

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

RECHERCHE CRÉATION

APPROCHE TRANSDISCIPLINAIRE AVEC REPRÉSENTATION PICTURALE
APPLIQUÉE À LA TRADUCTION DE LA POÉSIE D'AL PURDY

PARTIE 1

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LANGAGIÈRES

PAR
CHRISTIANE DUFRESNE

JUIN 2018

REMERCIEMENTS

Ce périple dans les méandres de la recherche création en traduction littéraire s'est avéré une expérience de vie absolument fantastique. J'y ai croisé des gens formidables, inspirants qui m'ont soutenue, chacun à leur manière, dans ma démarche.

C'est grâce à l'équipe qui a organisé le spectacle *Signal, Verse, Noise : The Purdy Show* en 2014, à tous ceux qui y ont contribué, à ceux qui ont fait des lectures publiques de poèmes d'Al Purdy, à ceux qui ont écrit sur lui ou l'ont interviewé que j'ai pu faire la connaissance du poète. Je garde un souvenir particulièrement vivant de ma visite au « Aframe », maison située à Ameliasburgh et où a vécu Purdy, et de Kath MacClean, artiste en résidence, qui me l'a fait visiter tout en me partageant des moments inoubliables de la vie de l'auteur, qu'elle a eu la chance de connaître. Je leur en suis tous sincèrement reconnaissante.

Je tiens à remercier tout particulièrement ma directrice de mémoire, Madeleine Stratford, qui a cru en mon projet et qui a su me guider avec compétence, attention et générosité tout au long du parcours. J'ai eu un véritable plaisir à travailler avec cette professeure hors pair et traductrice chevronnée, dynamique, ouverte sur tout ce qui peut rendre la traduction littéraire vivante et actuelle. Grand merci aussi à toute l'équipe du département d'études langagières de l'UQO pour leur enseignement et le soutien qu'ils apportent aux étudiants. Des salutations toutes spéciales au groupe des cobayes avec lesquels j'ai partagé cette expérience, nos complicités, notre entraide, nos rires, notre amitié m'ont accompagnée dans cette aventure.

Je veux remercier enfin tous mes amis fidèles, Julia, Maryam, « la gang » d'amis de St-Côme, Kuam et mon groupe de yoga et tous les autres qui se sont trouvés sur mon chemin pour ces moments privilégiés que nous avons partagés et qui ont rendu le parcours de la maîtrise vivant et animé. Je sais qu'ils seront là après et qu'ils demeureront des témoins précieux.

Enfin, merci à ma merveilleuse fille Jeanne dont la présence toujours inspirante m'a accompagnée avec bonheur tout au long de ce parcours.

DÉDICACE

*Je dédie ce mémoire à ma fille Jeanne
qui entreprend des études universitaires.
Puisse-t-elle éprouver autant de joie
que m'en a donné la réalisation de ce projet.*

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	II
DÉDICACE.....	III
RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS.....	VI
INTRODUCTION	1
PROBLÉMATIQUE	3
ÉTAT DE LA QUESTION.....	6
<i>Traduction poétique</i>	6
<i>Sémiotique</i>	8
<i>Traduction intersémiotique</i>	10
<i>Al Purdy</i>	12
<i>Son écriture</i>	14
<i>Traduire Purdy</i>	16
CADRE THÉORIQUE.....	18
<i>La théorie interprétative de la traduction</i>	19
<i>Recherche création</i>	25
MÉTHODOLOGIE	28
<i>Choix des textes</i>	28
<i>Représentations picturales</i>	29
<i>Traduction de l'anglais au français</i>	30
<i>Collecte de données</i>	30
RÉSULTATS.....	31
ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS	32
<i>Observations au fil de mes représentations et traductions</i>	32
<i>Second regard sur mon parcours</i>	50
<i>Liens entre poésie et image</i>	51
<i>La pensée créative</i>	56
<i>Ma démarche et la théorie interprétative de la traduction</i>	60
CONCLUSION.....	71
BIBLIOGRAPHIE.....	74
<i>Purdy</i>	74
<i>Recherche</i>	76
<i>Dictionnaires les plus utilisés</i>	81

LISTE DES FIGURES

Figure 1. Communication d'un message dans un texte littéraire	8
Figure 2. Processus-clés de la théorie interprétative de la traduction	20
Figure 3. Apport à la démarche interprétative de la représentation picturale effectuée en prétraduction dans le présent cadre expérimental	70

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

Ce projet de recherche création de type autopoïétique porte sur une approche intersémiotique et interlinguistique inédite qui allie la création d'une représentation picturale et la traduction de poèmes et de textes littéraires du poète ontarien Al Purdy (1918-2000). Il s'appuie sur la théorie interprétative de la traduction de Danica Seleskovitch et de Marianne Lederer pour étudier comment une telle approche pourrait contribuer à approfondir les trois étapes de la traduction : la compréhension, la déverbalisation et la réexpression. Le corpus expérimental était constitué de 7 poèmes et de 3 extraits en prose. Une image a été produite pour chacun à l'étape de la pré-traduction à l'aide d'outils divers (crayons, feutres, aquarelle, collage) sur des papiers à aquarelle de formats identiques (23 cm x 30 cm) avant d'aborder la traduction interlinguistique proprement dite. Les questionnements, recherches, justifications et réflexions ont été consignés dans un cahier de bord. Cette recherche a permis de jeter un regard singulier et pénétrant sur la démarche traductive et d'en explorer les méandres chez le sujet traduisant, particulièrement durant les phases de compréhension du sens et de déverbalisation de la langue. Cette double approche sollicite à la fois l'esprit analytique et l'esprit intuitif pour produire un effet de synergie dont le traducteur peut tirer profit dans sa pratique.

Mots clés : traduction littéraire, traduction poétique, intersémiotique, théorie interprétative de la traduction, représentation picturale, Al Purdy, autopoïétique, recherche création

SUMMARY

This autopoietic research-creation project focuses on a unique intersemiotic and interlingual approach that combines the creation of a pictorial representation and the translation of poems and literary texts written by Ontario poet Al Purdy (1918–2000). It draws on Danica Seleskovitch and Marianne Lederer's Interpretative Theory of Translation to study how such an approach could contribute to deepening the three stages of translation: comprehension, deverbilization and re-expression. The experimental corpus consisted of 7 poems and 3 prose excerpts. An image was produced for each one at the pre-translation stage using various tools (pencils, markers, watercolor, collage) on watercolor sheets of identical size (23 cm x 30 cm) before handling the interlingual translation. The questions, investigations, justifications and reflections were recorded

in a logbook. This research made it possible to take a singular and penetrating look at the translational approach and to explore its meanders from within the translating subject, especially during the phases of meaning comprehension and language deverbilization. This dual approach solicits both the analytical and the intuitive mind to produce a synergistic effect that the translator can take advantage of in his practice.

Key words: Literary translation, poetic translation, intersemiotic, Interpretative Theory of Translation, pictorial representation, Al Purdy, autopoietic, research-creation

INTRODUCTION

Tout a commencé en mai 2014. J'allais voir le spectacle *Signal, Verse, Noise : The Purdy Show* aux Archives nationales à Ottawa et je me suis rendu compte que je ne connaissais rien d'Al Purdy et pas grand-chose des autres écrivains canadiens-anglais du XX^e siècle. J'ai acheté un livre sur place et je l'ai lu avec grand intérêt. Je découvrais un univers, une façon d'aborder le monde, qui m'étaient à la fois familiers parce que l'auteur a vécu à la même époque que mon père dont l'écho résonne encore, et étrangers parce qu'il a évolué dans la société rurale du sud de l'Ontario alors que j'ai grandi au Québec, dans la région trifluvienne. Lorsqu'il m'a fallu trouver un sujet pour mon projet de maîtrise, mon choix s'est naturellement porté sur la traduction de ce poète que je voulais mieux connaître et faire connaître à mes contemporains francophones.

Le premier poème de Purdy que j'ai traduit dans le cadre du cours Méthodologie de la recherche s'intitulait *At the Quinte Hotel*. L'expérience m'a fascinée et j'ai vu à quel point le parcours pouvait être complexe. Je ne sais pas combien de fois j'ai repris la traduction, mais j'avais toujours l'impression que le ton, les expressions, l'atmosphère du texte pouvaient être améliorés. J'ai cherché à connaître davantage l'auteur ; j'ai visité le lieu où il a vécu et rencontré des personnes qui l'ont côtoyé et j'ai pris des photos pour bien en saisir l'univers et le traduire plus justement. J'avais dès lors des images qui se déployaient dans ma tête lorsque je parcourais ses poèmes, mais ces images étaient fugaces et sans liens les unes avec les autres.

Puis j'ai découvert la recherche création alors que je travaillais sur un projet d'équipe dans le cadre du cours Courants et réflexions critiques en études langagières. C'est à ce moment-là que m'est venue l'idée d'illustrer sous forme de représentations picturales ce que je voyais en lisant le poème avant de le traduire. Je suis partie de cette intuition et après de nombreuses lectures et discussions avec mes collègues et enseignants, j'en suis venue à concevoir, à élaborer et à structurer un projet de recherche qui met l'accent sur l'étude d'un processus de traduction audacieux et novateur en faisant intervenir et interagir deux modes de traduction distincts, l'un qui consiste à traduire par la création d'une image et l'autre par la production d'un texte en français, avec comme objet la poésie et la prose d'Al Purdy. La recherche création me paraissait la voie tout indiquée et les années que j'avais déjà passées à faire de la recherche sur le

fonctionnement des enzymes végétales m'ont sûrement servi d'assises même si je n'en étais pas réellement consciente au moment d'entreprendre cette recherche.

PROBLÉMATIQUE

Al Purdy (1918-2000) est reconnu comme un pilier de la littérature canadienne-anglaise du vingtième siècle et il a ouvert la voie aux plus grands écrivains de cette période. Dans la rubrique nécrologique du magazine *Maclean's*, John Bemrose écrivait à son sujet : « [Dennis] Lee also argues that Purdy was one of the "heroic founders" of modern Canadian literature. He broke with the old, colonial mode of poetry and recast our imagination, so that it seems perfectly rooted in the place we occupy » (Bemrose, 2000). C'était encore l'époque des deux solitudes canadiennes alors qu'il n'existait que très peu de communication entre les deux groupes linguistiques officiels du pays et la notoriété de Purdy est passée sous le radar en milieu francophone. Ce pionnier de la poésie moderne a ouvert la voie à une poésie aux consonances et aux thématiques qui véhiculent une identité canadienne-anglaise distinctive aux couleurs et aux saveurs locales. Pour moi, traduire Al Purdy pour un public canadien francophone, et plus particulièrement québécois, constitue une façon de le faire connaître et de créer un lien entre les deux principales entités linguistiques du pays. Notre société s'est diversifiée depuis et les paradigmes ont évolué et il me paraît opportun de jeter un regard renouvelé sur l'œuvre de l'auteur, de l'approfondir et de la partager.

Dans le cadre du présent projet de recherche, j'ai exploré le processus de traduction intersémiotique et interlinguistique à partir d'œuvres écrites par Al Purdy. La même étude aurait pu porter sur plusieurs auteurs, mais j'ai choisi de limiter l'étendue de ma recherche à ce seul auteur dont la vie entière a été consacrée à l'écriture. Cela m'a permis de circonscrire et de limiter les variables expérimentales en les situant dans un contexte donné où les éléments de référence que j'ai pris le temps d'étudier demeurent les mêmes tout au long de mon parcours.

Je me suis penchée plus spécifiquement sur l'intérêt de recourir à une approche intersémiotique avant de traduire la poésie et la prose de Purdy en français pour montrer en quoi cela pouvait m'être utile. La présente recherche allie donc la création d'une traduction et l'étude de la démarche du point de vue de l'exécutant. Grâce à cette démarche inductive, je suis allée au cœur même du processus de traduction en me déstabilisant et en portant un regard autre sur le texte source : un regard qui s'apparente à celui de l'artiste visuel. La question que je me suis posée est la suivante : quelle incidence l'acte de traduire ma lecture du texte original sous forme de représentation picturale avant de le traduire en français a-t-elle sur ma démarche de traduction

littéraire et sur le texte traduit lui-même ? Cela présuppose l'élaboration d'un protocole adéquat qui s'applique à chaque texte, qui s'insère dans le processus global de traduction et qui permet de générer des résultats analysables.

Introduire la représentation picturale dans le processus de traduction me permet de me distancier de mes propres modes de pensée usuels et de mes réflexes de traductrice pour comprendre et réexprimer en français ce que l'auteur a énoncé. J'ai pu créer ainsi une sorte de mémoire visuelle pour nourrir ma réflexion à partir de mes propres référents afin d'objectiver ma compréhension pour faire des choix traductifs conséquents lors de la réécriture dans la langue d'arrivée. Après avoir lu attentivement le texte et exploré le sens des mots, j'ai cherché à représenter sous une forme non linguistique le contenu du texte à traduire, puis j'ai procédé à la traduction de l'anglais au français en me servant de l'image comme d'un synopsis qui venait s'ajouter au texte original, aux dictionnaires et autres outils usuels de documentation.

À partir de cette expérimentation, je me suis interrogée sur l'impact de l'utilisation de la représentation picturale sur la démarche traductive en me référant à divers articles scientifiques et généraux portant sur la création d'images ou sur la traduction littéraire et poétique ou encore sur le lien entre les deux.

Par représentation picturale, j'entends l'utilisation, selon l'inspiration du moment, de diverses techniques pour matérialiser visuellement ma perception du contenu du poème ou du texte en prose : aquarelle, crayon, photos, logiciels de dessin, etc. Cette approche m'a permis de prendre conscience des différentes dimensions du texte et de trouver des façons de les représenter dans l'espace sans la contrainte de linéarité qu'impose le texte. L'utilisation de logiciels de dessin peut se révéler utile pour intégrer différents éléments, les redimensionner, les modifier, les repositionner et travailler l'organisation spatiale jusqu'à ce que l'ensemble m'apparaisse représentatif du texte.

Lors d'essais préliminaires, je me suis rendu compte que cette approche offrait l'avantage d'exprimer à l'aide de la couleur et de la forme ce que le texte évoque en mots et au-delà des mots. J'ai pu ainsi aller plus loin que le strict contenu textuel en m'interrogeant sur l'atmosphère qui se dégage de l'ensemble, la teneur du contenu, les répétitions, les jeux de mots, les éléments constitutifs de la trame, sur l'importance relative des éléments ainsi que sur les liens qui les

unissent ou les opposent. J'ai pu ensuite les « cartographier » sous forme d'image et rendre visible la relation dynamique qui émergeait grâce à la disposition, la couleur et la forme. Le dessin réalisé s'apparentait à un tableau de données complexes où je retrouvais l'architecture du texte avec les éléments dont je devais tenir compte dans ma traduction.

Je n'ai qu'une expérience très rudimentaire du dessin ou de la peinture et je ne m'y adonne que très sporadiquement, mais c'est une activité que j'affectionne. Mon objectif n'était pas de produire une œuvre d'art qui serait destinée à plaire à un public cible, mais bien d'explorer et d'illustrer les différentes dimensions du texte sous la forme d'une image représentative qui s'incruste dans ma mémoire et qui m'accompagne durant la traduction. Le recours à une approche intersémiotique avant d'aborder la traduction interlinguistique m'a permis d'explorer autrement le texte que je voulais traduire et de faire le pont dans mon esprit entre les deux formes d'expression linguistiques, celle de départ et celle d'arrivée. Dans cette perspective, concevoir et réaliser une représentation visuelle a constitué pour moi un double défi que j'ai dû relever pour vraiment en apprécier l'impact dans le contexte de la traduction littéraire.

Après avoir parcouru les différentes approches et théories proposées pour la traduction, notamment littéraire (Guidère 2008 ; Stratford 2010), j'ai choisi, pour réaliser cette étude, de m'appuyer sur la théorie interprétative de la traduction de Seleskovitch et Lederer (1984) puisqu'elle laisse place à l'exploration de ma propre pratique et qu'elle pouvait me servir de référence pour étudier la portée de la représentation picturale sur la démarche traductive. Mon cheminement pour y parvenir s'inscrivait dans le mode de recherche création. Ainsi, mon questionnement et mes observations se sont faits à partir de l'expérimentation proprement dite et non à partir d'une approche théorique. J'ai cependant fait des liens entre mes observations et mes réflexions et les études publiées par différents chercheurs pour approfondir ma recherche et l'enrichir de ce qui se fait dans les domaines pertinents à mes avancées.

ÉTAT DE LA QUESTION

Toute la démarche de traduction intersémiotique proposée ici avait pour objectif premier d'explorer le processus de traduction littéraire interlinguistique lui-même. Il importait donc de bien comprendre en quoi consiste la démarche de traduction littéraire et plus particulièrement celle de textes poétiques ainsi que la sémiotique, omniprésente en poésie. J'ai également approfondi la traduction intersémiotique puisqu'elle est cœur de mon projet de recherche. Il convient de faire également un tour d'horizon de l'histoire et de l'œuvre d'Al Purdy, car ces références ont été précieuses pour interpréter ses textes.

Traduction poétique

Bien que qualifiée de mission impossible par certains¹, la traduction poétique a fait l'objet d'une attention soutenue dans l'étude du phénomène de traduction littéraire. Puisque le poème est considéré comme une œuvre qui serait incomplète sans la participation active du lecteur (Eco 1985 : 64 ; Ricœur 1986 : 159 ; Gervais, 2004 : 55), il n'est pas étonnant qu'une tension existe entre la fidélité au texte de l'auteur et la création d'une traduction qui tienne compte des aspects qui transcendent le langage et qui interpellent le lecteur comme le rythme, les sonorités, les silences, le pouvoir d'évocation des mots, des expressions, des métaphores, des effets répétitifs qui varient d'une langue à un autre. Erol Kayra (1998 : 255-256) décrit la traduction poétique comme « une activité aux multiples dimensions » où la pratique et le savoir s'entremêlent. Selon lui, la polymorphie du langage poétique amène à poser la question de la traduction sur trois plans distincts : le plan psychologique ou sensible qui repose sur la conscience affective (communion avec le poète, son intention, sa façon de rendre), le plan logique ou intelligible qui repose sur la conscience intellectuelle (connaissance du contenu sémantique) et le plan relationnel ou fonctionnel qui repose sur la capacité de création du traducteur pour produire et rendre comme le poète (Kayra 1998 : 259-260).

Ces ressources vives du traducteur doivent donc être mises à contribution, mais comment les faire travailler ensemble ? En tension continue entre ces différents pôles, comment arriver à

¹ Roman Jakobson, par exemple, considérait la poésie comme intraduisible et préférait à parler de « transposition créatrice » (Jakobson 1986 : 86)

produire une traduction poétique qui soit le fruit d'une démarche holistique et pénétrante tout en rendant l'aspiration de l'auteur ? Il paraît tout d'abord important que le traducteur prenne pleinement conscience de la culture dont il est lui-même imprégné et qu'il se sensibilise au milieu et aux courants de pensée dans lesquels l'auteur qu'il traduit a évolué pour mieux apprécier l'impact que ces considérations peuvent avoir sans qu'on en soit réellement conscient.

Le traducteur littéraire doit souvent composer avec des formulations et des faits reliés à une époque et à une culture qui ne lui sont pas familières. Une grande vigilance est nécessaire pour comprendre le contexte dans lequel le texte original a été écrit et pour créer une version traduite qui puisse rejoindre le public contemporain, lequel n'évolue pas nécessairement dans le même contexte et pourrait ne pas interpréter correctement le message de l'auteur si les points de repère ne sont pas proprement ajustés. Dans le cas de Purdy, on peut penser à la Révolution tranquille des années cinquante, aux relations avec les peuples des Premières Nations qui n'étaient pas les mêmes dans les diverses régions du pays, au référendum du Québec, des contextes révolus qui ont contribué à l'évolution de nos sociétés, mais qui pourraient être mal compris par nos contemporains. L'auteur a évolué dans le sud ontarien rural puis il est déménagé en Colombie-Britannique vers la fin de sa vie. Il a beaucoup voyagé dans le monde et il a passé quelque temps en résidence à Montréal. Il a puisé à toutes ces sources, ce qui donne à ses écrits la couleur de ses racines dont il est fortement imprégné avec des nuances apportées par ses différents contacts avec ce qui lui était étranger.

En tant que traducteurs, nous sommes aussi tributaires du milieu dans lequel nous sommes nés et de l'éducation que nous avons reçue, ce qui teinte notre façon d'interpréter et d'exprimer le texte à traduire. Héritière d'une culture canadienne-française et d'un bagage culturel qui m'a façonnée, je vois forcément les textes sources au travers de cette lentille. J'habite cependant en Ontario depuis une douzaine d'années et mon regard s'est adapté à l'observation de la culture ontarienne.

J'ai dû faire des choix dans la sélection des textes que j'allais traduire et dans la forme de l'écriture à privilégier pour que mes traductions transmettent l'essence du texte source et pour qu'elles atteignent le public cible francophone contemporain. J'ai donc volontairement écarté certains thèmes qui ne sont plus d'actualité ou qui ont une connotation péjorative aujourd'hui alors que ce n'était pas le cas à l'époque où ils ont été écrits.

Sémiotique

On ne peut pas parler de traduction intersémiotique sans d'abord se pencher sur la sémiotique, si importante en poésie. Cette science qui s'intéresse au signe et à ce qu'il signifie a occupé une grande part des réflexions, tant dans le domaine de la linguistique qu'en philosophie et en psychologie. Umberto Eco a approfondi la sémiotique en se penchant tout particulièrement sur la philosophie du langage sous toutes ses formes. Pour lui, « une sémiotique générale est simplement une philosophie du langage qui privilégie l'approche comparative et systématique des langues (et non pas seulement des langues verbales), en exploitant les résultats de recherches différentes et plus locales » (Eco 2016 : 603).

Selon Charles Sanders Peirce le signe, au lieu d'être donné comme une entité formée d'avance, devient un processus, un mouvement (Peirce 1978 : 120-138). En littérature, on pourrait illustrer la communication d'un message en général par l'interaction auteur-lecteur illustrée à la figure 1.



Figure 1. Communication d'un message dans un texte littéraire.

En bref, l'auteur a matérialisé sa pensée ou son intention en écrivant. Pour cela, il a utilisé les mots et les a agencés en se basant sur la connaissance qu'il a de la langue qu'il a choisie. Le texte publié devient le « signe » qui est ensuite distribué et tombe entre les mains d'un lecteur. Le lecteur décode ce qu'il lit et interprète le message à partir de ses propres connaissances.

« Semiotically speaking, the literary works [...] are charged with a mixture of both affect and intellect; and the interpretant is determined by both the reader's pre-experience of the work object and the work's expressive or exhibitiv structure » (Tejera 1995 : 42). En se référant à Peirce, Vitorino Tejera ajoute :

About the interpretant as "the significate outcome" of a sign, Peirce found that there are three general classes of significate effects proper to the sign (5.474-6). The first is the feeling produced by it; this he calls the "emotional interpretant." Through the mediation of the emotional interpretant a further effect is produced, which Peirce calls the "energetic interpretant." The third significate effect produced by a sign is the "logical" or

"teleological" interpretant; this is the interpretant that Peirce calls the meaning, or significance, of the conceptional complex or sign (Tejera 1995 : 43).

Pour Peirce, il existe donc d'autres formes de connaissance que la connaissance théorique et le langage écrit ne peut être compris qu'au travers l'interaction entre l'auteur et son lecteur dans un mouvement de communication.

En réalité le lecteur peut être en communication avec plus d'un interlocuteur car l'auteur peut être « multiple » si l'auteur avéré incorpore des apports d'autres auteurs par la voie de l'intertextualité. Purdy souligne lui-même l'influence que ses lectures ont eue sur son écriture : « I think I've learned from everyone I've read, on some level, though I've digested their writing in ways that make it impossible for me to recognize it in my own work. All of us who write are indebted to everyone else who writes for our enthusiasm and craft (or sullen art) » (Purdy et Solecki 2000 : 593). L'interprétation du lecteur sera alors dépendante de sa compréhension des messages véhiculés par ces « coauteurs » la plupart du temps non explicites. Michael Riffaterre (1983) a étudié l'omniprésence et l'utilisation de l'intertextualité en poésie comme procédé autour duquel le poète travaille pour créer un effet de chasse au trésor que le lecteur essaie de découvrir.

D'autres facteurs extérieurs au texte peuvent exercer un certain conditionnement sur le lecteur et contribuer à préorienter le message. Susan Kovaks précise :

Le cadre, signe-vecteur qui organise la surface visuelle du texte et qui établit un rapport entre le dehors et le dedans, résiste à la caractérisation justement à cause de sa participation à des niveaux de signification différents. D'où la difficulté à penser le texte par les contours, à comprendre les automatismes convoqués chez le lecteur par le cadre, et à analyser la nature du contrôle exercé sur les mécanismes de construction du sens. (2006 : 145)

L'organisation spatiale, la forme des caractères, l'encadrement visuel du texte, la maquette éditoriale balisent son parcours avant même la lecture proprement dite du texte et contribue à la communication du sens. Dans le cas de la poésie, l'organisation spatiale du texte prend une grande importance parce qu'elle fait partie du message. Les strophes, césures, enjambements conditionnent la lecture et l'interprétation du message.

Peirce dit également que le signe « est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans

l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé » (Peirce 1978 : 121). Ce qui se forme dans l'esprit de celui qui perçoit le signe peut être une représentation verbale liée à son bagage de connaissances ou à son état émotif, mais aussi une image ou toute autre forme de représentation qui le rattache au signe qu'il a perçu. Dans le cadre de mon projet de recherche, le signe qu'est le texte se traduit dans mon esprit successivement en image (traduction intersémiotique) puis en texte réexprimé en français (traduction interlinguistique).

Traduction intersémiotique

La traduction intersémiotique ou transmutation « consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques » (Jakobson 1963 : 79). Elle s'opère par exemple lorsqu'un roman ou un conte est adapté au cinéma, au théâtre, à la bande dessinée, lorsqu'un poème est récité devant public, qu'il est mis en chanson ou en musique ou encore lorsqu'il donne naissance à un ballet. Il existe aussi un lien naturel certain entre poésie et peinture. Parlant de la production de Jean Tardieu, Frédérique Martin-Scherrer écrit :

La confrontation entre l'art verbal et celui des peintres conduit le poète à s'interroger sur les moyens sensoriels auxquels peut prétendre l'expression poétique, et à trouver du côté des arts des solutions qui passent par les circuits de la perception sensible. (Martin-Scherrer 2010 : par. 9)

Olivier Deprez (2001) déclare dans son article sur le regard comme projet intersémiotique : « Lire c'est voir et voir, c'est lire ». Lorsqu'on lit un poème, sa structure visuelle et le cadre utilisé pour sa présentation véhiculent déjà un message non verbal au lecteur. « Un poème, un tableau, est déjà une traduction », rappelle Michael Edwards (2010). Il continue en se questionnant plus avant sur le lien entre les deux concepts :

Si un tableau, un poème, est déjà une traduction, comment le traduire si ce n'est en refaisant, à sa manière, le mouvement innovant de l'autre entre le monde, le moi et l'œuvre ? Les moyens des deux formes d'art sont fort différents, mais nous avançons un peu en remarquant que la poésie se rapproche de la peinture en faisant voir, et que ses moyens pour le faire sont tout aussi puissants (Edwards 2010 : 71).

En effet, les mots et leurs agencements peuvent se déployer à l'infini dans un poème et ils contiennent autant de couleurs, de traits et d'espaces libres qu'un tableau réalisé par un peintre.

Comme le tableau, le poème évoque tout un monde que l'auteur a perçu et que le lecteur identifie à son tour et reconstruit au moyen de ses propres référents. La lecture d'un poème peut faire surgir des images, des émotions, des souvenirs et tout l'être s'y emploie. Une distanciation est souvent nécessaire et il est possible de la faire en relisant le poème pour tenter d'en saisir ce qui nous avait échappé au premier abord, pour découvrir ce qui est resté en suspens, pour réentendre les passages évocateurs et pour ajouter toute l'information et lui donner un sens.

Pour le traducteur, cela est d'autant plus important qu'il doit transmettre et rendre toute cette information dans une langue différente. La vision que le traducteur se fait de l'ensemble du poème devient déterminante. En traduisant d'abord le poème dans une représentation picturale, il fait une analyse et une synthèse du contenu et il en circonscrit le cadre, les limites, le ton. Sa créativité joue un rôle primordial dans ces opérations.

Traduire un tableau en poème, ou un poème en tableau, c'est passer d'une façon de voir à une autre, en se souvenant de toutes les profondeurs du processus de la vision. Le poème est le tableau *autrement dit*, et réciproquement, et, comme dans toute traduction, le passage à effectuer est d'abord l'occasion de créer une œuvre, en assumant cette obligation de transformer qui est évidente lorsque l'on va d'une forme d'art à une autre et qui devrait inciter également à *créer* quand il s'agit de traduire un poème dans une autre langue (Edwards, 2010 : 76).

Plusieurs auteurs nourrissent leur créativité pour l'écriture en ayant recours au dessin et certains en font un art qu'ils exploitent au même titre que la création littéraire. Andrée Christensen est à la fois poète, traductrice littéraire et artiste visuelle ; sa passion pour la poésie et celle pour la peinture se côtoient dans ses œuvres notamment dans *Épines d'encre* (2016). Cynthia T. Hahn aussi étaye ses poèmes de dessins dans *Co-incidences* (2014), et elle a recours à la composition de chansons lorsqu'elle est en panne d'inspiration (Conférence Salon du livre de l'Outaouais 2017). Dessin, musique, écriture, une synergie se manifeste chez plusieurs auteurs qui s'y adonnent ou s'y associent. Le traducteur étant un co-créateur, il a sûrement tout avantage à s'inspirer de cette pratique.

Dans le présent projet, je me suis penchée sur la traduction de poèmes anglais en représentations picturales, puis en poèmes en langue française. J'ai donc utilisé l'approche intersémiotique pour approfondir ce que le poème recèle et pour étendre le champ de ce que je suis en mesure de

percevoir en le représentant en image. Cette transformation m'a sensibilisée davantage aux différentes dimensions du poème et a influencé favorablement ma traduction vers le français.

Bien que l'on puisse traduire des textes sans connaître la personne que les a écrits, la rencontre de l'auteur à travers les différents événements de sa vie, ses intérêts, son cercle d'influence a constitué à mon sens un atout appréciable parce qu'une relation s'est établie et a nourri mon imaginaire tout en donnant une assise à mon interprétation. Brian Johnson a créé un documentaire de 90 minutes qui nous présente l'auteur à travers des documents d'archives et par la voix de ceux qui l'ont bien connu (2015) et qui a également nourri ma recherche à propos du poète. Je me suis notamment inspirée de ces connaissances pour représenter en images les poèmes et les passages en prose.

Al Purdy

Au cœur même de ce projet de traduction donc, l'auteur et son œuvre. Écrivain et poète, Al Purdy compte parmi les grandes figures de la littérature canadienne-anglaise du XX^e siècle. Il est né le 30 décembre 1918, à Wooler une région rurale du sud ontarien (Gregory 2014 : en ligne). Il a abandonné ses études à 17 ans et a voyagé clandestinement sur des trains de fret (Purdy 1993) pour aller travailler comme journalier à Vancouver avant de rejoindre l'Aviation royale canadienne durant la Deuxième Guerre mondiale. De retour en Ontario, il a gagné sa vie en usine puis s'est installé à Ameliasburgh dans le Comté du Prince-Édouard, à l'ouest de Kingston. Il a construit une maison à l'aide de matériaux recyclés, avec sa femme Eurithe et des amis. Cette maison, connue sous le nom de « A-Frame », a été restaurée et accueille maintenant des écrivains en résidence (Vermeersch 2009 : 9). Elle a été le lieu de rencontre de nombreux écrivains que Purdy a fréquentés, dont Margaret Atwood, Margaret Laurence, Paul Vermeersch, Steven Heighton, Michel Ondaatje, Douglas Gordon Jones, Milton Acorn, Dennis Lee, John Newlove, pour n'en nommer que quelques-uns (Vermeersch 2009).

Al Purdy a commencé à écrire de la poésie dès l'âge de 13 ans, mais il n'a pas connu le succès avant la quarantaine. Il a d'abord écrit d'après les règles du lyrisme traditionnel anglais avant d'adopter un style plus personnel et contemporain qui lui a valu sa notoriété : « He broke with the old, colonial mode of poetry and recast our imagination, so that it seems perfectly rooted in

the place we occupy. No one else in English-Canadian poetry had really done that » (Lee, cité par Liu 2010 : en ligne)

Le poète affectionnait tout particulièrement les thèmes reliés à la nature, à l'histoire et à la vie des gens ordinaires (Jones 2014). Il a écrit de la poésie, dont les recueils *The Enchanted echo* (1944), *Poems for all the Annettes* (1962), *Being alive* (1978) *Rooms for rent in the "outer Planets"* (1996). Ses poèmes ont été regroupés par Sam Solecki dans un livre intitulé *Beyond Remembering, The collected poems of Al Purdy* (Purdy 2000). Purdy a aussi écrit de la prose dont *No other country* (1977) et *Reaching for the Beaufort Sea: an autobiography* (1993) et un seul roman, *A splinter in the heart* (1990). Une importante correspondance entre Margaret Laurence et lui a été publiée en 1993 sous le titre *Margaret Laurence — Al Purdy : A friendship in letters*. Il a reçu plusieurs marques de reconnaissance, dont deux prix du Gouverneur général (1965 et 1987). Il a également été fait Officier de l'Ordre du Canada et de l'Ordre de l'Ontario. Il a beaucoup voyagé à travers le monde pour nourrir son écriture et il était en résidence au collège Loyola à Montréal de 1973 à 1974 (Purdy 1993 : 251). Il a également maintenu des liens étroits avec des écrivains de l'université McGill de Montréal, notamment avec Milton Acorn et Irving Layton, qui ont influencé son écriture (Budde 2006 : viii). Atteint d'un cancer aux poumons, Purdy est mort en Colombie-Britannique le 21 avril 2000 (Gregory 2014 : en ligne).

Selon D. J. Jones, « Purdy se place dans la tradition anglo-canadienne de la poésie impure [...] et il est en quelque sorte un "parent de la fesse gauche" de la poésie anglo-américaine moderne » (1981 : 95). Pétri d'un mélange d'encre et de passion (Rogers 2002 : 9), il était autodidacte, très attaché à ses racines, opposé à l'ordre établi et à l'autorité (p. 14). Purdy a souvent opté pour un rythme plutôt informel et ses poèmes se concluent parfois en queue de poisson (Budde 2006 : 73), si bien que sa poésie peut décontenancer le lecteur au premier abord. Son écriture souvent déroutante peut donner l'impression au lecteur de tourner en rond (Jones 1981 : 94).

Peu de poèmes de Purdy ont été traduits et publiés en français. « The Peaceable Kingdom », un poème écrit en 1970, peu après les événements d'octobre au Québec, a été traduit par Monique Grandmangin et publié dans la revue *Ellipse* (Purdy 1971). Cette revue lui a également consacré

un numéro spécial en 1981 dans lequel on retrouve une quinzaine de poèmes traduits par différents traducteurs² (Purdy 1981).

Traduire une œuvre littéraire, c'est aussi lui donner une nouvelle vie auprès d'un plus large auditoire. L'auteur décédé en 2000 laisse une œuvre complète que l'on peut maintenant voir avec du recul. On célèbre en 2018 le centenaire de sa naissance, un moment privilégié pour renouer avec ce que Purdy a apporté à la poésie et à la littérature canadienne et en apprécier la contribution. Mes traductions se situent dans un contexte culturel, politique et littéraire différent de celui qui existait au moment de leur écriture et plus de 35 années ont passé depuis les traductions parues dans la revue *Ellipse*. Traduire certains passages de son œuvre aujourd'hui permet d'y jeter un regard neuf pour un public élargi.

Son écriture

Dès la première lecture que j'ai faite des poèmes de Purdy, j'ai été impressionnée par la façon qu'il avait de s'exprimer et d'aller chercher en lui-même ce qui l'habitait au moment de l'écriture pour le rendre presque visible dans sa forme poétique. Comme l'exprime le poète et traducteur D. G. Jones (1981 : 96), « [...] les poèmes de Purdy, bien que foncièrement lyriques, adoptent facilement une tournure narrative et dramatique ainsi que descriptive et largement discursive. Ce sont des poèmes dus aux hasards du moment, souvent anecdotiques, portant sur des personnages et des lieux spécifiques ».

L'auteur a introduit des personnages, par exemple dans son roman, *A splinter in the heart* (1990), sa biographie, *Reaching for the Beauford Sea* (1993) ainsi que dans certains poèmes, et il nous plonge alors dans leur univers, si bien qu'en marchant dans Ameliasburgh, j'avais l'impression de marcher sur leurs traces. Purdy affectionnait les scènes de la vie quotidienne qui jusque-là restaient souvent hors du champ d'intérêt des poètes comme l'illustre le magnifique poème qu'il a écrit sur une partie de hockey dans l'arrière-pays *The Time of your life* (1973) que j'ai choisi de traduire tant j'en aimais le lyrisme, la simplicité, mais aussi toutes les subtilités de l'écriture.

² Léo A. Brodeur, Lucie Lemay Ratti, Benoit Champ Roux, Joseph Bonenfant, Monique Grandmangin, Richard Giguère, Yves Mersizen et Gérald Bellefleur.

Purdy s'est intéressé à l'histoire et à la géographie de son pays à partir de ses propres perceptions et avec l'approche littéraire et poétique qui le caractérise. Il a écrit un très beau recueil où s'intercalent textes et photos en noir et blanc intitulé *In search of Owen Roblin* (1974) et qui relate l'implantation des premiers arrivants fondateurs de Roblin Mills, ancien nom d'Ameliasburgh. Le poème « Remains of an Indian Village » présente aussi un caractère historique que Purdy traite de façon lyrique au travers de sa poésie pour en perpétuer la mémoire. Dans sa thèse, Jeffrey Aaron Weingarten (2013) reconnaît que ce poème marque un tournant dans l'écriture de Purdy qui devient à la fois moderne et mature : « Certainly, “Remains of an Indian Village” is the first of its kind in Purdy’s corpus: a poem that offers an anchor for discussions of his lyric historiography, typifies the fundamentals of his historiographic vision, and espouses a modernist aesthetic that makes this vision sophisticated » (74).

Al Purdy a certainement une façon bien personnelle d'écrire de la poésie.

Généralement, la poésie de Purdy se concentre sur une gamme de relations particulières à des éléments qui l'interpellent dans un moment privilégié d'inspiration, et il tourne autour, créant ainsi un tourbillon, recueillant ici et là bribes et morceaux de toutes sortes : tout ce qui lui tombe sous la main, tout ce qui lui vient à l'esprit, tout ce qui peut être capté et emporté dans le courant des sentiments. Le poème imite les menus faits et gestes de la vie quotidienne que chacun assimile spontanément, de situation en situation, de moment en moment. C'est une action qui intègre, pas toujours de façon logique, mais judicieusement et psychologiquement, le local et le cosmos, le passé et le présent (Jones 1981 : 99).

Dans le poème *Alive or not* (1976) par exemple, on voit l'imagination de l'auteur transcender le temps et l'espace pour prendre toutes les couleurs et la profondeur de ses émotions grâce à des mouvements au ralenti, mais répétitifs qui créent des intervalles dans lesquels le lecteur devient un témoin tout aussi impuissant que l'auteur lui-même.

Purdy avait un sens de l'humour et de la dérision tout à fait légendaire comme le rapportent les écrits, les films et les entrevues à son sujet (Vermeersch 2009 ; Johnson 2015 ; CBC 2017). « He had a wry, puckish sense of humour and a lovely, contagious chuckle », déclare Lunn (cité dans Vermeersch 2009 : 140). Son humour unique se reflétait aussi dans son écriture : « Probably the most common and effective method Purdy uses to trick us giggling into thought is simply to deftly juxtapose the language of everyday with poetical dense language suggestive of forever and infinity » (Budde 2006 : x).

Les poèmes de Purdy renferment des allusions et des non-dits qui exigent du lecteur une participation active. À plus forte raison, traduire ses poèmes devient souvent une course aux indices pour découvrir et rassembler les divers éléments qui les composent. Le lecteur devient donc un peu comme un enfant qui se lance dans une chasse au trésor, mais le traducteur ne doit rien échapper ni trop expliciter s'il veut reproduire le même effet chez son lecteur.

Suivre le cheminement de la pensée de Purdy dans certains de ses écrits présente des défis d'interprétation. L'amalgame de lieux, de sentiments, d'éléments hétéroclites puisés de son univers et de l'inspiration du moment opère sous la plume de Purdy une magie, une fascination qui m'a captivée dès la première lecture de son œuvre. Parfois il choque par ses propos crus, par exemple lorsqu'il compare son écriture à « *the most refined and expensive bullshit* (autobiographie 2) », d'autres fois, il émerveille par son sens de la poésie en nous plongeant dans une réalité qui prend diverses formes et s'anime sous nos yeux, par exemple dans *The time of your life*. Il m'a fallu lire plusieurs fois chaque texte pour percevoir les subtilités de son écriture et des associations de mots et d'idées qui s'y glissent en catimini sous forme d'enjambements, de répétitions d'un terme particulier, de mots ou d'expressions à double sens. J'y reviendrai lorsque je commenterai mes traductions.

Traduire Purdy

Pour le traducteur de Purdy, trouver le fil conducteur, apprécier les jeux de mots et les doubles sens qui se glissent çà et là dans sa poésie, lire les silences, décoder les émotions sous-jacentes, saisir la teneur profonde de la poésie purdyenne et trouver des équivalences dans la langue cible s'avère une entreprise complexe. C'est pour arriver à intégrer les différentes dimensions de sa poésie que j'ai tenté une approche intersémiotique en ayant recours à la représentation picturale avant de traduire deux poèmes de Purdy.

Je me souviens avoir fait, dans le cadre d'un cours, une présentation sur la traduction poétique en la comparant au travail d'un peintre. Dans la similitude du geste, je voyais le traducteur reprendre inlassablement sa traduction pour peaufiner chaque détail afin de rendre la justesse, le rythme, la sonorité, comme le peintre qui a une image en tête et qui ajoute traits et couleurs jusqu'à la production finale d'un tableau. J'ai ainsi traduit le poème « At the Quinte Hotel » de Purdy en le remettant maintes et maintes fois sur la table à traduire, en quête de justesse, de

nuances et d'harmonie, avec toujours le sentiment que le travail progressait, mais s'éternisait. Des images se formaient dans ma tête ; elles étaient cependant fugaces et ne montraient que des éléments directement reliés à ce que j'étais en train de lire. Elles me guidaient néanmoins et me gardaient connectée au message véhiculé par les mots. Ce n'est qu'après avoir longtemps travaillé sur la traduction que je pouvais réellement ressentir la richesse du poème. J'avais tout de même l'impression qu'il me manquait un élément central de cohésion pour que je me sente plus près du texte, pour que je le perçoive de l'intérieur, qu'il prenne vie, qu'il me parle et que je reçoive le message dans une écoute active pour ensuite le traduire en pleine conscience.

J'ai poursuivi ma réflexion sur le lien entre image et poésie à partir des poèmes de Purdy et c'est alors que m'est venue l'idée d'introduire l'étape de représentation picturale dans ma démarche traductive. Dans notre société, le dessin ou le collage sont presque exclusivement l'apanage des enfants et des artistes. J'y ai vu cependant un outil intéressant à exploiter dans le contexte de la traduction littéraire. J'ai fait quelques essais en traduisant « Springtime » et « The last picture in the world » de Purdy dans le cadre d'un projet de recherche création pour réaliser progressivement l'incidence de cette pratique sur ma façon de traduire. Une seule image par poème sur laquelle j'ai posé, à l'aide de traits, de couleurs ou de collages, tout ce que je percevais du texte une fois le vocabulaire maîtrisé : images, mouvement, impressions, proportions et liens entre les éléments, etc. J'ai d'abord éprouvé un plaisir évident, et parfois de la surprise à voir surgir sur la page des éléments auxquels je n'avais pas pensé de prime abord. Durant cette étape, je procédais déjà à un certain questionnement et à la résolution de problèmes lorsque je cherchais, par exemple, à illustrer fidèlement ce que le texte n'exprimait pas toujours clairement. Je me sentais plus en contrôle de ma démarche traductive et cela me permettait d'exploiter plus en profondeur et de manière plus intégrée toute la teneur du poème. Forte de cette expérience préliminaire très positive qui m'a fait pressentir tout l'intérêt de ce cheminement encore inexploré, j'ai réalisé que lorsque tous les aspects du poème prennent une forme visuelle concrète avant qu'il soit traduit en mots, il devenait possible d'analyser et de comprendre la démarche qui sous-tend le processus de traduction. J'ai alors eu le goût de l'approfondir dans le cadre de mon projet de maîtrise.

CADRE THÉORIQUE

Les études sur la traduction littéraire prolifèrent et de nombreux modèles et approches ont été mis de l'avant. Dans son livre intitulé « Introduction à la traductologie », Mathieu Guidère présente différents courants qui ont vu le jour dans ce domaine : les approches linguistique, herméneutique, idéologique, poétologique, textuelle, sémiotique, communicationnelle et cognitive (2008). Plusieurs modèles ont été proposés pour tenter d'élucider le processus de traduction. Certains sont purement linguistiques et ne se penchent que sur le texte traduit comparé au texte original. D'autres s'intéressent au processus de traduction, de la lecture au produit fini, et incluent le traducteur comme lecteur attentif et créateur d'un nouveau contenu donnant ainsi vie au texte dans la langue d'arrivée (Stratford 2010).

Dans un article publié en 2010, Guidère expose l'approche de la traduction-analyse et fait ressortir l'apport du traducteur dans le processus de traduction. Les approches interprétatives (Danica Seleskovitch), herméneutique (George Steiner), et sémiotique (Charles Peirce, Michaël Riffaterre), pour ne nommer que celles-là, mettent l'accent sur le processus de traduction et lui font une place centrale en tant qu'interprétant et créateur. La connaissance de plus en plus fine des mécanismes cognitifs complexes qui sont en action durant le processus de traduction permet de lever le voile sur l'activité même du traducteur qui paraissait jusqu'à tout récemment insondable.

Guidère distingue trois phases dans l'appréhension du sens lors de la traduction qui font intervenir le traducteur en action et dont la finalité est la communication du sens tel que compris et véhiculé par le traducteur : la perception, la conception et l'intention (2008 : 12). Cela s'applique également à la traduction littéraire qui est une forme d'art de plus en plus reconnue à travers le monde. En effet, traduire de la poésie ou un texte littéraire requiert davantage qu'une connaissance du sens premier des mots puisqu'une bonne partie du message se trouve entre les mots et les lignes et dans leur juxtaposition.

La théorie interprétative de la traduction

En traductologie, la théorie interprétative de la traduction aussi appelée théorie du sens est probablement une de celles qui intègrent le mieux à la fois le travail du traducteur sur le sens du texte et sur le message à rendre. On doit les fondements de cette théorie à Danica Seleskovitch qui l'a énoncée en 1968, lors d'une conférence où elle exposait sa recherche sur le travail des interprètes (Lederer 2005 ; Seleskovitch 1980). Contrairement aux théories qui avaient alors cours et qui accordaient une priorité à la linguistique, son approche était fondée sur la pratique, réduisant ainsi le fossé qui séparait les théoriciens et les praticiens (Lederer 2005 : 92). Aux compétences linguistiques essentielles, Seleskovitch ajoute un élément nouveau : le traducteur doit aussi mettre à profit son bagage cognitif et ses capacités logiques pour dégager et rendre le sens (Seleskovitch 1980 : 401). Comme son nom l'indique, la perception et la reconstruction du sens que sous-tend le texte sont au cœur de cette approche. Christine Durieux précise :

La construction du sens n'est pas le produit de la signification des mots composant l'énoncé, mais le résultat d'un processus inférentiel, c'est-à-dire d'un raisonnement logique, exploitant à la fois les informations linguistiques et des informations non linguistiques telles que la connaissance du sujet traité et des facteurs circonstanciels de la communication, et les composantes paralinguistiques du texte (Durieux 2007 : 50).

Elle mentionne également que les émotions vécues par le traducteur jouent un rôle dans l'attention portée à certains aspects du texte alors que d'autres sont jugés secondaires (Durieux 2007 : 52-53). En traduction littéraire et poétique cependant, les émotions jouent un rôle de première importance parce qu'elles sont véhiculées de multiples façons par le texte lui-même et qu'elles entrent en communication avec celles du lecteur-traducteur.

On parle maintenant des théories interprétatives, car d'autres chercheurs ont poursuivi la réflexion et ont intégré depuis les travaux de Seleskovitch d'autres données, notamment celles des sciences cognitives (Durieux 2007 : 50). La théorie interprétative de la traduction telle que proposée au départ a recours à trois processus-clés : la compréhension, la déverbalisation et la réexpression (Hurtado Albir 2005 : 168-175) pour exprimer le cheminement cognitif du traducteur (figure 2). Par la suite, certains ont proposé que la déverbalisation fasse partie de la phase de compréhension (Durieux 2007 : 50), mais dans cette étude, je me réfère à la version originale parce que je crois que le recours à la représentation picturale joue un rôle dans la

déverbalisation, particulièrement dans le cas de la traduction littéraire et poétique. Chacun des processus mérite qu'on y prête une attention particulière.



Figure 2. Processus-clés de la théorie interprétative de la traduction

La compréhension

La lecture et la compréhension du texte à traduire sont souvent considérées comme allant de soi. Mais de cette compréhension des dits et non-dits du texte dépendent, en partie du moins, la justesse et la finesse de la traduction. Durant cette phase, le traducteur doit décoder les signes que sont les mots, mais les mots sont polysémiques, ce qui signifie qu'il doit déterminer le ou les sens qui sont pertinents d'après le contexte et en se référant à sa compréhension du texte et du contexte. Danica Seleskovitch montre, à partir de l'observation des interprètes, que le mot utilisé hors communication n'a pas le même sens que lorsqu'il est placé dans le discours.

L'interprétation démontre que les sons éveillent des réalités, des notions, des sens, des idées, peu importe le terme, alors que hors situation de communication ces mêmes sons n'éveillent que des concepts. (Seleskovitch 1985 : 20)

Cette observation peut s'appliquer à la poésie écrite alors que de nombreux facteurs extérieurs au texte lui-même peuvent influencer la compréhension du poème. Parmi ces facteurs, on peut noter entre autres la connaissance du contexte socioculturel dans lequel le texte a été écrit (l'époque, le lieu, le moment dans la vie de l'auteur, ses autres publications, etc.), la personnalité de l'auteur et l'environnement dans lequel il évolue. Ces éléments peuvent aiguiller le traducteur vers une compréhension plus approfondie du poème et ils font partie des connaissances préalables auxquelles le traducteur se réfèrera au moment de la lecture et qui contribueront à sa perception du message.

L'histoire personnelle du traducteur et le milieu dans lequel il évolue contribueront également à sa compréhension. « A number of extralinguistic factors derive from the translator's personal history: factors such as the translator's identity, character, attitudes, needs, intentions and socio-economic status must be taken into consideration along with the translator's linguistic abilities. » (Frost 2014 :78)

La théorie interprétative ouvre une fenêtre sur les mécanismes de compréhension en allant au-delà de la langue elle-même en observant ce qui se passe lors de la réception du message ou de la lecture d'un texte. La « [...] pratique révèle la différence entre les significations strictement linguistiques des paroles échangées et le sens qu'elles prennent en situation » (Seleskovitch 1980 : 406) de même que « la proportion d'explicite et d'implicite qui varie constamment dans la communication en fonction du savoir partagé par les interlocuteurs (idem 407) ».

Il reste que la compréhension repose avant tout sur la qualité de la lecture. Une lecture déficiente et un sens trop vite construit dans la tête du traducteur négligeant l'entière du message combiné à la projection rapide de ses propres préconceptions ne peuvent que produire une traduction médiocre et inexacte (Plassard 2007 : 13). Le traducteur n'est pas un simple lecteur et toute son attention est requise pour bien saisir les différents aspects du texte. Dès qu'il lit, il anticipe et repère déjà certains passages qui vont présenter des difficultés de traduction et qui vont éventuellement l'amener à faire des recherches complémentaires (Plassard 2007 : 97).

La déverbalisation

La déverbalisation est une étape plus difficile à saisir parce qu'elle semble se faire très rapidement, presque en même temps que la lecture.

Clairement visible en interprétation, celle de la déverbalisation est difficile à détecter dans le processus de la traduction écrite ; elle n'en existe pas moins ; elle est la prise de conscience par le traducteur de ce qu'un auteur signifie dans un passage donné. Elle est cependant moins naturelle dans l'opération écrite que dans l'oral. En effet, la rémanence têtue du texte original dont les formes veulent survivre à tout prix appelle la recherche de correspondances directes qui s'opposent à la découverte d'équivalences satisfaisantes. (1997 [3] : 17)

Chez l'interprète, la mémoire à court terme est fortement sollicitée pour l'écoute et la rétention de ce qui est dit sans possibilité de retour en arrière et il se peut qu'il y ait un bref délai entre la mémorisation et la déverbalisation. En traduction, c'est le regard qui perçoit sans avoir à nommer ce qu'il lit et il peut toujours revenir en arrière ; la déverbalisation pourrait bien se faire un peu différemment. Dans les deux cas, elle se produit généralement au moment où le traducteur-interprète saisit le sens de ce qu'il s'apprête à reformuler dans la langue d'arrivée (Israël et Lederer 2005 : 8-9).

Durant la phase de déverbalisation s'opère toute une gymnastique mentale qui amène le traducteur à extraire la substance de l'information textuelle et à la relier à sa propre expérience pour dissocier et réassembler l'information en quelque chose de cohérent pour lui et qui concorde avec ce qu'il a lu (Hurtado Albir 2005 : 172-173). Cette phase de déverbalisation est difficile à étudier parce qu'elle s'opère dans l'esprit du traducteur et qu'elle procède par analogie et déduction dans un échange intérieur jusqu'à ce que tous les éléments prennent place et que ce dernier ait une idée claire du message. Seleskovitch (1976 : 65) rapporte que ses observations auprès des interprètes allaient dans le sens de « l'existence d'une pensée indépendante des significations linguistiques [qui ne s'associe] à la langue que le temps de l'énonciation », ce qui a ensuite été confirmé par les traducteurs. Quelques études menées tant par des linguistes que par des psychologues tentaient également à démontrer que le lecteur enregistre dans sa mémoire ce qu'il a compris du texte sans retenir la formulation exacte (Israël et Lederer 2005 : 9).

La théorie interprétative met l'accent sur l'importance de traduire le sens plutôt que les vocables. Chaque langue possède sa façon propre d'exprimer une pensée et le traducteur qui comprend bien la signification du discours dans la langue de départ se doit de trouver l'équivalent dans la langue d'arrivée. Un découpage mental du texte et une déstructuration de la forme verbale doit s'opérer pour éviter de traduire le mot à mot sans rendre adéquatement le sens. Cela apparaît d'autant plus important en traduction poétique où le langage s'écarte de sa forme conventionnelle et où des effets lyriques, sonores ou visuels concourent au message.

Dans les domaines littéraire et poétique, le langage métaphorique abonde et présente d'autres défis au traducteur. Papas définit la métaphore comme étant « la figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit. [...] elle est créatrice de sens » (Papas 2007 : 124). Il précise que la métaphore n'est pas un problème de style, mais qu'elle est reliée à un mode de pensée (2007 : 125). Elles peuvent varier grandement d'une langue à l'autre et elles ne sont pas toujours faciles à comprendre dans une langue étrangère : « Toute la difficulté vient de ce que le mode de conceptualisation en langue source et en langue cible n'est pas forcément la même. La traduction de ces métaphores est un enjeu majeur de la communication intellectuelle. La maîtrise d'une langue ne peut se réduire à la seule connaissance du lexique » (Papas 2007 :

126). Déstructurer la métaphore pour la rendre intelligible dans la langue source relève de l'interprétation du sens dans le contexte donné.

Le sens est compris par le traducteur (ou l'interprète) lorsqu'il entente des compléments cognitifs et affectifs sur un énoncé. La somme du linguistique et de l'extralinguistique confère donc à l'énoncé un sens, ce qui le distingue fondamentalement de la phrase, laquelle est une notion strictement linguistique. C'est-à-dire que le passage des signifiants de la langue source vers les signifiants de la langue cible est court-circuité par ce que Nida appellerait la « phase de transfert », une auscultation médiate du texte qui met les mots entre parenthèses pour n'en retenir que le sens (Balliu 2007 : 4).

Christian Balliu, qui s'intéresse à la psychologie cognitive, ajoute que les mécanismes de fonctionnement de l'esprit les plus sollicités chez les interprètes sont l'attention et la mémoire, cette dernière jouant un rôle essentiel dans la déverbalisation (p. 4 et p. 6). La mémoire peut coder l'information sous différentes formes : visuelle, auditive, tactile, etc. associées à la compréhension et aux souvenirs (p. 8) pour favoriser la fusion du message avec les informations générées par la mémoire de l'interprète (p. 10).

Lors de la lecture de certains passages, le traducteur produit, souvent à son insu, des images mentales engendrées à partir de son bagage cognitif et émotionnel. Ces images peuvent l'aider à concrétiser pour lui-même ce qu'il veut communiquer (Plassard 2007 : 137). La déstructuration s'opère alors vers la création d'une image mentale qui sert d'appui à la réexpression verbale. Mon projet de recherche porte spécifiquement sur le passage par l'image pour déstructurer la forme verbale avant de passer à la traduction dans la langue d'arrivée.

La réexpression

La phase de réexpression est aussi complexe parce que le traducteur doit revivre dans la langue cible l'expérience qu'il a vécue au contact de l'œuvre originale pour recréer cet effet en préservant le mode d'expression dans une attitude empathique pour l'auteur. Cela implique « que l'on recrée ses modes de pensée, d'imagination et d'expression » (Ellrodt 2006 : 11)

Parallèlement, le traducteur doit réorganiser ses idées, les réassocier et les reformuler dans sa propre langue selon les règles qui la sous-tendent (Hurtado Albir 2005 : 174-175 ; Delisle 1984 : 77-82). Comme le souligne Lederer, « [...] les langues sont différentes non seulement dans leur lexique, dans leur grammaire, mais aussi dans la façon dont ceux qui les parlent expriment leur

pensée » (1997 : 17). Le traducteur doit également jongler entre l'explicite et l'implicite qu'il a reçu et compris en lisant le texte source et la façon de l'exprimer dans sa propre langue (Seleskovitch 1980 : 408) en préservant l'effet produit par l'auteur. Le traducteur peut être tenté d'explicitier les termes qui n'ont pas d'équivalents exacts dans la langue d'arrivée, mais il peut souvent trouver des formulations différentes qui n'allongent pas sensiblement le texte et préservent l'effet premier. Il cherche le mot qui convient le mieux, la structure appropriée et, particulièrement dans le cas de la poésie, toute la sonorité, le rythme, la graphie qui vont rendre l'intention de l'auteur initial telle que perçue par le traducteur. La créativité et les connaissances du traducteur sont à la fois sollicitées. La réexpression exige un questionnement constant de la part du traducteur et cela se concrétise souvent à travers un processus de réécriture qui met la créativité en jeu (Dancette et col. 2007 : 119).

Il reste que la réécriture par le traducteur est tributaire de sa compréhension à tous les niveaux. S'agit-il d'un don ou d'une technique ? Plassard répond qu'il s'agit de l'un et de l'autre selon qu'il relève d'un travail de langage, de création et d'invention ou d'un travail d'imitation (2007 : 146-147)

Une difficulté particulière en traduction poétique réside dans le fait que sens et sonorité sont profondément imbriqués. Or les sonorités varient beaucoup d'une langue à une autre de même que les inflexions. Les rimes, lorsqu'elles sont présentes, ne sont pas toujours possibles à reproduire, mais le traducteur peut exploiter les sonorités de sa langue pour produire des effets semblables (Kayra 1998 : 255).

Jean Delisle (1988) ajoute dans le processus de réexpression les relectures pour ajuster la formulation, la révision par des pairs et la lecture d'épreuves, des étapes incontournables avant d'arriver à la publication du texte traduit. Être placée devant ce que quelqu'un d'autre perçoit de mon travail me permet d'inclure le lecteur dans l'équation et me donne l'occasion de réajuster le tir selon ce que l'autre a saisi ou n'a pas saisi et m'aide à devenir plus critique de ma propre traduction.

La représentation picturale, bien qu'elle semble correspondre dans le cas présent essentiellement à la phase de déverbalisation, chevauche quand même les deux autres : la phase de

compréhension d'abord, puisqu'elle s'opère dans un va-et-vient entre le texte d'origine et sa transformation en image, et puis la phase de réexpression, puisque dans le dessin qui se concrétise se trouve déjà une part des choix d'interprétation qui conduira à la réexpression du texte final.

Recherche création

La présente recherche s'inscrit dans le courant de la recherche création telle que présentée par Éric Le Coguiec (2007). Ici, théorie et pratique doivent s'articuler et non se juxtaposer. La recherche création associe « intelligence de la main et intelligence de l'esprit [...] où le geste qui crée exerce une action continue sur la vie intérieure, les deux étant indissociables » (Le Coguiec 2007 : 310). Cette approche s'apparente à la recherche autopoïétique décrite par Conte (2001), où l'artiste étudie sa propre pratique pour comprendre et expliquer son art : « C'est donc de l'intérieur de sa pratique que le praticien-chercheur en art scrute son objet d'étude et non de l'extérieur comme le fait le chercheur classique » (Le Coguiec 2007 : 309). L'utilisation de la recherche création en traduction littéraire est encore toute récente et le parcours hors des sentiers battus pose de nombreux défis dans l'organisation de la démarche, la façon de l'orienter et dans le cheminement vers des connaissances nouvelles. Elle fait grandement appel à l'intuition, que Paillé et Mucchielli définissent comme suit : « L'intuition est la forme humaine d'une connaissance immédiate, soit intellectuelle soit vécue, donnant un accès privilégié à une certaine vérité. Il s'agit du résultat d'opérations intellectuelles, non raisonnées et émergentes, opérations qui font surgir des significations et mènent à la compréhension » (2012 : 58).

Le Coguiec expose plusieurs théories qui offrent toutes un intérêt pour ma démarche, mais je retiens particulièrement celle qui traite de la résolution de problèmes. Elle va dans le même sens que ce qu'avance Kussmaul lorsqu'il parle de la représentation mentale (2005 : 378). En se référant à Rittel, Le Coguiec mentionne que l'« objectif consiste à trouver la solution la plus juste et non plus de savoir si la solution est vraie ou fausse, ce qui est différent » (2007 : 314). Cela me semble s'appliquer particulièrement bien à la traduction littéraire alors que plusieurs options peuvent être envisagées sans qu'aucune ne soit parfaite. Il invite également à être attentif aux erreurs que l'on peut commettre et aux trouvailles qui peuvent nous surprendre parce que ces situations peuvent avoir un impact positif sur la progression de la recherche (Le Coguiec 2007 : 314-315). Selon mon expérience, la seule façon de vaincre l'angoisse de la page blanche est

d'accepter à l'avance que les choses puissent ne pas se dérouler tel que je l'avais imaginé au départ et me conduire vers de nouvelles avenues plus prometteuses que je n'avais pas envisagées.

Une autre caractéristique de la recherche création est la non-linéarité du processus de création. L'artiste a la possibilité de « revenir en arrière, d'emprunter des détours, de répéter certaines opérations [...] de procéder par pulsations ; [...] d'utiliser un processus organique et cyclique plutôt que mécanique » (Le Coguiec 2007 : 316). J'ai expérimenté ce va-et-vient et je crois qu'ils constituent de précieux leviers pour progresser dans la recherche.

Pour étudier son propre processus de création, on a besoin de recourir à des outils qui permettent de prendre conscience de ce qui se produit durant la pratique de son art et de faire état de son cheminement avec le plus de transparence possible. L'utilisation du journal de bord est pratiquement un incontournable pour noter au fur et à mesure les réflexions, les questionnements, les inspirations et les choix consentis tout au long du processus. Les protocoles de verbalisation souvent appelés « *Think-Aloud Protocols* » (TAPs) (Kussmaul et Tirkkonen-Conditt 1995) sont également préconisés pour enregistrer sur le vif les réflexions du traducteur. Après quelques essais, j'ai réalisé que cet outil ne me convenait pas parce que je suis incapable de verbaliser ce que je fais pendant que je le fais. Je me suis donc concentrée sur l'utilisation du cahier de bord, une approche qui me permettait de porter toute mon attention sur le travail en cours et de suivre le cheminement de ma réflexion tout en avançant ou en différant l'entrée de commentaires.

Du point de vue méthodologique, Le Coguiec recommande certaines « ruses » pour aider le chercheur à progresser (2007 : 319). La première consiste à opter pour « des vues indirectes et l'oscillation entre l'ombre et la lumière » ; la deuxième propose de « procéder de façon inverse [...] en débutant par la dernière étape, la conclusion, pour terminer par la formulation de la question de départ » ; la troisième invite à « préférer l'errance [...] au parcours planifié » (2007 : 319). Il suggère également de savoir préserver des « zones d'ombre » sans tenter d'éradiquer le flou et d'éviter de poser le regard trop longtemps pour mieux voir (2007 : 320). Reprenant le texte de Lancri (2006), Le Coguiec invite le chercheur à « travailler dans la nuit pour que la nuit en retour le travaille » (2007 : 326). Ces ruses et astuces me paraissent judicieuses pour éviter les écueils qui peuvent entraver le parcours de ma recherche en m'incitant à recourir à des approches

multiplés et plus créatives les unes que les autres. Pour ma part, le fait de prendre des temps d'arrêt durant la traduction m'a permis de renouveler mon regard, de laisser incuber ce que je venais de faire et les problèmes non résolus, d'augmenter la perspective que j'avais sur le texte et le contexte et de laisser surgir des voies nouvelles. La rétroaction de ma superviseuse sur les textes traduits a aussi eu l'effet de stimuler ma créativité et d'élargir mon champ de réflexion pour m'aiguiller vers de nouvelles pistes.

La création de l'image à partir du texte constitue une expérience d'ordre phénoménologique, car elle ne repose pas sur une analyse réflexive mais plutôt sur l'analyse d'un ensemble d'observations. Comme Huneau, je crois « [...] que la phénoménologie n'explique pas, mais qu'elle implique. » (Huneau 2004). L'auteure ajoute cette allusion à la peinture :

La peinture permet d'accéder à cette intériorité de l'être, elle contient cette duplicité du sentir. Elle donne à voir ce qui est invisible : la texture de l'Être, la vision intérieure du peintre qui n'est pas univoque, mais qui se referme sur elle-même, qui renverse le dedans et le dehors, le peintre voyant les choses le voir (Huneau 2004).

Elle donne l'exemple de la personne qui lit un schéma technique ou une carte routière. Le sujet se positionne mentalement dans le dessin et utilise ses expériences passées pour « voir » où il s'en va ou pour comprendre le mode opératoire. On peut associer la démarche intersémiotique à la lecture d'un croquis, ce qui nous amènerait à pressentir où se situe le traducteur et comment il fonctionne.

Clive Scott (2011) propose une approche traductive kinesthésique de la poésie dont je me suis inspirée pour mieux saisir ce qui ne relève pas de la terminologie, mais plutôt de l'atmosphère que dégage le texte et pour bien percevoir la « ligne mélodique » et laisser surgir les images avant de dessiner. Il compare la lecture d'un texte source à l'expérience de l'écoute d'une pièce musicale : l'auditeur se laisse porter par la musique et peut même fredonner si cela lui chante. Le même phénomène peut se produire en lisant un poème si on se laisse entièrement porter par la poésie pour vivre une expérience multisensorielle. Il s'agit d'une approche inductive et non linéaire qui génère de nombreuses images mentales et différentes perceptions auxquelles le traducteur peut avoir recours avant de traduire. De cet état chaotique doit cependant émerger un système organisé qu'est le texte d'arrivée (Longa 2004 : 220) qui portera nécessairement l'empreinte du traducteur.

MÉTHODOLOGIE

Le présent projet de recherche a été réalisé sous la forme de recherche création à l'aide d'un cheminement autopoïétique. J'ai consigné dans un cahier de bord mes observations, réflexions et recherches à chaque étape tout au long de la phase expérimentale. J'ai procédé de façon chronologique en m'inspirant du modèle utilisé par Johanne Hamel (2011). Pour être en mesure de récolter des résultats significatifs, j'ai prédéfini un plan de travail que j'ai suivi rigoureusement et qui est demeuré le même tout au long de la phase expérimentale pour chacun des textes retenus. En voici les différents éléments.

Choix des textes

Pour mener à bien la présente étude, j'ai traduit 10 textes de différentes longueurs portant sur des thèmes diversifiés : sept poèmes écrits à différents moments de la vie de Purdy, un extrait de son unique roman et deux extraits de son autobiographie.

Mon échantillonnage comporte des textes variés pour me permettre d'explorer le potentiel et les limites de la représentation picturale dans mon processus de traduction. Les poèmes retenus sont les suivants :

Where the moment is publié dans *The Crafte So Long to Lerne* (1959)

The Time of your life publié dans *Sex & Death* (1973)

Purely Internal Music publié dans *Collected Poems* (1986)

Alive or not publié dans *Sundance at Dusk* (1976)

Remains of an Indian Village publié dans *Poems for All the Annettes* (1962)

Depression in Namu, BC publié dans *Sex & Death* (1973)

Untitled publié dans *To Paris Never Again* (1997)

Ces poèmes ont aussi paru dans *Beyond Remembering* (2000 : 27, 227, 425, 285, 51, 202 et 536), une œuvre qui renferme l'ensemble des poèmes que Purdy avait publiés au cours de sa vie et que j'ai utilisée pour faire ma sélection. Je n'ai considéré que les poèmes qui n'avaient pas à ma connaissance déjà été traduits et publiés en français. Parmi les poèmes choisis, cinq avaient aussi été sélectionnés par Buddle pour faire partie de ce qu'il jugeait être les meilleurs poèmes de Purdy réunis dans *The more Easily Kept Illusions*. La longueur des textes traduits varie entre 91

et 620 mots. Ils ont été choisis dans un souci de représentativité de l'ensemble de l'œuvre de Purdy et de l'intérêt qu'ils peuvent présenter aujourd'hui.

Purdy n'a écrit que trois livres en prose. J'ai choisi de traduire deux extraits de son autobiographie *Reaching for the Beaufort Sea* (1993), l'un au tout début du livre (p. 11) et un autre à la toute fin (p. 289-290). J'ai aussi finalement traduit un extrait de son unique roman *A Splinter in the Heart* (1990 : 97-99). Traduire des échantillons de sa prose m'a permis de voir dans quelle mesure la représentation picturale pouvait contribuer à la démarche traductive de cet autre type de texte et élargir mon champ de comparaison. J'ai retenu le tout début et la toute fin de son autobiographie parce que j'aimais l'énergie qui s'en dégageait et que ces extraits faisaient corps, même hors contexte, tout en étant représentatif de son écriture. La séquence de son roman que j'ai traduite me paraissait intemporelle, renfermait des dialogues et pouvait convenir à un public contemporain.

Représentations picturales

J'ai d'abord fait une lecture attentive du texte et une recherche de la signification des mots qui me semblaient ambigus ou qui pouvaient avoir différentes connotations. Ce n'est qu'après avoir eu l'impression de bien comprendre le sens du texte que j'ai commencé la représentation picturale. Après m'être représenté mentalement divers éléments qui pourraient constituer une image, j'ai choisi le procédé qui me paraissait le plus approprié. Les techniques varient d'un texte à l'autre. Elles incluent par exemple le dessin au crayon plomb et de couleur, l'aquarelle, le crayon-feutre, la photographie, la modification d'images, le collage, la reproduction d'éléments trouvés sur internet et le dessin fait à l'aide de logiciels de dessin (SketchBookExpress pour dessiner et Usketch pour modifier des images, tous deux compatibles avec mon Mac et accessibles gratuitement en ligne). Après avoir positionné les éléments centraux au crayon plomb, j'ai effectué un va-et-vient entre le texte et le dessin afin d'ajouter progressivement les divers éléments sur lesquels je me suis concentrée et que j'ai inclus dans la représentation. Chaque représentation associée à un texte a été réalisée uniquement selon ce que je percevais du texte sur du papier pour aquarelle de format unique (23 cm x 30 cm).

Traduction de l'anglais au français

Ce n'est qu'une fois la représentation picturale réalisée que j'ai entrepris la traduction du texte. J'ai travaillé avec les outils usuels du traducteur (dictionnaires, concordanciers, dictionnaire des synonymes, etc.) et avec les représentations picturales correspondantes. J'ai relevé mes réflexions et impressions concernant mon parcours tout au long de la traduction et les ai consignées dans mon journal de bord. J'ai fait une première version que j'ai révisée pour produire la deuxième version que j'ai soumise à ma superviseure. Elle m'a transmis ses commentaires à l'aide des outils de correction de Word et nous en avons discuté. J'ai fait des ajustements au texte et je l'ai revisité pour identifier les autres points à améliorer et faire les ajustements correspondants avant de les soumettre à nouveau à ma superviseure pour une révision finale ; nous avons discuté des quelques points encore en suspens et j'ai produit la version définitive.

Collecte de données

Une fois toutes les traductions complétées, je me suis plongée dans la description de mon cheminement à partir des inscriptions de mon journal de bord au fil des dix textes traduits et dans une réflexion approfondie à propos de l'évolution de ma démarche. Je me suis laissée guider par différents auteurs pour faire des rapprochements avec d'autres formes d'arts connexes et d'autres démarches qui m'ont inspirée. J'ai ensuite examiné mes résultats pour voir de quelle façon cette démarche s'inscrivait dans la théorie interprétative de la traduction, les éclairages qu'elle pouvait y jeter et comment cela m'avait permis d'en approfondir chacune des étapes au travers ma démarche autopoïétique de la traduction littéraire et poétique d'extraits de l'œuvre d'Al Purdy. Ces données qualitatives ont été analysées avec rigueur et conscience pour en extraire certaines caractéristiques, mises en relation entre elles et avec celles des auteurs, puis soumises au regard externe de ma directrice.

RÉSULTATS

Les sept poèmes et les trois textes en prose sont présentés chacun de la façon suivante :

- représentation picturale
- texte en anglais et traduction française côte à côte

Ces documents ont été regroupés dans la partie 2 de ce mémoire pour en faciliter la consultation.

Les sept poèmes et les trois textes en prose sont disposés dans l'ordre chronologique de traduction pour chacune des deux catégories.

ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS

J'ai observé l'évolution de mon travail de traduction intersémiotique et interlinguistique dans ses diverses dimensions principalement à partir des entrées faites dans mon cahier de bord, de mes recherches, des observations et réflexions qui en ont découlées pour être en mesure d'approfondir ma démarche et d'en faire un bilan. Dans un premier temps, j'ai posé mon regard sur les données consignées dans ce cahier de bord et interrogé ce que j'ai perçu lors de la réalisation de chaque représentation picturale et de chaque traduction de poèmes et de textes en prose dans leur ordre de réalisation. Cela m'a permis de faire ressortir les découvertes que j'ai faites, car plus j'utilisais cette approche intersémiotique de traduction, plus je devenais apte à l'exploiter et plus je faisais corps avec elle.

Dans un deuxième temps, j'ai observé et analysé ce que cette démarche m'a permis de constater lorsque je l'examine de façon holistique, dans un contexte plus large, et que j'en explore les différentes dimensions. Cette analyse m'a amenée à me questionner de façon plus large sur le lien qui existe entre poésie et image. Je me suis référée à des publications scientifiques diverses dans un mouvement de va-et-vient entre ce que je dégage de mon expérience et ce que les auteurs ont observés dans leur propre pratique. J'ai volontairement conservé la spontanéité et l'enchaînement de ma pensée comme s'il s'agissait d'un voyage où l'on va de découverte en découverte pour enrichir et dynamiser le parcours. Je me suis ensuite penchée plus spécifiquement sur la place de la créativité dans ce processus intersémiotique.

Finalement, j'ai examiné de quelle façon mon travail s'insère dans la théorie interprétative de la traduction et ce en quoi il a enrichi mon cheminement de traductrice.

Observations au fil de mes représentations et traductions

Poème 1

J'ai choisi comme premier texte à traduire « Where the moment is », un poème des années cinquante, composé durant une période grise de la vie de Purdy alors qu'il se cherche encore au niveau de son écriture et où l'on sent les tensions et les questionnements qui l'habitent. Ce poème empreint de sensualité parle de l'attraction sexuelle de l'auteur pour une femme. Le lieu mentionné, une chambre (« when you enter the room »), n'est pas décrit, car toute l'attention est

mise sur la relation entre les deux personnages. Lorsque j'ai commencé à dessiner, j'ai éprouvé un certain malaise face à l'intimité de la scène et à son interprétation visuelle. J'avais l'impression de les épier. Vouloir représenter ce que je lisais m'a amenée dès le départ à identifier mes propres réactions que j'ai dû apprivoiser pour parvenir à concevoir l'image. J'ai fait une esquisse assez simple au crayon de plomb, une femme énigmatique et le profil de la tête de l'homme qui manifeste son désir. Les lèvres des deux tendent à se rapprocher, mais un espace les sépare, une zone sombre les entoure et les isole, car tout se passe dans l'intimité du couple. Les partenaires se font face, mais la distance englobe le mystère, l'attraction, le lieu d'interaction. Ils ne touchent pas au sol, ce qui suggère un terrain de contact incertain où tout peut arriver sans crier gare. Bien que cela ne soit pas explicite dans le texte, j'ai imaginé que la scène se déroulait dans la pénombre, d'où le flou qui se dégage de la représentation. J'ai l'impression que ce flou traduisait également ma première lancée dans l'utilisation de cette approche où je m'aventurais un peu à l'aveugle.

Même sommaire et pas forcément esthétique, le dessin ancre l'écrit et concrétise ce que je perçois de la narration, mais aussi de l'ambiance et des émotions qui habitent les personnages. Il porte des influences dont je n'étais pas tout à fait consciente au moment de la lecture, mais qui se sont révélées en travaillant l'image. La perspective de dessiner m'a certainement éclairée sur ma réception du poème, mes ressentis et mes inconforts qui autrement auraient pu teinter mon interprétation sans que je m'en rende compte. Après avoir complété l'image, j'étais déjà au diapason des émotions des personnages et au fait de mes propres impressions qui auraient pu biaiser ma version si je ne les avais pas spécifiquement identifiées. Par exemple, le caractère intime de la scène m'avait amenée à me questionner sur la distance à mettre entre les protagonistes et la relation que je devais créer entre eux. Le clair-obscur dans lequel baigne le dessin m'a guidée dans la recherche de mots et de formulations appropriés.

Ce premier dessin a été réalisé dans un chalet en présence de collègues et je crois que cela m'a un peu inhibée. Avec le recul, j'ai réalisé que j'avais besoin d'être seule, entièrement disponible à tout ce qui se produisait lors de mon interaction avec le poème, pour bien me concentrer lorsque je dessinais et c'est ce que j'ai fait pour les textes suivants. Après quelques essais infructueux, j'ai aussi réalisé que je n'étais pas non plus capable de parler ou de m'enregistrer

lorsque je dessinais. Traduire en images m'impose l'utilisation d'un langage non verbal où tout s'exprime à travers les images qui surgissent dans mon esprit et que je rends exclusivement par les traits et les couleurs.

Le premier problème que j'ai eu à résoudre au moment de mettre le poème et mon dessin en mots est la traduction de « you ». J'ai préféré le « vous » au « tu », le « vous » suggérant une certaine distance entre les interlocuteurs, ce qui a pour effet de renforcer l'attraction soutenue entre les partenaires, palpable du début à la fin du poème. L'utilisation du « vous » évoque également les années cinquante et campe le texte dans l'époque où il a été créé. Ce choix s'est fait de façon réfléchi à partir d'une connaissance approfondie du langage en usage au Québec au milieu du vingtième siècle et encore bien compris aujourd'hui, même si le tutoiement est maintenant généralisé dans les relations intimes. Il a fallu que je me sensibilise et me familiarise avec les formulations anglaises à connotation sexuelle. Par exemple, au vers 19, l'auteur utilise le mot « becoming » pour exprimer le plaisir qu'il ressent au contact de sa partenaire. À cause du thème très érotique du poème, l'ai traduit par « montant » pour exprimer l'effet de la libido sur corps de l'homme. Nous donnons aussi en français des connotations sexuelles à certains mots qui en sont normalement dépourvus lorsqu'ils sont utilisés dans un contexte qui le suggère, mais nous ne le faisons pas nécessairement sur les mêmes mots ni de la même manière qu'en anglais et nous y recourons moins fréquemment, il me semble.

Mes premières versions démontraient une certaine retenue ou un manque de précision dans la sélection du vocabulaire et une tendance à rester trop collée à l'énonciation anglaise ou à m'éloigner de la forme poétique. La rétroaction de ma superviseure et une recherche approfondie de ma part pour trouver la traduction la plus juste m'ont guidée pour mieux comprendre ce qui devait être amélioré pour demeurer fidèle au texte tout en prenant la marge de liberté nécessaire pour le représenter dans toutes ses dimensions avec précision, concision et exactitude en français. Cette expérience m'a permis d'être plus critique en me donnant des repères utiles pour progresser. La création de l'image m'a servi de référence principalement pour sentir l'atmosphère de désir et d'intimité amoureuse entre les partenaires et pour mesurer la portée métaphorique des mots anglais. L'image m'a ainsi incitée à me demander de façon plus poussée quelle formulation pouvait produire dans ma langue les effets que la scène suggérait.

Poème 2

Le choix du poème « The Time Of Your Life » m'a été inspiré par la lecture de la correspondance entre Purdy et Margaret Laurence que j'ai évoquée dans l'introduction (Lennox, 1993). J'ai été conquise par ce poème qui respire l'enfance, l'imaginaire, le plaisir de jouer, et ce, dès la première lecture. C'est le plus long de ma sélection. Pour ne pas m'y perdre, j'ai ajouté quelques notes et informations sur le contenu du poème à la recherche de significations des mots et expressions dans mon cahier de bord.

La page blanche du carnet de dessin m'angoissait un peu. Comment représenter de façon statique, en deux dimensions, une scène où l'action et les réflexions évoluent ? Je l'ai regardée en alternance avec le texte et j'ai commencé à définir l'espace, à positionner les principaux éléments (scène, personnages, habitations) dans ma tête, puis au crayon, pour qu'ils soient en relation entre eux. J'ai fait une recherche d'images pour voir comment étaient vêtus les enfants qui jouaient au hockey dans les années trente. Cette fois, j'ai ajouté l'aquarelle pour mieux rendre les nuances. J'ai dû illustrer sur la page, un support statique, différentes séquences qui se déroulent durant un certain laps de temps : la joute avec les copains, le retour à la maison, le jour qui baisse. Un moment d'angoisse assaille le garçon lorsqu'il observe les étranges mouvements de l'eau et des plantes sous la glace, ce que j'ai traduit par de la couleur sombre sur l'étang gelé. De la chaleur se dégage aussi du poème au moment où il revient chez lui. J'ai donc tracé une longue trainée de fumée qui s'échappe de la cheminée de la maison la plus rapprochée pour symboliser la chaleur du foyer. Les émotions étaient ainsi incluses dans la représentation ; en dessinant, je revivais l'évènement et j'y participais.

Lorsque j'ai abordé la traduction, j'étais déjà imprégnée de la magie, je baignais dans l'ambiance que les souvenirs évoqués avaient créée en moi ; le texte me paraissait animé et le sens se mouvait au gré des strophes. Après avoir commis quelques versions, j'observais moi aussi la scène. Voici un extrait de la version finalement retenue d'un passage (vers 22-30) où s'entremêlent l'imagination débordante de l'auteur avec le réalisme de la scène et où les perceptions visuelles mises en image m'ont été particulièrement utiles :

et parfois sur la croute durcie de la neige hivernale
j'ai vu le jeu fuir ses limites,
sortir de l'étendue et du souffle des choses,

pour devenir une course folle sans but précis,
au-delà des lieux dangereux où le courant
gruge comme dans un gruyère — au-delà de la large, très large baie :
où les brise-glace dévient pour défier les oiseaux,
où les cabanes de pêche sont des châteaux perdus à l’horizon,
où les nuages se gonflent comme des gardiens de but géants –

Après révision de ma deuxième version, ma superviseure m’avait invitée à la reprendre en portant encore plus d’attention à tous les détails, aux choix de structure et de vocabulaire pour adopter une forme plus concise et dynamique. Un travail de précision s’en est suivi avec une recherche de synonymes pour leur justesse, leur couleur, leur sonorité, leur capacité à rendre l’atmosphère du texte anglais. À titre d’exemple, le vers 16, « while money grins green and freckles fade — », présente plusieurs défis en ce sens. Ma traduction ne recrée pas les mêmes procédés, mais d’autres, similaires : « alors que la fortune fleurit et que les rousseurs fanent — ». J’ai choisi d’éluder le mot « taches » normalement associé à « rousseur » pour accélérer le rythme. J’ai opté pour étendre l’allitération en « f » afin de reproduire l’effet sonore engendré par les mots « freckles » et « fade » en le reproduisant dans les mots « fortune fleurit » et « fanent » sans toutefois rendre spécifiquement l’effet sonore produit par « grins green ». De plus, la combinaison « fleurit – fanent » suggère un parallèle entre le cycle de la nature et celui de la carrière des joueurs élites, ce que le vers anglais est sous-entendu. Il peut sembler que le travail de réécriture a peu de liens avec l’image créée précédemment, mais c’est l’attention investie dans sa réalisation qui m’accompagne et me guide lors de l’élaboration de la version française. Je prenais de l’assurance et j’habitais le parcours que je m’étais tracé avec une joie qui se renouvelait à chaque découverte.

Poème 3

J’ai relu le livre de Robert Budde, *The more easily kept illusions, The poetry of Al Purdy*. Il a sélectionné 21 poèmes de Purdy qu’il considérait les meilleurs du point de vue lyrique, les plus remarquables et les plus universels de l’œuvre de l’auteur. J’en ai choisi quelques-uns pour la traduction. « Purely internal Music » est le premier des cinq retenus. À cette époque de sa vie (1986), Al Purdy faisait de longs séjours à Sidney sur l’île de Vancouver en Colombie-Britannique, et c’est probablement de là que lui est venue l’inspiration. Le pélican étant un oiseau marin, la scène devait se passer près de l’océan. J’ai utilisé le crayon et l’aquarelle en

commençant par dessiner une vue arrière de la tête de l'auteur surmontée d'un nid. Cela correspond aux derniers vers du texte. J'ai ensuite tracé une ligne d'horizon puis intégré les pélicans et les grands hérons en prenant pour modèle diverses images trouvées sur internet. Je les ai disposés sur la mer et dans les airs en cherchant à reproduire leurs déplacements le plus naturellement possible. Je me suis sans doute aussi référée aux souvenirs des moments que j'ai passés au bord de la mer sur les côtes nord-américaines. Le poème nous montre Purdy sur la plage observant ces grands voiliers et réfléchissant sur le monde. Encore aujourd'hui, il me suffit de regarder ou de me rappeler le dessin pour sentir l'odeur de l'océan, entendre les cris des oiseaux marins et me plonger dans la contemplation.

Durant la traduction, je me suis particulièrement attachée à la justesse des mots pour décrire le mouvement des oiseaux, l'ambiance, les couleurs en tenant compte de ce que j'avais appris précédemment. J'ai par exemple traduit la couleur dans (vers 20) « our blue-green planet » par « notre planète aigue-marine » qui toutes deux rappellent la couleur de la mer et celle de la végétation et dont la sonorité demeure harmonieuse. J'ai traduit « clothespin legs » par « pattes en pinces à linge » en utilisant pinces plutôt qu'épingles, pour conserver l'image caractéristique des pattes longues et effilées articulées en leur milieu de l'animal et le rythme plus rapide de l'expression « pince à linge » comparé à celui de son équivalent « épingles à linge » pour conserver l'effet des vers courts du poème anglais. Les commentaires de ma superviseuse m'ont guidée notamment dans l'art de resserrer les mots et expressions pour en tirer le plus de contenu possible, évitant ainsi les formulations longues dans lesquelles le sens et le rythme se perdent. Lorsque j'ai dessiné, j'ai représenté le poème en misant sur l'harmonie et l'équilibre des formes, la douceur des couleurs tout en nuance, une certaine économie d'éléments pour laisser place aux grands espaces. Ma traduction devait aussi bien refléter cet équilibre dans le choix judicieux des mots et de leur agencement que dans la représentation picturale que j'en avais faite.

Poème 4

« Alive or not » a été publié en 1976 dans le recueil *Sundance at Dust*. Ce poème ressemble à une séquence au ralenti qui se répète sans cesse dans la tête du narrateur. Une femme tombe tranquillement sur le trottoir et l'imagination de l'auteur s'emballe. Il essaie de la rattraper, mais n'y parvient jamais. On dirait presque un rêve étrange qu'il raconte avec étonnement. J'ai mis du

temps à concevoir cette histoire et à l'illustrer. J'ai choisi de faire des croquis en m'inspirant de diverses images trouvées sur internet que j'ai adaptées pour bien saisir l'organisation des éléments et représenter le mouvement au ralenti. Pour ce faire, j'ai tracé les personnages sur du papier calque puis j'ai noirci l'arrière pour pouvoir reproduire chaque dessin trois fois sur la planche : la femme qui tombe à la renverse dans le champ supérieur et l'homme qui court et de gauche à droite de la feuille. J'ai ajouté quelques têtes pour figurer les passants, une orchidée comme point d'ancrage de l'histoire puis de la couleur à l'aide de crayons.

Purdy compare cette scène à celle où un colonisateur découvrirait une orchidée rare et marcherait dessus accidentellement, la détruisant dans l'opération. Ce dessin m'a donné plus de fil à retordre que les précédents parce qu'il s'agissait d'intégrer les séquences au ralenti qui se déroulent dans une rue d'Ottawa et le parallèle que Purdy fait avec la fleur qui meurt dans la jungle. J'ai délimité deux espaces, l'un pour la femme qui s'écroule et l'autre pour l'homme qui cherche à l'atteindre, à l'aide d'un trait en angle qui les sépare pour créer des champs indépendants, mais que l'on voit simultanément. Ainsi les deux mouvements ne se croisent pas : elle s'effondre et il ne peut arrêter sa course, tout comme le colonisateur qui découvre une plante rare ne peut s'empêcher de la tuer dans un même mouvement.

J'ai commencé par traduire certaines parties du poème qui me semblaient plus accessibles pour m'attaquer ensuite aux passages que je trouvais plus obscurs ou plus difficiles, notamment ceux qui traitaient de l'orchidée. J'ai retravaillé ma version jusqu'à ce que j'arrive à bien rendre la subtilité des propos. J'ai progressivement réalisé que l'orchidée devait avoir une plus grande place que celle que je lui avais accordée dans ma représentation. La fleur, aussi modeste que soit sa présence dans le dessin, peut-être même parce que j'aurais voulu qu'elle soit plus en évidence, me rappelait son rôle dans l'histoire et me poussait à aller plus loin dans ma traduction (v 18-21).

orchids in the Brazilian jungle
exist like unprovable ideas
until a man in a pith helmet
steps on one and yells Eureka or something

des orchidées dans la jungle brésilienne
existent comme de vaines chimères
jusqu'à ce qu'un homme au casque colonial
marche sur l'une d'elles en hurlant eurêka ou autre chose du genre

L'interrelation entre les personnages et le dialogue, entre le texte et l'image, m'inspiraient encore davantage que dans les expériences précédentes. Cette fois, mon écriture venait à la rescousse de l'image, particulièrement dans le cas de l'orchidée, peut-être à cause de ma difficulté à l'illustrer ou à cause de l'inconfort que me causait l'incomplétude de la représentation. Phénomène étrange qui ne va pas sans rappeler et même calquer le propos du poème, alors que je me suis retrouvée prise entre le désir et l'impossibilité de modifier le dessin sur papier. Cette obsession me tirait vers l'avant et m'incitait à compenser cet impossible retour en arrière par le travail de l'écriture.

Poème 5

Le poème « Remains of an Indian Village », a d'abord été publié dans le recueil *Poems for all the Annettes* (1962). À cette époque, l'auteur utilisait toujours la ponctuation qu'il a plus tard laissé tomber. Pour arriver à concevoir une image, il me faut repérer, nommer et figurer les éléments concrets et abstraits, imaginer comment ils peuvent être représentés et les agencer dans un cadre naturel. Le poème se divise en quatre sections. Dans la première, l'auteur décrit ce qu'il voit sur le site où il y avait autrefois un village amérindien : des ossements humains et animaux, de nouvelles pousses qui font leur chemin au travers des restes, l'impression que le vivant se nourrit de tout ce qui est à sa portée, sans discrimination. Dans la deuxième section, il parle de la nature qui se métamorphose, de la mort qui s'efface peu à peu devant la vie, laissant place à des témoins, de grands arbres, et à des nouveaux venus qui en ont perdu la mémoire. L'auteur fait ensuite un lien avec les cycles dans sa propre existence et avec le constat que cela fait partie d'un recommencement plus généralisé ; il dit que ce que les gens ont touché les possède désormais. Dans le dernier paragraphe, on le voit au milieu du site, dans la terre et dans l'eau de ruissellement accumulée, imaginant les habitants du passé dans leur quotidienneté à l'époque où le village était bien vivant. Pour illustrer tout cela, j'ai été tentée de créer quatre quadrants, un par paragraphe, mais je me suis ravisée parce que la continuité du poème en aurait souffert. Je n'ai tracé que quelques lignes pour positionner le soleil, la lune, de jeunes pousses, puis je les ai effacées et j'ai travaillé directement à l'aquarelle, sans autres références que celles que j'avais en tête. J'ai utilisé des mouvements en vagues et en courbes pour bien sentir cette chaleur qui irradie et ce mélange de terre, de plantes et d'ossements. J'ai ajouté à la fin une silhouette évanescence penchée au-dessus du feu qui représente la femme amérindienne que le narrateur voit en pensée. L'image est moins précise que les précédentes et suggère plus qu'elle n'illustre.

J'ai ressenti tout de même l'esprit et le lyrisme du poème et j'en ai perçu les composantes sous une forme intégrée et sans référence à la structure que j'avais d'abord identifiée.

Puis, j'ai entrepris la traduction. Il me paraissait particulièrement important de faire la première version sans interruption pour rester dans le même ton du début à la fin. L'auteur trace le décor dès la première ligne un climat de dévastation, « Underfoot rotten boards, forest rubble, bones... », que j'ai reproduit comme suit : « Sous les pieds planches pourries, débris ligneux, ossements... ». Un peu plus loin, aux vers 6-7, j'ai traduit « Here the charging cotyledons of spring / press green forefingers » de la façon suivante : « Ici les cotylédons frondeurs du printemps / pressent leurs index de jade » parce que « verts index » sonnait mal et qu'« index verts » tombait à plat alors que la sonorité et l'effet suggestif du mot « jade » me paraissaient correspondre mieux à l'image que j'ai en tête de la couleur vert tendre et de la texture lustrée des jeunes pousses qui pointent hors du sol après l'hiver. Tout le poème vibre sous la plume de l'auteur et j'ai porté une attention particulière à cette sensation au moment de leur formulation française : par exemple « planet rhythm » devient « pulsation de la planète » (vers 18) ; « in the pale morning light », « dans la pâle lueur du matin » (vers 30) ; « blooming and varnishing », « s'épanouissent et rutilent » (vers 39) et « the trembling voltage of summer », « la vibrante tension de l'été » (vers 47). L'utilisation de mots qui font image et qui suggèrent le mouvement de la lumière, comme pâle lueur ou le verbe rutiler, ou encore la sensation que produisent les ondes, comme la pulsation ou la vibrante tension, contribuent à reproduire l'effet vibratoire du texte dans la traduction.

La création de l'image m'a fait ressentir viscéralement cette énergie que je perçois aussi dans la nature au printemps et qui me transporte. Je gardais également en mémoire que le sujet se situe à la fois dans le présent et dans le passé de même que dans un continuum dans le temps et dans l'espace vertical formé par la superposition des vestiges qui racontent les successions historiques de la vie en un lieu. J'ai aussi tenu compte de la consonance des mots pour ne pas alourdir le texte et pour rendre toute la richesse émotionnelle et vibratoire qui se dégage du lieu. Le travail de représentation m'a été utile pour intégrer les différentes dimensions temporelles, physiques et émotionnelles déployées dans le poème.

Poème 6

« Depression in Namu, BC » a été publié en 1973 dans *Sex & Death*. Je l'ai choisi parce qu'il était plus court que les autres tout en conservant un certain niveau de complexité. Je voulais vérifier l'efficacité de la représentation picturale pour la traduction d'un poème de seulement 12 vers. J'ai identifié les éléments qui devaient se retrouver dans ma page du cahier à dessiner (panorama de Colombie-Britannique, ours, aigle, rivière, saumon) et j'ai fait une recherche d'images inspirantes. J'ai ensuite relu le texte pour ressentir à la fois la beauté et l'exubérance de cette nature et la nostalgie de lieux moins luxuriants qui donnent l'impression au narrateur qu'il n'appartient pas à cet endroit. À partir du poème anglais et des paysages retenus, j'ai esquissé la scène au crayon et j'ai utilisé l'aquarelle en jouant avec les ombres et la lumière, la magnificence du point de vue et l'exclusion du personnage (Purdy). En revenant au poème pour vérifier que tout y était matérialisé, j'ai réalisé que j'avais oublié de bien indiquer la position du soleil et d'illustrer les saumons qui sautent dans le courant. Je les ai ajoutés avant de me tourner vers la traduction française. Pendant que je dessinais, je me suis concentrée sur ce que je faisais, sur la grandeur de cette nature, l'harmonie des éléments et des couleurs, l'impression que c'était trop beau pour penser à changer les choses jusqu'à ce que je sente l'image complète et représentative du texte.

Bien qu'il soit court, j'ai trouvé ce texte difficile à traduire. La première partie présente quelques défis. Comment rendre le mot « sing » dans le premier vers ? J'ai cherché plusieurs synonymes avant d'arrêter mon choix sur... « chante » parce que cela me semblait finalement la meilleure formulation. Au vers suivant, « crossing the sky on a high wire », n'est pas non plus évident en français. J'ai revu en pensée la trajectoire de l'oiseau et j'ai en fin de compte retenu l'énonciation : « pendant qu'il sillonne le ciel sur un fil ». Un peu plus loin, « black bear amble to breakfast at the river » j'aurais aussi voulu traduire « amble » de façon plus spécifique, mais j'ai opté pour l'explicitation : « d'un pas lent, l'ours noir va déjeuner à la rivière ». Pour faire image, j'ai exprimé « blue » par le mot « azure » dans le vers 5 « the sun floats thru a blue notch in the hills », ce qui donne « le soleil se faufile dans une brèche azure entre les collines ». La deuxième section m'est apparue particulièrement problématique à cause des formes négatives successives. Par exemple, j'ai traduit « There was never a time / I did not know about such a place » par « À aucun moment / je n'ai ignoré l'existence de cet endroit », ce qui me permettait de conserver le

sens tout en adoptant une formulation simple et pas trop lourde. Réaliser le dessin a ouvert mon esprit pour me laisser puiser librement dans mes propres souvenirs et percevoir ce que Purdy regardait lorsqu'il a été inspiré pour écrire ce poème. Je pouvais m'y transporter puisque ce lieu m'était aussi devenu familier. J'étais pleinement en mesure de ressentir profondément la beauté qui s'y dégage tout en ayant le sentiment d'y être étrangère. Le texte est court, mais riche de signification pour l'auteur qui y livre l'état dans lequel il se trouvait à ce moment-là. C'est dans l'intériorisation du contenu et dans mon positionnement par rapport à la scène que la réalisation de la représentation picturale m'a été utile.

Poème 7

« Untitled » a été publié en 1997 dans *To Paris never again*, donc vers la fin de la vie de Purdy. J'ai traduit ce poème après avoir révisé tous les autres, ce qui m'a donné plus de perspective dans le processus de traduction lui-même. Cela m'a permis de vérifier comment l'expérience acquise influençait ma démarche, si c'était le cas. J'ai porté attention à tout ce que je faisais et percevais pour aller peut-être un peu plus loin. Ce texte ne se résume pas vraiment à une scène qui raconterait une histoire ou un souvenir. Il s'agit plutôt d'une réflexion, d'un rapprochement entre ce que l'écrivain vit dans son corps et une découverte scientifique en astronomie. Il fait un parallèle entre l'oscillation aberrante observée sur l'orbite de certaines étoiles qui indiquerait l'existence dans son environnement d'un corps céleste invisible, et les irrégularités dans le mouvement du sang dans ses propres artères qui seraient pour lui une manifestation de ce que la présence intangible des humains lui apporte. J'ai utilisé la représentation picturale de façon un peu différente cette fois en portant une attention particulière à ce que l'auteur ressentait. J'ai choisi de mettre à droite un cliché en noir et blanc d'Al Purdy où on le voit pensif, regardant vers la gauche, et d'ajouter son image miroir, tout en dégradés, en dessous. La photo montre Purdy qui se penche sur sa vie et son reflet, et elle rappelle donc symboliquement sa réflexion. En haut à gauche, j'ai disposé sur un carton bleu des autocollants d'étoiles et d'autres éléments du cosmos pour représenter une part de l'univers, puis j'ai esquissé au crayon blanc des traits ovales pour simuler le mouvement et les oscillations observés par les astronomes. En bas, j'ai tracé au crayon-feutre rouge une ellipse avec un cœur au milieu (aquarelle) pour illustrer le circuit artériel. Le cœur contrôle le flux sanguin, mais il est aussi le centre des émotions. Autour, on voit des replis aux teintes nostalgiques (mauve, lavande, rose). Certains sont plus denses et plus

intenses, comme si souvenirs et pensées étaient enfouis profondément en lui. La forme ovale refermée sur elle-même rappelle également tout l'univers intérieur du sujet et fait le lien avec le passage du poème qui mentionne que son sang tourne en rond et ne va nulle part. Les mêmes traits arqués se trouvent autour du gros vaisseau pour compléter le parallèle avec la représentation cosmique du haut.

Purdy exprime une certaine lassitude dans ce texte (« holding the many days' sameness inside me », vers 2) que j'ai tenté de reproduire dans l'illustration décrite précédemment et cela doit influencer le rythme de ma version française. L'auteur évoque un fait divers qu'il a lu ou entendu quelque part pour retrouver un sens à ce qu'il vit à cause du vieillissement et peut-être aussi de la maladie. Il y a une belle sensibilité dans ce poème tout intérieur. Assez rapidement, j'ai trouvé des formulations qui pouvaient véhiculer la cadence et les sonorités qui me paraissent appropriées : « Je laisse venir le temps / retenant en moi la longue monotonie des jours » (langueur, résignation) ; « mais il y a bien quelque chose / qui me protège de la folie » (lueur d'espoir, intérêt, brèche) ; « ma petite histoire chancelante » (retour à la réalité de sa vie devenue fragile) ; « je ne peux décrire son 'oscillation' / autrement que par la beauté qu'elle inspire / et que mon cœur connaît » (douceur, mais aussi paix intérieure, traduites par la simplicité et l'harmonie du phrasé). Tout au cours de l'écriture, j'ai fait corps avec le dessin plus symbolique que les précédents.

J'ai cheminé plus rapidement, probablement parce que l'expérience acquise m'y a aidée et que certains mécanismes sont devenus innés. Je fais ici allusion à la quête de l'expression juste par le recours à des synonymes ou par une recherche approfondie dans les dictionnaires, autant en anglais qu'en français. La plus grande flexibilité que je m'accorde dans la structuration des vers et dans la priorisation des différents paramètres comme l'exactitude, la sonorité, la longueur et l'agencement des mots va de pair avec la liberté que je me donne dans l'exécution de la représentation picturale. La révision par ma superviseure a confirmé cette progression par la rareté de ses commentaires et le nombre vraiment réduit de passages à retravailler. Cette démarche picturale combinée à la rétroaction m'a permis de me renouveler et de progresser à chaque étape.

Roman

A Splinter in the Heart publié par Purdy en 1990 est son unique roman. J'ai appliqué l'approche de la représentation picturale à cette œuvre en prose pour explorer la traduction d'une autre forme littéraire. Je voulais voir de quelle façon l'approche picturale pouvait être utilisée et quels en seraient les avantages et les limites. J'ai lu le livre en entier avant d'arrêter mon choix sur un passage. L'auteur a très souvent recours à la description, ce qui peut donner l'impression que le récit ne progresse pas beaucoup. On n'y retrouve pas de véritable intrigue, mais plutôt une succession de situations ou de scènes vécues, adaptées ou observées par le narrateur. Plusieurs sont racontées dans son autobiographie et il les impute ici à Patrick, le héros de l'histoire. Le passage que j'ai choisi contient surtout des dialogues. Cet exercice a confirmé à mon sens l'intérêt de l'approche picturale dans un genre littéraire autre que la poésie.

J'ai réfléchi à la façon d'aborder la mise en image et, dans un premier temps, j'ai opté pour le dessin et l'aquarelle comme je l'avais fait souvent précédemment. Le passage choisi présente en fait deux scènes complémentaires. La première est la rencontre fortuite de Patrick avec une fille de son école pour laquelle il a le béguin. La deuxième se produit le lendemain matin, entre lui et sa mère, au moment du déjeuner. J'ai illustré ces deux scènes sur le même tableau en séparant l'espace en deux zones distinctes. Cette fois je suis allée au parc Britannia près du sentier de randonnée qui longe la rivière des Outaouais pour créer le décor de la section du haut. J'ai simplement fait confiance à mon inspiration et à ma main pour dessiner sans avoir recours à d'autres formes de représentation. J'ai brossé les traits de la première image en observant les éléments du lieu qui rappelaient ceux relatés dans le roman : arbres, rivière, chemin. J'ai tracé au crayon le contour des arbres, du bord de rivière, j'ai ajouté une école pour illustrer celle qui est mentionnée dans le texte. J'ai ensuite esquissé les deux enfants qui se rencontrent sur le sentier. Je ne pouvais pas illustrer le contenu de leur entretien, mais j'ai tenté de reproduire un peu de l'attitude des personnages telle que je la perçois (timide, plutôt figée, mais décidée). En bas à droite de la feuille, j'ai dessiné une table et Patrick qui mange, la tête penchée vers son bol, pour dissimuler sa hâte de partir et éviter les longs discours. J'ai représenté sa mère de dos, près du comptoir de cuisine, une mère attentionnée qui se préoccupe de la santé de son fils sans trop savoir ce qui lui arrive. Dans l'espace laissé à gauche, j'ai mis un panneau indicateur portant le mot « secret », car c'est ce qui résulte des conversations de Patrick avec « Jean » tel qu'il est

mentionné dans la narration après les échanges : « And there was a secret between them ». J'ai alors ajouté la couleur, pour accentuer les détails et unifier l'ensemble.

Je me suis ensuite posé des questions à propos du rôle de la représentation picturale dans la traduction de ce type de texte. J'ai été tentée, dans un premier temps, d'amorcer la traduction directement, probablement parce que le dialogue attire l'attention et ne peut pas être illustré. Mais lorsque je me suis penchée sur la réalisation du dessin conformément à ce que j'avais établi dans mon protocole, je me suis rendu compte qu'il me permettait de saisir de façon beaucoup plus concrète ce qui se déroulait dans le passage choisi. Le fait de ne pas pouvoir inclure les conversations ne constituait plus une limite importante. Le dessin peut toujours représenter la teneur émotionnelle du dialogue, l'attitude des acteurs et le contexte dans lequel l'échange se produit.

Comme il s'agit d'un extrait, j'ai cru bon d'insérer le verbe « courir » dans la première phrase parce que c'était mentionné précédemment et que c'était nécessaire pour que le lecteur ait une image précise de la scène (Un jour qu'il courait près de l'école, Patrick...). La course à pied était une activité à laquelle il s'adonnait régulièrement, ce qui semblait inquiéter sa mère comme il est mentionné plus loin dans le passage traduit. Au début de la traduction, je me suis demandé si je devais garder les mêmes prénoms ou s'il valait mieux les franciser. Dans le cas de Patrick, il n'y avait pas de problème, mais « Jean » en français est un nom de garçon. Je l'ai donc changé pour « Jeanne » pour éviter que le lecteur se méprenne. J'ai dû me positionner tout au long de la lecture, tantôt à l'écoute du narrateur qui s'exprime au passé, tantôt comme témoin au présent de la scène tout en rapportant la teneur du dialogue qui peut faire intervenir aussi bien le passé, le présent, le futur que le conditionnel. En voici quelques exemples tirés de l'extrait : je voulais te parler, je t'ai déjà vu, j'ai envie de te voir, j'aimerais te revoir, je vais être dans la cour. Les verbes requièrent donc une attention spéciale qui fait que je dois me situer au bon endroit pour traduire. Le dessin devient alors une sorte de carte géographique intériorisée qui m'aide à la faire. Cela pourrait s'avérer particulièrement bénéfique s'il y avait plus de deux personnes impliquées dans le dialogue.

Par ailleurs, Purdy utilise assez souvent les répétitions pour créer un effet sonore et rythmique et accentuer le sens. Dans cet extrait il écrit : « Jean smiled. Jean smiled. Jean smiled. », ce qui,

dans le contexte, exprime l'incrédulité et l'émotion de Patrick devant l'attitude accueillante de la jeune fille. Je ne pouvais pas traduire littéralement ce passage qui ne reproduirait pas les effets souhaités en français. Cela alourdirait plutôt la lecture car la répétition n'a pas la même force d'évocation en français en plus de créer ici un effet sonore déplaisant. J'ai donc choisi d'explicitier et de le formuler ainsi : « Jeanne souriait encore, gracieusement, étonnamment ». L'auteur avait déjà indiqué qu'elle souriait plus avant dans le texte. C'est la vision globale et sensible de l'extrait exacerbée par la réalisation du dessin qui m'a poussée à faire ce choix.

Autobiographie 1

L'autobiographie d'Al Purdy, *Reaching for the Beaufort Sea* a été publiée en 1993. Pour mon projet, j'ai d'abord retenu le tout début du livre (p. 11) qui situe bien la naissance de l'auteur dans son contexte historique. Il se représente le climat qui régnait autour de lui et la façon dont le bébé en gestation qu'il était a perçu la catastrophe de Trenton et l'impact que cela a eu sur ce qu'il est devenu. Il reconstitue pour le lecteur l'histoire qu'il a entendu raconter, probablement à maintes reprises, et imagine comment il a dû ressentir alors les effets de tout le bruit et l'agitation provoqués par l'explosion d'octobre 1918 à l'usine de munitions de la British Chemical pas très loin d'où il habitait. On retrouve dans ce récit la touche humoristique qui caractérise Purdy, particulièrement dans sa façon colorée de décrire l'évènement et surtout par son commentaire final, alors qu'il cabotine un peu en attribuant à cet évènement son comportement parfois excentrique et non conventionnel.

Puisqu'il s'agit de la perception d'évènements extérieurs de la part d'un fœtus qui ne peut que déceler et entendre confusément, je ne pouvais pas simplement reproduire une scène dans le temps. J'ai d'abord dessiné au crayon un embryon au centre de la page. Puis j'ai tracé un long cordon ombilical dans lequel le sang circule et qui entoure le petit être. J'ai ainsi délimité une zone bleu sombre à l'intérieur de laquelle seules les ondes et vibrations peuvent être détectées par le bébé. Il y a plus loin une aire tampon qui amortit les sons et les émotions qui lui parviennent via sa mère. J'ai ensuite esquissé l'usine en feu et sur fond de gris et j'ai mis des onomatopées en lettres réverbérantes pour figurer les bruits d'explosions d'un côté, et les cris étouffés des gens terrorisés par la catastrophe de l'autre. On garde en mémoire que l'enfant ne comprend pas le langage parlé.

Encore une fois, j'ai eu recours au crayon et à l'aquarelle pour réaliser la représentation picturale. J'ai tracé les mots en relief à l'aide de crayons-feutres. J'ai dessiné sans consulter aucune illustration ou photo, seulement les projections qui se sont constituées dans ma tête en tentant de reproduire les événements.

L'image qui se forme dans mon esprit de traductrice allie mon propre ressenti à celui de l'auteur qui lui a donné vie. Si je m'étais mise à la traduction sans passer par la phase de la représentation picturale, je n'aurais probablement pas conçu cette image globale de référence, mais j'aurais plutôt vu des éléments isolés et sans relations concrètes les uns aux autres : fœtus, usine, explosions, feu, etc. Le dessin me paraît encore ici un outil qui a son utilité pour aiguïser la compréhension du texte dans toutes ses dimensions. Dans le contexte, même les sons d'explosions et les cris des gens en panique ont dû être imaginés et exprimés sur l'image. Les personnes n'ont pas été incluses parce que le fœtus ne peut les voir. L'enfant ne perçoit que leur voix et peut-être le sentiment de danger. Quant à l'usine en feu, l'auteur a dû s'en faire une image assez précise à partir de ce qu'on lui a plus tard raconté et peut-être de photos de l'évènement. Toute cette réflexion autour de la représentation picturale m'ouvre l'esprit et me met en contact étroit avec le texte et ce qu'il exprime. Encore une fois, le dessin m'a permis de m'imprégner de l'atmosphère du passage et d'identifier les sensations éprouvées par le fœtus. J'étais dans le ressenti lorsque j'ai entamé la première traduction et ma créativité était déjà à l'œuvre. La traduction de ce type d'écrit peut donc aussi bénéficier de l'approche de la représentation picturale pour accroître les perceptions, imaginer la scène avec tous les détails contés par l'auteur et les placer en relation les uns avec les autres. Cela me donne en plus le sentiment de m'impliquer à fond dans la traduction, le plaisir de recréer la trame à ma façon tout en étant totalement à l'écoute de ce que Purdy raconte.

Traduire ensuite en mots a été un vrai bonheur, car j'avais l'impression de redessiner, mais avec des outils différents. Dès le début, « The unborn child of Mrs. Eleanor Louisa Purdy rested comfortably inside his mother, in timeless calm and measureless peace—then all hell broke loose » est devenu « L'enfant à naître de madame Eleanor Louisa Purdy reposait confortablement à l'intérieur de sa mère, baignant dans un calme infini et une paix incommensurable. Puis l'horreur se déchaina ». J'avais l'impression d'y être, de sentir plutôt que de voir. Dans ce texte,

il n'y avait pas les contraintes que la forme poétique impose ni de dialogues. La difficulté résidait davantage dans la recherche du ton juste, de la fluidité, de l'énonciation française la plus adéquate pour reconstituer l'impact souhaité par l'auteur. La dernière phrase, par exemple, m'a demandé pas mal de réflexion parce que je percevais bien ce que l'auteur voulait dire, mais le formuler en français n'était pas si évident ; j'ai misé sur la transmission du sens qui prenait sans contredit la priorité sur la reproduction de la structure anglaise. J'ai finalement traduit « The explosions no doubt accounting for any oddity and eccentricity in my character », par « Je suis persuadé que l'excentricité et l'étrangeté de mon caractère ont quelque chose à voir avec ces explosions ». Le commentaire de ma réviseuse : c'était ma meilleure première version depuis le début de ce projet. J'avais donc intériorisé la démarche et je possédais davantage ma propre technique de traduction. J'ai peaufiné ma version de ce texte pour produire une version finale.

Autobiographie 2

J'avais déjà traduit les premiers paragraphes du livre autobiographique d'Al Purdy et j'ai eu envie de traduire aussi les derniers. J'y retrouvais un bilan de sa vie écrit avec la sensibilité du vieil âge. Le texte se termine par un poème de quatre vers et un « Yes, I'll take that » qui montre une acceptation totale de ce qu'a été son existence.

Cet extrait qui évoque plus qu'il ne décrit m'a fait vivre un retour sur la vie de l'auteur. J'ai visionné des vidéos, je me suis plongée dans sa poésie, j'ai regardé les photos des voyages que j'avais prises à Ameliasburgh. J'ai revisité moi-même son parcours pour m'en laisser imprégner avant de concevoir la représentation picturale. J'ai choisi d'illustrer ce texte par une mosaïque de quelques images qui s'entremêlent. J'ai d'abord tracé le torse d'un homme âgé vêtu d'un manteau (référence au poème de la fin) et d'un foulard en lui donnant certains traits d'Al Purdy septuagénaire : les lunettes aviateur, les cheveux blancs assez longs ramenés négligemment vers l'arrière, la calvitie, etc. J'ai fait en haut à gauche une esquisse de Purdy enfant en m'inspirant d'une photo trouvée au musée d'Ameliasburgh (Purdy 1983 : 17), car il parle de sa joie toute juvénile lorsqu'il découvrait quelque chose de nouveau dans l'écriture. À sa droite, j'ai réalisé un croquis à partir d'un portrait de sa femme Eurithe suspendu au mur de la maison. J'ai placé devant lui une table avec différents livres qui représentent son œuvre poétique. Puis derrière, une étagère remplie de livres qui symbolise sa passion pour la littérature. Je me suis laissée inspirer

par les bibliothèques que j'ai vues partout chez lui. À droite, j'ai fait une reproduction d'un arbre noueux qui poussait sur son terrain avec de la verdure et de l'eau (lac Roblin) ainsi que quelques traits du A-frame, qui illustrent les éléments caractéristiques de sa propriété, sa terre, son point d'attache. J'avais l'impression de revivre mon parcours à la quête d'Al Purdy. Cette fois encore, j'ai eu recours au crayon et à l'aquarelle pour réaliser le dessin.

Après tout le temps consacré à la représentation, j'ai abordé la traduction avec bonheur et aisance. J'étais déjà complètement dans le bain et je savais exactement quel ton employer. J'ai retravaillé ma première version en cherchant des synonymes et des formulations qui soient les plus justes possible. Puis je me suis attardée à la sonorité et à la fluidité au cours de la lecture orale, une démarche que j'avais pris l'habitude de faire dans les traductions précédentes. Au départ, j'avais sauté deux paragraphes que ma superviseuse a suggéré de joindre au passage que j'avais retenu parce qu'ils contenaient un langage différent que je n'avais pas encore vraiment exploité. Je l'ai fait en traduction, mais je n'ai pas pu ajouter d'éléments significatifs au dessin puisqu'il n'y avait plus de place. Presque tout y était déjà de toute façon ; le seul qui n'était pas explicite, c'était un paysage de la région de Vancouver. J'avais toujours en tête la reproduction que j'avais faite pour le poème « Depression in Namu, BC » que j'avais illustré précédemment et dont je me suis contentée.

On retrouve dans ce passage un homme qui ne se fait pas d'illusions et qui ne craint pas de s'exprimer en toute sincérité, ce qui l'amène à utiliser une langue moins relevée et plus familière, à la limite sarcastique qui requiert une certaine flexibilité dans l'agencement des niveaux de langage. En voici un exemple : « Well writing? My own writing is like myself. I am both brainless and also shatteringly intelligent, as well as somewhere in-between like most people. (And that foregoing sentence sounds exactly like the most refined and expensive bullshit!) ». J'ai traduit ce passage par : « L'écriture ? Eh bien, mes écrits me ressemblent. Je suis à la fois stupide et terriblement intelligent, et souvent quelque part entre les deux, comme la plupart des gens. (Cette phrase ressemble à du chic et prétentieux n'importe quoi !) ».

Chose intéressante, le court poème à la fin n'est pas de Purdy, mais de Yeats, ce que j'ignorais au départ (je n'ai jamais étudié les classiques de la littérature anglaise). Cela dit, je l'avais, semble-t-il, décelé intuitivement lorsque j'ai dessiné les bibliothèques illustrant les contributions

extérieures à son écriture (ce n'était pas explicite dans le texte). Aussi, j'ai adopté naturellement un style plus relevé pour traduire le passage concerné. Voici cet extrait suivi de ma traduction :

An aged man is but a paltry thing,
A tattered coat upon a stick, unless
Soul clap its hands and sing, and louder sing
For every tatter in its mortal dress...

Un vieil homme, ce n'est qu'une pauvre chose,
Un manteau en lambeaux sur un bâton, à moins
Que l'âme ne tape des mains et ne chante, plus fort encore
À chaque nouvel accroc dans sa tenue mortelle...

Cela termine à ma satisfaction le travail de représentations picturales et les traductions correspondantes. Après avoir fait un retour sur le chemin parcouru, je me suis consacrée à une analyse et à une réflexion plus approfondies sur l'ensemble de mon expérience et sur ce que j'ai pu en retirer.

Second regard sur mon parcours

Tout au long de cet exercice de traduction intersémiotique et interlinguistique, j'ai cheminé et pris peu à peu conscience de tout ce que cet espace de représentation picturale me permettait d'accomplir. J'ai gagné en confiance et en imagination dans la conception et la construction des dessins. Peut-être à cause de la nature des textes ou de l'expérience qui se consolidait, les illustrations sont devenues plus libres dans leur composition au fur et à mesure que je progressais. Je devenais plus créative tout en réalisant des images toujours assez concrètes. Comme mon objectif était de représenter le texte, il allait probablement de soi que les illustrations soient figuratives, même si au départ, j'étais ouverte à utiliser une approche abstraite. Tout ce qui se passait en moi durant la lecture du poème ou du texte en prose s'exprimait par le dessin. Je consignais mes appréhensions avant de commencer et je pouvais commenter après, mais jamais pendant que je l'exécutais. Je pouvais cependant raconter mon parcours en détail après l'avoir complété.

Force m'a été de réaliser que je n'ai pas la même sensibilité immédiate lorsque je lis un poème en anglais plutôt qu'en français. Cela ne se développe que plus lentement, mais j'y vois un

avantage : je peux mieux observer sans être absorbée. Une distanciation qui me sert bien en traduction et que je peux exploiter par la production d'une image parce que pour dessiner, il faut un espace entre ce que je perçois et la main qui trace sur le papier.

J'ai habité avec de plus en plus d'assurance cet espace qui me soustrayait de l'organisation linéaire du texte et qui transcendait mon rapport au temps. J'ai découvert que cette approche de la traduction m'était utile autant en prose qu'en poésie. J'ai été tentée de sauter directement à la réécriture dans le cas du roman à cause de la grande quantité de dialogues, mais cela aurait été une erreur, car j'en ai tiré des bénéfices certains pour la cohérence de la traduction et l'enchaînement des échanges entre les deux acteurs.

Dans le contexte expérimental exposé, à aucun moment je n'ai considéré le dessin comme un acte de performance destiné à être vu, interprété et reconnu par les autres ; j'y voyais uniquement une esquisse de ma propre perception du texte. Le fait de ne pas avoir de connaissances substantielles en arts ne m'a pas empêchée d'apprécier la puissance de cette approche. Peut-être que cela m'a même facilité la tâche, dans une certaine mesure, parce que je n'avais pris aucune habitude, que je ne me conformais à aucune directive quant à la manière de dessiner et que mon champ d'exploration était complètement vierge. Mon attention était entièrement consacrée à tracer le portrait du poème. La lecture du texte, la conception et la réalisation de la représentation, puis la traduction se concrétisaient dans un mouvement de va-et-vient où mon regard se déplaçait entre les éléments selon l'attraction ou le vide qui s'opérait dans mon esprit à chaque moment. Illustrer pour traduire impose cependant certaines limites dans le mode de représentation. Si je dessine pour créer une œuvre d'art en m'inspirant d'un poème, mon imagination peut aller dans toutes les directions et même s'évader de la source. Mais si je dessine pour traduire, je dois rester dans un cadre et une optique bien précise : celle d'illustrer le plus clairement possible le texte que je m'appête à traduire dans ma langue.

Liens entre poésie et image

Il existe des liens certains entre poésie et image et je l'ai su intuitivement dès le début de cette maîtrise puis je l'ai approfondi au fil des traductions. J'emprunte les mots si justes de Martine Joly pour expliquer la magie qui s'opère ce faisant :

Ainsi qu'on le veuille ou non, les mots et les images se relaient, interagissent, se complètent, s'éclairent avec une énergie vivifiante. Loin de s'exclure, les mots et les images se nourrissent et s'exaltent mutuellement. Au risque de paraître paradoxal, nous pouvons dire que plus on travaille sur les images, plus on aime les mots. (Joly 2004 : 116)

En créant une image, j'ai pris le temps d'apprécier les mots et de recréer avec l'auteur le climat qui entoure l'ensemble du texte, je me suis soustraite à la linéarité de l'écriture pour faire interagir les mots et les silences avec les couleurs et les formes dans un espace où les éléments évoluaient sans autres contraintes que celle de la surface qui leur était allouée. Traits et espaces vides pouvaient se positionner les uns par rapport aux autres, non pas dans la logique de la phrase ou du vers, mais dans celle du sens. Je ne pensais plus en anglais, mais de façon plus globale, en ressentant et en découvrant la trame poétique et son auteur. J'étais davantage à l'écoute, et même si j'utilisais mes repères personnels pour concevoir le dessin, j'accueillais ce que l'autre avait à dire et ce qu'il exprimait sans être captive de mon seul univers intérieur. La linéarité du texte qui s'estompait laissait place à l'image dans laquelle mon esprit pouvait naviguer librement pour recréer le sens de l'autre dans ma propre structure de pensée, un peu comme cela se produit lorsque quelqu'un nous raconte une histoire passionnante. La surface couverte par l'illustration balisait mon approche traductive et lui fournissait un cadre de référence. Je n'étais plus dans une démarche sans fin, mais dans un espace matérialisé où je pouvais créer et donner vie à un nouveau texte, une sorte d'image miroir du texte original projetée dans le monde que j'occupais au présent. J'ai réalisé qu'en naviguant dans cet espace hors du temps, je pouvais être entièrement disponible pour recréer le message sans que mes perceptions ne soient, par exemple, altérées par une compréhension trop superficielle ou faussée par une lecture trop rapide ou inattentive et où mes préconceptions prendraient trop de place.

Parlant du lien qui ressort lorsque des textes sont associés à des images comme c'est le cas, entre autres, dans les bandes dessinées ou dans les albums pour enfants, José Yuste Frías écrit :

Dans le couple texte-image tout est « en contrepoint » : texte et image y sont présents simultanément et indépendamment, l'un accompagnant l'autre et vice-versa tout en ayant chacun son propre rythme de lecture. Le texte nous pousse en avant, on veut avancer dans la lecture, tourner la page pour connaître la suite. L'image, au contraire, nous arrête, elle nous oblige à faire « arrêt sur elle » pour l'explorer, la déchiffrer et la mettre en relation inter ou multisémiotique. (2013 : en ligne)

Ce pouvoir de suspendre le temps induit par l'image est devenu un temple dans lequel j'habitais le texte. Une relation intime se tissait entre mon monde et celui de l'auteur. Cette relation avait été consolidée par toute l'information amassée et intégrée sur Purdy, sa poésie, Ameliasburgh et les gens que j'y avais rencontrés. Le fait de dessiner ou de peindre le contenu et les ressentis que le poème m'inspirait sollicitait la complicité de mon corps et de mon esprit réunis. Le texte agissait donc sur moi pour m'amener à produire cette image que je déposais sur papier.

En contrepartie, l'image ainsi créée n'était pas statique ; elle agissait aussi sur mon monde intérieur. Elle me travaillait, habitait ma pensée, en ouvrait les perspectives, ce qui m'incitait à aller plus loin dans ma relation au sens dégagé par le poème que l'auteur avait cherché à transmettre à travers les mots, les signes, les silences et l'organisation spatiale. Parlant du pouvoir d'agir que l'image a sur celui qui l'observe, Horst Bredekamp écrit : « La problématique de l'acte d'image consiste à déterminer la puissance dont est capable l'image, ce pouvoir qui lui permet, dans la contemplation ou l'effleurement, de passer de la latence à l'influence visible sur la sensation, la pensée et l'action » (2015 : 44). Dans ma démarche, j'étais à la fois l'auteure et l'observatrice de la représentation picturale. Je la produisais, j'en connaissais donc le contenu, mais elle m'amenait aussi dans des zones de perception dont je n'avais pas conscience, donc qui étaient latentes, au moment de la lecture et de la réalisation du dessin et qui s'étaient activées au contact de ce que le poète exprimait verbalement et non verbalement et que je cherchais à exprimer en image.

Le dessin que je créais devenait également un centre d'attraction autour duquel tous les aspects du poème pouvaient graviter, matérialisant ainsi un système cohérent et unifié qui permettait de rendre la pensée de l'auteur dans un monde bien réel et contemporain puisque que la traduction se faisait dans l'aujourd'hui avec les perceptions d'un hier plus ou moins lointain. Plonger dans une traduction en concrétisant ce noyau où tout s'ancre et prend vie me conduisait à une traduction où la résolution de problèmes linguistiques ne prenait plus le pas sur le contenu en amont des mots. Cela ne veut pas dire que la recherche linguistique était mise de côté, mais plutôt qu'elle était soutenue par un noyau centralisant le contenu verbalisé et sous-entendu qui restait la référence de sens tout au cours du processus. Cela me permettait de déplacer le point de référence des mots vers celui du contenu global et d'en prendre conscience.

J'ai trouvé le recours à la représentation picturale particulièrement intéressant pour aborder les situations où le langage métaphorique anglais ne m'était pas familier, comme c'était notamment le cas dans le poème « Where the moment is » où l'auteur traite de sexualité. George Lakoff fait ressortir que ce type de langage reflète avant tout une manière de penser plutôt qu'une simple façon de dire. Ce sont des mots ordinaires, des expressions de tous les jours qui renvoient à un mode de penser propre à une culture et avec lesquels les utilisateurs peuvent jouer pour créer de nouvelles extensions de ce langage métaphorique qui seront comprises par similitude de raisonnement (Lakoff 1986 : 215-225). J'ai entrevu que de devoir dessiner la scène m'amenait à évaluer davantage de l'intérieur, en me permettant de trouver avec mes propres repères, la portée des métaphores qui ne font pas partie de mon bagage culturel linguistique.

Selon George Orwell, les mots ne suffisent pas à rendre la pensée visible : « Everyone who thinks at all has noticed that our language is practically useless for describing anything that goes on inside the brain » (1968 : 1). À ce propos, Mikel Dufrenne (1975 : 42-43) ajoute que :

Lire, c'est aller droit au discours à travers les signes écrits ; affaire d'entendement plutôt que de vision : on ne voit que pour entendre, et entendre c'est viser le sens à travers le discours. Ici le sensible — visible et audible — se laisse traverser, il est comme un outil dont on n'a pas conscience qu'on le manie tant il fait un avec la main et tant on est attentif à ce que fait la main. Devant la peinture au contraire, on s'arrête à voir, et on goûte le vu pour lui-même.

Edwards suggère pour sa part que dessiner pourrait contribuer à combler cette lacune dans la communication :

Ainsi, le dessin n'est pas soumis à la contrainte du temps linéaire et, dès lors, il est capable de clarifier des relations complexes qui peuvent inclure passé, présent et futur. De plus, dans un dessin, l'individu peut exprimer des idées et des sentiments trop compliqués ou trop imprécis pour apparaître dans les « lentilles réductrices » des mots. Enfin, les dessins peuvent montrer des relations qui sont appréhendées immédiatement comme une seule image, alors que les mots sont nécessairement enfermés dans un ordre séquentiel (1986 : 59).

Christian Indermuhle va jusqu'à voir un lien essentiel entre la traduction et la génération d'images dans la façon d'aborder ce qui est étranger.

Il n'y a pas de traduction sans image, parce que l'image et la traduction font la même

choses. Elles composent avec de l'étranger, elles mettent en scène, elles performant, elles rendent sensible, elles dévient d'un ordre pour ouvrir vers un espace différent. Les puissances de la traduction, ses ressources et ses dangers, sont les mêmes que celles des images. On n'utilise pas simplement des images pour traduire, on fait des images en traduisant. On est, de sensibilités à sensibilités, dans le régime même de l'image (Coccia 2013). Il ne s'agit pas seulement de montrer ni de faire comprendre, il s'agit de faire sentir. (2017 : 103)

Indermuhle poursuit en mentionnant que l'acte de traduire interpelle nos histoires personnelles et butte sur nos obstacles intérieurs jusqu'à repousser nos limites. Le traducteur, dit-il, compose à plusieurs voix : celle que l'auteur utilise, celles qui résonnent en lui-même et celles des lecteurs qui reçoivent son texte (2017 : 104). J'ajouterais qu'en traduisant les textes de Purdy, j'entendais aussi en arrière-plan les voix de ceux qui l'ont marqué et influencé et qui se font sentir dans l'intertexte. Ce sont ceux qui ont exprimé leur complicité dans l'écriture de la poésie et que j'ai rencontrés, les écrits qu'ils ont commis et que j'ai lus, les lectures de poèmes de Purdy auxquelles j'ai assisté ou les visites que j'ai faites à Ameliasburgh.

De la première lecture à la version finale de chaque texte, plusieurs jours ont passé pour permettre au temps de travailler de l'intérieur. Après la première lecture et la recherche des significations possibles des mots et expressions, j'ai laissé cette activité de côté pour y revenir le lendemain ou le surlendemain avec une relecture en vue de réaliser la représentation picturale. Cette étape m'a pris quelques heures, au plus, une demi-journée, sauf pour le dernier texte auquel j'ai consacré plus de temps à cause de toute la recherche documentaire qui l'a accompagnée. Dans tous les cas, je ne me suis arrêtée de dessiner qu'après avoir vérifié que tous les éléments que je voulais représenter apparaissaient sur la planche. Une fois le dessin complété, je ne l'ai plus retouché et l'image s'est gravée dans ma mémoire. Elle devenait mon cadre de référence tout au long de la traduction.

Je n'ai, dans tous les cas, commencé à traduire qu'un ou quelques jours après avoir complété l'image pour produire une première traduction que j'ai reprise généralement le lendemain. Un temps s'est aussi écoulé avant que je reprenne la traduction et que je produise de nouvelles versions à la lumière des commentaires de ma superviseuse. Je devais chercher des solutions aux points qu'elle avait soulevés et des façons nouvelles d'exprimer les passages qui n'étaient pas

très réussis, mais je changeais aussi par la même occasion d'autres passages qui me paraissaient dès lors manquer de justesse. Après avoir traduit tous les textes, j'ai fait une dernière révision de chaque traduction pour régler les quelques problèmes en suspens et produire une version satisfaisante. Tous ces moments en apparence « non productifs » entre chaque étape étaient en fait des temps de renouvellement du regard que je portais sur l'activité en cours et qui alimentaient ma conscience et ma créativité. J'avais l'impression de progresser à chaque étape et le sentiment d'avoir bouclé la boucle à la fin du processus complet. Il se peut qu'en relisant mes traductions, j'aie encore le goût de faire quelques réajustements, mais ils devraient être très localisés à cause de l'unicité qui se dégage de chacun des textes.

L'acte de dessiner et l'action que l'image accomplit sur son auteur me sont apparus être de puissants moteurs de créativité dont les effets s'enchaînent tout au long de la traduction.

La pensée créative

Plusieurs auteurs se sont penchés sur la notion de créativité pour tenter d'en exprimer la nature. D'après Graham Wallas, qui a publié en 1926 *The Art of Thought*, pensée créative et pensée analytique sont complémentaires (cite dans Fontanet 2005 : 434). Popova (2013) résume ainsi les quatre phases du processus créatif selon Wallas : « [...] preparation, incubation, illumination, and verification—dancing in a delicate osmosis of conscious and unconscious work ». Cet équilibre entre travail conscient et inconscient de l'esprit, bien que ressenti, reste difficile à exprimer. Plus tard, en 1954, Carl Rogers, identifie trois caractéristiques des esprits créatifs que Mathilde Fontanet (2005 : 434) résume comme suit :

- 1) *l'ouverture à l'expérience* (la curiosité, la sensibilité esthétique, ainsi que la capacité d'accepter des incohérences, des contradictions, l'inconnu, l'ambigu, l'approximatif et l'incertain) ;
- 2) *une source interne d'évaluation* (l'autonomie intellectuelle, la capacité de décider selon son propre jugement et d'évaluer selon ses propres critères, sans chercher à recevoir l'approbation d'autres personnes) ;
- 3) *l'aptitude à jouer avec les concepts* (la fluidité et la flexibilité conceptuelles, ainsi que l'aptitude à générer une grande quantité et une grande variété d'idées)

Choisir un parcours de recherche création pour approfondir les mécanismes qui sont sollicités durant la traduction poétique et pour traduire un texte littéraire met inévitablement les capacités créatrices à contribution. Pour créer une image représentative d'un poème ou d'un texte littéraire et le traduire par la suite, il faut certainement avoir cette ouverture à l'expérience et utiliser toutes les ressources identifiées par Rogers. L'autonomie intellectuelle et j'ajouterais la rigueur expérimentale sont aussi fort importantes pour arriver à générer des résultats inédits et probants et pour savoir les identifier. L'aptitude à jouer avec les concepts se révèle essentielle pour comprendre et interpréter les résultats, pour produire une traduction inspirée et inspirante et pour faire des rapprochements avec ce qui a été fait dans des domaines connexes.

Je suis d'accord avec Betty Edwards lorsqu'elle constate que « selon certains, pour être vraiment créatif, il nous faut d'abord nous détourner des manières habituelles de penser, pour voir les choses différemment, pour regarder le monde d'un autre point de vue » (1986 : XII). Depuis mon plus jeune âge, j'ai adopté ce mode d'exploration pour me faire une meilleure idée de ce qui m'entoure et m'habite. Le fait d'utiliser ce qui pourrait être vu comme un détour a, d'après moi, un effet stimulant sur la créativité qui se reflète dans le processus traductif dans son ensemble.

La conception selon laquelle nous pourrions tirer profit d'un langage visuel, perceptif, parallèlement au processus de pensée verbale analytique est peut-être propre à notre époque. Elle découle des recherches, œuvre de pionnier, publiées pour la première fois en 1968 par le psychobiologiste Roger W Sperry, Prix Nobel³. Ses découvertes sur la double nature de la fonction cérébrale chez l'homme et la cognition humaine ont modifié radicalement les idées modernes sur la pensée. Peu à peu, on reconnaît à un mode global, visuel, perceptif, le rôle de partenaire à part égale du mode de pensée séquentiel, verbal, analytique (Edwards, 1986: XII-XIII).

La traduction ferait donc principalement appel à l'hémisphère gauche très performant pour lire, analyser, verbaliser et rédiger. En y ajoutant le dessin, on sollicite de façon particulière la partie droite du cerveau et ses fonctions de perception, de vision globale, d'organisation dans l'espace, de traitement non linéaire de l'information. L'intégration des deux approches qui s'opère par les connexions nerveuses peut à mon sens favoriser une vision et une compréhension plus exhaustive du poème.

³ Prix Nobel de physiologie ou médecine en 1981 pour « *ses découvertes concernant la répartition fonctionnelle des hémisphères cérébraux.* »

La créativité en traduction a longtemps rimé avec traductions infidèles comme si elle était l'apanage de traducteurs fantaisistes et non rigoureux qui reformulaient le texte à leur guise sans se soucier de rester fidèles au texte source, privilégiant ainsi l'esthétique ou la manipulation du lecteur à l'exactitude du contenu (Balacescu et Stefanink 2003 : 510). Mais son apport est de plus en plus mis au jour, particulièrement en traduction littéraire, et plusieurs auteurs, dont Quianyuan, Ballard, Kussmaul et Neubert, s'y sont intéressés (Fontanet 2005 : 435-437).

Tous les auteurs admettent [aujourd'hui] que la créativité est reconnue par la valeur de la production et par le processus qui l'engendre. Mais, plus que la valeur de la production, ce sont les « tâches cognitives génératives » qu'ils ont le plus analysées et décomposées. Ainsi sont abondamment étudiés les concepts d'« image mentale » et de « représentation mentale » (ensemble structuré de connaissances, d'où dérivent de nouvelles connaissances engendrant de nouvelles procédures et de nouveaux plans d'action [...]) (Dancette et col. 2007 : 110).

La créativité est même indispensable en traduction littéraire. Elle permet de jongler de façon efficace entre les différentes facettes que présente le texte à traduire : style de l'auteur, thèmes, époque, liens entre les mots et expressions, structure grammaticale, figures de style, sonorité, rythme, sens et autres éléments imbriqués, particulièrement en poésie, pour arriver à les agencer dans la langue d'arrivée tout en restant le plus près possible du message.

Poetic translation is a multidimensional activity, which involves a second act of creation. Creativity in translation is not just a transfer of a feeling, thought, or emotion, from one language into the other. It means rewriting a text: not putting back together the original text, but writing a text which claims to be the same, but in another language. The translator must have a good amount of scientific competence, as well as artistic talent. (Ungureanu 2014 : en ligne)

Avec mon approche intersémiotique, j'ai tenté de créer un système dynamique qui fait interagir autant ces divers éléments que les émotions qu'ils engendrent pour les faire travailler librement dans mon esprit afin de créer des ponts, des perspectives, des éclairages, des espaces, des points de contact ou de convergence. Les différentes images qui viennent à l'esprit du traducteur aux prises avec un problème de traduction particulier peuvent le guider dans sa recherche de solutions linguistiques pour le passage concerné (Fontanet 2005 : 441). Dans le contexte de mon étude, j'utilise le pouvoir de l'image pour le faire plutôt travailler en amont, de façon holistique, en lien avec tout le texte. Car, comme le mentionnent Balacescu et Stefanink (2003 : 511), « le texte

est considéré maintenant comme une entité dont le sens dépasse la somme des sens individuels des mots ». Le recours aux images mentales face à un problème de traduction et la production d'une représentation picturale d'un texte en particulier sont donc des approches très complémentaires et des outils à la portée du traducteur.

Lors de la traduction elle-même, j'ai aussi rencontré des problèmes d'interprétation, mais surtout de reformulation dans la langue d'arrivée. Comment dire avec ce que j'avais perçu, dessiné, compris ou encore reconnu après avoir reçu de la rétroaction ? J'étais de plus en plus consciente de ce que je cherchais à exprimer, mais les mots ne me venaient pas toujours et la formulation restait dans le vaste océan de mon esprit pendant un temps qui pouvait varier. Je crois que la recherche de mots, de synonymes, la restructuration par inversions et déplacements m'a permis de faire bouger dans les méandres de ma pensée ce que je cherchais à verbaliser. Ainsi j'explorais tout autour d'un territoire linguistique approximatif pour que prenne forme ce qui n'était pas encore pleinement accessible à ma conscience. Souvent, je délaissais la recherche traductive pour me consacrer à d'autres activités, ce qui avait pour effet de laisser mon inconscient travailler à l'aise. Durant ce temps d'incubation, tous mes acquis ont été mis à contribution pour me conduire tôt ou tard à une formulation qui me satisfaisait.

Michael Burke a exploré le concept de « oceanic mind » alors qu'il s'intéressait à ce qui se passait dans le corps et l'esprit de lecteurs passionnés d'œuvres littéraires de fiction au moment où ils s'adonnaient à la lecture afin de mettre en lumière la façon dont ces événements interagissaient.

It contends that literary reading does not begin when eyes apprehend the words on the page or end when they leave off, rather, the mind, brain and body are actively reading both before and after the physical act of literary text processing starts and finishes. It promotes the significance of unconscious *affective cognition* and implicit memory during acts of engaged reading alongside the more conscious cognitive emotion and explicit memory. It taps into the idea of cross-cortical and cross-modal processing in the brain and it models these ever-shifting, dynamic brain processes as oceanic cognition: the flotsam and jetsam of feeling and thought. (2016 : 119)

Ces phénomènes qui ont été identifiés par Burke au cours de la lecture me semblent se poursuivre au moment de la traduction proprement dite alors que l'esprit continue d'être habité par le texte original pour trouver ses voies d'expression dans une autre langue, habituellement la

langue première du traducteur, naviguant entre le ressenti et l'explicite. Bien que la représentation picturale ait repoussé les limites de ma perception, il reste que ces nouvelles données visuelles non verbales devaient interagir avec ma pensée verbale analytique pour arriver à mettre toute cette richesse en mots, ce qui a pu ajouter à la complexité des processus mentaux sollicités. Cela pourrait aussi avoir contribué à rendre l'utilisation de ma langue plus précise et à en élargir l'étendue.

Je crois que ce qui fait de la représentation picturale en prétraduction un atout certain pour moi, c'est avant tout la présence et l'attention que j'y investis en tant que traductrice parce que cela me met en relation étroite avec les différentes dimensions du texte et avec l'auteur qui en est la source et qui est différent de moi. Cette association intime au texte me donne la possibilité d'en accueillir le contenu et de percevoir comment j'interagis avec mon monde intérieur, d'identifier les points de contact et les points d'achoppement. La distance qui existe entre le texte, ma pensée de traductrice et la représentation que je réalise me permet de prendre pleinement conscience des erreurs potentielles de perception qui se seraient glissées lors de la première lecture et de trouver une juste approche traductive qui ne se limite pas à mes préconceptions, mais qui m'amène plus loin dans ma connaissance personnelle et celle du monde.

Recadrer ma démarche expérimentale dans celle de la théorie interprétative de la traduction me permet de passer d'une approche centrée sur mon expérience à une approche plus large de la traduction et de faire ainsi le pont avec ce que d'autres ont fait dans ce domaine. Je peux approfondir de quelle manière l'utilisation de la représentation picturale s'insère dans cette théorie et quel éclairage elle peut y apporter.

Ma démarche et la théorie interprétative de la traduction

Florence Herbulot exprime le fondement de la théorie interprétative ainsi : « La Théorie interprétative, ou Théorie du sens, que l'on appelle aussi parfois Théorie de l'École de Paris, repose sur un principe essentiel : la traduction n'est pas un travail sur la langue, sur les mots, c'est un travail sur le message, sur le sens. » (2004 : 707). Après avoir approfondi et analysé les résultats de ma démarche traductive, je suis maintenant en mesure de les examiner dans le

contexte de la théorie interprétative de la traduction de Lederer et Seleskovitch qui se fonde sur trois processus-clés : la compréhension, la déverbalisation et la réexpression.

Compréhension

Lire pour traduire ou pour dessiner

Si je me penche sur ma propre expérience, comprendre un texte peut vouloir dire un grand nombre de choses dépendamment du contenu du texte, mais aussi de ce que j'ai en tête au moment de la lecture. Si, par exemple, je lis une recette de gâteau, j'ai en tête une ou des situations particulières pour lesquelles je pourrais être intéressée à lire cette recette : un évènement spécial que je voudrais souligner en confectionnant un bon dessert, l'image qui capte mon attention, les préférences et intolérances de mes invités, ce que j'ai dans le frigo, le nombre de calories que ce gâteau contiendrait, la correspondance avec la saveur qui m'attire en ce moment, mes habiletés, le temps dont je dispose, les circonstances qui me motiveraient à le faire (anniversaire, fête d'enfants, thé en après-midi, etc.). Lire cette recette ne consiste donc pas juste à décoder des mots et à en comprendre le sens. Je lis avec une intention, et surtout avec toutes les considérations qui me sont personnelles et donc inséparables des mots que l'auteur a utilisés et que je déchiffre. Déjà la recette est rédigée de façon à orienter et à faciliter ma lecture : l'image, la liste des ingrédients, la numérotation des étapes, le temps requis, etc. L'anticipation du lecteur en regard de la lecture qu'il s'apprête à faire et ce qu'il perçoit au premier coup d'œil ont un impact certain avant même que débute la lecture.

Qu'en est-il de la lecture d'un poème ? D'un premier abord, la structure du poème informe sur la nature du texte, ce qui conditionne déjà sa lecture ; je reconnais qu'il s'agit d'un poème dès que je vois la disposition des lignes et l'espace occupé sur la page, entre autres choses. Lorsque je lis un poème, j'ai également des attentes : le titre m'a intriguée et je veux en savoir plus, j'ai déjà entendu parler de l'auteur et je souhaite le découvrir, j'ai le goût de lire de la poésie à cause de ce que cela me fait ressentir, fouiller les mots pour trouver le sens caché m'attire, etc. Peu importe la raison, je participe à la construction de sens par mes attentes et selon ma disponibilité à l'accueillir.

Intervient également ce que Bourdieu appelle l'*habitus* du lecteur, ici aussi traducteur, ce bagage culturel et social dont il a été imprégné dès l'enfance et qui a façonné son cadre de référence auquel se greffent le savoir et le savoir-faire acquis par la suite (Bourdieu 1987 : 127-128 ; Giamarchi 1987 : 182). Les traits de caractère, le lot de connaissances et d'expériences sont des facteurs qui contribuent à la façon dont il reçoit le message de l'auteur dont il s'apprête à parcourir les lignes. Tous ces éléments préexistants conditionnent la lecture et ont une influence non négligeable sur ce qui sera effectivement reçu et perçu.

Lorsque je lis un poème dans ma langue maternelle, le texte me rejoint directement, mais si je le lis dans une langue seconde, je cherche des repères et des convergences avec les modes d'expression de ma propre langue. Le poème est un assemblage complexe ; prendre le temps de plonger à la découverte du sens devient incontournable. Comme je suis devenue bilingue à l'âge adulte, ma langue maternelle, le français, est profondément ancrée en moi ; elle fait partie intégrante de ma compréhension de ce que je vois, fais ou lis. Lorsque je parcours un texte anglais, la conversion peut se faire pratiquement inconsciemment si l'expérience que j'ai acquise le permet ou je peux avoir à traduire certains mots au fur et à mesure dans ma tête ou à l'aide d'un dictionnaire pour pouvoir rassembler l'information et en dégager le sens.

À plus forte raison, si je lis en vue de traduire, mon cerveau s'active dès la première lecture pour déchiffrer le message, comprendre le sens des métaphores, les non-dits, les mots ayant plusieurs significations, selon le contexte et l'intention de l'auteur. Cette recherche de sens est progressive, mais morcelée, c'est-à-dire qu'elle se fait au fur et à mesure que j'avance dans la lecture et dans mon travail alors que mon attention se porte momentanément sur le segment de texte que je suis en train de lire, quasi indépendamment du précédent. Qu'est-ce que l'auteur a voulu exprimer de ce qui l'habitait au moment de l'écriture et qu'est-ce qui l'a poussé à le faire de la façon qu'il l'a fait ? Ce n'est qu'après plusieurs relectures que le sens du poème se dégage, se complexifie et que les liens s'établissent avec mon expérience intégrée et accessible pour vraiment découvrir la richesse du poème.

Le traducteur qui lit le texte à traduire n'est donc pas un simple lecteur en ce sens qu'il tend à lire avec l'intention de traduire, ce qui peut l'amener à penser déjà à certains problèmes qu'il aura à résoudre et à des choix traductifs potentiels au fur et à mesure qu'il explore le texte. Alors que le

lecteur est absent de l'écriture, le traducteur devient lui-même un écrivain, ce qui conditionne son rapport au texte et à son auteur (Plassard 2007 : 32).

Traduire en vue de dessiner m'a prédisposée et a influencé ma lecture d'une manière bien particulière, car cela m'a permis de changer les paradigmes propres au traducteur que j'avais développés sans réellement m'en rendre compte au cours de mes études universitaires et de façon informelle dans ma pratique en milieu de travail dans le domaine des sciences. Ils consistent principalement en un va-et-vient entre le texte original et la version en langue cible, qui sont tous les deux des modes d'écriture. Alors que le traducteur part d'un texte pour en créer directement un autre dans une autre langue, mon objectif était de passer du texte à l'image que je m'apprêtais à révéler sur papier. Cela affectait nécessairement ma façon de lire et de comprendre. Mon attention se portait vers l'approche que je pourrais utiliser pour représenter visuellement le contenu et les divers éléments. Des images me venaient à l'esprit, des liens se bâtissaient à la mesure des relations que je décelais entre les personnages ou les éléments matériels, et les émotions qui sous-tendaient l'écriture montaient à ma conscience. Cette façon de procéder qui s'écartait de la démarche habituelle m'a placée sur un chemin jamais fréquenté et m'a ouvert la voie vers un approfondissement et une déstructuration du texte et de la langue qui sont devenus apparents et palpables. La lecture avait pris une tout autre dimension et le mode de traitement de l'information m'amenaient ailleurs.

Ces constatations dans mon utilisation du dessin vont dans le même sens que ce que Eileen Adams a réalisé alors qu'elle utilisait le dessin en support à la réflexion en recherche : « drawing makes you think » (2017 : 244). Elle ajoute : « Translating experience, in particular using conventions employed in research activity, can mask our underlying assumptions. I identify with the recent reflection by John Berger (Berger, 2016: 4) that 'true translation is not a binary affair between two languages but a triangular affair. The third point of the triangle being what lay behind the words of the original text before it was written. True translation demands a return to the pre-verbal' » (Adams 2017 : 245). Son expérience lui a appris que dessiner est un outil de perception « that which assists the ordering of sensations, feelings, ideas and thoughts » (idem 246), d'invention en support à l'activité créatrice (idem 247) et d'actualisation parce qu'il permet de mettre les idées à l'œuvre en créant « a bridge between the realm of the imagination and

implementation » (idem 247). Le dessin peut être un outil d'apprentissage et de découverte capable de nous amener vers une plus grande compréhension dans bien des domaines, dont la traduction, la compréhension étant une prémisses à la réalisation d'une traduction optimale.

Déverbalisation

C'est à l'étape de la déverbalisation que l'utilisation de la représentation picturale constitue, à mon avis, un véritable atout en traduction littéraire en général et poétique en particulier. Jean-René Ladmiral écrit : « Mais le concept de déverbalisation fait problème. Il paraît évident en effet que le sens ne saurait exister sans un support — dont la nature reste à définir. » (2005 : 473) Le recours à la traduction intersémiotique pour offrir un support physique à la déverbalisation et peut venir à la rescousse et c'est ici que la représentation picturale ouvre selon moi une piste intéressante pour étudier cette phase obscure de la traduction, particulièrement dans les domaines littéraire et poétique. Koudded nous rappelle que « le sens ne s'exprime pas seulement par des signes linguistiques ; les symboles, les signaux, les dessins, la danse et les expressions faciales peuvent également le connoter » (2012 : 77).

En conceptualisant une représentation unique et inédite de l'ensemble d'un poème que je m'apprêtais à traduire, j'ai pu mieux dégager tout le contenu dans sa complexité et dans son unité. Au cours de l'expérimentation, j'ai remarqué que lire en vue de dessiner me permettait déjà d'amorcer dans ma tête une représentation globale et non plus de percevoir le texte en mode linéaire. Ainsi je pouvais capter non seulement intellectuellement, mais aussi visuellement et émotionnellement le sens afin de saisir et d'organiser les multiples informations d'origines diverses générées par la lecture.

Passer du mode textuel au mode pictural m'a fait prendre davantage conscience du texte dans son entièreté, de ce que j'entrevois des relations entre les différents éléments, de l'espace qu'ils occupaient et des mouvements qui les animaient. Je vivais l'expérience du texte et une imagerie se dessinait progressivement dans ma tête. Je ressentais mes propres blocages, réticences ou affinités face à certaines situations évoquées par mon attitude devant l'éventualité de rendre ce contenu en dessin. Les effets de perspective s'organisaient, les distances entre les éléments et les points de contact se matérialisaient. J'avais donc la possibilité de cheminer en dehors de la forme écrite et de me réajuster face à mes préconceptions, tout en m'appropriant

intensément le texte. La démarche a ouvert un espace dans lequel je pouvais évoluer à ma guise, prendre conscience et soulever des questions concernant le sens des dits et des non-dits, un espace de recherche qui ne me serait pas autrement accessible.

Passer par la création d'une image m'a permis de dissocier complètement les langues source et cible et de réduire les interférences entre l'une et l'autre, ce qui mène à une compréhension holistique. Ces interférences se produisent lorsque des mots ont une graphie semblable ou des sonorités voisines dans les deux langues, mais que les significations diffèrent. Lors de la réécriture, cela peut entraîner des calques ou même des erreurs de sens (Plassard 2007 : 81). Le changement de rythme de lecture qui s'est produit durant la fabrication de l'image a favorisé une attention plus soutenue et une vigilance accrue. Dégager le sens d'un texte poétique ne se fait généralement pas à la première lecture et peut demander de la réflexion. Le reproduire en image m'a plongée dans une recherche à mon sens plus profonde et plus articulée, la matérialisation de l'image devenant un support sur lequel déployer ma vision et observer ce que cela éveille en moi.

Cette approche requiert une disponibilité, une ouverture, une volonté d'oser faire confiance à la main qui dessine. Bien des facettes du texte peuvent être évoquées et portées en lumière de cette façon. Le niveau de langue, l'état d'âme des personnages, les émotions ressenties, le dépouillement comme la complexité, les interactions entre les éléments, les contrastes, les clairs-obscurs et bien d'autres dimensions du texte peuvent être illustrés dans des signes que l'exécutant comprendra instinctivement. Pendant que mon attention semble détournée vers des préoccupations plutôt d'ordre artistique (choix du mode de représentation, sélection des outils, des couleurs, etc.) et que mon corps s'active, mon esprit chemine et rentre en contact étroit avec le sens profond de ce que je cherche à reproduire. Il habite l'espace, s'y meut, en prend la mesure en même temps qu'il le crée concrètement sur la planche, mais il reste lui-même, distinct de ce qu'il produit puisqu'il peut s'y déplacer librement. Cette distance entre le traducteur et la vision qu'il se fait du sens, laquelle se trouve matérialisée par l'image, me paraît très utile pour l'interpréter avec le concours de toutes mes ressources personnelles sans m'en laisser contaminer et sans y transposer mes préconceptions. Lorsque je dessine je peux éprouver, voir et sentir parce que je deviens non plus seulement lectrice, mais observatrice. La compréhension et la

déverbalisation sont souvent pressenties comme des étapes qui se produisent presque simultanément. Ici, au contraire, la déverbalisation trouve sa place dans le temps pris pour dessiner, ce qui laisse plus de latitude pour en prendre conscience et l'approfondir. Étant donné la complexité que présentent la poésie et certains textes littéraires, la représentation picturale peut constituer un support très utile pour la déverbalisation et l'émergence du sens.

Les représentations picturales ne sont pas des conceptions préconstruites comme pourraient l'être, par exemple, des expressions verbales ou des organigrammes, mais ce sont des agencements libres et inédits d'éléments visuels directement inspirés et façonnés à partir d'une exploration approfondie du texte, tant dans ses détails que dans sa globalité. Une fois complétée, la représentation est restée vivante dans ma mémoire avec tout son contenu : scène, pôles, points d'ancrage, liens, impressions, rapprochements, dynamique, etc. Déconstruire un texte littéraire pour construire une image constitue une façon sensible et accessible pour explorer ce qui se passe pendant la déverbalisation.

Cette approche peut sans contredit améliorer la capacité d'utilisation de la mémoire parce que l'image véhicule un grand nombre d'informations dans un format restreint que la mémoire n'a pas de difficulté à entreposer et à exploiter et qui demeure ouvert à l'exploration et à l'approfondissement du sens. Elle fournit aussi un cadre de référence qui contribue à ancrer la démarche traductive et l'articulation du message.

L'image a son propre langage, mais le traducteur peut se remémorer et raconter comment il est passé du texte à l'image ; son cheminement intérieur devient conscient et il peut le verbaliser une fois la représentation picturale complétée. Dans la pratique, cela peut constituer une alternative intéressante à l'utilisation de protocoles de verbalisation. C'est comme si le temps s'était arrêté, qu'un espace de transition s'était ouvert, que le traducteur y avait évolué librement et que tout le parcours réflexif avait été enregistré dans la mémoire du geste et dans la matérialité de l'image.

Réexpression

Le fait de prendre un détour par la création d'une image avant de traduire change la perspective dans laquelle la réécriture est abordée, ce qui semble bien cadrer avec ce qui a été mis de l'avant par Seleskovitch et Lederer. « La théorie interprétative de la traduction se détourne résolument des problèmes anecdotiques de la traduction ainsi que des difficultés linguistiques des

traducteurs, pour faire du processus interprétatif de l'homme traduisant la clé de voute de son système » (Lederer 1997 : 19).

La réexpression repose ainsi sur l'implication entière du traducteur pour la reproduction du sens dans la langue cible et, en fin de compte, « la preuve de la qualité d'une interprétation est dans son résultat » dit Herbulot (2004 : 309). Comment tout le travail réalisé en amont avec le recours à la représentation picturale contribue-t-il à la traduction interlinguistique ?

Une chose qui m'est apparue importante au cours de mon étude, c'est mon positionnement en tant que traductrice dans le processus. Entre le texte original commis par l'auteur initial et le texte que je m'apprêtais à produire dans une nouvelle langue pour un lectorat différent du lectorat initial, j'ai navigué dans un espace à définir et à baliser. La réalisation d'une image m'engageait déjà dans cette voie dynamique tout au long de la réécriture.

La démarche qui conduit à la création d'une forme picturale du poème puis à la création du texte littéraire cible met le traducteur en contact étroit avec le sens et favorise l'articulation du contenu dans un environnement socio-culturel différent pour un lecteur contemporain. Comme je l'ai expérimenté à cette étape de la réexpression, toute la recherche pour réaliser l'image demeurait accessible et me mettait sur la piste pour trouver la façon juste d'exprimer tout ce que j'avais perçu et que je voulais rendre à travers de la réécriture. Au cours de cette démarche, l'image est devenue un repère visuel extériorisé, facile à mémoriser et physiquement indépendant du « je » traduisant, qui m'a accompagnée au moment de traduire en signes linguistiques.

À certains moments, la complexité des informations me rendait la mise en mots difficile, mais les tentatives d'énonciation, la recherche de mots et de synonymes suivis d'une période de distanciation (repos, autre activité) permettaient à mon esprit de poursuivre la recherche et d'établir des connexions entre les modes analytique et créatif de mon cerveau pour m'amener à trouver finalement une solution qui me paraissait juste.

Quelle que soit son approche, le traducteur est déjà en mode créatif lorsqu'il aborde la rédaction. « C'est paradoxalement dans la distance prise par rapport à l'expression de la pensée de l'auteur que le traducteur s'approche le plus du processus de création initiale, dimension créative de la traduction qui 'se détache définitivement du discours rapporté' et s'accompagne de choix imaginatifs » (Plassard 2007 : 169 faisant référence à un passage de Folkart 1991 : 425).

La réalisation d'une représentation picturale peut créer entre le traducteur et le message une distanciation qui permet de voir et de comprendre sans qu'il y ait fusion des deux univers, ce qui pourrait à mon sens favoriser une plus grande objectivité dans la réexpression. Ainsi, je pouvais consciemment puiser dans toute mon expérience de vie et mes connaissances pour reformuler dans ma langue tout en bénéficiant de la distanciation engendrée par la création de l'image et l'interprétation consciente que j'avais faites du texte.

L'intégration des différentes dimensions du poème ou du texte qui s'est produite au moment de la concrétisation de l'image a favorisé chez moi la fluidité et l'unité du texte traduit. Cette approche ne diminue en rien le travail que j'ai investi dans la formulation de ma traduction, mais elle m'a donné des repères pour progresser et pour encadrer ma démarche. L'image a servi de centre d'attraction autour duquel j'ai pu faire évoluer mes choix traductifs jusqu'à trouver un équilibre entre le système que constitue le poème ou le texte en prose et leur traduction. Ainsi, les différentes modifications au fil des diverses versions se sont faites en lien avec un tout matérialisé puis intériorisé dans mon esprit traduisant.

La traduction de passages choisis de l'œuvre de Purdy présentait beaucoup d'intérêt, mais aussi plusieurs défis, particulièrement dans la réexpression en français. Défis linguistiques, mais aussi d'adaptation au public cible actuel constitué principalement de Franco-Canadiens. Plusieurs situations sociales et politiques ont évolué depuis la publication de certains poèmes, notamment en ce qui concerne les Autochtones, et j'en ai tenu compte dans la terminologie utilisée. Cela affectait bien davantage la formulation que la mise en image puisque le sens n'en était pas altéré.

La rétroaction de ma superviseure sur mes premières versions s'est avérée particulièrement utile pour évoluer dans ma démarche. Le regard extérieur et éclairé qu'elle a porté sur mes textes et le questionnement qu'elle a suscité chez moi m'ont permis de prendre conscience de certaines erreurs d'interprétation, de formulations qui gagnaient à être améliorées et d'autres aspects dont je n'avais pas tenu compte dans mon écriture. Cela m'a rappelé les notions de base en traduction littéraire et m'a donné du matériel pour me permettre d'évoluer. Dans mes premières versions, par exemple, le style poétique était déficient, l'énonciation manquait de concision, la formulation de rigueur, la sonorité et le rythme faisaient parfois défaut. J'ai alors réalisé que je devais développer une nouvelle habileté pour passer du langage de l'image qui m'avait servi à exprimer le sens à celui du texte de façon plus intégrée, harmonieuse et précise. Ce n'est qu'après avoir

repris chaque texte en cherchant toujours à améliorer ma façon d'exprimer le poème ou le texte et en mettant le lecteur externe dans l'équation que j'ai pu poursuivre ma démarche jusqu'à ce que tous les éléments me semblent en équilibre sur tous les plans. La rétroaction par un tiers favorise, à mon sens, l'apprentissage du processus de traduction en général, mais plus particulièrement de la capacité d'expression. Elle projette un éclairage différent sur le texte résultant de l'effort de verbalisation qui donne à voir sous un angle inédit et avec plus d'acuité les diverses connexions qui ont pris place dans l'esprit du traducteur et lui ouvre la porte sur une nouvelle voie d'exploration à la fois interlinguistique et intersémiotique.

L'image et l'écriture sont vraiment deux modes d'expression distincts ayant chacun ses outils propres. Articuler en mots ne se fait pas automatiquement après avoir compris et exprimé le sens par la création d'une image. La traduction interlinguistique demeure une activité en soi qui demande que le traducteur s'investisse complètement dans un espace textuel vierge pour mettre sa créativité langagière à l'œuvre en usant de toutes ses ressources personnelles et en les amalgamant à ses perceptions émotionnelles, sensorielles et intellectuelles sollicitées par le texte. À travers l'approche intersémiotique, c'est l'expression du sens qui occupe l'espace central, alors que dans la traduction vers le français, tout repose sur l'habileté à s'exprimer verbalement par écrit. Deux assises différentes, mais complémentaires mises à la disposition du traducteur.

Une fois la démarche apprivoisée, cette expérience de double traduction suggère que la réalisation d'une représentation picturale avant de traduire un poème ou un texte littéraire peut contribuer à la démarche traductive de plusieurs façons à chaque étape de l'application de la théorie interprétative de la traduction de Seleskovitch et Lederer (figure 3).

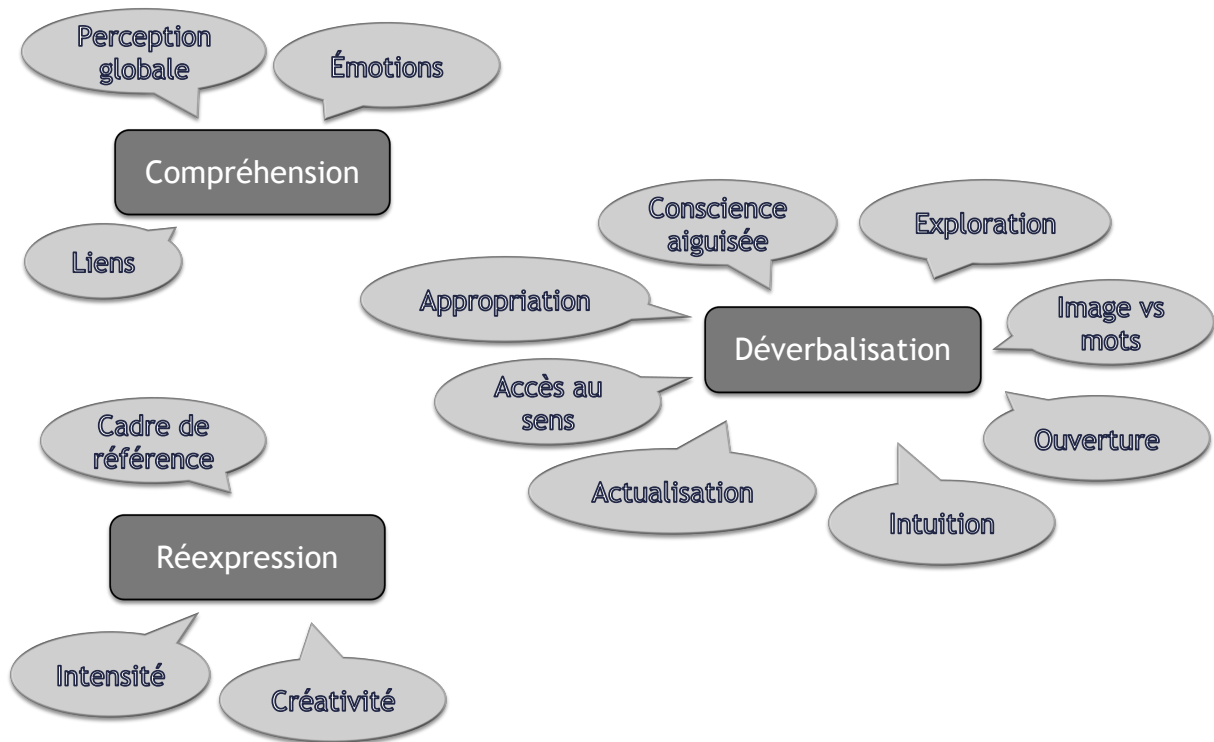


Figure 3. Apport à la démarche interprétative de la représentation picturale effectuée en prétraduction dans le présent cadre expérimental.

CONCLUSION

Celui qui peint des paysages en apprend sûrement plus sur la nature. Moi, lorsque je peins un poème, j'ai l'impression d'en apprendre plus sur la poésie et sur la traduction elle-même. « Le dessin donne un sentiment de puissance – non de puissance sur les choses ou sur les gens, mais une sorte de puissance étrange de comprendre, de savoir, de deviner. [...] Par le dessin, on se trouve plus étroitement relié aux gens et aux choses hors de soi, et peut-être est-ce cette relation consolidée qui semble conférer un pouvoir personnel » (Edwards 1988 : 252).

Ce n'est qu'après m'être laissé séduire par la poésie d'Al Purdy que j'ai eu envie de le traduire et le passage par la représentation picturale s'est imposé de lui-même, peut-être à cause de sa façon d'écrire ou de ma façon de voir, probablement grâce à la rencontre des deux. J'ai d'abord jeté quelques balises méthodologiques assez larges pour me permettre de cheminer sans pour autant fixer un objectif précis pour la création de l'image autre que d'illustrer l'entièreté du message le plus justement possible. J'ai été étonnée par tout ce que j'ai pu découvrir, réaliser, comprendre, concrétiser, et surtout par ce que cela m'a permis de transposer dans mon approche de la traduction poétique et littéraire. J'y ai vu un outil précieux pour progresser dans ma propre pratique en aiguisant ma conscience dans la quête du sens qui transcende un texte, particulièrement lorsqu'il est à saveur poétique.

La théorie interprétative de la traduction de Seleskovitch et Lederer sur laquelle je me suis appuyée pour mener à bien ce projet de recherche création m'a offert un cadre à la fois souple et stimulant pour explorer et approfondir ma démarche traductive. J'ai pu ainsi mieux saisir rétrospectivement comment mes observations faites durant mon parcours pouvaient prendre une nouvelle forme et s'insérer dans une approche plus universelle de la traduction.

Au stade de la compréhension, le fait de lire en vue de figurer visuellement et globalement le contenu des mots et des non-dits m'a mise en contact étroit avec le texte et ses diverses dimensions, ce qui m'a amenée à en découvrir progressivement et viscéralement le sens. La réalisation d'une représentation picturale pour chaque texte permet de consigner et d'intégrer les différents aspects et d'en donner une vue d'ensemble.

C'est au stade de la déverbalisation que l'approche intersémiotique m'est apparue particulièrement utile, car dans le geste de dessiner ou de peindre et dans l'espace de créativité

qui en émerge, il est possible de matérialiser le poème ou le texte littéraire au-delà des configurations linguistiques et de rendre cette information complexe accessible au traducteur. La traduction en image permet même de découvrir des nuances qui peuvent avoir échappé à la conscience et qui l'interpellent au moment de l'analyse du dessin produit. L'espace dans lequel se fait cette déverbalisation n'est plus limité par le temps ou par la linéarité de la forme écrite si bien qu'on peut s'y déplacer mentalement et l'explorer librement. Il est alors possible d'interroger les choix exercés lors de la création de l'image pour prendre conscience de la provenance des divers éléments illustrés et prendre la mesure des choix de représentation et de l'influence personnelle du traducteur lors du transfert du message. L'approche intersémiotique utilisée pour la présente étude pourrait contribuer à l'étude de la phase de la déverbalisation qui est généralement considérée trop brève pour être observable.

Au stade de la réexpression, c'est tout le travail fait en amont qui a été mis à contribution et que j'ai dû apprendre à maîtriser et à intégrer dans la démarche traductive traditionnelle tout en puisant dans mes propres connaissances linguistiques. Cet effort supplémentaire à consentir m'a amenée à développer de nouvelles habiletés en traduction poétique et littéraire qui m'ont permis de dépasser mes limites de façon nettement perceptible au cours de l'évolution de ce projet de recherche. Cette étape est cruciale et peut constituer une entrave à l'approche expérimentale si elle n'est pas bien gérée.

Bien que foncièrement autopoïétique, cette approche intersémiotique et interlinguistique de la traduction peut probablement servir d'outil de conscientisation et de perfectionnement de la pratique traductive de tout traducteur ou apprenti traducteur qui se sentirait interpellé par l'aventure et qui s'y engagerait en toute sincérité. Les représentations picturales vont nécessairement varier d'un traducteur à l'autre, et c'est tant mieux, parce que chacun y découvre sa manière de s'exprimer en image et de mettre son intuition et ses ressources créatives à contribution. J'y ai particulièrement progressé dans ma façon de traduire qui, je le constate, a gagné en profondeur, en justesse, en style d'écriture.

La rétroaction de ma superviseure m'a incitée à aller plus loin encore dans mon étude grâce à ses remarques qui m'amenaient toujours à dépasser les limites auxquelles je me trouvais parfois confrontée. Son ouverture d'esprit face à mon cheminement foncièrement personnel et intuitif a aussi favorisé ma progression dans ce projet de recherche.

L'approche intersémiotique intégrée dans le processus de traduction interlinguistique offre, à mon sens, bien des avantages. De la différence des parcours entre les disciplines naît une synergie qui élargit le spectre des outils et des ressources individuelles qui sont mis à contribution. Intuition, créativité, rigueur agissent de concert. J'ai choisi de faire appel à la représentation picturale, mais les possibilités sont multiples. Transformer un poème en chanson avant de le traduire, en faire une lecture publique, travailler en tandem pour partager les vues, ce ne sont là que quelques avenues qui peuvent être explorées et auxquelles certains ont probablement déjà recours pour enrichir l'expérience traductive, particulièrement dans les domaines littéraires et poétiques.

Vais-je continuer d'utiliser l'approche intersémiotique développée au fil de ce projet dans ma pratique régulière ? Vraisemblablement pas tout le temps, mais ce que j'y ai appris me sera toujours bénéfique. Cette approche a induit des changements dans ma manière de traduire qui deviennent des acquis. Je m'y replongerai certainement lorsque la situation le permettra et avec des textes d'autres auteurs.

BIBLIOGRAPHIE

Purdy

- Bemrose, J. (2000) dans, Al Purdy (Obituary), *Maclean's* May 8, 2000.
<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/al-purdy-obituary/> consulté le 7 février 2014.
- Bowering, G. (1970) *Al Purdy*. Toronto. The Copp Clarck Publishing Company.
- Bowering, G. (2010) Al and Me. *The Walrus* April 12 1, 2010 <http://thewalrus.ca/al-and-me/> consulté le 30 septembre 2014.
- Budde, R. (2006). *The more easily kept illusions*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.
- CBC (2017) Al Purdy, An Uncommon Poet. <http://www.cbc.ca/archives/topic/al-purdy-an-uncommon-poet> (plusieurs entrevues sont accessibles via ce site) consulté le 3 novembre 2017.
- Davey, F. Al Purdy, Sam Solecki, and the Poetics of the 1960s.
<http://canadianpoetry.org/volumes/vol51/davey.htm> Consulté le 18 mai 2015.
- Godbout, P. (2000). La poésie canadienne-anglaise vue de face et de profil. *Québec français*, 117 : 84-86.
- Gough, D. (2014) Looking for Al Purdy. *Maisonneuve*.
<http://maisonneuve.org/article/2014/08/15/looking-al-purdy/#sthash.eRZ3D2vG.dpuf> consulté en le 30 septembre 2014.
- Gregory, V. (2014). Al Purdy. <http://www.nightwoodeditions.cm/author/AlPurdy/28> Page consultée le 9 novembre 2015.
- Johnson, B. D. (2015). Movie: *Al Purdy was here*. 90 minutes. Présenté au Cinéma Mayfair, Ottawa, le 28 janvier 2015.
- Jones, D. G. (1981). Un bricoleur parmi les technologues : la vision pastorale de Purdy. *Ellipse* 27-28 : 94-107. (traduit par Yvette Gonzalo Francoli)
- Jones, D. G. (2014). Al Purdy's contemporary pastoral.
<http://www.uwo.ca/english/canadianpoetry/cpjr/vol10/jones.htm> Page consultée le 10 novembre 2015
- Lennox, J. (1993). *Margaret Laurence-Al Purdy : A Friendship in Letters*. Toronto: McClland & Stewart Inc.
- Liu, L. (2010) The house that Al built. *McGill Daily* en ligne.
https://www.mcgilldaily.com/2010/03/the_house_that_al_built/ Consulté en mai 2017.
- Lynch, G., Ganz, S. et Kealey, J. T. M. (2008) *The Ivory Thought, Essays on Al Purdy*. Ottawa: The University of Ottawa Press.
- MacKendrick, L. (1991) *Al Purdy and his works*. Toronto: ECW Press.
- Purdy, A. (1973). *Poems for all the Annettes*. Toronto: House of Anansi Press Inc
- Purdy, A. (1974). *In search of Owen Roblin*. Toronto: McClelland and Stewart Ltd. (non paginé)
- Purdy, A. (1976). *Sundance at dust*. Toronto: McClelland and Stewart.

- Purdy, A. (1996). *Rooms for rent in the outer planets*. Madeira Park, BC: Harbour Publishing.
- Purdy, A. (1997). *To Paris never again*. Madeira Park, BC: Harbour Publishing.
- Purdy, A. (1971). The Peaceable Kingdom (et traduction de Monique Grandmangin). *Ellipse* 6 (hiver) : 62–71.
- Purdy, A. (1981). Poèmes d'Al Purdy (et traduction). *Ellipse* 27–28: 46–93.
- Purdy, A. (1983). *Morning and it's summer—A memoir*, Dunvegan, Quadrant Editions. (consulté le 20 juin 1995 au Ameliasburgh Museum)
- Purdy, A. (1990). *A splinter in the heart*. Toronto: McClelland & Stewart Ltd.
- Purdy, A. (1993). *Reaching for the Beaufort Sea*. Madeira Park, BC: Harbour Publishing.
- Purdy, A. et Solecki, S. (2000). *Beyond Remembering The collected poems of Al Purdy*. Madeira Park, BC: Harbour Publishing.
- Rogers, L. (2002a). *Al Purdy Essays on his works*. Toronto: Guernica Editions Inc.
- Rogers, L. (2002b). Purdy's Reputation. Dans *Al Purdy : Essays on His Works*. Toronto : Guernica Writers Series. <http://canadianpoetry.org/volumes/vol53/bowering.html> Consulté le 22 septembre 2015.
- Solecki, S. (1999). *The last Canadian poet: an essay on Al Purdy*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press Incorporated. (bibliographie complète)
- Strother, M. Al Purdy and the Ether of the Sky. *Forget Magazine*. <http://www.forgetmagazine.com/022601.htm>. Consulté le 3 novembre 2017.
- Vermeersch, P. (2009). *The Al Purdy A-Frame Anthology*. Madeira Park, BC: Harbour Publishing.
- Thèses
- Douglas, E. J. (1981). *The Mechanics of Being Alive: Major themes in the poetry and prose of Al Purdy*. Master of Arts, McMaster University, Hamilton.
- Drodge, S. (1991). *Al Purdy: the curable romantic*. Master of Arts, Memorial University of Newfoundland.
- Jackson, D. C. (1984). *A continual becoming the development of persona and form in the poetry of Al Purdy*. Master of Arts, Dalhousie University, Nova Scotia.
- Van Rys, J. C. (1991). *Loopholes and Catacombs: Elements of Bakhtinian Dialogue in the Poetry of Al Purdy*. PhD, Dalhousie University, Nova Scotia.
- Weingarten, J. A. (2013). *Lyric Historiography In Canadian Modernist Poetry, 1962–1981*. PhD, McGill University.

Recherche

- Adams, E. (2017). Thinking drawing. *The International Journal of Art & Design Education* 36 (3). <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/jade.12153> consulté le 20 avril 2018.
- Balacescu, I. et Stefanink, B. (2003). Modèles explicatifs de la créativité en traduction. *Meta* 48 (4): 509–525.
- Balliu, C. (2007). Cognition et déverbalisation. *Meta* 52 (1): 3–12.
- Beguin-Verbrugge, A. (2006) *Images en texte, Images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. Information-communication. 313 p. cité dans Christophe Bardin, « Annette BEGUIN-VERBRUGGE, Images en texte, Images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite », Questions de communication <http://questionsdecommunication.revues.org/7399> consulté le 23 septembre 2015.
- Bourdieu, P. (1987). *Choses dites*. Paris, Éditions de Minuit.
- Bredenkamp, H. (2015). *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, coll. « Politique et sociétés ».
- Bruneau, M. ; Villeneuve, André (2007). *Traiter de recherche création en art, entre la quête d'un territoire et la singularité du parcours*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Burke, M. (2016). *The Oceanic Literary Reading Mind: An Impression*. In: Groes S. (eds) *Memory in the Twenty-First Century*. London, Palgrave Macmillan.
- Christensen, A. (2016). *Épines d'encre*, Ottawa : Éditions David.
- Conte, R. (2001). Editorial. [*Plastik*] 1 : 2-7 L'expérience intérieure https://books.google.ca/books?id=hiAzQVqvCcEC&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Richard+Conte+Recherche+et+cr%C3%A9ation+%5Bplastik%5D&source=bl&ots=_OYOaXY1R4&sig=_jjfVvCuGeUJQuzeYwpTm4vvZXw&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi1oqiK9YXbAhVwtlkKHeL9Cg8Q6AEIXjAN#v=onepage&q=Richard%20Conte%20Recherche%20et%20cr%C3%A9ation%20%5Bplastik%5D&f=false Consulté le 3 janvier 2015.
- Dancette, J., Audet, L. & Jay-Rayon, L. (2007). Axes et critères de la créativité en traduction. *Meta* 52 (1): 108–122.
- Delisle, J. (1984). *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa : Presse de l'Université d'Ottawa.
- Delisle, J. (1988). *Translation : an interpretive approach*. Ottawa : Presses de l'université d'Ottawa.
- Deprez, O. (2001). Le regard comme projet intersémiotique. Une approche théorique. *Image & Narrative – Online Magazine of the Visual Narrative, August* (3. Illustrations) <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/illustrations/olivierdeprez.htm> Page consultée le 20 octobre 2015.
- Dufrenne, M. (1975). Écriture, peinture. *Liberté* 17 (6) : 41–55.
- Durieux, C. (2007). L'opération traduisante entre raison et émotion. *Meta* 52 (1): 48–55

- Eco, U. (1985). *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset & Fasquelle.
- Eco, U. (2016). Sémiotique générale et philosophie du langage. *Critique* 2016/6 (no 829–830) 599-623.
- Edwards, B. (1986). *Vision, dessin, créativité*, Bruxelles : Pierre Mardaga ed.
- Edwards, Michael (2010). Poésie et peinture. *Esprit* 2010/2 : 69-77.
- Ellrodt, R. (2006). Comment traduire la poésie ? *Palimpsestes* [En ligne], Hors série | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2008, consulté le 12 juillet 2017. URL : <http://palimpsestes.revues.org/247> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.247
- Fontanet, M. (2005). Temps de créativité en traduction. *Meta* 50 (2): 432–447
- Frost, R. (2014). Chapter 2C. The writing between the lines—and other extralinguistic phenomena in *From St Jerome to Hypertext: Translation in theory and practice*. Per Qvale (dir.). New York: Routledge. pp. 76–85
- Gervais, B. (2004). Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité dans : SALAÛN, J-M et VANDENDORPE, C. *Les défis de la publication web : hyperlectures, cybertextes et métaéditions*. Villeurbanne : ENSSIB, 2004 : 51-68.
- Giamarchi, P. (1987). *Le rôle de l'anticipation dans la production et la réception du discours écrit : application à l'enseignement et l'apprentissage de la lecture en anglais, langue étrangère*. Thèse de doctorat, Université de Paris VIII. (cité dans Plassard, 2007 : 60)
- Guidère, M. (2008). *Approches et modèles de la traduction. Dans Introduction à la traductologie Penser la traduction : hier, aujourd'hui demain*. Bruxelles : De Boeck Supérieur.
- Guidère, M. (2010). Introduction à la théorie analytique de la traduction et de l'interprétation. *Babel* 56 (4) : 299-312.
- Hahn, C. (2014). *Co-ïncidences*. Paris : AlfAbarre.
- Hamel, J. (2011). *Création artistique et identité professionnelle : une étude heuristique*. Thèse Université de Sherbrooke.
- Hampe, B. (2005). *From perception to meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Herbulot, F. (2004). La Théorie interprétative ou Théorie du sens : point de vue d'une praticienne. *Meta* 49 (2): 307–315
- Huneau, M. (2004). Approche du corps et de l'espace phénoménologique. Le corps comme sujet et objet d'une herméneutique de l'éducation, Magali Huneau (dir.), *M@gm@*, vol.2 n.3 Juillet-Septembre 2004.
- Hurtado Albir, A. (2005). La théorie interprétative de la traduction sa place en traductologie. Dans F. Israël & M. Lederer (Éds.), *La théorie interprétative de la traduction* (Vol. 1 : 163-193). Paris — Caen : Lettres modernes Minard.

- Indermulhe, C. (2017). Traduction et image : politique de la sensibilité. Notes sur la traduction (et une lecture du *Corbeau* d'Edgar Allan Poe), *A contrario* 2017/1 (24) : 103-108. <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2017-1.htm> consulté le 3 mars 2018.
- Israël, F. et Lederer, M. (2005). *La théorie interprétative de la traduction, volume 3*, Paris : Lettres modernes Minard.
- Jakobson, R. (1963). *Essai de linguistique générale* traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris : Éditions de Minuit.
- Joly, M. (2004). *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris : Nathan/Sejer. Cité dans Billets, Sur les seuils du traduire, *Mots et images, c'est comme chaise et table*, par José Yuste Frías, et marqué avec couple texte_image, Jean-Louis Tilleul, Jean-Luc Godard, Martine Joly, traduction. <https://seuils.hypotheses.org/147> consulté le 3 mars 2018.
- Jungerman, N. (2001) Peinture et poésie. Fondation La Poste http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id_article=21 consulté le 25 septembre 2015.
- Kayra, E. (1998). Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique. *Meta* 43 (2): 254–261.
- Kneepkens, E.W.E.M. et Zwaan, R. A. (1994). Emotions and literary text comprehension. *Poetic* (23):125–138
- Kok, K. et Cienki, A. (2017). Taking simulation semantics out of the laboratory: towards an interactive and multimodal reappraisal of embodied language comprehension. *Language and Cognition* 9 :1–23.
- Koudded, M. (2012). La réexpression du sens en théorie interprétative de la traduction : Entre le vouloir-dire, le pouvoir-dire, le savoir-dire et le devoir dire. *Al Athar* 13 : 76-87.
- Kousta, Jane ; Nichols, Glen ; Simon, Sherry (2008). *Traduire depuis les marges, Translating from the Margins*. Montréal : Nota Bene.
- Kovacs, S. (2006). « Annette Béguin-Verbrugge : *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite* », *Études de communication* [En ligne], 30 | 2007, mis en ligne le 20 janvier 2009, consulté le 16 octobre 2017. URL : <http://edc.revues.org/526>. Consulté le 19 mars 2018.
- Kussmaul, P. (2005). Translation through visualization. *Meta* 50 (2): 378–391.
- Kussmaul, P. et Tirkkonen-Condit, S. (1995). Think-Aloud Protocol Analysis in Translation Studies. *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 8 (1) : 177–199.
- Ladmiral, J.-R. (2005). Le « salto mortale de la déverbalisation ». *Meta* 50 (2): 473–487
- Lakoff, G. (1986). A figure of thought. *Metaphor and Symbolic Activity* 1 (3) 215–225.
- Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (pp. 9-20). P. Gosselin et É. Le Coguic (dir.). Québec : Presses de l'Université du Québec.

- Le Coguiéc, É. (2007). Démarche de recherche et démarche de création dans *Traiter de recherche création en art*. Monique Bruneau et André Villeneuve (dir.). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lederer, M. (1997). La théorie interprétative de la traduction : un résumé Extrait de : *Revue des lettres et de traduction* 3 : 11-20.
- Lederer, M. (2005). Défense et illustration de la théorie interprétative de la traduction. Dans F. Israël & M. Lederer (Éds.), *La théorie interprétative de la traduction* (Vol. 1, pp. 89-139). Paris, Caen : Lettres modernes Minard.
- Longa, V. (2004). A nonlinear approach to translation *Target* 16 (2): 2001-226
- Martin-Scherrer, F. (2010). Poésie et peinture : petite typologie portative. Open Edition books <http://books.openedition.org/enseditions/4839?lang=fr> par. 9. Consulté le 13 février 2018.
- Motoc, D. (2012). Traduction et création : De la re-création du texte littéraire traduit à la créativité du processus traducteur. *La Revue Arches* 4.
- Nakaji, Y. (2002). L'œuvre poétique entre traduction et création. *Littérature* 125 (1) 66–72
- Orwell, G. (1968). New words dans 'The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell' http://orwell.ru/library/articles/words/english/e_words consulté le 24 avril 2018.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Malakof : Armand Collin.
- Papas, C. (2007). La traduction des métaphores au regard de la psychologie cognitive. *Meta* 52 (1): 123–128.
- Peirce, C. (1978). *Écrits sur le signe* rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle. Paris : Éditions du Seuil.
- Plassard, F. (2007) *Lire pour traduire*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle.
- Popova, M. (2013). The Art of thought: A pioneering 1926 Model of the Four Stages of Creativity. <https://www.brainpickings.org/2013/08/28/the-art-of-thought-graham-wallis-stages/> consulté en février 2018.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action — Essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil.
- Riffaterre, M. (1983). *Sémiotique de la poésie*. Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris : Seuil.
- Rigault, Tom (2017). L'original n'existe pas : Yoko Tawada entre allemande et japonais. *Trans—Revue de littérature générale et comparé* 22.
- Riley, H. (2008). Ch. 10. Drawing: Towards an Intelligence of Seeing dans Garner, Steve *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rogers, C. R. (1976). Toward a Theory of Creativity, *Rothenberg & Hausman*, p. 296–305; réimpression de (1954) *A Review of General Semantics*, ETC. Summer 1954.
- Scott, C. (2011). The translation of reading. *Translation studies* 4 (2): 123–229.

- Seleschovitch D. et Lederer, M. (1984). *Interpréter pour traduire*, Paris : Les Belles Lettres
- Seleskovitch, D. (1976). Traduire, de l'expérience aux concepts, *Études de Linguistique Appliquée* (ELA), n° 24, Paris : Didier p. 64–91.
- Seleskovitch, D. (1980). Pour une théorie de la traduction inspirée de sa pratique. *Meta* 25 (4): 401–408.
- Seleskovitch, D. (1985). Interprétation ou interprétariat ? *Meta* 30 (1): 19–24.
- Stratford, M. (2010). *Árbol De Diana en trois dimension : Une étude de la poésie d'Alejandra Pizarnik en traduction* Thèse de doctorat. Université Laval, Québec.
- Stratford, M. (2014). De compte-fil à garde-fou : la lecture du traducteur de poésie. *TTR* 27 (1) 67-93.
- Stratford, M. et M. Rivest (2018). Dans la tête de la traductrice : l'influence des outils sur la créativité en traduction littéraire. Accepté pour publication dans une monographie à venir en 2019 aux éditions Garnier. Cité avec la permission des auteures.
- Tejera, V. (1995). *Literature, Criticisim, and the Theory of Signs*. Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.
- Thiers, B. (2012). Penser l'image, voir le texte, l'intermédialité entre histoire de l'art et littérature. *La vie des idées*. <http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html> consulté le 24 février 2018.
- Ungureanu, V. (2014). Le courage de la créativité dans la traduction du texte poétique. En ligne http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/2848/1/ungureanu_le_courage_de_la_creativite_dans_constructii_vol1.pdf consulté le 8 juin 2018.
- Wallas, G. (1926). *The Art of Thought*, New York: Harcourt Brace.
- Yuste Frías, J. (2013). Sur les seuils du traduire. Mots et images, c'est comme chaise et table. <http://seuils.hypotheses.org/147> consulté le 3 mars 2018.

Dictionnaires les plus utilisés

Druide Informatique inc. (2017). *L'agent Antidote 4.4.0*

HarperCollins Publishers (2008). *Le Grand Robert & Collins* (version électronique)

Larousse (2009) *Le dictionnaire des synonymes et des contraires*. Frédéric Haboury (dir.) Paris : Les dictionnaires Larousse.

Le Robert (2011) *Dictionnaire des synonymes, nuances et contraires*. Dominique Le Fur (dir.) Paris : Dictionnaires Le Robert.

Linguee : Dictionnaire anglais-français et moteur de recherche de traductions.

<https://www.linguee.fr/?from=com>