Traduire la poésie contemporaine en 2012 : de l'espagnol au français, leçons de sens, de son et de rythme – l'exemple de Esto es mi cuerpo / Ceci est mon corps (1997) de Juan Antonio González Iglesias

Emmanuel LE VAGUERESSE
Université de Reims Champagne-Ardenne
France

« Chaque être crie en silence pour être lu autrement »
(Simone Weil, *La pesanteur et la grâce,* 1947)

Résumé : Cet article se propose d'expliquer ma pratique de la traduction poétique de l'espagnol au français en partant de ma propre traduction, en 2012, du recueil *Esto es mi cuerpo* / *Ceci est mon corps* (1997) de Juan Antonio González Iglesias, notamment en réfléchissant aux choix à faire sans cesse concernant les trois modalités traditionnelles de traduction d'un poème, à savoir : le sens, le son et le rythme.

Mots-clés : traduction poétique, *praxis*, González Iglesias (Juan Antonio), *Ceci est mon corps* / *Esto es mi cuerpo*, poésie, Espagne, sens, son, rythme, alexandrins / *alejandrinos*

Abstract: This article purports to discuss my practice of poetic translation from Spanish into French using as a starting point my own translation, in 2012, of the collection *Esto es mi cuerpo* / *Ceci est mon corps* (*This is my Body*) (1997) by Juan Antonio González Iglesias, notably by pondering upon the choices that are constantly to be made as regards the three traditional modalities involved in the translation of a poem, namely: meaning, sound and rhythm.

Keywords: poetic translation, *praxis*, González Iglesias (Juan Antonio), *Ceci est mon corps* / *Esto es mi cuerpo* (*This is my Body*), poetry, Spain, meaning, sound, rhythm, alexandrines / *alejandrinos*

Introduction

Il s'agit ici, pour moi, de proposer une réflexion personnelle sur la traduction poétique, à partir de ma première expérience de traducteur publiée, soit celle, en français, du recueil poétique écrit en espagnol (castillan) et publié en 1997 *Esto es mi cuerpo* (González Iglesias 1997) sous le titre *Ceci est mon corps* (González Iglesias 2012). Cette traduction est donc ma première traduction publiée, mais aussi la première traduction en langue française de ce grand poète contemporain espagnol né en 1964, primé à plusieurs reprises dans son pays.

BDD-V2224 © 2013 Eurostampa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-29 04:17:23 UTC)

J'aimerais dire quelques mots rapides sur l'auteur et son livre, uniquement pour aider à comprendre les remarques que je ferai plus tard sur les spécificités du travail de traducteur appliqué à ce poète et à ce recueil : Juan Antonio González Iglesias est né à Salamanque en 1964 et a publié cinq recueils principaux depuis 1994, réunis récemment dans un gros volume (González Iglesias 2010). Il est aussi professeur de lettres classiques à l'Université de Salamanque et a lui-même traduit plusieurs écrivains en espagnol, de Catulle à James Laughlin, en passant par Horace, Ovide et même Stendhal. Francophile et francophone, il a effectué un séjour à Paris (1996-1998) afin de compléter sa formation en théorie de la littérature et de l'art, à l'EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), fréquentant aussi la Sorbonne.

Ce recueil qu'est *Esto es mi cuerpo* / *Ceci est mon corps* est en grande partie né de ce séjour dans la capitale parisienne et constitue son recueil le plus « français ». Ses quarante-huit poèmes, de longueur variable, sont formellement « libres », si l'on considère ainsi l'absence de rimes finales et la variété des rythmes, non seulement entre les poèmes, mais aussi à l'intérieur d'un même poème – sauf exceptions. Mais González Iglesias, en vrai spécialiste de la poésie et en amateur du classicisme, notamment issu de la poésie antique, respecte profondément, aussi, cet héritage : les jeux phoniques abondent à l'intérieur des vers, tout comme les mètres jouent avec les grands schémas classiques de la poésie espagnole, entre heptasyllabes, hendécasyllabes et même alexandrins, et leurs combinaisons. La modernité, elle, n'est jamais loin, dans ces jeux, justement, entre la contrainte d'un mètre canonique et sa subtile distorsion ou son inclusion dans un environnement prosodique plus hétéroclite.

J'expliquerai ici la méthodologie de ma traduction de ce grand poète contemporain, notamment pourquoi j'ai choisi un mixte entre la restitution des trois grands éléments à traduire pour ce qui est d'un texte littéraire, en particulier en poésie, à savoir le sens, le son et le rythme (= la musique), tout en soulignant que je ne suis pas un théoricien de la traduction, mais un praticien qui a réfléchi – et pas seulement pour ce colloque, bien entendu – à sa *praxis*, ce qui est différent. Et je suis aussi quelqu'un qui, dans la lignée d'un « passeur » culturel comme l'Espagnol Ricardo Baeza (1890-1956), veut faire connaître un aspect des littératures étrangères à ses compatriotes français ou aux francophones. Je ne serai donc pas aussi pessimiste qu'un Philip Larkin, le poète anglais, lorsqu'il doute de la traductibilité de toute langue[8].

[8] « Je ne vois pas comment l'on pourrait jamais connaître une langue étrangère assez pour que la lecture de poèmes présente quelque intérêt. […] Au plus profond de moi, je trouve

BDD-V2224 © 2013 Eurostampa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-29 04:17:23 UTC)

Dans cette méthodologie qui m'est propre et qui n'exclut pas, *lorsque cela est possible*, une certaine littéralité bien mesurée[9], je pense en premier lieu à l'imprescriptible restitution du sens, y compris dans son opposition de tons ou registres langagiers, à sa polysémie et / ou son obscurité, qui obligent, déjà, tout traducteur à trancher dans chaque choix de traduction qui se présente à lui[10]. Cette restitution du sens, sans laquelle la trahison serait immédiate, est illustrée par l'exemple suivant, parmi de nombreux autres, comme on peut aisément l'imaginer : je pense à la traduction française d'un terme comme « ejecutivitos » (dans « Los amigos del cuerpo / Les amis du corps », 68-69), diminutif de « ejecutivo », « cadre supérieur », mais péjoratif, ici. J'ai choisi d'abord « petit cadre supérieur », mais comme cette traduction est un peu étrange et paradoxale, du fait de la cohabitation de « petit » et « supérieur », qui n'existe pas dans la version originale espagnole, je coupe « supérieur » en « sup », comme on peut le faire en français à l'oral, ce qui semble satisfaisant pour le ton du poème à cet endroit.

Comment rendre, également, une expression telle que « ¿o quizá sea lo propio? » à propos d'une ville de Californie, proche de San Diego, dont le nom est réellement « Escondido » (« Caché » en espagnol, historiquement à cause de sa situation topographique), dont le locuteur poétique se demande comment on peut ne pas le savoir. J'ai choisi pour traduction « ou peut-être est-ce logique ? », au vu de l'étymologie de ce nom : s'il est « caché », il est logique que l'on ne puisse pas le savoir (dans « El California Center for the Arts / Le California Center for the Arts », 118-119).

La traduction du sens – et du registre – est immédiatement « suivie », dans mes préoccupations, par le dessein de privilégier, de manière cohérente dans chaque poème, mais aussi dans la visée plus globale du recueil dans son entier, l'une des deux autres modalités restantes : le son et le rythme[11]. En effet, restituer les trois ensemble

---

les langues étrangères superfétatoires. Si ce verre, là à côté, est une *window*, il n'est pas une *Fenster* ou une *fenêtre* ou quoi que ce soit d'autre [...] », à lire dans Larkin (1994, 7-8).

[9] « Elle est condamnée par avance, la littéralité, avant même d'être citée au tribunal de l'observation, lorsqu'on entend n'y voir qu'un misérable jeu de dominos : une pièce, un mot, mécaniquement, qui se substitue à un autre jusqu'au terme de la phrase. Quelle piètre réflexion linguistique ! », si l'on en croit Jean-Claude Chevalier dans l'un de ses articles (Chevalier – Delport 1995, 165),

[10] Pensons en effet que, selon Derrida : « Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu » (Derrida 1972, 71).

[11] Cf. Efim Etkind : « Si, en faisant passer le poème dans une autre langue, on ne conserve que le sens des mots et des images, si on laisse de côté les sons et la composition, il ne restera rien de ce poème » (Etkind 1982, 11). Il s'agit de simple bon sens, bien sûr, mais cette réflexion va plus loin, car Etkind, on le sait, était sans doute le seul théoricien actuel de la traduction à plaider pour une typologie de la traduction, en français, du vers par le vers.

BDD-V2224 © 2013 Eurostampa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-29 04:17:23 UTC)

s'apparente à une gageure, du moins pour moi, même si, grâce à la latinité dans le cousinage de ces deux idiomes source et cible que sont l'espagnol et le français, la tâche du traducteur, ne le cachons pas, s'en trouve parfois considérablement allégée et facilitée.

Les rappels phoniques, par exemple – puisque c'est de la modalité « son » que je vais à présent traiter –, sont privilégiés par moi[12] quand ils sont particulièrement marquants, mais peuvent être, également, disséminés, dans ma restitution en français, de manière plus libre par rapport à l'architecture des vers (opération rendue plus aisée, tout de même, par l'absence de rime finale chez González Iglesias). Prenons un exemple concret : « de la mirada, el dardo » est restitué par « du regard, le dard » (dans « La belleza establece vínculos vasalláticos / La beauté établit des liens vassaliques », 112-113), le traducteur étant aidé par le « hasard » des échos soniques, même davantage ici que par l'étymologie !

Dans le poème « Del lado del amor duerme mi cuerpo / C'est du côté de l'amour que dort mon corps », 16-19), les vers « […] porque movido / a resplandor, resuelto / en poema […] » donneront « […] parce que poussée / au flamboiement, fondue / en poème », car on veut restituer la parenté phonique, notamment au niveau des « r », des deux mots « resplandor » et « resuelto, » isolés ensemble dans un même vers. On est alors obligé de passer par deux mots en « f » et d'*autres* parentés de son, donc, pour rendre celles en « r » de la langue originelle, à savoir « flamboiement » et « fondue ».

Mais la restitution du rythme, ce « serpent de mer » de la critique poétique, notamment espagnole[13], est tout particulièrement ardue, dans

[12] Ce qui implique une façon de concevoir, donc de traduire, le texte spécifiquement poétique, qui passe davantage par la recréation, selon Inês Oseki-Dépré : « [Par rapport à la prosaïque, l]a traduction poétique […] fait partie du processus esthétique créatif et si, d'une certaine façon, les poètes n'ont pas cessé de traduire à travers les langues et les temps, parallèlement, les poètes ont toujours été traduits par des poètes » (Oseki-Dépré 1999, 15).

[13] « Le rythme a été pour nous une source, non de certitudes ou de recettes, […] mais bien d'interrogations, dont nous ne savions pas qu'elles resteraient sans réponse […] » écrit ainsi un *pool* de traducteurs (Cernuda 2010, 106). Sur cette question, voir Quilis (1969) et, en français, Pardo (1992). Voir aussi la réflexion du poète Miguel d'Ors dans son *Virutas de taller* (d'Ors 2007, 43) : « Pour qu'il y ait rythme il y a besoin, avant tout, d'une pluralité d'éléments : un seul son ou un seul objet visible ne pourront jamais constituer un rythme. […] [J]e pressens qu'il en manque au moins trois ; et s'il y en a plus, plus claire sera notre perception du rythme […] » *(Para que haya ritmo se requiere, ante todo, una pluralidad de elementos: un solo sonido o un solo objeto visible jamás podrán constituir un ritmo.* […] *[S]ospecho que al menos faltan tres; y si son más, más clara será nuestra percepción del ritmo* […]).

BDD-V2224 © 2013 Eurostampa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-29 04:17:23 UTC)

cette entreprise de traduction, spécialement du fait de mon choix de ne jamais l'occulter par désinvolture ou facilité, sous peine de dénaturer le propos formel du poète. Une première décision a été de respecter *grosso modo* la longueur des vers, mais pas de manière strictement mathématique ni exhaustive, sous peine de faire se contorsionner le sens premier dans les cas – nombreux ! – où la tâche paraît proprement impossible, mais plutôt en pensant à garder les grands équilibres dans les masses de vers, sans jamais oublier non plus la disposition typographique et l'effet visuel ainsi créé.

Pour autant, ma seconde décision, certes ambitieuse, voire folle du point de vue du labeur à effectuer, de rendre de manière systématique ce vers particulier et si canonique qu'est l'alexandrin – soit quatorze syllabes métriques en espagnol (« el alejandrino »), contre douze syllabes en français, avec césure à l'hémistiche dans les deux cas, la différence du nombre de pieds entre les deux langues s'expliquant d'un point de vue logique par la place de l'accent tonique dans chaque hémistiche en espagnol, mais l'espace imparti à cet article ne me permet pas de m'y attarder – m'a parfois obligé à un éloignement du texte originel, voire à des acrobaties, pour ces vers-là, de plus grande importance que pour les autres vers.

Pour autant, cet « éloignement » a été salutaire et m'a paradoxalement libéré vis-à-vis de la « lettre » du texte. Il s'agissait de garder une cohérence dans le rendu du sens, certes reconstitué, et des sons autant que possible, mais avec, dans le cas de l'alexandrin, un respect des douze syllabes quasi sacrées. Néanmoins, on s'est permis une certaine souplesse métrique dans la recréation de ces alexandrins français, notamment une liberté dans la césure à l'hémistiche, possible depuis la fin du XIXème siècle et qui « colle » au propos novateur, dans certains *alejandrinos*, de l'auteur pour la création des siens[14]. Mais j'y reviendrai.

Je donnerai d'abord un exemple de réponse au défi de traduction lancé involontairement par le poète, hors alexandrins : restituer « un septiembre de lágrimas, amargo / como frontera atrás, como vendimia », traduit par « un septembre plein de larmes, plein d'amertume / comme une frontière laissée en arrière, comme des vendanges » (dans « Del lado del amor duerme mi cuerpo / C'est du côté de l'amour / que dort mon cœur », 16-17). Dans cet exemple, j'ai rajouté « un septembre *plein* de larmes, *plein* d'amertume » (je souligne), au lieu d'une traduction plus proche comme « un septembre de larmes, amer »,

[14] Et ce, même si la liberté de ces alexandrins en français ne porte pas *toujours* sur les mêmes en espagnol (souvent, néanmoins), l'équilibre général dans les masses de vers demeure, ce qui est le plus important dans cette démarche traductive.

BDD-V2224 © 2013 Eurostampa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-29 04:17:23 UTC)

car cette dernière, trop brève, aurait déséquilibré l'équivalence métrique entre les deux vers originels en espagnol (il s'agit de deux hendécasyllabes), une fois traduits en français.

Mais revenons aux *alejandrinos* et alexandrins. On a dit que l'alexandrin, né au XVe siècle, est un vers canonique. Il l'est, certes, comme le sonnet à un niveau d'organisation formelle supérieur, et même s'il est déstructuré, cette « canonicité » demeure. On rappellera seulement que, depuis Victor Hugo et son célèbre : « J'ai disloqué ce grand//niais d'alexandrin » (dans « Quelques mots à un autre », *Les contemplations*, 1856), depuis Verlaine plus encore (« Et la tigresse épou//vantable d'Hyrcanie » dans le poème « Dans la grotte », *Fêtes galantes*, 1864, où la césure passe à l'intérieur du mot « épouvantable »), cette dislocation de l'alexandrin, prolongée par Rimbaud, Apollinaire et les avant-gardes au XXe siècle, peut créer des effets libres et souples de sens par cette tension neuve à l'hémistiche.

L'*alejandrino* espagnol, depuis à peu près la même époque, a connu lui aussi les mêmes jeux de meccano et les mêmes torsions pour déverrouiller la métrique. Il accepte donc ces recréations modernes par la traduction, *ma* traduction, dont je parlais plus haut. Et les alexandrins espagnols de González Iglesias, parfois, ne sont pas en reste, de ce point de vue-là. Donnons quelques exemples.

Prenons un alexandrin espagnol que je suis obligé de rendre par un alexandrin français où la césure ne passe pas exactement au même endroit, mais sans grande déperdition de rythme : « Un rubio vigoroso//ha entregado el desnudo » rendu par « Un blond vigoureux a//livré sa nudité » (dans « 101. Champs Élysées / 101. Champs-Élysées », 90-91). Ici, malgré tout, la césure après l'auxiliaire – et syllabe atone – « a » en français crée un alexandrin plus libre, audacieux et davantage « en tension » que l'espagnol, je l'admets, mais ce gain de liberté, on le redit, compensera sans doute le déficit de cette même liberté et / ou de cette même tension dans un autre alexandrin, proche ou pas spatialement.

Mais j'ai « dû », enfin, faire passer la césure en français à l'intérieur d'un mot, pour rendre certains alexandrins. Je donnerai un unique exemple : « tiemblan todos los átomos//del poema de Lucrecia » sera rendu par « tremblent tous les ato//mes des vers de Lucrèce » (dans « La belleza establece vínculos vasalláticos / La beauté établit des liens vassaliques », 112-113). Là encore, la tension entre classicisme et modernité à l'œuvre chez notre poète et dans ce recueil semble me l'autoriser[15].

[15] Ce choix de respecter les équilibres métriques, mais en faisant un effort de traduction scrupuleuse, de ce point de vue, pour les seuls alexandrins constitue une *praxis* « moyenne » – pour reprendre plaisamment l'adjectif appliqué à l'art photographique par

BDD-V2224 © 2013 Eurostampa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-29 04:17:23 UTC)

Pour ce qui est de la lettre du texte, il me faut reconnaître lucidement que le poète (lui aussi traducteur, je le répète) m'a aidé à propos de l'éclaircissement de constructions syntaxiquement obscures et / ou polysémiques. D'un point de vue sémantique, aussi, on a des doutes, de l'indécidable : quel est le sens de« precisa » ?, dans « ¿Quién precisa los N / grados de libertad […] » (dans « ¿Quién toma tu mandíbula para rendirla al beso? / Qui donc prend ta mâchoire et la force au baiser ? », 130-131), où il est extrêmement difficile de vraiment trancher entre « précise » et « a besoin » pour ce « precisar » – qui veut dire les deux en castillan –, et que je décide de rendre, avec l'aide du poète, par « précise », ce qui donne donc : « Qui précise les n / degrés de liberté […] ».

Donnons un exemple, enfin, par rapport à l'amphibologie métrique, car certains vers sont ambigus quant à leur manière d'être lus, même si on sait que le fait de pouvoir être lu selon tel ou tel rythme est sans doute prévu aussi par le poète, qui ajoute ainsi de la richesse à ces vers, et de la souplesse d'interprétation à leur lecture, alors décadenassée. Pensons à l'hésitation entre hendécasyllabe et alexandrin – du fait des compensations du type, ici, synalèphe – pour « de uno en el otro, igual que un dimidiado », rendu par un alexandrin, car il faut bien choisir en français si l'on veut, comme je l'ai voulu, rendre tous les *alejandrino*s par leur équivalent français, et l'on n'a pas envie de *mal* – c'est-à-dire de manière non naturelle, forcée et spécieuse, au final – lire ces vers : on traduit donc ici par « de l'un sur l'autre comme une moitié d'être », en un alexandrin cette fois très classique (dans « Margen al resplandor / Marge à l'éclat », 24-25).

Insistons néanmoins sur la nécessaire liberté du traducteur de choisir lui-même, sans l'aide du poète, dans telle ou telle option de lecture, s'il ne peut rendre la polysémie du texte source, car la plupart du temps l'écrivain ne peut répondre à son traducteur, et aussi parce que – osons la provocation – le créateur originel n'est peut-être pas le mieux placé pour opérer ce choix de lecture, étant *émetteur* et pas *récepteur*.

Pour conclure, je dirai que, le thème du colloque nous invitant aussi à réfléchir à la fois au marché et à l'éthique / la déontologie du traducteur dans cette société supra-normée et vouée au « tout-communication », je me place ici volontairement dans une perspective de la lenteur et de la réflexion (j'ai passé trois ans à traduire ce court recueil), sans doute en totale opposition avec la mode actuelle et les exigences dudit marché. Mais j'ai la chance, pour parler clair, de travailler

Pierre Bourdieu en 1965 (Bourdieu et al. 1965) –, qui me délivre de toute systématisation outrancière, laquelle menacerait la souplesse du traducteur.

BDD-V2224 © 2013 Eurostampa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-29 04:17:23 UTC)

avec un éditeur, Claude Lutz, à la tête d'une maison petite mais prestigieuse, Circé, retirée au fin fond des Vosges – région montagneuse loin de la capitale et de Saint-Germain-des-Prés, presque de petites Carpates, où il œuvre seul avec sa femme depuis plus de trente années –, et qui à la fois goûte profondément la poésie et aime à prendre son temps pour publier des livres soignés et beaux. Cette précision devait être faite, car elle montre que la connaissance de la poésie étrangère, de nos jours, doit d'abord à des passionnés qui savent que la publication d'un livre comme celui-ci ne leur rapportera sans doute pas beaucoup d'argent, mais pensent qu'il est important de le donner à connaître aux hommes et aux femmes de notre temps, puisqu'il n'y a pas de distance entre une poignée de main et un poème[16].

Je finirai en rappelant simplement que cette *praxis* de la traduction, cette « *migration* de la parole »[17], est, dans mon cas – moi qui ne suis donc absolument pas théoricien, mais qui me suis prêté du mieux que j'ai pu à ce type de réflexion pour ce colloque – une opération personnelle, voire intime, qui emprunte à différentes méthodologies, parfois opposées sur certains points, pour, au final, en faire mon miel, le seul qui compte, le miel de la poésie, et servir le poète et son art. Car, comme l'écrivait Pouchkine, en une phrase que tout traducteur ne doit jamais oublier : « Merci mon traducteur, merci mon critique, vous portez mes lettres, c'est moi qui les écris ».

Références bibliographiques

BOURDIEU, Pierre *et al. Un Art moyen.* Paris : Minuit, 1965.

CARANDELL, Zoraida, LAGET, Laurie-Anne et LECOINTRE, Melissa. « Variations sur le mètre de Luis Cernuda ». In : Luis Cernuda, *Les Plaisirs interdits* (édition bilingue), poèmes traduits de l'espagnol et présentés par Zoraida Carandell, Françoise Étienvre, Laurie-Anne Laget, Melissa Lecointre et Serge Salaün (éds.). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010 : 77-107.

CELAN, Paul. *Le Méridien et autres textes*. Paris : Seuil, 2002.

[16] La phrase exacte est la suivante : « Je ne vois pas de différence entre une poignée de main et un poème » (Celan 2002, 45). Je cite la « Lettre à Hans Bender » de 1961 écrite par ce grand poète, en hommage à votre pays de poètes qui m'accueille. Et puisque l'on parle d'amitié, pensons qu'un traducteur, en tant que passeur / transmetteur, donne à ses « amis » – amis de et par la poésie, d'abord – la possibilité de goûter un texte dans une langue que l'autre ne maîtrise pas : « Maintenant, votre ami peut lire ce poème, ce livre que vous aimez : ce n'est plus lettre close pour lui ; il en prend connaissance, et c'est vous qui avez brisé les sceaux, c'est vous qui lui faites visiter ce palais […]. Vous avez obtenu une entrée pour lui ; vous lui avez payé le voyage » (Larbaud 1997, 68-69).

[17] White (2011, 57). C'est moi qui souligne.

BDD-V2224 © 2013 Eurostampa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-29 04:17:23 UTC)

CHEVALIER, Jean-Claude. « La littéralité, mais laquelle ? (Petites remarques sur la traduction) ». In : Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport. *Problèmes linguistiques de la traduction. L'Horlogerie de saint Jérôme*. Paris : L'Harmattan, Coll. « Sémantiques », 1995 : 163-185.

DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris : Seuil, 1972.

ETKIND, Efim. *Un Art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, trad. du russe par Wladimir Troubetskoy avec la collaboration de l'auteur. Lausanne : L'Âge d'Homme, Coll. « Slavica », 1982.

GONZÁLEZ Iglesias, Juan Antonio. *Esto es mi cuerpo [Ceci est mon corps]*. Madrid : Visor, Coll. « Visor de Poesía » 380, 1997.

GONZÁLEZ Iglesias, Juan Antonio. *Del lado del amor. Poesía reunida (1994-2009) [Du côté de l'amour. Poésie réunie (1994-2009)]*. Madrid : Visor, Coll. « Visor de Poesía », 2010.

GONZÁLEZ Iglesias, Juan Antonio. *Ceci est mon corps*, trad. de l'espagnol, postface, bibliographie par Emmanuel Le Vagueresse, éd. bilingue avec « Prologue à l'édition française » (inédit) du poète. Belval : Circé, Coll. « Oxymoron », 2011.

LARBAUD, Valery. *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1997 [1944].

LARKIN, Philip. *Où vivre, sinon ?* (éd. bilingue), poèmes traduits de l'anglais et présentés par Jacques Nassif. Paris : La Différence, Coll. « Orphée », 1994.

D'ORS, Miguel. *Virutas de taller [Copeaux d'atelier]*. Valencina : Los Papeles del Sitio, 2007.

OSEKI-DEPRE, Inês. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin, Coll. « U. Lettres », 1999.

PARDO, Madeleine et Arcadio. *Précis de métrique espagnole*. Paris : Nathan, Coll. « 128 », 1992.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Madrid : Alcalá, 1969.

SALAÜN, Serge. « Traduire pour comprendre ». In : Luis Cernuda, *Les Plaisirs interdits* (édition bilingue), poèmes traduits de l'espagnol et présentés par Zoraida Carandell, Françoise Étienvre, Laurie-Anne Laget, Melissa Lecointre et Serge Salaün (éds.). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010 : 69-77.

WHITE, Kenneth. *Les Archives du littoral* (éd. bilingue), poèmes traduits de l'anglais par Marie-Claude White. Paris : Mercure de France, 2011.

BDD-V2224 © 2013 Eurostampa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-29 04:17:23 UTC)