
Mémoires du livre

Lire et (re)traduire : l'exemple de la poésie d'Adrienne Rich

Charlotte Blanchard

Le traducteur et ses lecteurs
Volume 9, numéro 1, automne 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1043117ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1043117ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)
Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN
1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blanchard, C. (2017). Lire et (re)traduire : l'exemple de la poésie d'Adrienne Rich. *Mémoires du livre*, 9, (1), <https://doi.org/10.7202/1043117ar>

Résumé de l'article

Cet article se propose de décrire le travail de retraduction à la lumière des premières traductions du poème le plus connu d'Adrienne Rich, « Diving into the Wreck ». Ce texte emblématique de l'engagement féministe de la poétesse a fait l'objet de deux traductions en français. Afin d'illustrer le processus de retraduction, nous analyserons le poème, les habitus des traducteurs, et leurs traductions. Nous verrons ainsi que ces dernières, en tant que traductions-introductions, contiennent ce qu'Antoine Berman nomme des « tendances déformantes », inclinant la traduction à s'éloigner de la dynamique de l'original. Nous esquisserons ensuite une nouvelle traduction afin de déterminer des stratégies qui peuvent être mises en place en retraduction, au sujet notamment des enjeux principaux du poème : le niveau de langue, la concrétude du style et le traitement du genre grammatical.

LIRE ET (RE)TRADUIRE : L'exemple de la poésie d'Adrienne Rich

Charlotte BLANCHARD
Université Bordeaux Montaigne

RÉSUMÉ

Cet article se propose de décrire le travail de retraduction à la lumière des premières traductions du poème le plus connu d'Adrienne Rich, « Diving into the Wreck ». Ce texte emblématique de l'engagement féministe de la poétesse a fait l'objet de deux traductions en français. Afin d'illustrer le processus de retraduction, nous analyserons le poème, les habitus des traducteurs, et leurs traductions. Nous verrons ainsi que ces dernières, en tant que traductions-introductions, contiennent ce qu'Antoine Berman nomme des « tendances déformantes », inclinant la traduction à s'éloigner de la dynamique de l'original. Nous esquisserons ensuite une nouvelle traduction afin de déterminer des stratégies qui peuvent être mises en place en retraduction, au sujet notamment des enjeux principaux du poème : le niveau de langue, la concrétude du style et le traitement du genre grammatical.

ABSTRACT

This article seeks to describe the work of retranslation in light of the first translations of Adrienne Rich's best-known poem, "Diving into the Wreck." This text, one that is emblematic of the poet's feminist activism, has been translated into French twice. In order to illustrate the process of retranslation, we will analyse the poem itself, the habitus of the translators, and their translations. By doing so, we will show that these latter, as "translations-introductions," contain what Antoine Berman named "deforming tendencies," tendencies that lead to a distancing of the translation from the dynamics of the original. Lastly, we will offer a new translation in order to determine strategies which can be used in retranslation, especially in the translation of the poem's main issues: speech register, concreteness of style and treatment of grammatical gender.

Adrienne Rich (1929-2012) est une poétesse et essayiste états-unienne majeure de la seconde moitié du XX^e siècle, dont l'œuvre fait à présent partie du canon littéraire. Figure emblématique des mouvements féministe et LGBTIQ, elle a publié des recueils de poésie de 1951 à 2010, rassemblés intégralement dans une anthologie parue en 2016¹. Son œuvre poétique a été récompensée par de nombreux prix, comme le Yale Younger Poets Award pour son premier recueil, *A Change of World*, le National Book Award for Poetry en 1974 pour *Diving into the Wreck*, et l'anthologie posthume *Collected Poems 1950-2012*, éditée par Claudia Rankine, était finaliste pour le Prix Pulitzer de poésie en 2017. Dans les années 1960, Rich a commencé à militer pour les droits civiques et s'est revendiquée féministe. À partir de cette période, l'écrivaine a considéré la langue comme le lieu d'une lutte de pouvoir où des voix opprimées, par définition « autres », tentent de se faire entendre au sein de ce qu'elle nomme la « langue de l'opresseur ».

Sa poésie ainsi que quelques essais ont été partiellement traduits dans des langues européennes comme l'allemand, l'espagnol, le néerlandais, l'italien et le basque, et ce, sous forme de recueils. En français, une dizaine de ses poèmes ont été traduits et publiés dans des revues ou sur internet. Nous nous intéresserons au poème le plus connu de Rich, « *Diving into the Wreck*² », poème éponyme du recueil publié en 1973 et emblématique de l'engagement féministe de la poétesse. Ce texte a fait l'objet de deux traductions en français, auxquelles nous proposons ici d'ajouter une nouvelle traduction. Dans ce processus de retraduction, qu'apprend le traducteur ou la traductrice³ à la lecture des premières traductions? Pour répondre à cette question, nous suivrons sa progression face au texte-source.

Dans un premier temps, l'analyse du texte-source est essentielle afin d'en déterminer les enjeux. La traduction constitue un outil de critique littéraire⁴ puisque le (re)traducteur ou la (re)traductrice opère une lecture scrupuleuse aux niveaux micro- et macrotextuels, telle que Steiner la décrit dans sa méthode herméneutique⁵. Nous analyserons, dans un second temps, les habitus des premier-e-s traducteur-rices ainsi que leurs productions, en nous demandant si les enjeux de l'original y sont relayés. À la lumière de ces deux lectures, nous tenterons d'établir des pistes de retraduction, qui seront illustrées par notre proposition de retraduction.

Analyse du poème

Poème phare du recueil éponyme, « Diving into the Wreck » est composé de 10 strophes de 8 à 14 vers. Les strophes et les vers qui les constituent sont brefs, alternant fréquemment entre vers longs et courts (v. 3-5 par exemple). Il faudra tenter de conserver ces effets en traduction, de même que les échos et répétitions qui structurent le texte : l'anaphore en « and » dans les vers 2 et 3, la répétition de « I go down » (v. 22 et 28), etc. À un niveau littéral, ce poème narratif retrace l'expérience à la première personne d'une plongée vers une épave, qui s'avère rapidement métaphorique. Cette descente est difficile et s'effectue dans la solitude, comme l'indique la répétition de l'adjectif « alone » (première et quatrième strophes). Elle est également empreinte de mystère : quelle est la motivation de la *persona* derrière cette plongée? Et derrière l'obligation emphatique dans « having to do this » (v. 8)? Le lecteur ou la lectrice chemine avec la *persona*, perd ses repères avec elle (v. 31 à 36) :

there is no one
to tell me when the ocean
will begin.

First the air is blue and then
it is bluer and then green and then
black I am blacking out

De même, les indéterminations grammaticales quant au genre participent du mystère : le lecteur des années 1970 peut sous-entendre que la *persona* est un homme, car elle pratique une activité physique longtemps considérée comme masculine, bien que le poème ait été écrit par une femme. Ainsi, jusqu'au vers 72, il n'y a aucune indication sur le genre de la *persona*, qui se révèle féminine, car « mermaid » est mentionné avant « merman »; puis, « she » avant « he » (v. 77). En traduction, on évitera d'expliciter ce qui est indéterminé, non généré, afin de conserver cette caractéristique qui permet au lecteur de suivre au plus près l'expérience troublante de la *persona*.

Au demeurant, cette plongée est très concrète. Dès la première strophe, les verbes d'action se suivent (« having read », « loaded », « checked », « put on »), et l'on vit l'immersion de la *persona* étape après étape, étapes coordonnées par

« First », puis de simples « and ». C'est une expérience sensorielle (« black rubber », « sun-flooded », suivi de « I'm blacking out [...] I turn my body » à la quatrième strophe) décrite précisément, grâce à de nombreux adjectifs. Ici, le style de Rich se fait simple, sobre, soulignant la concrétude de l'immersion et l'immédiateté de sa narration.

Cette plongée métaphorique forme une expérience initiatique visionnaire dans laquelle la *persona* remet en question l'histoire et les grands textes dans lesquels celle-ci est consignée (« the book of myths »). Il s'agit d'une « ré-vision » de l'histoire, ce que Rich théorise à la même période dans son essai fondateur « When we Dead Awaken : Writing as Re-vision⁶ ». Cette « ré-vision » ou « re-vision » est nécessaire, puisque, selon Rich, l'histoire a été écrite par les hommes, le patriarcat, et qu'il faut enfin que les femmes y trouvent leur place : « Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history : it is an act of survival⁷ ». Pour cela, la *persona* s'est munie d'un appareil photo pour témoigner de ce qu'elle verra, et d'un couteau aiguisé pour faire une coupure avec ce qui a eu lieu avant, dénotant de plus que ce processus est potentiellement violent. L'expérience physique, concrète, de la plongeuse constitue donc une métaphore de la démarche de « ré/re-vision ».

Cette plongée, narrée à la première personne du singulier, se fait en solitaire, mais la *persona* emploie parfois la deuxième personne du pluriel pour signaler que d'autres plongeuses l'ont précédée dans cette entreprise, et ce, dès la deuxième strophe : « We know what it is for, / we who have used it ». Plus loin, « we » inclut « the mermaid » et « the merman » : l'identité de la *persona* est androgyne, à la fois féminine et masculine. À la fin du poème, l'emploi du pronom « we » indique à nouveau un dépassement : les limites de l'identité (et l'accord grammatical) sont redéfinies avec « We are, I am, you are [...] the one who find our way » (v. 79-81). Le sujet est devenu à la fois un et multiple, riche, rappelant le slogan féministe « the personal is political ». En traduction, il est essentiel de conserver le jeu des pronoms entre singulier et pluriel. Ceux-ci indiquent également la réconciliation finale du poème, l'épiphanie de l'idéal androgyne, comme le montre le parallèle entre féminin et masculin : « I am she : I am he » (v. 67), écho de « mermaid / merman » (v. 71-72). En 1972,

au début de la deuxième vague féministe, ce poème propose de dépasser la binarité des genres grâce à l'androgynie, comme l'explique Erica Jong :

Implicit in Rich's image of the androgyne is the idea that we must write new myths, create new definitions of humanity which will not glorify this angry chasm but heal it. Rich's visionary androgyne reminds me of Virginia Woolf's assertion that the great artist must be mentally bisexual. But Rich takes this idea even further: it is not only the artist who must make the emphatic leap beyond gender, but any of us who would try to save the world from destruction⁸.

Le poème s'achève par ce « saut » de la *persona* et sa renaissance. L'indétermination du genre grammatical est donc cruciale dans « Diving into the Wreck », ainsi que la simplicité du style et sa concrétude.

Les habitus des premiers traducteurs

Avant d'examiner les poèmes traduits, le retraducteur ou la retraductrice doit savoir d'« où » vient la traduction : qui en est le traducteur ou la traductrice? Comment travaille-t-il ou elle? Où et quand la traduction a-t-elle été publiée? Pour répondre à ces questions, nous utiliserons le concept bourdieusien d'« habitus » appliqué par Jean-Marc Gouanvic à la traduction⁹. Bourdieu définit l'habitus comme :

[des] systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre¹⁰.

Quels sont « les principes générateurs et organisateurs de[s] pratiques » employées par les traducteurs et traductrices de Rich? « D'où » traduisent-ils?

En français, une dizaine de poèmes de Rich a été traduite et publiée dans des revues ou sur internet. Le lecteur ou la lectrice francophone peut ainsi avoir un aperçu de l'œuvre immense de Rich, mais aucun recueil ne centralise ces traductions¹¹. Les quelques poèmes traduits sont disséminés, étant l'œuvre de plusieurs traducteurs et traductrices différent-e-s, et publiés sur divers supports dont l'accessibilité et le lectorat varient : revues spécialisées comme *Europe*, anthologies, ou sites internet, en premier lieu le site Poezibao¹² administré par Florence Trocmé. Ces traductions ont été publiées en France, sauf une, parue dans une revue roumaine multilingue de traductologie¹³. Elles émanent de traducteurs et traductrices passionnés de poésie, souvent poètes eux-mêmes (Claire Malroux, Chantal Bizzini) ou éditeurs. Toutes et tous veulent faire découvrir Rich au lectorat francophone par passion pour la poésie, sans forcément que leur projet de traduction soit clairement défini, qu'il ne concerne plus d'un poème, ou qu'il ait pour but une publication au format papier. En effet, certains poèmes sont disponibles uniquement sur internet et n'ont jamais été formellement publiés.

Chantal Bizzini a fait paraître sa traduction de « Diving into the Wreck » dans la revue *Rebouts* en 2003¹⁴, traduction relayée sur le blog Poezibao. Elle est poète, enseignante et traductrice prolifique de poésie de plusieurs langues : italien, portugais, mais surtout anglais (notamment Ezra Pound, Hart Crane, W. H. Auden, Denise Levertov, John Ashbery, Quincy Troupe). Sa propre poésie est traduite par des auteurs étrangers¹⁵ et publiée dans diverses revues (en France : entre autres, *Poésie*, *Europe*, *Rebouts*; aux États-Unis, *Two Lines*, *Blue Lyra Review*) et sous forme de recueil¹⁶. Elle a travaillé en collaboration avec Rich à la conception d'un recueil de poèmes traduits en français, qui n'a pas encore été publié à ce jour¹⁷.

Le second traducteur de « Diving into the Wreck » est Olivier Apert, poète, essayiste, dramaturge et traducteur, entre autres, de Mina Loy. Il a traduit six poèmes de Rich, tous parus dans des anthologies de poésie : *Changer l'Amérique : anthologie de la poésie protestataire des États-Unis (1980-1995)*¹⁸, et *Women, une anthologie de la poésie féminine américaine du XX^e siècle*¹⁹. Dans *Women*, il a lui-même réuni et traduit des textes de différentes poétesses états-uniennes. C'est dans ce second recueil que se trouve sa traduction de « Diving into the Wreck ».

L'habitus de ces traducteurs est marqué par ce qu'Antoine Berman nomme « pulsion de traduire²⁰ ». Chez les traducteurs de Rich, cette « pulsion » consiste en une passion pour la poésie en général, dans toutes les langues. En effet, Bizzini et Apert ont en commun de n'être ni anglicistes ni traducteur ou traductrice de formation. Ce sont des passeur-se-s de poésie qui se placent au carrefour des langues pour accueillir en français des textes en langues étrangères.

Analyse des traductions

Après l'analyse des habits du traducteur et de la traductrice, vient l'examen de leurs traductions. Selon Enrico Monti, la retraduction implique nécessairement la consultation des précédentes traductions :

le retraducteur peut s'imposer de ne pas regarder cette série [des traductions précédentes] dans un premier temps, pour ne pas être influencé; mais ensuite il a en quelque sorte le devoir de connaître les autres lectures du texte – tout comme les lectures critiques de l'œuvre – ne serait-ce seulement que pour éviter les fautes de compréhension, qui sont généralement moins tolérables lors d'une retraduction²¹.

Cet examen révèle rapidement que les deux traductions de « Diving into the Wreck » sont, dans l'ensemble, littérales. On note peu d'éloignements par rapport à la lettre du texte-source, à commencer par le premier vers, toujours emblématique en poésie : « First having read the book of myths ». La traductrice et le traducteur choisissent : « [a]près avoir lu le livre des mythes ». Cette traduction littérale est accompagnée de l'original dans *Women* d'Apert, anthologie bilingue. Dans ce cas, la lecture de la traduction peut se faire en suivant l'original vers par vers, ou segment par segment. Cette possibilité de lecture linéaire répond à une fonction bien précise de la traduction, soit l'édition bilingue.

On trouve toutefois la même linéarité dans la lecture des deux traductions : aux vers 79-80, on remarque que Bizzini comme Apert ne traduisent pas le verbe composé « find [...] / back », placé à l'enjambement. Apert fait l'omission de « back » avec « celui qui découvre le chemin / de cette scène ».

Bizzini traduit le verbe « find one's way », puis « back » au vers suivant : « celui qui retrouve son chemin / de retour vers cette scène ». Ainsi, chez les deux traducteur-riche-s, on constate une lecture linéaire, voire mot à mot de l'original, ce qui n'est pas sans rappeler le propos de Berman, reprenant Goethe, sur le mot à mot en traduction : « le premier mode, ou la première époque, est la traduction intra ou juxtalinéaire (mot à mot) visant tout au plus à donner une idée grossière (Goethe *dixit*) de l'original²² ». Cette lecture linéaire pourrait donc être une autre caractéristique de l'habitus des traducteur-riche-s et passeur-se-s non spécialistes de l'anglais.

Après la littéralité/linéarité, on peut relever un deuxième mouvement dans leurs traductions. Lorsque celles-ci s'éloignent de la littéralité, elles suivent en effet certaines tendances récurrentes. Dans la traduction d'Apert, « I am having to do this » (v. 8) devient « [j]e dois accomplir cet acte ». Cet exemple réunit plusieurs de ces tendances. D'abord, le syntagme verbal complexe est rationalisé par l'emploi du verbe « accomplir », plus abstrait que le concret « to do », et par l'étoffement du déictique²³ « this » en « cet acte ». Le sens sémantique est rendu, mais la simplicité et l'immédiateté de la formulation sont atténuées. La nominalisation rend la narration de la plongée plus cérébrale, analytique, et moins active, comme dans la traduction par Apert de « and there is no one / to tell me when the ocean / will begin » par « personne n'est là / pour me dire le commencement / de l'océan » : le verbe d'action « begin » est traduit par « le commencement ». Dans la traduction de Bizzini, on peut cependant noter l'ajout du verbe « devenir » dans la traduction de « First the air is blue and then / it is bluer and then green » : « D'abord l'air est bleu et puis / devient plus bleu, puis vert ». Cette explicitation par rapport à l'anglais est certes discrète (et rare dans sa traduction), mais une perte d'immédiateté s'effectue entre « être » et « devenir ».

En français, le niveau de langue est souvent plus élevé que dans le texte-source. Lorsque « I'm blacking out » (v. 36) devient « je suis prise de vertige » (Apert) et « je m'évanouis » (Bizzini), on perd la concrétude et la sobriété de l'original, qui appartient à un registre familier. On perd également le rythme des vers, ponctués par les adjectifs monosyllabiques, ainsi que l'annomination entre l'adjectif de couleur « black » et le verbe « black out ». Il s'agit ici d'une tendance à la rationalisation et à l'ennoblissement²⁴, en particulier avec la tournure soutenue « je suis prise de vertige ». Cette tendance

à l'ennoblissement est plus présente dans la traduction d'Apert que dans celle de Bizzini. Le premier traduit « otherwise » (v.19) par « au demeurant », plus long, plus soutenu, là où la traductrice a choisi « sinon c'est aussi » : des termes simples, un style courant à familier, voire oral, qui correspondent aux caractéristiques de l'original.

Ces tendances systématiques dans la traduction de ce poème résultent d'une dynamique « naturelle » dans le passage de l'anglais au français, la première langue tendant vers la concrétude, la synthèse, et privilégiant le verbe, alors que la seconde, plus analytique, préfère la nominalisation²⁵. D'après Berman, nominalisation, ennoblissement et rationalisation sont des « tendances déformantes²⁶ ». Au sujet de l'ennoblissement dans la traduction de la poésie anglaise en français, Berman cite Alain (*Propos de littérature*) : « [le traducteur de poésie prendra] donc mesure d'après les règles de la déclamation publique. [...] Je n'ai rien contre cet art d'articuler... mais enfin ce n'est plus l'art anglais de dire, si serré et ramassé, brillante, précieuse et forte énigme²⁷. » De plus, dans le cas de « Diving into the Wreck », ces tendances vont à l'encontre de la dynamique même du poème, centrée sur la simplicité du style, l'ambiguïté entre la concrétude de l'expérience et le mystère de sa visée.

Ces tendances sont caractéristiques d'une traduction cibliste ou ethnocentrique, qui répond à deux principes : on doit traduire l'œuvre étrangère de façon à ce que l'on ne « sente » pas la traduction, et on doit traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante²⁸. L'ethnocentrisme caractérise les traductions « premières », comme l'explique Enrico Monti, reprenant Berman, lorsqu'il définit « l'hypothèse de la retraduction » comme :

[un] mouvement progressif de chaque retraduction vers le texte-source : la première traduction est tendanciellement une traduction-introduction, avec une acclimatation de l'œuvre à la langue et à la culture de départ, alors que les traductions successives sont généralement plus portées à afficher l'étrangeté du texte²⁹.

Les tendances déformantes constituent une dynamique d'acclimatation de l'œuvre source à la langue cible, qui est cependant limitée par le souci du mot

à mot caractéristique des traducteur-riche-s et passeur-se-s non spécialistes de l'anglais.

On remarque que la traduction la plus ancienne, celle de Bizzini, contient moins de ces tendances déformantes que la seconde, celle d'Apert (publiée en 2014). Ce constat semble indiquer que le second traducteur n'aurait pas consulté la première traduction. Mais le retraducteur ou la retraductrice sait-il ou sait-elle qu'on l'a précédé-e dans sa tâche? Cela ne semble pas toujours le cas pour les traducteur-riche-s passionné-e-s et non spécialistes de la langue traduite, ce qui, dès lors, pourrait s'ajouter à la définition de leur habitus.

Le texte d'Apert contient également davantage de « fautes de compréhension » propres aux traductions premières, selon Monti³⁰. Ces fautes sont caractéristiques de l'habitus de ce traducteur non spécialiste de l'anglais. Prenons, par exemple, la traduction de « we are the half-destroyed instruments / that once held to a course / the water-eaten log / the fouled compass » (v. 69-72) : « nous sommes les instruments à demi-détruits / qui autrefois tenaient à jour / le journal de bord de l'eau-dévoreuse / la boussole viciée ». Le traducteur voit en « the water-eaten log » le complément de « hold a course » (là où Bizzini a lu « les bûches »), et non la suite de l'énumération par parataxe : il interprète l'adjectif « water-eaten » comme un nom composé. On retrouve ici une conséquence de l'indétermination fréquente en poésie dans les rapports syntaxiques entre les différents constituants de la phrase, et l'ambiguïté ou la polysémie qui en découlent.

On peut donc retenir que les traductions de « Diving into the Wreck » disponibles en français répondent à la fonction de traduction-introduction, ou correspondent, selon Meschonnic, à des « traductions-acclimatations », et non à ce que ce dernier nomme des « traductions-textes », qui seraient plus fidèles à l'esprit du texte-source³¹. Les poèmes traduits par les traducteur-riche-s-passeur-se-s de l'œuvre de Rich constituent une première étape cruciale dans l'accueil de l'œuvre au sein du panorama littéraire francophone.

Pistes de retraduction

Avant de proposer notre texte, nous allons tenter de détailler notre habitus : en tant que traductrice spécialiste de l'anglais mais non professionnelle, notre démarche est définie par la connaissance de l'œuvre et de son contexte de réception en France et en français. Si nous avons ressenti la « pulsion de traduire » décrite par Berman, notre démarche est réflexive : nous nous inscrivons explicitement dans le continuum de la traduction et notre approche est donc moins spontanée que celle des premiers traducteur et traductrice. Notre retraduction se veut une réponse, un complément aux premières traductions. Elle remplit donc une fonction précise et ne s'érige pas en solution, mais se présente précisément comme une nouvelle étape potentielle dans le continuum de la traduction de « Diving Into the Wreck ». Ainsi, l'objectif de notre retraduction serait de dépasser le stade de traduction-introduction, en suggérant des tendances et stratégies qui peuvent être mises en place afin d'atténuer les tendances déformantes du français qui sont contraires à la logique de ce poème.

En premier lieu, nous affirmons le choix non pas de la littéralité mais du littéralisme, tel que Steiner le définit : « le littéralisme n'est pas le mode facile et premier, mais le mode ultime³² ». Nous tenterons de rétablir le littéralisme là où le texte cible s'est éloigné de l'original par les tendances déformantes. Par exemple, pour traduire « I am having to do this » (v. 8) (« je dois le faire » dans le texte de Bizzini; chez Apert, « je dois accomplir cet acte »), nous proposons « il faut que je le fasse » afin de garder un groupe verbal, connotant l'activité concrète, physique de la *persona*, et composé, pour conserver la structure marquée et le caractère impérieux de l'original.

Au vers 30 (« I crawl like an insect down the ladder »), nous traduisons « je descends l'échelle comme un insecte », une solution proche de celle de Bizzini, « je descends de l'échelle en rampant comme un insecte », plus longue mais plus complète³³. Le verbe « crawl » est omis par souci de brièveté, mais il nous semble que cette image est maintenue dans la comparaison « comme un insecte ». La traduction d'Apert donne : « [c]omme un insecte je cawle en bas de l'échelle », avec une inversion qui rappelle l'original, mais une interprétation contestable du verbe « crawl³⁴ ». À la dernière strophe, « you are » est traduit par Bizzini comme Apert en « vous êtes ». Il nous semble que

la deuxième personne du singulier est plus à même de rendre l'immédiateté et l'universalité cruciale dans ce poème, et c'est le choix que nous faisons.

Les vers 34-36, qui décrivent l'accélération de l'expérience, peuvent être traduits grâce à une littéralité rigoureuse à laquelle se conjugue une recreation : « First the air is blue and then / it is bluer and then green and then / black I am blacking out » devient « D'abord l'air est bleu et puis / plus bleu puis vert et puis / noir le trou noir ». Nous optons pour la suppression de « it is » et de la conjonction de coordination au milieu du vers en français, par souci de brièveté dans ces vers au rythme lapidaire. Le verbe « black out » est transformé en groupe nominal, « le trou noir », sans que cela ne perturbe la syntaxe puisqu'elle n'est pas prosaïque ici. « Le trou noir », expression familière souvent utilisée pour décrire la perte de connaissance, fonctionne avec l'enchaînement des adjectifs de couleur qui se termine par une annomination qu'il nous apparaît crucial de ne pas effacer. Cependant, nous supprimons le pronom « I » : il nous semble impossible de concilier la formule « le trou noir », qui maintient en français la paronomase des couleurs dans ces vers, et l'emploi d'un pronom à la première personne du singulier. C'est une perte qui nous paraît justifiée, mais qu'une prochaine traduction pourrait pallier.

La dernière strophe révèle l'importance des pronoms dans la poésie de Rich. Ainsi, chez Apert et Bizzini, l'alternance des pronoms en genre et en nombre est effacée, en particulier l'accord pluriel avec un sujet singulier de « the one who find our way / back to this scene » (v. 79-80). Bizzini traduit ces vers par « celui qui trouve son chemin / de retour vers cette scène » : l'accord au pluriel du verbe « find » et l'article « our » sont mis de côté. La traduction de ces vers se complexifie du fait que, dans l'expression la plus précise pour rendre ce verbe en français, « celui qui retrouve le chemin de cette scène », l'article est défini, et non possessif (révélant le genre du possesseur) comme en anglais. Nous faisons donc le choix moins heureux en français de « [...] retrouve notre chemin / vers cette scène » afin d'explicitier le pluriel.

L'enjeu de ce vers est le pronom neutre « one », que le français exige de genrer. Dans le reste du poème, le féminin l'a emporté en français dès la fin de la première strophe avec « seule » pour « alone » chez les deux traducteur-riche-s, car le français impose également un accord genré inévitable ici. Nous

choisissons également l'accord marqué au féminin puisque tout le poème met en scène la relecture de l'histoire au féminin. De plus, dans l'original, le féminin est mentionné en première position dans les deux occurrences du poème où le genre est spécifié, « the mermaid / the merman » (v. 72-73) et « I am she : I am he » (v. 77). Ainsi, dans sa monographie sur la traduction de la poésie de Rich, Myriam Diaz-Diocaretz constate que « woman as speaker is the expression and fusion of persona and poet, in a text that proposes itself as feminist. Rich's effective method of reflection makes it evident that there underlies a politics of ordinary pronouns to unmuffle the muted self³⁵ ».

Pour traduire « the one », nous faisons le choix du néologisme « celui », contraction des formes du féminin et du masculin, inspiré des pratiques de l'écriture inclusive chez les militant-e-s LGBTIQ et féministes de quatrième génération³⁶. Si les réflexions sur un langage épïcène et sur l'écriture inclusive se développent depuis quelques années en France, aucune règle n'est attestée pour l'accord neutre des pronoms « celle/celui ». Le redoublement « celui ou celle » est utilisé dans le langage courant, mais nous souhaitons respecter la brièveté du poème en évitant cette double formulation prosaïque. À défaut d'être neutre comme l'est « the one », notre choix est symbolique puisqu'il associe en un mot le masculin et le féminin que le poème tente de réunir. Il s'agit d'une tentative de compensation qui passe par un effet différent, mais dont la motivation se trouve dans la logique interne du poème. La littéralité s'associe donc ponctuellement à la recréation poétique pour tenter de résoudre des difficultés rencontrées dans la langue cible et d'atteindre le littéralisme prôné par Steiner.

Pourquoi retraduire?

Gambier écrit que « [la retraduction] serait liée à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l'évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leurs compétences...³⁷ ». Le constat initial concerne le statut ambigu de l'œuvre de Rich au sein du panorama littéraire francophone en dépit de son fort capital symbolique³⁸ aux États-Unis. Cela nous questionne, et suscite le désir de (re)traduire. De plus, depuis la fin des années 2000 se développe en Occident une quatrième vague féministe, caractérisée par la mise en avant de l'intersectionnalité et l'usage des nouvelles technologies³⁹. En France, publier aujourd'hui des traductions de l'œuvre de Rich, poète

féministe majeure, serait opportun en raison d'un nouveau lectorat féministe. C'est le « kairós » de Berman, « le moment favorable » de la retraduction dans l'histoire d'une culture, celui lors duquel « il devient possible d'inscrire la signification d'une œuvre dans notre espace langagier⁴⁰ ».

De plus, si l'on compare la publication de poésie en France et aux États-Unis, force est de constater que la poésie états-unienne jouit d'un dynamisme⁴¹ et d'une popularité bien plus grande que la poésie en France⁴². Efim Etkind semble y faire référence lorsqu'il parle d'une « “crise du vers” qui empêche les traducteurs français de traduire la poésie dans des formes poétiques adéquates, manifestant par là une sorte d'indifférence à toute poésie qui ne serait pas française⁴³ ». Il s'agit certainement d'une raison pour laquelle la poésie de Rich n'a pas été traduite en français. Mais la poésie en langue étrangère ne permettrait-elle pas, au contraire, de raviver une tradition littéraire?

Si, dans ce contexte, la diffusion de tout poème de Rich traduit en français est bénéfique, l'on peut se poser la question de l'intérêt de la retraduction. Pourquoi ne pas publier à nouveau les traductions déjà parues? Ou alors se contenter de les réviser⁴⁴? C'est l'historicité du traduire qui importe ici, ainsi que des caractéristiques propres à la traduction des poèmes de Rich, soit leur éparpillement, d'une part, et la présence de tendances déformantes, d'autre part. Ainsi, dans l'idéal, concevoir un recueil de traduction des poèmes de Rich en 2017 constituerait une réponse au contexte actuel et rendrait justice à une œuvre abondante dont l'aspect diachronique est particulièrement important.

Pour atteindre ce constat, la démarche de retraduction a impliqué des lectures scrupuleuses de l'original et des premières traductions. Si la lecture du texte-source incarne une forme de critique littéraire, ou du moins une exégèse privilégiée, la lecture des premières traductions parues donne au retraducteur ou à la retraductrice un recul réflexif sur sa pratique. C'est en lisant les traductions précédentes que l'on peut effectivement viser à améliorer peu à peu la traduction de l'original dans la langue et la culture cibles, et ultimement dépasser l'étape de la traduction-introduction. L'œuvre d'Adrienne Rich appelle une retraduction afin de sortir de l'entre-deux dans lequel elle se trouve en France : présente, certes, mais de façon infime, éparpillée et difficile

d'accès. Œuvre d'une poétesse majeure, elle exige que de nouvelles traductions soient produites et diffusées auprès d'un nouveau lectorat féministe – et à un public bien plus large – en France et dans l'espace francophone. Comme l'écrit Berman, « c'est seulement aux retraductions qu'il incombe d'atteindre – de temps en temps – l'accompli⁴⁵ ».

Annexes

Adrienne Rich, *Diving into the Wreck*, 1973

« Diving into the Wreck »

First having read the book of myths,
and loaded the camera,
and checked the edge of the knife-blade,
I put on
the body-armor of black rubber
the absurd flippers
the grave and awkward mask.
I am having to do this
not like Cousteau with his
assiduous team
aboard the sun-flooded schooner
but here alone.

There is a ladder.
The ladder is always there
hanging innocently
close to the side of the schooner.
We know what it is for,
we who have used it.
Otherwise
it is a piece of maritime floss
some sundry equipment.

I go down.
Rung after rung and still
the oxygen immerses me
the blue light
the clear atoms
of our human air.
I go down.
My flippers cripple me,
I crawl like an insect down the ladder

Chantal Bizzini, *Rehaut*, 2003

« Plongée dans le naufrage »

Après avoir lu le livre des mythes,
chargé l'appareil photo,
et vérifié le tranchant du couteau,
j'ai revêtu
l'armure de caoutchouc noir
les palmes absurdes
le masque grave et malcommode.
Je dois le faire,
non comme Cousteau et son
équipe zélée
à bord du schooner inondé de lumière
mais ici, seule.

Il y a une échelle.
L'échelle est toujours là
qui pend innocemment
contre le bord du schooner.
Nous savons à quoi elle sert,
nous qui l'avons utilisée.
Sinon c'est aussi
une pièce de floche marine
un article quelconque.

Je descends.
Barreau après barreau et l'oxygène
me submerge encore
la lumière bleue
les atomes limpides
de notre atmosphère.
Je descends.
Mes palmes m'handicapent,
je descends de l'échelle en rampant comme un

and there is no one
to tell me when the ocean
will begin.

First the air is blue and then
it is bluer and then green and then
black I am blacking out and yet
my mask is powerful
it pumps my blood with power
the sea is another story
the sea is not a question of power
I have to learn alone
to turn my body without force
in the deep element.

And now: it is easy to forget
what I came for
among so many who have always
lived here
swaying their crenellated fans
between the reefs
and besides
you breathe differently down here.

I came to explore the wreck.
The words are purposes.
The words are maps.
I came to see the damage that was done
and the treasures that prevail.
I stroke the beam of my lamp
slowly along the flank
of something more permanent
than fish or weed

the thing I came for:
the wreck and not the story of the wreck
the thing itself and not the myth
the drowned face always staring
toward the sun
the evidence of damage
worn by salt and sway into this threadbare beauty
the ribs of the disaster
curving their assertion
among the tentative haunters.

This is the place.
And I am here, the mermaid whose dark hair
streams black, the merman in his armored body.
We circle silently

[insecte

et il n'y a personne
pour me dire quand l'océan
va commencer.

D'abord l'air est bleu et puis
devient plus bleu, puis vert et puis
noir je m'évanouis dans ce noir
mon masque est fort
il pompe mon sang avec force
la mer, c'est une autre histoire
la mer n'est pas une question de force
je dois apprendre seule
à faire pivoter mon corps sans violence
dans l'élément profond.

Et maintenant, il est facile d'oublier
pourquoi je suis venue
parmi tant d'êtres qui ont toujours
vécu ici
agitant leurs éventails crénelés
entre les récifs
d'ailleurs
on respire différemment ici-bas.

Je suis venue pour explorer l'épave.
Les mots sont des intentions.
Les mots sont des cartes.
Je suis venue pour constater les dommages
et les trésors qui prévalent.
Je caresse le rayon de ma lampe
lentement le long du flanc
d'une chose plus permanente
qu'un poisson ou qu'une algue

j'étais venue pour cela :
le naufrage et non l'histoire du naufrage
cela même et non le mythe
le visage noyé regardant toujours
vers le soleil
l'évidence des dommages
usé par le sel et le balancement pour cette beauté râpée
les membrures du désastre
arrondissant leur témoignage
parmi ceux qui rôdent timidement.

C'est bien ici.
Et j'y suis, l'ondine dont la chevelure sombre
coule noire, l'ondain dans son corps en armure
nous tournons silencieusement

about the wreck
we dive into the hold.
I am she: I am he

whose drowned face sleeps with open eyes
whose breasts still bear the stress
whose silver, copper, vermeil cargo lies
obscurely inside barrels
half-wedged and left to rot
we are the half-destroyed instruments
that once held to a course
the water-eaten log
the fouled compass

We are, I am, you are
by cowardice or courage
the one who find our way
back to this scene
carrying a knife, a camera
a book of myths
in which
our names do not appear.

Olivier Apert, *Women*, 2014

« En s'engouffrant dans l'épave »

Après avoir lu le livre des mythes,
chargé l'appareil photographique
et vérifié le tranchant de la lame du couteau,
j'enfile
l'armure de caoutchouc noir
les palmes ridicules
le masque lourd et gênant.
Je dois accomplir cet acte,
non comme Cousteau et son
équipe diligente
à bord d'un schooner inondé de soleil
mais ici et seule.

Voici l'échelle.
L'échelle est toujours là
innocemment pendue
contre le flanc du schooner.
Nous savons pourquoi,
nous qui l'avons déjà utilisée.
Au demeurant

autour de l'épave,
nous plongeons dans la cale.
Je suis elle : je suis lui

dont le visage noyé dort les yeux ouverts
dont les seins portent encore la contrainte
dont la cargaison d'argent, de cuivre et
de vermeil repose
obscurément dans des tonneaux
à demi enfoncés et abandonnés à la rouille
nous sommes les instruments à demi détruits
qui autrefois indiquions une direction
les bûches mangées par l'eau
le compas faussé

Nous sommes, je suis, vous êtes
par lâcheté ou courage
celui qui trouve son chemin
de retour vers cette scène
muni d'un couteau, d'un appareil photo,
d'un livre de mythes
où
nos noms ne figurent pas.

Notre traduction, 2017

« Plonger dans l'épave »

Après avoir lu le livre des mythes,
chargé l'appareil photo
vérifié le tranchant de la lame
j'enfile
l'armure de caoutchouc noir
les palmes absurdes
le masque sérieux et gênant.
Il faut que je le fasse
non pas comme Cousteau et son
équipe assidue
à bord du schooner inondé de soleil
mais seule ici.

Il y a une échelle.
L'échelle est toujours là,
elle pend innocemment
tout contre la coque du schooner.
Nous savons à quoi elle sert,
nous qui l'avons utilisée.
Sinon

Il s'agit d'une pièce du floss maritime
un équipement quelconque.

Je descends.
Échelon après échelon et davantage encore
me submerge encore
la lumière bleue
Les lumineux atomes
de notre air humain.
Je descends.
Mes palmes me paralysent,
Comme un insecte je crawl en bas de l'échelle
et personne n'est là
pour me dire le commencement
de l'océan.

D'abord l'air est bleu et puis
paraît plus bleu encore puis vert et puis
noir. Je suis prise de vertige pourtant
mon masque est puissant
il aspire mon sang avec force
avec la mer, c'est une autre histoire
avec la mer, il n'est pas question de pouvoir
je dois apprendre seule
à mouvoir mon corps sans violence
au sein de l'élément profond.

Et maintenant ; il serait facile d'oublier
la raison de ma venue
parmi ceux qui depuis toujours
vivent ici
agitant leurs ailerons crénelés
entre les récifs
de plus
vous respirez différemment ici-bas.

Je suis venue explorer l'épave.
Les mots sont des énergies.
Les mots sont des cartes.
Je suis venue pour contempler le désastre accompli
et les trésors qui règnent.
Le rayon de ma lampe lentement
se promène le long du flanc
d'un objet plus à demeure
qu'un poisson ou qu'une mauvaise herbe

L'objet de ma venue :
l'épave et non l'histoire de l'épave
cela même et non le mythe
la figure noyée toujours fixant

ce n'est qu'un morceau de fil maritime
un outil quelconque.

Je descends.
Barreau après barreau et toujours
l'oxygène m'immerge
la lumière bleue
les atomes clairs
de notre air humain.
Je descends.
Mes palmes me handicapent,
je descends l'échelle comme un insecte
et il n'y a personne
pour me dire quand l'océan
va commencer.

D'abord l'air est bleu et puis
plus bleu, puis vert, et puis
noir le trou noir mais
mon masque est puissant
il pompe mon sang puissamment
la mer est une autre histoire
la mer n'est une question de pouvoir
je dois apprendre seule
à bouger mon corps sans violence
dans l'élément profond.

Et maintenant : il est facile d'oublier
pourquoi je suis venue
parmi tous ceux qui ont toujours
vécu ici
ondulant leurs éventails crénelés
entre les récifs
et d'ailleurs
on respire différemment ici.

Je suis venue pour explorer l'épave.
Les mots sont des intentions.
Les mots sont des cartes.
Je suis venue pour voir les dégâts causés
et les trésors qui ont résisté
Du faisceau de ma lampe je caresse
doucement le flanc
de quelque chose de plus permanent
que poissons et algues

ce pour quoi je suis venue :
l'épave et pas l'histoire de l'épave
la chose en soi et pas le mythe
le visage noyé qui regarde toujours

le soleil
l'évidence du désastre
habillé de sel qui oscille dans cette beauté élimée
les membrures du désastre
courbant leurs affirmations
parmi revenants indécis.

Voici le lieu.
Je suis là, sirène à la noire chevelure
qui ruisselle de noir, triton dans son corps d'armure
En silence nous encerclons
l'épave,
nous pénétrons dans la cale.
Je suis elle : je suis lui

dont le visage noyé dort les yeux ouverts
dont la poitrine s'opresse encore
dont le cargo d'argent, de cuivre rouge, de vermeil
[obscurément
gît au fond des barils
enclavés, abandonnés à la décomposition
nous sommes les instruments à demi-détruits
qui autrefois tenaient à jour
le journal de bord de l'eau-dévoreuse
la boussole viciée

Nous sommes, je suis, vous êtes
par lâcheté ou courage
celui qui découvre le chemin
de cette scène
emportant son couteau, un appareil photographique,
le livre des mythes
dans lequel
nos noms n'apparaissent pas.

vers le soleil
les preuves des dégâts
rongées par le sel et le courant en cette beauté élimée
les côtes du désastre
qui courbent leur assertion
parmi les rôdeurs hésitants.

C'est ici.
Je suis ici, ondine aux cheveux sombres
qui coulent noirs, l'ondin dans son corps en armure.
Nous tournons en silence
autour de l'épave
nous plongeons dans la cale.
Je suis elle : je suis lui.

au visage noyé qui dort les yeux ouverts
à la poitrine qui porte encore l'angoisse
à la cargaison d'argent, cuivre, vermeil qui gît
dans l'obscurité au fond des tonneaux
à moitié enfoncés et laissés à pourrir
nous sommes les instruments à moitié détruits
qui jadis tenaient un cap
le journal de bord rongé par l'eau
la boussole faussée

Nous sommes, je suis, tu es
par lâcheté ou par courage
celui qui retrouve le chemin
de cette scène
à la main un couteau, un appareil photo
un livre de mythes
dans lequel
nos noms n'apparaissent pas.

Charlotte Blanchard est doctorante en études anglophones à l'Université Bordeaux Montaigne (EA CLIMAS) et attachée temporaire d'enseignement et de recherche à l'UFR des Langues Étrangères Appliquées de l'Université de Lille SHS. Sa thèse en traductologie, dirigée par Mme Véronique Béghain, s'intitule « La poésie d'Adrienne Rich en français, (re)traduction d'une œuvre féministe ». Ses sujets de recherche incluent également la traduction des paroles de chansons du groupe Velvet Underground, ainsi que la traduction des poèmes de Shakespeare par Yves Bonnefoy, sujet de l'article « Yves Bonnefoy traducteur des sonnets de Shakespeare : "toute œuvre qui ne nous requiert pas est intraduisible" », paru dans la revue *Atelier de Traduction* (numéro 24, février 2016).

Notes

¹ Adrienne Rich, *Collected Poems: 1951-2012*, introduction de Claudia Rankine, Norton, 2016.

² Adrienne Rich, *Diving into the Wreck*, New York, Norton, 1973.

³ Nous faisons le choix d'appliquer l'écriture inclusive.

⁴ « La traduction de la poésie, outil de critique littéraire », *La Tribune Internationale des Langues Vivantes*, n° 46-47, Perros-Guirec, Anagrammes, mai 2009.

⁵ George Steiner, *Après Babel – Une poétique du dire et de la traduction*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat et Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1998.

⁶ Adrienne Rich, « When we Dead Awaken : Writing as Re-vision », *College English*, s.l., National Council of Teachers of English, vol. 34, n° 1, octobre 1972, pp. 18-30.

⁷ « La ré-vision/re-vision, l'acte de se tourner vers le passé avec un regard neuf, d'entrer dans un texte ancien depuis une nouvelle perspective critique, est pour les femmes plus qu'un chapitre dans l'histoire culturelle : c'est un acte de survie » [nous traduisons]; Adrienne Rich, « When we Dead Awaken : Writing as Re-vision », *College English*, s.l., National Council of Teachers of English, vol. 34, n° 1, octobre 1972, p. 18.

⁸ « Rich inscrit implicitement dans l'image de l'androgynie l'idée que nous devons écrire de nouveaux mythes, créer de nouvelles définitions de l'humanité qui ne glorifieront pas ce gouffre violent mais au contraire le combleront. L'androgynie visionnaire de Rich me rappelle l'affirmation de Virginia Woolf selon laquelle tout-e grand-e artiste doit être mentalement bisexuel-le. Mais Rich va plus loin dans cette idée : ce n'est pas seulement l'artiste qui doit dépasser le genre, mais tou-te-s celles et ceux d'entre nous qui veulent essayer de sauver le monde de la destruction » [nous traduisons]; Erica Jong, « On "Diving into the Wreck" », *Ms.*, s.l., volume inconnu, 1973.

⁹ Jean-Marc Gouanvic, « Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une relecture bourdieusienne de la traduction », dans Michaela Wolf et Alexandra Fukari (dir.), *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam, John Benjamins, 2007, pp. 79-91.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.88.

¹¹ Nous parlerons indifféremment de la traduction des poèmes de Rich en France et en français, puisqu'à l'heure actuelle tous ces poèmes ont été traduits en France.

¹² http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/05/anthologie_perm.html (27/02/2017).

¹³ François Chapron, « Integrity », *Translationes*, vol. 4, Université de l'Ouest, 2012.

¹⁴ Chantal Bizzini, « Plongée dans le naufrage », *Rehauts*, n° 11, printemps 2003.

¹⁵ Chantal Bizzini, « Luxor, Movie Palace », trad. J. Bradford Anderson, *Two Lines*, n° 14, automne 2007. <https://www.cattranslation.org/shop/journal/two-lines-14-xiv> (26/03/2017). <http://bluelyrareview.com/tag/chantal-bizzini/> (06/03/2017)

¹⁶ Chantal Bizzini, *Disenchanted City : La ville désenchantée*, éd., trad. Marilyn Kallet, J. Bradford Anderson et Darren Jackson, s.l., Black Widow Press, 2015.

¹⁷ Adrienne Rich, *Paroles d'un monde difficile*, trad. Chantal Bizzini, Paris, Circé, s. d.

¹⁸ Eliot Katz et Christian Haye (éd.), *Changer l'Amérique : anthologie de la poésie protestataire des États-Unis (1980-1995)*, Paris, Le Temps des Cerises, 1997.

¹⁹ Olivier Apert (éd., trad.), *Women, une anthologie de la poésie féminine américaine du XX^e siècle*, Paris, Le Temps des Cerises, 2014.

²⁰ Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 4.

²¹ Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, collection « Universités », 2011, p. 22.

²² Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 4.

²³ Jean Darbelnet et Jean-Paul Vinay, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Didier, 1977.

²⁴ Inès Oseki-Depré (dir.), *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 81.

²⁵ Jean Darbelnet et Jean-Paul Vinay, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Didier, 1977.

²⁶ Antoine Berman, « L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation », dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, pp. 49-69.

²⁷ Antoine Berman, « L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation », dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 58.

²⁸ Antoine Berman, « Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle », dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 35.

²⁹ Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, « Universités », 2011, p. 20.

³⁰ Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, « Universités », 2011, p. 22.

³¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 321.

³² George Steiner, *Après Babel – Une poétique du dire et de la traduction*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat et Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1998.

³³ On peut cependant voir dans « descendre de l'échelle » l'aboutissement de l'action, alors que « crawl down the ladder » décrit la progression.

³⁴ Voir également la traduction du vers 67.

³⁵ « La femme en tant qu'énonciatrice est l'expression et la fusion de la *persona* et de la poétesse dans un texte qui se propose d'être féministe. Le mode de réflexion de Rich révèle clairement sa politique des pronoms ordinaires qui vise à enlever le bâillon qui muselait l'être » [nous traduisons]. Myriam Diaz-Diocaretz, *Translating Poetic Discourse: Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich*, Amsterdam, John Benjamins, 1985, p. 103.

³⁶ Entre autres, <https://desencressouslapeau.wordpress.com/a-propos/grammaire-non-sexiste/> (26/03/2017).

³⁷ Yves Gambier, « La retraduction, retour et détour », *Meta*, vol. 39, n° 3, 1994, p. 414.

³⁸ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 161.

³⁹ À paraître : Stéphanie Pahud et Marie-Anne Paveau (dir.), « Féminismes quatrième génération. Textes, corps, signes », *Itinéraires*, 2017. <https://itineraires.revues.org/2796> (24/03/2017).

⁴⁰ Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 6.

⁴¹ À commencer par le nombre de mouvements et écoles de poésie nés aux États-Unis depuis les années 1980 : « Language Poetry », néo-formalisme, slam...

⁴² Amaury Da Cunha, « Poètes, le dernier vers », *Le Monde*, supplément « Culture et Idées », 3 janvier 2012. http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/03/01/poetes-le-dernier-vers_1650630_3246.html (22/03/2017).

⁴³ Cité dans Inês Oseki-Depré (dir.), *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 86.

⁴⁴ Yves Gambier, « La retraduction, retour et détour », *Meta*, vol. 39, n° 3, 1994, p. 413 : « [...] l'on ne peut manquer de s'interroger sur ses [la retraduction] rapports à la révision et à l'adaptation, elles-mêmes problématiques quant à leur extension. [...] On aurait alors comme un continuum du moins vers le plus : de la révision (peu de modifications), vers l'adaptation (tant de modifications que l'original peut être ressenti comme un prétexte à une rédaction autre), en passant par la retraduction (beaucoup de modifications, telles que c'est presque entièrement tout le texte qu'il faut revoir). On notera que si les trois types prétendent viser à une communication plus *efficace*, seule la retraduction conjugue à cette dimension socio-culturelle la dimension historique : elle apporte des changements parce que les temps ont changé. »

⁴⁵ Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 1.

Bibliographie

Sources

Olivier Apert (éd., trad.), *Women, une anthologie de la poésie féminine américaine du XX^e siècle*, Paris, Le Temps des Cerises, 2014.

Chantal Bizzini, « Plongée dans le naufrage », *Rebouts*, n° 11, printemps 2003; et sur Poezibao :
http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/05/anthologie_perm.html.

Adrienne Rich, *Diving into the Wreck*, New York, Norton, 1973.

Ouvrages et articles

Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, pp. 1-7.

Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

Chantal Bizzini, « Luxor, Movie Palace », traduit en anglais par J. Bradford Anderson, *Two Lines*, n° 14, automne 2007, <http://bluelyrareview.com/tag/chantal-bizzini>.

Chantal Bizzini, *Disenchanted City : La ville désenchantée*, éd, trad, Marilyn Kallet, J. Bradford Anderson et Darren Jackson, s.l., Black Widow Press, 2015.

Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994.

Jean Darbelnet et Jean-Paul Vinay, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Didier, 1977.

Myriam Diaz-Diocaretz, *Translating Poetic Discourse: Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich*, Amsterdam, John Benjamins, 1985.

Jean-Marc Gouanvic, « Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une relecture bourdieusienne de la traduction, », dans Michaela Wolf et Alexandra Fukari (dir.), *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam, John Benjamins, 2007.

Erica Jong, « On “Diving into the Wreck” », *Ms.*, s.l., volume inconnu, 1973.

Eliot Katz et Christian Haye (éd.), *Changer l'Amérique : anthologie de la poésie protestataire des États-Unis (1980-1995)*, Paris, Le Temps des Cerises, 1997.

Henri Meschonnic, *Pour la poésie II*, Paris, Gallimard, 1973.

Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, « Universités », 2011.

Stéphanie Pahud et Marie-Anne Paveau (dir.), « Féminismes quatrième génération. Textes, corps, signes », *Itinéraires*, à paraître, 2017, <https://itineraires.revues.org/2796>.

Adrienne Rich, « When we Dead Awaken: Writing as Re-vision », *College English*, s.l., National Council of Teachers of English, vol. 34, n° 1, octobre 1972, pp. 18-30.

George Steiner, *Après Babel – Une poésie du dire et de la traduction*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat et Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1998.

The Tattoist, « Kézako : Grammaire non-sexiste », <https://desencressouslapeau.wordpress.com/a-propos/grammaire-non-sexiste> (20/03/2017).

« La traduction de la poésie, outil de critique littéraire », *La Tribune Internationale des Langues Vivantes*, n° 46-47, Perros-Guirec, Anagrammes, mai 2009.