La main de Thôt
ISSN : 2272-2653
Éditeur : Carole Filière

13 | 2025
L'intégration de la Traduction Automatique Neuronale dans l'enseignement de la traduction - Qu'apprend-on quand on apprend à traduire ?

Les problèmes de la traduction : poétiques, récits et société

Entretiens traduits par la promotion de M2 2025 du master Traduction, Interprétation et Médiation linguistique du D-TIM, UT2J : Beck Clara, Bréno Justine, Coesnon Lucie, Debernard Leslie, Degat Léa, Desbrosses Emma, Doyle Charlotte, Ferrier Sebastian, Laborie Jules, Laup Mathilde, Lebot Zoé, Martin Anna, Ragot Carolann, Ronsin Emma et Soria Naomy.

http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/1754

Référence électronique
Entretiens traduits par la promotion de M2 2025 du master Traduction, Interprétation et Médiation linguistique du D-TIM, UT2J : Beck Clara, Bréno Justine, Coesnon Lucie, Debernard Leslie, Degat Léa, Desbrosses Emma, Doyle Charlotte, Ferrier Sebastian, Laborie Jules, Laup Mathilde, Lebot Zoé, Martin Anna, Ragot Carolann, Ronsin Emma et Soria Naomy., « Les problèmes de la traduction : poétiques, récits et société », *La main de Thôt* [En ligne], 13 | 2025, mis en ligne le 19 décembre 2025, consulté le 22 janvier 2026. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/1754

Les problèmes de la traduction : poétiques, récits et société

Entretiens traduits par la promotion de M2 2025 du master Traduction, Interprétation et Médiation linguistique du D-TIM, UT2J : Beck Clara, Bréno Justine, Coesnon Lucie, Debernard Leslie, Degat Léa, Desbrosses Emma, Doyle Charlotte, Ferrier Sebastian, Laborie Jules, Laup Mathilde, Lebot Zoé, Martin Anna, Ragot Carolann, Ronsin Emma et Soria Naomy.

PLAN

Entretien de Miguel Sáenz Sagaseta avec Eloy Rubio Carro
Traduit par Léa Degat, Sebastian Ferrier et Mathilde Laup
Entretien de Carlos Fortea avec Víctor Bermúdez
Traduit par Debernard Leslie, Lebot Zoé et Ragot Carolann
Entretien d'Antonio Colinas avec Eloy Rubio Carro
Traduit par Beck Clara, Laborie Jules et Martin Anna.
Entretien de Jaime Siles avec Luis Miguel Suárez
Traduit par Coesnon Lucie, Desbrosses Emma et Doyle Charlotte.
Entretien de Lawrence Schimel avec Víctor Bermúdez
Traduit par Bréno Justine, Ronsin Emma et Soria Naomy.

TEXTE

Entretien de Miguel Sáenz Sagaseta avec Eloy Rubio Carro

Traduit par Léa Degat, Sebastian Ferrier et Mathilde Laup

1 Le traducteur Miguel Sáenz Sagaseta de llúrdoz (Larache, Maroc, 1932) a reçu plusieurs prix, dont la médaille Goethe (1997), le Prix national de traduction d'Autriche (1997) ou encore le prix Aristeion (1998). Il a abondamment traduit de l'allemand vers l'espagnol les auteurs Bertolt Brecht, Günter Grass, W. G. Sebald et Thomas Bernhard. Il a traduit des auteurs issus du monde anglophone, comme William Faulkner, Henry Roth et Salman Rushdie. Il est membre de la Real

Academia Española (RAE, Académie royale espagnole) ainsi que de la Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung (Académie allemande de la langue et de la littérature).

2 **ELOY RUBIO CARRO. Baudelaire se demandait : « [...] qu'est-ce qu'un poète [...] si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? ». Puisque toute la littérature émane de la traduction, qu'est-ce que la traduction à proprement parler et quel est le travail du traducteur ?**

3 **MIGUEL SÁENZ.** Il est vrai que l'acte de traduire est très présent : quand on parle on traduit, quand on lit on traduit, quand on regarde un film on produit une traduction. Le fait est qu'il y a beaucoup de formes de traduction. Si on suppose que tout est traduction, alors la question est la suivante : qu'est-ce que la traduction ? Au sens strict du terme, je crois que traduire, c'est transférer quelque chose vers un média qui n'est pas l'original ; par exemple, un roman peut se traduire en images dans un film, peut devenir une pièce de théâtre, ou, et c'est ce que l'on entend normalement par traduction, verser un texte dans un autre. L'erreur est de croire, dans la plupart des cas, que ce qui est écrit dans une langue doit être écrit dans une autre. Ce qui se passe en réalité, c'est qu'il faut recréer à l'identique ce qui se trouve dans l'original en utilisant de nouveaux moyens. C'est comme interpréter une partition, un morceau écrit pour une guitare, et l'interpréter au luth ou au piano.

4 **E.R.C. Comme l'a dit José Ortega y Gasset : « Je dirais en fait que la traduction ne relève pas du même genre littéraire que le texte de départ[2] ». Pourrions-nous donc considérer la traduction comme un genre littéraire à part entière ?**

5 **M.S.** Je ne pense pas. Ortega y Gasset a écrit cet essai remarquable qui s'intitule *Misère et splendeur de la traduction* (1937). De là surgit cette brillante idée que la traduction constitue un genre littéraire en soi, mais elle ne peut pas être considérée comme un genre littéraire en raison de son manque de diversité. Une traduction peut revêtir de nombreuses formes. De plus, cela semble indiquer que la traduction est une sorte de sous-littérature, ce qui n'est pas le cas. Et cela est bien visible puisque de nombreux auteurs reconnus, comme Garcilaso de la Vega ou Cervantes lui-même, ne savaient même pas quand ils traduisaient ou quand ils écrivaient des œuvres originales. Ce n'est pas un genre distinct. Un roman traduit est un roman, et c'est un

roman qui, selon moi, a déjà été intégré dans la littérature à laquelle la traduction appartient.

6 **E.R.C. Thomas Bernhard disait que la traduction d'un livre était en réalité un autre livre dont l'auteur était le traducteur… mais dans *Le Réformateur* (2005) il disait aussi que « ce qui est traduit est toujours répugnant[3] ».**

7 **M.S.** J'ai manqué de peu l'occasion de rencontrer Thomas Bernhard. En réalité, nous devions nous retrouver à Torremolinos mais il est mort. Mais Bernhard disait des choses atroces. Il disait qu'un livre traduit est comme le cadavre d'une personne qui se serait fait percuter par une voiture et qui aurait fini démembrée. Mais nous savons aussi que Bernhard aimait beaucoup exagérer. Il se disait lui-même artiste de l'exagération. Puis un jour tu vas chez lui, et tu peux voir que toutes ses traductions soigneusement classées ; cela ne voulait peut-être pas dire grand-chose finalement étant donné que les éditeurs les lui envoyaient. Mais quand Thomas Bernhard était mourant, j'ai reçu un appel d'une journaliste, Krista Fleischmann. Elle m'a annoncé que Bernhard avait prévu une entrevue avec moi, parce qu'après le scandale de *Place des Héros*[4] (1988) il en avait ras le bol des Autrichiens et avait beaucoup de choses à dire mais ne voulait pas en parler à n'importe qui. Donc je lui ai dit : « Mais enfin, je ne suis pas journaliste ». Ce à quoi il m'a répondu : « Venez ici, à Torremolinos et on verra bien ce qu'il en sort ». Alors j'ai acheté un magnétophone et on s'est donné rendez-vous le dix janvier. Entre-temps, il est tombé si malade qu'il en est décédé. Ce qui est marquant selon moi, c'est que malgré toutes ses critiques envers les traducteurs, quand il a eu besoin de parler mais qu'il ne voulait pas en parler à ses comfrères, c'est moi alors qu'il a appelé alors que je ne le connaissais pas personnellement. Ce qui veut dire que Bernhard s'était rendu compte, peut-être inconsciemment, de l'importance de ses livres traduits.

8 **E.R.C. Pourriez-vous nous parler de vos relations avec Günter Grass ?**

9 **M.S.** Comme pour tous les traducteurs de Grass, nos relations étaient excellentes. Günter Grass, c'est bien connu, fréquentait ses multiples traducteurs de différentes langues, il leur faisait la cuisine, jouait aux quilles avec eux et parfois ils se prenaient même des cuites ensemble. Plusieurs fois, il m'a emmené cueillir des champignons, c'était un ex-

pert. J'ai vraiment fini par le considérer comme un bon ami. Je suis allé dans sa maison sur l'île de Møn, je suis allé avec lui à l'Algarve, nous nous entendions à merveille et c'est toujours le cas, à vrai dire, ma femme continue d'appeler la sienne, Ute Grass, de temps en temps. Il y a même une fois où il m'a dessiné lorsque j'étais chez lui, mais ce qu'il s'est passé, c'est qu'il n'a pas aimé le dessin et l'a déchiré. Grass était une personne très agréable, il avait le cœur sur la main, il était très généreux, et pouvait aussi se mettre très en colère. Raison pour laquelle sa pensée est si controversée.

10 **E.R.C. Faut-il traduire ce que l'auteur a dit ou plutôt ce que l'auteur aurait voulu dire ? Comment procéder ?**

11 **M.S.** Borges a dit un jour : « Ne traduisez pas ce que j'ai dit, mais plutôt ce que j'aurais voulu dire ». C'est une façon de parler, car comment savoir ce qu'il aurait voulu dire s'il ne le dit pas ? Je pense que l'on doit interpréter cette phrase dans le sens où il ne faut pas simplement s'arrêter à la première lecture, mais il faut aussi chercher le sens sous-jacent et, surtout, bien connaître l'auteur. Connaître le contexte dans lequel le texte à traduire a été écrit pour parvenir à une interprétation exacte. Cette connaissance peut aider à résoudre les incertitudes.

12 **E.R.C. Quand on traduit une œuvre provenant d'une culture très lointaine, faut-il plonger le lecteur dans cette culture ou bien au contraire, adapter l'œuvre à la culture de celui-ci ?**

13 **M.S.** Non, bien sûr qu'il faut permettre au lecteur de s'immerger dans une culture puisque c'est pour cela que l'on traduit. Il y a eu des cas connus, comme celui du traducteur allemand du *Lazarillo de Tormès* qui a traduit « boire du vin » par « prendre une bière » parce qu'en Allemagne le vin était réservé à la classe supérieure. Mais ce que je trouve amusant dans la traduction, c'est le fait d'incorporer quelque chose qu'un auteur, de la langue vers laquelle on traduit, n'aurait jamais pensé à introduire. C'est-à-dire que Grass ne peut pas écrire comme Camilo José Cela, mais il doit écrire comme si Grass écrivait en espagnol.

14 **E.R.C. On dit de vous, c'est Günter Grass lui-même qui l'a dit, que vous améliorez la version originale de ses œuvres. S'agit-il d'un**

compliment de la part d'un ami, ou bien est-il possible que cela puisse arriver ? Pourriez-vous nous donner quelques exemples ?

15 **M.S.** Je pense que Grass n'a jamais dit ça. Ce que Grass disait, cependant, c'est que la traduction appartient au traducteur et que nous avons toute la liberté du monde pour faire la même chose par d'autres moyens. Quels traducteurs proposent un meilleur texte que l'original ? On entend souvent que certaines traductions le sont, qu'elles sont meilleures que l'original, par exemple les Français qui sont très chauvins disent que les traductions d'Edgar Allan Poe par Baudelaire sont meilleures… Cela est plus que discutable. Je pense que le fait qu'un traducteur s'estime en mesure d'améliorer l'auteur est très dangereux. Cela étant dit, c'est vrai qu'il y a des auteurs espagnols, comme Javier Tomeo par exemple, qui sont devenus célèbres en Allemagne avant de l'être en Espagne parce que les traductions allemandes étaient excellentes. Autrement dit, il est tout à fait possible qu'un traducteur nuise totalement un auteur étranger, de la même façon qu'un traducteur puisse porter un écrivain sur le devant de la scène. Il est toujours possible qu'une traduction soit meilleure, mais je pense qu'il ne faut pas chercher cela, jamais. Le traducteur est déjà suffisamment occupé à créer quelque chose qui équivaut à l'original.

16 **E.R.C. Vous pensez donc que Javier Tomeo appartient à la culture allemande ?**

17 **M.S.** Je n'ai jamais vu une pièce de théâtre inspirée d'une œuvre de Tomeo en Espagne, pourtant j'en ai vu à Berlin. Tomeo était bien plus connu en Allemagne qu'en Espagne grâce à sa traductrice, Elke Wehr, qui a fait un travail merveilleux. C'est un phénomène auquel n'ont pas échappé d'autres écrivains espagnols, notamment Javier Marías qui a été révélé grâce à ses traducteurs, en Allemagne également.**E.R.C. Octavio Paz dit que « chaque traduction est, dans une certaine mesure, une invention et constitue donc un texte unique**[5] **», par rapport, on suppose, à l'original. Cela ne vous paraît pas exagéré ?**

18 **M.S.** Là nous avons deux choses. Dans son essai *La Tâche du traducteur*, un texte très compliqué, très mal traduit et encore plus dur à comprendre lorsqu'il est mal traduit, Walter Benjamin explique que la place qu'occupe une œuvre dans la littérature est celle de cette même œuvre avec toutes ses traductions dans différentes langues ; elles sont comme des lumières qui éclairent de nouvelles facettes n'ayant

pas été révélées dans l'original. C'est-à-dire qu'un tel texte est plus complet. Je ne sais pas si c'est ce que voulait dire Octavio Paz. Je ne l'interprète pas dans le sens où le texte s'ajouterait à l'original. Octavio Paz a traduit beaucoup de choses et d'ailleurs depuis des langues qu'il ne maîtrisait pas. Peut-être voulait-il dire qu'une traduction, dans le cas d'un poème, est un poème différent, aussi unique que l'original. On peut relier cela à ce que disait Walter Benjamin au sens où cela complète l'œuvre. C'est comme si l'on orientait un projecteur vers une sculpture et que l'on découvrait des choses qui étaient invisibles avant. Chaque traduction révèle de nouvelles facettes, c'est comme ça que moi je le comprends et je ne pense pas qu'Octavio Paz voulait dire qu'elle s'ajoute à l'œuvre originale.

Entretien de Carlos Fortea avec Víctor Bermúdez

Traduit par Debernard Leslie, Lebot Zoé et Ragot Carolann

19 Carlos Fortea (Madrid, 1963) est docteur en Lettre et Littérature de l'Université Complutense de Madrid. Il exerce la traduction littéraire depuis 1986, il a traduit des œuvres d'auteurs tels que Günter Grass, Stefan Zweig, Heinrich Heine, E.T.A. Hoffmann, Anna Seghers, Wolfgang Koeppen Thomas Bernhard ou Alfred Döblin. Il est l'auteur des romans *Impresión bajo sospecha* (Anaya, 2009), *El diablo en Madrid* (Anaya, 2012), *El comendador de las sombras* (Edebé, 2013) et *A tumba abierta* (Loqueleo Santillana, 2016), qui sont classés en tant qu'ouvrages de littérature jeunesse. Son premier roman pour adultes, *Los jugadores* (Nocturna, 2015), a été finaliste du Prix Espartaco de la Semana Negra de Gijón [6], et a pour suite *El mal y el tiempo* (Nocturna, 2017). Il partage son temps entre l'écriture, la traduction littéraire et l'enseignement dans le cursus de Traduction et Interprétation à l'Université Complutense de Madrid, où il est également responsable de formation. Il publie fréquemment dans la revue *Vasos Comunicantes* d'ACE Traductores [7] ainsi que dans *El Trujamán*, la revue de traduction de l'Instituto Cervantes.

20 **Víctor Bermudez. Bons traducteurs *versus* mauvais traducteurs. On entend souvent, à propos du traducteur, la notion de « trahison » ou de « fidélité ». En dehors des « mauvaises traductions », éventuellement causées par de « mauvaises lectures », peut-on encore parler d'un exercice de « trahison » et de « fidélité », ou se rapproche-t-on plutôt des termes d'« interprétations » et de « lectures » individuelles ?**

21 **Carlos Fortea.** Je crois que le concept de trahison est complètement dépassé et obsolète. Une mauvaise traduction n'est pas une traduction traîtresse, dans le sens qu'on lui donnait auparavant. C'est simplement une traduction qui, soit ne comprend pas suffisamment l'original, soit ne possède pas une capacité d'expression suffisante dans la langue cible. C'est cela une mauvaise traduction. Le reste ce sont des traductions discutables, et c'est un autre débat. Dès que l'on entre dans le vif du sujet, il y a beaucoup de nuances. Certains traducteurs sont partisans d'une approche – d'un attachement comme j'aime le dire – au texte original, cherchant à respecter la voix de l'auteur et à la transmettre sans interférence. D'autres traducteurs préfèrent une certaine créativité dans leurs versions, ce que l'on a traditionnellement appelé la « traduction libre », mais cela ne signifie pas qu'elles sont de mauvaises traductions ni qu'elles sont traîtresses, c'est simplement une question de perspective.

22 **V.B. Cela me fait penser à la comparaison, assez récurrente, du traducteur comme interprète musical.**

23 **C.F.** En effet. Je pense que cette marge existe. Tout comme quand la cinquième symphonie est interprétée, c'est-à-dire, est dirigée par Karajan ou par un autre chef d'orchestre et qu'elle change complètement. Et que finalement, tout le monde l'accepte. C'est-à-dire que la voix d'un traducteur c'est aussi sa propre voix et pas seulement celle de l'auteur. C'est inévitable et ce n'est pas mauvais. Très souvent, le concept de trahison tend à rendre négatif ce qui est à la fois inévitable et positif, c'est à dire que le traducteur est également un écrivain dans sa propre langue, et qu'il apporte ses connaissances linguistiques, son bagage lexical, ses compétences…

24 **V.B. L'unité de mesure de la traduction. Nicholas de Lange[8] dit qu'il travaille avec des phrases, et non avec des mots car il considère que tout existe dans son contexte – mots, phrases, paragraphes, cha-**

pitres, livres, etc. En ce sens, quelles sont les unités de sens avec lesquelles travaille le traducteur ? Quelle est sa matière première ?

25 **C.F.** Le texte, si je reprends ce que vous avez dit, car je ne travaille pas avec des phrases, je travaille avec des textes. Parce que le texte se modifie de lui-même ; on pense que la phrase que l'on vient de lire a un sens déterminé mais la suivante le change complètement. Ainsi, la seule possibilité d'interpréter un texte est de le faire dans sa globalité. Il n'y a ni « mot à mot » ni « phrase par phrase », indépendamment du fait que, par la suite, la solution concrète – que nous le voulions ou non – est une solution concrète mot à mot et phrase par phrase. Et très souvent, c'est le mot ou la phrase qui constitue l'unité problématique. Au moment où le traducteur se heurte à des obstacles – et il en trouve beaucoup tout au long du texte –, ce n'est pas toujours global, la plupart du temps, ce n'est pas global mais microtextuel.

26 **V.B. Et très souvent, c'est cela qui est souligné dans la traduction.**

27 **C.F.** C'est aussi parce que c'est le plus facile. En général, l'observateur externe, lorsqu'il ne sait pas comment évaluer la traduction – et souvent il ne sait pas comment l'évaluer – se focalise sur la détection de l'erreur concrète. Je raconte toujours une anecdote à propos d'un confrère éminent, Juan Gabriel López Guix, qui a mentionné une fois, en rapport avec une critique qui lui avait été faite dans la presse, qu'il était très content parce que si, dans une traduction de cent mille mots – comme celle qu'il avait faite – il avait commis six erreurs, alors c'était la meilleure traduction de sa vie.

28 **V.B. Ros Schwartz raconte une occasion où elle devait traduire du français vers l'anglais un changement de registre entre deux personnages d'un roman (de vous à tu). Face à la difficulté de trouver un équivalent pour *you* indifférenciable en anglais, elle a introduit un geste non écrit dans le texte original, où un personnage posait sa main sur l'épaule de l'autre en signe de proximité. Ce phénomène, qui dépasse le cadre strictement textuel, fait-il du traducteur un créateur de parallélismes culturels ? Le traducteur travaille-t-il avec des signes culturels ?**

29 **C.F**. Il n'a pas d'autre choix, car il y a de nombreuses occasions où, effectivement, ce qui est implicite dans la langue de départ doit être rendu explicite dans la langue d'arrivée, car l'implicite est différent. À

partir du moment où l'on essaie de transmettre ce qu'est un geste simple, qui est très parlant dans la langue originale et qui, pourtant, ne signifie rien dans la langue cible, il est nécessaire de l'expliciter. C'est pourquoi, dans de nombreux cas, le traducteur doit intervenir, c'est inévitable.

30 **V.B. Peut-être qu'avec cette intervention, les différentes traductions vers différentes langues s'imprègnent de la culture d'arrivée**

31 **C.F.** C'est indiscutable, il faut qu'elles s'en imprègnent. Le problème fondamental, c'est d'accepter que le mythe de la traduction invisible, du texte intact sans aucune intervention du traducteur, n'est rien d'autre que cela : un mythe. Pour ma part, je veux toujours aller plus loin, et c'est même souhaitable ; si la traduction littéraire est création, elle doit impliquer l'intervention de son créateur. On ne peut pas non plus aborder cela de manière évangélique, comme si c'était une immaculée conception, pour ainsi dire.

32 **V.B. La figure de l'éditeur : pont ou obstacle ? Dans ce schéma Auteur-Texte -Traducteur-Éditeur-Lecteur, on a d'un côté l'éditeur qui questionne, souligne des faiblesses objectives, indique d'autres possibilités, et qui est véritablement aux côtés du traducteur, et de l'autre l'éditeur qui effectue des changements arbitraires, qui agit sans consulter, qui cherche toujours à simplifier pour ses lecteurs – en les sous-estimant parfois – ou qui lit simplement sans attention et balaye les alternatives. La traduction comme travail de consensus, une sorte de marchandage. Comment le traducteur interagit-il avec les autres agents impliqués dans ce processus ?**

33 **C.F.** Il existe de nombreux types d'éditeurs. Il y a effectivement des éditeurs qui participent à un processus qui les intéresse et qu'ils vivent pleinement et qui, par conséquent, se soucient du livre, y réfléchissent et se préoccupent du livre. En ce sens, une relation fructueuse avec le traducteur se noue, même si elle est polémique. Et il y a d'autres éditeurs dont les intérêts concernent d'autres domaines, notamment commerciaux ou mercantiles, et c'est là que la plupart des frictions et des tensions surgissent. Lorsqu'une correction de texte est appliquée de manière peu rigoureuse – non pas parce que la correction elle-même provoque la friction, mais parce qu'il faut réduire les coûts et que la correction importe peu – cette friction se produit inévitablement. Lorsque l'on entre dans le domaine des droits

moraux du traducteur, comme le fait de donner son approbation à ces corrections, par exemple, et non de devoir les supporter passivement, alors le conflit se produit. J'ai eu de très bonnes et de très mauvaises expériences avec des éditeurs et, en général, avec tous ceux impliqués dans le processus éditorial, y compris les correcteurs et même les illustrateurs de couvertures. Notamment quand on m'a demandé des suggestions ou des informations à propos d'un travail – ce qui est plutôt rare.

34 **V.B. Dans ce cas-là, nous pourrions penser que c'est un consensus avec l'éditeur, mais peut-être aussi avec le correcteur, l'illustrateur… Il y a presque une dimension collective dans le processus de création.**

35 **C.F.** Oui, pour que le processus soit correctement exécuté, il *faut* qu'il y ait une dimension collective. Lorsqu'un produit culturel aussi complexe qu'un ouvrage littéraire est élaboré, tout le monde doit vouloir que ce produit soit élaboré de manière que le résultat complet soit destiné à un lecteur, et ce n'est pas toujours le cas.

36 **V.B. Il y a beaucoup de variables…**

37 **C.F.** Énormément. Cela dépend aussi beaucoup du type d'éditeur, je ne me réfère pas seulement au niveau personnel mais surtout au fait qu'il y a des éditeurs traditionnels qui se consacrent au livre et des éditeurs commerciaux qui font partie d'une grande industrie.

38 **V.B. Donc l'éditeur idéal pour le traducteur serait celui qui s'impliquerait le plus ?**

39 **C.F.** De manière générale, nous les traducteurs, nous nous entendons mieux avec les éditeurs dits « indépendants ».

40 **V.B. La traduction comme une négociation avec la langue. Il y a une tension qui s'exerçait déjà avec l'écriture initiale, mais cela prend une autre dimension avec le traducteur, puisqu'il la dote à nouveau de ses propriétés sous les prémisses et les objectifs d'un autre écrivain. Comment le traducteur vit-il cette confrontation avec la langue, à la fois sienne et étrangère ?**

41 **C.F.** Question compliquée. En grande partie – et je pense que c'est ce qu'on a tendance à exclure du débat – c'est inconscient. Il y a une grande partie de notre travail qui est une évolution constante dans

laquelle il ne faut pas « s'arrêter et réfléchir à ce que l'on fait » ; c'est à dire que le traducteur prend des milliers de décisions par heure et ne s'arrête et réfléchit *activement* qu'à deux ou trois d'entre elles, les autres il les prend inconsciemment, bien qu'il y ait eu en réalité un processus contradictoire pour arriver à ces prises de décisions. Et cela affecte constamment son travail ; lorsque l'on met un nom en particulier, à la place d'un autre, on a déjà évalué, ne serait-ce qu'en quelques millisecondes, si ce nom correspond à l'époque que l'on traite, si ce nom correspond au registre que l'on traite, s'il est, en d'autres termes, le plus approprié à ce que l'on recherche.

42 **V.B. Bien sûr, on pourrait dire que le traducteur rencontre deux types de tensions, une qui provient du texte source et une autre qui provient plutôt du récepteur.**

43 **C.F.** Oui, même s'il faut normalement essayer d'exclure le récepteur. À quoi est-ce que je me réfère avec cette idée mal formulée ? Je me réfère à la tendance croissante sur le marché éditorial : (qui est de/qui consiste à) trop penser au public ; l'auteur ne pense pas au public lorsqu'il écrit, et le traducteur ne doit pas non plus y penser. On ne peut pas toujours penser dire – c'est ce qu'il arrive, par exemple, lorsqu'on traduit de la littérature pour jeunes adultes ou de la littérature de genre – qu'il faut simplifier certaines choses en pensant que le lecteur aura besoin d'une simplification parce que sinon, on prostitue le message, et donc on empêche le texte de remplir sa véritable fonction. S'il y a bien quelque chose que le traducteur puisse apporter, c'est précisément de la complexité mais jamais de la simplification.

44 **V.B. Dans ce processus de réécriture, il y a des espaces de subordination au texte, ainsi que des espaces de modulation et d'altération où celui-ci se transforme et se reconfigure. On pourrait dire que toute traduction implique une intervention, une estimation des intentions de l'auteur, mais c'est également une exploration de sa voix littéraire, laquelle se conjugue à son tour avec celle du traducteur. Quelle marge de manœuvre le traducteur a-t-il pour imprégner le texte original de sa propre voix ? Jusqu'où peut-il aller ? Où s'arrête le traducteur et où commence l'auteur ?**

45 **C.F.** C'est une marge bien plus grande que ce que voudrait le traducteur. Lorsque l'on commence à traduire, on pense toujours que le texte original servira de soutien constant, comme une canne sur la-

quelle s'appuyer ; et lorsqu'on se lance concrètement dans le travail, on se rend compte que non, que le texte nous oblige à prendre des décisions que l'on préférerait ne pas avoir à prendre. Lorsqu'on pose la question de l'autorité du traducteur, on a souvent l'impression que le traducteur revendique des droits qui ne sont pas les siens, alors que ce qu'il revendique, ce n'est que ce qui lui est imposé. L'autorité se trouve à chaque bifurcation du texte, et le texte en comporte beaucoup. Nous avons tous fait face à cette situation de décision où nous n'avons personne à qui poser une question ; où, même en interrogeant un locuteur natif pour savoir si nous avons bien compris, celui-ci nous répond que la phrase peut être interprétée de deux façons. Quand une phrase peut être comprise de deux manières, il y a déjà deux traductions possibles ; et c'est au traducteur de faire le choix. Et, en plus de cela – ce qui est fondamental dans cette perspective du moment où le traducteur se façonne davantage comme auteur – il y a la décision constante concernant ce que j'appelle « le ton de la traduction » ; cette marge dans laquelle le traducteur doit évaluer comment faire en sorte que le lexique et la syntaxe employés restent cohérents avec ce que le texte original, dans sa globalité lui transmet, pour en revenir à ce que je disais auparavant à propos de la *phrase*, du *mot* et du *texte complet*. On doit continuellement choisir, par exemple, des adjectifs que l'on peut utiliser sur un ton ou sur un autre, que l'on peut moduler pour les rendre plus joyeux ou plus sombres, pour donner un exemple. Et là se trouve évidemment un champ de décisions que personne ne peut assumer à notre place ; c'est de la *création*, et l'on ne peut y échapper. C'est une création de langage, pas d'autre chose ; le traducteur ne revendique pas la création d'une œuvre ex nihilo, il affirme qu'il crée du langage, qu'il crée une nouvelle œuvre dans une langue qui n'est pas celle de l'auteur.

46 **V.B. Et c'est ainsi que s'établissent ces cadres de liberté.**

47 **C.F.** Effectivement. De liberté, mais pas dans le sens libertaire du terme, plutôt dans celui où c'est une liberté à la fois exercée et imposée.

48 **V.B. Et délimitée.**

49 **C.F.** Bien sûr. Mais le traducteur doit être libre, il ne peut pas ne pas l'être.

50 **V.B. Écrire des traductions et écrire ses propres livres sont deux expériences distinctes qui se nourrissent l'une de l'autre et s'enrichissent mutuellement. Ce que Peter Bush appelle des *intertwining experiences*[9]. Ce sont des exercices qui partagent des domaines tout en s'immergeant dans la littérature par des procédés différents. Que représente cette expérience pour un auteur comme vous, qui participez à ces deux formes d'écriture ? Comment vit-on l'écriture depuis ces deux camps ?**

51 **C.F.** Eh bien, pendant un certain temps, j'ai vécu cela comme un combat. Autrement dit, il y a eu de nombreuses années où la traduction m'a empêché d'écrire. Elle m'a empêché d'écrire parce que la traduction est un processus dans lequel tu fusionnes tellement avec l'autre que cela annule ton « je ». La nécessité de vivre dans un style étranger de nombreuses heures par jour te marque. Et dans ce sens, le volume horaire intense de la traduction est également important ; nous, les traducteurs, traduisons de nombreuses heures par jour pour des raisons commerciales et professionnelles. Lorsque l'on passe de nombreuses heures par jour impliqué dans le style d'un autre, on a de plus en plus de difficultés à définir son propre style, surtout si cela coïncide avec des périodes de vie où l'on est en train de se définir soi-même. Ainsi, lorsque j'étais un jeune traducteur qui voulait devenir auteur, j'ai eu d'énormes difficultés à écrire et, finalement, je n'ai tout simplement pas pu. J'ai dû atteindre un certain point de ma trajectoire, tant sur le plan personnel que littéraire, pour pouvoir me détacher et être capable de dire : « À six heures de l'après-midi, j'arrête d'utiliser le style d'Alfred Döblin et je vais utiliser le mien », avec tout ce que cela implique. Cela suppose d'une part une indépendance et, d'autre part – et ce n'est pas négligeable – le fait que l'on compare constamment ce que l'on vient de quitter avec ce que l'on est en train de faire, et les résultats ne sont pas toujours très agréables. Parfois, on traduit un géant de la littérature et, lorsqu'on entre dans sa propre littérature, le contraste n'est pas flatteur.

52 **V.B. En tous les cas, dans votre situation, y avait-il déjà un auteur derrière le traducteur, ou l'auteur s'est-il forgé à mesure que le traducteur évoluait ?**

53 **C.F.** Il y a toujours eu un auteur derrière le traducteur, et ce dès que l'instant où j'ai voulu être traducteur parce que je pensais que cette

activité était entièrement compatible avec la création littéraire, parce que ma vocation originelle était la création littéraire. Je ne suis pas *arrivé* à ce stade, j'y suis plutôt *revenu*. J'avais déjà commencé aux alentours de mes dix-sept ans à écrire compulsivement et constamment, et j'ai commencé à traduire à vingt ans, il y a donc eu d'énormes interférences entre ces activités, même si je les concevais déjà comme complémentaires.

54 **V.B. Bien sûr, mais votre premier roman est sorti en 2009, et pendant tout ce temps il y avait un auteur qui travaillait en coulisses.**

55 **C.F.** Il y avait un auteur en souffrance, oui. Il y avait aussi des périodes durant lesquelles j'ai renoncé parce que j'avais l'impression que je n'arriverai pas à me définir, et ce qui résulte est que tout cela revient constamment, et finit donc par gagner.

56 **V.B. Le système littéraire : la manière qu'a un texte de s'inscrire dans une tradition littéraire. Il y a des traductions qui parviennent à s'ancrer dans une tradition concrète et à survivre. Qu'est-ce qui fait que certaines traductions soient plus volatiles que d'autres ? Et, surtout, comment les traductions finissent-elles par se fondre dans la littérature d'une culture ou d'une époque ?**

57 **C.F.** J'ai beaucoup réfléchi à ce sujet parce que c'est quelque chose qui me fascine, la caducité des traductions, j'ai l'impression qu'à part les éléments évidents – une mauvaise traduction devient caduque quand elle est mauvaise tout comme un mauvais roman devient caduque quand il est mauvais – si une traduction devient pérenne c'est parce qu'elle réussit à s'intégrer dans le système littéraire où elle arrive. C'est-à-dire, parce que le traducteur a réussi à conférer cette langue traduite d'une nature de langue écrite. La sensation qu'a le lecteur quand il lit, par exemple, une traduction de Francisco Ayala dans le sens où *c'est* une traduction et il le voit, mais *c'est* de l'espagnol et il le voit ; il n'a jamais cette sensation dubitative faite d'éléments choquants, grinçants ou étranges – étranges pas dans le sens d'extérieur mais dans le sens d'étranger, donc quand il y parvient, la traduction perdure. Pendant longtemps j'ai cru que les traductions des grands auteurs de notre langue perduraient grâce au renom de leurs auteurs, mais plus tard je me suis rendu compte que ce n'était pas le cas : elles perdurent grâce à leur immense capacité d'intégration. Quand on lit *Les mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar en espagnol, on va

avoir la sensation de lire une oeuvre littéraire d'envergure colossale ; on n'est pas conscient que Julio Cortázar y est pour beaucoup, de par de sa singularité littéraire, et non pour une autre raison.

58 **V.B. Je pense parfois au fait que – et vous en avez déjà parlé – chaque époque de l'histoire requiert sa traduction. Y compris, peut-être, différentes variations à partir du même texte, ou avec un bref intervalle entre chaque version.**

59 **C.F.** Oui, parfois oui. Et parfois c'est aussi fait de manière discutable ; ce qui est également polémique. Mais il est certain que les traductions vieillissent en général très vite. C'est pour cela que, d'une part, on observe souvent un instinct d'appropriation : chaque époque veut sa voix et la réclame. Et la majeure partie des anciennes traductions disparaît dans ce processus de filtrage, seulement quelques-unes restent intouchables pour les raisons que nous avons commentées plus tôt et il me paraît superflu d'y revenir. Mais d'autre part oui, on l'observe, que cela arrive – comme je le disais – et parfois avec une certaine aura de polémique parce que certains textes littéraires sont plus ancrés dans leur propre époque que d'autres et parfois, le fait de les ramener à sa propre époque suppose une certaine distorsion. Je pense à des cas spécifiques du roman américain et j'ai un doute sur la pertinence d'une retraduction.

60 **V.B. Et, à ce sujet, si l'on pense à une vision panhispanique plus mondiale, des conflits avec le reste du monde hispanique se produisent-ils, au sens où il existe une demande de différentes traductions des mêmes textes ? Ou alors, d'une certaine façon, les traductions s'imprègnent-elles tellement de cette culture, comme dit précédemment, qu'elles en deviennent incompatibles mondialement ? Est-ce possible ?**

61 **C.F.** Je pense que, si ces conflits ont lieu, ils ne sont pas littéraires. Il y a toute une série de conflits politiques et commerciaux autour de ce que l'on appelle « l'espagnol de la traduction », mais, selon moi, ils sont fictifs. Je m'explique : pourquoi devrais-je remettre en cause une traduction faite au Mexique ou en Argentine, ou pourquoi les Argentins devraient-ils remettre en cause une traduction faite en Espagne si nous n'avons pas de problème à nous lire dans notre propre langue lorsque nous l'écrivons directement ? Où est le problème ? Pour ma part, je n'ai aucune difficulté à lire les grands auteurs latinoaméri-

cains, je n'en ai jamais eu, au contraire : la majorité des lecteurs espagnols de ma génération nous nous sommes formés avec eux plutôt qu'avec les nôtres. Quand j'avais vingt ans je ne lisais pas Goytisolo mais Vargas Llosa, García Márquez et Carlos Fuentes. Et je n'ai jamais ressenti la polémique, pourquoi une traduction devrait produire un tel ressenti ? Cela n'a jamais été le cas. Et, très souvent, quand on voit que de telles polémiques surgissent, on peut se demander ce qu'il y a derrière. Et ce qu'il y a derrière c'est en général des conflits au sein de l'industrie éditoriale, des affaires politiques qui mettent en jeu des conflits de nationalisme et même des transferts de problèmes quand, par exemple, un traducteur latinoaméricain se sent exploité avec toutes les raisons du monde par un éditeur espagnol qui l'oblige à écrire dans un espagnol qui n'est pas le sien, et fait escalader le conflit et pense que c'est un conflit mondial alors qu'il concerne simplement son employeur qui l'exploite, et lui qui se fait exploiter.

62 **V.B. Les marques culturelles dont nous parlions ne sont pas si présentes.**

63 **C.F.** Si, elles sont très présentes, mais cela n'a pas d'importance ; malgré cela une traduction reste parfaitement intelligible, non ? Et c'est tout ce que nous cherchons. Pourquoi l'espagnol péninsulaire devrait-il primer sur l'espagnol de n'importe quelle autre région du monde ? C'est complètement absurde. Je pense que ce que nous devons viser, c'est un espagnol pluriel. Parce que c'est l'espagnol que *nous* avons. C'est-à-dire que la limite de tous ces récits est la réalité. C'est quelque chose que la *Real Academia* a compris il y a quelques années quand s'est posée la question de s'il était réellement possible de se lever chaque matin et dire que le mot *álgido* signifie « très froid » alors que personne ne l'utilise ainsi[10]. Cela n'a aucun sens. Et donc ici c'est exactement la même chose, je vois beaucoup de débats extrêmement faux et, en prime, artificiellement amers, *inutilement* amers.

64 **V.B. C'est triste parce que cela finit par avoir des répercussions sur la production et la circulation culturelle.**

65 **C.F.** Bien sûr, mais personne ne demande aux producteurs. Ceux qui ont une opinion sur ce sujet sont en général ceux qui gravitent autour du système lui-même. Si on me demande pourquoi je n'écris pas en espagnol neutre, je dis que je ne parle pas un espagnol neutre, ça n'a aucun sens que je le fasse et cela a un impact sur ma liberté en tant

que créateur. Personne ne donne de l'importance à la liberté du créateur, dans ce cas précis. Et c'est tout aussi important : vous ne pouvez pas me censurer, ni dans le contenu ni dans la forme. Et vice-versa : je ne prétends pas imposer mon point de vue. Il y a peu, j'ai donné un cours à Porto Rico et c'est précisément ce que je disais aux étudiants, quand ils me demandaient comment ils devaient aborder la traduction, je leur disais : « Visez le public, pensez à qui est votre public et rien d'autre ». Ton registre est celui de ta variante linguistique, toujours.

Entretien d'Antonio Colinas avec Eloy Rubio Carro

Traduit par Beck Clara, Laborie Jules et Martin Anna.

66 Antonio Colinas (La Bañeza, province de Léon, 1946) s'est vu récompensé par de nombreux prix tels que le Prix national espagnol de poésie (1982), le Prix national catalan de poésie Creu de Sant Jordi (1999), le Prix littéraire Teresa de Ávila (2014) et le Prix Reina Sofía de poésie ibéro-américaine (2016), et ce tout au long de son parcours littéraire, qui touche à la poésie, le roman, l'essai et la traduction littéraire. Il a traduit vers l'espagnol les œuvres d'auteurs tels que Salvatore Quasimodo, Giacomo Leopardi, Giuseppe Tomasi di Lampedusa ou encore Pier Paolo Pasolini. Un grand nombre de ses écrits ont été réunis dans des recueils de poèmes tels que *El río de sombra : Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002* (2004) et *Obra poética completa, 1967-2010* (2011).

67 **Eloy Rubio Carro : Vous cultivez divers genres littéraires, la poésie, l'essai, le roman, l'article de presse, la traduction. Quelles passerelles et quelles correspondances internes peuvent se produire dans votre cas entre les différents genres ?**

68 **Antonio Colinas :** Je pense que l'harmonie ou la correspondance interne réside dans la poésie elle-même. Ce que je veux dire c'est que j'ai écrit dans différents genres, j'ai beaucoup travaillé et ce pendant 50 ans. J'ai fait de la traduction, de la critique littéraire et également

du journalisme, mais je pense que la poésie est le socle ou le substrat de tout ce que j'ai écrit. J'ai fait des biographies de poètes, j'ai écrit sur des sujets de poétique, mes romans sont reconnus comme étant des romans lyriques. Encore aujourd'hui, je fais des critiques littéraires de poésie étrangère, autrement dit, la poésie est toujours le socle de mon écriture.

69 **E.R.C. : Vous voulez dire que l'on retrouvera toujours un parfum de poésie dans tout ce que vous faites. Mais je ne me référais pas à cela, je me demandais plutôt si dans le langage lui-même vous deviez réaliser des changements de registre, ou si, même en changeant de registre, ce que vous devez sûrement faire, il y aurait un substrat commun à toutes ces expressions que vous réalisez ? Peut-être, peut-être pas…**

70 **A.C. :** Oui, mais je parlerais plutôt du langage poétique, ou de la tonalité poétique, ou des contenus à des fins poétiques : c'est transcendant. Le poète ne copie pas la réalité, il doit la métamorphoser. Il y a toujours ce souffle qu'est la poésie, qui unit les différents genres et les différents livres.

71 **E.R.C. : Vous avez traduit de nombreux auteurs classiques, tel Dante. Vous vous êtes penché sur des auteurs romantiques, comme Leopardi, sans cesser de vous intéresser à la métaphysique orientale. Dans lesquelles de ces traditions ancreriez-vous votre poésie ?**

72 **A.C. :** Un petit peu dans chacune je crois ; c'est-à-dire que mes racines sont ici à León, dans ces territoires où nous nous trouvons, entre la Bañeza et Astorga, dans ce que nous reconnaissons comme les flancs du Teleno et les communes de cette zone, dans un nord-ouest très particulier, avec une intrahistoire riche. Mais j'ai toujours dialogué, j'ai tenté d'universaliser ma voix, de dialoguer avec d'autres cultures. Donc dans un premier temps m'apparaît l'Italie et par extension apparaît ce que j'appelle « esprit ou monde méditerranéen », toutes les cultures que l'on retrouve sur les deux rivages de cette mer. Les cultures d'Extrême Orient m'ont toujours beaucoup intéressé, surtout celles de Chine, de Corée et d'Inde, où j'ai voyagé à plusieurs occasions, là où mes œuvres ont pu curieusement résonner en mes lecteurs. J'ai écrit deux livres sur la Chine et la Corée. Le premier d'entre eux, *La simiente enterrada: Un viaje a China*, était un de mes vieux souhaits que je n'ai pu réaliser que lorsque j'ai fait le premier de

mes voyages en Chine. J'ai également beaucoup d'intérêt pour l'Amérique hispanique, parce qu'il y a eu de grands poètes, parce que j'y ai voyagé à de nombreuses occasions, parce que j'ai également des lecteurs là-bas. Je me rappelle tout particulièrement ceux du Mexique et de la Colombie. En 2011, la maison d'édition Siruela a publié l'intégralité de mon œuvre poétiue (*Obra poética completa*) et l'une de ces éditions a été faite pour l'Amérique, et publiée au Mexique par le *Fondo de Cultura Económica*. Grosso modo, voilà quelles sont les autres cultures avec lesquelles j'ai dialogué.

73 **E.R.C : La question de l'être est la question qui fait naître la philosophie telle que nous la connaissons et la comprenons aujourd'hui : souvenez-vous du Parménide dans lequel la philosophie, la poésie et l'être allaient de pair. Vous avez conjointement abordé le sujet de la transcendance et cette question de l'être. Qu'en avez-vous conclu ? D'autre part, je pense que votre poésie est spatialement située, ce qui ne signifie pas qu'elle soit mineure ou appauvrie. Dans votre poésie, quelle est donc l'importance que vous accordez au nord-est ou à la culture méditerranéenne ?**

74 **A.C. :** Écrire de la poésie c'est également se poser des questions. Au fond, le poète, les poètes de tous les temps, n'ont fait que se poser des questions au sujet des grands mystères de l'être, des grandes thématiques que l'on retrouve dans toutes les traditions : l'amour, la nature, le temps, la mort, le sacré, le mystère de la vie. C'est là l'essence même de la poésie et quelque peu l'essence de l'être. Comme l'indique le vers de Rubén Darío : « et ne pas savoir son destin, et ignorer d'où l'on vient »[11]. Le poète, à l'aide de la poésie, répond à ses propres questions et si nous suivons ce point de vue nous pouvons également définir la poésie comme un cheminement vers la connaissance.

En ce qui concerne la seconde question, il a été fait mention que le sujet central de mon œuvre, ou l'un des plus importants, serait peut-être ce dialogue de ma terre natale avec ce que j'ai nommé le « monde ou esprit méditerranéen » ; il s'agit d'un dialogue qui à l'origine, découle de mes lectures, mais également de mes expériences. J'ai vécu vingt et un ans consécutifs à Ibiza, une île méditerranéenne, et j'ai également vécu quatre ans en Italie. Il y a donc eu cette communication directe entre ces lieux. Dès mon livre *Sepulcro en Tarquinia* et à travers la romanisation, il y a eu ce dialogue entre ces deux cultures, entre le nord-est hispanique et gréco-latin. Et comment peut-on

permettre la communication entre ces deux mondes. Je trouvais déjà la manière de le faire dans cette poésie à travers la romanisation et le monde de l'archéologie qui, au même titre que la musique, est également à mon sens une forme d'art et de connaissance qui m'a beaucoup intéressé.

75 **E.R.C. : *El río de sombra*, la beauté imparable de Simonetta, la lumière, la nuit, la forêt, le sang, des mots transmutés par d'autres mots qui se résolvent en une symbolique sensée et articulée. Les mots prennent toujours la place d'autres choses, mais ne sont pas toujours ces choses qu'elles mentionnent. Que représente la nuit dans vos poèmes ? Et je voulais vous poser une question plus générale sur le symbolisme…**

76 **A.C. :** On peut faire une lecture de mon œuvre au travers des symboles. Les symboles sont centraux dans mon œuvre. Comme le disait María Zambrano, les symboles révèlent les mystères et sont comme ces éloges des symboles auxquels nous nous attachons en moments de crise, de difficulté face à un décès, face à une maladie, dans un moment critique. C'est alors que peut arriver cet instant inespéré, ce moment où nous nous promenons à la campagne, nous regardons une colline, nous respirons dans une pinède, nous suivons un chemin. C'est ainsi que « En los páramos negros », le premier poème de mon livre *Tiempo y abismo*, est né sur les versants de Luyego. Ici, la parole nous sauve, dans cet instant précis qu'est celui de la mort de nos proches. Tous ces symboles sont omniprésents dans mon œuvre. Mais elle contient, surtout, deux grands symboles : le premier est la lumière, je parle de la lumière physique, mais aussi de la lumière de la connaissance. L'autre, en opposition, est la nuit ; la nuit qui semble cacher tous les mystères, la nuit et son firmament qui nous poussent à nous interroger, à douter. La nuit, l'obscurité plane comme un symbole éternel sur les Hommes, comme l'un des deux extrêmes ; la lumière, l'ombre ; le jour, la nuit. Cette dualité qui est fondée et qui tire son origine de l'Extrême-Orient. Bien que présente aussi dans la foi chrétienne, puisque Jean de la Croix écrit qu'il « voit alors des contraires s'élever contre des contraires[12] ». L'idée de la dualité que je déconstruis ensuite au travers de l'idée de l'harmonie, en particulier dans mes livres *Tres tratados de la armonía*, dans les livres d'aphorismes. Un genre mixte de poésie en prose qui est et contient à la fois des pensées, des aphorismes, des pages de journal, des poèmes en

prose. En ce moment même, je travaille sur le quatrième ouvrage des *Tratados de la armonía.*

77 **E.R.C. : Quels liens s'établissent entre votre préoccupation pour l'écologie et votre réflexion et recherche d'harmonie ? Cette musicalité que l'on retrouve dans vos poèmes est-elle une conséquence de vos inquiétudes ou bien êtes-vous plutôt préoccupé par la dissonance avec un monde qui s'est éloigné d'une musicalité semblable ?**

78 **A.C. :** Peut-être est-ce parce que la nature est un autre grand sujet de mon œuvre, je me suis beaucoup préoccupé des problèmes environnementaux, écologiques ; bien que j'en ai d'abord parlé à travers des articles, ils sont aussi très présents dans ma poésie. En ce qui concerne la musique, quand on parle de poésie il faut parler de deux musiques : et d'abord la musique en tant que sujet qui apparaît dans mon poème, « La tumba negra », ce long poème sur Bach, qui a été un musicien décisif pour moi. Autrement dit, la musique en tant que sujet, puis la musicalité du poème, qui est l'une des caractéristiques qui définit ma poésie, une poésie très musicale dans laquelle je valorise le sens orphéen. On peut dépouiller un poème de tout, sauf de son rythme, de sa musique.

79 **E.R.C. Selon les experts, votre poésie est passée d'une poésie très émotive et remplie d'images à une poésie plus méditative. Ce qu'ils disent de vous semble être le destin des poètes dont la carrière est longue. Dans votre cas, et malgré ce changement de poésie qui a gagné en maturité, qu'il y a-t-il encore en commun entre la poésie de *Sepulcro en Tarquinia* et, par exemple, celle de votre dernière publication, *Canciones para una música silente* ?**

80 **A.C. :** En effet, je crois que le cheminement du poète est un cheminement qui va des sentiments et des émotions à la pensée, la réflexion et la méditation. Par exemple, parmi mes premiers livres, *Preludios a una noche total sobre todo*, est un livre très pur, chargé d'émotions. Bien qu'il semble qu'au fil des années, le poète doive aussi réfléchir à son poème ; se questionner, méditer, et qu'il y ait donc cette confluence idéale avec la pensée. C'est l'un des grands dons de la poésie ; il s'agit d'un genre dans lequel l'auteur ressent de manière extraordinaire et pense aussi énormément, parfois avec gravité ; il existe donc cette relation évidente chez beaucoup de poètes, chez Leopardi lui-même, et aussi dans le dernier Antonio Machado. On di-

sait de lui que c'était un poète avec des prétentions de philosophe. Mais non, ce qui se passe c'est qu'en lui il y a cette transformation des poèmes les plus sentimentaux vers les plus « philosophiques » entre guillemets ; au-delà du fait qu'il ait lu de la philosophie et qu'il se soit intéressé à cette matière, ce qu'il y a dans ses derniers poèmes relève plus de la pensée que du sentiment.

81 **E.R.C : Il est cependant possible de différencier le poème de la réflexion philosophique, bien que dans les deux cas il s'agisse de pensée. Puisqu'il semblerait que ce sont deux modèles de pensée différents, qu'est-ce qui les différencie ?**

82 **A.C. :** Eh bien, il est vrai qu'en voyant ce livre… (il fait référence au livre que la journaliste a montré en posant la question).

83 **E.R.C. : Il s'agit seulement du livre que j'ai sous la main**.

84 **A.C. :** Voir ce livre m'a fait penser à autre chose que j'aimerais dire : nous écrivons également de la poésie pour rechercher la plénitude de l'être. C'est ce qui est concrètement recherché dans *Tiempo y abismo*, un livre qui, comme je l'ai dit précédemment, aborde le sujet du décès des parents, des êtres chers, et tout le livre incarne la volonté de remonter la pente, de dépasser cette idée de la mort. Et avec lui on recherche de nouveau l'équilibre, l'harmonie et la plénitude de l'être. L'abîme, c'est l'abîme vital dans ce qu'il y a d'abyssal dans la vie. Tandis que le temps doit déjà être un temps de plénitude, il faut suivre le chemin et continuer à chercher cette Unité, cette plénitude de l'être. La poésie a un rôle salvateur, j'ai pour habitude de dire qu'elle soigne et qu'elle sauve. Elle a ce rôle salvateur, ce qui est par extension le cas de l'Art.

85 **E.R.C. : On a dit de *Canciones para una música silente* qu'il est un kaléidoscope pour toutes vos voix. Néanmoins José Luis Puerto dit pour sa part qu'il a trouvé dans ce livre un sujet qu'il considère comme nouveau, l'amour. Pour défendre son affirmation, il cite ce vers «*El amor es el oro de los pobres*». Comment faut-il le comprendre ?**

86 **A.C. :** L'amour est un terme dont les poètes abusent parfois, c'est un cliché ; mais c'est un terme que je me suis réapproprié dans mes derniers livres. J'ai parié dessus, bien qu'il soit difficile de recommencer à parler d'amour dans ces temps désenchantés et désacralisés ; mais ce

n'est pas le cas si l'on considère qu'il y a différents types d'amours. Évidemment que l'amour passionnel existe, l'amour envers l'être aimé, envers un proche ; ensuite il y a l'amour dans un sens plus social, fraternel ; il y a l'amour comme accès à la connaissance jusqu'à atteindre l'amour au sens sacré, jusqu'à arriver à l'idée extrême laissée par Dante à la fin de sa *Comédie* : l'amour qui meut le soleil et les autres étoiles. L'amour comme aspiration supérieure, celui que l'on peut trouver dans la poésie des mystiques de toutes cultures confondues ; car toutes les grandes civilisations ont engendré une poésie mystique. Maria Zambrano – sur qui je viens de publier un livre chez Siruela – voyait la poésie comme synonyme du mysticisme. Naturellement, elle faisait référence à une poésie *essentielle*, et non à une poésie anecdotique ou épidermique. Dans ce livre, cette projection de l'amour s'exprime au travers d'un grand symbole, celui de la femme, très présent dans ma poésie et dont le sens est polyphonique. La femme est la personne aimée, synonyme d'ange comme symbole transcendant. Dans l'un des poèmes de la série « 14 retratos de mujer », apparaît la femme persécutée, la femme maltraitée, mais aussi d'autres femmes avec différentes significations. C'est aussi un symbole au travers duquel se manifeste l'idée de l'amour, mais un amour au sens polyvalent.

87 **E.R.C. Si la poésie peut être comprise comme une manière d'être au monde, une forme à contre-courant d'exister au monde, quelle est cette manière correcte ou incorrecte d'être au monde ? Vous remarquerez que j'essaie de parvenir là où de nombreux lecteurs de poésie semblent ne pas parvenir ; et le poète non plus, mais je me pose la question. Cette manière d'être au monde que vous dites posséder, comment l'entrevoir si on ne peut l'atteindre ?**

88 **A.C. :** C'est une manière qui lui est singulière, une *voix*, que le poète manifeste à travers le langage, c'est-à-dire que le langage poétique n'est pas le langage de l'économiste, du journaliste, du politicien, mais un langage à contre-courant, parce que c'est un langage parfois hermétique, inhabituel car il travaille avec les grands sujets, parce que ce n'est pas seulement un langage pour aujourd'hui, mais aussi pour hier et demain, et c'est pour cela que le poète est un peu en contrepoint avec le monde. Autrement dit, le mot poétique est un mot rebelle, à contre-courant ; c'est un mot fulgurant, qui attire l'attention. Il doit avoir ce que Ezra Pound désignait comme « une tension[13] », c'est-à-

dire, une intensité exprimée avec une grande concision. Que l'œuvre soit publiée ou non du vivant de l'auteur – prenons le cas de Góngora –, quand on libère la parole poétique, cela entraîne une difficulté de communication, une rébellion.

Entretien de Jaime Siles avec Luis Miguel Suárez

Traduit par Coesnon Lucie, Desbrosses Emma et Doyle Charlotte.

89 Jaime Siles (Valence, 1951) est avant tout un poète, bien qu'il soit aussi un traducteur et un critique renommé de poésie européenne et universelle. En outre, il est essayiste et spécialiste des langues préclassiques et latines de la péninsule Ibérique. Parmi les nombreux prix qu'il a reçus pendant sa carrière poétique, il s'est vu remettre les prix littéraires Teresa de Ávila (2003) et Letras Valencianas (2004). De même, il a reçu le prix espagnol de la Crítica Nacional, les prix de poésie Loewe, Generación del 27 et Andrés Bello (2017). Il est docteur *honoris causa* de l'université de Clermont-Ferrand. Parmi ses publications récentes se trouvent *Cenotafio: antología poética, 1969-2009* (2011), *Tardes de Salamanca* (2014) et *Galería de rara antigüedad* (2018), qui a reçu le 28e prix de poésie Jaime Gil de Biedma.

90 **Luis Miguel Suárez. En plus d'être poète, vous êtes spécialiste de littérature de l'Antiquité. Cette formation solide en philologie a-t-elle eu une influence sur votre conception de la poésie ?**

91 **Jaime Siles.** Complètement. Si à un moment donné j'ai appris à écrire, je le dois au latin et au grec, je le dois à l'exercice de la traduction et à la lecture des textes de l'Antiquité Classique. La traduction pour moi est donc devenue une habitude et j'ai traduit huit ou neuf langues différentes. Je dois énormément à ma formation comme spécialiste de la littérature de l'Antiquité. On a dit de moi que j'étais un poète déguisé en érudit, mais non : je suis poète et philologue *et* philologue et poète à la fois. Il est très difficile de distinguer l'un de l'autre, ce sont des vases communicants.

92 **L.M.S. D'un point de vue générationnel – on va le dire ainsi, bien que la division par génération soit toujours sujette à de nombreuses polémiques – vous appartenez à la génération des *novísimos*.**

93 **J.S.** Oui, c'est aussi ce qui est arrivé à Antonio Colinas, à Luis Antonio de Villena, à Luis Alberto de Cuenca ou à Antonio Carvajal. Nous ne figurons pas dans la célèbre anthologie des *novísimos*, mais nous sommes apparus dans d'autres qui sont sorties quelques mois après. Je ne pouvais pas figurer dans cette anthologie parce que je n'avais encore publié aucun livre. J'avais dix-huit ans quand cette anthologie a été publiée et seulement trois de mes poèmes avaient été diffusés, mais oui, de manière chronologique j'appartiens à cette génération. Je pense que les poètes nés entre 1939 et 1952 ou 1953 appartiennent à la même génération, bien qu'on les nomme « *los novísimos* », « *los poetas del lenguaje* » ou « *del 70* » ; bref, il existe de nombreuses dénominations, mais elles font toutes référence à la même chose.

94 **L.M.S. Dans un sens, peut-on dire que la génération des *novísimos* a marqué vos débuts en tant que poète ?**

95 **J.S.** J'écrivais déjà avant que les *novísimos* n'apparaissent. J'avais publié une série de poèmes dans la revue *Cuadernos Hispanoamericanos* avant la publication de l'anthologie des *novísimos*. Disons que mes envies ou mes désirs esthétiques à cette époque coïncidaient plus ou moins avec ce que souhaitaient les *novísimos*, qui n'était autre qu'un renouvellement du langage poétique espagnol. Je croyais en la nécessité de renouer avec la grande tradition occidentale et surtout européenne, que je trouvais interrompue depuis 1939 et j'avais un désir presque infini de modernité. Bien que je sois issu de la philologie préclassique, l'Antiquité Classique m'a toujours semblé être une forme de modernité et non d'archéologie.

96 **L.M.S. Le lien avec la poésie écrite après 39, était-il l'héritage laissé à la poésie postérieure par les *novísimos* ?**

97 **J.S.** Oui, je pense que d'un côté il y avait le lien avec la génération de 27 – une partie de la génération de 27, parce que la génération de 50 et l'après-guerre étaient aussi liés à certaines parties de génération de 27 – mais surtout, je pense qu'ils nous ont légué la nécessité d'un cosmopolitisme, d'une ouverture du discours à d'autres expériences esthétiques, à la connaissance d'autres langues, une nouvelle percep-

tion de la culture… Tout cela était au cœur du programme ou du projet *novísimo*.

98 **L.M.S. Avec la génération succédant aux *novísimos* (à laquelle vous avez aussi consacré d'importants articles et études), il semble que la poésie espagnole avait effectué un virage à 180 degrés.**

99 **J.S.** Je n'irai pas jusque-là, les *novísimos* n'avaient pas effectué un tel tournant et ça n'a pas été non plus le cas des poètes qui nous ont suivis ; je pense plutôt que ce que nous avions fait avec la génération de 27, ils l'ont fait avec la génération de 50.

100 **L.M.S. Ressentez-vous dans votre écriture l'influence de la poésie qui est apparue à la fin des années 80 ou au début des années 90 ? Plusieurs critiques ont voulu voir dans votre livre *Semáforos, semáforos* (1990) une certaine influence de cette poésie de l'expérience.**

101 **J.S.** Non, je ne le pense pas et les plus grandes figures de la poésie de l'expérience n'ont jamais cru non plus que *Semáforos, semáforos* appartenait à ce type de poésie. Il existe un sujet urbain ; mais j'avais déjà utilisé ce sujet en 1969 dans un poème intitulé « Anochecer urbano en rascacielos », et qui est repris dans l'anthologie d'Enrique Martín Pardo, *Nueva Poesía Española*, publiée en 1970. *Semáforos, semáforos* est un livre postmoderne mais écrit de manière ultraïste. On y retrouve aussi une grande d'influence d'Eliot, du premier Pound, des expressionnistes allemands (Stadler, Trakl, Heym) et d'une partie de la poésie inspirée de *Wilhelmine* (1769) de Arnold Holz en Allemagne ainsi que de *Signario* d'Antonio Espina.

102 **L.M.S. Une fois les *novísimos* et la poésie de l'expérience passés, qui sont les deux courants les plus importants du dernier tiers du XX^e^ siècle, quelle est l'orientation actuelle de la poésie espagnole ?**

103 **J.S.** La plus grande innovation de ces derniers temps est peut-être celle des réseaux sociaux. Soudainement est apparue une nouvelle génération qui croit davantage en ces réseaux qu'en la presse écrite. Je trouve cela très bien, en effet si les nouvelles technologies peuvent aider en tout, pourquoi ne pourraient-elles pas aider à la diffusion de la poésie en tant que support distinct du papier ? Bien que je ne connaisse que peu ces auteurs et que j'utilise assez peu les nouvelles

technologies lors de l'écriture poétique, je sais bien qu'il s'agit de nouveautés et je m'applique à les reconnaître en tant que telles.

104 **L.M.S. Votre carrière en tant que critique littéraire (que nous avons évoquée plus tôt) est également remarquable, en particulier le travail que vous avez consacré à la poésie étrangère.**

105 **J.S.** J'ai toujours aimé les langues et notamment le fait que tant de poésie étrangère ait été traduite ces dernières années, et ce depuis une grande diversité de langues. J'ai rédigé ces critiques pour différents médias pendant près de trente ans (et j'en ai compilé un certain nombre plus tard dans des livres) puis j'ai continué mon travail de recherche et de critique, qui m'a aussi aidé à comprendre la poésie et le phénomène poétique.

106 **L.M.S. Certains de ces poètes étaient peu connus en Espagne avant que vous ne leur consacriez plusieurs articles, comme Seamus Heaney, le prix Nobel de littérature.**

107 **J.S.** Il est vrai que j'ai été le premier à écrire sur Heaney en Espagne, parce que j'ai eu la chance qu'un de mes meilleurs étudiants aux États-Unis, Michael Pratt, me fasse découvrir son travail. J'ai aussi rédigé une critique sur Philip Larkin, qui était très apprécié par les poètes de l'expérience et dans laquelle j'ai reconnu qu'il était bon, mais que le meilleur poète anglophone du moment n'était autre que Seamus Heaney et qu'il méritait le prix Nobel. Et une semaine après la rédaction, il a reçu le Nobel. Et soudain, tout le monde me contactait pour que j'écrive sur les qualités et l'importance de Heaney. Et quelques années plus tard, quand nous sommes allés inaugurer l'Institut Cervantès de Dublin, Antonio Colinas et moi ; nous avons visité le Musée archéologique et c'est à cette occasion que nous avons saisi beaucoup de références propres au système poétique de Heaney. J'ai beaucoup apprécié découvrir cette partie de son œuvre.

108 **L.M.S. Quel poète contemporain étranger voudriez-vous mettre en avant ?**

109 **J.S.** J'aime beaucoup Durs Grünbein, un Allemand dont j'ai traduit et compilé plusieurs poèmes. J'ai toujours adoré les poètes polonais, notamment la grande Szymborcska, j'aimais beaucoup Herbert et récemment je me suis pris de passion pour Zagajewski. Pour en revenir à la question, je dirais que l'Allemand Grünbein et le Polonais Zaga-

jewski sont deux grands poètes que j'aimerais mettre en lumière aujourd'hui.

110 **L.M.S. Et par curiosité, quel est votre avis sur l'attribution du prix Nobel de littérature à Bob Dylan ?**

111 **J.S.** Alors franchement, en ce qui me concerne, je l'aurais donné à Leonard Cohen – comme tout le monde. Mais ce que j'accorde à Dylan, sans parler de son œuvre qui est importante, c'est qu'il a eu l'élégance de ne pas aller chercher ce prix.

112 **L.M.S. En parlant de poésie étrangère, nous entrons dans un domaine qui vous est très familier, celui de la traduction. La voix du poète n'est-elle pas toujours déformée lors de sa traduction vers une autre langue ? Et en tant que traducteur, comment ce problème peut-il être évité ? Et comment le lecteur peut-il contourner ce problème, en sachant que la solution idéale, qui est de lire dans la langue originale, est très souvent impossible ?**

113 **J.S.** Je pense qu'il est possible pour le lecteur de contourner le problème puisque que de nombreuses éditions récentes du français, de l'allemand, de l'italien… sont bilingues : ainsi, avec ce que propose le traducteur sur la page de droite, le lecteur parvient plus ou moins à comprendre ce que dit le poète traduit et comment il le dit dans sa langue.

La tâche du traducteur me paraît très admirable : je pense que le plus grand lecteur du texte est son traducteur, mais je pense aussi que le traducteur ne doit pas marquer de sa propre voix le texte. Je ne crois pas en la visibilité du traducteur : la visibilité doit être celle du texte et le traducteur doit reproduire du mieux possible les traits stylistiques et la volonté de style, ce qu'on appelle en latin l'*usus scribendi* de l'auteur traduit. Je pense cependant que pour certaines langues très difficiles d'accès, quand les auteurs qui les emploient sont importants, la traduction opère une fonction de rapprochement essentielle qui a de grand mérite. Ce qui m'a toujours beaucoup impressionné, par exemple, c'est que *Waste Land* de Eliot, un livre de 1922, soit déjà traduit dès 1930 en Espagne. C'est d'une rapidité incroyable. Aujourd'hui tout ne va pas si vite, malgré les moyens de communication que nous avons et dont nous jouissons. La traduction a aussi un effet très positif. Il y a des années, j'ai donné un cours à l'Université de León qui s'intitulait « La traduction comme processus créatif ». J'y

abordais la manière dont la traduction de texte dans d'autres langues inocule un système de perceptions dans l'organisme vivant qu'est la langue cible et, ainsi, des perspectives différentes qui tendent à modifier ce même organisme littéraire. Parce qu'elle est la seconde possibilité d'être d'un texte, la traduction m'a toujours paru extrêmement intéressante. L'auteur lui offre une première possibilité, puis chaque traducteur lui en donne une nouvelle et enfin le lecteur les multiplie à l'infini.

114 **L.M.S. Le traducteur doit-il très bien connaître non seulement la langue qu'il traduit mais également la langue vers laquelle il traduit ?**

115 **J.S**. Bien sûr, il doit très bien connaître la langue qu'il traduit et sa culture, mais aussi celle de la langue vers laquelle il traduit. Par exemple, imaginons que des poètes traduisent un auteur allemand et disent : « alors, ce poète, de ce que j'observe dans son ton, ressemble à Cernuda, ou cet autre poète est sans aucun doute très similaire à Aleixandre », etc. Cela peut effectivement permettre de faire le rapprochement entre certaines similitudes pouvant inscrire ce poète au sein de la culture en question (à condition d'y trouver des similitudes).

116 **L.M.S. Sur quels projets d'analyse philologique et d'écriture poétique travaillez-vous en ce moment ?**

117 **J.S.** Actuellement, j'ai deux livres d'essais qui sont sur le point d'être publiés et deux livres de poèmes – je corrige les épreuves de l'un d'entre eux qui appartient à la tradition classique. Il s'intitule *Galería de rara antigüedad*, a obtenu le Prix de poésie Jaime Gil de Biedma il y a moins d'un mois et sortira sûrement l'automne prochain. J'ai également un autre de mes livres, très long, qui sortira l'an prochain. Je travaille aussi en ce moment sur un troisième livre de poèmes. Même si j'ai écrit peu d'œuvres dans ma jeunesse, maintenant que j'entre dans la vieillesse, j'écris beaucoup, je suis en train de développer des idées auxquelles j'avais pensé sans les écrire. Il m'arrive la même chose avec les essais : je rassemble petit à petit les articles que j'ai écrits. Un volume devrait sortir sur la poésie étrangère, qui recense tous ces essais évoqués, des essais courts ; un autre sur la littérature espagnole, contenant des essais longs ; un autre sur les différents types de femmes espagnoles qui fera l'objet d'un livre distinct ; et à

tous ces essais devraient s'ajouter les études sur l'Antiquité et les études sur les langues primitives de la Péninsule Ibérique, qui sont les deux domaines auxquels je me dédie le plus. Il s'agit d'une série de livres dans laquelle j'essaye d'organiser mon œuvre.

118 **L.M.S. Puisque nous sommes dans la ville des Panero et de Ricardo Gullón, je ne peux m'empêcher de parler d'eux, pour terminer cet entretien.**

119 **J.S.** Les Panero m'intéressaient, tant Leopoldo que son oncle Juan, le frère de Leopoldo père. De plus, j'appréciais beaucoup les articles en prose de Leopoldo, que j'ai connu dans l'édition *Cultura Hispánica*. Et, en tant que poète, j'ai donné une fois un cours à l'Université de Vienne sur la poésie de Panero, puisque son sentiment de la nature est très intéressant. Je pense, par exemple, que Claudio Rodriguez s'est assez inspiré du sentiment de la nature de Leopoldo Panero père.

120 J'ai rencontré et côtoyé Gullón à Madrid et je connais également son fils Germán. De plus, Ricardo a une fille qui vit à Valence, et ensuite viennent ceux de ma génération, Juan Luis, Michi et Leopoldo María Panero, que j'ai également connus, bien que je ne les aie pas beaucoup fréquentés. On a dit de Leopoldo qu'il était le plus formidable d'entre eux, mais il n'en est pas moins un poète très irrégulier, et si on sélectionnait bien ses textes et qu'on en faisait une bonne anthologie, cela jouerait en sa faveur, puisque dans ses poèmes résident ingéniosité mais aussi lourdeur. En revanche, Juan Luis me semble être un poète bien plus classique. Je trouve chez Juan Luis des poèmes qui m'intéressent vraiment de plus en plus ; par exemple, quand il évoque Alexandrie, lorsqu'il arrive sur le bateau et pense à Cavafy, ça c'est un poème extraordinaire. Je l'avais déjà lu lorsqu'il a publié « A través del tiempo » dans sa première édition, je l'ai suivi dans toutes les suivantes, et je pense que c'est un poète qui grandira avec le temps, bien qu'il n'ait pas la même renommée que son frère, qui encourt le risque de se retrouver sans œuvre mais avec un statut légendaire. Au contraire, Juan Luis n'a pas cette renommée, mais il l'obtiendra sûrement à l'avenir grâce à son œuvre.

121 *Enfin, Eloy Rubio Carro, également présent pendant la session, intervient avec quelques questions.*

122 **E.R.C. À propos de Leopoldo María Panero et de ses traductions de récits d'horreur – concrètement dans *Visión de la literatura de terror anglo-americana* ou les traductions de Lewis Caroll, avec un prologue quelque peu hétérodoxe – je voulais vous demander, outre sa théorie de la traduction, – que j'ai compris comme étant une recréation – si vous avez déjà lu ces versions et si la théorie qu'il défend se confirme avec ce que lui a pu réaliser ?**

123 **J.S.** Je pense que Leopoldo María Panero est en effet un poète très intéressant, cependant je pense qu'en tant que traducteur il n'avait pas la rigueur nécessaire pour traduire. Il faut ajouter qu'il ne connaissait pas du tout certaines langues depuis lesquelles il traduisait. Il parlait de poètes allemands et ne savait pas un mot d'allemand. Cela ne retire rien de la grande valeur de l'œuvre poétique de Leopoldo, mais en tant que traducteur j'ai mes doutes…

124 **E.R.C : Ezra Pound a lui-même traduit *Les Entretiens* de Confucius, depuis la langue source chinoise, et sans savoir grand-chose sur cette langue.**

125 **J.S.** Mais c'est différent, Pound était familier des textes de Fenollosa, il avait traduit Properce et connaissait le grec, le latin et le provençal lorsqu'il a traduit Cavalcanti. Il avait des connaissances qui n'étaient pas celles d'Eliot et qui étaient peut-être moins articulées, moins solides, bien que beaucoup plus vastes. Mais, bien sûr, nous ne pouvons pas les comparer à celles de Leopoldo, qui étaient incomplètes et, pour ainsi dire, bien plus hasardeuses, capricieuses et anarchiques. Je pense que Leopoldo était un snob et a joué au snob même dans la traduction.

126 **E.R.C. Pourtant, les récits, qu'ils soient bien traduits ou non, sont excellents.**

127 **J.S.** Oui, j'imagine.

128 **E.R.C. À la fin de ce livre, il finit par traduire le poème de Robert Browning « *Childe Roland to the Dark Tower Came* »[14]…**

129 **J.S.** Oui, oui, Robert Browning à qui l'on doit le monologue dramatique… Cependant je dois dire que j'ignore le niveau de connaissance de l'anglais qu'avait Leopoldo María Panero.

130 **E.R.C. Il a étudié le français à l'université.**

131 **J.S.** Bien sûr, et l'italien au lycée. Je pense qu'il obtient ces traductions des récits d'une langue intermédiaire. Et c'est ce qu'il fait lorsqu'il cite un Allemand comme Gottfried Benn et d'autres, il les obtient d'une version intermédiaire. Mais en tant que poète il a de grandes idée.

Entretien de Lawrence Schimel avec Víctor Bermúdez

Traduit par Bréno Justine, Ronsin Emma et Soria Naomy.

132 Lawrence Schimel (New York, 1971) est un auteur et traducteur de roman, de poésie et d'essais. Son œuvre a été traduite dans plus de trente langues. Aux États-Unis, il a été récompensé par des prix tels que le Lambda Literary Award et le Rhysling Award. Il a également écrit, en castillan et en anglais, des contes pour enfants abondamment illustrés (*Friends and Neighbors*, 2005; *My Cat*, Eureka, 2005; *El árbol menguante/The Shrinking Tree*, 2010), ainsi que quelques œuvres homoérotiques (*Bien dotado*, 1999 ; *Una barba para dos*, 2016), parmi tant d'autres. Il a été le premier traducteur en résidence à Castrillo de los Polvazares (2018).

133 **Víctor Bermúdez. Parmi la grande diversité et pluralité de vos explorations littéraires, on trouve l'écriture de récits pour enfants. Pour commencer, j'aimerais que vous nous parliez un peu de votre enfance et de vos origines.**

134 **Lawrence Schimel.** J'ai toujours été un grand lecteur. J'ai commencé à écrire très jeune, repassant sur les lettres de mes livres préférés parmi lesquels se trouvait une collection intitulée *The Nutshell Library* de Maurice Sendak[15]. C'est à cette époque, et grâce à cet auteur, que j'ai réalisé pour la première fois qu'il y a un écrivain derrière chaque livre. J'avais alors quatre ans.

135 **V.B. Parlez-nous un peu de vos origines. Où êtes-vous né, qui étaient vos parents…**

136 **L.S.** Je viens de New York, je suis né sur l'île de Manhattan, dans le même hôpital où est née ma mère, et ma grand-mère est née sur l'île

avant que l'hôpital soit construit. Nous sommes des « villageois » de la *Big Apple*. Cependant, à l'âge de quatre ans, nous avons déménagé à Long Island, car je souffrais d'une intolérance sévère au lactose. À cette époque, ils ne commercialisaient pas toutes les alternatives qui sont offertes aujourd'hui, donc, nous avons déménagé à la campagne et acheté une chèvre que nous trayions tous les jours. On pourrait dire que j'ai eu une enfance très idyllique, à la périphérie de la ville, entouré d'animaux. Néanmoins, en tant que New-Yorkais, j'ai un côté citadin bien ancré. Cette dualité s'intègre donc dans ma vision.

137 **V.B. Êtes-vous fils unique ?**

138 **L.S.** J'ai une petite sœur qui ne lit pas.

139 **V.B. Même pas vos livres ?**

140 **L.S.** Surtout pas les miens.

141 **V.B. Et vos parents ? Vous aviez une bibliothèque à la maison ?**

142 **L.S.** Ma mère est une grande lectrice, mais elle lit des livres numériques, car elle n'aime pas entasser les livres à la maison. En revanche, mon père apprécie les livres en tant qu'objets matériels. Il aime aller chez les bouquinistes et il achète souvent des livres qui selon lui pourraient m'intéresser. Donc le goût pour la lecture d'un côté et le fétichisme pour le livre-objet de l'autre, c'est de famille. J'accumule un certain nombre de livres dans ma bibliothèque avec lesquels je garde un lien très personnel vu que j'associe de nombreux exemplaires au moment de leur trouvaille et au lieu dans lequel je les ai achetés.

143 **V.B. Cette tendance à préférer la matérialité du livre paraît logique si l'on pense que le livre, au cœur de la nature, est un micro-univers en soi.**

144 **L.S.** Oui, il est vrai aussi que j'étais isolé durant mon enfance, ainsi je vivais plus à travers les histoires des livres que je ne vivais d'amitiés. Puis, au début de l'adolescence, après avoir lu tous les livres que j'avais à ma portée, j'ai commencé à écrire mes propres histoires qui, à l'époque, portaient sur la science-fiction et la fantaisie.

145 **V.B. Avez-vous été en contact avec d'autres langues dès l'enfance ?**

146 **L.S.** J'ai grandi en étant bilingue. Comme mes parents travaillaient, ma sœur et moi avions toujours une nounou venant d'Amérique centrale,

donc nous parlions espagnol à la maison. Je dois reconnaître que je m'exprime avec une grande fluidité mais j'ai un niveau plus faible en grammaire. J'avais donc un bon niveau d'espagnol à l'oral et, quand j'ai enfin commencé à étudier la langue pendant les trois dernières années de lycée, on m'a fait sauter une classe, ce qui n'a fait qu'accentuer mes lacunes en matière de grammaire.

147 **V.B. Quand avez-vous commencé à vous intéresser à la traduction ?**

148 **L.S.** J'ai commencé à traduire presque par accident. Avant de m'installer en Espagne, j'ai commencé à traduire des bandes dessinées pour une maison d'édition dont je connaissais l'éditeur. Le traducteur qui travaillait pour eux avant moi a malheureusement fait un infarctus, et ils m'ont proposé ce travail car ils avaient besoin de quelqu'un en urgence. Une fois en Espagne, j'ai commencé à écrire directement en espagnol, et c'est à partir de là qu'on m'a proposé d'autres missions et que j'ai traduit davantage, dans les deux sens.

149 **V.B. Cette approche était-elle intuitive ? Avez-vous suivi une formation de traducteur ? Quel était votre profil académique ?**

150 **L.S.** J'avais entamé des études de Biologie Marine à l'université de Yale, car à l'origine j'avais un profil scientifique, même si j'ai commencé à publier des histoires alors que j'étais mineur. J'étais encore au lycée lorsque j'ai vendu mes premiers récits à des revues et des anthologies, et ce sont mes parents qui se sont occupés des contrats car je ne pouvais pas le faire. Mais je n'ai jamais étudié la traduction, cela vient plutôt de mon expérience d'écrivain dans les deux langues.

151 **V.B. Alors, dès l'enfance, vous étiez déjà en train de construire votre réseau avec des éditeurs et des correcteurs ?**

152 **L.S.** Au lycée, tout le monde devait pratiquer un sport, mais moi je suis assez maladroit. Je faisais donc de la course à pied, et même si j'étais très lent, je terminais toutes les courses. Je les perdais toutes, mais au moins je les finissais. Plus tard, cela m'a aidé lorsque les maisons d'édition refusaient mes contes et mes poèmes. On pourrait dire que j'avais développé une certaine résistance, un mental d'acier, pour persévérer, aller jusqu'au bout et ne jamais abandonner. J'ai dû renoncer à mes études de biologie parce que j'ai une allergie mortelle au poisson et comme j'avais une vocation littéraire, j'ai finalement obtenu une licence en littérature anglo-saxonne, mais je n'ai pas de for-

mation professionnelle en traduction. Je traduis de manière totalement intuitive. J'ai publié plus de cent livres, que ce soit en tant qu'auteur ou en tant qu'anthologiste, je sais donc au plus profond de moi comment construire une histoire. Par conséquent, traduire revient, à mes yeux, à reconstruire un texte dans la langue cible depuis la perspective d'un autre écrivain.

153 **V.B. Comment choisissez-vous ce que vous traduisez ? Le choisissez-vous vous-même ou le choix dépend-il des circonstances ? La traduction a-t-elle eu un impact sur votre écriture ?**

154 **L.S.** Les deux cas se sont produits, il y a certaines traductions que je choisis personnellement et d'autres qui sont des commandes. En poésie, c'est presque toujours moi qui choisis, la plupart du temps ce sont des poèmes que je découvre et qui me plaisent tout particulièrement et c'est pourquoi je veux essayer d'atteindre plus de lecteurs en traduisant de l'espagnol vers l'anglais et vice-versa, puisque je traduis dans les deux sens. Je pense que la traduction de poésie en particulier est la lecture la plus intime et la plus détaillée que l'on puisse faire d'un texte. J'ai traduit plein de textes différents, je vis entièrement de l'écriture, et en raison des circonstances, je me suis vu dans l'obligation d'en traduire certains que je n'aimais pas tellement.

155 **V.B. Dans le cas où vous choisissez l'auteur que vous allez traduire, êtes-vous un traducteur qui décide de bien s'informer sur cette littérature en question ou préférez-vous la découvrir au fur et à mesure de votre travail ?**

156 **L.S.** Moi, je dirais que je fais les deux. Les défis sont différents, autant ceux imposés par les éditeurs que ceux imposés par un choix personnel. J'apprécie traduire des textes qui autrement n'auraient pas retenu mon attention. Je pense que l'on se forge en tant que traducteur, écrivain et lecteur grâce à cette diversité. Je recommande vivement de lire des ouvrages nombreux et variés car c'est ce qui nous permet d'enrichir notre jugement personnel. Lire un livre qui ne nous plaît pas nous permet de découvrir et de définir quels sont nos goûts personnels, au lieu de simplement accepter le canon imposé ou hérité. On y parvient uniquement en lisant une grande variété de textes. Se libérer des préjugés nous fait découvrir de nombreux sujets passionnants, sans quoi nous serions passés à côté d'eux. J'ai lu une multitude de très bons livres de différents genres ou d'auteurs que plu-

sieurs écrivains méprisent et qui pourtant ont considérablement nourri mon goût littéraire de par leur philosophie, leur éthique ou leur moralité, pour ne pas mentionner leurs styles.

157 **V.B. Pouvez-vous nous donner quelques exemples ? Quelque chose que vous avez traduit et qui vous a fait ressentir, d'une certaine manière, que votre écriture en avait été imprégnée ?**

158 **L.S.** Ce n'est pas uniquement mon écriture, ce sont des choses qui nous impactent à différents niveaux : tout ce que j'ai lu fait partie de moi, en tant qu'écrivain et en tant que traducteur.

159 Une autre anecdote intéressante à propos de mon écriture, c'est que j'ai commencé par écrire seulement en anglais et que maintenant j'écris principalement en espagnol, qui est ma deuxième langue. Il s'est écoulé près de quinze ans entre les trois premiers recueils de récits et le quatrième recueil de récits érotiques, que j'ai écrit en espagnol. Au cours de ce processus, je me suis fait la main en tant que traducteur ; j'ai eu une relation particulière avec l'espagnol parce que j'ai travaillé cette langue dans les deux sens. Curieusement, ce livre a été traduit en anglais par une traductrice américaine, ce qui est amusant puisque c'est ma langue maternelle. Cependant, cela a été une expérience très enrichissante pour moi de voir comment une autre personne traduit ces textes que j'ai écrit en espagnol. Elle a trouvé des solutions très originales qui ne me seraient jamais venues à l'esprit. Et cela m'a également donné plus confiance en moi lorsque j'écris en espagnol, même avec toutes mes erreurs grammaticales, car cela m'a permis de découvrir que je suis capable de créer des textes dans cette langue que les gens considèrent comme dignes d'être traduits dans d'autres langues. Le livre a également été publié en slovène et quelques récits l'ont été en allemand.

160 **V.B. Diriez-vous que cette cohabitation entre deux langues est un trait distinctif de votre identité d'écrivain ? Par exemple, dans certains de vos livres, vous faites coexister des personnages tels que Arantxa et Wilson qui portent des noms ancrés dans des zones géographiques différentes.**

161 **L.S.** Cette série en particulier est composée de quatre livres bilingues que j'ai réalisés pour les enfants. Dans le cadre de ce projet, il m'a semblé naturel qu'un livre bilingue présuppose un monde multicultu-

rel. Dans ce contexte, il était important que, même si les histoires ne traitent pas directement de diversité, cette dernière soit abordée ou incluse d'une manière ou d'une autre. Cela transparaît dans les noms des personnages ou dans les personnages de différentes origines ethniques – ce qui est visible dans les illustrations mais pas dans les textes afin de normaliser cet aspect de la diversité. C'est une série publiée dans un format bilingue, mais pas seulement en espagnol ; elle existe également dans les différentes langues des communautés autonomes, car l'offre dans ces langues est souvent limitée. C'est aussi pour cette raison que j'ai jugé nécessaire que les noms reflètent toutes les communautés autonomes.

162 **V.B. Ressentez-vous que ce passage d'une langue à l'autre vous pousse à écrire de différentes façons ? Que vous apporte chacune des deux langues ? Comment caractérisez-vous votre écriture en anglais et celle en castillan ?**

163 **L.S.** Pour répondre à votre question – et en me référant aussi à la série bilingue – je dirais qu'il y a une différence entre écrire un livre bilingue et écrire ou traduire un livre unilingue. Le livre bilingue contient des textes en vis-à-vis, ce qui permet l'apprentissage d'une langue. En revanche, le texte original n'apparaît pas dans la traduction, ce qui te permet de prendre certaines libertés au moment de l'adapter et de te l'approprier pour réaliser une œuvre de qualité. Dans cette série bilingue – je ne me souviens plus si j'ai commencé par l'écrire en espagnol ou en anglais – j'ai dû changer le texte original pour être en accord avec la traduction car il n'est pas toujours possible de parvenir à tout exprimer dans le texte cible.

Je sais qu'en tant que poète j'utilise un langage différent. J'ai tendance à être davantage intellectuel et formel lorsque j'écris en anglais ; l'espagnol m'offre un registre plus précis pour m'adresser à un sujet poétique, alors qu'en anglais le « tú », « usted », « vosotros » et « ustedes » sont simplement traduits par « you ».

Deux de mes contes rimés pour enfants sortiront à la fin de l'année, et le fait d'écrire un texte avec des rimes, tout en prenant en compte les contraintes d'espace d'un livre pour enfants, qui lui-même raconte une histoire avec si peu de mots, a aussi été un défi à relever et une réussite personnelle.

164 **V.B. Diversité des écrits, des lecteurs, diversité géographique… comment ressentez-vous ce lien entre les continents et entre les cultures ?**

165 **L.S.** Je vis en Espagne depuis vingt ans et pourtant je me sens moitié États-unien, moitié Espagnol, mais pas les deux à cent pour cent. Le fait d'écrire dans les deux langues, de traduire dans les deux sens… me fait me sentir physiquement, géographiquement et culturellement déplacé, mais cela me permet également d'avoir une vision distincte de chaque lieu. Il est vrai également que, selon la langue que j'emploie, j'écris différemment sur l'Espagne. En partie parce qu'il est parfois nécessaire de traduire les cultures afin de situer le lecteur dans des coutumes ou des réalités qui lui sont étrangères. – Dans le monde anglo-saxon, à l'heure du goûter espagnol, ils ont déjà dîné ! Et le même phénomène se produit lorsque j'écris des livres qui sont d'abord publiés en Amérique latine plutôt qu'en Espagne, alors j'utilise un vocabulaire plus adapté à ce premier public, même dans la même langue, j'écris « lunettes » de plusieurs façons différentes selon le pays : « lentes », « gafas » ou « anteojos ».

166 **V.B. Quelle est votre méthode d'écriture ? Il est évident que vous avez un rythme de travail intense, mais avancez-vous livre par livre ou écrivez-vous et traduisez-vous plusieurs projets en parallèle ?**

167 **L.S.** Je travaille énormément sous pression : sans date de livraison, il est très difficile pour moi de me motiver et de me concentrer parmi tous les projets que j'ai à gérer. J'entame en général trop de projets à la fois, et c'est le chaos, mais c'est aussi comme ça que je fonctionne. Je procrastine souvent sur un projet en travaillant sur un autre, ainsi dans un sens j'arrive à avancer même si je suis en train de procrastiner.

J'ai pour habitude d'écrire la prose sur l'ordinateur et la poésie à la main. Je traduis directement sur l'ordinateur, et je suis assez rapide avec le premier jet mais ensuite je prends plus de temps pour la révision et j'ai une bonne endurance. Par exemple, actuellement je traduis un essai qui représente un défi, et je sais qu'au début je vais lentement mais que, petit à petit, j'atteins un rythme de travail plus intense, soit une moyenne de quatre mille mots par jour. Et parfois à cela s'ajoutent d'autres traductions parallèles que je fais pour le plaisir.

168 **V.B. La diversité de vos registres attire l'attention. Par exemple, la valeur pédagogique de votre écriture, dans les textes jeunesse, coexiste avec votre exploration du corps et de l'homoérotisme, dans certaines de vos histoires.**

169 **L.S.** Et beaucoup de ces histoires érotiques peuvent être pédagogiques également, sans que le lecteur n'ait à s'en rendre compte. Dans les magazines pornographiques, par exemple, le cliché habituel est que chaque histoire raconte une rencontre avec une nouvelle personne ; c'est-à-dire que dans l'imaginaire érotique le sexe n'est pas exitant au sein du couple. Je me suis donc consacré à l'écriture d'histoires en utilisant le même langage que les magazines pornographiques, mais avec deux personnages déjà en couple. C'est quelque chose de complètement avant-gardiste pour le genre, mais le lecteur ne doit pas se rendre compte de ce que j'ai fait, et c'est là tout le mérite de mon travail radical. Parfois je me lance des défis qui consistent à choisir les scénarios les plus anti-érotiques possibles pour voir si je suis capable d'écrire une histoire érotique. Par exemple, j'ai un scénario sur les hémorroïdes et tout le rite érotique que crée un personnage afin que son partenaire prenne un bain avec des sels dont il a besoin pour se guérir, c'est donc un acte très tendre et attentionné, et pour moi c'est ce qui est intéressant.

170 **V.B. D'un autre côté, vous jouez aussi beaucoup avec l'humour dans votre écriture. Qu'est-ce qui le caractérise ?**

171 **L.S.** Je pense que cela reflète mes origines de juif new-yorkais et cet humour *self-depreciating* – qu'on pourrait traduire par « autodérision » ou « humour autoréférentiel » –, cette capacité à pouvoir rire de soi-même. Je suis quelqu'un qui rit beaucoup. L'humour est un sujet complexe et difficile, car il existe de nombreux registres et types d'humour. L'enjeu, c'est d'arriver à un humour qui ne se fasse pas aux dépens des autres, qui ne se fonde pas sur le dénigrement. Certaines personnes possèdent un humour blessant et nocif, ce qui n'est pas mon cas. Je pense que tous ceux qui travaillent avec les langues aiment les jeux de mots ; à mes yeux, c'est un terrain très riche et fascinant. Et quand on vit entre plusieurs langues et cultures, il y a des blagues, des traits d'esprit et des jeux qui fonctionnent à de multiples niveaux.

172 **V.B. En vous lisant, j'ai eu l'impression qu'il y avait dans vos textes une sorte d'apologie de la tendresse, une défense de la bonté. Êtes-vous d'accord ?**

173 **L.S.** On m'a même reproché d'être trop *nice* et que, dans mes récits, rien de mal n'arrive à mes personnages. Certains se plaignaient, par exemple, qu'il n'y avait personne qui fumait ou buvait de café dans l'un de mes recueils de *New Romance*. Ce n'est pas qu'il n'y a pas de conflit, mais tout le monde y est très aimable.
D'un autre côté, j'ai écrit un livre intitulé *Dos chicos enamorados* (2001) après avoir écrit une compilation de récits érotiques, *Bien dotado* (1999), qui a eu de nombreuses répercussions, parce que c'était l'un des premiers livres en Espagne à prendre au sérieux l'érotisme gay, il a donc été très bien reçu et a ensuite eu de nombreux imitateurs. Suite à cela, plusieurs éditeurs ont commencé à publier d'autres récits homoérotiques. C'est ainsi que je me suis rendu compte que, dans les livres, il y avait énormément de discours autour du sexe gay, mais très peu sur les sentiments. C'est pourquoi j'ai écrit un livre sur les émotions, en essayant de ne pas être dogmatique et de proposer de nombreuses façons d'aborder un même sujet. On y trouve des couples exclusifs, libres, des coups de foudre au premier regard, des amours de longue durée, etc. J'aime montrer toute la complexité des relations humaines. Et je pense que cela se voit, avec l'âge et la maturité personnelle, dans la manière dont j'aborde les relations, qu'elles soient amicales, romantiques ou sexuelles. Cela finit par se refléter dans ma littérature. Il y a un progrès dans la subtilité et les nuances, tant dans mes récits que dans mes recueils de poèmes. Par exemple, *Los cuerpos del lenguaje* – que je suis en train d'écrire – montre une plus grande subtilité dans l'utilisation du langage, perceptible au niveau formel, mais aussi la maturité que j'ai acquise depuis mon premier recueil de poèmes, il y a dix ans.

174 **V.B. Vous avez donné un cours dans l'atelier audiovisuel de l'école d'été à Astorga, à partir de vos propres livres. Comment votre écriture cohabite-t-elle avec l'aspect visuel ? À quoi ressemble votre univers iconique intérieur ? Pensez-vous en termes d'images ?**

175 **L.S.** C'est une question intéressante parce que je suis très peu visuel. Il y a de nombreux détails visuels que je ne perçois pas, et mon attention se porte davantage sur les mots. Parfois, après avoir été avec des

proches, je me rends compte que je me concentre plus sur ce qui se dit que sur les gestes qui se voient. Et bien souvent, je ne retiens même pas la couleur des yeux, je n'y fais pas attention, et cela se remarque dans ce que j'écris parce que je ne donne pas énormément ce genre de détails. En revanche, ce qui m'intéresse plus, c'est la dynamique qu'il y a entre les personnes et c'est cela que je retiens véritablement. Néanmoins, quand j'écris pour les enfants ou quand je fais des bandes dessinées, je réalise un *storyboard* dans lequel je planifie l'histoire. Pour moi, un livre pour enfants – qui comprend normalement entre douze et quatorze pages – c'est comme écrire un sonnet : il y a une architecture et c'est important qu'il y ait suffisamment d'action pour avoir de quoi illustrer, alors je griffonne mes bonhommes et je divise le texte dans les différentes scènes avant de commencer à écrire. De ce fait, je m'assure qu'il y ait suffisamment d'éléments, et je peux jouer sur les changements de pages ainsi que sur la composition visuelle du livre. Parmi mes livres pour enfants, de nombreux contiennent des éléments visuels, même si je ne pense pas en images et même si je n'ai pas une approche cinématographique, bien que dans *El árbol menguante* (2010), je joue sur les contrastes entre l'ombre et la lumière. À mes yeux, le récit pour enfants doit tenir compte de deux niveaux parallèles : le texte et l'illustration. Et c'est impossible d'avoir l'un sans l'autre. Alors le mot et l'image sont en harmonie et cela permet de faire émerger un objet parfait.

NOTES

1 Gómez Montero, J. & Bermúdez V. (coord.), *Entornos de la traducción: poéticas, narrativas, sociedad*, Castrillo de los Polvazares, León, Red Europea de Traductores, 2021.

2 Ortega y Gasset, J. (2013), *Misère et splendeur de la traduction*, Traduction de J. Soler, Paris, Éditions Allia.

3 Bernhard, T. (1990), *Le Réformateur*, Traduction de M. Nebenzahl, Paris, L'Arche.

4 Bernhard, T. (1990), *Place des Héros*, Traduction de C. Porcell, Paris, L'Arche.

5 « *Cada traducción es, hacia cierto punto, una invención y así constituye un texto único* », Paz, O. (1971), *Traducción: Literatura y literalidad*, Barcelona,

Tusquets.

6 NdesT : Le Prix Espartaco est un prix littéraire décerné lors de la Semana Negra de Gijón, le festival annuel initialement consacré à la littérature policière et noire, qui se tient à Gijón, en Espagne. Le Prix Espartaco a été créé en 2007 et vise à récompenser les meilleurs romans de genre noir ou policier. Il est nommé en l'honneur du personnage historique Spartacus, symbole de rébellion et de lutte contre l'oppression, ce qui s'aligne avec les thématiques souvent explorées dans les romans de ce genre. https://www.semananegra.org/premios-xxxvii-semana-negra/

7 NdT : ACE Traductores est l'abréviation de Asociación Colegial de Traductores e Intérpretes de España. C'est une une association professionnelle qui regroupe des traducteurs et des interprètes en Espagne. Elle vise à défendre les intérêts professionnels de ses membres et à promouvoir la qualité dans les métiers de la traduction et de l'interprétation. https://ace-traductores.org/

8 NdT : Nicholas de Lange est un universitaire britannique spécialiste du judaïsme, historien et traducteur, né en 1944.

9 Bassnett, S., & Bush, P. (eds.), (2008), *The Translator as Writer*. Bloomsbury Publishing.

10 NdT : *álgido* Del lat. *algĭdus* 'muy frío'. 1. adj. Dicho de un momento o de un período: Crítico o culminante, especialmente en algunos procesos orgánicos, físicos, políticos, sociales, etc. (RAE, https://dle.rae.es/) Du latin *algĭdus* « très froid ». 1. adj. Dit d'un moment ou d'une période : Critique ou culminant, surtout lors de certains processus organiques, physiques, politiques, sociaux, etc.

11 Traduit par Lionel Igersheim dans le poème « Fatalité » du le recueil de Ruben Darío *Chants de vie et d'espérance* (2012), Paris, éditions Sillage.

12 Jean de la Croix, (1995), « La Vive flamme d'amour », traduction du Père Grégoire de Saint-Joseph, Grenade, Edition Sagesse.

13 Ezra Pound (1987), *L'ABC de la lecture*, traduction Michel Leiris, Paris, Gallimard.

14 NdesT : Ce poème de Browning a été traduit en français sous le titre de *L'écuyer Roland à la Tour s'en est venu* par Alfred Lehugeur, Librairie Hachette et Cie, 1870.

15 NdesT : *La Mini-Bibliothèque*, publiée par L'École des Loisirs en 2018 dans une nouvelle édition traduite de l'anglais (États-Unis) par Agnès De-

sarthe.

AUTEURS

Entretiens traduits par la promotion de M2 2025 du master Traduction
Encadrement et révision : Carole Fillière

Interprétation et Médiation linguistique du D-TIM

UT2J : Beck Clara

Bréno Justine

Coesnon Lucie

Debernard Leslie

Degat Léa

Desbrosses Emma

Doyle Charlotte

Ferrier Sebastian

Laborie Jules

Laup Mathilde

Lebot Zoé

Martin Anna

Ragot Carolann

Ronsin Emma

Soria Naomy.