

Quatrième année, 8, Printemps-Automne-hiver 2008 au printemps 2009

Une Emily Dickinson française
et
eine deutsche Emily Dickinson

James W. UNDERHILL

Université Stendhal, Grenoble

Maître de Conférences

e-mail: james.underhill@u-grenoble3.fr

(Date de réception : 27/02/2009 - Date d'approbation : 23/04/2009)

Résumé

La poésie d'Emily Dickinson n'a pas besoin de défenseurs en France aujourd'hui. Depuis les années cinquante, plusieurs traducteurs ont su la faire apprécier par le public français. Mais ses traducteurs ont dans l'ensemble visé un objectif modeste, faire entendre ce que Dickinson voulait dire. Et c'est seulement avec les traductions de Claire Malroux que le public français a pu commencer à comprendre la « signifiante » des sonorités et l'organisation des vers chez Dickinson. Malroux vise à répondre à un poème par un poème. En revanche, Malroux n'estime pas nécessaire de préserver la métrique. La traductrice allemande, Gertrud Liepe, nous offre une des traductions poétiques les plus éclatantes. Interprétations, au sens artistique du terme, les traductions de Liepe montrent que la traductrice sait écouter le sujet qui se cristallise dans le mouvement et l'organisation des poèmes et trouve les moyens de faire entendre en allemand cette voix qui parle dans une tradition en prenant position par rapport à la poésie et la versification de cette tradition. Ainsi, ce n'est ni pour défendre une écriture féminine, ni pour défendre une traduction féministe, que cet article aborde le travail de deux traductrices du grand poète Emily Dickinson. C'est pour explorer les contraintes qu'imposent la langue et la tradition métrique en anglais, en français et en allemand, avant de considérer la manière dont le poète adopte, adapte et transforme les contraintes de sa langue.

Mots-clés : Dickinson, Malroux, Liepe traduction, poésie, écriture féminine.

Écriture, réécriture et traduction féministe

Depuis plus d'une génération, on observe un phénomène socioculturel curieux : d'un côté, la pensée féministe en France s'inspire des travaux sur le « gender » élaborés dans le monde anglophone. De l'autre, aux Etats-Unis, les penseurs féministes et une discipline tout entière, « gender studies », s'inspirent de la notion d' « écriture féminine » telle qu'elle a été élaborée par Hélène Cixous, Julia Kristeva et Luce Irigaray. En anglais, *écriture* n'est pas *writing*. *Writing* appartient à la tradition, et donc au patriarcat. *Writing* implique « phalocentrisme » ; *écriture*, en revanche, résiste à la traduction, résiste à la tradition, résiste à ce qu'on appelle désormais une vision « masculiniste » (*masculinist*) du monde. *Écriture* et *écriture féminine* impliquent une aventure. C'est l'aventure d'une pensée féministe ou tout simplement d'une pensée « féminine », qui se libère des contraintes de la tradition, de ses concepts et de ses mots, de ses formules et de ses postures politiques affichées ou implicites.

La contestation de la tradition dite « masculiniste » n'est bien sûr pas sans conséquences pour notre conception de l'acte du traduire. Depuis vingt ans certains hommes et femmes s'engagent à relire les traductions et à critiquer les diverses pratiques et stratégies qui ont été adoptées pour mieux assimiler l'original dans une culture qui impose ses normes en termes de « gender ». Ce projet de « relecture » ou de « révision » a lieu dans un débat plus large, celui sur la « normalisation » de l'original par sa traduction. Ce projet évoque sous un nouvel angle la difficulté qu'éprouvent les traducteurs à faire passer ou à imposer l'« étrangeté » de l'œuvre (Berman) face aux forces de la « domestication » (*domesticating strategies*, Venuti, 1995).

Il y a déjà vingt ans, Lori Chamberlain (1988, dans Venuti 2004) nous appelait à réviser notre conception (sexuée à ses yeux) du texte. À la place d'un rapport de force entre un texte « féminisé » dont on louait les « charmes » et un traducteur « viril », « masculinisé », qui chercherait à s'imposer en « usurpant » l'original, Chamberlain anticipait une traduction féministe. Elle affirmait que ce qui « devait être renversé est le processus par

lequel la traduction est soumise à nos manières de construire le *gender* » (idem. 319). Par une pratique nécessairement « utopique » (*utopic*, *ibid.*), la traductrice deviendrait, selon Chamberlain, la « maîtresse » des forces culturelles qui, jusqu'à là, l'avaient maîtrisé.

Cette position théorique et politique, Rosemary Arrojo l'élabore dans son article paru en 1994, *Fidelity, and the Gendered Translation*. S'appuyant sur l'article de Chamberlain, Arrojo s'aligne avec Shoshana Felman pour envisager une réponse à ce que veut dire « lire en tant que femme » (*read as a woman*, Arrojo, 147). Anticipant beaucoup de l'« union prometteuse entre féminisme, le postmodernisme et la discipline émergente de *translation studies* » (idem. 148), Arrojo espère dépasser « l'opposition traditionnelle et « masculine » entre le travail de production et reproduction dans le domaine de la traduction (*ibid.*). Il sera question, d'après elle, de réviser « nos conceptions familières de la fidélité que nous devons à l'original » (*ibid.*). À la place d'une humilité ou d'une servilité, elle prône l'adoption d'une posture nettement plus affirmée, voire agressive, « un rôle actif et interventionniste » (Arrojo, 149). Dans la « traduction sexuée » (*gendered translation*, *ibid.*), il faut envisager une nouvelle étique du traduire, affirme Arrojo. Il ne s'agit pas d'assurer « la protection du sens de l'auteur coûte que coûte » (*ibid.*). Il sera question de le remettre en question, car les traducteurs qui « partagent une sensibilité pour ce que sont leurs voix sexuées (*gendered voices*) ont surtout une sensibilité pour les « responsabilités politiques associées à ces voix » (*responsibilities associated with those voices*, *ibid.*).

La question de la voix et de l'oralité est fondamentale pour toute traduction poétique. Berman et surtout Meschonnic (1972, 1985, 1999) ont abordé la question de la transposition du rythme, de l'oralité et de la voix du poème. Comment repenser leurs questionnements dans le contexte de cette révision féministe de la pensée de la traduction ? Afin d'aborder ces questions, on peut d'emblée se demander ce que devient une « voix féminine » dans les traductions de ses poèmes. En effet, il sera question d'essayer d'entendre le poète américain, Emily Dickinson, dans ses

traductions françaises et allemandes. Qu'entendons-nous dans la voix de cette Emily Dickinson française et dans la voix de cette Emily Dickinson allemande ?

Traducteur ou Traductrice

Les traducteurs français des poèmes d'Emily Dickinson sont nombreux, mais une voix, une traductrice, s'impose depuis la parution de son premier recueil en 1989 chez Belin, recueil qui a été suivi par une deuxième édition élargie avec préface et présentation du poète chez Gallimard en 2007, la voix de la traductrice, Claire Malroux. Est-ce parce qu'une femme traduit une femme que nous entendons plus clairement la voix du poète dans l'Emily Dickinson française que nous offre Malroux ? En comparant les traductions de cette traductrice, nous pourrions être enclins à le croire. Comparons la traduction de la traductrice, Claire Malroux, avec celle du traducteur, P. Messiaen :

Come slowly – Eden ! Lips unused to Thee – Bashful – sip thy Jessamines – As the fainting Bee – Reaching late his flower, Round her chamber hums – Counts his nectars – Enters – and is lost in Balms! Dickinson, in Johnson <i>I</i> , poème 211, 148	Viens doucement, paradis terrestre ! Les lèvres qui ne sont point accoutumées à toi Sucent, timide, tes jasmins ; Ainsi l'abeille pâmée, Atteignant tard sa fleur, Bourdonne autour de la chambre, Compte ses nectars, entre Et se perd dans les parfums ! Messiaen 1956, 115-117	Viens lentement – Eden ! Des lèvres encore novices – Chastes – hument tes Jasmins – Comme l'Abeille pâmée – À sa fleur parvenue tard, Bourdonne autour de son calice – En recense les nectars – Pénètre – et se perd dans les Délices. Malroux 1989, 33
--	--	---

Il ne s'agit pas de dénigrer le travail de l'un pour célébrer le travail de l'autre, mais on constate en lisant les traductions à haute voix que quelque chose de la « musique » que l'on entend dans la voix d'Emily Dickinson résonne dans la traduction de Malroux, quelque chose qui est perdu dans la traduction de Messiaen. La traduction de ce dernier transpose le sens et on trouve parfois d'heureuses formules (« Sucent, timide, tes jasmins » et « se perd dans les parfums ! »). Mais en règle générale, Messiaen perd l'oralité en route. Malroux préserve les pauses expressives qui donnent une diction hésitante et signifiante. Elle reproduit les majuscules (qui agissent elle-aussi sur la lecture du poème). Sa phrase est plus percutante : et si elle ne parvient pas à préserver la rime dans la première strophe, la rime organise la deuxième et rend possible un rapprochement sémantique intéressant (calice/Délices). Son allitération également relie la pénétration et la perte (« Pénètre – et se perd dans les Délices »). Ainsi l'attrance pour le paradis – expérience charnelle – ne perd pas son charme : le ravissement de l'expérience spirituelle est préservé dans sa traduction.

On trouve chez Malroux une oralité. Une écoute du poème et une écoute de ses propres vers. C'est une activité aussi sémantique que formelle, car Malroux est à l'écoute du mouvement du sens chez Dickinson. Si elle ne parvient pas à garder un lien sémantique forgé par l'allitération ou l'assonance dans l'original, elle cherche à dédommager la perte. Ainsi si elle perd la force allitérative de *Debauchee of Dew* dans les vers suivants, elle compense par un lien d'assonance, reliant « Rosée » et « été » pour renforcer le romantisme du poète.

Inebriate of Air – am I – And Débauchee of Dew – Dickinson, Johnson poème 214, 149	À moi – Souïleries d'Air – Orgies de Rosée – Aux jours sans fin de l'été Malroux 1989, 33
--	---

Ailleurs, Malroux invente des allitérations qui n'existent pas dans

l'original mais qui ajoute à la force expressive de ses traductions. Ainsi, elle traduit *To see the little Tippler / From Manzanilla come !* par « Pour voir, de Manzanilla venue - / Passer la **petite Poivrote !** » (Malroux 1989, 33). Elle traduit *Elate us – Till we almost weep –* par « Jusqu'aux **larmes – nous exaltent –** ». Cette oralité n'est ni le fruit du hasard ni simplement une pratique intuitive, c'est une pratique qui se nourrit d'une écoute et d'une stratégie réfléchie. À la différence de certains des critiques du poète et de ses traducteurs, Malroux admire la versification de Dickinson. Elle loue « l'extrême virtuosité des rimes [...] se terminant par des occlusives labiales et [...] par des dentales... » (Malroux 2007, notes, 400). Elle analyse et elle interprète le tissu sonore du texte et c'est son écoute qui permet une réponse poétique.

L'oralité de Malroux montre une sensibilité que l'on ne trouve ni dans les traductions de Messiaen (1956) ni chez Alain Bosquet (1957). Forgue (1970) reproduit comme Malroux les traits d'unions : et sa phrase a le même caractère percutant. Philippe Denis (1986) dans un recueil moins ambitieux de quarante-sept poèmes reproduit les traits d'union, mais il suit la phrase vers par vers sans l'avoir assimilée et sans savoir la manipuler avec la même habileté que Malroux et Forgue qui parviennent à placer des mots signifiants en fin de vers. Il ne peut être question ici de comparer les stratégies de ces traducteurs. L'envergure de cet article rendrait impossible un bilan équitable de tout ce que ces traducteurs réussissent à faire. Néanmoins, il est essentiel de souligner la nature différente des objectifs de ces traducteurs. Messiaen, Bosquet, Forgue et Denis visent, tous les quatre, une traduction du sens du poème. Malroux cherche à traduire la « poésie » de Dickinson.

La question est de savoir si cette écoute du poème peut être attribuée au *gender* de la traductrice. Deux éléments nous poussent à répondre de manière négative. D'abord, les traductions de Patrick Reumaux (1998/2003) montrent, comme celles de Malroux, un souci pour l'oralité. Dans la strophe suivante du poème 701 (Johnson *II*, 540), Reumaux pose, de manière expressive « pensée avortée » en fin du vers et le relie par répétition et par

assonance à « Pensée » et à « année ». On remarquera, en revanche, que dans cette réflexion sur le rapport entre la pensée et le temps, on ne trouve dans l'original ni assonance ni rime (avant la strophe finale).

<p>A thought went up my mind today – That I have had before – But did not finish – some way back – I could not fix the year – Dickinson</p>	<p>Aujourd'hui m'est venue à l'esprit une Pensée – Que j'ai déjà eue – Il y a un moment – une pensée avortée – Je ne sais plus de quelle Année – Reumaux, 173</p>
--	---

Dans la réflexion sur la Mort (masculin/e en anglais) dans le poème qui commence par *Because I could not stop for Death / He kindly stopped for me*, Reumaux compense l'alliteration *labor/leisure* avec une allitération « **pressait/pensums/passe-temps** ».

<p>We slowly drove – He knew no haste And I had put away My labor and my leisure too, For his civility – Dickinson, poème 712, Johnson II, 546</p>	<p>Nous conduisions lentement – rien ne La pressait J'avais mis de côté Mes pensums, mes passe-temps aussi, Vu Sa Civilité Reumaux, 175</p>
---	--

Mais c'est surtout dans la manipulation de la phrase et dans l'articulation de ses « membres » que Reumaux (comme Forgue aussi par moment) parvient à reproduire le rythme si particulier de Dickinson. Prenons la première strophe du poème 654, 505 :

<p>A long – long Sleep – A famous – Sleep – That makes no show for Morn – By Stretch of Limb – or stir of Lid – An independent One – Dickinson</p>	<p>Un Long – long Sommeil – un Merveilleux – Sommeil – Qui ne tient pas compte du Matin – En Étirant un Membre – ou en soulevant une paupière – Un Somme indépendant – Reumaux, 159</p>
---	--

Reumaux réussit moins souvent que Malroux à faire résonner la voix de Dickinson et à faire entendre son oralité en français, mais il est clair que le traducteur et la traductrice sont animés par le même désir. À la différence des quatre autres traducteurs, ils cherchent à faire une traduction en prose poétique, en vers libres parfois rimés. L'esthétique visée est celle des grands traducteurs de Shakespeare, Pierre Jean Jouve et Yves Bonnefoy, et du grand traducteur de Hopkins et T.S.Eliot, Pierre Leyris : l'alternance libre de vers métriques et vers libres chargés de sonorités expressives.

Il faut avouer que chez Malroux, parfois, et plus souvent chez Reumaux, la tentative est moins réussie que dans les exemples cités jusqu'ici. Si nous comparons par exemple la traduction de Malroux du poème 303 avec celle de Forgue, nous retrouvons autant de sensibilité pour l'oralité chez Forgue que chez Malroux :

<p>The Soul selects her own Society – Then – shuts the Door – To her divine Majority – Obtrude no more no more – Unmoved – she notes the Chariots – pausing – At her low Gate – Unmoved – en Emporor be kneeling Upon her Mat – I’ve known her – from an ample nation – Choose One – Then – close the valves of her attention – Like Stone – Dickinson (<i>obtrude</i> remplacé par <i>present</i>, chez Johnson I)</p>	<p>L’âme choisit sa compagnie Puis se calfeutre. Dans sa pluralité divine Plus d’intrusion. Impassible, elle voit s’arrêter les carrosses A son humble porte – Impassible, un Empereur fût-il à genoux Sur son paillason. Je sais qu’au sein d’un vaste peuple Elle a choisi – un Etre, Puis obturé son attention Comme un caillou. Forgue 1970, 73</p>	<p>L’âme choisit sa Compagnie – Puis – ferme la Porte – À sa Majorité divine – Ne présentez nul autre – Impassible – elle voit les Chars – faire halte – Devant son humble Grille – Impassible – un Empereur fût-il à genoux Sur le tapis du Seuil – Je l’ai vue – dans une ample nation – En élire Un – Puis tel un Minéral – clore les Valves De son attention – Malroux 1989, 71</p>
---	--	--

Un deuxième élément qui nous pousse à croire que l’écoute d’une voix féminine n’est pas le propre de la femme est que la traduction qui est à tous les égards la moins intéressante a été effectuée par une femme. Odile de

Fontenelles dans ses traductions de vingt-six poèmes ne cherche qu'à reproduire le sens. Le résultat est une reproduction fidèle du message d'une série de poèmes, certes inédits en français, mais d'une valeur esthétique incertaine. Voici un exemple :

'Twas my one Glory –	C'était ma seule Gloire –
Let it be	Qu'on s'en
Remembered	Souviennne
I was owned of Thee –	J'étais possédée de Toi –
Dickinson, poème 1028, Johnson II, 732	Fontenelles 1997

Les partisans de l'« écriture féminine » n'ont jamais soutenu que toutes les femmes savent écrire : elles n'ont pas affirmé non plus que les hommes ne puissent pas écrire une « écriture féminine ». Cixoux trouve du féminin chez Joyce. Cela dit, en s'appuyant sur nos exemples, il semble que l'oralité dépende plus d'une qualité d'écoute, et d'une sensibilité à la poésie que du *gender* du traducteur. C'est une pensée de la pratique poétique que nécessite la traduction d'un poème.

Ce sont les hommes qui présentent Dickinson au public français et qui la font connaître. C'est grâce à eux qu'on a pu entrer dans la vision du monde de ce poète qui tremble, oscillant entre le sublime et la vie domestique, avec ses draps, ses tiroirs et ses oiseaux qui se transforment en liens symboliques. C'est par leur prose que nous commençons à prendre nos points de repère dans les paradoxes de la poésie de cet américain qui trouble depuis plus d'un siècle ses lecteurs anglo-saxons par ses rapprochements lexicaux étonnants et déroutants. Mais le monde dans lequel les traducteurs, Messiean, Bosquet, Forge et Denis, nous fait entrer demeure un monde sans poésie. Seuls Malroux et Reumaux (qui profitent du travail de leurs prédécesseurs pour rebondir) ont su faire entendre une poésie dans le monde de Dickinson. La question est de savoir, quelle poésie ?

Ce que Malroux a su entendre

L'analyse que Malroux fait de la versification des poèmes n'est pas sans perspicacité. D'autres traducteurs ont affirmé comme elle que la métrique des poèmes de Dickinson repose habituellement sur l'alternance de tétramètres et de trimètres, le mètre utilisé dans les hymnes protestants d'Isaac Watts (Messiaen, 58, et Forgue, 35), mais Malroux ne confond pas le mètre et le rythme, l'interaction de la phrase (le souffle du poète) et le mètre. Contrairement à Messiaen qui est déçu par Dickinson, trouvant que sa « forme est constamment brève, quelque peu monotone », et qui conclut que le poète « a le souffle court » (59), Malroux entend dans cette métrique (qu'elle qualifie de « souple », 2007, 27) une voix. Elle entend la « variation des groupes rythmiques à l'intérieur de ce moule » (ibid.). Malroux trouve que le remplacement de rimes par des assonances et l'introduction du trait à maintes reprises « met en évidence la démarche haletante du poète et révèle la discontinuité d'une pensée comme agglutinée qui procède par bonds, » (ibid). C'est justement cette discontinuité qui, selon la traductrice, confère à la poésie son caractère moderne. Le tiret « surprend le souffle ou le sens [...] tisse de nouvelles combinaisons entre les vers ou segments de vers qu'il sépare, jusqu'au dernier d'entre eux, point d'orgue qui prolonge à l'infini le poème ou cassure qui le brise net » (28).

C'est effectivement une analyse fine qui correspond à l'expérience du poème quand on le lit en anglais. Mais qu'en est-il de la traduction ? Certes, Malroux captive cet effet de discontinuité. En ce sens, Malroux est un traducteur « moderne ». Son sens esthétique de la poésie est inspiré par Mallarmé et sans doute par T.S.Eliot. Mais qu'est-ce qui est « brisé » dans ses traductions ? En fait, rien : car la métrique n'a rien construit qui peut être « cassé ». Sans la règle, la transgression devient impossible : sans continuité, pas de discontinuité, sans forme fixe, pas de « vers libéré ».

L'oralité de Malroux, est-elle l'oralité du poète ? La forme fixe inspirée des hymnes de Watt est absente. Pour cerner sa disparition, il faut d'abord analyser le fonctionnement du mètre syllabo-accentuel chez Dickinson. Si

l'on adopte la scansion binaire de Derek Attridge (1982) qui distingue syllabes fortes (*stresses*), faibles (*unstressed syllables*) et « accentuables » (*stressable*) des accents métriques (*beats*) et des pauses entre eux (*offbeats*), on constate effectivement que le mouvement de la parole s'adapte de manière flexible au mètre.

-s s -s +s -s +s -s +s

As from the earth the light Balloon

o B o B o B o B

+s +s -s -s -s +s

Asks nothing but release –

o B o B o B

-s +s -s s -s s s +s

Ascension that for which it was,

o B o B o B o B

s +s -s +s -s s

It's soaring Residence.

o B o B o B

-s +s-s +s -s +s -s +s

The spirit looks upon the Dust

o B o B o B o B

s +s -s s s +s

That fastened it so long

o B o B o B

S +s -s +s -s

With indignation,

o B o B o

s -s +s

As a Bird

B o B

-s +s -s -s -s +s

Defrauded of its Song.

o B o B o B

Dickinson, poème 1630, Johnson *II*, 1118-9 (Erreur de la traductrice qui le cite comme poème 1651)

Dans ces vers, les suites de trois syllabes inaccentuées permettent la « suraccentuation » (*promotion*) de la syllabe interne. Ainsi le mouvement de ces vers affirme avec délicatesse la métrique. La suite de syllabes accentuées permet le processus inverse, « sousaccentuation » (*demotion*). L'avant-dernier vers est coupé en deux, ce qui marque une pause avoisinant une césure mais qui ne rompt pas avec le mètre : c'est une pause qui fonctionne comme un ralentissement expressif annonçant la clôture du poème.

Dans sa traduction, en revanche, Malroux nous propose une version qui représente fidèlement le sens, mais qui ne montre aucune organisation métrique.

Comme de la Terre le Ballon léger	9/11
Ne demande que sa libération –	9/10
L'ascension vers sa raison d'être,	8
Son essor, Résidence.	6
L'âme considère la Poussière	7/9
Qui l'a liée si longtemps	7
Avec indignation,	6
Comme un Oiseau	4
Frustré de son Chant.	5

Il ne s'agit pas simplement d'une question formelle d'ordre secondaire. Le mouvement des vers anglais nous emporte et nous transporte sur une trajectoire spirituelle. L'essor de l' « âme-ballon » qui tend vers le ciel pour s'unir avec Dieu. En revanche, en français, la libération de ce monde et l'ascension spirituelle demeure une idée. La musique des vers – ou plutôt la métrique qui rappelle l'hymne, la célébration du cosmos et de son harmonie – se trouve annulée. Le lyrisme de Dickinson monte vers le ciel métriquement, et c'est encore en vers métriques que ce lyrisme tombe par

terre, dans la poussière, ainsi rappelant au fils d'Adam son origine et son destin, la mort. Le chant du monde, la célébration de la création se chante en vers chez Dickinson. Qu'elle s'émerveille devant le rouge-gorge ou la chauve-souris, Dickinson pense et parle en vers. Et dans le poème que nous venons de citer, même le dés-enchantement se chante.

Ce que Gertrud Liepe a su entendre

La rencontre entre Emily Dickinson et Gertrud Liepe a produit une des plus belles œuvres traduites en vers. En 1970, Liepe publie une large sélection de poèmes avec leurs traductions en allemand chez Reclams Universal-Bibliothek. La traduction allemande montre une grande sensibilité pour le lexique de Dickinson. Elle entre dans la poésie de son monde, dans sa vision du monde et, lorsqu'elle en ressort, elle trouve le mot juste qui va dans le sens du regard du poète. Ainsi, elle improvise avec justesse en traduisant *I robbed the Woods – The trusting Woods*, par *Ich plünderte die Wälder – / Die vertrauenden Wälder* (Liepe, 10-11). *Plündern* (« piller », en français, *plunder* ou *pillage* en anglais) convient parfaitement à l'esprit du poème. Comme Malroux, Liepe entre dans l'organisation des idées dans le poème, cerne ses oppositions et ses juxtapositions, ses sauts et ses décalages, puis reformule une syntaxe expressive qui est à elle sans trahir celle de l'original. Liepe ne se contente pas de suivre le poème vers par vers comme le font Denis et Messiaen, et cela lui permet d'insister sur les pauses expressives et surtout de mettre en relief les rimes : car, en effet, les vers de Liepe riment.

De plus, c'est en reproduisant la forme de ce poète romantique que Liepe met en évidence le rapport critique de Dickinson vis à vis du romantisme : car le lyrisme qui chante chez Dickinson et chez Liepe n'est pas celui de l'extase que l'on retrouve dans le romantisme traditionnel. Au lieu de chanter la poésie de printemps, Dickinson chante l'automne et sa « prose ». Nous nous trouvons confrontés au décalage entre l'hymne qui chante traditionnellement le sublime et un Dieu inconnaissable, et Dickinson qui

chante l'écureuil qui se balade entre brume et brouillard. Liepe chante le même lyrisme, touchant par sa proximité et son accessibilité.

Besides the Autumn poets sing A few prosaic days A little this side of the snow And that side of the Haze – [...] Perhaps a squirrel may remain – My sentiments to share – Grant me, Oh Lord, a sunny mind – Thy windy will to bear! Dickinson poème 131, Johnson <i>I</i> , 93-4	Neben den Herbstpoeten singen Einige prosaische Tage Ein wenig diesseits von dem Schnee Und jenseits vom Dunst im Hage – [...] Vielleicht bleibt noch ein Eichkatze – Meine Gefühle zu stillen – Gib mir, o Herr, ein sonnig Gemüt – Für deinen windigen Willen! Liepe 1970, 21
--	--

Bien sûr, le mètre en allemand se rapproche plus de celui de l'anglais. Les deux systèmes métriques reposent sur l'alternance systématisée des accents métriques et sur les pauses constituées d'une ou de plusieurs syllabes inaccentuées. Les vers de Liepe se scandent comme ceux de Dickinson:

Neben den Herbstpoeten singen

B o B o B o B o

Einige prosaische Tage

B o B o B o

Ein wenig diesseits von dem Schnee

o B o B o B o B

Und jenseits vom Dunst im Hage –

o B o B o B

[...]

Vielleicht bleibt noch ein Eichkatze –

o B o B o B o

Meine Gefühle zu stillen –

B o B o B o

Gib mir, o Herr, ein sonnig Gemüt –

B o B o B o B

Für deinen windigen Willen!

o B o B o B o

Chez Liepe, c'est le rythme de la ballade qui s'impose, un vers plus proche de la poésie du peuple, plus flexible, qui permet plusieurs syllabes inaccentuées entre les accents. Christoph Küper dans son *Sprache und Metrum* (Langage et Métrique, 1988), scanderait autrement ces vers, utilisant :

/ \

« x » pour dénoter les syllabes, « x » pour les syllabes fortes, « x » pour les

accents secondaires et « x » pour les accents métriques. Toutefois, sa scansion intègre les principes de la « suraccentuation » et la « sousaccentuation » et il aboutera sans doute à la même scansion que la mienne qui reprend la scansion d'Attridge.

Il est donc vrai que le mouvement de la traduction allemande s'approche de celui de l'original. Néanmoins, malgré cette similitude fondamentale qui rapproche les deux métriques, on ne doit pas surestimer l'importance du mouvement métrique pour l'expressivité de la poésie. En comparant les mètres, il ne faut pas oublier le poème, car c'est le poème qui exprime quelque chose et non sa forme. Les spécialistes de la métrique et de la versification, en revanche, sont parfois les victimes de leurs concepts. Ils pensent la forme et oublient le sens, retrouvent le style mais oublient l'organisation de l'idée. Ce faisant, on est souvent enclin à attribuer une expressivité au mètre qui appartient à la phrase et au poème. Les traducteurs tombent souvent dans le même piège. Les traducteurs français par exemple louent souvent le pentamètre tout en se lamentant sur l'impossibilité de reproduire en français le vers de Shakespeare.

Pour se protéger contre le charme de cette sacralisation de la forme, il suffit de se rappeler que les mauvais pentamètres existent, vers sans poésie,

sans expressivité, sans intérêt. Il suffit de comparer deux phrases qui partagent la même structure (*stress contour*) :

S +s -s s -s +s -s +s +s s

If music be the food of love, play on :

Shakespeare, *Twelfth Night*, I:i, 289.

s +s -s s -s +s -s +s +s s

If Mandy takes the phone from Liz, hang up!

Répondre rythmiquement au premier vers semble naturel: déclamer la deuxième phrase serait, bien évidemment, tout à fait absurde.

Pourtant, la célébration du mètre est chose banale chez les traducteurs, et on oublie facilement la conclusion – fâcheuse mais incontournable – d’une telle célébration. Selon la logique de cet argument, sans le pentamètre, le français serait une langue sans poésie, sans expressivité. Heureusement, il suffit de lire un poème français pour se dégager de cette logique. Si la poésie française ne connaît pas le pentamètre, elle s’en passe sans problème, car l’expressivité est dans l’expression, dans le discours, dans l’organisation de la parole. Les poètes français ont leurs mètres et leurs stratégies pour engendrer l’harmonie et pour provoquer la rupture. L’harmonie et les hymnes se trouvent autant en français qu’en anglais. Hugo savait chanter l’harmonie du monde (comme on peut l’entendre dans l’extrait suivant). Il affirmait même, en inversant l’équation, que Dieu avait fait le monde en vers. En célébrant la création en vers, il pensait fusionner avec la Nature et par ce biais retrouver Dieu :

Extase

Et j’entendis une grande voix

Apocalypse

J’étais seul près des flots, par une nuit d’étoiles,
 Pas un nuage aux cieux, sur les mers pas de voiles.
 Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel.
 Et les bois, et les monts, et toute la nature,

Semblaient interroger dans un confus murmure
Les flots des mers, les feux du ciel.

Et les étoiles d'or, légions infinies,
À voix haute, à voix basse, avec mille harmonies,
Disaient, en inclinant leurs couronnes de feu ;
Et les flots bleus, que rien ne gouverne et n'arrête,
Disaient, en recourbant l'écume de leur crête :
C'est le Seigneur, le Seigneur Dieu ! (Hugo, cité par Rees, 43)

Comme toujours, la grandeur et la beauté des vers d'Hugo imposent le respect. Mais c'est un respect pour la Nature et pour Dieu qu'Hugo veut nous imposer ici. Il s'agit de nous emporter par le souffle de son rythme vers le Saint Esprit : parmi les étoiles, entre les flots son regard cherche à pénétrer le Divin.

Pourquoi ne pas faire résonner Dickinson dans les alexandrins qu'adopte Hugo, vers qui lui permettent d'évoquer l'harmonie dynamique du monde ? En effet, on aurait pu rendre une Emily Dickinson en vers rimés. Toutefois, il est loin d'être certain que Malroux aurait pu le faire. Il ne s'agit pas là d'une critique de style ou d'une réflexion sur les compétences de cette traductrice hors pair. Il s'agit d'insister sur ce que Berman aurait appelé l'« étrangeté » d'Emily Dickinson. L'« étrangeté », c'est ce qui résiste à chaque époque, ce que nous avons du mal à entendre. C'est le culturel que l'on ne sait pas assimiler (Meschonnic 1999). Ce qui est « étrange » pour Malroux, c'est surtout la foi. La traductrice la repère et convient que sans « les instants de jouissance terrestre qu'elle exalte, les moments d'épiphanie qu'elle connaît » la « poésie d'Emily Dickinson perdrait son substrat et son relief » (Malroux 2007, 23). Mais Malroux tourne autour de cette foi sans y rentrer, sans essayer d'y pénétrer. Malroux ne croit pas en la poésie du monde que chante Hugo en français, et Shelley en anglais. Pour elle, c'est le retour sur terre, la chute qui suit l'ascension spirituelle de l'« âme-ballon » qui sonne vrai chez Dickinson. C'est précisément là que Malroux se révèle « moderne » elle-

même. Pour Malroux, Dieu est mort, il est donc à regretter que, malgré sa rébellion, Dickinson apparaisse « incapable de renoncer à la foi » (2007, 23).

La foi est, en revanche, le centre autour duquel se trace la circonférence de l'existence pour tout chrétien. Si la circonférence tient une importance cruciale pour Dickinson c'est parce qu'elle est la forme la plus parfaite, la forme qui conviendrait le plus pour représenter – si l'on pouvait le représenter – Dieu. En effet, pour le croyant, il s'agit toujours de chercher à dépasser le cercle de l'existence pour retrouver Dieu. Inversement, le chrétien Le cherche dans le centre de l'esprit, dans son âme, qui est la forme que Dieu a donné à l'homme lorsqu'Il lui a emprunté Sa forme.

Néanmoins, si Malroux s'avère sceptique en ce qui concerne la force qui anime l'inspiration et l'aspiration spirituelle du poète, elle a raison d'insister sur le fait que Dickinson résiste à la foi : car Dickinson a du mal à trouver Dieu, et, contrairement à Hugo qui Le loue, elle Le gronde. Le Dieu auquel elle s'adresse n'est pas Le protecteur des Psaumes, celui qui donne asile au roi David. Il est, bien au contraire, le vent qui nous tourmente. Quand Dickinson déclame, *Grant me, Oh Lord, a sunny mind – / Thy windy will to bear!* c'est donc contre Lui qu'elle prie à Dieu de la protéger. Dans la foi de Dickinson, c'est la volonté de Dieu qui nous menace.

La mort, on le sait, est une des préoccupations de Dickinson. Face à la mort, dans le poème 1551 (Johnson III, 1069), Dickinson réprimande Dieu pour son absence et pour avoir repris la vie. Dans la poésie de Dickinson, là où Malroux trouve une résistance à la foi, il s'agit plus d'une protestation. En effet, si Dickinson est, comme l'affirme Forgue, « un esprit foncièrement calviniste » (Forgue, 31), elle est avant tout une protestante et sa protestation (comme le savait Forgue) se retournait contre Dieu et contre elle-même « par une sorte de masochisme blasphématoire (ibid.). Dans sa traduction, Liepe reproduit l'ironie mordante de ces vers et ajoute la répétition de la syllabe – *en* en fin de vers. De plus elle fait rimer le cinquième et le septième vers (*Hand/fortgewandt*). Ce sont des stratégies formelles employées par Dickinson ailleurs et qui contribuent à renforcer l'activité du poème. On

remarquera, en revanche, que dans l'original on ne trouve ni assonance ni rime dans ces vers. La réponse de Liepe montre qu'elle a assimilé la poésie de Dickinson, et qu'elle sait se servir de ses stratégies pour mieux rendre l'activité du poème en allemand.

Those – dying then, Knew where they went – They went to God's Right Hand – That Hand is amputated now And God cannot be found – Dickinson	Jene – die damals starben, Wußten wohin sie gingen – Sie gingen zu Gottes rechter Hand – Jene Hand hat man abgenommen Gott hat sich fortgew andt – Liepe, 175
--	---

Liepe profite de la rime pour accentuer la critique de Dickinson. Le Dieu du poète américain s'absente : Celui de la traductrice au lieu de préférer sa Main (*Hand*), s'est détourné (*fortgewandt*) de celle qui Le cherche.

Trouver Dieu s'avère être une quête laborieuse, mais cela reste une quête. Ainsi, lorsque, dans l'extrait suivant, Liepe fait rimer de nouveau les vers qui sont sans rime en anglais, elle évoque l'hymne qui se fait entendre si souvent dans les poèmes de Dickinson. Chez Liepe, nous rentrons dans une poésie qui rappelle le génie de Dickinson : poésie qui chante le monde, mais poésie qui remet en question du rapport entre Dieu et l'Homme. Dans l'expression de sa frustration, le doute s'installe.

Pass to thy Rendezvous of Light Pangless except for us – Who slowly ford the Mystery Which thou hast leaped across! Dickinson, poème 1564, Johnson III, 1078	Geh zu deinem Rendez-vous mit dem Licht Ohne uns – ohne Angst – Während wir das Geheimnis durchfurchen Das du übers prangst ! Liepe, 175
--	--

Faire rimer « angoisse » (*Angst*) avec « sauter de l'autre côté » (*übersprangst*) atteste au génie de la traductrice : cette rime signifiante est digne du poète métaphysique anglais, Herbert, qui cherchait par ses rimes et ses vers, à entrer en contact avec son Créateur et à vivre et vibrer en harmonie avec Lui. On pense à lui et aux poèmes chrétiens de T.S.Eliot lorsqu'on lit les vers suivants que Liepe (comme Dickinson) fait rimer.

Beauty crows me till I die	Schönheit bedrängt mich bis ich sterbe
Beauty mercy have on me	Schönheit sei gnädig mit mir
But if I expire to-day	Doch wenn ich heute scheide
Let it be in sight of thee –	Sei es im Anblick von dir –
Dickinson, poème 1654, Johnson <i>III</i> , 1130	Liepe 121

Gertrud Liepe ne parvient pas toujours à maintenir la métrique de la poésie de Dickinson. En effet, dans un des poèmes les plus satiriques de Dickinson, poème qui ironise sur l'acte sacré de s'unir avec Dieu sans pour autant trouver de « mari » dans cette union, la perte de la rime chez Liepe est regrettable. L'effet en anglais – surtout avec la rime interne dans le troisième vers – est d'un « anti-hymne » acide.

Title divine – is mine !	Der göttliche Titel – ist mein !
The Wife – without the Sign!	Frau – ohne das Zeichen!
Acute Degree – conferred on me –	Augenblickswürde – mir verliehn –
Empress of Cavalry!	Kaiserin von Golgatha
Dickinson, poème 1072, Johnson <i>II</i> , 758	Liepe, 141

Néanmoins, dans l'ensemble, Liepe fait ressonner la métrique et fait rimer de manière intelligente et de manière expressive les vers de ses traductions. Il en résulte, autant en allemand qu'en anglais, une poésie d'extase qui nous

emporte avec elle. Le poème nous invite dans une vision du monde extatique, une béatitude (*bliss*) qui à la fois nous berce et nous repose tout en inspirant le désir de pénétrer le sublime. Si on retrouve chez Dickinson une poésie de révélation, il ne s'agit pas seulement d'une vision qu'elle nous invite à partager, c'est aussi un mouvement.

Comme Emily Dickinson le dit elle-même, elle « habite » la poésie : « une maison plus belle que la prose », une maison de l'imagination et du possible. C'est dans cette activité créatrice, cette activité intellectuelle, que le poète affirme que l'*esprit* appartient à l'*Esprit*. En entrant cette poésie, le poète chante son extase. Elle ne saurait s'exprimer en prose. Ainsi, la traduction de Liepe répond parfaitement à la « poésie » de Dickinson.

I dwell in Possibility –	Ich wohne in der Möglichkeit –
A fairer House than Prose –	Ein fensterreiches Haus –
More numerous of Windows –	Viel heller als die Wirklichkeit
Superior – for Doors –	Mit Türen – ein und aus –
Of Chambers as the Cedars –	Mit Kammern wie die Zedern –
Impregnable of Eye –	Dem Auge unsichtbar –
And for an Everlasting Roof	Und als ein ewigliches Dach
The Gambrels of the Sky –	Des Himmels Giebelschar –
Of Visitors – the fairest –	Besucher – die allerschönsten –
For Occupation – This –	Meine Berufung – dies –
The spreading wide my narrow Hands	Die schmalen Hände weit zu breiten
To gather Paradise –	Zu ernten Paradies –
Dickinson, poème 657, Johnson II, 506-7	Liepe 107

Il est peut-être dommage que Liepe perde la « prose du monde » en traduisant « prose » par *Wirklichkeit*. Mais elle se rattrape en traduisant *gather Paradise*, dans le vers final, par *ernten Paradies* (récolter Paradis). L'allemand de Liepe chante la même poésie du monde, de ce monde, et celui auquel nous donne accès la poésie et l'imagination.

La poésie que l'on retrouve chez Malroux est d'un autre ordre, plus sobre, plus moderne, plus sceptique, plus tentée par la « prose ». Mais il sera clair que la prose n'est pas simplement un style. La prose n'est pas une simple question d'esthétique : elle est une posture métaphysique. La prose s'oppose à la transcendance. On ne trouve pas chez Dickinson, il est vrai, l'enthousiasme débordant que l'on retrouve chez Shelley, Hugo et chez son compatriote et contemporain, Walt Whitman. Whitman, Hugo et Shelley débordaient d'enthousiasme, car ils pensaient pouvoir posséder le sublime, l'intégrer, l'assimiler, et, par la suite, le répandre par et dans leurs vers. C'est pour cela que Whitman chantait le monde autant que lui-même dans sa *Song of Myself*. Dickinson reste plus sardonique, plus sceptique, plus perplexe, comme T.S.Eliot et comme Herbert : elle hésita sur le seuil entre poésie et prose. Elle n'attrapait que pour un instant ce que son intuition apercevait. Sa foi tremblait, et le doute l'envahissait, mais comme la marée qui monte et qui descend. La triste Impératrice du Calvaire était une facette bien réelle de l'existence dont parlait Emily Dickinson dans ses poèmes. Mais une autre facette non moins authentique était la joie délirante de celle qui s'enivrait de l'air et qui s'adonnait à une orgie avec la rosée. La chanson que cette Emily Dickinson chantait, nous l'entendons plus clairement dans la voix de l'Emily Dickinson allemande que dans l'Emily Dickinson française.

I taste a liquor never brewed – From Tankards scooped in Pearl – Not all the Frankfort Berries Yield such an alcohol!	Je goûte une liqueur jamais brassée – Dans les Chopes de Perle taillée – Nulle Baie de Francfort ne saurait Livrer Alcool pareil!
Inebriate of Air – am I – And Debauchee of Dew – Reeling – thro endless summer days – From inns of Molten Blue –	À moi – Soûleries d’Air - Orgies de Rosées – Aux jours sans fin de l’été Je titube – sur le pas des cabarets De l’Azur en Fusion
When “landlords” turn the drunken Bee Out of the Foxglove’s door – When Butterflies – renounce their „drams“ – I shall but drink the more!	Hors de la Digitale, boute, « Aubergiste », l’Abeille ivre – Papillon – renonce à ta « goutte » – Moi je boirai plus encore !
Till Seraphys swing their snowy Hats – And Saints – to windows run – To see the little Tippler Leaning against the – Sun – Dickinson, poème 214 (Johnson <i>I</i>)	Les Anges agiteront leur neigeux Chapeau – Les Saints – à la vitre accourent – Pour voir, de Manzanilla venue – Passer la petite Poivrote !
	Malroux, 1987, 33

Ich koste niegebrauten Trank –
Aus Krügen in Perlen gespeist –
Nicht alle Frankfurter Beeren
Ergeben solch einen Geist!

Berauscht von Luft – bin ich –
Und verführt von Tau –

Taumle – den endlosen Sommertag –
Aus Schenken von Schmelzendem Blau –

Treiben die » Wirte « die trunkene Biene
Von des Fingerhuts Tür –
Entsagt der Schmetterling – seinem » Schnaps « –
Ich trinke mehr dafür!

Bis Engel die schneeigen Hüte schwingen –
Und Heilige – am Fenster stehen –
Den kleinen Trunkenbold
An die – Sonne gelehnt zu sehn –
Liepe, 27

Conclusion

Arrojo et Chamberlain sont à la recherche d'une nouvelle forme de traduction, la traduction féministe, qui imposera la voix féminine et qui libérera la femme des contraintes dites « masculiniste ». C'est un projet à la fois éthique et politique. Mais si Venuti (1994 et 2004) est sensible à cette éthique, Berman et Meschonnic seraient moins à l'écoute. Tandis qu'Arrojo et Chamberlain semblent animées par une esthétique post-moderne et se réjouissent de la mise en cause de l'original, pour Berman et pour Meschonnic l'éthique du traduire implique une écoute, l'écoute d'un sujet et de ce qui résiste à la transposition dans les moules que nous offre notre tradition.

Dans les traductions de ses poèmes, Dickinson trouve ses meilleurs échos chez deux femmes, Claire Malroux et Gertrud Liepe. Est-ce parce qu'elles sont femmes ? Rien n'est moins sûr. Nous avons trouvé une écoute des poèmes chez certains des traducteurs et une certaine surdité à l'oralité chez une traductrice. Bien sûr, Arrojo et Chamberlain anticipaient une transformation de la pensée et de la pratique de la traduction : elles incitaient les traductrices à « devenir » traductrices féministes animées par des convictions politiques. Le projet, on se rappelle est nécessairement « utopique ». Mais le poème pose sur l'horizon une

autre utopie, l'utopie de l'écoute d'une poétique. Entendre l'oralité implique entendre une voix, une originalité, un mouvement, le mouvement de l'émotion, de l'inspiration et de l'aspiration.

En nous focalisant sur les questions politiques, nous risquons d'oublier les questions esthétiques et métaphysiques. Malgré son originalité, Emily Dickinson demeure un poète traditionnel. Mais désormais, la tradition devient l'« étrangeté » qui résiste à l'assimilation par une esthétique et une métaphysique « moderne ». Il loint d'être certain que Dickinson puisse faire partie du « contre-canon » qu'essaient d'ériger les féministes depuis deux générations. Mais les féministes doivent faire face à la tradition et prendre position par rapport à elle. C'est une rencontre qui reste à faire. Et comme toute rencontre, cette rencontre montrera les limites de celui qui regarde le passé avec les yeux d'aujourd'hui. Notre oreille, notre capacité d'écoute, notre sensibilité pour l'oralité change d'époque en époque. Le dix-neuvième siècle entendait la poésie du monde, et la voix à la fois sardonique et inspirée de Dickinson qui se faisait entendre dans ce monde. Nous avons plus du mal à l'entendre. Le travail remarquable de nos deux traductrices montre que l'oralité du poète peut percer un autre monde pour se faire entendre. Il reste à savoir dans quelle mesure l'écoute du traducteur conditionne ce que nous entendons de la voix du poète dans les traductions de ses poèmes.

Bibliographie

- Attridge, Derek, 1982, *The Rhythms of English Poetry*, London, Longman.
- Arrojo, Rosemary, 1994, "Fidelity, and the Gendered Translation" *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n°2, pp.147-163, <<http://id.erudit.org/iderudit/037184ar>>.
- Barron, Denis, 1986, *Grammar and Gender*, New York, Yale University Press.
- Berman, Antoine, 1985, "La traduction et la lettre – ou, l'auberge du lointain", *Les tours de babel*, Mauzevin, Trans-Europ-Repress.
- Bourdieu, Pierre, 1998, *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- Chamberlain, Lori, "Gender and the Metaphorics of Translation", 1988, *The*

- Translation Studies Reader*, deuxième édition, 2004, édité par Lawrence Venuti, London, Routledge.
- Dickinson, Emily, 1963 [1955], *The Poems of Emily Dickinson*, edited by Thomas H. Johnson, en trois volumes, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- , 2004, *The Collected Poems of Emily Dickinson*, New York, Barnes and Noble Classics.
 - , 1956, *Emily Dickinson: Poèmes choisis*, traduction, préface et bibliographie par P. Messiaen, France, Aubier, Éditions Montagne.
 - , 1957, *Emily Dickinson*, Présentation par Alain Bosquet, Choix de textes, bibliographie, portraits, fac-similés, Millau, Pierre Seghers Éditeur.
 - , 1970, *Poèmes*, Introduction et traduction de Guy Jean Forgue, France, Aubier-Flammarion.
 - , 1970, *Emily Dickinson: Gedichte*, Choisis et traduits en allemand par Gertrud Liepe avec préface par Klaus Lubbers, Stuttgart, Philipp Reclam jun.
 - , 1989, *Poèmes d'Emily Dickinson*, édition bilingue, traduite par Claire Malroux, Millau, Belin.
 - , 1997, *Emily Dickinson : Renchérir sur minuit*, vingt-six poèmes choisis et traduits par Odile des Fontenelles, Évian-les-Bains, Aliades.
 - , 2003 [1986], *Emily Dickinson : Quarante-sept poèmes*, traduction de Philippe Denis, Genève, Dogana.
 - , 2007 [1998], *Emily Dickinson : Lieu-dit l'éternité*, poèmes choisis, traduits et présentés par Patrick Reumaux, édition bilingue, France, Éditions Points.
 - , 2007 [2000] *Emily Dickinson : Car l'adieu c'est la nuit*, Choix, traduction et préface de Claire Malroux, édition bilingue, Saint-Amand, Gallimard.
- Freeman H. Margaret, 1992, "Cognitive Mapping in Literary Analysis", *Style*, 36, Number 3, Fall 2002, Illinois, North Illinois University.
- Gelpi, Albert, J., 1966, *Emily Dickinson: The Mind of the Poet*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Irigaray, Luce, 1990, *Sexes et genres à travers les langues*, (éditeur), Paris, Bernard Grasset.

- Jones, Ann, Rosalind, consulté 05/11/08, "Toward an Understanding of l'Écriture féminine", <<http://webs.wofford.edu/hitchmoughsa/Writing.html>>.
- Küper, Christophe, 1988, *Sprache und Metrum, Semiotik und Linguistik des Verses*, Tübingen, Niemeyer.
- Malblanc, A., 1968, *Stylistique comparée du français et de l'allemand*, Paris, Didier.
- Meschonnic, Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- , 1972, *Pour la poétique II : épistémologie de l'écriture – poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1972.
- , 1978, *Pour la poétique V: poésie sans réponse*, Paris, Gallimard.
- , 1982, *Critique du rythme*, Paris, Verdier.
- , 1985, *Les états de la poétique*, Paris, PUF.
- , 1989, *La rime et la vie*, Paris: Verdier.
- , 1995, *Politique du rythme : politique du sujet*, Paris, Verdier.
- , 1999, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- , 2001, *Gloires: Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer
- Rees, William (éditeur), 1990, *The Penguin Book of French Poetry, 1820-1950*, London, Penguin.
- Shakespeare, 1982, *The Illustrated Stratford Shakespeare*, London, Chancellor Press.
- , 1975, *Shakespeare: Sonnets*, version française de Pierre Jean Jouve, Paris, Gallimard.
- , 2007, *Les Sonnets, précédés de Venus et Adonis et du Viol de Lucrèce*, présentation et traduction d'Yves Bonnefoy.
- Venuti, Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility: A history of translation*, London, Routledge.
- Von Flotow, L. 1997, *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*, Northampton MA, University of Ottawa Press.
- Ward, Theodora, 1961, *The Capsule of the Mind, Chapters in the Life of Emily Dickinson*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Wylder, Edith, 1971, *The Last Face, Emily Dickinson's Manuscripts*, Albuquerque, University of New Mexico.