »

Avançons une hypothèse générale : les annotations dans *Vers et prose* sont plus soignées et plus minutieuses que celles de 1917 à *Poésies*. Telle est la conclusion qui se dégage de l'analyse de « Soupir », le seul poème annoté dans les deux volumes qui a été effectivement traduit par Jiménez :

[ILLUSTRATIONS 9 et 10]





Dans les deux exemplaires, tout le texte a été souligné. Malheureusement, il n'y a pas de croix « thématiques » à l'intérieur des vers. Les croix enlacées dans les marges verticales de *Poésies* (à gauche) sont devenues dans *Vers et prose* des doubles croix en fin de vers, signes plus précis. Ce n'est que dans ce dernier volume que l'on trouve les trois x à la fin, marque de la prédilection du poète. Par contre, on trouve, dans *Poésies*, un signe d'interrogation apposé sur l'expression « taches de rousseur » (v. 2). Cas unique dans les documents examinés, l'interrogation a disparu dans *Vers et prose*, substituée par deux croix. Cependant, un doute à propos de cette expression aurait subsisté chez Jiménez, car, dans sa traduction, il en donne deux solutions successives (« rojez », dans celle qui est parue en 1928, et « rubicundez », dans un corrigé postérieur, non daté). Nous transcrivons la version corrigée :

Mi alma, hacia tu frente donde sueña i hermana tranquila ! un otoño alfombrado de rubicundez, y hacia el errante cielo de tu anjélica mirada sube, como en un jardín melancólico un blanco surtidor, fiel, suspira hacia el azul ; — hacia el azul enternecido de octubre pálido y puro, que mira en los grandes estanques su languidez infinita y, sobre el agua muerta que en la leonada agonía de las hojas yerra al viento y vacía un frío surco, deja arrastrarse el amarillo sol de un largo rayo²⁰.

Cette traduction (de 1918, aux dires de Jiménez) serait en principe le seul fruit direct de sa lecture des deux volumes annotés – si nous prenons le parti, vraisemblable, de la croire contemporaine de l'acquisition des deux ouvrages. Elle se prête à deux sortes de commentaire. Considérée en elle-même, c'est une traduction qui suit de près la syntaxe un tant soit peu complexe du texte de Mallarmé. Jiménez la reproduit de façon fidèle en plaçant une virgule après le verbe principal, « sube ». Le renoncement au mètre et l'affaiblissement du rythme semblent donc être la conséquence de ce parti pris de

²⁰ *Música de otros*, op. cit., p. 171 et 591. Jiménez n'a pas tenu compte de la traduction de « taches de rousseur » proposée par A. Reyes en 1931 : « donde un otoño duerme empañado en sonrojos » (*Culto a Mallarmé*, op. cit., p. 231).

littéralité – en souvenir des versions en prose de Poe dues à Mallarmé, peut-être. Le dessein de fidélité du poète est à notre avis perceptible en deux occasions. D'abord, le choix de « rojez », puis de « rubicundez », pour traduire « taches de rousseur ». Ces deux substantifs, peu fréquents dans le dialecte poétique, retiennent de l'expression française l'idée de couleur, qu'ils expriment de façon directe et précise, au détriment de ses indications référentielles (à la fois le front féminin de la protagoniste, le ciel crépusculaire qu'elle regarde ou qu'elle rêve, et les feuilles mortes, symbole de l'automne, qui teintent la scène). Même remarque en ce qui concerne la traduction de « fauve » par « leonada », adjectif ici moins euphonique que fidèle, dans la mesure où il rend en espagnol une nuance chromatique ainsi qu'une suggestion de férocité ou de violence qui est habituelle dans le traitement du thème du crépuscule chez Mallarmé²¹.

Dans une autre perspective, nous devons nous demander pour quelles raisons Jiménez a choisi « Suspiro » comme objet de l'une de ses traductions. Pour le poète, toujours précautionneux dans ses prises de position littéraires, le choix de « Soupir » n'a vraisemblablement pas été dû au hasard. Il ne répondrait pas non plus à un souci d'originalité, puisque le poème avait déjà été traduit en espagnol bien avant 1918, tout comme une bonne partie de l'œuvre de Mallarmé. En fait, c'est précisément la renommée croissante de Mallarmé, ainsi que l'avalanche de ses traductions en Espagne vers 1920, qui pourrait expliquer le report de dix ans de la publication de « Suspiro », dans la mesure où Jiménez, qui détestait chez les gens de lettres la célébrité facile, aurait peut-être souhaité prendre ses distances²².

Supposons que le choix de « Soupir » répond à une multiplicité de facteurs. Tout d'abord, un penchant de Juan Ramón pour la première période poétique de Mallarmé, même si ce n'est que par nostalgie d'une époque ou d'un style laissés derrière lui, que pourtant le poète ressent toujours proches de sa propre œuvre. La plus grande difficulté de la deuxième période du poète français, tellement singulière, aurait également pu peser sur le choix de Jiménez ; mais les documents que nous avons examinés ne nous permettent pas d'établir une conclusion plus ferme sur ce point. Deuxièmement, suivant les principes mis en œuvre à partir du *Diario* de 1916, la préférence de Jiménez pour les formes brèves et *abiertas*, plus intenses et libres ; ce qui aurait pu avoir pour consé-

²¹ Voir les commentaires d'O. Paz à « Ses purs ongles très haut... » (*Traducción : literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1981, p. 49).

²² Voir par exemple cette citation d'une lettre de 1911 à Pedro Alonso Morgado, poète amateur : « Soy – como todos saben – enemigo de ella [la célébrité], y lo seré mientras viva. Es la otra gloria, la secreta, la de los comprensivos ; la que proporciona una comunicación espiritual y pura entre los escogidos, la que le deseo. Yo quiero, amigo mío, que publique usted un primer libro muy bello. ¿ Y por qué no de verso y prosa ? El mismo Mallarmé, sabe usted que lo hizo así » (*Epistolario I, 1898-1916*, éd. A. Alegre Heitzmann, Madrid, PRE, 2006, p. 275-276). Sur les traducteurs de Mallarmé, voir A. Reyes, *Culto a Mallarmé*, op. cit., p. 213-220 ; C. Lécrivain, « La réception de Mallarmé en Espagne », dans M. Giné (éd.), *La literatura francesa de los siglos XIX y XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lleida, Universitat, 1999, p. 133-164 ; I. Marc, « L'assimilation des modèles poétiques français dans les revues d'avant-garde des années 20 », dans J.-R. Aymes et S. Salaün (éd.), *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, PSN, 2001, p. 255-270.

quence de soustraire du premier plan de l'attention du poète les « divers sonnets », tout en le dirigeant plutôt vers « Sainte » et « Brise marine », que vers « Hérodiade » ou « L'Azur ». Enfin, troisième facteur, déterminant dans l'ensemble du travail poétique de Jiménez : le manque de temps.

En ce sens, sa façon systématique d'annoter *Vers et prose*, par rapport à celle de *Poésies*, est très révélatrice dans son inachèvement même. Nous pouvons donc imaginer que, après avoir lu la collection, presque complète, de *Poésies*, Jiménez a eu l'idée de se tourner vers le plus succinct *Vers et prose* – sous-titré « morceaux choisis » – et d'utiliser l'exemplaire en sa possession comme brouillon d'étude pour un possible « Florilejo » – *Faune* inclus – qui lui aurait semblé plus aisé à faire qu'une traduction intégrale. Un papier de plus dans un vaste océan de projets, la traduction de Mallarmé a dû naufrager relativement tôt, interrompue peu après le cinquième poème. Le seul qui soit parvenu jusqu'à nous, « Suspiro », fut publié dix ans plus tard.

Dans son étude sur les lectures en anglais de Juan Ramón Jiménez, Howard T. Young a mis en relief une importante divergence entre son approche de la poésie espagnole et celle de la poésie étrangère. Lecteur de poètes anglo-saxons, il aurait surtout cherché chez eux une confirmation ; en revanche, les écrivains espagnols et français lui auraient plutôt servi de déclencheurs de lectures à tendance polémique et réfutatoire²³. Pourtant, de sa lecture des poèmes de Mallarmé, telle qu'on peut la reconstruire à partir de quelques traces restées sur leurs marges, se dégage finalement un sentiment de communauté et de confiance. Chez Jiménez, c'est la projection personnelle, faisant barrage à certaines lectures tout en en stimulant d'autres, qui expliquerait l'orientation particulière de ses annotations et, plus concrètement, son mutisme à l'égard de quelques-uns des plus grands poèmes de Mallarmé, cet écrivain toujours changeant. Une analyse plus approfondie de la compréhension de Mallarmé par Jiménez exigerait, sans nul doute, de prendre en compte d'autres éléments que ceux que l'on a passés ici en revue et, notamment, un examen historique de ses opinions critiques sur *Un coup de dés* et les autres œuvres majeures. *Otra vez será*.

²³ Howard T. Young, *The Line in the Margin*, cit., p. 245-249.

ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, 1917 (deuxième de couverture).

Illustration 2 : Stéphane Mallarmé, *Vers et prose*, Paris, 1917, p. 11-12.

Illustration 3 : *ibid.*, p. 13-15.

Illustration 4 : *ibid.*, p. 17-18.

Illustration 5 : *ibid.*, p. 19-20

Illustration 6 : Stéphane Mallarmé, *Poésies, op. cit.*, (couverture)

Illustration 7 : *ibid.*, p. 81-82.

Illustration 8 : *ibid.*, p. 17.

Illustration 9 : *ibid.*, p. 18.

Illustration 10 : Stéphane Mallarmé, *Vers et prose, op. cit.*, p. 16.

BIBLIOGRAPHIE

AYMES, Jean-René ; SALAÜN, Serge (éd.), *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

BENICHO, Paul, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.

CAMPUBÍ, Zenobia, *Epistolario I. Cartas a Juan Guerrero Ruiz 1917-1956*. Ed. G. Palau de Nemes y E. Cortés Ibáñez, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.

CERNUDA, Luis, *Obra completa. Poesía completa. Prosa I. Prosa II*, 3 vols, éd. D. Harris, L. Maristany, Madrid, Siruela, 1999-2002.

COKE-ENGLUÍDANOS, Mervin, « Towards a Poetry of Silence : Stéphane Mallarmé and Juan Ramón Jiménez », dans *Studies in Twentieth Century Literature*, 7, 1982-1983, p. 147-160.

DIEGO, Gerardo (éd.), *Poesía española contemporánea (1901-1934). Nueva edición completa*, Madrid, Taurus, 1987.

DÜRRENMATT, Jacques ; PFERSMANN, Andréas (éd.), *L'espace de la note, La licorne*, 67, 2004 (voir en particulier la bibliographie commentée p. 257-266).

GARCÍA MORALES, Alfonso, « Un artículo desconocido de Rubén Darío : "Mallarmé. Notas para un ensayo futuro" », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35, 2006, p. 31-54.

GINÉ, Marta (éd.), *La literatura francesa de los siglos XIX y XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lleida, Universitat, 1999.

GÓMEZ BEDATE, Pilar, « Juan Ramón Jiménez y Mallarmé », *Salina. Revista de Lletres*, 11, 1997, p. 110-115.

GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla, Universidad, 2005.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Crítica paralela*, éd. A. del Villar, Madrid, Narcea, 1975.

-----, *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez (1923-1935)*, éd. F. Garfias, Madrid, Taurus, 1971.

-----, *Epistolario I, 1898-1916*, ed. de A. Alegre Heitzmann, Madrid, Publicaciones Residencia de Estudiantes, 2006.

- , *Lírica de una Atlántida*, éd. A. Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- , *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*, éd. S. González Ródenas, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
- , *Obra poética*, pról. V. García Concha, éd. J. Blasco et M.T. Trueba, 2 vols, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- LIPKING, Lawrence, « The Marginal Gloss », *Critical Inquiry*, III, n. 4, 1977, p. 609-655.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Antología*, pról. J. Lezama Lima ; epíl. R. Darío, Madrid, Visor, 2002.
- , *Cien años de Mallarmé (Igitur y otros poemas)*, éd. R. Cano Gaviria, Montblanc, Igitur, 1998.
- , *Écrits sur le livre*, Paris, L'éclat, 1985.
- , *Poésies*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 2005.
- , *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 1998.
- MARCHAL, Bertrand ; STEINMETZ, Jean-Luc (éd.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Paris, Hermann, 1999.
- MICHAUD, Guy (avec B. Marchal et A. Mercier), *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1995.
- MORRIS Drewry, Hampton, *Stéphane Mallarmé, Twentieth Century Criticism (1901-1971)*, Mississippi, Romance Monographs, 1977.
- PAZ, Octavio, *Traducción : literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1981.
- REYES, Alfonso, *Culto a Mallarmé, Obras completas*, XXV, México, F.C.E., 1991, p. 17-239.
- , « El silencio por Mallarmé. Encuesta sin trascendencia », *Revista de Occidente*, I, 5, 1923.
- YOUNG, Howard T., *The Line in the Margin. Juan Ramón Jiménez and His Readings in Blake, Shelley and Keats*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1980.