



HAL
open science

Le traducteur, poète en abyme

Patrick Hersant

► **To cite this version:**

Patrick Hersant. Le traducteur, poète en abyme. Geneviève Henrot Sostero; Simona Pollicino. Traduire en poète, Artois Presses Université, pp.23-39, 2017, 10.4000/books.apu.13106. hal-04006529

HAL Id: hal-04006529

<https://hal.science/hal-04006529>

Submitted on 15 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE TRADUCTEUR, POÈTE EN ABYME

Patrick Hersant

Groupe « Penser la traduction »

EA 1569, Université Paris 8

Il n'y a pas de Muse de la traduction.

Walter Benjamin¹

Faut-il être poète pour traduire en poète ? Disons-le d'emblée : en près d'un quart de siècle, j'ai moi-même traduit une vingtaine de poètes britanniques sans jamais me poser cette question. C'est qu'à mes yeux la chose allait de soi : traduisant un poème, je faisais œuvre de poésie. On ne m'a jamais cherché querelle sur ce point, ni intenté quelque déplaisant procès en légitimité. Mieux : on m'a tôt affranchi de tout embarras. Mon premier éditeur m'ayant demandé si j'étais moi-même poète, je lui ai répondu que la traduction était la seule forme d'écriture que j'entendais pratiquer ; « c'est bien, a-t-il poursuivi ; c'est peut-être même mieux ; en tout état de cause, il ne faut pas forcer sa nature »². Ce que mon expérience personnelle m'a épargné, je l'ai découvert ailleurs, plus tard : le traducteur, et surtout le traducteur de poésie, et plus encore le traducteur non-poète, est parfois sommé de rendre des comptes et de justifier, outre ses choix lexicaux ou stylistiques, le bien-fondé

¹ « Il n'y a pas de Muse de la philosophie, pas de Muse non plus de la traduction », dit Benjamin (Gandillac 2000 : 255).

² Ce généreux adoubement me fut accordé par le regretté Claude Michel Cluny, en septembre 1989, en amont de ma traduction de Kenneth Slessor, *Visiteurs de la terre*, Paris, La Différence, 1990.

de son entreprise. Pour peu qu'il considère le cadre historique et théorique où s'inscrit son activité singulière, il risque de percevoir l'inconfort de sa posture. Une longue tradition intellectuelle conteste en effet qu'il soit possible de traduire en général, et de traduire la poésie en particulier³. La première de ces affirmations m'affecte d'autant moins qu'il suffit de lui opposer « la réalité effective d'une pratique traduisante séculaire » (Ladmiral 1994 : 88) : la traduction existe, c'est donc qu'elle est possible. Les arguties historiques des théoriciens de l'impossibilité n'ont aucune incidence sur la manière dont je perçois ma pratique. La seconde thèse me touche davantage, car j'en ressens confusément la pertinence à chaque renoncement, à chaque perte de sens ou de sonorités, au moindre pis-aller. La traduction de poésie existe, donc elle est possible... dans une certaine mesure, dont j'admets volontiers qu'elle reste à déterminer. « La question “La traduction est-elle possible ?” fait place à la question “Peut-on traduire la poésie ?” – l'une et l'autre sous-entendant que la réponse est négative » (Ladmiral 1994 : 96).

1. Imprécises évidences

L'objection n'est pas neuve et, du Moyen Âge à nos jours, prend souvent la forme d'une affirmation péremptoire. Dès le IV^e siècle, à propos de sa traduction de la *Chronique* d'Eusèbe, saint Jérôme jugeait la tâche impraticable : « Il est difficile que ce qui a été bien dit dans une autre langue garde le même éclat dans une traduction. [...] Si je traduis mot à mot, cela rend un son absurde ; si, par nécessité, je modifie si peu que ce soit la construction ou le style, j'aurai l'air de désertier le devoir du traducteur » (Labourt 1953 : 62). Dante lui fait écho quelques siècles plus tard : « Aucune chose de celles qui ont été mises en harmonie par le lien de poésie ne peut se transporter de sa langue en une autre sans qu'on rompe sa douceur et son harmonie, et c'est la raison pour quoi Homère ne doit pas être mis du grec au latin » (Mounin 1955 : 28). À la Renaissance, Du Bellay s'insurge contre la vogue des traductions du grec et du latin au XVI^e siècle : « Ô Apollon ! Ô Muses ! Profaner ainsi les sacrées Reliques de l'Antiquité ! » (Du Bellay 1549 : 77)⁴. Plus près de nous, Shelley évoque à son tour « la vanité de la traduction ; il serait aussi sage de jeter une violette dans un creuset afin de découvrir les principes de sa couleur et de son odeur, que de chercher à faire passer d'une langue dans une autre les créations d'un poète »⁵. Au XX^e siècle, Guillevic (1980 : 155) : « La traduction des poèmes n'est pas difficile, elle est tout simplement impossible ». Et

³ Sur l'intraduisible (ou « l'intraductibilité ») en général, voir Mounin 1955 : chap. 1.

⁴ Précisons que Du Bellay prône ici la création d'une poésie française qui, loin d'imiter servilement les anciens, se montre digne de rivaliser avec eux.

⁵ « Hence the vanity of translation; it were as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principle of its color and odor, as seek to transfuse from one language into another the creations of a poet. The plant must spring again from its

Bonnefoy (1990 : 95) : « Peut-on traduire un poème, non. On y rencontre trop de contradictions qu'on ne peut lever, on doit faire trop d'abandons. [...] On ne peut traduire un poème ». Ces déclarations ont tout lieu de surprendre au premier abord – Jérôme n'a-t-il pas traduit les *Psaumes* ? Du Bellay, le quatrième livre de l'*Énéide* ? Shelley, Goethe et Calderón ? Guillevic, Hölderlin et Goethe ? Bonnefoy, Shakespeare et Yeats, parmi d'autres ?

La contradiction n'est qu'apparente : ce que déplorent ces poètes traducteurs de poésie, ce n'est pas une impossibilité que leurs propres travaux viennent démentir avec panache, mais bien la perte inévitable dont s'accompagne l'opération – ce que Berman nomme la « défektivité inhérente à l'acte traductif » (Berman 1995 : 86). Ce qu'ils regrettent, c'est de ne pouvoir toujours reproduire l'union (la tension) entre le son et le sens qui caractérise l'écriture poétique, c'est en somme de devoir renoncer à restituer la « corporéité iconique du mot » (Berman 1999 : 59). Et tous en prennent leur parti. Ainsi le traducteur d'Anne Hébert renverse-t-il à son profit un lieu commun déjà ancien :

Robert Frost prétendait que « la poésie » est ce qui se perd, dans une traduction [...]. Je crois que c'est le contraire de la vérité, et que « la poésie » – présentée dans une lumière exceptionnellement favorable – est précisément ce qui peut être traduit. Ce qui ne saurait l'être, ce sont les caprices linguistiques, la musicalité intrinsèque d'une langue ou les nuances de signification qui lui sont particulières.⁶

Rassuré de voir ses brillants aînés partager ses tourments comme ses certitudes, le traducteur non-poète doit cependant essayer un nouveau réquisitoire, qui cette fois n'incrimine que lui : traduire de la poésie quand on n'est pas poète serait proprement impensable. L'interdit qui le frappe est d'autant plus tranchant qu'il passe pour une évidence, énoncée sans preuve et presque toujours dans les mêmes termes. László Gara : « Seul un poète peut traduire un poète » (Gara 1966 : 113). Burton Raffel : « Le traducteur de poésie doit être lui-même poète, cela ne fait aucun doute »⁷. Paul Ricœur (2004 : 68) : « Seul un poète peut traduire un autre poète ». Jorge Luis Borges : « Tout traducteur devrait être lui-même un poète de plein droit » (Borges 1990 : 115, cité par Ellrodt 2006 : 75). Armel Guerne (2004 : 2) : « Et l'on ne peut, bien entendu, pas traduire un poète, si l'on n'est pas avant tout un poète ».

seed, or it will bear no flower—and this is the burden of the curse of Babel. » (Rabbe 1909 : t. III 366).

⁶ Voir Hébert et Scott 1970 : 7-18. Ce mot de Robert Frost étant presque toujours cité de manière approximative, comme c'est le cas ici, en voici la formulation exacte : « *I like to say, guardedly, that I could define poetry this way: it is that which is lost out of both prose and verse in translation* » (Penn Warren 1961 : 7).

⁷ « *The translator must be a poet; there should be no argument about that* » (Raffel 1988 : 182).

Giacomo Leopardi (1973- I, 617) : « Pour m'être attelé à la tâche, je sais par expérience que sans être poète on ne peut traduire un authentique poète ». Et ainsi de suite : le même axiome se répète à l'infini, laconique et péremptoire, sans preuve ni explication. Or les questions qu'il soulève méritent d'être posées, à commencer par celle-ci : pourquoi réserver aux poètes la traduction de la poésie ? Mais aussi : par où se distinguerait l'activité traduisante d'un poète ? Quel reproche tacite fait-on aux traducteurs non-poètes ? À quoi donc ressemble une traduction non poétique ?

Claire Placiat ouvre une première piste : « Ce qu'on impute aux traducteurs de poésie qui ne seraient pas poètes : un prosaïsme dans la traduction. Un attachement maladif à la signification de chaque mot au détriment de l'énergie de l'ensemble. Une traduction "au dictionnaire" » (Placiat 2014). On peut voir dans cette méfiance l'héritage inattendu des volumes de poésie grecque ou latine traduits (ou retraduits) au début du xx^e siècle – en français dans la collection « Budé », aux Belles Lettres, en anglais dans la série « Loeb », à l'université Harvard. Latinistes et hellénistes admettront volontiers que certains passages, tels du moins qu'ils étaient traduits à cette époque, sacrifient la légèreté sur l'autel de la rigueur philologique. Pour citer Antoine Berman (1999 : 119) :

Ces traductions n'ont pas d'ambition littéraire ; elles visent simplement à restituer le sens des textes. [...] Le philologue ne prétend pas être « élégant » ou « poétique », mais correct (côté langue traduisante) et exact (côté texte à traduire). Il veut fournir la traduction la plus exacte possible d'un texte établi le plus exactement possible. [...] Le problème, c'est que cette visée d'exactitude, prétendument modeste, a tendu de plus en plus à se parer autoritairement de tous les prestiges de la scientificité – et donc à disqualifier les *autres* modes de traduction.

Il n'est pas impossible que ce soupçon d'« emprise philologique » ait terni pour longtemps l'image du traducteur non-poète, associé à la figure honnie de l'universitaire froid, tant il est vrai que « dans la tradition universitaire le sens a généralement été privilégié, le traducteur se refusant à en sacrifier une parcelle au bénéfice du rythme ou d'une reproduction exacte de la forme métrique » (Ellrodt 2006 : 67). C'est en termes désobligeants que l'on décrit ce type d'approche : « Ce que l'on pourrait appeler la *traduction universitaire élégante* [...] s'efforce à l'isosyllabisme, saupoudre légèrement le texte d'allitérations ou de rimes "lorsqu'elles veulent bien venir d'elles-mêmes" » (Robel 1968 : 125). Force m'est de constater que je ne reconnais pas là ma pratique de la traduction et que, loin de sacrifier le sens au détriment de toute autre considération, je m'efforce bien de traduire « la signifiante », c'est-à-dire le « faisceau des paramètres syntaxiques, lexicologiques, sémantiques, sonores, prosodiques, typographiques, psychanalytiques et autres qui, aux yeux du lecteur / traducteur, donnent au poème [...] son originalité et sa séduction » (Davoust 1994 : 116).

2. Traduire un sonnet de Seamus Heaney

Le moment semble venu de m'observer moi-même en train de traduire, comme l'ont fait avec profit bien d'autres avant moi⁸. Afin de mieux cerner d'éventuelles différences entre l'activité traduisante d'un poète et celle du non-poète que je suis, je me propose de revenir sur la traduction d'un poème en particulier et, le cas échéant, de comparer mon travail – non tant son résultat que son processus – à celui de quelques traducteurs poètes reconnus ; non pour établir que je les égale en pratique, mais pour vérifier qu'en théorie le processus traductif reste bien le même.

Ce sonnet de Seamus Heaney, paru en (1996 : 15) dans le recueil *The Spirit Level*, est le premier poème d'un triptyque intitulé *Damson* :

*Gules and cement dust. A matte tacky blood
On the bricklayer's knuckles, like the damson stain
That seeped through his packed lunch.*

*A full hod stood
Against the mortared wall, his big bright trowel
In his left hand (for once) was pointing down
As he marvelled at his right, held high and raw:
King of the castle, scaffold-stepper, shown
Bleeding to the world.*

*Wound that I saw
In glutinous colour fifty years ago —
Damson as omen, weird, a dream to read —
Is weeping with the held-at-arm's-length dead
From everywhere and nowhere, here and now.*

Ce poème-souvenir met en scène le poète enfant qui, sans doute sur le chemin de l'école, observe de l'autre côté de la rue, au sommet d'un échafaudage, un maçon qui vient de s'entailler la main. Comme le suggèrent les phrases nominales de la première strophe, il s'agit d'une vision, ou plutôt d'une série de vignettes remémorées sous la forme d'éclairs de couleur rouge⁹.

⁸ Voir par exemple la rubrique « Ils traduisent, ils écrivent » de la revue *Translittérature* (Paris, Atlas), aux nombreux entretiens publiés dans les actes des *Assises de la traduction littéraire* (Arles, Actes Sud) et dans la *Translation Review* (Londres, Routledge), ou encore à la rubrique « L'atelier du traducteur » sur le blog de l'Association des traducteurs littéraires de France, <http://www.atlf.org/category/atelier-du-traducteur/>. Voir aussi Jacquin 1990 : 47-69.

⁹ À cet égard, le poème n'est pas sans rappeler le procédé imaginé par Hitchcock pour *Marnie* (1964) : un traumatisme (et non une épiphanie) d'enfance resurgit, à l'âge adulte, sous forme de flashes écarlates dévorant tout l'écran. On en dénombre huit dans le film, soit autant que d'occurrences des mots signifiant le rouge (« *gules* », « *blood* », « *damson* », « *wine-dark* ») dans le poème de Heaney.

Ces flashes sanglants, qui ouvrent le poème et l'éclairent jusqu'au bout (« *damson* », « *blood* », « *wine dark* »), émanent d'objets très divers : blason médiéval, sang sur la main du maçon, tache de prune sur un sac en papier, sang des libations d'Ulysse au moment de convoquer Tirésias pour entrer aux Enfers, langues des morts, sang séché sur l'armure des guerriers, gorge de l'agneau du sacrifice et, pour finir, fumante confiture de prunes. Il me semble que cette déclinaison du rouge éclaire le sens profond du poème : la découverte, par Heaney enfant, de l'existence et du pouvoir inouï de la métaphore. D'abord adossée à une simple comparaison (« *like the damson stain* »), la perception du monde devient ensuite métaphore (« *king of the castle, scaffold stepper* »). En regardant travailler le maçon sur son échafaudage, l'enfant fait le lien (d'abord chromatique) entre la tache de sang sur une main blessée et la tache de prune sur un emballage en papier. Ces deux perceptions successives, une pure coïncidence les a soudain rapprochées. Ceci équivaut à cela ; le sang égale la prune. Voilà que les choses sont plus complexes, plus intéressantes que prévu. L'enfant s'amuse à métaphoriser le monde qui l'entoure : de l'autre côté de la rue, le maçon se mue en condamné à mort par la vertu d'une ambiguïté sémantique : « *scaffold* », c'est aussi bien l'échafaud que l'échafaudage. Ce maçon, c'est un roi derrière ses créneaux, c'est Ulysse repoussant les morts à la pointe du glaive, c'est un poète alignant ses syllabes comme autant de briques, c'est Heaney en prise avec les morts de la guerre civile.

On touche ici à l'une des difficultés particulières de la poésie de Heaney, je veux dire pour son traducteur : son aspect contemporain et politique. On sait avec quelle réticence Heaney aborde le sujet de l'Irlande contemporaine, et quel dégoût lui inspire l'idée même d'une poésie engagée qui deviendrait propagande, surtout quand on la lui réclame. La difficulté est la suivante : pour être sûr de bien faire, le traducteur se montre sensible à toute allusion qui pourrait renvoyer à la situation irlandaise, mais le risque est alors de voir des allusions partout. Les morts sanguinolents qui entourent le maçon (sous les traits d'Ulysse) ne sont-ils pas aussi les morts d'Ulster venus réclamer au poète une célébration ? Et la main rouge du maçon n'est-elle pas la *Red Hand of Ulster* ? Sans doute, mais si l'on observe le geste très théâtral du maçon qui baisse une main en brandissant l'autre, cette main devient aussi celle d'un acteur – l'échafaudage-échafaud se muant alors en scène de théâtre, elle aussi surélevée sur des tréteaux de bois.

On peut supposer que le jeune écolier possède cette culture visuelle, et qu'il a déjà observé dans ses livres de classe des images figurant la décollation de Charles 1^{er} ou des scènes de *Macbeth*, images qui viennent se superposer à celle du maçon ensanglanté. On est en présence d'une scène primitive, de ce moment où l'enfant comprend qu'il existe des correspondances partout autour de lui, et devient poète à ce moment précis. Un peu comme le Stephen de Joyce, dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, découvrant la métaphore sur une plage où se promène une jeune fille aux jupes relevées, qu'il compare

à divers oiseaux au point qu'elle devient mi-fille, mi-oiseau ; découvrant ce pouvoir de la métaphore, Stephen se met à courir et à chanter. De même, dans un passage célèbre de *Du côté de chez Swann*, le jeune Marcel découvre que les clochers de Martinville, qui semblent danser à mesure qu'avance sa voiture, sont (comme) des jeunes filles. Face à cette illumination poétique, Marcel se met lui aussi à chanter à tue-tête. Si j'ai pris le temps d'évoquer ici Joyce et Proust, c'est parce que j'y distingue une même découverte initiale et primordiale de la métaphore, c'est-à-dire aussi de la vocation d'écrivain ou de poète : moment décisif, fondateur même, qui voit s'opérer chez l'enfant une véritable conversion du regard. Au fond, le premier poème de *Damson* retrace poétiquement une naissance à la poésie :

Gueules, poussière de ciment. Sang mat et poisseux
 Aux jointures du maçon, comme la tache prune
 Suintant sur le paquet de son déjeuner.

Un sac de toile

Était appuyé contre le mur, la grosse truelle brillante
 Dans sa main gauche (pour une fois) désignait le sol
 Car il regardait la droite, brandie, à vif :
 Souverain du château, condamné sur l'échafaud
 Dont on fait voir au monde entier le sang.

Blessure aperçue

En couleurs visqueuses, il y a cinquante ans —
 Prune présage, prune étrange, songe à déchiffrer —
 Pleurant avec les morts tenus à bout de bras
 Arrivés de partout, de nulle part, ici et maintenant. (Hersant 2005 : 43)

Cette lecture, cette écoute du poème en ont guidé la traduction, dont nous allons examiner ici quelques nœuds particuliers. À commencer par le titre, plus complexe qu'il n'y paraît et porteur d'une première déception. La « *damson* » est une prune de couleur pourpre, c'est entendu ; mais ce que proposent les dictionnaires ne me satisfait pas : « prune bleue », « prune de Damas », « quetsche » – soit deux mots au lieu d'un, soit trois, soit des sonorités germaniques incongrues¹⁰. De plus, le vocable « *damson* » désigne non seulement le fruit lui-même (substantif), mais aussi sa couleur (adjectif) ; ici, le singulier et l'absence d'article semblent indiquer qu'il s'agit plutôt de la couleur prune, dont j'ai signalé plus haut qu'elle sera déclinée tout au long du poème en « *gules* », en « *blood* », etc. De ce point de vue, la traduction de

¹⁰ Selon l'*Oxford English Dictionary* : « 1. A small plum, black or dark purple, the fruit of *Prunus communis* or *domestica*, variety *damascena*, which was introduced in very early times into Greece and Italy from Syria [...] ; 4. *attrib.* or *adj.*: Of the colour of the damson ». La *Multilingual Multiscript Plant Database* mise en ligne par l'université de Melbourne propose une traduction : « *Prunus domestica* – synonyms : *Prunus damasaena* (Quetsche Group). English : Blue plum, Damask plum, German prune. French : Prune bleue, Quetsche, Prunier de Damas ».

« *damson* » par *prune* semble donc convenir : un mot pour un mot, désignant à la fois le fruit et la couleur, et qui plus est, de longueur similaire – ce qui n’est pas sans importance puisque chaque apparition du rouge (« *damson* », « *gules* », « *blood* ») éclate comme un flash, dont quatre ou cinq syllabes affaibliraient la fulgurance. Va pour « Prune », donc. Hélas, ma lecture du poème m’empêche de me réjouir trop vite : si ce passage évoque bien la découverte de la métaphore par Heaney enfant, alors l’anglais nous invite à voir dans le chemin de l’école un chemin de Damas. C’est une scène d’épiphanie : à la conversion de Paul de Tarse, aveuglé par la révélation du Christ (Actes, ix, 3-6), répond ici la conversion de l’enfant à la poésie. Or, si l’on peut entendre « Damas » dans « *Damson* », dont il est dérivé, notre humble « prune » ne présente aucun caractère biblique. Faut-il alors l’ étoffer en une « Prune de Damas », au prétexte que ce toponyme contient en germe le sens profond du poème ? Ce serait en faire trop, je crois : trop long (trois mots pour un seul), trop artificiel (la prune de Damas reste un fruit de dictionnaire), trop explicite (« *damson* » ne renvoie à saint Paul que par le biais de l’étymologie). Je n’ai pas l’impression de céder à quelque « scrupule étymologisant hors de propos » (Ladmiral 1994 : 92), puisque c’est le sens même du poème qui est en jeu. Du reste, doté d’un « impeccable diapason étymologique », Heaney savait aussi confier à l’évolution diachronique des mots le soin de signifier (Vendler 2000 : 101). De même, chez Saint-John Perse,

les corrections portées sur les manuscrits des traductions anglaises manifestent tous la présence de l’étymologie, qui, faisant cohabiter les sens ancien et nouveau dans un seul espace-temps simultané, recrée l’harmonie du monde à travers l’unité du langage. (Hartmann 2007 : 241 ; voir aussi 252-262)

Mon titre sera donc « Prune » – solution insatisfaisante mais seule acceptable, adoptée au terme de considérations d’ordre morphologique, grammatical, prosodique et étymologique. Le premier mot du poème n’est pas moins complexe. Je constate d’abord que je ne pourrai pas rendre en français l’écho associant « *gules* » et « *ghosts* », qui ouvrent respectivement le premier et le troisième poèmes du triptyque ; c’est d’autant plus dommage que, par paronymie, j’entends dans ces « *gules* » [gju:lz] hurler des « *ghouls* » [gu:lz], ces démons errants que le français nomme *goules*. En revanche, la consultation du dictionnaire me signale un coup de chance : j’y apprendis que « *gules* » signifie le rouge héraldique, mais aussi que ce mot est une anglicisation du mot français « gueules », c’est-à-dire l’émail héraldique de couleur rouge – la manière de dénommer le rouge sur un blason, tout comme le bleu est « azur », le noir « sable » ou le vert « sinople »¹¹. L’oscillation substantif-adjectif, qui

¹¹ *Oxford English Dictionary* : « Gules : 1. *noun* : red, as one of the heraldic colours ; in engraving represented by vertical lines. Hence *poetically* and *rhetorically*, the colour

faisait déjà vibrer le titre du sonnet, manifeste à nouveau sa pertinence : si l'enfant-poète (« *fifty years ago* », temps du souvenir) découvre les vertus de la métaphore, le poète adulte (« *here and now* », temps de l'écriture) a eu toute une vie pour explorer et s'appropriier les merveilles de la langue. Or « *gules* » en renferme de nombreuses, et d'inattendues : il s'agit d'une couleur (le rouge) tirant son nom d'un objet (la gueule d'un animal), c'est-à-dire d'une métonymie par « dérivation non affixale »¹² ; en tant qu'émail héraldique, cette couleur peut être exprimée en noir et blanc par des hachures verticales ; enfin, « *gules* » est dérivé du vieux français « gueules », si bien que ma traduction ne fait que restituer le mot, à peine altéré par l'ajout de deux voyelles, à la langue dont il est issu (Ott 1899 : 127).

Le sonnet de Heaney contient bien d'autres nœuds, qu'il me revient de défaire et de renouer dans un perpétuel travail d'ajustement ; c'est que « la traduction poétique suppose toujours des agencements différents, des sacrifices, des substitutions » (Etkind 1982 : 193). Je choisis par exemple de remplacer le deuxième mot du poème par une virgule : à la lecture, « Gueules et poussière de ciment » obligerait à une liaison [gœlze] que je juge à la fois peu euphonique et inopportune – en anglais, c'est tout le contraire : c'est sans le « and » que ce début de vers serait imprononçable. La deuxième partie du poème construit l'image d'un poète-maçon cimentant ses vers comme autant de briques « *jiggled and settled, tocked and tapped in line* ». Que peut le français face aux ressources imitatives de l'anglais ? Ces mots brefs, tous d'origine anglo-saxonne, font entendre le choc des briques sous la truelle ; et le terme *line*, plaisant jeu de mots métapoétique, désigne à la fois un alignement horizontal et un vers de poésie. Il me faut renoncer à cette ambiguïté sémantique sur laquelle, pourtant, repose la métaphore centrale du poète-maçon ; et renoncer, de même, à rendre les onomatopées si suggestives qui la précèdent. Les figures de style et les jeux verbaux forment ici un véritable catalogue des faits de langue, sorte d'abécédaire pour enfant poète. Faut-il les déclarer intraduisibles, le vertigineux adjectif composé « *held-at-arm's-length* », la belle formule nominale « *Damson as omen* », entre l'anagramme et le trompe-oreille [damzənəzəʊmən], ou encore ce « *weird* » si chargé de sens et d'histoire où se profilent, entre autres, les sorcières de *Macbeth* ? Peut-être, mais des phénomènes similaires seront recréés en français, ici par une assonance criarde (« brandie », « à vif »), là par un substantif épithète (prune présage), là encore par une quasi paronomase absente de l'anglais (« présage » / « étrange »).

red in general. 2. *adj.* Red in colour. Etymology : Old French *goules, gueules*, medieval Latin *gulae* plural, ermine dyed red ».

¹² « La dérivation non affixale est le procédé qui consiste à dériver un mot d'un autre mot sans affixations, par changement de classe syntaxique. [...] Du point de vue sémantique, il y a, entre adjectifs de couleur et noms d'objets de cette couleur, une relation de type métonymique, qui est réversible » (Lehmann et Martin-Berthet 2013 : 146-147).

C'est que, comme le relève Bonnefoy (1990 : 151), « toutes les langues n'ont pas leurs bonheurs aux mêmes points ». Il semble vain de chercher des équivalents systématiques au nom d'une illusoire préservation de l'effet ou du sens. Comme le fait remarquer Clive Scott (2012 : 127), « traduire une allitération par une allitération, ou une assonance par une assonance, entraîne le plus souvent un double pis-aller : (a) l'allitération ne porte pas sur les mêmes sons [...] ; (b) on ne peut allitérer précisément au même endroit du texte ». Bonnefoy (1990 : 96) évoque de bonne grâce les échecs apparents rencontrés au cours de sa traduction de W. B. Yeats, par exemple « *fish, flesh and fowl* », par quoi Yeats rassemble en trois mots la variété de la vie, et même, et surtout, par l'allitération, son élan, son apparente finalité »¹³. Le français « tout ce qui nage, vole et s'élançe », écrit-il, « ne retient l'élan que par une signification, non dans la substance des mots », alors que les mots « *fish, flesh and fowl* » semblent répéter « l'acte premier, divin, de la dénomination ». L'expérience de l'échec devant la traduction se retourne en expérience de l'origine, en proximité avec le travail le plus secret et le plus vaste qui donne naissance à la poésie, et que le poème singulier n'épuise pas. La traduction n'est plus échec, mais prolongement, expérience, exploration d'un élan, de ce que Bonnefoy nomme « une recherche dans l'inconnu, qui a été forcée de se clore dans une langue, dans cette forme et non dans une autre, alors que ce qui la motive est une traversée passionnée de toutes les formes ».

3. Le fraternel et le sacré

L'imitation, la restitution ne sont pas de mise lors même qu'elles passent parfois pour l'horizon de toute traduction poétique. Pour le dire autrement : traduire de la poésie, c'est toujours (re)créer de la poésie. Tel est sans doute le sens de la célèbre formule de Roman Jakobson (1983 : 86) : « La poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice ». Comme le relève Christine Lombez (2003 : 355), « on devine derrière une telle affirmation l'influence des thèses de Humboldt, selon lesquelles la poésie serait une parole qui entretient des liens “mystiques” avec la langue » (Lombez 2003 : 355). Tel est bien là, je crois, le reproche que l'on fait aux traducteurs non-poètes : ils auront beau faire, multiplier les efforts, les trouvailles, les coups de chance ou de génie, leurs tractations avec le langage demeurent par essence prosaïques. Cette perception semble nous ramener à notre point de départ – il faut être poète pour traduire un poète –, mais avec une précision supplémentaire : ce qui fait défaut, décidément, c'est le don poétique. Le traducteur anglais de Goethe déclare ainsi, à propos de la traduction d'Homère par Lord Derby : « Il a méconnu ces grâces subtiles, ces bonheurs d'expression que seul un poète peut reconnaître et reproduire » ; plus loin, il évoque « le

¹³ Voir sur ce point Risset 1999 : 163-166 et Edwards 2001 : 245-265.

gouffre qui sépare, d'une part les plus beaux résultats du bon goût et de l'effort, et d'autre part les accomplissements d'un don inné que nul ne saurait acquérir » (Haskell 1908 : 20). Une telle conception de la traduction poétique est très partagée, comme en témoigne le petit florilège que voici.

John Dryden :

La poésie possède un esprit si subtil, qu'en le transvasant d'une langue dans l'autre, il ne peut que s'évaporer ; et si l'on n'ajoute pas un autre esprit au cours de la transfusion, il n'en restera rien que *caput mortuum*. [...] Personne n'est capable de traduire la poésie si, en plus de détenir le génie propre à cet art, il ne maîtrise pas à la fois la langue de son auteur et la sienne propre.¹⁴

Nathan Dole :

Le poète, par définition, traduit en poète ; l'érudit, aussi admirable que soit son savoir, s'il n'a pas reçu des Muses un don spécifique, ne saura guère transcrire qu'une simple reproduction littérale des mots et du sens ; ce qui faisait le charme du poème, la beauté de sa forme, aura totalement disparu.¹⁵

Guillevic :

Principe – il faut être poète pour traduire un poème. À chacun son métier : au peintre de peindre, au chirurgien d'opérer, au poète d'écrire des poèmes. Or, qu'est-ce que traduire un poème, sinon écrire, d'après un modèle, un poème conforme au modèle ? On ne voit pas pourquoi et comment des diplômés universitaires ou autres titres confèreraient à quelqu'un le don poétique, le don de manier la langue de façon que celui-ci accède à la dignité du poème. (cité dans Pouchkine 1981 : 466)

Guillevic encore :

Ce qui est pour moi sacré [...] c'est de conserver le ton, la coloration, la résonance du poème, de donner (d'essayer de donner...) la même

¹⁴ « *Poetry is of so subtil a Spirit, that, in pouring out of one Language into another, it will all Evaporate; and, if a new Spirit be not added in the transfusion, there will remain nothing but a Caput Mortuum. [...] No man is capable of translating Poetry, who, besides a Genius to that Art, is not a Master both of his Authors Language, and of his own* » John Dryden, « The Preface to Ovid's Epistles » [1680], Paul Hammond (éd.), *The Poems of John Dryden*, Harlow, Longman, 1994-2005, 5 vol., t. I, p. 387. Nous citons ici la traduction de Marie-Alice Belle.

¹⁵ « *The poet must necessarily translate as a poet ; the scholar, however admirable be his scholarship, unless he have the peculiar gift of the Muses, will fail to transcribe anything more than a mere literal reproduction of the words and the sense; that which gave the peculiar charm the beauty of form will have entirely disappeared* » (Haskell Dole 1904 : xii).

émotion, la même vibration et pour employer un mot que je crois commode et parlant, le même choc que le poème original ; ce qui est sacré c'est de faire pénétrer le lecteur français dans le temple du poème pour qu'il assiste et participe à l'office qui s'y célèbre. (Guillevic 1986 : 88 ; voir Borphy 2009 : 203)

En invoquant « la Muse », « le génie », « l'esprit » ou « le don poétique », ces auteurs essentialisent le poète-traducteur et dénie à tout autre la faculté de combiner, fût-ce d'après modèle, les mots et les rythmes qui composent un poème. Or aucune de ces qualités n'offre en soi la garantie d'une traduction irréprochable. Guillevic a beau se prévaloir du « don poétique », il n'échappe pas plus qu'un non-poète aux chausse-trapes de la traduction, comme le montrent ces vers traduits-adaptés d'Attila József : « Du corail et ton cou dedans / Grenouilles sur l'eau de l'étang / Crottes d'agneau / Sur fond de neige au bout de l'an ». Traduction commentée en ces termes par un traducteur de poésie hongroise :

De quoi révoquer en doute l'idée reçue selon laquelle il faut être poète pour traduire des poèmes. Je n'arrive pas à comprendre comment Guillevic, l'auteur de ces vers, a pu s'en contenter. Tout y sent la contrainte, rien n'y est résolu. Pire : « Du corail et ton cou dedans » ? Comprends pas. C'est pourtant le vers liminaire, l'attaque du poème. La personne concernée se serait-elle coincé le cou dans un banc de coraux ? Je ne vois pas trop, sinon. Et je ne vois toujours pas comment ce vers peut prétendre vouloir dire quelque chose en français, quand je lis l'original : *klárisok a nyakadon*, « du corail à ton cou ». Tout ça parce que le traducteur n'a rien trouvé de mieux pour rimer avec *étang*. (Martin 2015)

Henri Meschonnic a vivement critiqué les traductions de Paul Celan par le poète français André du Bouchet, coupable à ses yeux d'avoir « édulcoré, travesti, censuré » le poète de langue allemande : « Cette traduction remplace la poésie par la poétisation, exemplairement » (Meschonnic 1973 : 87, 89). Pourtant, l'entreprise a suscité les commentaires les plus élogieux : d'abord parce que lecteurs et traductologues improvisés prennent rarement la peine de lire l'original en regard, ensuite parce qu'il existe, je crois, une onction de l'*auctoritas* du poète. Tel qui s'indigne des libertés que s'autorise le traducteur, du moins s'il n'est pas poète, s'émerveillera de reconnaître Jouve derrière son Shakespeare ou de déceler Heaney dans ses traductions de Dante¹⁶. Les

¹⁶ Sur ces deux appropriations poétiques d'une œuvre étrangère, voir Hersant 2004 : 23-24 ; *Id.*, 2014. C'est parce qu'il connaissait bien ce risque d'appropriation de l'œuvre étrangère que Cluny déclarait que ne pas être poète, pour un traducteur, était « peut-être même mieux » – voir plus haut notre note n° 2.

exemples de relâchement, de contresens¹⁷, de détournement poétique sont assez nombreux pour que l'on puisse se demander, avec Paul Bensimon (1990 : ii) : « Les poètes sont-ils toujours les meilleurs traducteurs de poésie ? ». Examinant une traduction de Paul Valéry, Pierre Leyris (1990 : 18) y relève à la fois d'heureuses trouvailles et de graves défauts, qui lui semblent procéder d'un « indéfectible attachement à une poétique trop stricte ».

Car traduire en poète, c'est aussi, parfois, substituer sa propre poétique à celle de l'œuvre traduite, sans doute au nom d'une « affinité apparente » autorisant tous les détournements¹⁸. Telle est l'autre forme, ou l'autre nom, que prend à l'occasion la sacralisation de la traduction poétique : la fraternité. Pour Bonnefoy, par exemple, « c'est dans un rapport de destin à destin, en somme, et non d'une phrase anglaise à une phrase française, que s'élaborent des traductions, avec des prolongements qu'on ne peut prévoir » (Bonnefoy 1990 : 56). Il est rejoint par Ungaretti : « Un travail de traduction est au fond une folie. [...] Il faut une sorte de fraternité d'âme, d'esprit et de goût »¹⁹. Ungaretti toujours, à propos de Jouve qui traduit son œuvre en français : « Les poèmes traduits par Jouve sont absolument parfaits. Il a fait œuvre vraiment *fraternelle* » (*ibidem*). Octavio Paz à propos de Charles Tomlinson, qui le traduit et qu'il traduit en retour : « Le hasard et le temps ont fait mûrir notre amitié, mais nous l'avons aussi choisie »²⁰. Heinrich Heine évoquant Gérard de Nerval : « Je ne peux pas, sans une profonde émotion, songer aux soirées du mois de mars 1848, où le bon et doux Gérard venait tous les jours me trouver dans ma retraite [...] pour travailler tranquillement avec moi à la traduction de mes paisibles rêvasseries allemandes » (Heine 1957 : vi). Selon Robert Ellrodt, le traducteur de poésie « doit s'inspirer lucidement, mais aussi par empathie, des particularités que le critique analyse » (Ellrodt 2006 : 68). Enfin, Christine Lombez admet qu'il se joue quelque chose d'essentiel dans ce rapprochement imaginaire entre deux êtres : « Le poète traducteur *est* sans nul doute le seul à réaliser la synthèse optimale qui fera du simple corps à corps avec les mots *autre chose*, la rencontre de deux "âmes parallèles", portée par la

¹⁷ Voir par exemple les erreurs de traduction (dans la version française du « Corbeau » de Poe) relevées chez Mallarmé par les éditeurs de ses *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 1529-1535, ainsi que les « erreurs de lecture, coquilles, ruptures de ton ou de rythme, omissions, faux-sens ou contresens manifestes » cités par Godin 1989 : 148-149.

¹⁸ « Pourtant, une affinité apparente semblait mener du Bouchet, plus qu'un autre, à traduire Celan. [...] Des moments isolés pouvaient faire croire à un même langage » (Meschonnic 1973 : 88).

¹⁹ Lettre d'Ungaretti à Paulhan [juin 1926], Giuseppe Ungaretti et Jean Paulhan, *Correspondance 1921-1968*, Paris, Gallimard, 1989, p. 75-76, (cité dans Violante Picon 1998 : 72).

²⁰ « *Our friendship ripened through chance and time but we chose it also* » Octavio Paz (Grogan 1992 : 151).

volonté indéfectible du poète “passeur” de convoier celle de l’*autre* “jusqu’au bout de sa route” » (Lombez 2003 : 377).

Faut-il être poète pour traduire un poète ? Ou encore : faut-il être poète pour traduire en poète ? On s’est efforcé de montrer (mais il y faudrait une étude comparative systématique, non une poignée d’exemples choisis et reconstruits) que la pratique traduisante d’un non-poète se rapproche, dans sa visée comme dans son processus, de celle que l’on observe chez certains poètes traducteurs ; et de clarifier les termes d’un lieu commun qui, malgré sa fortune et son ancienneté, repose sur de nombreux présupposés et autres informulés. Comme le relève Bonnefoy (1990 : 153), le fraternel dialogue entre le poète et son traducteur n’est pas réservé aux seuls poètes : « Si la traduction n’est pas une copie, et une technique, mais un questionnement, et une expérience, elle ne peut s’inscrire – s’écrire – que dans la durée d’une vie, dont elle sollicitera tous les aspects, tous les actes. Et cela n’exige pas que le traducteur soit “poète” par ailleurs ». Éloquents guillemets, car c’est bien dans un sens élargi qu’il convient d’entendre le terme. Le traducteur de poésie sera donc cet « être au tempérament artiste »²¹, possédant « la tournure d’esprit et l’imagination d’un poète »²², voire un simple « lecteur de poésie »²³. Telle est bien l’expérience que fait, dans ses meilleurs moments, le traducteur non-poète : « Quiconque traduit un poème devient *ipso facto*, à moins qu’il ne le soit déjà, poète lui-même (bon ou mauvais), ou si l’on veut, poète en abyme » (Davoust 1994 : 114). Tel Heaney décrivant dans un sonnet son éveil à la poésie, le traducteur se fait poète pour traduire un poème. Comment s’étonner que le passage d’une langue à une autre, d’un poème à un autre, autorise ou réclame aussi un changement dans le rapport qu’entretient tout traducteur avec sa langue et avec autrui ? « Le lieu commun selon lequel il faut être poète pour traduire de la poésie est erroné. D’excellentes traductions de poésie sont dues à des gens qui ne sont pas par ailleurs poètes ; il faut affirmer qu’ils sont alors poètes *en tant que* traducteurs, voilà tout. Personne ne dirait qu’il faut être romancier pour traduire des romans » (Masson 2007 : 77). La formulation même du titre de ce volume, et de la première phrase du présent article, révèle une ambiguïté sémantique pertinente – et même dialectique, puisqu’elle résout une apparente contradiction dans les termes : le poète traduit en (tant que) poète, le non-poète traduit en (se faisant) poète.

²¹ « La compétence particulière dont jouit l’être au tempérament artiste lui vient d’un sens très marqué des valeurs artistiques et esthétiques » (Reiss 2002 : 141, citée dans Lombez 2003 : 360).

²² « *It takes a poet to translate a poet. Or at least a translator with the mind and imagination of a poet* » (Kirkup 1978 : xxxi).

²³ « *The cliché that only poets can translate poetry is only half true. More exactly, only poetry-readers can translate poetry* » (Weinberger 2009 : 107).

Bibliographie

- BENJAMIN Walter, 2000 [1923], « La tâche du traducteur », traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, révisé par Rainer Rochlitz, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 3 vol., t. I.
- BENSIMON Paul, 1990, « Présentation », *Palimpsestes*, n° 2, *Traduire la poésie*, p. I-II.
- BERMAN Antoine, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.
- , 1999, *La Traduction et la Lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, Le Seuil.
- BONNEFOY Yves, 1990, *Entretiens sur la poésie : 1972-1990*, Paris, Mercure de France.
- BROPHY Michael (éd.), 2009, *Guillevic : la poésie à la lumière du quotidien*, Berne, Peter Lang.
- BORGES Jorge Luis, 1990, *Entretiens sur la poésie et la littérature*, Paris, Gallimard.
- DAVOUST André, 1994, « Traductologie et poésie », *Cahiers Charles V : Poésie en traduction*, n° 17, novembre, p. 111-186.
- DRYDEN John, 1994 [1680], « The Preface to Ovid's Epistles », HAMMON Paul (éd.), *The Poems of John Dryden*, Harlow, Longman, 1994-2005, 5 vol., t. I, p. 387 (traduit de l'anglais par Marie-Alice Belle).
- EDWARDS Michael, 2001, *Ombres de lune : réflexions sur la création littéraire*, Montpellier, Espaces 34.
- ELLRODT Robert, 2006, « Comment traduire la poésie ? », BENSIMON Paul (éd.), *Palimpsestes*, hors-série, *Traduire ou « Vouloir garder un peu de la poussière d'or... »*, p. 65-75.
- ETKIND Efim, 1982, *Un art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*, traduit du russe par Wladimir Troubetzkoy avec la collaboration de l'auteur, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- GARA Ladislav [László], 1966, « Sur quelques adaptations françaises d'un poème d'Ady », *Arion*, n° 1, Budapest, p. 113-120.
- GUERNE Armel, 2004, *Les Cahiers du Moulin*, Roy (Belgique), Les amis d'Armel Guerne, vol. III, n° 5, p. 2.
- GODIN Pierre, 1989, « Mallarmé traducteur, ou le contresens heuristique », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 2, n° 2, p. 148-149.
- GROGAN Ruth, 1992, « The Fall into History: Charles Tomlinson and Octavio Paz », *Comparative Literature*, vol. 44, n° 2 p. 144-160.
- GUILLEVIC, 1980, *Vivre en poésie : entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*, Paris, Stock.
- , 1986, « Traduire la poésie », *Cahiers suisses de littérature générale et comparée*, n° 3, Berne, Peter Lang, p. 87-98.
- HARTMANN Esa Christine, 2007, *Les Manuscrits de Saint-John Perse : pour une poétique vivante*, Paris, L'Harmattan.
- HASKELL Dole Nathan, 1904, *The Greek Poets: an Anthology*, New York, Crowell.
- HASKELL Juliana, 1908, *Bayard Taylor's Translation of Goethe's Faust*, London, s.e..

- HEANEY Seamus, 1996, *The Spirit Level*, London, Faber and Faber.
- , 2005, *L'Étrange et le Connu*, traduit de l'anglais par Patrick Hersant, Paris, Gallimard.
- HEINE Henri, 1957, « Préface », *Poèmes et légendes*, Paris, M. Lévy frères.
- HÉBERT Anne et SCOTT Frank, 1970, *Dialogue sur la traduction : à propos du « Tombeau des rois »*, Montréal, HMH.
- HERSANT Patrick, 2004, « Shakespeare en miroir : Pierre Jean Jouve », *Études épistémè*, n° 6, p. 16-24.
- , 2014, « “Qu’ici renaisse la poésie morte” : Seamus Heaney, traducteur de Dante », BERNADET Arnaud et PAYEN Philippe (éd.), *Traduire-Écrire : de l’expérience à la théorie*, Lyon, Presses de l’ENS, p. 307-324.
- JACQUIN Claire, 1990, « Le texte réfléchi : quelques réflexions sur la traduction de la poésie », BALLARD Michel (éd.), *La Traduction plurielle*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires de Lille, p. 47-69.
- JAKOBSON Roman, 1963, *Essais de linguistique générale*, traduit du russe par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit.
- KIRKUP James, 1978, « Preface », DAVIS A.R. (éd.), *Modern Japanese Poetry*, St. Lucia, Queensland, University of Queensland Press, p. xxxi.
- LADMIRAL Jean-René, 1994, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard.
- LEHMANN Alise et MARTIN-BERTHET Françoise, 2013⁴, *Lexicologie : sémantique, morphologie, lexicographie*, Paris, Armand Colin.
- LEOPARDI Giacomo, 1973 [1816], « Traduzione del libro secondo della Eneide », *Tutte le opere*, éd. Francesco Flora, Milano, Mondadori.
- LEYRIS Pierre, 1990, « Note sur un poème de Hardy traduit par Valéry », *Palimpsestes*, n° 2, *Traduire la poésie*, p. 7-18.
- LOMBEZ Christine, 2003, « Traduire en poète : Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett », *Poétique*, vol. III, n° 135, p. 355-379.
- MARTIN Marc, 2010, « La traduction : un jeu de pertes et profits », *Entre les lignes*, 17 mars, <http://www.litteraturehongroise.fr/entre-les-lignes/archive> (consulté le 15 janvier 2015).
- MASSON Jean-Yves, 2007, « Traduire la poésie », CHEVREL Yves (éd.), *Enseigner les œuvres littéraires en traduction*, Académie de Versailles, CRDP, p. 63-77.
- MESCHONNIC Henri, 1973, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard.
- MOUNIN Georges, 1955, *Les Belles Infidèles*, Paris, Cahiers du Sud.
- OTT André, 1899, *Étude sur les couleurs en vieux français*, Paris, Émile Bouillon.
- PENN WARREN Robert, 1961, *Conversations on the Craft of Poetry with Robert Frost [...] and Theodore Roethke*, New York, Holt, Rinehart and Winston.
- PLACIAL Claire, 2014, « “Seul un poète peut traduire la poésie” – Vraiment ? », *Langues de feu* [en ligne], billet du 26 octobre, <http://languesdefeu.hypotheses.org/814>.
- POUCHKINE Alexandre, 1891, *Œuvres poétiques*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1981, 2 vol., t. II.
- RAFFEL Burton, 1988, *The Art of Translating Poetry*, University Park, Pennsylvania State University.
- REISS Katharina, 2002, *La Critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, traduit de l’allemand par Catherine Bocquet, Arras, Artois Presses Université.

- RICŒUR Paul, 2004, *Sur la traduction*, Paris, Bayard.
- RISSET Jacqueline, 1999, « Le dialogue circulaire : Bonnefoy traducteur de Yeats », BRODA Martine (éd.), *La Traduction-poésie*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 163-166.
- ROBEL Léon, 1968, « Problèmes théoriques de la traduction de la poésie russe en français », *Revue des études slaves*, vol. 47, fascicule 1-4, Prague, p. 123-128.
- SAINT JÉRÔME, *Lettres*, 1953, traduit du latin par Jérôme LABOURT, Paris, Les Belles Lettres, 8 vol., t. III.
- SCOTT Clive, 2012, *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SHELLEY Percy Bysshe, 1909 [1821], « Défense de la poésie », *Œuvres poétiques complètes*, traduit de l'anglais par F. Rabbe, Paris, Stock.
- VENDLER Helen, 2000, *Seamus Heaney*, Cambridge, Harvard University Press.
- VIOLANTE PICON Isabel, 1998, *Une œuvre originale de poésie : Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- WEINBERGER Eliot, 2009, « Alter and the Psalms », *Oranges & Peanuts for Sale*, New York, New Directions.