

## Dialogisme et retraduction des poèmes en prose de Federico García Lorca

CAROLE FILLIÈRE

LLA CREATIS – UT2J

carole.filliere@gmail.com

### 1. Introduction

---

1. Le terme « retraduction » est généralement banni des pratiques éditoriales, qui lui préfèrent les variantes de « nouvelle traduction » ou « traduction inédite », aux mérites innovants plus expressifs. La défiance vis-à-vis de la reprise d'une tâche a priori déjà accomplie est liée à une lecture péjorative du préfixe *re-* : à quoi bon proposer au lecteur ce qui existe déjà si ce n'est nouveau ? pourquoi insister sur un *recommencement* qui met en évidence un défaut préalable, puisque *retraduire* s'entend encore souvent comme *corriger* ? Or, si le monde éditorial ressent le besoin d'opérer un détour pour éviter le terme, et si la retraduction a souffert d'un déficit d'attention, ce dernier s'est sensiblement réduit au cours des dernières années : l'importance médiatique accordée à de grandes entreprises de retraduction (Freud, Beauvoir, Joyce, Orwell, Virgile, pour ne citer qu'eux) a rendu visible cette pratique de retour au texte source pour une insertion nouvelle dans le champ littéraire actuel. Et la critique – littéraire, universitaire –, s'y intéresse désormais. Plus spécifiquement, la traductologie, discipline relativement récente car née dans les années 90, en a fait l'un de ses objets d'études depuis un peu plus de dix ans et fait désormais le constat que si le XX<sup>e</sup> siècle était l'âge de la traduction, le XXI<sup>e</sup> siècle est quant à lui l'âge de la retraduction (Collombat, 2004 ; 8).
2. Retraduire ne se fait pas sans difficultés quand on s'attaque à un monument de la littérature. Or, cela se résume à deux mots : oser et reconnaître. Oser donner de sa voix comme traducteur face au monument, au classique, à l'œuvre canonique et à ses prédécesseurs ; et reconnaître : connaître ce qui a été fait, reconnaître l'œuvre traductive précédente, cet objet qui se compose des différentes traductions et des différents projets traductifs de ceux qui nous ont précédé. Parce que retraduire est aussi pour

moi d'un projet de valorisation des différents traducteurs et traductrices engagés dans un processus traductif diachronique qui « fait » l'œuvre traduire dans le champ littéraire et culturel d'accueil : il est selon moi inenvisageable de ne pas leur rendre hommage dans mon travail comme retraductrice. Aussi dans mon projet éditorial et traductif sur les poèmes en prose et proses poétiques de Lorca, parues en septembre 2020 aux Éditions Bruno Doucey sous le titre d'*Une colombe si cruelle*, sont mentionnés dans le paratexte la plupart des traductrices et des traducteurs ayant contribué à la création de l'œuvre en français de Federico García Lorca.

3. Il est également fondamental de revaloriser la retraduction : elle n'est plus ce scandale de l'exégèse dont s'offusquait Saint Augustin lorsqu'il adressait à Saint Jérôme, lancé dans l'entreprise de retraduction des *Nouveaux Testaments*, son fameux « labore te nollem / je souhaiterais que tu n'y travailles pas » (Ballard, 2013 ; 26). Retraduire met en évidence le relativisme de toute traduction et des instances énonciatives qui se succèdent dans les retraductions, c'est un acte dynamique résolument perturbateur. Paradoxal, également : si l'on excepte le cas d'un traducteur qui se retraduit ou retraduit sans cesse une même œuvre ou un même texte, le retraducteur ne retraduit généralement pas lorsqu'il traduit une œuvre déjà traduite par un autre. Lorsque j'ai traduit les *poemas en prosa* de Lorca et ses proses poétiques, je le faisais pour la première fois, dans un acte de surprise inédit, tout en devant automatiquement une retraductrice au sein d'un champ composé par les voix autres des autres traducteurs et traductrices m'ayant précédée. Mon projet traductif répondait non pas à la question « pourquoi retraduire ? » mais à celle « pour quoi retraduire ? ». L'acte retraductif n'était pas pour moi non la volonté de lire Lorca mieux et au plus juste – sous quelle prétention –, mais de lire Lorca autrement, de proposer volontairement une voix autre, venue étoffer son œuvre traduite. Il s'agissait de rendre visible à la fois l'acte de traduction au sein d'une série traductive et la non-équivalence entre le matériau du discours d'autrui et la forme nouvellement re-créé par la retraduction. Ce projet traductif forme d'ailleurs partie d'un projet éditorial plus vaste : lutter contre l'invisibilité dont souffrait selon moi en France une part de l'œuvre et de la créativité lorquienne liée au choix d'une forme singulière, la prose. Enrico Monti (2011) distingue plusieurs motifs pour une retraduction : vieillissement du texte traduit, linguistiquement et culturellement quand les normes changent, réécriture du texte pour un nouveau public (plus proche de l'adaptation), raisons écono-

miques et / ou éditoriales type centenaire ou hommage, recherche d'une nouvelle voix portée par un projet d'interprétation singulier. Dans mon cas, cette retraduction des poèmes en prose de Lorca, associée à la traduction de textes en prose encore inédits en français, est portée par un enjeu esthétique premier : dévoiler combien la prose poétique est chez Lorca espace de liberté et d'expérimentation, inviter le lecteur à lire la prose comme poème. Et ce projet repose fondamentalement sur le choix d'un objet littéraire, le poème en prose, qui est par essence dialogique.

## **2. Les poèmes en prose de Lorca comme acte dialogique**

---

### 2.1 LE CHOIX D'UN GENRE DIALOGIQUE : LE POÈME EN PROSE

4. Lorsqu'en 1927 et 1928 Lorca fait le choix délibéré d'un retour à la prose, il intériorise dans son écriture un dialogue esthétique avec deux interlocuteurs privilégiés, Salvador Dalí et Sebastiá Gasch, mais également avec d'autres artistes, dont lui-même. Il s'agit d'un retour parce que ses premiers écrits sont en prose et qu'il retrouve une forme conçue déjà en 1917 comme laboratoire (Fillière, 2020), notamment au travers du dialogue : dialogue avec les écrivains romantiques et symbolistes dans la composition des *Estados sentimentales* et des *Meditaciones*, dialogues et diatribes dans ses *Místicas*, dialogues fantaisistes, dramatiques et ironiques dans ses pièces pour « voix » et non pour personnages, conçues sur une trame platonicienne et romantique. Parallèlement à la rédaction des six poèmes en prose qui composent selon lui une œuvre complète, annoncée lors d'un entretien avec Antonio Otero Seco en 1936 mais qui ne verra jamais le jour de son vivant, Lorca commente ses choix et ses créations nouvelles dans sa correspondance. Ainsi en 1928 écrit-il à Gasch qu'il explore désormais « una poesía de abrirse las venas, una poesía evadida ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas. Amor de morir y burla de morir » (Lorca, 2008c ; 1029-1030). Cette poésie violente et agonique lui permet de prendre un nouvel envol, « un vuelo personal » (Lorca, 2008c ; 1034), et lorsqu'il envoie à Gasch deux poèmes en prose, « Nadadora sumergida » et « Suicidio en Alejandría », associée à deux dessins portant les mêmes titres, Lorca affirme :

Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo, ojo! Con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina.

Son los primeros que he hecho. Naturalmente, están en prosa porque el verso es una ligadura que no resisten. Pero en ellos sí notarás, desde luego, la ternura de mi actual corazón (Lorca, 2008c ; 1035).

5. Malheureusement, ces poèmes en prose ont longtemps été, selon la formule d'Andrew A. Anderson (Anderson, 2000 ; 9) « la cenicienta de la obra literaria de Lorca ». Ces textes ont désarçonné la critique, encline à les décrire comme des essais, des textes de transition, des incursions de leur auteur dans le surréalisme, ce qui suffisait apparemment à les caractériser, malgré les tentatives isolées de certains chercheurs d'en montrer l'unité. Ainsi Miguel García-Posada a-t-il pu écrire :

No son los poemas en prosa obra residual en el conjunto lorquiano. Tampoco sería objetivo valorarlos sólo en la medida en que pueden anticipar el mundo neoyorquino. En sí mismos son la demostración ejemplar de esa escritura compleja, difícil y bella que fue permanente aspiración del autor. Constituyen un objetivo logrado (2008a ; 60).

6. Encarna Alonso Valero, qui les a publiés en 2007 et s'est intéressée à l'écriture lorquienne entre 1927 et 1930, les analyse en relation avec *Poeta a Nueva York* et en explique la singularité en ces termes :

La "nueva manera espiritualista" lorquiana se nos aparece así como un espacio lleno de tensiones y contradicciones: acude a la prosa como el ámbito en el que desplegar, de la manera más extrema, su concepción de la poesía en ese momento, como medio para desarticular el tejido discursivo y romper los modelos y los cauces genéricos tradiciones, pero a la vez que lleva a cabo esa quiebra GL está escribiendo odas, un proyecto que llega incluso a Poeta en NY con el "Grito hacia Roma", y la "Oda a WW" (Valero, 2005 ; 10).

7. Cette unité réside selon moi dans la recherche esthétique en prose de Lorca, qui la conçoit comme laboratoire poétique. Or, la mise à l'écart de ces textes doit aussi beaucoup au caractère indéfinissable de la forme choisie par Lorca, le poème en prose, qui s'élabore sur une tension et un dialogisme essentiels.

8. Le poème en prose est un genre littéraire dialogique, et son histoire en témoigne (Bernard, 1994 ; Utrera Torremocha, 1999) : il se caractérise par un polymorphisme empruntant aux genres canoniques qu'il fait dialoguer entre eux, par une émancipation des formes rigides qui sous-tendent sa conception, par une plasticité qui intègre la polyphonie. Instrument d'une

révolte<sup>1</sup> formelle, esthétique, métaphysique ou sociale, il est selon S. Bernard poésie de « l'aventure humaine » (1994 ; 772). C'est en ce sens que Lorca s'empare du poème en prose en 1927, année où il commente à réfléchir également à sa conférence « Teoría y juego del duende » : le poème en prose est « revendication de l'esprit » et « aspect de la lutte toujours recommencée de l'homme » (Bernard, 1994 ; 773). Lorca décide de retourner à la prose pour rénover son écriture, lui donner un cours nouveau, la libérer, et cela dans un moment de créativité émulative, de réception des avant-gardes et du surréalisme.

9. Si le poème en prose s'est de tout temps conçu comme acte moderne de rénovation esthétique, que ce soit chez les romantiques allemands dans leur vision de la panlittérature, chez Baudelaire qui invente comme Aloysius Bertrand une forme « nouvelle » ou chez les cubistes qui en font le creuset de l'image poétique inédite, il est également un genre dans lequel le dialogue est intériorisé entre les divers créateurs. Il n'est pas rare qu'un poème en prose se conçoive comme écho et réponse à un autre poème en prose, dans une généalogie dialogique créatrice. Et ce phénomène correspond parfaitement aux pratiques d'écriture en tension de Lorca, qui ne tombe jamais dans le piège de la caducité du « moderne » dès lors que ses créations ne sont jamais des ruptures mais des reformulations dialogiques avec lui-même et ses écrits précédents tout comme avec ses contemporains. Son combat, traduit dans la composition des poèmes en prose, fait l'essence du *duende* comme acte de recherche esthétique, cet état sans cesse renaissant de l'écrit lorquien dans lequel le créateur multiplie les retours et variations sur son travail, retourne vers le patrimoine littéraire et le détourne, tout comme il incorpore et détourne les créations qui lui sont contemporaines. Or, cette conception agonique rejoint l'essence de la modernité telle que définie par Meschonnic : « La modernité est un combat. Sans cesse recommençant. Parce qu'elle est un état naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens » (1988 ; 9).

10. Ainsi la tension dialogique et référentielle s'associe à ce que Lorca nomme sa tentative d'union de « mi instinto con el virtuosismo que poseo » (2008c ; 987). Alors que l'époque est celle des avants-gardes, du cubisme et

1 « Como género que constantemente tiene a la destrucción de cualquier norma dada, el poema en prosa es de naturaleza esencialmente proteica, de ahí su polimorfismo, que hace que algunos lo hayan calificado, dada su radical deconstrucción de los códigos establecidos e incluso del mismo lenguaje y del referente, como un anti-género » (Utrera Torremocha, 1999 ; 16).

de la découverte du surréalisme, auquel il est initié par Gasch et Dalí, Lorca défend une poétique de la dualité et de la différence et, comme le soulignent à très juste titre Antonio Monegal et Encarnación Alonso Valero, le poème en prose est « uno de los espacios privilegiados en la producción de la diferencia » (Monegal, 1998 ; Alonso, 2005 ; 87).

## 2.2 TROIS CARACTÉRISTIQUES DIALOGIQUES : INTERMÉDIALITÉ DE LA LIGNE, PRAXIS ET THÉORIE, ESTHÉTIQUE IRONIQUE

11. Je ne pourrai prétendre à l'exhaustivité descriptive et analytique dans le cadre de cet article, qui s'efforcera cependant de présenter trois des principales caractéristiques dialogiques des poèmes en prose lorquiens : le dialogisme intermédial et visuel entre prose et dessin, le dialogisme entre praxis et théorie, le dialogisme esthétique ironique.
12. Dans « Juego y teoría del duende », Lorca affirme que tous les arts « unen sus raíces en un punto [...] materia ultima y fondo común incontro-able y estremecido, de leño, son, tela, y vocablo » (2008b ; 339). Lorsqu'en 1927 il compose ses poèmes en prose, Lorca explore cette matière tremblée et il le fait dialogiquement, par l'écriture et par une activité plastique intense : ses dessins sont exposés dans la galerie Dalmau de Barcelone du 25 juin au 2 de juillet 1927, il dessine énormément lors de l'été qu'il passe avec Dalí, puis projette une édition de ses œuvres qu'il évoque dans chacune de ses lettres à Sebastiá Gasch, à qui il adresse en septembre 1927 une réflexion esthétique sur ses compositions visuelles et linéaires qui pourraient former « un precioso libro de poemas » (2008c, 1008-1009) :

Unos dibujos salen así como las metáforas más bellas y otros buscándolos en el sitio *donde se sabe de seguro* que están. Es una pesca. Unas veces entra el pez sólo en el cestillo y otras se busca la mejor agua y se lanza el mejor anzuelo a propósito para conseguirlo. El anzuelo se llama *realidad*. Yo he pensado y hecho estos dibujitos con criterio poético-plástico o plástico-poético en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados como el "San Sebastián" y el "Pavo real". He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción o de forma, o de super-realidad y super-forma para hacer de ellos un signo que como llave mágica nos lleve a comprender mejor la realidad que tienen en el mundo.

Pero sin *tortura* ni *sueño* (abomino del arte de los sueños) ni complicaciones. Estos dibujos son poesía pura o plástica a la vez. Me siento limpio, confortado, alegre, niño cuando los hago. Y me da horror la *palabra* que tengo que usar para llamarlos. Y me da horror el poema con versos. Y me da horror la pintura que llaman directa que no es sino una angustiada lucha con las formas en la que el pintor sale siempre vencido y con obra muerta.

En estas abstracciones mías veo yo *realidad creada* que se une con la realidad que nos rodea como el reloj concreto se une al concepto de tiempo de una manera como lapa en la roca.

Tienes razón, queridísimo Gasch, hay que unir la abstracción a la realidad. Es más, yo titularía estos dibujos que recibirás (te los mandaré certificados). *Dibujos humanísimos*. Porque casi todos van a dar con su flechita en el corazón.

13. Les échanges épistolaires entre Lorca et Gasch montrent combien le programme synthétique du critique catalan (Gasch, 1928) est intégré à la pensée et la pratique du poète qui ne se conçoivent pas exclusivement dans un rapport à Dalí. Dans le même ordre d'idées, José Luis Plaza-Chillón (2014) a pu montrer l'importance de l'influence d'un autre plasticien, l'Uruguayen Rafael Pérez Barradas, que Lorca rencontre en 1919 et avec qui il réalise des figurines pour *El maleficio de la Mariposa* et *Sesión de títeres* en 1923. C'est au créateur du *vibracionismo*, médiateur culturel qui introduit les avant-gardes dans les années 20, que Lorca envoie le dessin « Herido en el alba » en 1927 et son visage dédoublé : deux bouches pour un dessin, et non pas deux bouches superposées proposé par le dialogue plastique sur le baiser entre Lorca et Dalí à la même époque, comme une annonce du dialogisme intégré à la ligne tel qu'il est formalisé dans ses poèmes en prose.

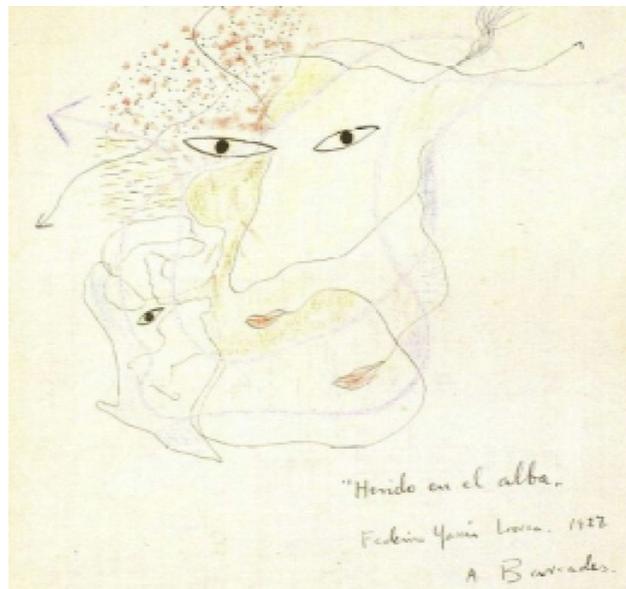


Figure 1. Herido en el alba

14. Les frontières entre poésie et peinture sont balayées par les artistes avant-gardistes : les peintres sont de véritables poètes, et dans son approche de l'art moderne exposé dans la conférence « Sketch de la nueva pintura », qu'il compose parallèlement aux poèmes en prose et donne pour la première fois en décembre 1928, Lorca insiste sur la rénovation esthétique qu'est le cubisme comme recherche de formes inédites et sur la peinture moderne comme remise en cause de la mimésis la plus traditionnelle, dès lors que l'œuvre d'art n'a plus pour objet de représenter une réalité qui lui serait extérieure mais de l'exprimer et de créer à partir d'une nouvelle réalité : « No buscar la representación real de un objeto, sino encontrar su expresión pictórica, su expresión geométrica o lírica y la calidad apropiada de su materia » (2008c ; 271). Les tableaux-poèmes de Miró des années 1924-1927 sont alors pour lui un modèle (Carandell, 2008).
15. Aussi n'est-il pas étonnant de le voir employer le même métalangage pour évoquer ses dessins et ses poèmes en prose : si les dessins sont des métaphores, celle de la chasse est commune à la recherche poétique et au tracé du dessin ; tous deux sont générés par l'effort et la discipline ; ils ne sont pas les jouets d'un inconscient tout-puissant ou les seuls enfants du rêve, bien au contraire, ils répondent à ce que Lorca nomme sa « logique poétique » ; s'ils partent tous deux de la réalité, c'est pour en créer une nouvelle afin de mieux comprendre la réalité première. Poème en prose et dessin associent dans leurs métaphores linéaires la pratique et la théorie, la création intellectuelle et l'émotion artistique.
16. Sur les six poèmes en prose de Lorca, trois sont dédoublés en dessins : « Nadadora sumergida », « Suicidio en Alejandría » et « Amantes asesinados ».

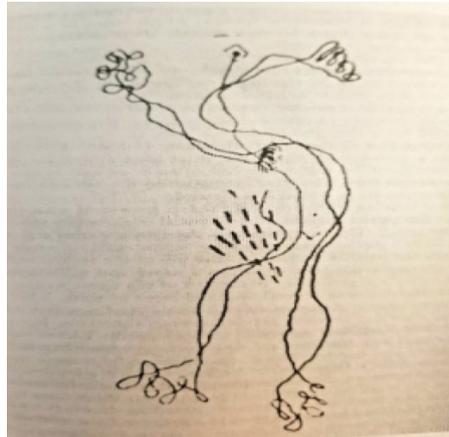


Figure 2. *Nadadora sumergida*



[*Suicidio en Alejandría.*] 1928.  
• Medidas y paradero desconocidos.

Figure 3. *Suicidio en Alejandría*

17. Alors que pour les deux premiers le titre est identique entre dessin et poème et que leur publication est conjointe, selon la volonté du poète, en septembre 1928 dans *L'Amic de les Arts*, le cas du second est davantage singulier. Le poème en prose n'est publié qu'en mars 1931 à Valladolid dans le

numéro 3 de *Ddooss. Revista de poesía* et il s'accompagne d'un autoportrait.



Figure 4. Autorretrato

18. Ce n'est qu'à partir de 2013, dans l'édition de l'original de *Poeta en Nueva York* par Andrew A. Anderson que le poème prendra place dans le recueil newyorkais de Lorca, comme l'indiquaient les « notas recordatorias » de l'auteur dans le manuscrit (Anderson, 2019). Ce poème en prose entre donc dans une série dialogique qui entrelace les poèmes en prose et les dessins de 1927-1928 aux poèmes et dessins, dont de multiples autoportraits, des années 1929-1930.
19. Le dialogisme intermédial entre dessin et poème en prose est surexposé dans le cas de ces trois textes : il n'est cependant pas absent des trois autres. En effet, si la réduction abstraite et l'essentialisation de la ligne (Cavanaugh, 1995 ; Castro, 2008 ; 38) sont le signe d'une recherche esthétique qui fait dialoguer les poèmes en prose et les dessins, la transformation des formes est également au cœur de « Santa Lucía y San Lázaro », « Degollación de los Inocentes » et « Degollación del Bautista ». Le dialogisme s'établit cependant en eux avec une autre plasticité, celle du patrimoine pictural européen dans sa saisie du corps saint associé aux avatars de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (1265) et dans l'insertion dialogique

des corps au sein d'une représentation mimétique du réel, dont les dernières réalisations sont les œuvres impressionnistes.

20. La pluralité des lignes visuelles proposée par l'entrelacs entre plasticité et prose est la manifestation d'une conversation intérieure et d'un débat esthétique intime. Comme le souligne Soria Olmedo, dans cette époque d'intense expérimentation formelle, « la práctica del dibujo le sirve como catalizador de la reflexión estética más intensa de toda su carrera » (2010 ; 13). Or, la prose a toujours été pour Lorca l'espace d'une expérimentation formelle : si Cecelia J. Cavanaugh voit à juste titre l'ensemble des dessins de Lorca comme une carte de sa pensée (Castro, 2008 ; 38) l'ensemble des fragments, textes courts, récits, contes, proses poétiques et poèmes en prose de Lorca reflète également cette élaboration dialogique d'une poétique qui inclut sa propre réflexion théorique. De fait, ce qui distingue les poèmes en prose de la plupart des œuvres de Lorca – ne sont pas envisagées ici les pièces du théâtre dit « impossible » – c'est l'absence d'un « paratexte » discursif ou texte d'accompagnement conçu comme représentation, divulgation et guide de lecture. Nulle conférence, nulle allocution pour éclairer ces textes. Ils portent en eux leur propre éclaircissement, dans un geste scripturaire qui lie la praxis à la théorie. Ils sont à la fois expérimentation formelle et manifeste.
21. Aussi la critique a-t-elle longtemps préféré une lecture métalittéraire des poèmes en prose (Anderson, 2000 ; Alonso Valero, 2007) visant à situer Lorca au sein des programmes rénovateurs des avant-gardes. Sans toutefois s'accorder sur le sens des orientations esthétiques proposées dans les textes, les commentateurs ont par exemple lu « Santa Lucía y San Lázaro » comme l'opposition de deux voies artistiques, Santa Lucía pouvant incarner tant une esthétique réaliste rétrograde car superficielle qu'une reformulation lorquienne de la « Santa Objetividad » telle que formulée par Dalí en 1927, alors que San Lázaro ouvrirait la voie pour un art évadé concordant avec les affirmations épistolaires de Lorca. Ce qui retient l'attention dans ce type de lectures, plus que les conclusions contradictoires auxquelles elles parviennent, c'est finalement l'indétermination du message, son ouverture à de possibles interprétations parallèles, voire concurrentes. Et l'absence d'analyse strictement formelle des textes.
22. L'ambivalence est un effet du dialogisme formel des poèmes en prose : les discours accompagnateurs de Lorca sont ici intériorisés dans la forme

même de la prose, qui associe à l'apparente structure narrative des poèmes une série d'éclats programmatiques ou d'issues vocales qui sont autant de cris et d'appels à la rénovation esthétique. Deux formes concises – la notion de brièveté est trop illusoire en ce qui concerne le poème en prose –, s'agrègent et s'enchâssent dans les textes de Lorca : poème en prose et fragment. Cela passe notamment par l'insertion d'assertions à la première personne comme dans « Nadadora sumergida » : « Desde entonces dejé la literatura vieja que yo había cultivado con gran éxito ». Ces éclats prennent également la forme de fragments aphoristiques dont la charge métaphorique va croissant dans les textes : « Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor » ; « Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio » (Anderson, 2000 ; 68). Cette variation est privilégiée dans de nombreux poèmes en prose.

23. Les aphorismes programmatiques surgissent comme des entailles dans la chair du texte, qu'ils viennent ouvrir tout en créant des échos avec les thématiques explorées, comme celles des morts violentes – assassinat, noyade, décapitation, massacre. L'analyse rend nécessaire l'isolement de ces fragments pour en saisir la teneur, mais leur compréhension ne peut se faire que dans le tissu du poème en prose lorquien, qui exploite notamment les techniques de dislocation des paragraphes pour associer le liant de la prose à son tranchant. Ainsi peut-on lire sur une même page, dans « Degollación de los Inocentes », la description du massacre des enfants innocents comme un mouvement saccadé qui suit le rythme des décapitations et comme un mouvement fluide, celui du sang qui coule, dans lequel viennent trancher les éclats programmatiques :

Cuando se vuelvan locas las madres querrán construir una fábrica de sombreros de pórvido, pero no podrán nunca con esta crueldad atenuar la ternura de sus pechos derramados.  
Se arrollaban las alfombras. El aguijón de la abeja hacía posible el manejo de la espada  
Era necesario el crujir de huesos y el romper las presas de los ríos.  
Una jofaina y basta. Pero una jofaina que no se asuste del chorro interminable, que ha de sonar durante tres días (Anderson, 2000 ; 81).

24. À ces fragments aphoristiques s'associent ce que j'ai nommé les « col-laphorismes » de Lorca, produits lors d'un jeu avec Dalí, proches des *gre-guerías* et des poèmes en prose d'une ligne de Max Jakob, que j'ai intégrés à mon édition des poèmes en prose. Collages de fragments donnant lieu à des

aphorismes esthétiques, ces dix-huit éclats illustrent à la fois le fond ludique et sérieux de la recherche esthétique de Lorca et offrent au lecteur une matérialisation de la tension entre expérimentation et théorisation. Ainsi par exemple peut-on lire le « collaphorisme » suivant comme une invitation à porter un regard dialogique sur les mots du poète : « Dentro de la palabra *estrella* están todos los cielos nocturnos que han sido y que serán ». Si l'étoile est ce corps céleste présent mais déjà absent, il est également un signe aux signifiés plurivoques, qui associe aux sens créés par le poète dans le passé ceux qu'il lui donnera dans l'avenir, et l'ensemble de ces sens personnels en métamorphose se lie à leur tour aux sens portés par la tradition.

25. Lorca actualise la réflexion esthétique dans la génération d'une prose qui fait dialoguer la pratique et la théorie, et il le fait également grâce au pivot que sont une série de mots bi- ou plurivoques auxquels le traducteur doit particulièrement prêter attention. Ces mots, dont les sens tournoient et se métamorphosent, tout comme les symboles lorquiens, sont ceux qui avancent sous un masque d'innocence, tels que « ojo », « espejo », « vidrios », « cristal », « níquel », « perdiz », « gallina », « molusco », « zapatos », « cuchara ». Nulle fixation du sens n'est possible pour des termes dialogiques qui s'écrivent dans le changement et comme des échos entre les diverses œuvres de Lorca. Des mots ou des nombres, comme le prouvent les séries duelles des nombres dans « Suicidio en Alejandría » : au dialogue entre le 13 et le 22 qui les conduit dans un mouvement vertical descendant vers la pointe d'une flèche menant au néant s'associe le dialogue entre les fragments en prose et les éclats sonores et visuels des nombres qui interrompent la linéarité de la prose.
26. La plurivocalité formelle est également celle qui, dans « Amantes asesinados por una perdiz » fait que la prose est interrompue par des fragments réminiscent de vers qui s'attachent à montrer l'oxymorique fusion-décomposition des corps des amants dans l'acte sexuel, au cœur d'une prose qui poétise leur assassinat au sein d'un dialogue entre le sujet poétique et un capitaine issu d'un autre univers dialogique, celui des nouvelles de Maupassant.
27. Car l'un des éléments dialogiques constitutifs des poèmes en prose de Lorca est l'accentuation de l'intertextualité par la création de dialogues intégrant les éléments référentiels littéraires. Cette prépondérance de la scène

vocale, Lorca la doit pour beaucoup à sa découverte enfant de Hugo, puis de Shakespeare<sup>2</sup>, desquels il tirera un dialogisme nourri par ses lectures platoniciennes, mais aussi une écriture de la cruauté et de la violence, structurale et formelle, qui résonne notamment des mains coupées et de la langue tranchée de la jeune Lavinia, violée, dans *Titus Andronicus*. Or, si la jeune femme peut malgré tout s'exprimer et désigner ses bourreaux, ce qui déclenchera une série d'assassinats et d'horreurs dont le comble sera de voir servies à Tamora la tête en croûte de ses deux fils coupables, la prose trouée de Lorca se charge aussi de désigner les voix des artistes qui ont travaillé le matériau qu'est la prose pour la rendre libre.

28. Dans « Amantes asesinados por una perdiz », tout semble indiquer un texte à valeur autobiographique, voire cathartique, comme l'a analysé Llera (2015) qui décrypte un texte à clé dans lequel les amants homosexuels tués par une perdrix seraient en fait Lorca et Emilio Aladrén, séparés par Eleanor Dove dont le nom de famille anglais signifie *perdrix*. Interprétation judicieuse qui a le mérite de créer une lecture filée reposant sur les rémanences des prénoms Emilio et Elena dans les textes lorquiens. Or, Lorca nous avertit que la création n'existe que parce qu'une réalité existe, mais que cette création est évasion<sup>3</sup> : ses poèmes en prose sont des abstractions et des « realidades creadas » à partir de matériaux composites, dont l'un d'entre eux, et pas le moindre, est la littérature.

29. Ce poème en prose porte sur le manuscrit – ce qui malheureusement n'apparaît pas dans l'édition récente d'Anderson – une dédicace : « Homagge (*sic*) à Guy de Maupassant ». Grâce à Anderson et Llera, nous savons que le texte avec lequel dialogue le poème en prose est la nouvelle « Amours » de Maupassant initialement publiée dans la revue *Gil Blas* du 7 décembre 1886, puis dans le recueil *Le Horla* en 1887. Le narrateur qui a lu dans un journal le récit d'un drame passionnel au cours duquel un homme a

2 Le premier écouté aux côtés de toute la maisonnée dans son enfance, le second lu très certainement dans l'édition en anglais que Lorca possédait, répertoriée par Manuel Fernández Montesinos.

3 Lorca avertit son lecteur et son auditeur, dans sa conférence « Canciones de cuna española », rédigée en 1928 : dans son cas, la confession est le matériau nécessaire à la création. Ainsi, lorsqu'il évoque sa rencontre avec une fée, qui remet en cause les paramètres « normaux » de la réalité, Lorca explique : « Esta hada estaba encaramada en la cortina, relumbrante como si estuviera vestida con un traje de ojo de perdiz, pero me es imposible recordar su tamaño ni su gesto. Nada más fácil para mí que inventarla, pero sería un engaño poético de primer orden, nunca una creación poética, y yo no quiero engañar a nadie » (Lorca, 2008c ; 294).

tué sa femme, se remémore une scène de chasse où il a vu un canard mâle incapable de quitter les lieux où sa femelle venait d'être abattue. Faisant constamment demi-tour pour ne pas la perdre de vue, il finit lui aussi par être tué. Outre la thématique de la fidélité amoureuse jusque dans la mort, déclinée ici dans le domaine animal mais issue d'un fil mythique qui fait résonner les voix des amants maudits, de Pyrame et Thisbé à Roméo et Juliette, thématique évidente dans le poème en prose, c'est principalement le jeu de réécriture énonciative et symbolique qui structure le dialogisme du poème. En effet, l'oiseau tué de Maupassant devient l'oiseau assassin, tandis que l'acte citationnel structurant suit un glissement parallèle : c'est à la fin du poème en prose qu'apparaît, dans une prise de parole à la première personne du narrateur lyrique, la révélation de l'intertexte. La référence est doublement dialogisée : d'abord parce qu'elle intègre un dialogue entre le narrateur lyrique et un personnage qui ne surgit qu'à la toute fin du poème, un « capitaine » dont le lecteur ignorait jusqu'à l'existence ; ensuite parce qu'un nouveau récit est créé à l'issue du poème, celui de la promenade innocente de deux enfants, témoins de la mort de l'oiseau dialogique qui unit Lorca et Maupassant : « Solo sé deciros que dos niños que pasaban por la orilla del bosque vieron una perdiz que echaba un hilito de sangre por el pico » (Anderson, 2000 ; 76). Avant de reprendre la parole, le narrateur lyrique a passé le témoin narratif à ces deux enfants, qui par leur promenade et leur regard participent de la création cruelle qu'est ce poème, comme dans les berceuses espagnoles évoquées par Lorca pour leur potentiel créateur dans ce qui est une approche des effets esthétiques de la berceuse sur son jeune public. L'enfant, blessé par le chant de la mère, puisque « [s]e le empuja dentro de la canción, se le disfrazaba y se le pone en oficios o momentos siempre desagradables », « [e]stá obligado a ser un espectador y un creador al mismo tiempo, ¡y qué creador maravilloso! Un creador que posee un sentido poético de primer orden » (Lorca, 2008b ; 301-303)

30. Ce poème en prose est une variation et un jeu de réécriture sur la base d'un schéma narratif traditionnel qui métamorphose le récit en « récit-poème » par le biais du dialogisme. L'insertion de l'intertexte dans un dialogue est en effet récurrente dans les poèmes en prose. Ce dialogue peut prendre l'apparence d'un soliloque qui masque un dédoublement : c'est le cas notamment dans « Santa Lucía y San Lázaro » lorsque le narrateur lyrique, ici un voyageur, entre dans une auberge et s'installe. Il est d'abord caractérisé par son écoute, lorsqu'il surprend une affirmation du patron de

l'auberge, insérée en discours direct au sein du récit apparemment monologique du narrateur. Suit un bref échange en trois répliques en style direct, puis une utilisation des codes typographiques du discours direct pour manifester la voix du narrateur dans le corps du texte lorsqu'il entre dans sa chambre :

A las doce de la noche llegué a la ciudad. La escarcha bailaba sobre un pie. "Una muchacha puede ser morena, puede ser rubia, pero no debe ser ciega.<sup>3</sup> Esto decía el dueño del mesón a un hombre seccionado brutalmente por una faja. Los ojos de un mulo, que dormitaba en el umbral, me amenazaron como dos puños de azabache.

— Quiero la mejor habitación que tenga.

— Hay una.

— Pues vamos.

La habitación tenía un espejo. Yo, medio peine en el bolsillo. "Me gusta." (Vi mi "Me gusta" en el espejo verde.) El posadero cerró la puerta. Entonces, vuelto de espaldas al helado campillo de azogue, exclamé otra vez: "Me gusta". Abajor, el mulo resoplaba. Quiero decir que abría el girasol de su boca (Alonso, 2007 ; 57).

31. « Quiero decir » : ces deux mots font signe. Que veut dire le narrateur lyrique ? que dit-il qu'il ne dit pas lorsqu'il emprunte les formes traditionnelles du discours rapporté ? Ces interrogations doivent guider le traducteur, d'autant que cette scène entre en résonance vocale directe avec un autre poème en prose, « Le Miroir », de Baudelaire :

Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace.

« Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez-vous y voir qu'avec déplaisir ? »

L'homme épouvantable me répond : « — Monsieur, d'après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits ; donc je possède le droit de me mirer ; avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience. »

Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison ; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort.

32. Ce texte, publié en 1869 dans *Le Spleen de Paris*, est quasiment un manifeste en faveur du poème en prose : revendication de liberté et de contraste, ce dialogue est ironique en cela qu'il reflète la posture esthétique de son auteur et les nouveaux sentiers poétiques de la poésie en prose, dans laquelle prennent toute leur place la laideur et la dissociation. Lorca s'en empare et en accentue le secret de l'être qui se contemple et se dédouble : les mots eux-mêmes acquièrent une visibilité métapoétique dès lors qu'ils s'inscrivent sur le miroir et une plurivocalité renforcée par la structure spéculaire des énoncés qui font dialoguer les espaces intérieurs et les espaces extérieurs : dans un jeu de correspondances biseautées la chambre et son

miroir dialoguent avec la poche et son peigne, l'ébrouement du mulet avec l'ouverture du tournesol de sa bouche, le tout dans un processus duel d'expansion et d'intériorisation lyrique.

33. Ces poèmes mériteraient une analyse plus poussée, que je mènerai ailleurs. Ils regorgent de spécularité et de dialogismes ironiques. Ainsi par exemple le Lazare de Lorca dans « Santa Lucía y San Lázaro » prend-il vie dans un échange créateur avec les figures de saints et du Christ traversant les six *Poems in Prose* d'Oscar Wilde (1894) – six, comme les poèmes en prose lorquiens –, que Lorca connaissait parfaitement grâce aux traductions de Julio Gómez de la Serna et de Ricardo Baeza<sup>4</sup>. Ces écrits, qui mêlent à la voix du narrateur ironique des parties dialoguées, s'entendent dans les textes de Lorca, tout comme s'entend l'impact sonore des aphorismes de Wilde. L'écho est particulièrement perceptible notamment entre « Santa Lucía y San Lázaro » et le « Le faiseur de bien » qui s'ouvre ainsi : « C'était la nuit et Il était seul. Et Il vit au loin les murs d'une cité circulaire et marcha vers la cité ». Ce personnage christique dont l'identité est dévoilée dès la première majuscule, cherche dans la cité des interlocuteurs à qui il adresse ses questions : « Pourquoi vivez-vous ainsi ? », « Pourquoi regardez-vous ainsi cette femme ? », « Pourquoi aller sur la voie du péché ? » et « Pourquoi pleurez-vous ? ». Chacune d'entre elles le confrontant aux conséquences négatives de ses actes divins portés par la bonté et la charité, puisque le lépreux, l'aveugle et la femme choisissent malgré tout une vie de péchés. La vanité de l'œuvre du Christ est à son comble lorsqu'à la fin du poème, le Lazare anonyme de Wilde s'exclame : « Mais j'étais mort et vous m'avez ressuscité d'entre les morts. Que puis-je faire, sinon pleurer ? » (Wilde, 2000, 92-93). Un cri auquel répond le désespoir silencieux du Lazare lorquien, condamné à une quête éternelle d'une voix et d'un maître.
34. Les poèmes en prose lorquiens, et plus encore les dialogues qu'ils comportent, sont résolument dialogiques. Lorsque Bakhtine élaborait les concepts de dialogisme et de monologisme, c'était en référence aux œuvres de Dostoïevski, exemplaires de la construction d'un dialogisme littéraire au

4 En 1909 Baeza publie dans *Prometeo* sa traduction en prose de la « Balada de la cárcel de Readings » puis en 1910, dans le numéro 15 de la revue, il fait connaître sa traduction des six poèmes en prose de Wilde : « El artista », « El hacedor de bien », « El discípulo », « El maestro », « La casa del juicio », « El maestro de sabidurías ». C'est également lui qui traduit les *Phrases and Philosophies for the Use of the Young* publiées en revue en décembre 1894, sous le titre de *Frases y filosofías para el uso de los jóvenes*, en 1911, dans le numéro 33.

sein duquel le discours des personnages est indépendant de celui de l'auteur ou du narrateur. Il est d'ailleurs placé « à côté » de celui de l'auteur. Le monologisme, par contre, dont le modèle était pris dans les romans de Tolstoï, désigne la forme textuelle qui insère la voix des personnages dans un discours principal et idéologique, celui de l'auteur. Dans le cas de Lorca, le doute sur le narrateur et la déconstruction énonciative des textes sont tels que le monologisme est définitivement évincé au profit d'un dialogisme structurant. Lorca refuse toute unité vocale, même celle du narrateur lyrique, dans un éclatement du sujet qui était déjà perceptible dans les poèmes du *Romancero Gitano* (Carandell, 2020, 136).

35. La rénovation formelle passe ainsi par une fragmentation discursive et une spécularité qui sont essentiellement les pivots dialogiques d'une écriture ironique. Le terme même d'« ironie » est d'ailleurs dialogique chez Lorca, qui semble farouchement le repousser, comme lorsqu'il affirme en 1928 : « No hablo con humor ni con ironía; hablo con la fe arraigada que solamente tienen el poeta, el niño y el tonto puro » (2008b ; 294). « Ironía » porte en effet l'empreinte vocale et esthétique de Dalí, qui s'approprie le terme et en fait l'un des étendards de sa recherche esthétique dans son « San Sebastián » et sa formulation de la « Santa Objetividad<sup>5</sup> ». Dalí explique le concept à partir d'une sentence d'Héraclite, « A la naturaleza le place ocultarse », et dans une lettre à Lorca à propos de leur débat sur le mot, il précise son idée :

¿Por qué no quieres nada con la ironía? En mi artículo hablo de eso precisamente, y la defiendo: ironía = desnudez, ver claro, ver lípidamente, descubrir la desnudez de la naturaleza que según Heráclito gusta de esconderse a ella misma, eso es ironía, pintar todas las olas del mar (cité par Visa, 2005 ; 110).

36. Cette combinaison entre une conception rhétorique de l'ironie comme expression masquée et affirmation esthétique de la révélation de la réalité par l'observation et l'objectivité est rejetée par Lorca, qui préfère au terme « ironía » celui de « guasa », lui permettant de s'insérer dans une chaîne esthétique dans laquelle les éléments ludiques et stylistiques prennent le pas sur la notion de distance qui lui semble contraire à son aspiration d'une poésie évadée mais humaine. Il reprend alors le terme tel que le définissait Boscán, ce que nous rappelle Soria Olmedo : « la sal que se haya de echar en todas las cosas para que tengan gusto y sean estimadas » (2013 ; 8). Lorca

5 Pour plus d'informations sur la relation émulative entre Lorca et Dalí lors de la composition des poèmes en prose, consulter Kosma, 2002.

associe son « grain de sel » et son amour dans la composition des poèmes en prose, définissant alors sa posture de créateur ironique. C'est par cette combinaison entre sel et amour qu'il se singularise au cœur même de son dialogisme créateur, notamment avec Dalí. Alors même que ses poèmes en prose déploient le même répertoire sanglant, physiologique ou objectif, composé des mêmes motifs et images que les textes et les tableaux de Dalí de l'époque, dont les mains et les têtes coupées ne forment que la partie émergée malgré ce que certains critiques ont pu affirmer (Sanmartín Bastida, 2004), Lorca se démarque habilement et introduit un questionnement des présupposés artistiques de Dalí dans des textes qui les emploient, et ce dans le même geste créateur. Alors qu'ils se provoquent mutuellement dans « un intenso programa de experimentación » (Soria Olmedo, 1991 ; 65), Lorca tire son épingle du jeu par de nombreux coups de griffe dialogiques.

37. Au terme de sa description de la « conversation » entre Dalí et Lorca, Anderson (2005) fait une analyse de poème en prose « *Corazón bleu y cœur azul* » qu'il fut le premier à publier en 2000. Selon lui, ce dialogue entre le « Poète » et l'« Ami » est une forme de transcription du débat esthétique entre Lorca, le Poète, et Dalí, l'Ami. Une lecture fondée notamment sur la correspondance de l'auteur, qui se base sur des échos thématiques et qui conclut sur l'expression de la « lutte interne » de Lorca tenté par la méthode dalinienne mais retenu également par ses propres convictions, soit sur cette tension entre surréalisme et créativité consciente. À mon sens, la binarité énonciative n'est pas si claire : les postes « Ami » et « Poète » ne désignent pas unilatéralement Dalí dans un cas, Lorca dans l'autre. Surtout si l'on connaît l'emploi qu'ils faisaient du mot « poète » pour désigner le peintre, et si l'on comprend l'« ami » comme « celui qui aime ».

38. À partir de la réalité des échanges avec Dalí, Lorca crée un dialogue au discours direct qui entrecroise les deux postures et les insère dans un dialogisme qui fait résonner les voix avant-gardistes de Breton, dont l'objet trouvé se trouve revivifié dans la cuiller et la chaussure au cœur de l'échange, mais également de Lautréamont et de Reverdy dont les approches de l'image et de la métaphore dans laquelle nulle lien logique ne relie les éléments se voient formulées autrement. Le poète ouvre l'échange avec un « Quand je monte et descends les marches je ne me souviens pas de l'ascenseur. De l'ascenseur, je m'en souviens dans le désert ou attablé dans un café », ce que redit en écho – et non en opposition –, l'ami : « Il faut briser les amarres des liens visibles et invisibles » (Lorca, 2020 ; 17). Le tissage

vocal crée une trame serrée sur laquelle s'inscrit la dernière réplique du texte : « Yo he visto un burro con cabeza de ruiñeñor y una gran ola como tres leones de agua, detenida por el pavor que le causaba un granito de sal » (Anderson, 2000 ; 92).

39. Le danger des citations isolées dans l'analyse apparaît ici : comme dans le jeu des *Anaglifos* dont Lorca modifie les règles en ajoutant une troisième proposition plus longue lors de son séjour à la Residencia de estudiantes, cet énoncé met en évidence l'inflexion dialogique de son créateur. Si l'ami semble en être le responsable énonciatif premier, ce que conforte la présence d'une image dalinienne bien connue, celle du « burro », il apparaît que l'énoncé est dialogique dès lors que cet animal est chimérisé par un ajout typiquement lorquien. La tête de rossignol peut être la figure de proue de cette extension, mais c'est surtout la mention du grain de sel qui fait office d'indice de dialogisation. Le grain de sel est ce qui fait grincer, ce qui rend amer, ce qui dérange et cause de l'effroi, ce qui scandalise aussi, comme les poèmes en prose et leur univers dérangeant ; mais le grain de sel est aussi ce qui donne du goût, ce qui indique la *guasa* du créateur ironique, sa présence masquée au sein des textes. De ce créateur responsable par exemple, au sein même de textes qui semblent incarner parfaitement les postulats de rupture portés par une rhétorique de la cruauté, d'énoncés ironiques métagoétiques tels que « Dicen que se está inventando la navaja eléctrica para reanimar la operación » ou « Yo he amado a dos mujeres que no me querían, y sin embargo no quise degollar a mi perro favorito » (Alonso, 2007 ; 67). Dans le premier cas, la mention du « dicen » rend visible l'acte dialogique et l'écart ironique vis-à-vis d'une écriture « moderne » de la rupture, tandis que le second ironise sur la dissociation entre une pratique et des motifs violents communs à Dalí et Lorca et l'illogisme du lien rompu entre émotion et poétique.
40. L'intériorisation dialogique des tensions et résolutions esthétiques de Lorca met en évidence la singularité de son rapport au magistère, lorsque la voix du maître retentit ou est étouffée par celle du disciple. Ce n'est pas un hasard si le poème en prose « Árbol de sorpresas » est une réécriture dialogique des dialogues platoniciens dans laquelle tout dialogue disparaît : le silence envahit l'espace textuel, comme une dénonciation et une manifestation de la fausseté du dialogisme philosophique qui, en creux, manifeste le monologisme du maître.

41. L'ironie lorquienne est encore un champ à étudier : si on la comprend comme « l'art langagier de prendre ou de garder ses distances vis-à-vis des choses ou de soi-même » (Hamon, 1996 ; 109), ou encore comme « le relief et l'échelonnement de la perspective » dont parle Jankélévitch (2005 ; 21), elle apparaît comme le fondement esthétique de la voie de rénovation expérimentée par Lorca dans ses poèmes en prose. L'une des particularités des scènes vocales créées dans les textes étant que le narrateur ironique n'est ni un dramaturge surplombant ni un conteur omniscient, mais un « narrateur-ombre » élaboré par Lorca comme écho de son théâtre d'ombres de jeunesse. Le défi énonciatif et interprétatif est grand dans les poèmes en prose pour le lecteur et, *a fortiori*, pour le traducteur, l'interprétation ironique étant une exacerbation du littéraire et de ses virtualités référentielles et créatives dans l'acte de lecture.

### **3. Retraduire et traduire Lorca : *Une colombe si cruelle***

---

42. Lorsque j'ai conçu l'ouvrage qui est paru en septembre 2020 sous le titre d'*Une colombe si cruelle*, j'avais pour but de faire participer le lecteur français à l'aventure de Lorca en prose. De lui faire découvrir un autre Lorca, moins solaire et plus strident que celui qu'il pouvait connaître dans les traductions existantes. J'ai pour cela sélectionné ses six poèmes en prose, mais également six proses poétiques déjà publiées en français dans l'édition d'André Belamich pour la Pléiade, un poème en prose publié de façon assez confidentielle par Claude Couffon en 1990, et j'y ai associé treize poèmes en prose, proses poétiques et fragments inédits en français. J'unissais ainsi traduction et retraduction et m'intéressais à des textes éminemment dialogiques : se posait également pour moi la question de la traduction de textes innovants. Consciente que « Les savoirs constitués posent une limite à la médiation du sujet traduisant confronté à l'innovation du texte étranger » (Brisset, 2004 ; 142), j'ai constamment doublé mon travail de traductrice d'un travail d'observation de ma pratique. De plus, il s'agissait de lire, comme traductrice, « comment le nouveau, malgré sa nouveauté, est intégré à des constellations discursives *communes* » (Brisset, 2004 ; 145) qui sont à la fois les savoirs constitués et les représentations collectives de l'époque de composition des textes mais également le patrimoine littéraire qui « parle » dans la voix de l'auteur. Mon approche dialo-

gique de la traduction cherchait à retrouver le rapport agonique entre modernité et traduction dans la prose lorquienne afin de rendre sensible l'étrangeté et la lutte inscrites dans la forme des textes sélectionnés.

43. Retraduire ce rapport étrange des textes avec les œuvres précédentes et contemporaines me permettait de manifester la parole spectaculaire et spéculaire de Lorca, son écriture où convergent le sentiment du reflet et l'acte de réflexion. Déjà familière de ce regard ironique créateur qui pratique des incisions dans le réel et le fait éclater en une multitude de détails réunis dans une combinaison originale par mes travaux sur les proses de Leopoldo Alas Clarín (Fillière, 2011), j'ai tout particulièrement apprécié le défi interprétatif que nous lancent les textes en prose de Lorca. J'ai suivi ses consignes, notamment « No expliques absolutamente nada, ni te ruborices nunca de tu idéntico temblor ante la mariposa y el hipopótamo », dans mon refus de clarification des textes ou de rationalisation syntaxique, deux tendances déformantes identifiées par Berman. J'ai en général rejeté l'adaptation culturelle afin de recréer un dialogue avec l'Autre et l'Étrangeté dans le texte : Lorca est certes cet espagnol universel consacré par la critique, sa langue-culture n'en reste pas moins résolument autre pour un Français. Afin de préserver l'étrangeté du texte, sans toutefois la changer en hermétisme, j'ai ainsi parfois utilisé des reports de termes espagnols. Ces marqueurs actifs sont le résultat d'un acte herméneutique conscient des effets de lecture : les prénoms espagnols des enfants décapités résonnent en espagnol pour que le cri des mères fende le texte ; le maintien du claquement de *mojama* pour désigner le cadavre de la mère de Charlot est porté par un refus des équivalences réalistes trompeuses et une volonté de jouer du contraste linguistique et sonore (Fillière, 2020 ; 125).

44. L'impact visuel, sonore et signifiant de la syntaxe dans les poèmes en prose devait selon moi être conservé pour rendre hommage à ce que certains critiques ont nommé le phonocentrisme de Lorca, de faire entendre le sang de la prose. Je rappellerai juste ici que la prose est avant tout un *chant* : le mot prose désigne une hymne chantée entre l'Épître et l'Évangile, devenu chez Lorca un chant spirituel moderne sans transcendance. Cet impact sonore devait également être présent afin de préserver la polyphonie et briser l'univocité. Toute la difficulté était de ne pas tomber dans la modulation ou le changement de point de vue lorsque ce dernier était dialogique, diffracté ou ambigu. L'identification des formes vocales de l'Autre s'accompagnait dans l'acte de traduire d'un rejet de la désambiguïsation. J'ai cher-

ché à traduire les effets d'indétermination : traduire la convergence des interprétations jusque dans la contradiction, ce qui signifiait proposer l'indécision. Ce qui pour moi était le principal enjeu de la traduction de la surprise et de la tension essentiels aux textes qui forment cette Colombe si cruelle. Identifier la posture ironique du créateur dans les proses et entendre les voix des textes m'a conduite à fixer des lignes dans ma pratique de traduction.

45. La première est la reconnaissance. La poésie en prose de Lorca incarne la mobilité constante des textes, dans lesquels le fait poétique est vivant. Spirale structurelle et virtuelle dans sa composition réflexive et son potentiel de relecture, elle est cette poésie qui marche dans la rue et convoque la retraduction pour conserver sa vitalité. Or, traduire à nouveau Lorca est s'incorporer à cette spirale. À l'image de la chaîne traductive, linéaire et chronologique, je préfère celle de la spirale proposée par Baudelaire, composée par les lignes d'interprétation et d'écriture des traductrices et traducteurs qui m'ont précédée. C'est la raison pour laquelle cet ouvrage rend hommage à (dans l'ordre alphabétique ici) Line Amselem, Jocelyne Aubé-Bourlignieux, Marcelle Auclair, André Bélamich, Laurence Breyse Chanut, Jean Cassou, Claude Couffon, Pierre Darmangeat, Paul Éluard, Claude Esteban, Danièle Faugeras, Félix Gattagnot, Armand Guibert, Marie Laf-franque qui, dans son fondamental *Idées esthétiques de Federico García Lorca* (1967) le traduit constamment, Guy Lévis Mano, Louis Parrot, Mathilde Pomès, Rolland-Simon, Bernard Sesé, Jules Supervielle, Paul Verdevoye, Yves Véquaud, comme à ces voix unies par la traduction à la voix de Lorca<sup>6</sup>. Reconnaître leur existence était fondamental. Cependant, dans mon processus de travail, ce n'est qu'après le rassemblement et le choix des textes, mes lectures et interprétations multiples, après les différentes étapes de traduction puis de révision et relecture, que j'ai consulté la traduction existante. Et ce principalement pour vérifier que je n'avais commis aucun oubli. La perspective comparatiste ne guidait pas ma démarche, en soi paradoxale, puisque cette retraduction n'en était pas une pour moi car je traduais pour la première fois ces textes, et parce que la part de retraduction s'insérait dans un projet éditorial de traduction plus vaste fondé sur un rapport singulier à l'inédit, à la surprise textuelle.

6 Un hommage non exhaustif qui gagnera à être complété.

46. La seconde ligne est la mise en valeur de la structure ironique des compositions lorquiennes. Si le narrateur lyrique exhorte son lecteur à participer activement à la création du poème dans « Suicidio en Alejandria » : « ¡Ay! Terminad vosotros por caridad este poema » (Anderson, 2000 ; 71), le choix de l'ordre des poèmes se devait de refléter cette appel à la collaboration et à la lecture croisée. Aussi, avec l'éditeur Bruno Doucey, avon-nous composé une structure-miroir en plaçant deux textes métapotiques et dialogiques en ouverture et en clôture de l'ouvrage. « Corazón bleu et cœur azul », qui propose un dialogue entre le « Poète et l'ami », dédoublé en « Cœur azul – Corazon bleu », qui est une plongée dans l'expérimentation en prose, sont les deux textes liminaires qui entrent en dialogue avec deux autres échanges à la fin du recueil : les « Conseils à un poète » et la « Poétique ». Il s'agit de textes caractérisés par une adresse lyrique complexe qui enchâsse les voix et rénove les voies de la prose, notamment par l'exploration des marges vocales du dialogue direct. L'écho ainsi créé, dans un dédoublement programmatique, encadre les différentes variations de la poésie en prose de Lorca proposées dans le livre. Puisque l'esthétique ironique s'élabore comme une spatialisation vocale, il était primordial de rendre visible cette ironie dialogique structurante et de créer des intersections entre diverses formes de la novation et du surgissement, telles que le fragment et la prose concise.
47. Un troisième élément, sensible, est intervenu pendant l'acte de traduire : je traduais les yeux posés à la fois sur la page des textes et sur les dessins de Lorca. Je me suis également constitué une iconothèque dialogique reprenant les séries intermédiaires perceptibles dans les textes et comprenant des œuvres variées, des scènes bibliques de la Renaissance au sur-réalisme en passant par les variations réalistes et impressionnistes des siècles intermédiaires, ce qui me permettait de maintenir un contact étroit avec la part visuelle de la poésie en prose de Lorca. Cependant, si l'œil était crucial, l'oreille ne l'était pas moins : si l'écrivain travaille sur un « déjà-dit », ce qui a permis à Bakhtine d'élaborer son approche des créateurs dialogiques comme « écouteurs », le retraducteur travaille quant à lui sur une série de matériaux unissant les « déjà-écrit » et les « déjà-dit » et se doit par conséquent d'écouter les textes et les voix qu'ils portent. Lorsque je traduais les histoires de poules et de coq de Lorca qui, de leur bec, viennent piquer le lecteur, j'y ai associé l'imaginaire de Claude Ponti, autre grand créateur de gallinacées. Dans son histoire *L'écoute-aux-portes* (1995), il

crée un personnage de gardien qui veille à ce que les histoires ne soient pas interrompues afin que chaque enfant puisse s'endormir le soir. Des histoires qui ne sont jamais lénifiantes et se rapprochent souvent des berceuses espagnoles étudiées par Lorca. C'est la même posture, celle d'« écoute-aux-textes » que je me suis efforcée d'adopter dans ma pratique de traduction, afin de veiller à ce que le lien entre les poèmes et l'échange dialogique qu'ils mettent en scène ne soient pas brisés. La relecture intertextuelle m'a ainsi permis de restituer l'interaction dialogique, tandis que la relecture intratextuelle, des divers textes en prose, mais également des autres œuvres de Lorca, me conduisait à servir au mieux la présence du matériau sonore dans les textes, afin de faire entendre notamment le sifflement du sang ou les claques données aux poules.

48. Ces différents biais ont été le socle d'une opération s'efforçant de traduire la désarticulation dialogique. Le dialogisme inhérent à la prose et plus spécifiquement au poème en prose permet à Lorca d'exprimer à la fois ses coïncidences et sa différence, par le biais d'un démantèlement des formes les plus traditionnelles : le récit et le poème à forme fixe. Le seul pacte de lecture de la poésie en prose de Lorca est celui de la surprise et du déconcertement. La traduction doit ainsi rendre visible la présence et l'absence d'encadrement énonciatif, l'ambivalence de la responsabilité énonciative dans les textes : les stratégies d'effacement énonciatif (Monte, 2020) se juxtaposent aux stratégies d'exposition énonciatives, faisant dialoguer objectivation et émotion. Les voix multiples, singulières et collectives, littéraires ou réelles, celles d'un sujet clivé et celles de la doxa surgissent dans les poèmes, sans solution de continuité. Les « Yo » des voix portant les poèmes sont autant de masques narratifs aux identités mobiles dont les interventions ne facilitent en aucun cas la compréhension des textes pour le lecteur<sup>7</sup>. Au contraire, elles font parfois office de parasitages sonores qui viennent brouiller les codes. Seul le lecteur habile peut avancer dans la forêt vocale des textes en prose, au sein d'une polyphonie changée en cri, comme c'est le cas notamment dans les pyramides des cris entremêlés des Noirs, des Rouges et de Jean Baptiste dans le stade où a lieu sa décollation.

49. Il s'agissait également de traduire la dislocation des corps, la violence de la troncation, mais également la réarticulation des parties, la virtualité

<sup>7</sup> Une étude précise de la désarticulation énonciative et des ombres de l'énonciation dans les proses de Lorca dépasserait ici le cadre de cet article. Elle fera l'objet d'une publication à venir.

de la recomposition et de la métamorphose. Si l'ironie fragmente, c'est pour proposer une réélaboration : « Es necesario tener doscientos hijos y entregarlos a la degollación. Solamente de esta manera sería posible la autonomía del lirio silvestre » (Anderson, 2000 ; 82). Faire résonner l'ART dans la désARTculation et la réARTculation textuelles, rendre visible la création en cours impliquait selon moi une stratégie de traduction réticulaire unissant trois principaux textes de Lorca : les *poemas en prosa* et autres proses, les poèmes de *Poeta en Nueva York* et la prose onirique et disloquée de la pièce de théâtre *El Público*. Dans ces trois œuvres se tisse une polyphonie qui refuse l'unité de la conscience et qui repose sur la diffraction du moi. Le défi était donc pour moi de traduire en feuilleté, au plus près de l'écriture palimpseste de Lorca, chez qui le texte ne cesse de procéder par réécriture (Quance, 2017). Refuser le monologisme équivalait à retrouver les métamorphoses de la ligne en prose entre les trois ensembles textuels : retracer par exemple les voix du « dos » unies entre « Amantes asesinados por una perdiz » (« Los dos lo han querido, los dos »), « Fábula y rueda de los tres amigos » (« Tres / y dos / y uno ») et *El Público* (« Debieron morir los dos ») ; ou bien la métempsychose dynamique des êtres entre ces trois textes. Cette immersion dans le mouvement de la recherche de la forme et le rejet du figé cherche à retrouver la praxis en prose de Lorca, conçue comme multiplication formelle et dénonciation des valeurs monologiques. Les lignes contournées deviennent le signe d'une discordance et les voix démultipliées du texte lorquien incarnent le scandale, au sens premier du terme : ce qui déroute, fait trébucher et qui, dans l'écart et le déséquilibre ainsi créés, dessille les yeux et, à l'instar du *duende*, « anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas » (Lorca, 2008c ; 339).

## Conclusion

---

50. Traduire et retraduire les poèmes en prose et proses poétiques de Lorca, un projet s'efforçant de produire une traduction dialogique, à la fois acte critique et créateur, pour des textes éminemment dialogiques, dans un mouvement de boucles continues, qui joue du retour et du déplacement des formes, qui crée l'écart ironique. Le défi interprétatif lancé par Lorca invite le retraducteur à retrouver la subversion, à éprouver sa langue, sa subjectivité. La pratique de la retraduction de ces textes dialogiques brise définitivement l'illusion d'accomplissement associé au retraduire. Un dialogisme

traductif est plus que nécessaire : le retraducteur ne se situe plus seulement sur la frontière entre deux langues-cultures, qui est un plan en deux dimensions. Il déploie un système pluridimensionnel où se superposent plusieurs frontières et autant de territoires, dès lors que les différentes traductions sont comprises non plus comme une série linéaire déterminée par l'ordre chronologique, mais comme une spirale : les espaces d'intersection et de différenciation sont alors les lieux du sens.

## **Bibliographie**

---

ALONSO VALERO Encarnación, *No preguntarme nada. Variaciones sobre tema lorquiano*, Granada, La razón poética, Atrio ensayo, 2005.

ANDERSON Andrew, « "Corazón bleu y coeur azul": Dalí y Lorca en diálogo », *Scriptura*, n°18, 2005, p.13-23.

AMOSSY Ruth (éd.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Genève, Delachaux et Niestlé, 1999.

AUTHIER-REVUZ Jacquelin, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, 2 vol., Paris, Larousse, 1995.

BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduction Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1979.

\_\_\_\_\_, *Les genres du discours. Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, traduction d'Alfreda Aucouturier, 1984.

BALLARD Michel, *Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2013.

\_\_\_\_\_, « Saint Jérôme », in *Antiquité et traduction chapitre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, Collection Traductologie, 2019 p. 87-114.

BERMAN, Antoine, « Traduction ethnocentrique et hypertextuelle », *L'écrit du temps. La décision de traduire : l'exemple de Freud*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

\_\_\_\_\_, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 35-150.

\_\_\_\_\_, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. IX-XIII, 1-7.

\_\_\_\_\_, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

BERNARD Suzanne, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1994.

BLOOM Harold, *L'angoisse de l'influence*, Aux Forges de Vulcain, Paris, traduction d'Aurélié Thiria-Meulemans pour la préface et de Maxime Sheledy et Souad Degachi pour l'essai, [1973] 2013.

BRES Jacques et al., *L'autre en discours*, Montpellier, Praxiling / Dyalang, 1999.

BRISSET Annie, « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance Sur l'historicité de la traduction », *Palimpsestes*, 15, 2004, p. 39-67.

CARANDELL Zoraida, *Lecture de Poeta en Nueva York. García Lorca ou la dérélition lyrique*, Rennes, PUR, 2020.

\_\_\_\_\_, « Ekphrasis et création. "Luna y panorama de los insectos" de García Lorca et "El diàleg dels insectes de Miró" », in Paul-Henri Giraud et Nuria Rodríguez Lázaro (dir.), *Poésie, peinture, photographie. Autour des poètes de 1927*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions 2008, p. 121-130.

CARLYLE Thomas, *Les Héros*, Paris, Maisonneuve et Larose, Éditions des Deux Mondes, traduction de François Rosso, [1841] 1998.

CASSIN, Barbara, *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016.

CAVANAUGH Cecelia J., *Lorca's Drawings and Poems*, Pennsylvania, Bucknell University Press, 1995.

CASTRO Elena, *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Madrid, Visor Libros, 2008.

CHESTERMAN Andrew, « A causal model for translation studies », in Maeve Olohan (éd.), *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies 1 : Textual and Cognitive Aspects*, Manchester, St. Jerome, 2000, p. 15- 27.

CHEVREL Yves, « Introduction : la retraduction – und kein Ende », in R. Kahn et C. Seth (dir.), *La retraduction*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 11-20.

COLLOMBAT Isabelle, « Le XXI<sup>e</sup> siècle : l'âge de la retraduction », *Translation Studies in the new Millennium*, Bilkent University, 2004, p. 1-15.

CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues, « Dialogisme, polyphonie, diaphonie : approche interactive et multimodale », in Perrin, L. (éd.), *Le sens et ses voix*, Metz, Université Paul-Verlaine, Recherches linguistiques 28, 2006, p. 49-75.

DEMANUELLI Claude et DEMANUELLEI Jean, *La Traduction : mode d'emploi. Glossaire analytique*, Paris, Masson, 1995.

DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

DUCROT Oswald et al., *Les mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

ECO U., *Lector in Fabula ou les coopérations interprétatives dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, traduction de Myriam Bouzaher, [1979] 1985.

ETKIND Efim, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

FILLIÈRE Carole, *L'esthétique ironique de Leopoldo Alas Clarín*, Madrid, éditions de la Casa de Velázquez, collection Bibliothèque de la Casa de Velázquez (BCV), 2011.

\_\_\_\_\_, « Les poèmes en prose de Federico García Lorca : création d'une disparition », *Hispanisme(S)*, n° 14, 2020, p. 267-289.  
<http://www.hispanistes.fr/index.php/31-hispanismes/1633-hispanismes-n-14>

GAMBIER Yves, Y. Gambier, « La retraduction, retour et détour », *Méta*, vol. 39 (3), 1994, p. 62.

GARCÍA LORCA Federico, *Œuvres complètes*, édition établie par André Belamich, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 volumes, 1981.

\_\_\_\_\_, *Méditation sur la défunte mère de Charlot*, édition bilingue, traduction et préface de Claude Couffon, illustrations de Rafael Alberti, Roubaix, Editions Brandes, 1990.

\_\_\_\_\_, *Poemas en prosa*, Federico García Lorca, Edición de Andrew A. Anderson, La veleta, Granada, 2000.

\_\_\_\_\_, *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*, Edición de Encarna Alonso Valero, Palencia, Menos Cuarto, 2007.

\_\_\_\_\_, *Poesía 2, Obra Completa II*, Edición de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 2008a.

\_\_\_\_\_, *Prosa 1, Obra Completa VI*, Edición de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 2008b.

\_\_\_\_\_, *Prosa 2, Obra Completa VII*, Edición de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 2008c.

\_\_\_\_\_, *Poeta en Nueva York*, Primera edición del original fijada y anotada por Andrew A. Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.

\_\_\_\_\_, *Une colombe si cruelle. Poèmes en prose et autres textes*, Paris, Éditions Bruno Doucey, édition, traduction et postface de Carole Fillière, préface de Zoraida Carandell, 2020.

GASCH Sebastià, «Lorca dibujante», Madrid, *La Gaceta Literaria*, 15 marzo 1928.

HAMON Philippe, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996.

HEBERT Louis et GUILLEMETTE Lucie, *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Laval, PUL, 2009.

HUÉLAMO KOSMA Julio, «Los poemas en prosa: Lorca entre la encrucijada», in Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes and Juan Varo Zafra (coord.), *Federico García Lorca. Congreso Internacional, Granada*, Universidad de Granada, 2000, p.110-134.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'ironie*, Paris, Champs Flammarion, [1936] 2005.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Implicite*, Paris, Colin, 1986.

KLIMKIEWICZ Aurélia, « Le modèle d'analyse textuelle dialogique : la traduction poétique au-delà du contenu et de la forme », *Meta*, 45 (2), 2000, p. 175-192.

LAFFRANQUE Marie, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967.

LEVÝ Jiří, *The art of translation*, Amsterdam, John Benjamins Pub, [1963, 1998] 2011.

LLERA José Antonio, «La perdiz de Federico García Lorca (Un análisis de "Amantes asesinados por una perdiz")», Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Julio 2015.

MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 1988.

\_\_\_\_\_, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier 1999.

\_\_\_\_\_, *Éthique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007.

MOIRAND Sophie, « Le dialogisme, entre problématiques énonciatives et théories discursives », *Cahiers de praxématique* 43, 2004, p. 189-217.

MONEGAL Antonio, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998.

MONTE Michèle, « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jaccottet », *Poétique*, n° 134, avril 2003, p. 159-181.

\_\_\_\_\_, « Poésie et effacement énonciatif », *Semen*, 24, 2007.  
<https://doi.org/10.4000/semn.6113>

MONTI Enrico et SCHNYDER Peter (éds.), *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, Réseau thématique international de recherche et de formation à la recherche, Institut de recherche en langues et littératures européennes Mulhouse, Haut-Rhin, Paris, Orizons, 2011.

NEPVEU Pierre, « Un théâtre des discours : du poème en prose à l'époque de l'Hexagone », *Études françaises*, 39 (3), 2003, p. 47-60.

NØLKE Henning, *Le regard du locuteur 2. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris, Kimé, 2001.

*Palimpseste*, « Retraduire », 1990.

*Palimpseste*, « Pourquoi donc retraduire ? », 2004.

PERRIN, Laurent (éd.), « Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours », Metz, Université Paul-Verlaine, *Recherches linguistiques* 28, 2006.

PEETERS Kris, « Traduction, retraduction et dialogisme », *Meta*, volume 61, n° 3, Décembre, 2016, p. 629-649.

PLAZA-CHILLÓN José Luis, « Una proyección gráfica de las palabras: los dibujos "abstractos" y vibracionistas de Federico García Lorca », *De Arte*, 13, 2014, p.216-239.

QUANCE Roberta Ann, *In the Light of Contradiction: Desire in the Poetry of Federico Garcia Lorca*, London, Routledge, 2017.

SANMARTÍN BASTIDA Rebeca, «De Dalí a Lorca: El poema en prosa surrealista», *forma breve* 2, 2004, p.81-103.

SCHLANGER Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992.

*Target*, « Voice in Retranslation », n° 27, 2015.

SORIA OLMEDO Andrés, «Federico García Lorca y el arte», *Revista Hispánica Moderna*, XLIV, 1991, p.59-72.

\_\_\_\_\_, Andrés, *Federico García Lorca: dibujos como poemas*, Madrid, Central Ediciones, 2010.

TEGELBERG Elisabeth, « La retraduction littéraire quand et pourquoi ? », *Babel*, Vol. 57(4), 2011, p. 452-471.

TODOROV Tristan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Minuit, traduction d'Andrée Robel, 1981.

TOPIA André, « Finnegans Wake : la traduction parasitée », *Palimpsestes*, 4, 1990, p. 45-61.

UTRERA TORREMOCHA María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 1999.

VISA Miquel, «Las llaves de San Sebastián», *Scriptura*, 2005, n°18, p.101-13.

WILDE, Oscar, *Poèmes en prose*, in *Œuvres*, traduction de Charles Grolleau Paris, La Pochothèque, [1884] 2000.