

Université du Québec en Outaouais

Département d'études langagières

Essai

Traduire l'intra- et l'intertextualité dans *Pilgrim's Flower* de Rachael Boast

Myriam Legault-Beauregard

Profil « Projet langagier avec essai »

LNG5033

Juin 2019

## Table des matières

Remerciements .....	3
Résumé .....	4
Introduction .....	5
Mise en contexte .....	5
Problématique .....	6
État de la question.....	6
Objectifs de la recherche .....	17
Pertinence sociale et scientifique.....	17
Cadre théorique.....	17
Démarche.....	20
Chapitre 1 : Analyse du texte source.....	24
1.1. Analyse du paratexte .....	24
1.2. Liens intratextuels sur le plan thématique .....	26
1.3. Aspect formel des poèmes .....	31
1.4. Liens intertextuels.....	33
Chapitre 2 : Intratextualité.....	40
2.1. Mots-clés traduits quasi systématiquement par un mot apparenté .....	41
2.2. Mots-clés traduits quasi systématiquement par un mot non apparenté .....	50
2.3. Autres cas particuliers .....	59
Conclusion.....	61
Chapitre 3 : Intertextualité.....	63
3.1. Partir en pèlerinage avec Rimbaud.....	63
3.2. Lire et relire Akhmatova.....	65
3.3. S’informer sur Chatterton.....	69
3.4. Faire écho à Cocteau.....	71
3.5. Suivre les traces de Coleridge .....	75
3.6. Rendre hommage à Sappho .....	77
3.7. Faire un clin d’œil à Machado .....	80
3.8. Évoquer Rilke, en passant par Paterson.....	81

3.9. Faire allusion à la Bible .....	82
3.10. Être ou ne pas être un renvoi à Shakespeare .....	83
3.11. Terminer avec quelques renvois ponctuels.....	85
Conclusion.....	86
Conclusion.....	89
Annexe A : Critères de sélection des poèmes traduits .....	94
Annexe B : Tableau 1 .....	97
Annexe C : Tableau 2.....	99
Annexe D : Tableau 3.....	103
Bibliographie.....	105

## Remerciements

Un énorme merci, tout d'abord, à ma directrice de recherche, Madeleine Stratford, pour son appui, sa rétroaction éclairante, sa patience et sa disponibilité.

Merci à Nicole Côté et à Michelle Laliberté, membres du comité d'évaluation de mon essai et de mes traductions, pour le temps qu'elles y ont consacré et pour leurs commentaires. Merci au personnel enseignant du Département d'études langagières pour cette belle aventure qui se termine.

Merci à ma famille et à mon conjoint Guillaume pour leur soutien indéfectible, et merci à notre fille Jeanne d'avoir attendu que je dépose mon essai avant de venir au monde!

Merci aux collègues, amies et amis qui ont cru en moi et qui m'ont encouragée. Un merci particulier à toutes les merveilleuses personnes que j'ai rencontrées à Banff. Dans les moments difficiles, vos sourires et vos voix m'accompagnaient et me rappelaient qu'il est possible de parvenir au sommet des plus hautes montagnes.

Merci, enfin, à Rachael Boast, pour ses superbes poèmes, pour sa générosité et pour l'aide qu'elle m'a apportée en cours de route.

## Résumé

Ce projet langagier est constitué d'une traduction de 30 poèmes tirés du recueil *Pilgrim's Flower* de la poète britannique Rachael Boast, accompagnée d'un essai où l'on s'intéresse à la façon dont ont été rendus les liens intra- et intertextuels qui caractérisent le recueil, c'est-à-dire les liens que les textes de Boast entretiennent entre eux ainsi qu'avec ceux d'autres auteurs. L'analyse du texte source est suivie par une étude des solutions retenues pour conserver les liens intratextuels, puis les liens intertextuels. Les solutions ont été classées selon leur appartenance à l'une des trois approches (structurelle, fonctionnelle ou adaptative) décrites par Stratford (2011). Si l'approche structurelle semble, aux premiers abords, avoir été prédominante pour ce qui est des liens intratextuels, l'analyse démontre que celle-ci n'a pas été employée dans le but de calquer l'original, et qu'elle n'entraîne pas non plus d'étrangeté au sein du texte d'arrivée. L'objectif était plutôt de faire en sorte que les mots-clés assurant la cohérence textuelle du recueil demeurent reconnaissables. Du côté de l'intertextualité, les passages tirés des œuvres auxquelles Boast faisait allusion ont généralement été traduits selon l'approche fonctionnelle, de façon à respecter l'univers poétique boastien. En effet, malgré tous les renvois à d'autres œuvres, c'était cet univers qu'il s'agissait de faire découvrir au lectorat francophone.

**Mots-clés :** traduction littéraire; traduction poétique; Rachael Boast; intertextualité; intratextualité

## Summary

This project includes a translation of 30 poems from *Pilgrim's Flower* by British poet Rachael Boast, and an essay on the treatment of intertextual and intratextual references (i.e. the links between Boast's own poems and with texts written by others). The analysis of the source text is followed by a discussion of the solutions used to preserve the intratextual and intertextual references. Solutions were categorized using the three translation strategies described by Stratford (2011): structural, functional, and adaptative. At first glance, intratextual references appear to have been translated according to the structural approach, but the analysis shows that this does not reflect the will to copy the original, and that it never creates strangeness in the target text. The translator's goal was rather to ensure that keywords essential to the book's cohesion were still recognizable in the target text. As far as intertextuality is concerned, excerpts from other authors' works were generally translated according to the functional approach, out of respect for Boast's universe. Indeed, although the collection contains many references to other works, the translator's goal was to make Boast's unique world available to a French-speaking readership.

**Keywords:** literary translation; poetic translation; Rachael Boast; intertextuality; intratextuality

## Introduction

### Mise en contexte

Née à Suffolk, au Royaume-Uni, en 1975 et aujourd'hui résidente de Bristol, la poète Rachael Boast a publié à ce jour trois recueils de poésie. Le premier, *Sidereal*, lui a valu le Forward Prize for Best First Collection en 2011 et le Seamus Heaney Centre Prize for Poetry en 2012. Son deuxième, *Pilgrim's Flower*, qui fait l'objet du présent essai, a quant à lui été finaliste pour le Griffin Poetry Prize en 2014. Paru à la fin de 2016, son troisième recueil, *Void Studies*, a été en lice pour l'édition de 2016 du T. S. Eliot Prize.

Ces marques de reconnaissance ont fait en sorte que plusieurs de ses poèmes figurent dans des anthologies, ce qui a contribué à leur diffusion. D'ailleurs, c'est grâce à *The Forward Book of Poetry* (2012) que nous avons découvert Rachael Boast. Dans le cadre d'un cours d'initiation à la traduction littéraire, on nous a proposé divers poèmes à traduire tirés de cette anthologie. Notre attention a été retenue par le poème « The Hum ». Après avoir reçu des commentaires favorables, nous avons soumis notre version, « La rumeur », au journal en ligne *KIN*. Pour ce faire, nous avons dû obtenir l'autorisation de l'auteure, ce qui a donné lieu à une correspondance par courriel. Lors de ces échanges, Rachael Boast nous a informée qu'elle était en lice pour le Griffin Poetry Prize et nous a invitée à la rencontrer à la cérémonie de remise du prix, à Toronto, en juin 2014.

Nous nous sommes inscrite à la maîtrise en études langagières avec l'intention de traduire les 48 poèmes de *Pilgrim's Flower* dans le cadre d'un Projet langagier avec essai<sup>1</sup>. Au printemps 2015, notre candidature a été retenue pour une résidence au Centre international de traduction littéraire de Banff, si bien que nous avons passé trois semaines à traduire *Pilgrim's Flower* dans des conditions inégalables. Notre essai vise à rendre compte de cette expérience et des principaux défis qui ont surgi en cours de traduction, liés à l'inter- et l'intratextualité des poèmes du recueil.

---

<sup>1</sup> Nous avons revu cet objectif à la baisse et présentons avec le présent essai les traductions de 30 poèmes tirés de *Pilgrim's Flower*. Les raisons qui ont motivé notre choix sont explicitées ultérieurement.

## Problématique

La traduction de poésie, en raison de la nature des textes à traduire, comporte son lot de difficultés. À celles-ci s'ajoutent, dans le cas qui nous occupe, les défis posés par l'intra- et l'intertextualité. Le présent essai, qui accompagne notre traduction de *Pilgrim's Flower*, fait état des stratégies utilisées pour surmonter ces défis, le tout selon l'approche herméneutique. Nous postulons que les liens intra- et intertextuels assurent la cohésion du recueil et qu'ils constituent d'importantes clefs d'interprétation, lesquelles ont influencé nos choix traductifs.

## État de la question

Avant de nous lancer dans l'analyse du recueil et des défis qu'il contient, un état de la question s'impose. Nous aborderons tout d'abord la réception critique de *Pilgrim's Flower*, puis nous ferons une recension de divers écrits sur la traduction de poésie : nous nous attarderons entre autres aux caractéristiques du genre poétique et aux étapes de travail des traducteurs de poésie. Nous nous pencherons ensuite sur l'intratextualité et l'intertextualité telles que décrites en études littéraires et en traductologie. Nous fournirons des définitions et des considérations générales, puis nous explorerons leurs effets, traiterons de leur repérage et nommerons quelques solutions possibles pour les traduire.

## Réception de *Pilgrim's Flower*

*Pilgrim's Flower* a reçu un accueil positif de la part de la critique. Dans le *Wexford Echo*, Tom Mooney (2014) écrit que le recueil mérite d'être lu plus d'une fois. Mooney indique qu'il s'attend à ce que le poème « Balmerino Abbey » soit inclus dans des anthologies à l'avenir et il décrit les vers de Boast comme souvent « remarkably beautiful ». Dans sa liste des livres de l'année 2013, catégorie poésie, le journal *Independent* (O'Brien 2013 : en ligne) retient le recueil de Boast, estimant qu'il représente bien le récent virage métaphysique ayant lieu au Royaume-Uni. Les juges du prix Griffin (2017 : en ligne) soulignent eux aussi la portée métaphysique du recueil, en plus de la clarté de son langage et de sa musique, ainsi que ses qualités lyriques. Une critique parue dans *The Guardian* (Kellaway 2014 : en ligne) vante plusieurs des poèmes du recueil : « Caritas » est qualifié de « particularly pleasing », « Reciprocity » de « fascinating », et « The Window » de « beautiful ». À l'instar du jury du prix Griffin, Kellaway note que Boast est en conversation avec une variété de poètes (Anna Akhmatova, Samuel Taylor Coleridge, etc.)

dans son œuvre. Toujours dans *The Guardian*, Fiona Sampson (2014 : en ligne) signe une critique fort appréciative du deuxième recueil de Boast. Elle traite notamment de l'évolution qu'a connue la poète depuis son premier ouvrage : « Now she has returned to Bristol and produced an altogether more expansive and, at the same time, more focused book. The debutant has matured into a confident writer taking responsibility for both meaning and beauty ». Rappelons que *Sidereal*, le premier recueil deux fois primé de Boast, avait aussi bénéficié d'une réception très positive. C'est donc dire que les attentes étaient hautes pour son deuxième livre, et que la poète ne les a pas déçues. Nous croyons qu'un recueil qui a reçu un si bon accueil critique dans sa langue originale a également de bonnes chances de présenter un intérêt pour des lecteurs d'une autre communauté linguistique, francophone, dans le cas qui nous occupe. Cette pertinence, avec notre goût personnel pour la poésie de Boast, est l'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi de traduire *Pilgrim's Flower*.

### Traduction de poésie

Si, comme l'avance Antoine Berman (1995 : 60), « il n'y a pas de "définition" de la traduction, pas plus que de la poésie, du théâtre, etc. », il apparaît particulièrement difficile de donner une définition de la traduction de poésie. Verhesen (2003 : 1) croit que cette dernière entretient avec la traduction littéraire une « base commune, mais singulièrement étroite », et ajoute que leurs orientations sont « radicalement divergentes ». François (1999 : 73), quant à elle, considère que la traduction de poésie est un « pôle extrême de la traduction littéraire ». Elle se demande même si elle est possible, avant d'ajouter que « la question vaut mieux qu'une réponse » (1999 : 77). Jones (1989 : 197) y voit un art du compromis, où les solutions faciles se font rares. Kayra (1998 : 2) estime que « la traduction poétique n'est pas une simple opération d'ordre lexical; elle est une activité linguistique prise sous toutes ses formes en même temps qu'une esthétique de caractère phonique impliquant le sens le plus mélodique du mot ». À l'instar de Jones, il croit que la traduction de poésie est un art, et ce, « parce qu'elle implique une originalité marquée par une certaine esthétique » (Kayra 1998 : 7). Mais il ajoute à cela qu'elle « est une technique, parce qu'elle a ses règles et son esprit, conçus à la lumière des connaissances et des techniques acquises empiriquement » (Kayra 1998 : 7). De son côté, Schneider (1978 : 23) fait un parallèle avec la médecine, qui tient selon lui à la fois de l'art et de la science. En somme, la traduction de poésie, activité complexe et difficile à définir, fait appel à des compétences artistiques et techniques. Nous avons pu le constater en traduisant les poèmes de Boast. En effet,



nous avons dû nous montrer créative pour produire nos traductions, mais aussi faire appel à des compétences plus spécialisées, que nous avons développées grâce à notre formation universitaire et à notre pratique professionnelle, comme l'utilisation d'ouvrages de référence et la consultation de sites Web, que ce soit pour vérifier le sens d'un mot ou pour trouver des renseignements sur les lieux et les auteurs nommés par Boast dans son recueil.

Plusieurs décrivent la traduction poétique comme une entreprise difficile (Faber 1989 : 805), audacieuse, hasardeuse (Schneider 1978 : 35). Nous verrons dans les paragraphes suivants quelques caractéristiques du genre poétique qui peuvent expliquer les défis rencontrés par les traducteurs de poésie.

### Caractéristiques du genre poétique

« Écrire, c'est déjà traduire », disait Günter Eich, cité par François (1999 : 74). Si l'on en croit cette affirmation, le poète est lui-même traducteur (de son inspiration, des muses, du souffle divin, de l'inconscient, etc.). Ainsi, la traduction poétique se présenterait, selon François, comme « *l'écho d'un écho!* » (1999 : 75, italiques dans le texte). Faber (1989 : 805) rapporte que selon Jakobson (1981), la poésie s'oppose au langage normal, dont la fonction est de permettre la communication : la poésie exige au contraire que le lecteur fasse un effort pour déchiffrer le message. Cela est d'autant plus vrai en poésie contemporaine. En effet, Bougault (2005 : 439) estime que « depuis Rimbaud et Mallarmé, on dit bien souvent que la poésie est obscure, hermétique, voire "illisible". En fait, elle semble jouer souvent à la limite du non-sens ou au contraire de l'excès de sens ». À cet égard, la poésie de Boast ne fait pas exception. La polysémie, en particulier, pose problème à la traductrice, qui doit faire un choix déchirant lorsque les ressources de la langue d'arrivée ne couvrent pas exactement les mêmes acceptions que les mots de la langue de départ.

C'est sans compter les difficultés que pose la dualité du signe linguistique : nombre de penseurs ayant écrit sur la traduction de poésie mentionnent le caractère indissociable du contenu et de la forme. Kayra (1998 : 3) croit qu'il faut traiter le message poétique « au regard des éléments propres à la poésie qui consistent en deux aspects – l'aspect acoustique et phonétique, révélé par l'expression et qui constitue la substance phonique, et l'aspect sémantique lié aux significations et qui constitue la substance du contenu ». Pour sa part, Laranjeira (1996 : 218) parle de textes « tendant vers le pôle du signifiant, où la matérialité du signe prévaut sur le

concept ». Pour Mejri (2000 : 415), « les niveaux phonémique et morphémique conditionnent dans la poésie toutes sortes de constructions rythmiques et décident des alternances et des allitérations le plus souvent exploitées pour seconder les mécanismes sémantiques ou même s’y substituer en ancrant le sens dans la musicalité des mots, c’est-à-dire dans l’empreinte matérielle de la langue ». Roesler (2014 : 49) parle du « caractère indissociable d’une pensée et de la forme qu’elle prend, caractère qui est le cœur même de la poésie ». Folkart (1999 : 39) juge elle aussi qu’on ne peut pas détacher la forme d’un poème authentique de ce que celui-ci cherche à dire. Le genre poétique serait donc caractérisé par une prépondérance du signifiant, qui conditionne ou soutient le signifié, ou même, selon une position plus extrême, a préséance sur celui-ci. Notons que les auteurs cités insistent sur la matérialité phonique du signe. Selon John Hollander (1985 : 7), cité par Stratford (2014 : 87), toute cette importance accordée à l’aspect sonore des poèmes pourrait être attribuable au fait que la poésie était assimilée à la musique dans l’Antiquité. Cela étant dit, lorsque les poèmes sont publiés sur papier, ils revêtent aussi une forme « concrète », ils ne se réduisent pas à leur aspect phonique. En effet, les mots occupent un espace sur la page. À l’instar de Stratford (2011 : 145), nous croyons qu’il est important de tenir compte de cette dimension spatiale des poèmes lors de la traduction. Dans le cadre de notre projet, nous avons tenté de produire des traductions qui s’apparentaient le plus possible aux poèmes originaux sur le plan visuel, notamment en tenant compte de la disposition des vers en strophes.

Klimkiewicz (2000 : 185) admet « qu’en poésie, c’est souvent la forme qui s’impose aux idées et trace son chemin au contenu ». Elle propose, pour aller au-delà de l’impasse forme/contenu, de recourir à une approche dialogique, soit en entrant « en dialogue avec l’auteur/narrateur et par lui avec les autres auteurs et individus qui lui servaient d’interlocuteurs » (2000 : 180). Toujours selon Klimkiewicz, « la traduction dialogique est celle qui prend en considération la voix qui parle, son intonation et ses interlocuteurs. La forme n’est qu’un moyen qui s’actualise et par lequel la voix s’exprime pour rejoindre l’autre. On analyse la forme, mais on écoute la voix » (2000 : 189). La conception de la voix selon Roesler (2014 : 45) rejoint en quelque sorte celle de Klimkiewicz : « dans le cas de l’écriture, la voix s’inscrit dans la langue à travers la syntaxe, la ponctuation, le rythme ou les cadences, les sonorités, les figures de style, les images, pour ne citer que quelques-uns des marqueurs qui rendent la voix d’un auteur identifiable et unique ». Dans le cas qui nous occupe, puisque Rachael Boast est en conversation avec plusieurs interlocuteurs dans *Pilgrim’s Flower* (elle-même, le lecteur et de nombreux autres

poètes), l'approche dialogique nous paraît pertinente. Voilà pourquoi nous nous intéresserons de près à la dimension intertextuelle du recueil. L'analyse des caractéristiques formelles des poèmes nous permettra d'accéder non seulement à la voix de la poète dans toute sa complexité, mais aussi à celle de ses interlocuteurs.

Pour ce qui est du rythme, Roesler (2014 : 59) croit qu'une référence à Meschonnic s'impose. Selon ce dernier, dit-elle, « le rythme est le révélateur même de l'inscription du sujet dans son discours, l'indice d'une poétique ». Pour arriver à rendre ce rythme, François (1999 : 75) suggère de commencer par « une lecture sensible à haute voix, si possible debout. Suivie d'une analyse sous forme de questions. Un repérage des rythmes d'abord, des mélodies ensuite, de tous les moyens mis en œuvre presque toujours inconsciemment par les poètes, tels : les rimes intérieures, les répétitions de mots, les accents, etc. » En ce qui concerne la traduction des rimes, Schneider (1978 : 33) propose deux règles à suivre : « 1) ne pas chercher systématiquement la rime; c'est trop périlleux; 2) ne pas non plus fuir systématiquement la rime ». Selon lui, un poème n'a pas besoin d'être rimé pour être musical. Nous sommes aussi de cet avis. Les rimes à la fin des vers sont loin d'être fréquentes chez Boast, mais sa poésie n'en est pas moins musicale. Les assonances et les allitérations, classées parmi les « figures jouant sur un ensemble de mots » par l'Office québécois de la langue française (2019 : en ligne), contribuent à cette musicalité.

Folkart, qui considère que la poésie tolère mal le déjà-dit (1999 : 44), se montre sévère à l'endroit de ceux qui s'intéressent de près aux figures de style : « The pedantic focus on “figures” is a trivializing, a non-practitioner's view of writing, one that postulates a freestanding entity knowable as “literary language” and then degrades it to an inventory of spare parts such as metaphor, alliteration, sound-play – tricks of the trade that get pulled off the shelf or out of the toolbox » (1999 : 40). Ainsi, pour elle, les figures de style sont des catégories toutes faites, alors que la véritable écriture poétique sort des sentiers battus. Elle croit que les passages éventuellement perçus comme des figures jouant sur le son des mots (sound-play) sont attribuables à des pulsions, et non à la décision consciente ou au désir d'utiliser de telles figures (1999 : 40). Or, des figures de style sont bel bien présentes chez Boast, qu'il s'agisse de métaphores, de comparaisons, d'assonances ou d'allitérations. À nos yeux, il importe peu que ces figures soient le fruit de pulsions ou d'une décision délibérée de la part de l'auteure. Les mots sont là, sur la page, ils ont un effet sur le lecteur/traducteur, et notre approche herméneutique

nous enjoint à les interpréter. Nous avons donc tenté, autant que possible, de repérer les figures de style, de réfléchir à leur effet et de recréer ce dernier dans notre traduction.

Folkart (1999 : 31) traite également de la « vérité » du poème, laquelle va bien au-delà de son contenu propositionnel (ce que l'on peut paraphraser) et qui provient directement de sa « chair », soit de ses images, jeux sonores et rythmes. Nous ne souscrivons pas à l'affirmation selon laquelle un poème n'aurait qu'une « vérité ». Au contraire, nous croyons qu'il donne lieu à une pluralité de lectures. Klimkiewicz (2000 : 178) parle d'interprétations multiples, Roesler (2014 : 44), de subjectivité du traducteur. Laranjeira (1995 : 218) fait remarquer que c'est en raison de la multiplicité des lectures possibles que le texte poétique s'oppose au texte véhiculaire, qui serait quant à lui univoque. La nature des textes poétiques ferait donc en sorte qu'ils puissent être interprétés de différentes façons. Par ailleurs, la multiplicité des lectures est aussi attribuable, selon nous, au fait que chaque lecteur (chaque traducteur) lit le poème à la lumière de son propre bagage de connaissances et d'expériences. Ainsi, nous sommes consciente que notre subjectivité est entrée en ligne de compte lorsque nous avons traduit les poèmes de Boast.

Bref, diverses caractéristiques du genre poétique posent des défis aux traducteurs. Le processus d'écriture poétique, qui s'apparente lui-même à la traduction, la dualité forme/contenu, la voix des poètes, le rythme et les rimes, les figures de style et la multiplicité des interprétations possibles sont autant de facteurs qui informent la ou les stratégies adoptées par un traducteur de poésie. D'ailleurs, les penseurs et chercheurs qui ont écrit sur la traduction de poésie ne sont pas avariés de mises en garde et de conseils de nature prescriptive, comme le fait remarquer Jones (1989 : 184) :

What the translator actually does is an under-analysed concept. Most models of translating are based on what the translator produces: they compare source text with target text or target texts with each other. This frequently leads to a high degree of prescriptivism, ranging from “tips for translators” approach to the comparison of paradigms of “good and bad translations”.

Plutôt que d'adhérer à cette approche normative, Jones propose un modèle de traduction poétique en trois grandes étapes (la compréhension, l'interprétation et la création), fondé sur son expérience personnelle et des discussions qu'il a eues avec d'autres traducteurs (*ibid* : 185). En tant que chercheuse et traductrice, nous souscrivons à l'approche herméneutique et, à l'instar de Jones, nous nous distancions des modèles prescriptifs.

### Processus de traduction poétique

Les étapes de travail de Jones ont été comparées par Stratford (2014) à celles de quatre autres modèles : ceux de De Beaugrande, de Bantaş, de Millis et de Bly. Selon Stratford (2014 : 69), « Les cinq modèles s’inscrivent dans la lignée herméneutique d’Eco, de Ricœur et de Steiner en ceci qu’ils incluent, explicitement ou implicitement, l’acte de lecture/interprétation du poème source, tout en cherchant à en contrebalancer les effets en proposant une ou plusieurs étapes de relecture ou révision obligatoire visant à minimiser l’apport subjectif du traducteur ». À l’exception de celui de Millis, tous les modèles étudiés comportent, parmi leurs premières étapes, une lecture interprétative qui permet l’analyse de différentes facettes du poème original. Cela rejoint le point de vue de Faber (1989 : 805) qui croit que « A serious poetic translation should, in all cases, be preceded by a detailed analysis that tells us what the poem is all about ». Le processus décrit par Millis s’éloigne des autres, puisque la première étape, pour lui, est la rédaction d’une version littérale (ce qui suppose néanmoins que le poème a été lu par le traducteur). La rédaction d’un brouillon littéral est aussi la première étape du processus de Bly. Toutefois, ce dernier propose comme deuxième étape une analyse détaillée de l’original, ce qui le rapproche des autres modèles.

Les étapes qui suivent la lecture et l’analyse du poème original peuvent être regroupées sous la bannière de la « traduction ». C’est lors de cette étape que les traducteurs recherchent des équivalents. Généralement, plusieurs versions sont produites. Enfin vient le moment de réviser le poème traduit. D’après Stratford (2014 : 85), tous les modèles visent à réduire l’apport subjectif du traducteur « dans une dernière étape de révision ou de relecture où sont presque toujours pris en compte tant le degré d’équivalence à l’original que le degré d’acceptabilité de la traduction auprès du public cible. » En somme, la plupart des modèles étudiés comportent des étapes de lecture et d’analyse du poème original, une phase consacrée à la traduction proprement dite, et enfin une révision. La démarche que nous avons suivie pour traduire *Pilgrim’s Flower* cadre avec ces grandes catégories, que nous comptons détailler dans la section de notre essai consacrée à la démarche.

### Intratextualité et intertextualité : définitions et considérations générales

Nous avons mentionné plus tôt que la poésie de Rachael Boast fait intervenir divers interlocuteurs. Les références à des poètes issus de différentes cultures et époques abondent (de

Sappho à Cocteau en passant par Coleridge, Akhmatova et bien d'autres), si bien que nous jugeons indispensable d'étudier cette dimension, afin de voir comment elle a été traitée dans nos traductions. La notion d'intertextualité a fait l'objet de nombreuses définitions depuis son apparition dans les années 1960. Divers traductologues en fournissent un aperçu dans un numéro de la revue *Palimpsestes* consacré à la traduction de l'intertextualité. Pour Génin (2006 : 200) « L'intertextualité est un concept assez large, voire fourre-tout, qui va d'une définition restrictive de la co-présence chez Genette à une acception très large qui englobe le collage et le dialogisme chez Kristeva ». De son côté, Venuti (2006 : 17) affirme qu'« Une succession de théoriciens de la littérature nous a appris que chaque texte est fondamentalement un intertexte, relié à d'autres textes par un ensemble de relations, présentes d'une manière ou d'une autre dans le texte même, et desquelles il tire son sens, sa valeur et sa fonction ». Nous nous pencherons donc sur les relations qui existent entre les poèmes de Rachael Boast et les textes des autres poètes présents dans le recueil. Notre objectif est de voir comment ces relations ont été rendues dans notre traduction.

Nous y ajouterons une étude de l'intratextualité (aussi appelée auto-intertextualité<sup>2</sup>, intertextualité restreinte<sup>3</sup>, auto-citation<sup>4</sup> ou intra-intertextualité<sup>5</sup>), laquelle permet de rendre compte « des multiples rapports qu'entretiennent les textes d'un même auteur les uns avec les autres plutôt que ceux qui les relient aux textes d'autres écrivains » (Fitch 1983 : 85, cité par Wilhelm 2006 : 62). C'est donc dire que nous étudierons les éléments récurrents qui créent des liens entre les poèmes de *Pilgrim's Flower*, dans le but de vérifier leur présence dans la traduction française.

### Effets de l'intra- et de l'intertextualité

Selon Antoine (2006 : 101), « Traduire l'intertextualité [...] va au-delà de l'identification de références et d'échos, qu'il faudra adapter, acclimater, transposer, éventuellement annoter. Il convient de s'interroger – et d'interroger le texte à traduire – sur l'effet du lien intertextuel, sur la charge qu'il confère au texte ». Cet effet peut être le simple « plaisir de l'esprit » (Antoine 2006 : 97), mais il peut avoir d'autres fonctions. Il peut être source de déséquilibre ou d'incertitude pour le lecteur (Antoine 2006 : 95), qui doit chercher dans sa mémoire où il a déjà lu un certain

<sup>2</sup> Gouaux 2006.

<sup>3</sup> Jean Ricardou 1972, cité par Martel 2005.

<sup>4</sup> Génin 2006.

<sup>5</sup> Brian T. Fitch 1983, cité par Martel 2005.

proverbe, par exemple. Pour Durot-Boucé (2006 : 147), les références intertextuelles jouent, dans les romans d'Ann Radcliffe, un rôle « à la fois apotropaïque (dissuasif et protecteur, tel un paratonnerre), apodictique (renforçant le propos) et épideictique (ornemental, conférant une valeur esthétique plus grande au texte). » Selon elle, le fait que l'intertexte n'a pas été rendu dans les traductions françaises de ces romans leur fait perdre de la noblesse, de l'originalité ainsi qu'une partie de leur caractère littéraire (Durot-Boucé 2006 : 159).

Martel (2005 : 101) estime que « la différence majeure » entre l'inter- et l'intratextualité consiste en ce que « l'intertextualité incite davantage à un travail intellectuel, alors que l'intratextualité provoque surtout la montée de diverses émotions, dont la principale est sans nul doute le plaisir de la familiarité ». Nous verrons, dans l'analyse des poèmes de Boast prévue dans notre essai, que l'intra- et l'intertextualité dans *Pilgrim's Flower* jouent plusieurs rôles. Elles ont donc différents effets sur le lecteur, effets que nous avons tenté de recréer dans notre traduction.

#### Repérage de l'intra- et de l'intertextualité

Selon Riffaterre (1983 : 171-175), cité par Wilhelm (2006 : 61), pour qu'il y ait intertextualité, il faut que le lecteur reconnaisse « la trace de l'intertexte » et fasse les liens entre les textes. Eco (2006 : 251), pour qui l'intertextualité a une définition étroite, soit celle de « stratégie précise par laquelle l'auteur fait des allusions *non explicites* à des œuvres précédentes » (italiques dans le texte), décrit deux types de lecteurs : le premier, naïf, ne reconnaît pas l'allusion, mais peut quand même suivre le déroulement de l'intrigue. Le deuxième est un lecteur « cultivé et compétent » qui reconnaît le renvoi.

Si l'on en croit Chartier (2006 : 165), la personne qui traduit un texte comportant des liens intertextuels appartiendrait au second groupe de lecteurs « cultivés et compétents ». En effet, elle décrit le traducteur ainsi :

[...] d'abord un lecteur dont on peut supposer qu'il est, en raison, d'une part, de sa pratique et, d'autre part, de sa fréquentation intensive des œuvres anglo-saxonnes, averti et vigilant, perçoit la présence d'un texte dans un autre, le reconnaît, l'interprète et s'entremet lors de l'activité traduisante en choisissant ou non de se faire le relais de l'auteur auprès du lecteur second.

En d'autres mots, la conservation de la dimension intertextuelle d'un texte repose sur le bagage de connaissances du traducteur, qui gagne à concorder, dans une certaine mesure, avec

celui de l'auteur. Lorsque les allusions sont explicites, comme c'est souvent le cas chez Boast, le lecteur, qu'il s'agisse ou non d'un traducteur, sait de quel texte antérieur il est question et peut aller le consulter au besoin. Cela facilite grandement le travail de traduction. Toutefois, les choses se corsent lorsque l'allusion est implicite. Eco (2006 : 256), en tant qu'auteur traduit, fournissait à ses traducteurs les renseignements nécessaires pour qu'ils puissent rendre l'intertextualité présente dans ses œuvres. Or, ce ne sont pas tous les traducteurs qui ont accès aux auteurs qu'ils traduisent. Dans ce cas, le repérage de l'intertextualité devra reposer sur d'autres signes textuels ou paratextuels.

Un bon indice de la présence de relations intertextuelles, selon Génin (2006 : 210), serait la « perception d'un décalage [qui] vient souvent déstabiliser le lecteur ». Ainsi, le traducteur-lecteur « doit être sensible aux variations stylistiques, même et surtout lorsqu'elles sont incongrues ». Par ailleurs, il est aussi possible que le traducteur entrevoie des liens intertextuels que l'auteur n'avait pas inclus consciemment dans son œuvre. Comme le rapporte Meillon (2006 : 54), Barbara Kingsolver a déjà affirmé « if you work hard enough you can connect anything! ». Or, selon Michael Riffaterre (1980), cité par Martel (2005), « l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie » (notre soulignement). Il n'est donc pas exclu que le traducteur entrevoie des liens non prévus par l'auteur. De plus, une telle définition envisage avec une certaine indulgence le non-repérage de certains renvois et allusions par le traducteur.

Le repérage des renvois intratextuels n'a pas fait l'objet d'autant de travaux que le repérage des liens intertextuels. L'intratextualité nous semble toutefois plus simple à détecter que l'intertextualité : le fait de bien connaître l'œuvre de l'auteur et de porter une attention particulière aux éléments qui reviennent souvent devrait suffire. C'est du moins cette approche que nous avons utilisée dans le cadre de notre projet.

### Solutions possibles pour traduire l'intra- et l'intertextualité

Nous avons recensé, dans le numéro de *Palimpsestes* consacré à la traduction de l'intertextualité, un certain nombre de stratégies proposées pour traduire les passages comportant des liens avec d'autres œuvres. On peut traduire ces passages littéralement (Douglas 2006 : 116), ce qui ne garantit pas que leur effet sera le même. Dans la mesure du possible, si l'œuvre à



laquelle on fait allusion a déjà été traduite, il est recommandé d'intégrer la traduction du passage en question dans le texte en langue d'arrivée (Antoine 2006 : 91). La référence peut aussi être effacée (Douglas 2006 : 117), ce qui occasionnera une perte. Il est également possible de faire des ajouts, d'explicitier pour faire comprendre le renvoi au lecteur (Douglas 2006 : 117), mais cela privera le lecteur érudit du plaisir de la découverte de la référence (Chartier 2006 : 175). On peut encore ajouter des notes, soit à l'intérieur du texte pour ne pas interrompre la lecture<sup>6</sup> (Antoine 2006 : 92), en bas de page ou à la fin du livre. L'ajout d'annexes (Geoffroy-Menoux 2006 : 140) ou de préfaces (Chartier 2006 : 173) permet aussi de faire ressortir l'intertextualité présente dans une œuvre. En revanche, encore une fois, le plaisir de la découverte ne sera pas aussi présent. Enfin, s'il n'est pas possible de conserver le renvoi intertextuel, on peut avoir recours à l'adaptation pour recréer un effet équivalent (Chartier 2006 : 176).

Il n'y a donc pas de solution miracle pour traduire l'intertextualité. Comme le dit Génin (2006 : 211), « Sur le plan pratique, la traduction de l'intertextualité reste [...] pour le traducteur, une poche de résistance qui se négocie cas par cas ». Quant aux solutions « spontanées » qui pourraient se présenter au traducteur, Bush (2006 : 228) croit qu'elles sont issues du long processus de traduction durant lequel le répertoire linguistique et stylistique ainsi que les bagages de connaissances du traducteur entrent en jeu.

En somme, l'intertextualité (les relations qu'entretient un texte avec d'autres textes antérieurs) et l'intratextualité (les relations qu'entretient un texte avec d'autres textes *du même auteur*) présentes dans une œuvre littéraire peuvent avoir divers effets sur le lecteur, mais encore faut-il que ce dernier les reconnaisse. Plusieurs stratégies sont recensées par les traductologues pour traduire l'intertextualité, mais peu a été dit sur les façons de rendre l'intratextualité. Nous espérons que notre essai contribuera à fournir des pistes à cet égard. Nous émettons l'hypothèse qu'une analyse des thèmes et des mots revenant à plusieurs reprises dans le recueil original nous a aidée à conserver la plupart des liens intratextuels dans la traduction. De plus, nous croyons que l'aspect formel des poèmes contribue à créer des liens intratextuels au sein du recueil, et c'est pourquoi nous l'avons aussi analysé.

---

<sup>6</sup> Cela n'est pas vraiment envisageable dans notre cas, puisque de telles notes risqueraient de déformer considérablement les poèmes de Boast sur les plans rythmique et spatial.

### **Objectifs de la recherche**

L'objectif principal de notre projet était de produire une traduction française de 30 poèmes tirés du recueil *Pilgrim's Flower*. Nos objectifs secondaires étaient les suivants :

- Analyser le recueil *Pilgrim's Flower* comme un tout dont la cohésion est assurée par des liens intra- et intertextuels;
- Décrire et expliquer la démarche utilisée pour traduire les poèmes, en mettant l'accent sur les stratégies ayant visé la reproduction des liens intra- et intertextuels.

### **Pertinence sociale et scientifique**

Notre projet permettra de :

- Diffuser des poèmes de Rachael Boast dans une nouvelle langue;
- Faire avancer l'état des connaissances sur la traduction de l'intra- et de l'intertextualité.

Notre projet présente certaines limites : nos observations se limiteront à un seul recueil de poèmes et au travail d'une seule traductrice. Les stratégies utilisées pour rendre l'intra- et l'intertextualité dans un ouvrage d'un autre genre (p. ex. : roman, pièce de théâtre ou essai) différeraient sans aucun doute, de même qu'elles varieraient aussi probablement d'un traducteur à l'autre. Par ailleurs, comme nous avons recensé peu de travaux existants sur la traduction de l'intratextualité, nous avons eu recours à des méthodes d'analyse de notre propre cru, et non éprouvées par d'autres chercheurs. Ce dernier point constitue, à notre avis, une limite, mais aussi un apport à la discipline.

### **Cadre théorique**

#### **L'approche herméneutique**

Pour analyser et traduire les poèmes de *Pilgrim's Flower*, nous avons adopté une approche essentiellement herméneutique. Selon Schleiermacher (1987 : 5), cité par Wilhelm (2006 : 63) l'herméneutique « peut se définir comme l'art de comprendre et d'interpréter ». Vigneault (1999 : 173) affirme que la compréhension du poème est un processus complexe dans lequel entre en jeu la subjectivité de l'interprète. Il estime en effet qu'« il n'y a pas dans un

poème un sens objectif qu'un lecteur attentif arriverait à dégager ». Cela rejoint le point de vue de Wilhelm (2006 : 62) :

L'herméneutique contemporaine, reconnaissant le rôle du lecteur, ne se conçoit pas comme le processus de dévoilement d'un sens préexistant caché qui aurait été là, présent de tout temps, ou d'une révélation en attente qu'il s'agirait de mettre en lumière, mais d'un travail de construction d'un ou de plusieurs sens à partir des éléments formels du texte.

Mis ensemble, ces éléments formels constituent ce que Vigneault (1999 : 181) appelle « l'intention du texte », qui ne doit pas être confondue avec l'intention du poète (*ibid* : 174). À ce propos, Stratford (2014 : 78) rapporte que plusieurs penseurs de la traduction s'inscrivant dans la tradition herméneutique (Steiner, Eco et Ricœur) jugent qu'il est effectivement futile d'essayer de retrouver l'intention de l'auteur. Par ailleurs, comme le rapporte Dussart (1994 : 111) il n'est pas exclu que le traducteur, lorsqu'il interprète le texte, fasse des liens que le poète même n'avait pas entrevus : cela peut s'expliquer par le recul qu'a le traducteur par rapport à l'œuvre et par son propre bagage de connaissances.

Bref, le traducteur confronté à un poème qui n'est pas doté d'un sens unique objectif, en interprétera les diverses facettes à la lumière de sa propre subjectivité afin d'en découvrir l'intention, le vouloir-dire, cela au moyen de lectures de près. Les divers modèles de la traduction poétique présentés par Stratford (2014 : 82-85), que nous avons évoqués plus tôt, s'apparentent à la démarche herméneutique, en ce sens qu'ils donnent lieu à la « production de versions successives nourries de multiples lectures et relectures du texte source ainsi que de révisions du ou des textes cibles, par le traducteur lui-même et éventuellement par de tierces personnes » (Stratford 2014 : 86). Puisque notre propre façon de traduire se rapproche de ces modèles, nous nous inscrivons nous aussi dans l'approche herméneutique.

### Le cercle herméneutique

Une autre notion avancée par Schleiermacher, celle du « cercle herméneutique », nous apparaît utile pour l'analyse de l'intratextualité dans *Pilgrim's Flower*. Selon Schleiermacher (1987 : 115), cité par Wilhelm (2004 : 773), « il faut comprendre le tout à partir du particulier, et le particulier à partir du tout, dans un mouvement circulaire ». Vigneault (1999 : 181) traite aussi de cette notion, faisant valoir que « La valeur d'un signe dans un poème déborde le signe en soi

pour devenir ce que le poème fait de lui. On peut en ce sens parler de cercle herméneutique, car chacun des éléments est apprécié dans le contexte global que constitue le texte, qui lui-même existe par le tout de ses éléments ». Ainsi, on arrive à comprendre les mots qui forment les poèmes grâce à leur contexte, et la compréhension de l'ensemble du poème dépend des mots qui le composent. La même chose peut être dite du recueil : ce dernier prend son sens dans les poèmes qu'il renferme, et l'ensemble du recueil aide à comprendre les poèmes individuels. Puisque le recueil de Boast comporte de nombreux liens entre le tout et les parties, la notion de cercle herméneutique nous paraît particulièrement utile.

Bref, l'approche herméneutique a guidé notre façon de traduire et de réviser nos traductions. C'est aussi selon cette approche, notamment grâce à la notion de cercle herméneutique, que nous aborderons les stratégies utilisées pour relever les défis liés à l'intra- et à l'intertextualité dans *Pilgrim's Flower*.

#### Complément à l'approche herméneutique

Nous nuancerons cependant légèrement notre approche, puisque nous ne nous sommes pas uniquement fiée au texte au moment de réviser nos traductions : nous avons eu la chance de poser des questions à l'auteure, et celle-ci nous a envoyé par la poste une version annotée de son recueil, ce qui a considérablement enrichi nos réflexions sur l'intertextualité, en plus de nous pousser à apporter quelques changements à nos traductions.

Dans *Poetry Translating as Expert Action: Processes, Priorities and Networks*, un livre où il s'intéresse à la traduction de poésie selon la théorie de l'acteur-réseau, Francis R. Jones (2011) a interviewé plusieurs traducteurs. La plupart d'entre eux ont reconnu avoir recours à d'autres personnes (que Jones appelle des « text helpers ») lorsqu'ils traduisent, y compris au poète source (p. 99). Par ailleurs, Jones a étudié la démarche d'autres traducteurs dans le cadre d'un atelier professionnel où chacun devait traduire un même poème du néerlandais à l'anglais. L'auteur du poème participait à cet atelier, et Jones a tiré les conclusions suivantes de son interaction avec les traducteurs :

The source poet gave crucial informant input about the poem's real-world context, enriching the text world which the translators had constructed from their reading. [...] Instead of denying the relevance of authorial intent in a work's interpretation [...], therefore, these translators saw it as invaluable [...]. Nevertheless, the prime inspiration for the

translators' solutions remained the source poem's words, not the poet's comments. (p. 143)

Bref, pour les traducteurs ayant participé à l'étude de Jones comme pour nous, le texte est demeuré la principale source d'information, mais les commentaires des poètes ont contribué à lever certaines ambiguïtés ou encore, dans notre cas, à mettre en lumière des passages intertextuels difficiles à repérer autrement.

### Démarche

Nous décrivons à présent notre démarche traductive, grâce à laquelle nous avons été en mesure de reconnaître les éléments intra- et intertextuels qui nous intéressent dans le cadre du présent projet. Notre première lecture de *Pilgrim's Flower* remonte au printemps 2014. À l'époque, nous ne savions pas encore que nous allions traduire ce recueil, et cette première lecture a été faite par plaisir. Par la suite, quand nous avons décidé d'y consacrer notre maîtrise, nous avons soumis notre candidature pour la résidence au Centre international de traduction littéraire de Banff. Pour ce faire, nous avons traduit, durant le mois de février 2015, cinq poèmes de Boast inclus dans l'édition de 2014 de *The Griffin Poetry Prize Anthology* : « Caritas » (p. 5)<sup>7</sup>, « Cocteau Twins » (p. 13), « Losing my Page » (p. 15), « Aubade » (p. 59) et « Spring Tide » (p. 64). Leur présence dans une anthologie nous semblait prometteuse, en ce sens où les poèmes avaient été jugés favorablement par le jury du prix, ce qui augmentait nos chances d'être admise à la résidence de Banff. Heureusement, notre candidature a été retenue. Afin de nous préparer, nous avons relu le recueil au complet trois fois, pour bien nous familiariser avec celui-ci. Nous avons profité de la dernière de ces lectures pour repérer les poèmes que nous souhaitions traduire en premier à Banff.

Avant et durant notre séjour, nous avons consulté plusieurs des ouvrages mentionnés dans les notes de *Pilgrim's Flower* : des livres de Cocteau (le scénario du film *Le Sang d'un poète*), d'Akhmatova (une anthologie complète de sa poésie traduite en anglais par Judith Hemschemeyer), de Sappho traduite par Anne Carson (*If Not, Winter*), de Don Paterson (*Orpheus*) et deux petits recueils de Rimbaud. Nous avons aussi visionné les films *La Belle et la Bête* et *Le Sang d'un poète* avant notre départ.

Pour ce qui est de la traduction en tant que telle, nous avons écrit nos premiers jets dans un cahier, à la main. Nous nous installions généralement dehors, sans outils de référence, et nous

---

<sup>7</sup> Les pages indiquées sont celles de *Pilgrim's Flower*.

laissions guider par ce que le poème nous communiquait. Au besoin, nous inscrivions des points d'interrogation à côté des segments qui nous laissaient perplexes. Ensuite, nous rentrions retranscrire le poème à l'ordinateur (en anglais et en français, côte à côte). Lors de cette étape, à l'aide d'Internet et de nos outils de référence, nous analysions plus en profondeur le texte original. Nous le lisions également à voix haute pour mieux en saisir le rythme et les sonorités. Nous mettions en relief les effets sonores grâce à des surlignements de différentes couleurs et effectuions des recherches sur certains mots, personnages ou concepts. Nous notions également les liens intra- ou intertextuels que nous remarquions. Nous conservions des traces des résultats de nos constats au moyen de commentaires en marge du texte ou d'hyperliens. Notre processus de traduction s'apparentait donc au modèle de Bly mentionné plus tôt, qui débute par la production d'une version provisoire, suivie d'une analyse du texte source.

Les conditions particulièrement propices de la résidence à Banff nous ont aidées à traduire plus de poèmes que ce que nous avions envisagé au départ : nous avons réussi à produire des premiers jets pour 36 des 48 poèmes du recueil. Nous avons souvent traduit deux par deux des poèmes qui nous paraissaient liés. Par exemple, nous avons traduit le même jour « The Place of Five Secrets » (p. 3) et « Desperate Meetings of Hermaphrodites » (p. 74), qui renvoient à des films de Cocteau. Un autre jour, ce fut le tour d'« Annunciation in an Elevator » (p. 47) et de « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72), encore des poèmes faisant référence au poète et cinéaste français. Nous avons aussi traduit ensemble « IV. Dun Holm » (p. 6) et « V. Compass Plant » (p. 7), les deux poèmes de la suite « Other Roads ». Même chose pour « Rosary » (p. 28) et « Bolshoy Fontan » (p. 29), qui font allusion à Akhmatova. Les trois poèmes faisant référence à Thomas Chatterton (« Double Life » [p. 9], « The North Porch » [p. 49] et « The Charity of Thomas Rowley » [p. 50]) ont aussi été traduits le même jour. Idem pour « Song of » (p. 35) et « Songs » (p. 39), qui font allusion au *Cantique des cantiques*. C'est grâce à nos lectures préalables de l'ensemble du recueil que nous avons une idée des liens intratextuels qui existaient au sein du recueil, et cela a guidé l'ordre dans lequel nous avons traduit les poèmes.

Une fois les poèmes transcrits, en parallèle avec la production de nouveaux premiers jets, nous avons retravaillé plusieurs fois nos traductions, en enregistrant chaque nouvelle version. Cette façon de procéder serait largement répandue, selon Jones (2011 : 35) : « Translators' reports indicate that multiple drafting sessions (here labelled "drafts" for short) which produce multiple translated versions are typical of poetry translating ».

Inspirée par le projet de maîtrise d'une collègue (Dufresne 2018), nous avons aussi fait l'essai d'une approche picturale pour nous aider à nous représenter mentalement les poèmes de Boast. Nous avons dessiné 23 des poèmes du recueil. Cela nous a aidée à prendre conscience des éléments auxquels nous avons accordé une plus grande importance lors de nos lectures, possiblement au détriment de certains autres, et à rééquilibrer le tout lors des révisions.

La résidence de Banff nous a aussi permis de discuter des poèmes avec d'autres traducteurs et traductrices. Nous avons notamment travaillé nos textes avec deux membres du comité consultatif, Maryse Warda et Hugh Hazelton, dont les suggestions ont été très précieuses. De plus, les apports de tous les participants, lors d'une table ronde où nous avons présenté une première mouture de « Fire Door » (p. 10-11) ont aussi grandement nourri notre réflexion. Comme l'indique Jones (2011 : 90) dans un chapitre où il traite d'entrevues menées auprès de traducteurs de poésie : « No interviewees claimed full insight into a source work's meanings and allusions, [...] which meant that even solo early-drafters reported using source-poem informants' input for later drafts ».

À notre retour de Banff, nous avons produit des premiers jets pour tous les poèmes que nous n'avions pas traduits durant la résidence. Nous avons ensuite laissé reposer nos versions pendant environ deux ans. C'est donc avec un regard neuf que nous avons repris le travail à l'été 2017 : nous avons alors révisé nos traductions, notamment en les lisant à voix haute pour en tester les sonorités et le rythme, puis avons envoyé une vingtaine de poèmes, les plus achevés, à notre directrice de recherche. Cette dernière nous a renvoyé les poèmes avec des corrections et des suggestions, à partir desquelles nous avons encore retravaillé nos traductions.

En juillet 2017, nous avons visité Rachael Boast à Bristol, pour lui poser des questions sur son œuvre. Notre entretien a eu lieu le 14 juillet, à l'église St Mary Redcliffe et au domicile de Boast. La poète a répondu avec générosité à toutes nos questions, et nous a même offert de nous envoyer par la poste une version annotée de *Pilgrim's Flower*, dans laquelle elle précise ses sources d'inspiration et explique certains passages. Nous avons ensuite rédigé la partie du présent essai consacrée à l'analyse du texte source. La mise en mots de nos observations nous a aussi aidée à mieux prendre conscience des éléments intra- et intertextuels présents dans l'œuvre.

À la lumière de ces informations supplémentaires, nous avons révisé les traductions pour lesquelles nous n'avions pas encore reçu de rétroaction, puis les avons soumises à notre directrice

de recherche. Une fois de plus, celle-ci nous a fait parvenir ses commentaires, puis nous avons retravaillé nos versions. Nous avons ensuite convenu de ne retenir qu'une trentaine de poèmes pour les fins de la maîtrise. Nous avons donc fait notre choix de poèmes, en fonction de critères que nous définissons à l'annexe A. Nous avons révisé une autre fois cet ensemble de poèmes, en les lisant plusieurs fois à voix haute et en posant quelques questions à la poète par courriel, puis les avons renvoyés à notre directrice de recherche.

Les chapitres qui suivent témoignent de la réflexion qui a accompagné la traduction de ces poèmes. Au chapitre 1, nous nous penchons sur les caractéristiques du recueil original dans son ensemble. Au chapitre 2, nous analysons la façon dont nous avons traité les liens intratextuels qu'il renferme. Enfin, le chapitre 3 porte sur la manière dont nous avons abordé les liens intertextuels dans nos traductions.



## Chapitre 1 : Analyse du texte source

Dans le présent chapitre, nous analyserons la version anglaise du recueil *Pilgrim's Flower* dans son ensemble. Nous traiterons dans un premier temps de son paratexte, ce qui nous permettra déjà d'établir certains liens intratextuels. Nous entendons par « paratexte » les éléments qui accompagnent le texte. Comme l'explique Genette (1987 : 7), ce dernier

[...] se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme aujourd'hui du moins, d'un livre.

Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur les liens intratextuels qui caractérisent le recueil sur le plan thématique. Nous aborderons ensuite l'aspect formel des poèmes, qui contribue aussi, à notre avis, à tisser des liens intratextuels au sein du livre. Nous nous pencherons enfin sur les liens intertextuels. Cette analyse du texte source vise à repérer les liens intra- et intertextuels présents dans l'œuvre afin de pouvoir vérifier, par la suite, comment ils ont été rendus dans notre traduction.

### 1.1. Analyse du paratexte

Le recueil *Pilgrim's Flower* est publié chez Picador Poetry. Sur le plan visuel, il présente plusieurs similitudes avec *Sidereal*, le premier ouvrage de Boast, publié chez le même éditeur. Les deux livres sont de la même dimension (13 cm x 19,7 cm) et comptent à peu près le même nombre de pages (79 pour *Pilgrim's Flower*, 77 pour *Sidereal*). La couverture de *Sidereal* est sombre et ornée d'astres et de figures célestes (Pégase, cygne, etc.), tandis que celle de *Pilgrim's Flower* est beige clair et agrémentée de brins et de fleurs de romarin (voir Figure 1). Dans les deux cas, les illustrations de la première de couverture se poursuivent sur la quatrième de couverture. Le dos des deux recueils est pratiquement identique : on y voit le nom « Rachael Boast », le titre, puis la mention « Picador Poetry ». Sur les premières de couverture, la police de caractères utilisée est identique, mais la couleur et la taille du titre et du nom de l'auteure diffèrent.

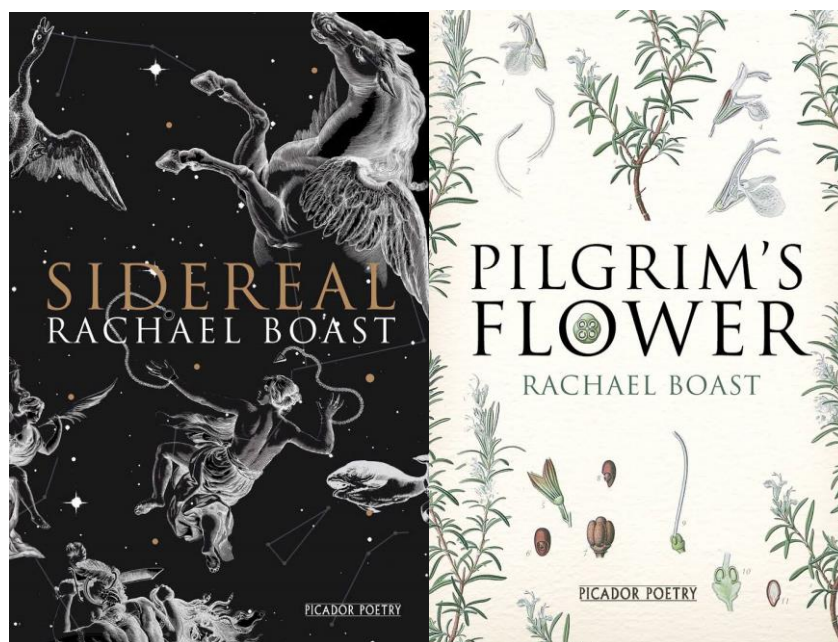


Figure 1 : Premières de couverture de *Sidereal* et de *Pilgrim's Flower*

Les ressemblances ne se limitent pas à la couverture. Les deux recueils commencent par une courte biographie de la poète. Dans le cas de *Pilgrim's Flower*, elle est suivie, au verso, par la liste de ses publications. Vient ensuite une page où l'on retrouve le nom « Rachael Boast », le titre et la mention « Picador ». Au verso de cette page se trouvent les informations relatives aux droits d'auteur. *Sidereal* comporte ensuite une page absente de *Pilgrim's Flower*, sur laquelle figure une dédicace : « To my Mother and Father, with love and gratitude ». Les deux livres comportent une table des matières de trois pages, puis un exergue. Dans le cas de *Pilgrim's Flower*, il s'agit d'une citation d'Arthur Rimbaud, en français : « La première entreprise fut, dans le sentier / déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur / qui me dit son nom ». Dans le cas de *Sidereal*, les vers sont de Coleridge :

Lank Space, and scytheless Time with branny hands  
 Barren and soundless as the measuring sands,  
 Not mark'd by flit of Shades, – unmeaning they  
 As moonlight on the dial of the day!

La page suivante répète le titre du recueil, et la page d'après comporte le chiffre romain « I », qui marque le début de la première section. En effet, *Sidereal* et *Pilgrim's Flower* comportent tous deux 48 poèmes divisés en deux sections de 24 poèmes. Après les poèmes, les deux recueils présentent une section « Notes », ainsi qu'une page de remerciements.

On pourrait s’imaginer que ces ressemblances sont le fruit d’un format d’édition préétabli, mais cela ne semble pas être le cas. En effet, les premières de couverture présentées dans le site Internet de la collection Picador Poetry<sup>8</sup> diffèrent beaucoup d’un recueil à l’autre. Par ailleurs, le troisième recueil de Boast n’a pas les mêmes dimensions que ses deux premiers, ne comporte pas d’illustrations sur la première ni la quatrième de couverture, et il est séparé en trois parties plutôt que deux. En outre, les éléments paratextuels qui se trouvent avant les poèmes (biographie de la poète, liste des ouvrages antérieurs, page sur les droits d’auteur et table des matières) sont justifiés au centre, tandis qu’ils le sont à gauche dans *Sidereal* et *Pilgrim’s Flower*. La ressemblance entre ces deux recueils n’est donc probablement pas le simple fait d’une politique éditoriale. Nous verrons plus tard que les similitudes que nous venons de relever viennent accentuer un thème très présent dans *Pilgrim’s Flower*, soit celui du double.

## **1.2. Liens intratextuels sur le plan thématique**

Dans le texte de la quatrième de couverture de *Pilgrim’s Flower*, il est question de ce qui distingue les deux livres :

[...] where *Sidereal’s* gaze was often firmly fixed on the heavens, Boast’s focus here has shifted earthward. The book sings life’s intoxicants – love, nature, literature, friendship, and other forms and methods of transcendence [...].

Les thèmes énumérés dans cette description sont effectivement très présents dans le recueil. Par exemple, le mot « love » y figure 19 fois<sup>9</sup>. Pour ce qui est de la nature, il est question de plantes<sup>10</sup>, de paysages<sup>11</sup> ou d’animaux<sup>12</sup> dans plusieurs poèmes. En ce qui concerne la littérature, nous verrons, dans la partie consacrée à l’intertextualité, toute la gamme d’auteurs auxquels Boast fait référence dans son œuvre. D’ailleurs, cinq poèmes du recueil traitent explicitement de poésie<sup>13</sup>. Du côté de l’amitié, même si ce thème n’est pas explicitement abordé dans les poèmes, il s’inscrit en filigrane, puisque l’auteure nous a confié, le 14 juillet 2017, avoir

<sup>8</sup> Voir Pan Macmillan 2019.

<sup>9</sup> Voir le tableau 1, à l’annexe B, pour la liste des pages où figurent les mots recensés dans la présente analyse.

<sup>10</sup> Voir notamment « By Appointment Only » (p. 14), « The Notebook » (p. 25), « Balmerino Abbey » (p. 30-31), « Herm » (p. 57), « The Garden Path » (p. 65-71) et « Dream Location » (p. 73).

<sup>11</sup> Voir notamment « Other Roads » (p. 6-7), « Fire Door » (p. 10-11), « Anon » (p. 40-44), « Milestones » (p. 56) et « The Garden Path » (p. 65-71).

<sup>12</sup> Voir notamment « Deer Park » (p. 26), « St Fillan’s Gallery » (p. 27), « Balmerino Abbey » (p. 30-31), « Herm » (p. 57), « Spring Tide » (p. 64), « The Garden Path » (p. 65-71) et « Dream Location » (p. 73).

<sup>13</sup> Voir « Cocteau Twins » (p. 13), « Losing My Page » (p. 15), « Songs » (p. 39), « What You Will » (p. 58), « Desperate Meetings of Hermaphrodites » (p. 74).

écrit plusieurs de ses poèmes pour des amis. Mais surtout, de multiples lectures attentives de *Pilgrim's Flower*, ainsi que des indices fournis par la poète elle-même, lors de notre entretien du 14 juillet 2017 et par l'entremise d'un exemplaire annoté du recueil qu'elle nous a fait parvenir, nous ont permis de repérer d'autres éléments thématiques qui créent des liens intratextuels au sein du recueil.

Le premier poème, « The Place of Five Secrets » (p. 3), donne le ton au reste de l'ouvrage. Inspiré par le film *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau (1946), il présente les « cinq secrets de la Bête », à savoir la clef, le gant, le miroir, le cheval et la rose. Tous ces éléments feront diverses apparitions au fil du recueil. Le mot « key » y figure trois fois, en plus de se trouver dans les mots « keyboard » et « keyhole ». On compte seulement une occurrence du mot « glove », mais celui-ci se retrouve dans « foxglove » et dans une allusion aux gants de caoutchouc de marque « Marigold ». Par ailleurs, dans le même champ lexical, on trouve 19 occurrences du mot « hand », et cinq du mot « finger ». Le mot « mirror » est quant à lui présent dans sept poèmes, pour un total de dix occurrences, plus une dans le mot « mirroring ». Le mot « horse » figure seulement deux fois dans le recueil, mais il est sous-entendu qu'un cheval tire la carriole évoquée dans « The Notebook ». Le mot « rose » apparaît sept fois, et est inclus une fois de plus dans le mot « rosemary », et le mot « flower » est présent six fois (sept si l'on compte le titre du recueil).

Comme l'annonce le dernier vers de « The Place of Five Secrets » (« [...] and the rose at the centre of it all. »), la rose occupe une place centrale dans le recueil. En effet, selon Boast (2017a; 2017b), ce dernier est conçu à la manière du labyrinthe de la cathédrale Notre-Dame de Chartres, lieu fréquenté par beaucoup de pèlerins, qui comporte une rose en son centre. C'est donc loin d'être un hasard s'il est question d'un labyrinthe et d'une rose dans le poème « Song of » (p. 35), qui se trouve au cœur même du recueil, soit à la toute fin de la première partie.

Le dernier poème, « Desperate Meetings of Hermaphrodites » (p. 74) est aussi inspiré d'un film de Cocteau, *Le Sang d'un poète*, ce qui crée un genre de symétrie au sein du recueil. On peut y voir une invitation à le parcourir du début à la fin, ou de la fin au début (Boast 2017b). Peu importe le chemin choisi, au centre se trouvera toujours la rose. Notons aussi qu'il y a dans ce dernier poème des allusions à trois des cinq secrets de la Bête : la clef (keyhole), le miroir et le gant (finger).

Nous avons mentionné plus tôt que la première de couverture était ornée de brins de romarin. Le recueil comprend plusieurs références à cette plante, qui serait bénéfique pour la mémoire et symboliserait la fidélité (Boast, 2017b; Botanical.com, 2017). On l'appelle parfois *pilgrim's flower*, puisqu'un buisson de romarin aurait servi d'abri à la vierge Marie lors de ses pérégrinations (Botanical.com, 2017), et *compass plant*, en raison de la façon dont poussent ses feuilles, soit en forme de croix (Boast, 2017b). De façon explicite, le mot « rosemary » ne figure que dans un poème, à savoir « The Scribe's Migraine » (p. 48). Toutefois, le mot « rose » est rapproché du nom « Marias » dans un vers du poème « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72), ce qui évoque la plante en question. Nous avons dit plus tôt que le mot « flower » était mentionné à six reprises dans *Pilgrim's Flower*, sans oublier une fois de plus dans le titre. Le mot « pilgrim », quant à lui, se trouve bien sûr dans le titre du recueil, mais aussi dans le poème « St Anne-in-the-woods » (p. 51). De plus, l'idée du pèlerinage est présente, de façon plus implicite, dans d'autres poèmes. En effet, dans la poésie de Boast, il est souvent question de lieux sacrés<sup>14</sup>, de voyages<sup>15</sup>, de routes à suivre. Deux poèmes (« IV. Dun Holm » [p. 6] et « V. Compass Plant » [p. 7]) sont d'ailleurs regroupés sous le titre « Other Roads ». La numérotation « IV. » et « V. » a de quoi rendre perplexe le lecteur qui ne connaît pas bien le premier recueil de Boast : il faut savoir que *Sidereal* contient les trois premiers poèmes de cette séquence (voir Boast 2011, p. 9-11). Les liens intratextuels de Boast ne se limitent donc pas au recueil même, mais renvoient aussi à ses publications antérieures.

Une autre particularité qu'il faut souligner sur le plan de l'intratextualité est signalée explicitement par une note à la toute fin du recueil (p. 79) :

**General note:** Repeated references to the name “Thomas”, seven in total, were not intentional on behalf of the author but can nevertheless be taken as referring to Didymus, “The Twin”. In Aramaic “Thomas” also means “twin”.

Ces occurrences sont parfois explicites, comme dans « Double Life » (p. 9), « By Appointment Only » (p. 14) et « The Charity of Thomas Rowley » (p. 50). Dans les deux autres cas, elles sont implicites. Dans « V. Compass Plant » (p. 7), la « Rhymer's Stone » fait référence à la pierre commémorative du prophète Thomas the Rhymer (Undiscovered Scotland 2019 : en ligne). Dans « Tearing and Mending » (p. 61), il faut consulter la note à la fin de l'ouvrage pour

<sup>14</sup> Voir notamment « Caritas » (p. 5), « To St Mary Redcliffe » (p. 16-22) et « Balmerino Abbey » (p. 30-31).

<sup>15</sup> Voir notamment « The Notebook » (p. 25) et « Milestones » (p. 56).

découvrir la référence au film *Thomas l'imposteur* de Cocteau. Cette référence aux jumeaux n'est pas étonnante. Après tout, le recueil présente beaucoup de ressemblances avec le premier ouvrage de Boast. De plus, *Pilgrim's Flower* est structuré en deux parties comportant le même nombre de poèmes, il compte de multiples références aux miroirs et comprend des poèmes comme « Double Life » (p. 9) et « The Charity of Thomas Rowley » (p. 50), où il est question de Thomas Chatterton et de son « double », Thomas Rowley. Ce qui frappe surtout, c'est que la poète ait inclus le prénom Thomas sept fois sans même sans rendre compte, ce qui montre que l'intratextualité n'est effectivement pas toujours délibérée de la part de l'auteur, comme nous l'avons suggéré plus tôt.

Une lecture attentive du livre nous a permis de remarquer l'importante présence des quatre éléments (l'eau, l'air, la terre et le feu) dans sa composition, ce qui accentue le thème de la nature mentionné en quatrième de couverture. Le mot « water » est de loin le plus fréquent : on le rencontre 22 fois dans le recueil, plus deux fois dans l'adjectif « watery », une fois dans l'adjectif « underwater » et une fois dans le nom propre « Watershed ». C'est sans compter les occurrences des mots du même champ sémantique, tels « river » (présent 19 fois), « rain » (sept fois) et « sea » (quatre fois). Le mot « air » est présent trois fois seul, et inclus une fois dans le mot « airborne », et le mot « wind » apparaît six fois si l'on compte les mots dérivés « woodwinds » et « wind-anchor ». On compte six occurrences du mot « earth » et huit du mot « stone » (plus une fois dans le mot « flagstone », une fois dans le mot « wash-stone » et une autre fois dans le titre « Milestones »). Enfin, le mot « fire » est présent neuf fois, et une de plus dans le mot « fireplace ». En outre, on compte onze occurrences du verbe « to burn ». Connaissant l'intérêt de Boast pour l'alchimie et le rôle que jouent les quatre éléments dans ce domaine, nous avons cru pertinent de souligner leur présence et de les conserver autant que possible dans la traduction afin de préserver les liens intratextuels qu'ils créent au sein du recueil.

Nous avons mentionné plus tôt que la poésie de Boast était très musicale, même si elle rimait rarement. Sur le plan sémantique, la musique y est aussi très présente. Le mot « song » se retrouve douze fois dans le recueil, « music » cinq fois, et « tune » deux fois. D'autres mots liés au champ lexical de la musique, comme « choir », « chorus », « keyboards », « reverb units », « amplifiers », « woodwinds », « libretto », « hum » et « strings plucked » sont aussi mentionnés.

En outre, le titre du poème « Cocteau Twins »<sup>16</sup> (p. 13) fait référence à un groupe écossais. Le dernier poème de la première partie est intitulé « Song of » (p. 35) et le premier de la deuxième « Songs » (p. 39). Si on les accole, on découvre l'expression « Song of Songs », soit le titre d'un des livres de la Bible (le Cantique des cantiques).

Outre cette référence biblique, *Pilgrim's Flower* contient plusieurs références religieuses. Le titre évoque bien sûr les pèlerinages, et de nombreux lieux sacrés (chapelles, églises, abbayes, cathédrales) sont mentionnés. Plusieurs saints sont aussi nommés. Mais la quête métaphysique de Boast ne s'arrête pas à la religion. Des références sont faites à l'alchimie (nous l'avons vu plus haut), y compris à la salamandre et à la pierre philosophale (*lapis*) dans « To St Mary Redcliffe » (p. 16-21). Des couleurs associées à l'alchimie sont nommées dans « Song of » (p. 35). De plus, l'utilisation assez fréquente du verbe « to become » (huit occurrences)<sup>17</sup> et de la préposition « into » de concert avec des verbes comme « flinches » (p. 61), « transfigured » (p. 61), « turn » (p. 13), « worked » (p. 21), « dissolving » (p. 52), « shaped » (p. 57), « changes » (p. 61), « metamorphosed » (p. 63), évoquent un processus d'évolution, qui rappelle la transformation alchimique. Nous sommes d'avis que la lecture du recueil peut aussi être vue comme un pèlerinage, une expérience transformatrice.

En somme, *Pilgrim's Flower* est marqué par l'importance accordée à différents thèmes qui créent des liens intratextuels au sein du recueil. Les multiples occurrences des cinq secrets de la Bête, du romarin, du prénom Thomas (qui fait référence aux jumeaux), des quatre éléments, de la musique, de la religion et de l'alchimie caractérisent l'ouvrage et méritent, selon nous, qu'on leur porte une attention particulière lors de la traduction, afin de préserver la cohérence interne du recueil. On peut dire que ces thèmes récurrents contribuent à ponctuer le texte, et créent au sein de celui-ci ce que Stratford (2010 : 141) appelle, d'après Meschonnic (1999 : 27), un « rythme sémantique ». À ce propos, selon Bougault (1999 : 262) : « la richesse rythmique du poème est à la fois le fait de facteurs visuels (la mise en espace du texte, la typographie), de facteurs phoniques (récurrence des sons et/ou des mètres), de facteurs sémantiques (récurrence des mots et/ou des idées) et de facteurs structuraux et syntaxiques (récurrence d'une construction grammaticale). » (Notre soulignement).

<sup>16</sup> Qui rappelle aussi le thème du double évoqué plus tôt.

<sup>17</sup> Voir pages 18, 33 (trois fois), 58, 64, 68 et 74.

### **1.3. Aspect formel des poèmes**

Nos observations préliminaires indiquaient que les sonnets et les poèmes en distiques semblaient occuper une place importante dans le livre, et nous voulions vérifier cette intuition. Nous avons donc analysé plus en profondeur l'aspect formel des poèmes de *Pilgrim's Flower*. Nous avons observé que la forme des poèmes contribuait elle aussi à tisser des liens intratextuels dans le recueil.

Nous nous sommes d'abord penchée sur le nombre de vers dans chaque strophe et le nombre de strophes dans chaque poème. À l'exception des cinq sonnets (non rimés) et des deux poèmes composés d'un huitain et d'un sizain que contient le livre, nous avons remarqué qu'au sein d'un même poème, les strophes de Boast comportaient toujours le même nombre de vers. Par exemple, « Fire Door » (p. 10) est composé de six quintils, « The North Porch » (p. 49), de quatre tercets, etc. Le nombre de vers par strophe varie cependant grandement d'un poème à l'autre. On trouve plusieurs poèmes en distiques, en tercets, en quatrains, en quintils, en sizains, en septains et en huitains, ainsi qu'un poème d'un dizain, un de trois onzains, un d'un douzain et un d'un quatorzain.

Si l'on considère individuellement les poèmes inclus dans les suites « Other Roads » (p. 6-7), « To St Mary Redcliffe » (p. 16-22), « Anon » (p. 40-44), « Three Poems After Rioja » (p. 52-53) et « The Garden Path » (p. 65-71), on découvre que les textes comptant 14 vers sont les plus fréquents au sein du recueil. Nous en avons dénombré 18. Suivent les poèmes comptant 15 vers, au nombre de 14. Sur les 79 poèmes<sup>18</sup>, on en recense 45 qui comportent entre 12 et 16 vers, ce qui représente 57 % du total. Nous sommes d'avis que malgré la présence de poèmes plus longs (dont l'exemple extrême est « Redressing Marsyas » [p. 62-63] avec ses 39 vers répartis en 13 tercets) ou plus courts (comme « Herm » [p. 57], composé d'un seul quintil), le fait qu'une majorité des poèmes soient d'une longueur similaire crée une certaine uniformité au sein du recueil.

Les vers de Boast étant irréguliers dans la grande majorité des poèmes (à l'exception notable de « Balmerino Abbey » [p. 30-31], composé en strophes saphiques), nous ne nous attarderons pas à l'aspect métrique dans la présente section. Pour ce qui est des rimes, seul « The

---

<sup>18</sup> Le recueil compte officiellement 48 poèmes, mais nous considérons ici individuellement les poèmes compris dans les suites poétiques.



Flowers » (p. 55) en comporte à la fin de presque tous les vers. Les poèmes de Boast sont donc formés de strophes qui comportent, au sein d'un même poème, presque toujours le même nombre de vers, mais leurs vers sont de longueur variable et ne riment pas, à quelques exceptions près.

Observons maintenant de plus près certains cas particuliers. Nous avons mentionné plus tôt que le premier et le dernier poème du recueil s'inspiraient de films de Cocteau et créaient une certaine symétrie dans le recueil. Sur le plan formel, ils présentent aussi des similarités. Ils sont tous deux composés de cinq tercets, ce qui n'est pas sans rappeler les cinq secrets nommés dans le premier poème, ou les cinq pointes de l'étoile mentionnée dans le dernier. Un autre poème faisant référence à Cocteau, « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72), est lui aussi composé de cinq strophes de trois vers. Nous ignorons s'il s'agit d'un choix délibéré de la part de la poète, mais il nous semble pertinent de le souligner, puisque cela crée un lien intratextuel entre ces poèmes, qui sont déjà liés par un lien intertextuel.

Dès le début du recueil, le soin apporté par Boast à la forme de ses poèmes frappe le lecteur. En effet, « The Place of Five Secrets » (p. 3) est immédiatement suivi de deux sonnets présentés côte à côte, « Re-reading Akhmatova » (p. 4) et « Caritas » (p. 5). Ce recours, d'entrée de jeu, à une forme poétique fixe démontre bien que l'aspect formel compte beaucoup pour la poète. Les poèmes suivants, « IV. Dun Holm » (p. 6) et « V. Compas Plant » (p. 7) sont eux aussi semblables : chacun comporte 16 vers disposés en quatre quatrains. « Reciprocity » (p. 8) et « Double Life » (p. 9), qui les suivent, sont quant à eux formés de deux septains. Cette suite de poèmes « jumeaux » s'arrête là, mais elle contribue selon nous à mettre en relief le thème du « double » présent dans le recueil. La symétrie de l'ouvrage est en outre accentuée par le fait que les deux poèmes du centre, soit le dernier de la première partie et le premier de la seconde, comportent tous les deux 14 vers.

Penchons-nous maintenant sur les suites poétiques que contient le recueil. Nous avons déjà abordé plus tôt le cas des deux poèmes placés sous la rubrique « Other Roads » (p. 6-7). La première partie du recueil compte aussi la suite « To St Mary Redcliffe » (p. 16-22), qui est composée de sept poèmes formés de trois quintils. Or, dans la première partie de *Sidereal*, on trouve une suite poétique, « The Extra Mile » (p. 25-31), qui comporte autant de poèmes, eux aussi composés de trois quintils. De plus, dans les deux recueils, on peut lire dans la deuxième partie une suite poétique formée de quatorze poèmes : « The Garden Path » (p. 65-71), dans

*Pilgrim's Flower*, et « Tentsmuir » (p. 57-70), dans *Sidereal*. Toutefois, alors que les poèmes de « Tentsmuir » sont tous formés d'un quatorzain, ceux de « The Garden Path » sont de longueur variable. Ils vont en effet d'un unique tercet à quatorze vers divisés en deux septains. *Pilgrim's Flower* compte en outre les suites « Anon » (p. 40-44), dix poèmes d'un septain, et « Three Poems After Rioja » (p. 52-53), trois poèmes d'un sizain, qui n'ont pas leur pareil dans le premier recueil, qui renferme quant à lui une suite intitulée « Gabapentin » (p. 44-48), composée de quatre poèmes en distiques de longueur différente. Malgré ces différences, on peut néanmoins distinguer un lien intratextuel entre les deux recueils : tous deux comportent, dans leur première partie, une suite de sept poèmes et, dans leur deuxième partie, une suite de quatorze poèmes.

Nous avons vu que les liens intratextuels dans *Pilgrim's Flower* se manifestaient sur trois plans : paratextuel, thématique et formel. Premièrement, les paratextes des deux premiers recueils de Boast sont très semblables, ce qui accentue le thème du double présent dans *Pilgrim's Flower*. Deuxièmement, la présence marquée de certains thèmes particuliers contribue à créer des liens intratextuels au sein même du recueil et en assure la cohérence. Troisièmement, l'aspect formel des poèmes contribue lui aussi à créer des liens entre certains poèmes, au sein de *Pilgrim's Flower*, mais aussi entre les poèmes des deux premiers recueils de Boast. Dans le cadre de notre projet, nous n'analyserons pas les éléments paratextuels qui accompagnent notre traduction, puisque celle-ci n'est pas publiée sous forme de livre. Toutefois, nous réaliserons une analyse des éléments thématiques récurrents afin de voir s'ils ont été préservés dans la version française.

#### **1.4. Liens intertextuels**

Passons maintenant aux liens intertextuels. Nous nous intéresserons tout d'abord aux poètes français Arthur Rimbaud et Jean Cocteau, qui occupent une place de choix dans le recueil. D'abord, la citation en français placée en exergue est tirée du poème « Aube » de Rimbaud. Rien n'indique sa provenance (ni le nom de Rimbaud ni le titre du poème ne sont mentionnés), mais puisqu'elle est en français et présentée en italique, elle a de quoi attirer l'attention. Un lecteur curieux qui rechercherait cette citation sur Internet en repérerait l'origine rapidement. Le lien intertextuel est donc plus ou moins explicite. Pour ce qui est du poème « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72), la mention (*After Rimbaud*), placée sous le titre, renvoie ostensiblement à la source d'inspiration de Boast. En revanche, les allusions à Rimbaud qui se trouvent dans la suite poétique « The Garden Path » (p. 65-71) sont plus subtiles. Un lecteur familier avec l'œuvre du poète français reconnaîtra sans doute l'allusion au « Bateau ivre » dans le poème « *VI On*

*Sappho* » (p. 68), mais il pourrait manquer, comme nous d'ailleurs, la référence aux « Lettres du voyant » dans le passage « disorder all my senses » du poème « *I* » (p. 65). C'est Boast (2017b), dans l'exemplaire annoté qu'elle nous a fait parvenir, qui nous l'a fait remarquer. Rimbaud écrivait effectivement, en 1871 : « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. » (Larousse, 2017, notre soulignement). Par ailleurs, toujours dans l'exemplaire annoté qu'elle nous a envoyé (2017b), l'auteure nous a mentionné que son poème « Aubade » (p. 59) constituait la première de ses *Void Studies*. De fait, tous les poèmes des deux premières parties du troisième recueil de Boast sont, comme « Aubade », formés de cinq distiques. Ce troisième recueil est en étroite relation avec l'œuvre d'Arthur Rimbaud, qui avait fait le projet d'écrire un recueil intitulé *Études néantes*. Comme on peut le lire sur la quatrième de couverture de *Void Studies* :

*Void Studies*, Rachael Boast's extraordinary new collection, realizes a project that the French Symbolist poet Arthur Rimbaud had proposed, but never got round to writing.

En ce qui concerne Jean Cocteau, nous avons déjà dit que le premier poème du recueil s'inspirait de son film *La Belle et la Bête*. Bien sûr, *La Belle et la Bête* est un conte qui a fait l'objet de plusieurs adaptations, et un lecteur qui ne connaîtrait pas bien l'œuvre de Cocteau pourrait ne pas savoir à quelle version Boast fait référence. Toutefois, dans le premier vers, « Resembling Cocteau, the two statues in the pillars » (p. 3), le nom de l'artiste multidisciplinaire français apparaît, ce qui fournit un assez bon indice. Nous avons aussi mentionné que « Desperate Meetings of Hermaphrodites » (p. 74), le dernier poème du recueil, faisait référence au film *Le Sang d'un poète* de Cocteau. Une note à la fin du livre (p. 79) le précise d'ailleurs, ce qui facilite grandement le repérage de la relation intertextuelle. Une deuxième note (p. 78), au sujet du poème « Annunciation in an Elevator » (p. 47), renvoie au poème « L'ange Heurtebise » de Cocteau. Une troisième note (p. 78) établit pour sa part un lien entre le poème « Tearing and Mending » (p. 61) et l'œuvre de Cocteau en mentionnant qu'Emmanuelle Riva jouait aussi dans le film *Thomas L'imposteur*. Le poème « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72) présente également des liens avec Cocteau, dont le prénom complet était « Clément Eugène Jean Maurice ». Nous n'aurions peut-être jamais remarqué cette coïncidence si Boast ne l'avait pas mentionnée lors d'une lecture publique à Toronto en 2014. « Cocteau » figure aussi dans le nom du groupe de musique « Cocteau Twins », qui donne son titre à l'un des poèmes (p. 13). Enfin,

deux « imitations » de poèmes de Cocteau figurent aussi dans le livre : « Moonlight » (p. 34) et « Miracles » (p. 46). Dans les deux cas, la mention (*After Cocteau*) figure sous le titre, et Boast insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas là de traductions proprement dites, mais plutôt d'adaptations libres.

Abordons maintenant quelques-uns des autres poètes évoqués dans *Pilgrim's Flower*. Boast (2017b) nous a écrit que Sappho avait été sa mentore pour ce recueil, comme Job l'avait été pour *Sidereal*. On trouve de nombreuses références à la poète grecque au fil des pages. Nous avons déjà dit que « Balmerino Abbey » (p. 30-31) était rédigé en strophes sapphiques. Il est intéressant de noter que le poème suivant s'intitule « After Sappho » (p. 32) et qu'il s'inspire partiellement d'un de ses fragments. De plus, entre le titre « The Flowers » et la première strophe se trouve le fragment 150 de Sappho :

For in a house that serves the Muses / there must be no lamentation: such a thing /  
does not befit it. (p. 55)

Le poème suivant, « Milestones » (p. 56), est précédé d'une citation de Coleridge, qui se demande « *What can Sappho's Leap have been beyond this?* ». L'épigraphe de la suite poétique « The Garden Path » (p. 65-71) s'inspire aussi d'un fragment de Sappho, traduit par Anne Carson dans *If Not, Winter* (une note à la page 79 du recueil le précise), ce qui crée un lien intertextuel de plus, cette fois avec la poète canadienne. D'autres références à Sappho se trouvent dans « The Garden Path » : le sixième poème de la suite s'intitule « *VI On Sappho* ». Une information biographique sur l'auteure est pertinente dans le cas qui nous occupe : Boast nous a révélé, lors de notre entretien privé du 14 juillet 2017, qu'elle a déjà été propriétaire d'un bateau baptisé *Sappho*. Ce bateau est d'ailleurs mentionné une autre fois, dans « To St Mary Redcliffe » (p. 20). L'autre référence à Sappho dans « The Garden Path » nous a été signalée par Boast dans l'exemplaire annoté qu'elle a mis à notre disposition. Le vers « The river's a mystery school », à la page 69, fait référence à une école pour jeunes filles qu'aurait tenue Sappho, selon une légende que Boast a portée à notre attention<sup>19</sup>. Enfin, une note à la fin de l'ouvrage (p. 77) indique

---

<sup>19</sup> Voir, au sujet de cette légende, les traductions de Sappho réalisées par Pigeaud (Sappho 2004 : 11-12) et par Vérain (Sappho 1995 : 69).

qu'Anna Akhmatova était reconnue, dans les cercles qu'elle fréquentait, comme une Sappho russe<sup>20</sup>.

Une autre des figures fort présente dans *Pilgrim's Flower* est Samuel Taylor Coleridge. Celui-ci a déjà vécu à Bristol, ville où réside Boast. Il est question du mariage de Coleridge dans « To St Mary Redcliffe » (p. 20) et dans la note de fin de livre qui l'accompagne (p. 77). De plus, cette suite poétique contient un court extrait du poème « Kubla Khan » de Coleridge, soit l'expression « a miracle of rare device » (p. 21). N'étant pas très familière avec l'œuvre de Coleridge, ni en langue originale ni en français, nous n'aurions pas repéré cette expression, qui n'est signalée par aucun moyen typographique, sans le concours de Boast – c'est elle qui nous a indiqué la référence dans l'exemplaire annoté. Le poème qui suit « To St Mary Redcliffe », « The Withdrawing Room » (p. 23), fait aussi allusion à Coleridge. Cette fois, nous avons repéré les liens intertextuels sans l'aide de l'auteure. Dans ce poème, il est question d'un « young Devonian », et en faisant des recherches sur Coleridge pour d'autres poèmes, nous avons appris qu'il était né dans le Devon. Nous avons conclu qu'il s'agissait de lui, et notre intuition a été confirmée par Boast, dans l'exemplaire annoté. Nous avons aussi trouvé, en cherchant dans Google, que l'expression « *a repetition in the finite mind* » (en italique dans le texte) était de Coleridge, et qu'elle avait déjà été traduite dans le passé par « une répétition dans l'esprit fini » (Borm 2005 : 407). Ajoutons à cela que la note en fin d'ouvrage (p. 77-78) qui accompagne « The Withdrawing Room » traite du militantisme anti-esclavage de Coleridge. Deux autres poèmes, très semblables sur le plan formel puisqu'ils sont tous deux composés de quatre quintils, font référence directement à Coleridge : « The Notebook » (p. 25) et « Milestones » (p. 56). Le premier est précédé de l'épigraphe « (*Coleridge's tour of Scotland*) », qui ne laisse pas vraiment place à l'ambiguïté, tandis que l'épigraphe du deuxième, comme nous l'avons vu plus tôt, est un vers de Coleridge qui fait référence au saut de Sappho. Il est question dans ces deux poèmes de la mésentente entre Coleridge et William Wordsworth lors de leurs voyages.

Un autre poète important dans l'histoire de Bristol, Thomas Chatterton (1752-1770), est aussi très présent dans *Pilgrim's Flower*. Son nom est mentionné, entre parenthèses et en italique,

---

<sup>20</sup> Il faut savoir qu'Akhmatova fait elle aussi quelques apparitions dans *Pilgrim's Flower*. Le titre du poème « Re-reading Akhmatova » (p. 4) et la note explicative qui le met en contexte à la fin du recueil rendent plutôt facile le repérage de la relation intertextuelle. Des notes établissant des liens avec la poète russe accompagnent aussi les poèmes « Rosary » (p. 28) et « Bolshoy Fontan » (p. 29).

en guise d'épigraphe pour deux poèmes : « Double Life » (p. 9) et « The North Porch » (p. 49). Ces deux textes font aussi allusion à l'église St Mary Redcliffe, près de laquelle a vécu Chatterton, et d'après laquelle est nommée la suite poétique « To St Mary Redcliffe » (p. 16-22). Le poème « The Charity of Thomas Rowley » (p. 50) fait également référence à cette église, ainsi qu'à Thomas Chatterton. En effet, Thomas Rowley est un pseudonyme que s'était choisi Chatterton. Notons que « The North Porch » (p. 49) et « The Charity of Thomas Rowley » (p. 50) se retrouvent dos à dos dans le recueil, comme les deux faces d'une même médaille. La dernière allusion à Chatterton est plus difficile à repérer : il s'agit du vers « the blue boy on bread and water [...] » du poème « What You Will » (p. 58). C'est Boast qui nous a signalé la référence ici, lors de notre entretien du 14 juillet 2017.

Nous avons déjà mentionné que les références au prénom Thomas abondaient dans *Pilgrim's Flower*. Un deuxième poète originaire de Bristol et dénommé Thomas intervient dans le recueil. Il s'agit de Thomas Norton, auteur de *Ordinall of Alchemy*, long poème alchimique auquel Boast fait référence dans « To St Mary Redcliffe » (p. 16-22). Une note à la fin de l'ouvrage (p. 77) indique que l'épigraphe et « l'acrostiche » sont tirés de *Ordinall of Alchemy*. Pour ce qui est de l'acrostiche, nous avons encore une fois eu recours aux lumières de l'auteure, puisque nous n'arrivions pas à le repérer. Boast nous a indiqué, lors de notre entretien du 14 juillet, que le premier et le dernier mot de chaque poème de la suite, mis l'un à la suite de l'autre, formaient une phrase, soit : « That practice falls far behind where knowledge of the cause is not in mind. » À notre connaissance, il n'existe pas de version française de *Ordinall of Alchemy*, et la version originale, composée au Moyen Âge, est pratiquement incompréhensible pour un lecteur d'aujourd'hui.

Des poètes contemporains de Boast sont aussi mentionnés dans le recueil. Le poème « St Mary's Quad » (p. 45), par exemple, est dédié à Ciaran Carson, et le fait que le premier mot commence par la lettre « a » et le dernier par la lettre « z » n'est pas une coïncidence : il s'agit d'un hommage à l'ouvrage *Letters from the Alphabet* du poète irlandais. Dans ses notes et ses remerciements, Boast mentionne aussi le nom de Don Paterson. Ce dernier a produit des adaptations de sonnets de Rilke, et Boast s'est inspirée de l'expression « True emblem », tirée de ces versions, dans « The Garden Path » (p. 65-71). Par ailleurs, le poème « Songs » (p. 39) porte

la mention « (*After Machado*) », et dans son exemplaire annoté, Boast nous renvoie aux versions de poèmes d'Antonio Machado qu'a produites Paterson.

Nous avons vu que le thème de la religion était exploité dans *Pilgrim's Flower*. Aussi n'est-il pas surprenant que le recueil comprenne des références à la Bible. Nous avons déjà mentionné le cas de « Song of Songs », au centre du livre. De plus, Boast nous a signalé que le dernier vers du poème « Caritas » (p. 5) faisait allusion aux Actes 17 : 28 du Nouveau Testament. En outre, le poème « The Scribe's Migraine » (p. 48) se termine par deux vers tirés du livre de Ruth : « *that the man was afraid, / and turned himself: and, behold* ».

Il faut aussi souligner deux cas de « fausse intertextualité » que nous avons relevés. D'abord, le titre de la suite « Three Poems after Rioja » (p. 52-53) donne à penser que Boast établit un lien avec les écrits d'un poète qui s'appelle Rioja. De fait, il existe bel et bien un poète espagnol nommé Francisco de Rioja (1583-1659). Toutefois, Boast nous a dit qu'elle ne connaissait pas ce poète et qu'elle faisait plutôt allusion au vin du Rioja, région d'Espagne! Ensuite, le titre « What You Will » (p. 58) suivi de la mention (*Or, Twelfth Night*), laisse croire que le poème est lié d'une manière ou d'une autre à la pièce de Shakespeare qui porte le même titre. Or, après une lecture attentive de cette œuvre, nous n'avons perçu aucune relation entre le contenu ou la forme du poème et celle de la pièce de théâtre. Nous avons interrogé Boast à ce sujet, et elle nous a expliqué qu'elle avait composé ce poème la nuit précédant la fête des Rois (nuit que l'on appelle *Twelfth Night* en anglais). Ce n'est que plus tard qu'elle a remarqué qu'il s'agissait du sous-titre d'une pièce de Shakespeare, et qu'elle a décidé d'ajouter le titre principal « What You Will »...

À partir des exemples que nous venons de donner, nous pouvons classer en trois grandes catégories les façons dont Boast entre en dialogue avec d'autres poètes dans son recueil. Ses sources d'inspiration sont parfois indiquées dans des notes à la fin de l'ouvrage, ou alors dans des épigraphes de type « (*After Rimbaud*) ». Ce premier type de référence est donc explicite. Dans un deuxième cas, des passages en italique peuvent mettre la puce à l'oreille du lecteur ou de la traductrice, comme ce fut le cas pour « *a repetition in a finite mind* ». Enfin, il arrive aussi que rien ne signale l'emprunt intertextuel : « a miracle of rare device » serait passé inaperçu si Boast ne nous en avait pas fait mention. Ajoutons à cela les cas de fausse intertextualité, qui ont aussi posé un certain défi au moment de la traduction.

Nous avons vu dans ce chapitre que le recueil *Pilgrim's Flower* entretenait des relations paratextuelles et intratextuelles avec le premier ouvrage de Boast, que sa cohérence interne était assurée par une multitude de liens intratextuels sur les plans thématique et formel, et que son auteure était en dialogue avec plusieurs autres poètes, de façon plus ou moins explicite, selon le cas. Pour conserver, dans la traduction, ces différentes caractéristiques du recueil, il a d'abord fallu réfléchir à leur effet sur le lecteur, puis nous poser des questions sur la façon de rendre (ou non) la référence intra- ou intertextuelle. Dans les prochains chapitres, nous analyserons nos traductions de 30 poèmes en nous attardant tout particulièrement sur les solutions retenues pour relever les défis traductifs liés à l'intra- et à l'intertextualité.



## Chapitre 2 : Intratextualité

Dans ce deuxième chapitre, nous nous intéresserons au traitement des liens intratextuels dans notre traduction des 30 poèmes retenus. Nous faisons l'hypothèse suivante : compte tenu de toute l'importance que nous avons accordée, lors de l'analyse du texte source, aux thèmes récurrents sur le plan intratextuel, nous nous attendons à ce que ces éléments se retrouvent aussi dans notre traduction. Nous nous attarderons ainsi à la présence des éléments thématiques intratextuels qui assurent la cohésion de l'ouvrage et qui créent au sein de celui-ci un « rythme sémantique » pour observer si et comment ils se manifestent dans notre traduction.

Pour réaliser cette analyse, nous nous inspirerons des travaux de Stratford (2011), qui propose une méthode d'analyse des traductions poétiques selon trois aspects : conceptuel, sonore et spatial. Notre analyse des éléments intratextuels portera majoritairement sur l'aspect conceptuel. C'est en effet surtout au sens des mots-clés récurrents que nous nous intéresserons. Les aspects sonore et spatial seront aussi considérés, mais dans une moindre mesure. En adaptant la grille d'analyse élaborée par Francis R. Jones (1989), Stratford divise en trois approches (structurelle, fonctionnelle et adaptative) les stratégies traductives utilisées pour traiter chacun des trois aspects du poème. Cette façon de faire permet d'aborder de façon distincte les trois dimensions d'un poème, et pour chacune de cerner certaines tendances : la traductrice a-t-elle une volonté de « coller » le plus possible au texte original en recourant à l'approche structurelle? Cherche-t-elle au contraire à s'en éloigner en recourant à l'approche adaptative? Ou tâche-t-elle de trouver un juste milieu entre le poème original et les normes de la langue et de la littérature cibles, selon l'approche fonctionnelle? Au besoin, les définitions données par Delisle (2003) dans son ouvrage *La traduction raisonnée* serviront de compléments pour décrire les opérations utilisées pour traduire certains passages. Compte tenu de notre hypothèse, soit que les éléments créant des liens intratextuels dans l'original se retrouveront dans notre traduction, il nous apparaît pertinent de chercher à savoir à quelles stratégies nous avons le plus eu recours.

Pour ce qui est de l'aspect conceptuel du poème traduit, l'approche structurelle peut créer un effet d'étrangeté, si l'on a massivement recours à une stratégie d'importation (calques, emprunts, mots apparentés), mais cela n'est pas forcément le cas (Stratford 2011 : 147). L'approche fonctionnelle regroupe quant à elle cinq stratégies : le transfert (soit l'équivalence

sémantique et stylistique), la divergence (lorsque plusieurs sens sont introduits là où il n’y en avait qu’un seul au départ) et la convergence (lorsqu’un seul sens ne reste alors qu’il y en avait plusieurs au départ), l’improvisation (lorsque des éléments de sens absents de l’original sont introduits à des fins de compensation) et l’abandon (omission sans perte sémantique importante) (Stratford 2011 : 146-147). En ce qui concerne l’approche adaptative, elle regroupe deux stratégies : l’adaptation (la non-équivalence sémantique ou stylistique) et l’abandon (omission avec perte sémantique importante) (Stratford 2011 : 147). À cette étape, il convient de mentionner que comme nous ne présentons pas tous les poèmes de *Pilgrim’s Flower*, notre traduction présente des traits adaptatifs sur le plan macrotextuel, en raison d’un abandon important. Toutefois, toujours sur le plan macrotextuel, comme nous avons porté une attention particulière aux mots-clés qui créaient des liens entre les différents poèmes sélectionnés et tenté de reproduire ce « rythme sémantique » dans notre traduction, nous sommes portée à croire que notre approche est soit structurelle (sans effet d’étrangeté), soit fonctionnelle. En nous intéressant à l’échelle microtextuelle aux différents mots-clés anglais et aux mots français choisis pour les rendre, nous pourrions vérifier si les traductions privilégient l’une ou l’autre des deux approches.

Pour procéder à cette analyse, nous avons créé le tableau 2<sup>21</sup>, qui nous a permis de dénombrer les occurrences de chaque mot-clé, de les comparer avec les occurrences des poèmes originaux, telles que comptabilisées dans le tableau 1<sup>22</sup>, et d’observer les tendances qui se dessinaient. Nous avons ensuite créé le tableau 3<sup>23</sup>, où nous avons classé les mots-clés français utilisés dans notre traduction selon leur degré de ressemblance avec les mots-clés anglais utilisés dans le recueil original. Nous considérons comme apparentés les mots présentant des similarités phoniques ou graphiques, et bien souvent une étymologie commune.

### **2.1. Mots-clés traduits quasi systématiquement par un mot apparenté**

Nous avons recensé 18 mots-clés anglais<sup>24</sup>, liés à différents thèmes récurrents analysés au chapitre 1, qui ont été quasi systématiquement rendus par des mots apparentés en français.

---

<sup>21</sup> Voir annexe C.

<sup>22</sup> Voir annexe B.

<sup>23</sup> Voir annexe D.

<sup>24</sup> river, riverbank, riverbed, mirror, flower, rose, fire, music, air, airborne, choir, chorus, reverb unit, amplifier, diminuendo, hymn, instrument et sounding-hut.

## River

Parmi ces 18 mots-clés, celui qui revient le plus souvent est « river », présent 15 fois dans la version anglaise. En français, on compte 12 occurrences du mot « rivière », dont une fois dans le syntagme « lit de la rivière », qui sert à rendre « riverbed ». Nous pourrions ici voir un recours à l'approche structurelle, le mot « rivière » étant très proche du mot « river ». Cependant, nous y voyons plutôt un cas de convergence, le mot « river » étant polysémique, puisqu'il peut être traduit, selon le contexte, par « fleuve » ou « rivière ». Or, nous savons que dans la plupart des poèmes où « rivière » a été utilisé en français (soit « The Window » [une fois], « Spring Tide »<sup>25</sup> [une fois] et « The Garden Path » [dix fois]), nous devons opter pour ce mot, puisqu'il y est question de l'Avon, une rivière, et non un fleuve, qui coule à proximité du domicile de la poète. Le mot « river » n'a été rendu qu'une seule fois par « fleuve », dans « IV. Dun Holm » (p. 6), au sein du syntagme « fleuve immaculé du temps ». Ce choix s'explique par des considérations principalement stylistiques : nous trouvions que « fleuve » était plus élégant que « rivière » dans ce vers. D'abord, du côté phonique, le nom « rivière », accolé à l'adjectif « immaculée », crée une répétition de la syllabe « ri » en raison de la liaison, ce que nous jugeons plus ou moins agréable à l'oreille. Ensuite, comme le vers où se trouve cette expression (« by time's immaculate river ») est assez court en anglais, nous avons peut-être aussi penché, inconsciemment, pour le mot « fleuve » en raison de sa brièveté, afin de produire en français un vers presque aussi concis (9 syllabes pour « par le fleuve immaculé du temps »). En outre, du côté conceptuel, l'image créée par le mot « fleuve » évoque une certaine vastitude, qui semble plus compatible avec le « temps » qu'une simple rivière. Enfin, un fleuve (le Wear) coule à proximité de Dun Holm, en Angleterre du Nord-Est, région dont il est question dans le poème, ce qui a contribué à confirmer notre choix.

Le mot « river » a aussi été traduit une fois par un mot non apparenté, soit « flots », dans « The Garden Path » (p. 69), ce qui constitue une divergence, le mot « flots » étant plus large sémantiquement que le mot « river ». L'image est tout de même équivalente, puisque les flots évoquent aussi un cours d'eau. Notons que ce choix a sans doute été opéré pour éviter une répétition. Dans notre toute première version manuscrite dans notre journal de bord, nous avons écrit « rivière », mais dès la première version tapée à l'ordinateur, c'est le mot « flots » qui est

<sup>25</sup> Il peut sembler étrange de parler de marée dans le titre alors qu'il est question d'une rivière dans le poème, mais nous avons choisi d'interpréter cette marée comme une expression figurée des émotions du sujet lyrique.

utilisé. « River » est aussi resté deux fois en anglais dans cette suite poétique, dans les titres de chansons *Moon River* et *Deep River* (p. 70), ce qui constitue un recours évident à l'approche structurelle. Nous avons brièvement envisagé de remplacer ces deux titres de chansons par des titres français, ou encore par des paroles de chanson évoquant l'eau ou la rivière, mais nous n'en avons pas trouvé qui nous satisfaisait, et nous avons jugé que ces quelques mots anglais créeraient une certaine intertextualité non dénuée d'intérêt au sein du poème. Notons que Boast avait inséré les mots français « *Bateau Ivre* » dans cette suite poétique, à la page 68. Le fait que « *The Garden Path* » contienne, en traduction française, quelques mots anglais ne va donc pas à l'encontre du sens du texte, déjà un peu multilingue en langue originale.

Toujours dans le thème de la rivière, le mot de même famille « *riverbank* » a été rendu par « *rive* » dans nos traductions des poèmes « *The Garden Path* » (p. 66) et « *Dream Location* » (p. 73). Dans le premier cas, notre choix a été motivé par la similarité phonique et étymologique du mot « *rive* » avec le mot « *rivière* », puisqu'en anglais on retrouvait les mots « *river* » et « *riverbank* » dans le même vers. Nous voulions conserver cette similitude, qui crée un effet intéressant, puisque la répétition de sons dans « *la rivière et la rive* » rappelle un peu le mouvement des vaguelettes qui atteignent la rive, ce qui évoque sur le plan sonore l'image décrite sur le plan conceptuel. Notre approche a été plutôt structurelle dans ce cas. Le mot « *riverbank* » peut aussi se traduire par « *berge* », et c'est ce mot que nous avons d'abord utilisé dans « *Dream Location* », ainsi qu'ailleurs dans « *The Garden Path* » pour rendre le mot « *bank* », qui apparaît une fois à la page 67 et deux fois à la page 69. Toutefois, au moment de réaliser la présente analyse, nous avons poussé nos recherches sur les mots « *rive* » et « *berge* » et avons découvert que si la rive désigne le bord d'un cours d'eau en général, la berge est souvent décrite comme étant en pente<sup>26</sup>, ce qui correspond moins aux images mentales que nous avons à la lecture des poèmes de Boast. Nous avons donc modifié nos traductions afin d'utiliser le mot « *rive* » au lieu de « *berge* ». Ce qui paraît essentiellement structurel en apparence est donc le fruit d'une réflexion plus poussée qui considère les aspects sonore comme conceptuel.

Si l'on résume, on pourrait croire que toutes les occurrences du mot « *river* » qui ont été traduites par le mot « *rivière* » constituent des recours à l'approche structurelle, puisque ces mots sont apparentés. Or, ce n'est pas si simple. La rivière et les rives du monde réel qui ont inspiré les

---

<sup>26</sup> Centre national de ressources textuelles et lexicales 2012 : en ligne; Wikipédia 2019 : en ligne.

poèmes de Boast ont orienté nos choix, beaucoup plus que ne l'ont fait le désir de produire une traduction dont les mots ressemblent à ceux de l'original. Par ailleurs, pour des raisons stylistiques, nous avons parfois opté pour un autre mot que « rivière » pour traduire « river », comme « fleuve » dans « Dun Holm », ce qui a permis d'éviter des sonorités que nous jugions indésirables, ou comme « flots » dans « The Garden Path » pour éviter une autre répétition du mot « rivière », déjà omniprésent dans cette suite poétique.

### *Mirror*

Observons un deuxième cas. Le mot « mirror », qui est l'un des cinq secrets de la Bête, figure huit fois dans notre sélection. Nous l'avons traduit sept fois par un mot apparenté, soit « miroir ». Dans notre traduction « Desperate Meetings of Hermaphrodites » (p. 74), nous avons toutefois utilisé une fois le mot « glace » pour varier un peu le vocabulaire utilisé au sein de ce poème en particulier, qui compte à lui seul trois des occurrences du mot « mirror », dont deux à la quatrième strophe. Il s'agit d'un cas de divergence, puisque « glace » peut aussi faire référence à l'eau dans sa phase solide, et comme il est bel et bien question d'eau dans la dernière strophe du poème, cela crée une certaine ambiguïté qui n'était pas présente en anglais. Cependant, du côté des sonorités, « à travers la glace fracassée », grâce à la consonne occlusive [g] suivie par la consonne alvéolaire [l] puis par la consonne sibilante [s], qui se trouve aussi dans « fracassée », évoque davantage le fracas qu'« à travers le miroir fracassé », où la consonne nasale bilabiale voisée [m] est suivie par la fricative [ʁ]. Dans d'autres contextes où nous avons retenu le mot « miroir », comme dans « leurs pages se changent / en miroirs » (p. 13) ou « j'ai vu / des miroirs dans mes songes » (p. 66), le mot « glace » aurait pu être interprété à tort comme synonyme de « crème glacée », ce qui aurait créé une interprétation complètement différente de celle visée par Boast, sans rapport avec les secrets de la Bête évoqués dans le premier poème du recueil. Quant aux mots « reflets » ou « réflexion », qui représentent l'image que le miroir renvoie, ils n'auraient pas fonctionné dans la plupart des contextes, puisque Boast parle généralement du miroir en tant qu'objet concret dans ses poèmes.

Ainsi, dans le cas du miroir, nous avons le plus souvent opté par un mot apparenté non par souci de calquer l'anglais, mais plutôt parce que ce mot nous paraissait le plus approprié dans les contextes où il figurait, c'est-à-dire dans des contextes où il est question d'un objet bien précis. Il faut aussi dire que « miroir » est le mot qui nous est venu le plus spontanément à l'esprit

lors de la traduction, probablement parce que « glace » n'est pas tellement utilisé en contexte québécois pour désigner cet objet.

### *Rose et flower*

Abordons maintenant le cas de la rose et de la fleur. Le mot « flower », présent sept fois dans notre sélection originale, a été rendu cinq fois par le mot apparenté « fleur ». L'écart s'explique d'une part par le fait que nous n'avons pas traduit littéralement le titre du recueil, *Pilgrim's Flower*<sup>27</sup>. D'autre part, dans le poème « By Appointment Only », le mot « peace-flower » a été rendu par « lis de la paix » (nom commun du *spathiphyllum*). Guidée par des considérations de nature conceptuelle, nous avons opté pour le nom exact de cette plante en français, qui apporte une certaine précision (« lis » étant plus spécifique que « fleur »), mais qui fait encore allusion à la paix, et qui reste quand même une fleur. Même si dans ce cas, le mot « flower » n'a pas été traduit par « fleur », nous considérerons que ce terme correspond au thème et contribue donc au « rythme sémantique » du recueil.

D'autres cas particuliers liés aux fleurs se démarquent. Dans « Cocteau Twins » (p. 13), Boast compare la pensée (thought) à une fleur. Or, la pensée est aussi une espèce de fleur, ce qui, dans notre traduction « je recueillais en mes bras la pensée, / cette fleur », crée un riche double-sens absent de l'original. Dans « The Notebook » (p. 25), Boast mentionne « A field of potatoes in flower ». Ici, il était important de mentionner qu'il s'agissait de la plante dans sa période de floraison, et non du légume seulement, puisque le champ mentionné explicitement dans le poème original a été abandonné dans notre traduction – « Pour les pommes de terre en fleurs et l'œil / intense du coquelicot, il fallait du temps », si bien que sans la précision « en fleurs », le lecteur aurait pu s'imaginer Coleridge attablé devant une assiette de pommes de terre, plutôt qu'en train d'admirer un champ fleuri. Dans « Song of » (p. 35), il est question, au quatrième vers, d'une fleur à quatre ou cinq pétales, puis d'une rose au douzième vers. Comme rien ne permet de savoir s'il s'agit de la même fleur (et il nous semble que les roses ont habituellement plus de cinq pétales), nous avons décidé de conserver le terme générique « fleur » au début du poème. Nous avons aussi conservé le générique « fleur » dans le titre du poème « The Flowers » (p. 55), même

---

<sup>27</sup> Nous avons choisi le reprendre le syntagme *Rose de passage*, présent dans poème central « Song of » (p. 35), en raison de l'importance accordée à la rose dans l'ensemble du recueil. Le groupe prépositionnel « de passage » (qui traduit « transient » dans « Song of »), évoque quant à lui le pèlerinage.

si nous aurions cette fois pu parler d'emblée de roses, puisque le dernier vers du poème (« *when she has the rose while I smell the scent.* ») confirme l'espèce de fleurs dont il était question depuis le début. Or nous préférons faire comme Boast et conserver un certain effet de surprise. Enfin, dans « *The Garden Path* » (p. 66), on ne sait pas de quel type de fleurs il s'agit lorsque Boast évoque « *the sleep of flowers* », alors le générique était de mise.

Les six occurrences de « *rose* » en anglais ont été rendues par « *rose* » en français, et à cela s'ajoute une occurrence dans le titre du recueil que nous avons choisi. Ce mot s'écrit de la même façon en anglais et en français, ce qui pourrait indiquer un recours à l'approche structurelle, d'autant plus que le terme est placé sensiblement au même endroit dans les vers français que dans les vers originaux, et ce, pour toutes les occurrences recensées. Par exemple, dans « *Aubade* » (p. 59), nous retrouvons « *rose* » au premier vers, entre la nuit et la paraffine : « *In the emollient night of roses and paraffin* », « *Dans la nuit émolliente, les roses et la paraffine* »<sup>28</sup>. Notons que nous ne disposions pas beaucoup d'autres choix pour traduire le mot « *rose* ». Certes, nous aurions pu utiliser le générique « *fleur* », employer une métonymie et parler de ses pétales, ou encore changer de type de fleur, mais le choix de « *rose* », dans tous les cas, nous semblait le plus approprié pour conserver la référence au secret de la Bête du premier poème.

Bref, si l'on ne s'intéresse qu'au cas de la rose et de la fleur, notre approche semble essentiellement structurelle. Cependant, le fait que « *flower* » soit devenu « *fleur* » et que « *rose* » soit resté « *rose* » n'engendre pas d'étrangeté. Dans le cas de la rose, si nous avions cherché à trouver d'autres équivalents, pour éviter les répétitions, par exemple, nous aurions perdu la référence au secret de la Bête que nous souhaitions conserver.

### *Fire*

Les mots « *fire* » (quatre occurrences) et « *feu* » (cinq occurrences), bien qu'ils ne partagent pas la même étymologie, ont une sonorité semblable, alors nous les considérerons comme apparentés pour les fins de la présente analyse. Il faut aussi dire que « *feu* » est la première correspondance qui vient à l'esprit. « *Feu* » se trouve une fois de plus dans notre traduction que le mot « *fire* » dans la version originale, du fait que le mot « *ablaze* » dans

---

<sup>28</sup> Notre traduction ne saurait être vue comme totalement structurelle, puisque nous avons omis le mot « *of* », et ajouté une virgule et un article défini, pour des raisons liées au rythme. L'image reste toutefois très semblable.

« Tearing and Mending » (p. 61) a été traduit par « en feu », dans les vers « Il lui répond, le corps en feu / d'aubes remémorées ». Ces mots ne se ressemblent pas, et on perd ici une certaine nuance, puisque « ablaze » implique un feu brûlant vivement, mais nous nous trouvons toujours dans le même champ sémantique. Notre choix s'est porté sur « en feu », sans qualificatif, afin de produire un vers dont la longueur ne serait pas exagérément supérieure à celle du vers original. Par ailleurs, puisque ces mots sont accolés à « le corps », l'image reste tout de même assez saisissante, même si d'après le contexte, et le film qui a inspiré le poème<sup>29</sup>, le corps en question n'est pas en feu au sens littéral. On devrait plutôt y voir une métaphore de la passion. Pour ce qui est du mot « fireplace », dans « The Place of Five Secrets » (p. 3), il a été traduit par « l'âtre », qui ne contient pas le mot « feu » en soi, mais qui l'évoque plutôt implicitement. Notons que nous aurions pu opter pour « foyer », qui présente une étymologie commune avec « feu », mais que nous avons choisi « âtre » puisque ce mot nous semblait plus soutenu et plus poétique. Notre choix n'était fondé que sur une impression, puisque les dictionnaires donnent « foyer » et « âtre » comme parfaits synonymes, l'un n'étant pas plus soutenu que l'autre. Toutefois, « âtre », selon l'outil de fréquence d'Antidote, est un peu plus rare que « foyer ».

Le nombre de fois où le mot « fire » a été rendu par « feu » ne témoigne pas nécessairement d'un désir de rester proche du texte anglais en choisissant un mot apparenté, mais procède plutôt d'un genre d'automatisme, que Delisle (2003) appelle « remémoration », à savoir une « [o]pération du processus de la traduction qui remet en mémoire soit une correspondance lexicalisée, soit une locution, un proverbe, une expression idiomatique, un vers connu, une citation célèbre. » (p. 55). Le mot « feu » nous est venu tout naturellement en mémoire au moment de traduire « fire ». Mentionnons aussi qu'il est présent une fois de plus que le mot anglais « fire », ce qui vient renforcer ce rythme sémantique.

### *Air*

Nous avons recensé deux occurrences du mot « air » en français qui correspondent à des occurrences du mot « air » en anglais<sup>30</sup>. Cependant, dans « Balmerino Abbey », à la page 30, ce mot est au pluriel en français, alors qu'il était au singulier en anglais. Cette modification du nombre visait à rendre le vers plus idiomatique en français, ce qui témoigne d'une approche

<sup>29</sup> Voir chapitre 3 pour plus de précisions sur ce film.

<sup>30</sup> Nous traitons ici de l'air que l'on respire, et non de l'air au sens musical.



plutôt fonctionnelle. En effet, « dans l'air » et « dans les airs » n'ont pas le même sens, et dans le contexte du poème « puis tout près dans les airs, j'ai vu, décroîtée, / luisant de souvenirs d'hommages et chants, / la face d'un vent du nord, lyre d'Aura », écrire « dans l'air » n'aurait tout simplement pas fonctionné. Paradoxalement, le fait d'écrire « dans les airs » plutôt que « dans l'air », nous a aidée à reproduire le nombre de syllabes du vers (rappelons que ce poème est composé en strophes saphiques), ce qui fait que, sur le plan sonore, notre approche est structurelle. Toujours dans « Balmerino Abbey » (p. 30-31), le mot « airborne » (« into that vanishing point of airborne forms / un-blackening at the narrowest angle / of themselves [...] ») a été rendu par « aériennes » (là où s'effacent les formes aériennes / désassombries à l'angle le plus aigu / d'elles-mêmes [...]) ce que nous considérons aussi comme un mot apparenté. En français, cet adjectif est placé après le mot qu'il qualifie, soit « formes », alors qu'en anglais, il est placé avant. Ce respect de l'ordre habituel des constituants de la phrase relève d'une approche plutôt fonctionnelle.

### *Music*

Les trois occurrences du mot « music » ont toutes été rendues par « musique ». Dans « The Charity of Thomas Rowley » (p. 50), nous étions heureuse que les mots employés par la poète dans les vers « copying from books on Heraldry, Antiquity, / on Music, Metaphysics, Astronomy, / Mathematics [...] » puissent se traduire par des mots apparentés en français (« recopiant des livres sur l'Héraldique, l'Antiquité, / la Musique, la Métaphysique, l'Astronomie, / les Mathématiques [...] »), puisque les premières lettres de chacun de ces mots, si on les réunit, forment le mot HAMMAM (bain turc) qui, selon les notes manuscrites de Boast, est lié à la purification, une étape du processus alchimique. Notre souci de reproduire cet acrostiche relève de l'approche structurelle. Dans les deux autres cas, soit dans « By Appointment Only » (p. 14) et dans « The Garden Path » (p. 71) nous aurions pu choisir « mélodie » ou « air » pour rendre « music », mais c'est le mot « musique » qui nous est venu spontanément à l'esprit, par remémoration, lors de la traduction, et c'est ce mot que nous avons décidé de conserver. Notons également que l'emploi du mot « musique » ne crée pas d'étrangeté dans notre traduction.

### *Autres mots liés au thème de la musique*

Enfin, plusieurs mots liés au thème de la musique ont été rendus par des mots apparentés. Les mots « choir » et « chorus » ont été traduits par « chœur », « reverb unit », par le terme technique « réverbérateur », et « amplifier », par « amplificateur ». Nous avons aussi repéré à la page 68 du poème « The Garden Path » quatre mots rattachés au thème de la musique que nous n'avions pas comptabilisés lors de l'analyse du texte source, soit « diminuendo » (diminuendo), « hymn » (hymne), « instrument » (instrument) et « sounding-hut » (hutte que fait / résonner la pluie). Il s'agit de quatre cas où des mots apparentés ont été utilisés. Certes, pour « sounding-hut », nous avons eu recours à une périphrase. Toutefois, nous tenions à conserver le mot « hutte », pour des raisons liées à l'intertextualité que nous aborderons au chapitre 3.

En somme, pour ce qui est du mot « music » et des divers mots liés à ce thème, nous avons très souvent retenu un équivalent qui s'apparentait au mot anglais utilisé.

### *En bref*

Si l'on résume, dans de nombreux cas, nous avons traduit des mots récurrents en anglais par des mots apparentés en français, ce qui correspondrait à une approche structurelle. Toutefois, cela ne s'est pas nécessairement fait dans l'objectif de calquer l'original, et cela ne crée pas non plus d'étrangeté dans le texte d'arrivée. Dans certains cas, comme dans celui de la rivière et de la rive, le monde réel ayant inspiré les poèmes a fait en sorte que nous devions utiliser le mot apparenté dans un souci d'exactitude. Dans d'autres cas, comme dans celui du miroir, le choix de mot visait à éviter des ambiguïtés indésirables. Parfois aussi, l'aspect sonore est entré en ligne de compte, et nous avons retenu des mots pour éviter des répétitions indésirables ou encore pour créer un effet particulier. Enfin, dans grande majorité des cas, c'est simplement la stratégie de remémoration que nous avons utilisée pour traduire ces mots qui nous a fait pencher pour des mots semblables, sans que nous l'ayons sciemment voulu. Il faut aussi dire que les langues française et anglaise ont beaucoup en commun. Nous avons en effet remarqué, en consultant des dictionnaires, que la plupart des mots apparentés avaient une étymologie commune qui remontait au vieux français ou au latin.

## **2.2. Mots-clés traduits quasi systématiquement par un mot non apparenté**

Nous avons recensé 13 mots-clés anglais<sup>31</sup> qui ont été rendus par des mots non apparentés en français. En fait, nous en avons recensé davantage au départ, mais en avons exclu certains de cette analyse, puisqu'ils n'étaient présents qu'une fois dans notre sélection. Nous nous concentrerons donc sur les mots-clés qui reviennent à plus d'une reprise et dont la traduction est révélatrice d'une stratégie globale. Nous verrons que ces mots-clés sont presque toujours rendus par le même mot français, afin de recréer le « rythme sémantique » présent au sein du recueil.

### *Love et ses dérivés*

Avec ses 17 occurrences dans les 30 poèmes originaux retenus, « love » est le mot le plus fréquent parmi ceux auxquels nous avons porté une attention particulière. Notons qu'il est employé comme substantif et comme verbe, et que la forme « loving » est aussi utilisée dans le poème « Caritas » (p. 5). Par ailleurs, les mots de même famille « lover » (p. 69) et « lovely » (p. 70) figurent dans « The Garden Path ». Dans notre traduction, nous comptons 12 occurrences du mot « amour », qui rendent toutes le mot « love », à une exception près : dans le titre du film *Hiroshima mon amour*, le mot « amour » figurait déjà en français dans l'épigraphe du poème « Tearing and Mending » (p. 61), ce dont nous n'avions pas tenu compte dans l'analyse du texte anglais.

Le verbe « aimer » sert aussi à rendre le mot « love » (et son participe présent « loving »), et on le retrouve sept fois dans notre traduction, conjugué de différentes façons. Il faut cependant souligner que l'une de ces sept occurrences (dans « The Charity of Thomas Rowley » [p. 50]) ne renvoie pas à des sentiments affectueux, mais plutôt à une habitude. Nous l'excluons donc de notre analyse. Le mot « love » a aussi été rendu par « amoureuses » dans le poème « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72). Notons que nous avons d'abord traduit « these hands of love » par « ces mains de l'amour », et que nous avons procédé à une recatégorisation après avoir analysé nos stratégies, écrivant plutôt « ces mains amoureuses », dans le but de rappeler la formulation utilisée par Rimbaud dans son poème « Les mains de Jeanne-Marie », qui a servi d'inspiration à Boast. Quant au terme « lover's knot », qui contient le mot « lover », à la page 69, il a été rendu par « nœud des amoureux » en français. Les équivalents recensés dans la base de données TERMIUM Plus pour le terme anglais « true lover's knot » sont « nœud de pêcheur » et « nœud

---

<sup>31</sup> love, water, rain, glove, hand, finger, burn, song, earth, stone, key, wind et breeze

anglais ». Si nous avons choisi l'un de ces équivalents, nous aurions observé un cas de convergence, puisque nous n'aurions retenu que le sens propre du terme (le type exact de nœud), sans sa connotation romantique. Nous jugions cette connotation importante à conserver et avons trouvé quelques occurrences du terme « nœud des amoureux » dans des sites Web d'amateurs de nœuds et de voile<sup>32</sup> et c'est la solution que nous avons retenue. Notons que dans le poème anglais, « lover » est au singulier, tandis que dans notre traduction, « amoureux » est au pluriel, ce qui introduit une idée de réciprocité qui n'était pas nécessairement présente dans l'original.

Seul le segment « no less lovely » (p. 70), traduit par « qui charme malgré », a échappé à notre volonté de toujours traduire « love » par un mot de la même famille que le mot « amour », puisque nous avons cette fois opté pour une recatégorisation de l'adjectif (lovely) en verbe (charmer) en plus d'une modulation, soit un « procédé de traduction qui consiste à restructurer un énoncé du texte d'arrivée en faisant intervenir un changement de point de vue ou d'éclairage par rapport à la formulation originale » (Delisle 2003 : 49). Ce vers a beaucoup changé au fil de nos versions successives, passant de « que ses lacunes ne sauraient ternir » (version manuscrite) à « dont les lacunes ne nuisent au charme » (v1 à l'ordinateur), puis à « dont les lacunes font le charme » (v2), puis à « éclatant malgré ses lacunes » (v3), puis à « aimable malgré ses lacunes » (v4), puis à « charmant malgré ses lacunes » (v5), pour enfin déboucher sur « qui charme malgré ses lacunes », à la suggestion de notre directrice de recherche. Il est intéressant de noter que c'est toujours le mot « lacunes » qui a été utilisé pour rendre l'idée du manque exprimée par le verbe « to lack » et que ces deux mots se ressemblent, même s'ils ne partagent pas du tout la même étymologie. Quoi qu'il en soit, c'est quand même le mot « lovely » qui nous a donné le plus de fil à retordre.

Bref, le mot « love » et ses dérivés ont presque toujours été traduits par des mots de la même famille que le mot « amour ». Même si les mots utilisés ne sont pas apparentés, notre souci de reproduire le « rythme sémantique » du recueil laisse entrevoir une approche plutôt structurelle pour ce thème. Cela dit, dans quelques cas, par exemple lorsque nous avons eu recours à la recatégorisation et à la modulation, notre approche a été fonctionnelle.

---

<sup>32</sup> Atout Nautic 2016 : en ligne; Nico-matelotage 2010 : en ligne; Déliac et Moreau 2014 : en ligne.

### *Water et rain*

L'eau est le plus présent des quatre éléments dans *Pilgrim's Flower*. Ce thème est d'ailleurs aussi représenté par le mot « river », que nous avons abordé plus tôt, et qui a le plus souvent été traduit par le mot apparenté « rivière ». Alors que le mot « water » figurait 16 fois dans la sélection originale anglaise, on recense 12 occurrences du correspondant « eau » dans la version française. Cependant, des mots du même champ lexical ont été utilisés. « Onde » (« pour l'éveil clair et frais de l'onde »), « flots » (« répand ses petites / rumeurs jusqu'à faire des flots / un chœur »), « fluide » (« d'un songe où tes bras sont fluides ») et « liquide » (« de la musique liquide que joue l'avenir ») sont tous présents dans « The Garden Path » (p. 65-71) pour rendre « water », ce qui a l'avantage de varier le vocabulaire, tout en restant dans le thème. De plus, la présence des adjectifs « fluide » et « liquide » permet d'éviter des lourdeurs qu'auraient pu entraîner des groupes prépositionnels comme « de l'eau » ou « d'eau ». Le mot « onde » est plus soutenu que le mot « eau » et, tout comme « flots » et « fluide », il ajoute une dimension de mouvement qui n'est pas explicite dans l'original. Dans ces trois cas, on peut donc parler de divergence, une stratégie qui fait partie de l'approche fonctionnelle. Pour ce qui est du mot « liquide », il qualifie le mot « musique » afin de rendre l'expression « water-music », dans le vers « the water-music strung from the future ». Le syntagme « water music » peut évoquer au lecteur mélomane la *Musique sur l'eau* d'Haendel, même si le titre de cette œuvre s'écrit sans trait d'union en anglais. Comme cette allusion disparaît avec « musique liquide », il y a convergence.

Notons aussi, toujours dans la même suite poétique, qu'une occurrence de « river » (p. 65) a été traduite par « eaux de la rivière », ce qui explicite la notion d'« eau » sans toutefois modifier le sens du segment. On peut y voir un cas de compensation, puisqu'on compte une perte nette du mot « water », lorsque « water-levelled » (p. 68) a simplement été rendu par « nivelée ». Le mot « underwater » (p. 70) a aussi été implicite en français, où il est seulement question d'un sillon raclé dans la vase. Nous jugeons qu'il s'agit là de deux abandons sans perte sémantique significative, qui relèvent donc de l'approche fonctionnelle.

Toujours en lien avec l'élément aquatique, les six occurrences du mot « rain » ont toutes été rendues, par remémoration, au moyen du mot « pluie » dans notre traduction. Il aurait aussi été possible d'utiliser des quasi-synonymes, comme « averse » ou « ondée », et en fait, dans nos premières versions de « Reciprocity » (p. 8) et de « The Window » (p. 33), nous avons utilisé ces

mots, mais avons finalement arrêté notre choix sur « pluie ». Dans *Reciprocity*, « ondée d'été » avait une sonorité étrange en raison de la répétition de la syllabe « dé ». Notre choix s'explique donc par des considérations liées à l'aspect sonore. Dans « *The Window* », c'est plutôt l'aspect conceptuel qui nous a fait opter pour « pluie » : la pluie est moins éphémère et moins violente qu'une averse, pour cadrer avec l'atmosphère plutôt douce du poème. Enfin, dans « *The Notebook* » (p. 25), notre choix s'est porté sur « pluie » pour des raisons sonores. La dernière strophe en anglais comporte une rime entre le deuxième et le cinquième vers, soit « brain » avec « rain ». Nous avons voulu faire écho à ce jeu sonore en introduisant aussi une rime dans notre traduction, soit « brandy » et « pluie », même si ces deux mots se trouvent dans le dernier vers en français.

Comme nous n'avons pas systématiquement traduit « water » par « eau », notre approche pour traiter cet élément semble un peu plus fonctionnelle que pour les termes étudiés précédemment. Pour la pluie, notre approche semble aux premiers abords structurelle, puisque nous avons toujours traduit « rain » par le même mot, mais en fait, des raisons bien précises, liées à l'aspect sonore ou conceptuel (desir d'éviter une sonorité indésirable ou de produire une rime, nuances entre une pluie et une averse) expliquent nos choix.

### *Glove, hand, finger*

Intéressons-nous maintenant à un secret de la Bête, le gant, et aux mots-clés du même champ sémantique, soit la main et les doigts. La seule occurrence du mot « gant » correspond à la seule occurrence du mot « glove » dans l'échantillon retenu. On retrouve aussi le segment « gantées d'une odeur de souci », qui rend « smelling of marigolds » dans le poème « *The Hands of Jean-Maurice* » (p. 72). Il faut savoir que « Marigold » est aussi une marque de gants de caoutchouc (voir Marigold 2019) et que c'est la volonté de conserver une référence intertextuelle, que nous aborderons au chapitre 3, qui nous a poussée à préciser que ces mains étaient gantées.

Alors que l'on compte 16 fois le mot « hand » en anglais, on compte 14 fois le mot « main » en français. Cette différence s'explique par trois disparitions du mot « hand », et par un ajout du mot « main » là où il n'y avait pas de « hand » en anglais. Premièrement, le segment « everything that's out of our **hands** » du poème « *Spring Tide* » (p. 64) a été rendu par « tout ce qui file entre nos **doigts** » en français. Nous avons choisi d'utiliser une expression idiomatique

qui fait référence, par métonymie, aux parties de la main, plutôt que de nous en tenir à une formulation moins imagée comme « tout ce qui nous échappe ». Deuxièmement, l'expression « time on my **hands** » dans « The Garden Path » (p. 69) a été traduite par « temps libre ». Ici, l'image des mains a été évacuée à l'étape de la révision. Nous avons d'abord essayé de la conserver, puisque la strophe en question traite de nœuds, noués grâce aux mains, mais nous avons finalement convenu avec notre directrice que de traduire littéralement cette expression créerait un effet d'étrangeté indésirable. Nous avons donc opté pour un abandon avec perte sémantique faible, ce qui correspond à une approche fonctionnelle. Notre premier instinct était toutefois structurel. Troisièmement, une des occurrences du mot « hands » dans « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72) a été rendue par le pronom relatif « où », accompagné de la préposition « d' », dans les vers suivants : « Jean-Maurice a des mains sveltes, / d'où émergent les os chanteurs des oiseaux ». Cela a permis d'éviter une répétition qui aurait créé une lourdeur dans le texte français. Comme le sens demeure le même, nous jugeons qu'il s'agit d'une implicitation, que définit ainsi Delisle (2003 : 44) : « résultat d'une économie qu'on obtient en ne reformulant pas explicitement dans le texte d'arrivée des éléments d'information du texte de départ quand ils ressortent de façon évidente du contexte ou de la situation décrite et sont présupposés par les locuteurs de la langue d'arrivée ». Bref, trois occurrences du mot « hand » n'ont pas été rendues par « mains » en français. Cependant, les mots « agitant la **main** », qui rendent « waving » dans « The Window » (p. 33) viennent compenser, dans une certaine mesure, ces pertes. Il s'agit ici d'un cas de compensation obligée, puisqu'il n'existe pas de verbe précis en français pour rendre ce mot. On dénombre aussi deux occurrences de plus du mot « doigt » dans notre traduction que d'occurrences du mot « finger » dans les poèmes en anglais. D'une part, cela est attribuable au fait que nous avons traduit « everything that's out of our **hands** » par « tout ce qui file entre nos **doigts** » dans « Spring Tide » (p. 64), comme nous l'avons mentionné plus tôt, et, d'autre part, parce que nous avons traduit « rule of **thumb** » par « au bout des **doigts** » dans « The Garden Path » (p. 70). Cette solution relève de l'improvisation, une autre stratégie de l'approche fonctionnelle : « rule of thumb » se traduit le plus souvent par « en règle générale », mais il s'agissait ici d'un jeu de mots avec les vers précédents, où il était question de cordes de guitare pincées et non grattées. De plus, nous trouvions intéressante l'assonance entre « ne les gratterai **pas** » et « au bout des **doigts** » pour rendre les sonorités semblables en anglais « not strummed, modesty / the rule of **thumb** ».

Au total, en anglais comme en français, on dénombre 23 occurrences de mots liés à l'idée de la main, étroitement liée au gant, qui est l'un des cinq secrets de la Bête. Cependant, même si dans la grande majorité des cas, les mots-clés anglais ont toujours été traduits par le même mot français, nous avons recensé des cas où nous avons eu recours à d'autres stratégies de traduction de nature fonctionnelle – improvisation, métonymie, abandon, implication, compensation – ce qui montre que notre approche n'a pas été systématiquement structurelle pour rendre les mots-clés liés.

### *Le verbe « to burn »*

Nous avons mentionné plus tôt que le mot « fire », qui représente l'un des quatre éléments, avait toujours été traduit par « feu ». En lien avec ce thème, on compte cinq occurrences du verbe « brûler » ainsi que deux occurrences de l'adjectif « brûlant(e) », ce qui correspond aux sept mots de la famille du verbe « to burn » qui se trouvent dans la sélection anglaise. D'autres synonymes auraient pu être employés, comme « se consumer », pour le verbe ou « ardent », pour l'adjectif, mais sans doute par mécanisme de remémoration, nous avons toujours opté pour le verbe « brûler », ce qui crée une impression de recours marqué à l'approche structurelle pour ce mot-clé.

### *Song*

Pour revenir au champ lexical de la musique, nous avons remarqué que le mot « song », qu'on retrouvait six fois en anglais, a été traduit une fois par « chanson », deux fois par « chant », une fois par « chanteurs » et deux fois par « cantique ». Deux fois, le mot « song » était accolé à un autre nom par un trait d'union. À la page 25, dans « The Notebook », il était uni à « line », dans le vers « along the song-line of your withdrawal », que nous avons traduit par « au gré du chant de ton sevrage ». D'après nos recherches, une « songline » (sans trait d'union), est : « (in Australian Aboriginal belief) a route through the landscape which is believed to have been travelled during the Dreamtime (or Alcheringa) and which features a series of landmarks thought to relate to events that happened during this time » ou « a traditional song or story recording a journey made during the Dreamtime » (Oxford Living Dictionaries 2019 : en ligne). Nous avons trouvé un livre de Bruce Chatwin portant sur cette réalité, intitulé en traduction française de Jacques Chabert « Le chant des pistes » (Grasset s.d. : en ligne). Cela étant dit, comme le poème



porte sur le voyage de Coleridge en Écosse, nous ne croyons pas que Boast fasse une référence directe aux « songlines » de l’Australie, et nous n’avons conservé que la dimension musicale de ce mot dans notre traduction. L’autre mot composé comportant le mot « song » est « song-bones », dans « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72). Nous avons cette fois décidé de qualifier les os des oiseaux au moyen du qualificatif « chanteurs », ce qui implique une recatégorisation. Cette solution nous est venue d’emblée lors de notre première version, rédigée à la main. Nous avons par la suite tenté de savoir si « song-bones » était un terme courant en anglais, mais nous n’avons rien trouvé. Notre solution contient une hypallage, comme en anglais : on s’attendrait à ce que « chanteurs » qualifie les oiseaux plutôt que les os, tout comme on s’attendrait à voir « songbird » plutôt que « song-bones of birds ». Ailleurs, en traduisant « Song » par « Cantique » dans les titres « Song of » (p. 35) et « Song » (p. 39), afin de recréer le titre du livre biblique « Cantique des cantiques », nous sommes consciente d’introduire une connotation religieuse qui n’est pas présente dans le mot « song » pris hors contexte. Or, ce mot est bel et bien utilisé en contexte, dans un recueil où le thème religieux est omniprésent : des églises et des saints sont nommés à de multiples reprises, si bien que le mot « cantique » n’y semble pas du tout incongru. Le mot français « chant » est utilisé deux fois de plus dans nos traductions : il sert à rendre le mot anglais « chant » (p. 32) et le mot « sound » (p. 65), que nous n’avions pas comptabilisés dans notre analyse du texte source. Notons que « sound » peut faire référence à un bruit beaucoup moins harmonieux qu’un « chant », ce qui fait de ce choix de mot un cas de convergence. Dans ce cas-ci, le mot « sound » se trouvait dans le contexte suivant : « past the sound / the otter makes ». Le mot « son » nous paraissait trop général dans ce contexte. Nous aurions aussi pu utiliser le mot « cri », mais cela aurait selon nous été incompatible avec l’atmosphère calme du début du poème. Le mot « chant » nous paraissait plus harmonieux. Enfin, le mot « singing », qui a été rendu par « chanter » dans notre traduction de « The Garden Path » (p. 69), avait aussi échappé à notre calcul initial.

En somme, pour ce qui est des mots liés au thème du chant, les stratégies et les mots utilisés varient beaucoup, et ils se situent surtout dans l’approche fonctionnelle. Quand il était accolé à un autre mot par un trait d’union, nous avons dû faire des recherches afin de savoir si ces termes composés étaient des créations de Boast ou des termes courants en anglais. Dans le premier cas, nous avons trouvé des résultats, dans le deuxième, nous croyons qu’il s’agissait plutôt d’une figure de style, que nous avons conservée dans notre traduction. Il était aussi

important de nous pencher sur les connotations des équivalents utilisés : par exemple, le fait de traduire « song » par « cantique » pourrait surprendre hors contexte, mais dans un ouvrage marqué par de nombreuses références religieuses et bibliques, il était tout indiqué.

### *Earth et stone*

En ce qui concerne la terre, un des éléments naturels présents dans *Pilgrim's Flower*, trois occurrences seulement du mot « earth » figuraient dans la sélection anglaise, mais le mot « terre » est présent six fois dans notre traduction. Cela s'explique par le fait que le mot « ground » (que nous n'avions pas comptabilisé lors de l'analyse du texte source) a été traduit par « terre » dans « *IV. Dun Holm* » (p. 6) et « *Balmerino Abbey* » (p. 30-31), et par la présence du syntagme « pomme de terre », dans notre traduction de « *The Notebook* » (p. 25). Notons que dans le cas de la pomme de terre, la référence à l'élément terrestre n'était pas présente dans le texte anglais, où il y avait le mot « potatoes ». Cela dit, comme « pomme de terre » est un syntème, le lecteur francophone ne songera probablement pas à de la terre en lisant ce vers « Pour les pommes de terre en fleurs [...] », mais plutôt à la plante, et plus précisément à ses fleurs. Il aurait certainement été possible de choisir « sol » pour traduire certaines occurrences de « ground », dans « *Balmerino Abbey* », par exemple, mais le fait d'écrire « dans le sol » plutôt que « en terre » nous aurait empêchée de respecter le nombre de syllabes que nous nous étions imposé pour ce poème.

Nous avons aussi comptabilisé les occurrences du mot « stone » dans le thème de l'élément terrestre. Quatre de ses cinq occurrences ont été traduites par « pierre » en français, et c'est le mot « stèles » qui rend « memorial stones » dans « *Double Life* » (p. 9). Dans ce dernier cas, on s'éloigne des éléments naturels, car pour être une stèle, la pierre doit être gravée, ce qui présuppose une intervention humaine. Soulignons néanmoins que trois des quatre autres pierres du recueil ont aussi subi une certaine intervention humaine, puisque dans « *Caritas* » (p. 5), il s'agit des pierres posées d'une église, dans « *Compas Plant* » (p. 7) d'une pierre tombale, et dans « *Balmerino Abbey* » (p. 30-31) des pierres d'une abbaye en ruines. Le mot « pierre » s'imposait alors à l'esprit, plutôt que des mots désignant des matériaux plus bruts comme « roche », « minéral » ou « caillou ». Le mot « pierre » est aussi chargé symboliquement : il pourrait rappeler au lecteur la fameuse phrase du Christ « sur cette pierre je bâtirai mon Église », ce qui est indiqué vu la forte présence du sacré dans le recueil. Dans « *Tearing and Mending* » (p. 61), où il est

question du « souvenir / de l'ombre et de la pierre » notre choix s'est porté sur « pierre » pour une autre raison : il avait l'avantage de former une rime interne avec le mot « poussière », au vers suivant. Des considérations sonores sont donc entrées en ligne de compte.

Le fait d'avoir toujours traduit les mots « earth » et « ground » par « terre », et le mot « stone » quasi systématiquement par « pierre », témoigne d'une approche plutôt structurelle pour cet élément. D'autres équivalents auraient parfois été possibles pour rendre ces mots-clés, mais des considérations sonores (rythmes et rimes internes) ont fait en sorte que nous avons toujours eu recours aux mêmes équivalents.

### *Key*

On compte en français deux occurrences du mot « clef », tout comme en anglais on compte deux « key ». Les mots de même famille « keyboard » et « keyhole » ont été rendus par « clavier » et « serrure », ce qui évoque moins ostensiblement l'idée de la clef. Toutefois, d'un point de vue étymologique, le mot « clavier » renvoie en musique à la réunion des clefs (Dictionnaire Littré s.d. : en ligne), et le mot « serrure » est tout de même étroitement lié au mot « clef » sur le plan sémantique. Cela dit, on pourrait voir une certaine convergence dans la traduction de ces deux mots-clés, puisque la référence directe à la clef est perdue. Bref, ce secret de la Bête est peut-être un peu moins présent en français qu'en anglais, mais la perte n'est pas significative.

### *Wind et breeze*

Nous avons mentionné que toutes les occurrences du mot « air » avaient été traduites par « air » en français. Dans le même champ sémantique, le mot « wind-anchor » de « The Garden Path » (p. 71) a été traduit par « ancre de vent », une solution visant à conserver la juxtaposition entre ce qui fuit (le vent) et ce qui reste en place (l'ancre), qui est paradoxale comme l'histoire d'amour évoquée aux vers précédents, qui perdure parce qu'elle est précaire (« It need hardly be said how precarious / it all was, which is precisely why it's lasted. ») Quant au mot « breeze », qui avait été omis de notre analyse du texte source, il a été rendu par « vent », et non par « brise », dans « Balmerino Abbey » (p. 30-31) en raison des contraintes rythmiques de ce poème en strophes saphiques (trois vers de onze syllabes suivi d'un vers de cinq syllabes). Ici, l'aspect sonore l'a emporté sur l'aspect conceptuel. Il en découle une divergence, car « vent » est moins

précis que « brise ». Notons que le mot « breeze » était aussi utilisé dans « What You Will » (p. 58), et qu'il a alors été traduit par le mot apparenté « brise ».

Pour ce qui est de ces mots-clés, la création lexicale « wind-anchor » a été rendue par un syntagme qui fait appel aux mêmes images, et le mot « brise » s'apparente à « breeze », ce qui indique une tendance structurelle. De plus, notre souci de respecter le rythme de « Balmerino Abbey » témoigne aussi d'une approche plutôt structurelle, même si cela nous a poussée à employer un mot non apparenté alors qu'il en existait un apparenté.

### *En bref*

Bien que de nombreux mots-clés aient été traduits par des mots non apparentés, le fait que ces mots-clés aient presque toujours été traduits par le même mot en français témoigne d'un souci de conserver le « rythme sémantique » du recueil, ce qui donne à penser que notre approche était plutôt structurelle. Cependant, nous n'avons pas hésité, lorsque le contexte le demandait, à recourir à des stratégies issues de l'approche fonctionnelle pour que la traduction se lise bien en français. L'aspect sonore est aussi entré en ligne de compte à plus d'une reprise : par exemple, dans « Balmerino Abbey », notre souci de produire un poème en strophes saphiques nous a poussée à faire certains choix. Notre désir de produire des rimes internes, ou encore d'éviter certaines sonorités indésirables, explique aussi certaines de nos décisions.

### **2.3. Autres cas particuliers**

#### *Le romarin et la boussole*

L'absence de première de couverture en bonne et due forme fait en sorte que le thème du romarin est moins présent dans la version française que dans la version anglaise. Les illustrations et le titre *Pilgrim's Flower* sont en effet absents. De plus, le titre du poème « V. *Compass Plant* » (p. 7), qui fait aussi référence au romarin, a posé un défi de traduction particulier. Une autre plante, *Silphium laciniatum*, porte le nom de « plante boussole » en français. Nous avons donc opté pour « Boussole botanique », ce qui évacue la référence au romarin (convergence), mais qui renvoie encore à l'instrument d'aide à l'orientation présent dans le titre anglais. Nous jugeons en effet que ce symbole a sa raison d'être dans le recueil : une boussole est un outil très utile pour s'orienter lors d'un pèlerinage... ou dans un labyrinthe. Notons que les deux autres occurrences

du mot « compass » (dans les poèmes « The Notebook » [p. 25] et « After Sappho » [p. 32]) ont été traduites par « boussole », par remémoration.

### *Les verbes de changement d'état*

Nous avons aussi analysé nos choix traductifs pour les verbes de changement d'état, qui évoquent les transformations alchimiques. Nous avons parlé au chapitre 1 de la place qu'occupait l'alchimie dans le recueil. Bien entendu, ces transformations s'expriment, dans le recueil, par d'autres moyens que les verbes, mais nous nous sommes concentrée sur ceux-ci, puisqu'ils étaient plus faciles à quantifier. À la page 33, on retrouvait trois fois le verbe « become », qui évoque la métamorphose, dans le dernier vers (« become window, become view, become rain »). En français, ce vers est devenu « de me faire fenêtre, paysage, pluie ». Le verbe n'a pas été répété pour des raisons stylistiques, afin de ne pas alourdir le poème. Il reste néanmoins sous-entendu, et cette implication n'a pas entraîné de perte sémantique significative. C'est aussi le verbe pronominal « se faire » qui a été utilisé à la page 58 pour rendre « became », dans le segment « I became breeze [...] », qui est devenu en français « Je me suis faite brise [...] ». Le *Petit Robert 2008* indique que « se faire » est synonyme de « devenir », mais aussi de « devenir volontairement ». La transformation peut donc sembler émaner du sujet lyrique, qui choisit de se faire fenêtre, de se faire brise. Par ailleurs, cette dernière formulation n'est pas sans rappeler l'expression « se faire belle », fort idiomatique en français. Pour traduire les vers « [...] making the hours / become moments more than themselves », à la page 64, nous avons écrit « [...] changeant les heures / en des moments qui se transcendent ». Même si les heures ne sont plus le sujet du verbe dans notre traduction, dans l'anglais, c'est le mouvement de la rivière qui fait en sorte que les heures deviennent des moments, alors nous jugeons que notre formulation équivaut à l'original sur le plan sémantique, par modulation, en ceci qu'elle évoque le changement entraîné par la rivière, mais d'un point de vue différent. Aux pages 68 et 74, « devient » sert à rendre respectivement « becomes » et « becoming », ce qui constitue deux cas de remémoration. Il est intéressant de noter que le verbe « to become », qui évoque la transformation, a été rendu de plusieurs façons (approche fonctionnelle), si bien qu'il s'est « transformé » lui-même, prenant différentes allures au gré des poèmes où il se retrouvait. De même, les verbes à particule utilisant la préposition « into », qui évoquent une transformation, témoignent d'une variation fonctionnelle : « turn / into » a été traduit par « se changent / en » (p.

13); « dissolving / into » est devenu « se fondant / en » (p. 52); « flinches into » a été rendu par « se muer en » (p. 61). En fait, seules deux traductions semblent relever d'une approche plus structurelle : « changes into » par « se changer en » et « transfigured / into » par « transfigurés / en » (p. 61). Par ailleurs, notons que chaque fois que le verbe était séparé de la préposition par un retour de chariot, il en a été de même en français, ce qui témoigne d'une approche plutôt structurelle en ce qui concerne l'aspect spatial.

### **Conclusion**

Dans ce chapitre, nous nous sommes intéressée aux liens intratextuels présents dans *Pilgrim's Flower*. Nous avons tenté de voir si notre approche pour rendre le « rythme sémantique », créé par les répétitions de mots et de concepts récurrents, a été plutôt structurelle, fonctionnelle ou adaptative.

Il est ressorti de notre analyse que plusieurs mots-clés anglais ont été traduits par des mots apparentés en français, mais que cela n'a pas nécessairement été fait dans un souci de calquer l'original. Par ailleurs, la présence de ces mots apparentés n'entraîne pas d'étrangeté dans le texte traduit. Certains de nos choix reposaient sur des considérations conceptuelles (c'est-à-dire que les référents du monde réel ayant inspiré les poèmes de Boast nous ont incitée à choisir un certain mot plutôt qu'un autre, afin de décrire une réalité bien précise), et d'autres sur des raisons phoniques (rimes ou rythmes) témoignant d'une approche tantôt structurelle, tantôt fonctionnelle de l'aspect sonore. D'autres mots-clés anglais ont été traduits par des mots non apparentés, mais leur omniprésence dans la traduction, puisqu'ils ont souvent été traduits par un même mot répété plusieurs fois, ponctue la sélection traduite et recrée le « rythme sémantique » de l'original. Dans ce cas aussi, des raisons conceptuelles et sonores ont orienté nos divers choix.

Nous concluons, en nous fondant sur les différentes stratégies utilisées, que notre approche a été souvent structurelle, parfois fonctionnelle, mais jamais adaptative (à part sur le plan macrotextuel, puisque seule une sélection des poèmes a été traduite pour les besoins de ce projet de maîtrise). La combinaison des deux premières approches a contribué, selon nous, à produire une version française proche de l'original sur le plan du sens, puisque les liens intratextuels ont largement été conservés, mais aussi idiomatique et lisible comme texte français à part entière. Nous avons effectivement accordé un soin particulier à l'aspect sonore des vers, pour qu'ils produisent certains effets en français, comme des rimes internes ou à la fin des vers, ou

encore pour éviter des combinaisons sonores désagréables. Les rimes (en fin de vers ou à l'intérieur de ceux-ci) ne sont pas les mêmes que dans le texte original, et ne se situent pas toujours aux mêmes endroits, et nous n'avons pas tâché de reproduire avec exactitude le rythme des poèmes originaux, mais le souci qu'accorde Boast à la forme de ses poèmes n'a pas été négligé dans nos traductions pour autant. Il importe de rappeler que pour plusieurs traductologues s'intéressant à la poésie, la forme et le contenu sont pratiquement indissociables. Nous avons pu le constater dans des passages comme « the river and the riverbank » (p. 66), où la répétition syllabique crée un genre de ressac, qui n'est pas sans rappeler le mouvement de la rivière sur la rive, décrit sur le plan conceptuel.

Nous verrons, dans le prochain et dernier chapitre, que l'approche que nous avons employée pour traduire les renvois intertextuels a aussi été guidée par des considérations conceptuelles et sonores, mais qu'elle n'est pas identique à celle que nous avons utilisée pour rendre les liens intratextuels.

## Chapitre 3 : Intertextualité

Dans ce troisième chapitre, nous aborderons chaque auteur auquel Boast fait écho en précisant la forme d'intertextualité employée. La première forme d'intertextualité que nous retrouvons dans *Pilgrim's Flower* est celle que nous qualifions d'explicite. Il s'agit de liens avec d'autres auteurs qui sont mentionnés en toutes lettres dans le texte, soit dans le poème même, soit en exergue, soit dans les notes à la fin de l'ouvrage. À quelques exceptions près, nous avons repéré tous ces renvois sans aide de la poète. La deuxième forme est celle que nous qualifions de moyennement explicite. Il s'agit généralement de renvois à d'autres auteurs signalés par un recours à l'italique, ce qui donne au lecteur un indice de la présence d'intertextualité. Nous classons aussi dans cette catégorie les passages qui étaient déjà en français dans l'original, et qui sont par ailleurs tous en italique. Nous avons généralement été en mesure de repérer seule la source de ces renvois, mais nous avons parfois demandé des précisions à la poète. La troisième forme d'intertextualité est celle que nous qualifions d'implicite. Il s'agit de passages qui contiennent un lien intertextuel que rien d'apparent ne laisse deviner. Dans la plupart des cas, nous n'aurions pas découvert ces liens sans l'exemplaire annoté par Boast. *Pilgrim's Flower* compte également quelques cas de fausse intertextualité, soit des passages où la poète laisse entendre qu'un lien est fait avec l'œuvre d'un autre auteur, sans que ce soit réellement le cas.

### **3.1. Partir en pèlerinage avec Rimbaud**

Nous avons mentionné au chapitre 1 que le recueil débutait par un extrait de poème de Rimbaud, présenté en exergue, en français et en italique : « *La première entreprise fut, dans le sentier / déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur / qui me dit son nom* ». Nous jugeons qu'il s'agit d'un cas d'intertextualité moyennement explicite. En effet, la présence de vers en français, bien que leur origine exacte ne soit pas précisée, crée une certaine étrangeté et risque de faire naître des questions dans l'esprit du lecteur anglophone, qui pourrait décider de chercher l'origine de la citation. Dans notre traduction, il est moins évident qu'il s'agit d'un emprunt à un autre poète, puisque le reste des poèmes traduits est aussi en français. Pour souligner que ce ne sont pas des vers rédigés par Boast, nous avons décidé de placer cet exergue entre guillemets, tout en laissant tomber l'italique. Il s'agit là, sur le plan spatial, d'un cas d'improvisation qui témoigne d'une approche fonctionnelle. L'objectif est de faire en sorte que le lecteur comprenne qu'il s'agit d'un emprunt.



Le poème « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72) fait également référence à Rimbaud, mais cette fois, la source d'inspiration est mentionnée en toutes lettres. Le poème en question, « Les Mains de Jeanne-Marie », peut être consulté sur Internet (Rimbaud s.d. : en ligne). Nous l'avons lu pour nous guider lors de la traduction, et cela a orienté certains de nos choix. Par exemple, nous avons décidé de ne pas franciser le prénom « Maria », au sixième vers, ce qui relève de l'approche structurelle. Le fait qu'il fasse écho au prénom « Juana », présent dans la première strophe du poème de Rimbaud, a confirmé notre choix. Le segment « Le dos de ces mains » a aussi été traduit littéralement, et ce, dès le tout premier jet que nous avons rédigé à la main dans notre carnet à Banff, avant même de lire « Les Mains de Jeanne-Marie ». Il faut dire que le passage anglais correspondant, « The back of these hands » constituait lui-même une traduction assez littérale d'un extrait de la 13<sup>e</sup> strophe du poème de Rimbaud. Sans même le savoir, nous avons donc procédé à une rétrotraduction. La réversibilité de ce passage réside sans doute dans le fait qu'il renvoie à une réalité bien concrète, décrite à l'aide de mots plutôt univoques dans ce contexte. D'autres traductions, comme « le revers de ces mains » auraient été possibles, mais comme cette partie du corps peut être désignée par le « dos » (ou « back ») en anglais comme en français, il n'est pas si étonnant que nous soyons revenue à la formulation originale utilisée par Rimbaud. Dans un autre cas, à la deuxième strophe, nous avons d'abord écrit « ces mains de l'amour » pour rendre « these hands of love », mais nous avons remarqué que Rimbaud utilisait « ces mains amoureuses », alors nous avons modifié notre traduction en conséquence, afin que le lien intertextuel soit plus facile à reconnaître. Cette traduction, qui s'éloigne de la formulation anglaise, est plutôt fonctionnelle.

À la page 68, dans la suite poétique « The Garden Path », on trouve une autre référence à Rimbaud, soit « *Bateau Ivre* », titre de l'un de ses célèbres poèmes, qui figure en français et en italique dans le texte. Nous connaissions déjà ce poème et avons immédiatement repéré ce renvoi moyennement explicite. Dans notre traduction, conformément à une approche plutôt fonctionnelle, nous avons rectifié la casse en écrivant « ivre » avec un « i » minuscule, puisque c'est ainsi que s'écrit le titre dans les deux recueils de Rimbaud que nous possédons (Rimbaud 1957; Rimbaud 2014), mais nous avons conservé l'italique, afin qu'il se démarque du reste du texte et pour que le « B » majuscule n'ait pas l'air d'une erreur. Normalement, comme il s'agit d'un titre de poème, les guillemets auraient été de mise, mais nous jugions l'italique plus esthétique que les chevrons dans le corps du poème. En anglais, la présence d'un titre français

crée un effet de surprise et porte le lecteur à s'interroger sur le sens des mots étrangers. En français, si l'on omettait l'italique et la majuscule, les vers se liraient ainsi : « si bien que le bateau ivre d'hier soir / devient aujourd'hui une hutte que fait / résonner la pluie [...] ». Comme cette suite poétique fait souvent référence à l'eau, il n'est pas étonnant d'y trouver un bateau, et sans recours à la typographie, la référence au poème de Rimbaud pourrait passer inaperçue.

Toujours dans « The Garden Path », à la page 65, on trouve une référence intertextuelle implicite que nous n'aurions pas repérée sans l'aide de Boast. Il s'agit du passage « [...] will disorder / all my senses [...] », que nous avons traduit, dans une version antérieure, par « troubleront / tous mes sens ». Or, comme nous l'avons mentionné au chapitre 1, il s'agit d'une référence aux « Lettres du voyant » de Rimbaud, qui parlent d'un « dérèglement de tous les sens ». Nous avons donc modifié notre traduction pour rappeler davantage les mots employés par le poète français. Notre dernière version se lit donc ainsi : « Dans l'heure, la montée et la baisse / des eaux de la rivière dérègleront / tous mes sens [...] ».

Ainsi, pour ce qui est de Rimbaud, trois formes d'intertextualité ont été utilisées par Boast : explicite, moyennement explicite et implicite. Les stratégies que nous avons utilisées pour faire ressortir ces liens intertextuels vont de la présence de guillemets et d'italique à l'utilisation des mots choisis par Rimbaud même, de façon à ce que le lecteur soit plus à même de reconnaître le clin d'œil. Dans la plupart des cas, nos choix révèlent des tendances plutôt fonctionnelles. Nos solutions ne calquent pas le texte de départ et ne sont pas non plus des adaptations. Elles se situent plutôt dans un entre-deux.

### **3.2. Lire et relire Akhmatova**

Le premier cas d'intertextualité avec la poète russe Anna Akhmatova est explicite et se trouve dans le titre du poème « Re-Reading Akhmatova » (p. 4). Notre titre français, « Relecture d'Akhmatova », conserve cette référence, de façon fonctionnelle, puisqu'il y a passage du participe présent au substantif. La citation en exergue « *And so I, stepping somnambulistically, entered the life and the life frightened me* » est tirée d'un de ses recueils, *Northern Elegies* (traduit en anglais par Nicholas Fersen). Nous avons trouvé une traduction française de ce recueil, *Elegies du Nord et autres poèmes*, signée Christian Mouze (Akhmatova 1989), où nous avons repéré les vers qui forment l'exergue dans le poème « Les années dix » : « Telle une somnambule / Je suis entrée dans la vie et la vie me fit peur » (p. 2). Cette traduction ne nous

satisfaisait pas, en raison notamment de la présence du passé composé et du passé simple dans le même vers. Selon l'Office québécois de la langue française : « En théorie, on emploie davantage le passé simple pour évoquer des événements lointains, alors qu'on emploie le passé composé pour évoquer des faits récents ou dont les conséquences ont un effet durable dans le présent » (Office québécois de la langue française 2019 : en ligne). Or, dans la traduction de Mouze, la première action à survenir, donc la plus ancienne, est « je suis entrée dans la vie », au passé composé – un temps qui devrait évoquer des faits plus récents – et l'action plus récente est « la vie me fit peur », au passé simple – un temps qui devrait évoquer des événements lointains. Par ailleurs, les grammaires scolaires (Fortier 2000 : 64) enseignent que la cohérence d'un texte est assurée par le choix d'un système verbal, pour les actions principales au passé, fondé sur un temps principal qui peut être le passé composé ou le passé simple (et non un mélange des deux). Nous avons donc proposé notre propre traduction : « *Ainsi, d'un pas somnambulesque, / j'entrai dans la vie et la vie m'effraya* ». Selon nous, notre traduction, même si elle ne rime pas, a aussi l'avantage d'être plus près de l'anglais pour ce qui est du « pas » (stepping) de la somnambule, qui est sous-entendu dans la traduction de Mouze. Cela dit, nous jugeons que les changements de catégories grammaticales (le fait de passer du verbe « stepping » suivi de l'adverbe « somnambulistically » au substantif « pas » suivi de l'adjectif « somnambulesque ») font qu'elle relève de l'approche fonctionnelle et non structurelle. Nous avons aussi consulté une autre version anglaise de ce poème, celle de Judith Hemschemeyer (2000), qui présente une variation par rapport aux deux autres traductions trouvées : « And so, wandering like a somnambulist,/ I stepped into life and startled it: » (p. 515). Dans cette traduction, plutôt que ce soit la vie qui effraie le sujet lyrique, c'est le sujet qui fait sursauter la vie. Comme nous ne comprenons pas le russe, il est difficile pour nous de savoir ce qu'Akhmatova a écrit dans son poème original, mais comme nous traduisons ce qu'il y a dans le recueil de Boast, et non les poèmes d'Akhmatova, nous optons pour la première interprétation.

Dans les notes à la fin de l'ouvrage (p. 77), Boast nous apprend qu'Akhmatova, qualifiée par son cercle de Sappho russe, était mécontente de l'imitation de « Requiem » réalisée par Robert Lowell, parue en 1961, avant la publication de l'original en Russie. Nous n'avons pas trouvé la version de « Requiem » parue en 1961, mais nous avons découvert dans un blogue une version publiée originalement dans *Atlantic Monthly* en 1964 (Peters 2013 : en ligne).

Hemschemeyer a aussi traduit « Requiem », et sa version a plutôt bien été reçue par la critique, comme en témoigne le paragraphe suivant :

Hemschemeyer's translation (1990) is almost entirely accurate, but as she does not substitute for rhyme in its function as marker of closure, the poems tend to end flatly. However, she catches the stark simplicity of the original. She is the only translator to reveal, through notes, that the text incorporates allusions to multiple other texts, religious and secular. These notes are well justified as the only way in which the reader can hear some at least of the intertexts perceived by the first audience (readers steeped in the Russian literary tradition) (Classe 2000 : 28).

Dans l'espoir de mieux comprendre le lien entre la note et le poème de Boast, nous avons pris connaissance de l'imitation de Lowell et de la traduction de Hemschemeyer. On pourrait être tenté de croire, à la lecture de la note et du titre « Re-reading Akhmatova », que Boast propose dans son poème sa propre version de « Requiem », mais ce n'est pas le cas. Nous voyons plutôt ce poème comme une conversation entre deux poètes, représentés par les pronoms « I » et « you ». Deux interprétations nous paraissent possibles : notre principale hypothèse est que le « I » représente Boast, comme dans la plupart des poèmes du recueil, et que le « you » représente Akhmatova. L'autre interprétation, que nous jugeons moins plausible, est que le « I » représente Akhmatova, comme dans l'exergue du poème, et que le « you » soit mis pour Lowell. Les pronoms, les articles et les accords ne permettent pas d'identifier formellement le sujet lyrique ou son interlocutrice (ou interlocuteur) en anglais. Nous avons conservé l'ambiguïté présente dans le texte original en évitant nous aussi d'utiliser des adjectifs et des accords qui révéleraient le genre du « je » et du « tu » dans notre traduction. Cela ne nous a pas tellement menée à nous éloigner du texte de départ, puisqu'il contient seulement un adjectif, « unable », que nous avons traduit par « incapable », indéterminé sur le plan du genre. Pour ce qui est des verbes, certains sont au présent et d'autres au passé (*present perfect* et *simple past*). Nous avons rendu ces derniers par des verbes au passé composé avec l'auxiliaire « avoir », et n'avons donc pas dû recourir à des procédés complexes ou à l'adaptation pour éviter les accords révélateurs.

Nous avons traduit un deuxième poème présentant un lien avec Akhmatova, soit « Rosary », à la page 28. Une note à la fin du recueil indique que « Rosary » est aussi le titre du deuxième recueil d'Akhmatova (*Rosaire*, en traduction française de Christian Mouze) et que

Fontanny Dom est l'endroit où la poète russe a vécu en compagnie de son amant Nikolai Pounine, ainsi que de l'épouse et de la fille de celui-ci. Il est question d'un œuf cuit dur pour trois personnes dans le poème. Or, la note indique qu'ils étaient quatre à vivre dans la maison, ce qui nous a incitée à faire quelques recherches. Nous avons trouvé plusieurs sources<sup>33</sup> qui relatent une anecdote selon laquelle Anna Akhmatova aurait offert au poète Ossip Mandelstam, le soir de l'arrestation de ce dernier, un œuf cuit dur. Les trois protagonistes du poème sont donc peut-être Akhmatova, Mandelstam et l'épouse de Mandelstam, aussi présente ce soir-là. Nous avons, dans nos premières versions, écrit que les trois protagonistes se partageaient l'œuf, mais nous avons modifié notre traduction lors de la révision, pour « [...] avec un seul œuf dur / pour trois personnes [...] », puisque Mandelstam aurait mangé l'œuf à lui seul. Toutefois, d'autres interprétations qui auraient admis l'emploi du verbe « se partager » sont aussi possibles : l'œuf pourrait symboliser l'enfant, que se disputent les trois adultes, ou encore l'homme, pour lequel rivalisent les trois figures féminines. Ou alors, comme la fille de Pounine était encore un nourrisson à l'époque, peut-être qu'il s'agit bel et bien d'un œuf cuit dur, seule nourriture pour les trois adultes de la maison. La recherche de liens intertextuels nous a ici menée à opter pour une interprétation qui n'est peut-être pas celle qui viendrait spontanément à l'esprit des autres lecteurs, et nous a poussée à modifier notre traduction. Cela étant dit, l'absence du verbe « se partager » ne rend pas les autres interprétations impossibles. Il s'agit donc selon nous d'un cas de divergence, qui témoigne encore une fois d'une approche fonctionnelle.

Les références à Akhmatova ont beau être explicites, puisque le nom de cette poète figure en toutes lettres dans l'ouvrage et est accompagné de notes explicatives, elles posent tout de même un défi lors de la traduction. En effet, elles nous ont menée à considérer de multiples interprétations et à faire des recherches sur sa vie. Dans tous les cas, nous avons tenté de conserver les ambiguïtés présentes dans le texte original et de ne pas confiner le lecteur à une seule interprétation. À la limite, il y a lieu de se demander si nos traductions ne sont pas un peu plus ambiguës que les poèmes originaux. En effet, Boast, elle, savait sans doute précisément à quels éléments de la vie ou de l'œuvre d'Akhmatova elle faisait référence dans ses poèmes, alors que nous devons nous contenter de suppositions. Guidée, d'une part, par l'approche herméneutique, qui nous enjoint à interpréter ce que le texte nous dit, sans chercher à tout prix à retrouver l'intention de l'auteure et, d'autre part, par notre désir de conserver l'intertextualité

---

<sup>33</sup> Holmgren 1993 : 122; Cixous 1994 : 101; Feinstein 2013 : en ligne; Park 2014 : 111.

présente dans le recueil, que nous considérons comme une caractéristique marquante du recueil, nous sommes allée à la source des textes et des éléments biographiques ayant pu inspirer les poèmes à traduire, ce qui nous a menée à envisager tout un éventail de possibilités, que nous avons tâché de refléter dans notre version. Comme nous l'avons vu, cela nous a amenée à recourir à une approche plutôt fonctionnelle.

### **3.3. S'informer sur Chatterton**

La première référence au poète anglais Thomas Chatterton suit le titre du poème « Double Life », à la page 9. Nous avons conservé cette mention en toutes lettres dans notre traduction. Nous avons interprété le « you » du poème comme étant Chatterton lui-même, et avons opté pour le pronom « tu », afin de conserver une certaine impression d'intimité et pour éviter la confusion possible avec le pluriel qu'aurait pu causer le pronom « vous ». Pour nous aider à traduire ce poème, nous avons consulté de la documentation sur Chatterton<sup>34</sup>, visité l'église St Mary Redcliffe de Bristol, près de laquelle il est né et à l'intérieur de laquelle il s'est installé pour écrire, et nous avons discuté de sa vie avec Boast. Celle-ci nous a notamment raconté que, contrairement à ce qui est généralement admis, le jeune poète ne se serait pas suicidé, mais qu'il aurait plutôt accidentellement ingéré trop de laudanum pour se soigner plus rapidement. Nous avons ainsi acquis une certaine empathie pour Chatterton, ce qui a décuplé notre motivation à traduire les poèmes qui traitaient de sa vie. Nous avons aussi découvert une version antérieure de « Double Life » dans l'anthologie *The Echoing Gallery, Bristol Poets and Art in the City*, que nous a offerte Boast lors de notre passage à Bristol en 2017. Dans cet ouvrage, les vers ne sont pas présentés dans le même ordre, et le poème est signé par Harry Owlstone, pseudonyme de Boast et anagramme à une lettre près de Thomas Rowley, qui se trouve à être le pseudonyme de Chatterton. Les renseignements obtenus sur Chatterton et cette autre lecture du poème nous ont aidée à mieux comprendre la version présentée dans *Pilgrim's Flower* et nous ont guidée à l'étape de la révision, particulièrement pour le passage suivant : « Always in sight of Our Lady on the Red Cliff, / this church made you old before your time », qui comporte une anacoluthie, puisque c'est « you » qui est « in sight », et non « this church ». Dans la version de *The Echoing Gallery*, cela apparaît plus clairement : « Always in sight of Our Lady on the Red Cliff, / you were bored of the mercantile and paid no heed to it. / This church made you old before your time ». Mais comme c'est *Pilgrim's Flower* que nous traduisons et non *The Echoing Gallery*,

---

<sup>34</sup> Hardt 2019 : en ligne; Poetry Foundation 2019 : en ligne; The Editors of Encyclopaedia Britannica 2019 : en ligne.

nous avons conservé une syntaxe proche de l'original dans notre traduction : « Toujours près de Notre Dame sur sa falaise rouge, / cette église te fit vieillir avant l'heure », un choix qui se révèle, à première vue, plutôt structurel. Cela dit, au sein des vers, nous avons aussi fait des choix qui s'éloignent du mot-à-mot. Par exemple, « in sight » a été rendu par « près » et non par « en vue » (économie); « made you old », par « te fit vieillir » et non par « t'a rendu vieux » (recatégorisation de l'adjectif en verbe); et « before your time », par « avant l'heure » et non par « avant ton temps » (expression idiomatique). Ces choix font en sorte que l'approche globale utilisée nous semble plus fonctionnelle que structurelle.

Le poème « The Charity of Thomas Rowley » (p. 50), comme l'indique la note à la fin de l'ouvrage, fait aussi référence à Chatterton. La note nous invite également à consulter la page 646 de l'ouvrage *The Collected Works of Thomas Chatterton*, ce que nous avons fait<sup>35</sup>. Nous y avons découvert un poème en vieil anglais, prétendument composé par le prêtre Thomas Rowley, intitulé « An Excelente Balade of Charitie ». Celui-ci est accompagné d'un glossaire fourni par Chatterton, où est donnée la définition de « semecope », soit « a short under-cloak ». Ce mot est utilisé par Boast à la dernière strophe de son poème. Nous avons déjà fait des recherches sur ce mot avant de réussir à mettre la main sur *The Complete Works of Thomas Chatterton*, et nous avons déjà lu la fameuse « Balade » dans un livre intitulé *The Works of Thomas Chatterton* (Chatterton et Gregory 1803), trouvé sur Google Books. Nous avons choisi de traduire « semecope » par un mot français plus contemporain, soit « manteau », pour des raisons sonores : ce mot crée en effet une rime interne avec « alter-ego », qui termine le vers précédent, et qui vient compenser, dans une certaine mesure, la perte de l'allitération en « s » présente en anglais (semecope, silver, smile). Cette solution relève de l'approche fonctionnelle sur le plan sonore et conceptuel, puisque nous n'avons pas cherché à tout prix à calquer l'anglais, sans toutefois tomber dans l'adaptation.

Une autre référence à Chatterton, implicite cette fois, se trouve dans le poème « What You Will » (p. 58), quand Boast décrit un « blue boy on bread and water ». Elle nous a indiqué, dans son exemplaire annoté, que ce passage faisait allusion à Chatterton, ce que nous n'aurions pas deviné sans son aide. Cette brève description laisse en effet place à l'interprétation : est-il vêtu de bleu, comme le montrent certaines peintures de lui? A-t-il les bleus? Est-il bleu parce

---

<sup>35</sup> Notons que le titre exact de l'ouvrage auquel Boast fait référence est *The Complete Works of Thomas Chatterton* et que la page 648 nous a été plus utile que la page 646 dans nos démarches.

qu'il s'est empoisonné? Quant au pain et à l'eau, nous avons trouvé a posteriori une référence indiquant qu'il s'agissait de la diète de prédilection du jeune poète (Chatterton et Martin 1865 : XLIV). Notre traduction, « le garçon bleu, au pain et à l'eau », que nous pourrions qualifier de fonctionnelle en raison du changement dans l'ordre des mots (« garçon bleu » et non « bleu garçon »), de l'insertion d'une virgule et de l'articulation au moyen de mots-outils (« au » et « à l' »), donne à peu près les mêmes indices que le texte anglais quant à l'identité du garçon en question, ce qui signifie que la référence pourrait demeurer implicite pour plus d'un lecteur.

Les références à Chatterton nous ont incitée à faire des recherches et des lectures parallèles. Nos solutions pour traduire les textes où il est question du jeune poète relèvent encore une fois de l'approche fonctionnelle, même si le choix de préserver l'anacoluthie s'avère plutôt structurel. Chose certaine, l'intérêt que nous avons acquis pour ce personnage important de l'histoire de Bristol, au fil de nos conversations, recherches et lectures, a décuplé notre motivation à traduire les poèmes qui lui rendaient hommage.

### **3.4. Faire écho à Cocteau**

Le tout premier poème du recueil, « The Place of Five Secrets » (p. 3) commence par les mots « Resembling Cocteau », et traite du film *La Belle et la Bête*, réalisé par Jean Cocteau. Le titre du film en soi n'est pas indiqué explicitement dans le poème ni dans les notes à la fin du recueil, mais le nom des personnages « Belle » et « Bête » permet au lecteur de reconnaître assez facilement la source d'inspiration du poème. Nous qualifions donc cette référence de moyennement explicite. Dans la dernière strophe, on trouve une phrase incomplète en français, présentée en italique, soit « *ne faut pas regarder / dans mes yeux* ». Nous avons visionné le film de Cocteau pour voir si cette phrase en faisait partie, mais nous ne l'avons pas entendue. Dans notre traduction, nous avons choisi de régulariser la grammaire en omettant le « ne », ce qui est plutôt fonctionnel, mais nous avons conservé l'italique, une décision plutôt structurelle sur le plan spatial. Le fait de visionner le film nous a aussi permis de voir les statues animées dont il est question dans la première strophe du poème « Resembling Cocteau, the two statues in the pillars /



of the fireplace », qui ressemblent effectivement à Cocteau, et qui se trouvent de part et d'autre de la cheminée<sup>36</sup>.

De son côté, le titre du poème de la page 13 fait allusion à un groupe de musique écossais, Cocteau Twins, dont le nom s'inspire du titre d'une chanson de Simple Minds, un autre groupe écossais (Cocteau Twins s.d. : en ligne). Le nom « Cocteau » figure aussi dans la deuxième strophe du poème, et il sert à désigner une personne de sexe masculin, puisqu'il est accompagné, à deux reprises, de l'article « his ». Cela donne à penser qu'il est question de l'artiste multidisciplinaire Jean Cocteau. En français, nous avons dû utiliser les articles « son » et « ses », les seuls possessifs de la troisième personne du singulier, qui ne révèlent pas le genre de leur antécédent. Toutefois, le nom « Cocteau » sera probablement compris comme une référence à Jean Cocteau par le lectorat francophone, que l'on suppose plus familier avec son œuvre que ne l'est le public anglophone. Par ailleurs, le poème traite « d'une chanson qui est un dessin qui est un film – / soit, un poème », ce qui n'est pas sans rappeler l'œuvre de Cocteau, qui transcende les disciplines. Pour nous mettre dans l'ambiance lors de la traduction de ce poème, nous avons écouté des chansons de Cocteau Twins. Nous avons ainsi l'impression d'être plus proche des conditions de réalisation du poème original par Boast, ce qui a accru notre empathie envers l'auteure et affûté notre capacité à saisir l'atmosphère des poèmes et l'apport du lien intertextuel, qui va au-delà des mots.

Le poème « Annunciation in an Elevator » (p. 47) comporte une autre référence à Cocteau, rendue explicite par une note à la fin de l'ouvrage, qui invite le lecteur à consulter son poème « L'ange Heurtebise ». Il est possible de lire celui-ci en ligne (Cocteau 2012 : en ligne), ce que nous avons fait. Nous avons constaté que dans notre traduction, nous avons utilisé deux fois les mots « ou non », pour traduire « or not » (aux vers 2 et 11) et que le poème de Cocteau, à la page 13, comportait aussi ces mots. Comme pour le « dos de ces mains » de Rimbaud, Boast aura probablement traduit ce passage du poème original (ou consulté une traduction existante) pour insérer ces mots dans son propre poème. Nous nous sommes aussi renseignée sur la genèse du poème (National Library of the Netherlands s.d. : en ligne) : apparemment, Cocteau en aurait eu l'inspiration dans un ascenseur, en se rendant chez Picasso, où il aurait ensuite, comme le raconte

---

<sup>36</sup> Comme ce poème s'inspire d'un film et non d'un texte, il serait peut-être plus exact de parler ici d'ekphrasis plutôt que d'intertextualité : « An ekphrastic poem is a vivid description of a scene or, more commonly, a work of art. » (Poetry Foundation 2019 : en ligne).

le poème de Boast, discuté de miracles, notamment de celui qui fait que l'on ne fonde pas en prenant son bain :

Un jour que j'allais voir Picasso, rue La Boétie, je crus, dans l'ascenseur, que je grandissais côte à côte avec je ne sais quoi de terrible et qui serait éternel. Une voix me criait : « Mon nom se trouve sur la plaque ! » Une secousse me réveilla et je lus sur la plaque de cuivre des manettes : ASCENSEUR HEURTEBISE. Je me rappelle que chez Picasso nous parlâmes de miracles; Picasso dit que tout était miracle et que c'était un miracle de ne pas fondre dans son bain comme un morceau de sucre. Peu après, l'ange Heurtebise me hanta et je commençai le poème (Centre Pompidou s.d. : en ligne).

Dans nos premières versions, nous avons écrit « dans sa baignoire », au second vers de la cinquième strophe, mais nous avons modifié ce passage pour « dans son bain » après avoir consulté les écrits de Cocteau, pour reprendre les mots exacts qu'il avait employés dans son anecdote et rendre le lien intertextuel plus reconnaissable. Par ailleurs, nous avons constaté que Cocteau utilise le verbe « hanter » pour parler de l'ange, verbe qui se trouve aussi dans notre traduction. Nous l'avons cependant choisi avant de lire le récit de Cocteau, et ce, même si Boast n'avait pas employé le verbe « to haunt » dans son poème original : « the threshold / of the remembered angel lasted for days ». On peut donc y voir un heureux hasard.

Dans l'exergue du poème « Tearing and Mending » (p. 61), il est question des premières minutes du film *Hiroshima mon amour*. Une note à la fin du recueil établit aussi un lien avec Cocteau, puisque l'actrice Emmanuelle Riva a joué dans son film *Thomas l'imposteur* ainsi que dans *Hiroshima mon amour*. Nous avons regardé le début d'*Hiroshima mon amour* (Resnais 1959 : en ligne), ce qui nous a aidée à mieux nous représenter les scènes décrites dans ce poème ekphrastique. Concrètement, cela nous a menée à refuser une suggestion de notre directrice de recherche, qui nous proposait d'écrire « dans le creux / de ses reins » pour rendre « the way her fingers press into the soft / of his back ». En effet, c'est clairement le haut du dos du personnage que l'on aperçoit dans le film, et non la région des reins. Nous avons finalement opté pour « dans le velours de son dos ».

Le tout dernier poème, « Desperate Meetings of Hermaphrodites » (p. 74) est aussi assorti d'une note à la fin du recueil, qui suggère au lecteur de voir le film *Le Sang d'un poète* de Cocteau. Encore une fois, il est davantage question d'ekphrasis que d'intertextualité, bien que ce

film existe aussi sous forme de livre. Nous en avons consulté la version imprimée, afin de nous aider à faire certains choix de mots, mais nous avons le plus souvent opté pour des solutions qui s'éloignaient du texte de Cocteau, et ce, notamment par souci de justesse par rapport à l'image visuelle du film. Par exemple, au deuxième vers du poème de Boast, il est question d'une « chaise longue ». Dans nos deux premières versions, nous avons utilisé « chaise longue » en français aussi, puis après avoir lu *Le sang d'un poète*, nous avons plutôt écrit « vaste canapé », pour reprendre les mots exacts de Cocteau (p. 45). Cependant, après avoir visionné le film et après en avoir discuté avec Maryse Warda, traductrice consultante lors de notre résidence à Banff, nous avons plutôt opté pour « récamier », qui correspond vraiment à ce que l'on voit dans le film. Par ailleurs, « récamier » est plus économique que « vaste canapé » et sied mieux au rythme du vers. De même, toujours à la page 45, Cocteau utilise les termes génériques « chaussure d'homme » et « chaussure de femme », alors que Boast précise dans son poème qu'il s'agit d'un « black brogue » et d'un « white stiletto ». C'est effectivement ce type de chaussures que l'on aperçoit dans le film. Ainsi, bien que le mot « chaussure » se soit retrouvé dans nos premières versions, notre traduction définitive comporte des mots précis, soit « richelieu » et « escarpin », qui sont plus près à la fois du texte de Boast et du film qui lui a servi d'inspiration. De plus, alors que Cocteau écrit « Par le trou de la serrure », toujours à la page 45, nous avons écrit simplement « par la serrure », laissant tomber « le trou » afin de raccourcir le vers. Même si le mot « serrure » désigne tout un dispositif et non seulement le trou où l'on insère la clef, nous croyons qu'il s'agit d'une implicite (relevant de l'approche fonctionnelle) et que le lecteur aura en tête l'image voulue au moment de lire ce vers. Bref, dans l'ensemble, notre traduction du poème « Desperate Meetings of Hermaphrodites » n'utilise pas les mots exacts employés par Cocteau dans *Le sang d'un poète*, mais représente plutôt les réalités montrées dans son film. Comme c'est le film, et non le livre, qui a servi d'inspiration à Boast, il nous semble logique qu'il en soit ainsi. D'autres considérations graphiques et sonores expliquent aussi certains choix de mots, comme celles de vouloir produire en français des vers dont la longueur n'excéderait pas démesurément celle des vers anglais. Ajouter « le trou de » devant « la serrure » aurait fait de ce vers le plus long du poème en français (17 syllabes), alors qu'il se situe dans la moyenne dans le poème anglais.

Enfin, le poème « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72), que nous avons déjà abordé dans la section sur Rimbaud, comporte aussi des allusions à Cocteau. Nous avons mentionné au premier chapitre que le prénom complet de Cocteau était « Clément Eugène Jean Maurice ». De

plus, Boast nous a indiqué que les mains qui traversent des miroirs, mentionnées à la troisième strophe, faisaient référence au film *Orphée* (Cocteau 1950 : en ligne), et que les étoiles évoquées à la dernière strophe étaient un clin d’œil à la signature de Cocteau, qui s’accompagnait d’une étoile. Nous n’aurions pas repéré ces renvois sans les interventions de Boast dans son exemplaire annoté, mais nous n’avons pas modifié notre traduction pour autant : nous avons rendu les liens intertextuels sans même nous en rendre compte. Il faut dire que ces liens résidaient dans des mots isolés, qui avaient de fortes chances d’être rendus en français, par transfert, par des mots susceptibles de transmettre les mêmes images.

En somme, les références à Cocteau abondent dans *Pilgrim’s Flower*, et nous les avons traitées de différentes manières. Parfois, nous avons conservé les mots exacts employés par l’artiste multidisciplinaire, comme dans « Annunciation in an Elevator »; parfois, nos efforts visaient à représenter au mieux l’œuvre à laquelle le poème faisait référence par ekphrasis, comme dans le cas de « Desperate Meetings of Hermaphrodites ». L’intertextualité dépasse donc, dans certains cas, les mots qui sont sur la page, trouvant plutôt son siège dans les images suscitées dans l’esprit du lecteur, qui se rappelle alors avoir déjà « vu » cette image ailleurs. Notre approche, dans la plupart des cas, a été fonctionnelle : nos solutions témoignent le plus souvent d’un compromis entre la structure originale anglaise et les normes stylistiques de la langue française, et d’un souci de reproduction la plus complète (voire complexe) du sens.

### **3.5. Suivre les traces de Coleridge**

À la suite du titre « The Notebook », à la page 25, on trouve en exergue la mention « (*Coleridge’s tour of Scotland*) », qui nous a menée à interpréter le « you » du poème comme étant Coleridge lui-même. Nous avons traduit cette note par « (*Coleridge en Écosse*) », implicitant, de façon fonctionnelle, le renvoi au voyage, qui nous paraissait assez évident dans le texte. Pour nous aider à traduire ce poème, nous nous sommes renseignée sur ce poète et ses voyages<sup>37</sup>. Cela nous a aussi été utile pour traduire le poème de la page 56, « Milestones » dont l’exergue est une phrase de Coleridge qui traite du saut de Sappho : « *What can Sappho’s Leap have been beyond this?* ». Une note à la fin de l’ouvrage indique que la citation est tirée des *Notebooks* de Coleridge, dont certains extraits ont paru en français sous le titre *Carnets* (traduction de Pierre Leyris). Comme la phrase en question n’avait toutefois encore jamais été

---

<sup>37</sup> The Friends of Coleridge 2019 : en ligne; University of Toronto Libraries s.d. : en ligne.

traduite en français (à notre connaissance), nous avons proposé notre propre traduction : « *Que fut donc le saut de Sappho de plus que cela?* » Pour traduire cette phrase, il fallait d'abord comprendre ce qu'était le fameux « Leap » dont il était question. Pigeaud raconte que Sappho, pour l'amour de Phaon de Mytilène, se serait jetée de Leucade dans la mer (Sappho 2004 : 11). Il s'agirait donc d'un suicide. Quant à ce que Coleridge voulait dire par « beyond this », nous n'en sommes pas certaine. Notre traduction demeure, sur ce point, aussi évasive que la phrase originale. Sur le plan grammatical, nous avons choisi de ne pas reproduire la majuscule utilisée par Coleridge au mot « Leap »; nous n'avons pas conservé le verbe « can »; nous avons ajouté un « donc » et avons traduit « beyond » par « de plus que ». Même si la syntaxe s'éloigne de celle de l'anglais, l'idée demeure, selon nous, la même, si bien que nous jugeons notre approche fonctionnelle.

Toujours dans sa note de fin d'ouvrage, Boast encourage le lecteur à consulter le livre *Breaking Away: Coleridge in Scotland* de Carol Kyros Walker (2002). Nous nous sommes procuré ce livre, qui nous a été utile pour déterminer ce que Boast voulait dire par « burnt shoes » (p. 56). Il appert que Coleridge avait brûlé ses chaussures en voulant les faire sécher durant son périple, comme en témoigne cet extrait d'une lettre adressée par Coleridge à son épouse, reproduite dans l'ouvrage de Kyros Walker : « The shoes were all to pieces / and three of my Toes were skinless, & I have a very promising Hole in my Heel ») (p. 187). Nous avons au début traduit « burnt shoes » par « semelles brûlées », croyant que Boast faisait référence à des chaussures à la semelle très usée par la marche. Pour mieux évoquer l'état de l'ensemble des souliers de Coleridge, nous avons plutôt choisi, lors de la révision, d'écrire « chaussures brûlées ». Cette traduction littérale nous semble plus fidèle à l'aspect biographique de l'anecdote, qui, évoquée de façon très laconique par Boast, laissait place à une certaine interprétation au départ. L'approche structurelle utilisée ici révèle un processus plus complexe qu'un simple désir de calquer l'original.

Pour ce qui est de Coleridge, les références intertextuelles étaient explicites. Nous avons consulté deux ouvrages pour nous aider à les rendre : le premier ne nous a pas été d'une grande utilité, puisque la traduction française que nous recherchions ne s'y trouvait pas. Le deuxième nous a aidée à clarifier ce que Boast entendait par « burnt shoes » – segment que nous avons finalement choisi de prendre au premier degré. La citation de Coleridge a été traduite selon une

approche fonctionnelle, alors que l'expression « chaussures brûlées » relève finalement de l'approche structurelle, mais seulement en surface, car le processus qui a mené à cette solution n'a rien à voir avec la grammaire anglaise originale et tout avec la réalité biographique décrite par le passage.

### **3.6. Rendre hommage à Sappho**

Dans le titre « After Sappho » (p. 32) se trouve une référence à la célèbre poète grecque. Notre traduction du titre de ce poème, « D'après Sappho », conserve le lien avec la poète, mais entraîne la perte d'un jeu de mots. En effet, le poème « After Sappho » suit immédiatement le poème « Balmerino Abbey » (p. 30-31), composé en strophes saphiques. Le titre « After Sappho » de Boast peut donc à la fois signifier « D'après Sappho » et « Après [le poème à la manière de] Sappho ». Malgré tous nos efforts, nous ne sommes pas arrivées à conserver ce double sens en français. Il y a donc convergence, une stratégie qui relève de l'approche fonctionnelle. Comme le poème s'inspire des fragments de Sappho, il nous est apparu plus pertinent d'écrire « D'après Sappho » qu'« Après Sappho » dans le poème cible. Pour nous donner de l'inspiration, nous avons lu deux traductions françaises des fragments de Sappho, soit celles de Jackie Pigeaud (Sappho 2004) et celle de Jérôme Vérain (Sappho 1995). Ce faisant, nous croyons avoir repéré un extrait dont s'est inspirée Boast dans son poème, lorsqu'elle écrit : « Understand this, it's easy ». Pigeaud (Sappho 2004) l'a traduit par : « Bien facile de le faire comprendre à chacun » (p. 95), et Vérain (Sappho 1995) par : « C'est évident vous l'admettrez n'est-ce pas » (p. 20). Nous avons aussi consulté deux traductions anglaises de poèmes de Sappho, où l'on trouve les passages suivants : « Easy to make this understood by all » (Carson 2002 : 27), et « I can easily make you understand this: » (Lowell 1990 : 4). Nous avons d'abord traduit ce vers par : « Comprends-le bien, c'est facile », croyant que le sujet lyrique s'adressait à une seule personne, mais les traductions antérieures de Pigeaud (qui comprend les mots « à chacun ») et de Carson (qui comprend les mots « by all »), nous portent à croire que le « vous » n'est pas un « vous » de politesse ici, mais bien un « vous » pluriel, et nous ont fait revisiter ce choix. Nous avons donc opté pour : « Comprenez-le bien, c'est facile ». Certes, il est toujours possible d'interpréter le « vous » comme un « vous » de politesse, mais la possibilité du pluriel existe aussi, au moins.

Le poème « The Flowers » (p. 55) comporte en exergue une traduction anglaise du fragment 150 de Sappho : « For in a house that serves the Muses / there must be no lamentation: such a thing / does not befit it ». Nos recherches nous ont permis de découvrir que celle-ci était

signée par Arthur Weigall (1932) (Oxford 1985 : 644). Dans la traduction française de Pigeaud (Sappho 2004), le fragment 150 se lit comme suit : « Il n'est pas permis que dans la demeure des / servantes des Muses soit entonné le chant / funèbre; cela ne saurait nous convenir » (p. 211). Nous n'avons pas utilisé cette traduction publiée en raison de la référence à la mort qu'elle contenait. En effet, dans le poème de Boast, les lamentations ne sont pas dues à la mort, mais plutôt à une malheureuse histoire d'amour. Nous avons donc traduit le fragment à notre façon : « *Car dans une maison où l'on sert les Muses / les lamentations n'ont pas leur place : elles / ne conviennent pas* ». En guise de complément d'information, nous avons aussi consulté la traduction de Carson (2002) du fragment 150 : « for it is not right in a house of the Muses / that there be lament / this would not become us » (p. 303). Cette traduction, qui ne fait pas non plus directement allusion à la mort, nous a aussi permis de confirmer notre choix du substantif « lamentations ». Le pluriel nous a toutefois menée à produire une finale qui diffère assez du fragment original. Nous ne pouvions effectivement pas parler « d'une telle chose » pour traduire « such a thing », c'est pourquoi nous avons utilisé le pronom « elles ». Notre version française nous paraît aussi plutôt fonctionnelle, en ce sens où nous avons ajouté un élément humain dans la phrase, représenté par les pronoms « on » et « se », alors que dans l'original, c'est la « maison » qui sert les Muses. Nous avons vu là une métonymie, ce qui explique notre choix d'utiliser des pronoms personnels qui explicitent la scène.

La suite poétique « The Garden Path » (p. 65-71) est aussi précédée d'une citation en exergue dont la référence est donnée explicitement dans les notes à la fin du recueil. Il s'agit d'une adaptation de la traduction par Anne Carson du fragment 50 de Sappho (2002). En effet, le parallèle est frappant, même s'il y a quelques différences entre l'exergue de Boast (*for the man who is beautiful is beautiful to see / and yet the good man will at once beautiful be*) et la version de Carson (For the man who is beautiful is beautiful to see / but the good man will at once also beautiful be). Nous avons trouvé deux traductions françaises de ce fragment. Celle de Pigeaud (Sappho 2004) nous semblait exacte sur le plan du sens, mais pas assez concise : « car celui qui est beau est beau pour autant / qu'il s'offre au regard / mais celui qui est vertueux aussitôt sera en / même temps beau » (p. 131). Celle de Véraïn (Sappho 1995) élimine l'homme et offre plutôt une réflexion morale de portée générale : « La beauté ne dure pas plus que le temps du regard / mais celui qui fait le bien fera le bien à jamais » (p. 30). Nous avons médité sur ces nuances pour mieux comprendre ces vers, mais avons choisi de nous concentrer sur l'adaptation de Boast,

puisque c'était elle, et non Carson ou Sappho, que nous traduisons. Nous avons donc proposé notre propre traduction de l'exergue : « car si le bel homme nous paraît beau / la bonté d'un homme le rend aussi beau ». Cette traduction, tant sur le plan conceptuel que sonore, relève de l'approche fonctionnelle : nous avons opéré des changements de catégorie grammaticale (« a good man » devient « la bonté d'un homme », par modulation et recatégorisation) et répété le mot « beau » à la fin des deux vers pour produire un rappel sonore, alors que dans l'original, il s'agit plutôt d'une rime entre « see » et « be ».

Toujours dans la suite « The Garden Path », *Sappho* est le nom du bateau sur lequel se trouve le sujet lyrique dans le poème *IV*, et comme nous l'avons mentionné au chapitre 1, il s'agit d'une référence à un bateau qui a déjà appartenu à Boast. Nous avons conservé le nom du bateau en italique dans notre traduction. Là encore, ce qui semblerait être une approche purement structurelle, n'est en fait qu'un report en lien avec une réalité biographique. Une autre référence à Sappho, cette fois implicite, se trouve dans « The Garden Path » à la page 69, soit « mystery school », qui fait référence à une école pour jeunes filles que Sappho aurait peut-être, selon certaines sources, tenue. Nous avons rendu ce segment par « école des mystères », qui évoque la spiritualité, après avoir aussi envisagé les solutions « école du mystère » et « école mystérieuse ».

Enfin, comme nous l'avons déjà mentionné, dans *Balmerino Abbey* (p. 30-31), il y a une référence implicite à Sappho qui ne passe pas par les mots utilisés, mais plutôt par la forme du poème, en strophes saphiques. Nous nous sommes efforcée de reproduire ces contraintes rythmiques dans notre traduction, c'est-à-dire trois vers de onze syllabes suivis d'un vers de cinq syllabes pour chaque strophe, sauf la toute dernière, qui se termine par un vers de trois syllabes suivi de points de suspension entre crochets, comme si le poème était inachevé. Sur le plan sonore, cet effort relèverait d'une approche structurelle.

Bref, la poète grecque Sappho occupe une grande place dans l'ouvrage de Boast. En plus de voir son nom apparaître à quelques reprises, le lecteur pourra reconnaître certains de ses fragments. Nous en avons consulté différentes versions, en anglais et en français, ce qui nous a parfois poussée à revoir notre traduction, par exemple dans « Understand this, it's easy ». Cela dit, dans la plupart des cas, nous avons proposé notre propre traduction, soit par souci de concision, soit par désir de mieux correspondre au poème de Boast dans lequel le fragment s'insérait. En effet, nous ne le dirons jamais assez, c'est avant tout Boast que nous traduisons, et



même si nous proposons nos traductions de certains passages empruntés ailleurs, nous visons avant tout à recréer la cohérence de son univers à elle. Dans le cas de Sappho, les traductions françaises que nous avons trouvées s'éloignaient parfois passablement des versions anglaises utilisées par Boast. Ces différentes interprétations des traducteurs Pigeaud et Vérain, peut-être attribuables à la distance linguistique et temporelle entre le grec ancien et le français, faisaient en sorte que ces passages traduits par d'autres auraient créé un certain décalage si elles avaient été insérées telles quelles dans les poèmes de Boast. Nous avons donc préféré retraduire ces fragments.

### **3.7. Faire un clin d'œil à Machado**

Dans le poème « Songs » (p. 39), on trouve la mention « (*After Machado*) » en exergue. Nous n'aurions probablement pas réussi à trouver le poème d'Antonio Machado auquel Boast fait référence ici sans son aide. Elle nous a indiqué, dans l'exemplaire annoté qu'elle nous a fait parvenir, que son poème était une réaction à l'adaptation de Don Paterson, dans le recueil *The Eyes* (Paterson 1999 : 28), d'un poème de Machado. Après avoir lu cette adaptation, nous avons fait des recherches et trouvé, dans Wikisource, le poème original de Machado (Machado 2008 : en ligne). Alors que le titre de l'adaptation de Paterson est « Poetry », le poème de Machado fait partie d'une suite intitulée « Otras canciones a Guiomar ». Le titre « Songs », de Boast, se rapproche donc davantage du titre du poème de Machado. Or, notre traduction, intitulée « Cantiques », s'en éloigne, à cause de l'ajout d'une connotation religieuse – il y a donc divergence. Cela dit, l'ajout de cette connotation religieuse était nécessaire si nous souhaitions conserver la référence au « Cantique des cantiques » (Song of songs) que l'on obtient quand l'on regroupe les titres des poèmes de la page 35 et de la page 39.

Le poème « The Flowers » (p. 55) contient aussi explicitement le nom de Machado. Boast écrit : « lent me a line as though straight from Machado / and never was it said with more bravado / that there's nothing to lament / when *she has the rose while I smell the scent.* » On retrouve ici les lamentations évoquées dans l'exergue du poème. Nous avons conservé la référence explicite au poète espagnol dans notre traduction, mais nous avons restructuré le vers en raison des contraintes imposées par les rimes, si bien que son nom ne figure pas à la fin comme en anglais : « un vers digne de Machado m'est venu à l'esprit / et jamais on n'aura déclaré avec tant de défi / qu'il n'y a rien là qui mérite des pleurs / car *si elle a la rose, moi j'ai sa senteur.* » Notons que nous avons pour notre part opté pour « pleurs » dans ce vers, ce qui rend la référence

intratextuelle plus ténue, afin de produire une rime avec « senteur ». L'approche structurale sur le plan sonore engendre ici une traduction fonctionnelle sur le plan conceptuel. En effet, nous avons décidé de faire comme Boast et de faire rimer ce poème, ce qui a guidé plusieurs de nos choix. N'ayant pas lu l'œuvre de Machado, nous ignorons si le vers de Boast (ou notre traduction) rappelle effectivement le style du poète espagnol. Cela dit, comme nous l'avons déjà mentionné pour Sappho, nous traduisons avant tout Boast, et non les poètes auxquels elle fait référence. On peut voir là une constante, un certain postulat traductif, qui nous empêche d'être trop aveuglée par l'intertextualité.

En somme, le nom « Machado » est présent deux fois dans notre traduction, tout comme dans le recueil anglais. Sans ces mentions explicites du nom du poète espagnol, nous ne sommes pas certaine que le lecteur reconnaîtrait l'intertextualité, puisque dans le premier cas, l'intertextualité passe par un autre poète, Don Paterson. Dans l'autre cas, on parle d'un vers « à la manière de » Machado, mais qui est tout de même le fruit de la créativité de Boast.

### **3.8. Évoquer Rilke, en passant par Paterson**

La suite poétique « The Garden Path » est accompagnée d'une note à la fin du recueil, qui traite des mots « true emblem », empruntés à l'ouvrage *Orpheus : A Version of Rilke* (2006) de Don Paterson. Nous nous sommes procuré ce livre et avons lu le poème où se trouve ce syntagme, soit « The Double Realm » (p. 8). Nous avons aussi trouvé sur Internet la version allemande originale (Rilke avait écrit « gültige[s] Bild<sup>38</sup> »). Nous avons aussi consulté d'autres traductions anglaises du poème (Robert Temple [Rilke 2010 : en ligne] a opté pour « authentic image » et Edward Snow [Rilke 2004 : en ligne], pour « truly formed image »). Enfin, nous avons repéré une traduction française de Maurice Betz (qui a traduit le segment par « image valable » [Rilke 2005 : en ligne]). Notre version à nous (« véritable emblème ») ressemble beaucoup plus à la formulation employée par Boast – empruntée à Paterson – qu'à celle de Rilke, donc le renvoi intertextuel se fait davantage avec Paterson qu'avec Rilke. La note à la fin de l'ouvrage établit néanmoins un lien explicite avec ce dernier. Notons enfin qu'encore plus qu'une simple image, un emblème est une représentation symbolique. Le choix de ce mot nous semble tout à fait indiqué dans ce poème particulièrement métaphorique.

---

<sup>38</sup> Littéralement : image valable, selon le dictionnaire Larousse français-allemand / allemand-français 1992.

Toujours dans « The Garden Path », l'expression « sounding-hut » (p. 68) s'inspire aussi d'un des *Sonnets à Orphée* de Rilke, selon la note manuscrite que nous a laissée Boast dans son exemplaire annoté. La version originale de Rilke contient le mot « Hütte » (Rilke 2017 : en ligne), et la traduction française de Betz parle d'une « hutte ». Nous avons décidé d'opter nous aussi pour « hutte » dans notre traduction, sans quoi nous croyons que ce renvoi implicite risquerait de passer inaperçu, même pour un lecteur familier avec l'œuvre de Rilke. Il y a quand même lieu de se demander si un seul mot, en lui-même, suffira pour rendre ce lien tangible...

Les liens intertextuels avec Rilke sont plutôt discrets : le premier passe par une adaptation de Don Paterson et le deuxième ne tient qu'à un mot allemand utilisé par Rilke dans un de ses poèmes, qui fait toujours écho dans le mot apparenté anglais choisi par Boast. Dans le premier cas, c'est la note qui permettra au lecteur d'entrevoir le renvoi. Dans le deuxième, nous avons choisi un mot français (apparenté lui aussi au mot allemand initial) qui pourrait potentiellement rappeler le sonnet de Rilke au lecteur. Certes, les liens avec Rilke occupent une place beaucoup moins importante que ceux avec les autres auteurs mentionnés plus tôt, mais ils n'ont tout de même pas été laissés au hasard. Nos choix traductifs sont le fruit d'une réflexion inspirée des traces laissées par Boast, soit dans les notes de fin d'ouvrage, que nous avons choisi de traduire, ou dans les notes manuscrites de l'exemplaire qu'elle nous a fait parvenir.

### **3.9. Faire allusion à la Bible**

Nous avons déjà parlé des titres des poèmes « Song of » (p. 35) et « Songs » (p. 39), qui regroupés, font référence à un livre de la Bible, soit « Song of Songs » (« Cantique des cantiques » en français). La référence nous paraît plus évidente en français qu'elle ne l'est en anglais, « cantique » étant un mot moins courant que « songs ». Nous avons déjà mentionné au deuxième chapitre que le recueil de Boast regorgeait de références religieuses (saints, lieux sacrés, etc.), et donc que le choix de « cantique », dans ce contexte, nous apparaissait tout à fait approprié. On pourrait même le considérer comme une improvisation fonctionnelle visant à compenser d'autres pertes inévitables. Par exemple, le poème « Dream Location » (p. 73) est accompagné d'une note à la fin du recueil qui indique simplement : « Song of Songs, 2:14. ». Ce verset de la *King James Bible* se lit comme suit : « O my dove, that art in the clefts of the rock, in the secret places of the stairs, let me see thy countenance, let me hear thy voice; for sweet is thy voice, and thy countenance is comely » (Saintebible.com 2018a : en ligne). Dans le poème de Boast, on retrouve bel et bien l'expression « in the secret places », mais c'est le seul lien que nous

ayons entrevu avec le verset biblique. Nous avons lu le reste du cantique, à la recherche d'autres ressemblances, mais à part une référence aux fleurs et le fait que le poème s'adresse aussi à un destinataire en utilisant la deuxième personne, nous n'en avons pas repéré. Par ailleurs, les traductions françaises consultées (Saintebible.com 2018b : en ligne) ne parlent pas de lieux secrets, mais plutôt de cachettes (Darby), d'enfoncements (Martin) ou d'une colombe qui se cache (Louis Segond). Notre traduction (« dans les lieux secrets »), qui ressemble davantage à l'anglais de Boast, ne fera probablement pas songer à la Bible au lecteur francophone. Le choix de « cantique » pour traduire « songs », évoqué au paragraphe ci-dessus compense, en partie, cette allusion perdue.

Une autre allusion, dans le dernier vers de « Caritas » (p. 5), se perd aussi en traduction : « to love the air we move through ». Une note manuscrite de Boast nous indique que ce vers s'inspire des « Acts 17:28 ». Voici le passage en question, tiré de la *King James Bible* : « For in him we live, and move, and have our being; as certain also of your own poets have said, For we are also his offspring » (Saintebible.com 2018c : en ligne). Le verbe « to move », présent dans le verset de la Bible comme dans le vers de Boast, est rendu par le nom « mouvement » ou le verbe « se mouvoir » dans les versions françaises de la Bible que nous avons consultées (Saintebible.com 2018d : en ligne). Or, notre traduction parle plutôt de l'air où nous « passons », ce qui rend difficilement reconnaissable l'allusion biblique.

En ce qui concerne la Bible, donc, à part la référence au « Cantique des cantiques » présente dans les titres des poèmes des pages 35 et 39, les renvois intertextuels sont beaucoup plus difficiles à reconnaître dans notre traduction que dans les poèmes originaux de Boast, d'où l'importance d'avoir traduit le titre des poèmes au centre du recueil de façon à ce que ce renvoi soit particulièrement évident.

### **3.10. Être ou ne pas être un renvoi à Shakespeare**

*Pilgrim's Flower* renferme aussi quelques allusions à Shakespeare, qui sont généralement implicites. La première se trouve dans « Song of » (p. 35), au tout début du poème, qui commence par « We are such stuff as dreams and prayers are made of », ce qui ressemble beaucoup à une phrase de la pièce *The Tempest* : « We are such stuff as dreams are made on » (Shakespeare s.d.a : en ligne). Étrangement, Boast ne nous a pas signalé cet emprunt dans son exemplaire annoté, et nous ne l'aurions sans doute jamais remarqué si nous n'avions pas regardé,

complètement par hasard, un concours télévisé en Angleterre où les participants devaient associer des citations aux titres de pièces de Shakespeare. Notre traduction, qui commence par « Nous sommes de l'étoffe des rêves et des prières », présente des similitudes avec une traduction couramment trouvée sur Internet du vers de *The Tempest*, soit « Nous sommes de l'étoffe dont sont faits les rêves ». Notons que c'est ainsi que nous l'avons traduite ainsi avant même de prendre connaissance de la version française de la pièce. D'autres traductions, comme celle de Laroque, diffèrent légèrement : « Nous sommes tous / Faits de l'étoffe des rêves » (Shakespeare 2011 : 142).

La deuxième allusion se trouve dans « Annunciation in an Elevator » (p. 47), dans le segment « to bed, or not to bed », qui rappelle le fameux « to be or not to be » d'Hamlet. Nous n'avons pas réussi à trouver de formulation qui rappellerait la version française « être ou ne pas être », alors cette référence passe inaperçue en français. Nous avons plutôt opté pour « et au lit ou non », qui sonne un peu comme « oui ou non », et qui reprend la formule « ou non » de Cocteau dont nous avons parlé un peu plus tôt dans ce chapitre. Le lien, plus ténu que celui qui se trouvait dans l'original, se fait donc davantage avec Cocteau qu'avec Shakespeare pour ce poème.

Dans « Three Poems after Rioja » (p. 52-53), Boast nous a signalé que le segment « food of love » était emprunté Shakespeare. En effet, celui-ci écrit dans *Twelfth Night*, « If music be the food of love, play on » (Shakespeare s.d.b : en ligne). La traduction habituelle de cette citation, selon divers sites Internet<sup>39</sup>, est « La musique est l'aliment de l'amour ». Dans la traduction française de Daniel et Geneviève Bournet (Shakespeare 1993 : 316), nous avons trouvé : « Si musique est pâture d'amour, jouez encor ! ». Nous avions au départ écrit « Si les anguilles étaient la manne / de l'amour » dans notre traduction de du poème de Boast, puis nous avons envisagé d'utiliser « aliment » pour rappeler davantage la traduction fréquemment utilisée de Shakespeare, mais notre directrice de recherche nous a fait remarquer que la « manne » aurait l'avantage de récupérer une partie des allusions bibliques perdues ailleurs dans le recueil, si bien que nous avons finalement opté pour notre première solution, qui, en fin de compte, fait figure d'improvisation fonctionnelle en lien avec les références à la Bible.

Enfin, comme nous l'avons mentionné au premier chapitre du présent mémoire, « What You Will » (p. 58) comprend un cas de fausse intertextualité avec Shakespeare : bien que le titre

---

<sup>39</sup> ABC Citations s.d. : en ligne; L'internaute s.d. : en ligne; Le Parisien s.d. : en ligne.

et le sous-titre semblent faire référence à une de ses pièces, le poème n'a rien à voir avec leur contenu. Dans notre traduction, nous avons conservé la même fausse intertextualité en utilisant le titre et le sous-titre habituels en français de la pièce de Shakespeare (*Ce que vous voulez* [ou *La douzième nuit*]), ce qui fera sans doute naître chez le lecteur francophone une perplexité similaire à celle que vit son homologue anglophone.

Pour ce qui est des liens intertextuels avec Shakespeare, notre traduction évoque dans deux cas sur quatre la version française des pièces du célèbre dramaturge anglais – soit par la reprise des mêmes mots (même involontairement), soit par le choix délibéré d'utiliser le titre français d'une pièce même s'il s'agit de fausse intertextualité. Dans les deux autres cas, nos solutions créent plutôt d'autres liens intertextuels, soit avec Cocteau, soit avec la Bible, qui sont, dans l'ensemble, plus importants pour la cohérence du recueil entier que ceux avec Shakespeare, à notre avis.

### **3.11. Terminer avec quelques renvois ponctuels**

Voici enfin quelques autres liens intertextuels présents dans *Pilgrim's Flower* que nous avons abordés de différentes manières.

Dans le poème « Reciprocity » (p. 8), nous nous doutions qu'il y avait un lien intertextuel à la fin de la première strophe : « *and then / there was St. Martin, tearing his capella in half...* », en raison de l'italique, mais nous n'étions pas arrivées à en trouver l'origine. Dans son exemplaire annoté, Boast nous a indiqué qu'il s'agissait d'une référence à « St. Kevin and the Blackbird » de Seamus Heaney. Nous avons lu ce poème sur Internet (Heaney s.d. : en ligne), mais n'en avons repéré aucune traduction française. Nous avons donc proposé notre propre traduction : « *et voilà / saint Martin qui déchire sa chape en deux...* » Comme nous avons laissé le segment en italique (approche structurelle de l'aspect spatial), le lecteur pourra aussi se douter qu'il s'agit d'une allusion, et s'il est familier avec l'œuvre de Seamus Heaney, il pourrait peut-être même la reconnaître.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le titre de « Three Poems after Rioja » (p. 52-53) comporte un faux lien intertextuel, puisque Boast ne fait pas référence au poète Rioja, mais bien au vin espagnol. Comme nous avons été incapable de conserver le jeu de mots en français, nous avons opté pour une formulation qui laisse place aux deux interprétations, soit « Rioja : trois

poèmes » qui ne donne aucun indice à savoir si le mot « Rioja » désigne le vin ou un poète. L'ambiguïté est donc plus grande en français qu'en anglais.

Enfin, à la page 70, dans la suite « The Garden Path », on trouve le titre de deux chansons, *Moon River* et *Deep River*, que nous avons choisi de reporter en anglais et en italique dans notre traduction, ce qui correspond à une approche structurelle. Nous avons déjà parlé de ce choix au chapitre deux : il s'agissait à la fois de préserver l'aspect intertextuel de l'œuvre de Boast, ainsi que son multilinguisme. Après tout, « The Garden Path » contenait à l'origine quelques mots en français. Il s'agit donc en quelque sorte d'une improvisation qui compense pour la perte des passages hétérolingues français.

Bref, ces quelques renvois ponctuels n'occupent pas une aussi grande place dans le recueil que ceux qui font référence à Cocteau, Rimbaud ou Sappho, mais ils montrent l'étendue de l'érudition de Boast, qui n'hésite pas à faire des clins d'œil à des œuvres issues de différentes époques et cultures. Les stratégies que nous avons utilisées pour rendre ces liens intertextuels varient : l'utilisation de l'italique pour marquer l'emprunt relève de l'approche structurelle sur le plan spatial, le choix d'accentuer l'ambiguïté d'un titre peut être vu comme fonctionnel, et l'utilisation de titres de chanson en anglais pour préserver l'hétérolinguisme de l'original est un recours à l'approche structurelle.

### **Conclusion**

Le recueil *Pilgrim's Flower* regorge de liens intertextuels, tantôt explicites, tantôt moyennement explicites, tantôt implicites. La plupart du temps, ces liens sont délibérés, mais il arrive qu'ils soient involontaires de la part de l'auteur. Compte tenu de l'importance que nous avons accordée à ces liens lors de l'analyse du texte source, et comme nous considérons qu'il s'agit d'une propriété marquante de l'œuvre de Boast, nous avons postulé que notre traduction serait caractérisée par un souci de reproduire ces renvois. Les liens explicites étaient les plus faciles à repérer, mais ils n'étaient pas nécessairement les plus faciles à rendre en français. Même lorsque les noms des auteurs d'origine apparaissaient en toutes lettres dans le poème de Boast, il ne nous suffisait pas de reporter ces noms dans nos traductions : nous avons mené des recherches sur la vie et l'œuvre des auteurs en question et tâché de voir quels étaient les liens avec les poèmes de Boast. Nous voulions connaître ses sources d'inspiration, nous assurer de ne pas rater des allusions, et trouver la meilleure façon possible de rendre ces renvois reconnaissables pour le

lectorat francophone. Nous avons également découvert des réalités biographiques qui nous ont aidée dans nos choix traductifs.

Pour ce qui est de l'intertextualité moyennement explicite, signalée en italique, et de l'intertextualité implicite, nous avons parfois opté pour les mots exacts employés par les auteurs dont Boast s'est inspirée, notamment lorsque ces auteurs, comme Rimbaud et Cocteau, étaient Français. Cela aidera selon nous le lecteur à reconnaître les allusions. Notons toutefois que dans le cas du poème « *Desperate Meetings of Hermaphrodite* » (p. 74), nous avons utilisé des mots différents de ceux utilisés par Cocteau, cela parce qu'en fin de compte, nous traduisions Boast, et que l'intégrité des poèmes ne devait pas faire les frais d'une référence intertextuelle conservée à tout prix. Cela dit, nous croyons quand même que les images évoquées pourront rappeler le film ayant servi de source d'inspiration au poème.

À d'autres occasions, même s'il existait déjà une version française des poèmes auxquels Boast faisait référence, comme ceux d'Akhmatova et de Sappho, nous avons décidé de ne pas tenir compte des traductions existantes et plutôt de proposer notre propre traduction. Les traductions existantes ne nous satisfaisaient pas, pour diverses raisons thématiques comme stylistiques, et nous avons jugé qu'une nouvelle traduction cadrerait davantage avec l'univers créé par Boast dans ses poèmes. Il y a aussi lieu de noter que plusieurs des auteurs qui ont influencé Boast (notamment Akhmatova, Sappho, Rimbaud, Cocteau et Rilke) n'écrivaient pas en anglais. C'est donc souvent par l'intermédiaire d'un traducteur ou d'une traductrice qu'elle a pu s'en inspirer. Nous avons souvent consulté ces traductions intermédiaires pour alimenter notre réflexion.

Bref, il n'y pas de recette miracle pour rendre les liens intertextuels. Nous avons procédé au cas par cas, analysant le type de renvoi dont il était question, jugeant quel était le meilleur moyen de faire naître les mêmes doutes et le même plaisir de la découverte dans l'esprit du lecteur francophone que dans l'esprit du lecteur anglophone, déterminant s'il était approprié d'utiliser une traduction antérieure ou préférable de proposer notre propre solution.

Dans les cas où nous avons proposé nos propres solutions, nous avons vu que l'approche fonctionnelle avait guidé la plupart de nos choix. Nos traductions véhiculaient sensiblement le



même sens que les vers de Boast ou des auteurs cités. Ainsi, elles ne se révélaient pas adaptatives. Elles ne tombaient toutefois pas dans le mot-à-mot propre à l'approche structurelle.

## Conclusion

Le présent essai accompagnait notre traduction de 30 poèmes tirés du recueil *Pilgrim's Flower* de la poète britannique Rachael Boast. Comme le remarquent plusieurs traductologues, la traduction de poésie est loin d'être une entreprise facile, et elle se trouve à la limite de l'art et de la technique. Elle fait intervenir la sensibilité du traducteur, tout en faisant appel à ses connaissances et à ses compétences appliquées. À cela peuvent s'ajouter des défis propres à l'œuvre à traduire. Dans notre cas, il s'agissait d'une forte présence de liens intra- et intertextuels, que nous avons relevés à l'aide de diverses stratégies. Les objectifs visés par notre projet de maîtrise étaient, d'une part, de diffuser la poésie de Boast en français et, d'autre part, de décrire et d'expliquer la démarche et les stratégies utilisées pour traduire les poèmes retenus, en mettant un accent particulier sur l'intra- et l'intertextualité.

Le cadre théorique qui nous a guidée tout au long de nos traductions était l'approche herméneutique, qui nous enjoignait à interpréter les poèmes en nous appuyant surtout sur l'intention du texte dans son contexte de création comme de réception. Notons que nous avons eu en outre, comme complément à cette approche, la chance de discuter avec Boast et de lui poser des questions, ce qui a enrichi notre compréhension de certains passages plus hermétiques. Elle nous a aussi fait connaître ses sources d'inspiration pour certains poèmes, dans un exemplaire du recueil annoté à la main, ce qui nous a aidée à repérer plusieurs liens intertextuels. La notion de cercle herméneutique, qui nous fait appréhender le particulier à partir du tout et le tout à partir du particulier, nous a aussi été utile, surtout en ce qui a trait à l'intratextualité : les mots-clés qui reviennent à plusieurs reprises (le particulier) donnent une certaine cohérence à l'ouvrage (le tout) qui, lorsqu'il est analysé dans son ensemble, permet de saisir certains des éléments récurrents qu'il renferme.

Nous avons, pour traduire les poèmes de *Pilgrim's Flower*, utilisé une démarche qui s'apparente à celle de Robert Bly, décrite par Stratford (2014 : 84). Nous avons commencé par produire un premier brouillon, à la main, que l'on pourrait qualifier de littéral. Ensuite, nous avons procédé à une analyse détaillée du texte source, sur le plan sémantique, mais aussi formel. Nous avons ensuite produit d'autres versions du poème, plus idiomatiques, tenant compte des découvertes faites à la deuxième étape. Bly procède ensuite à « l'intégration des marques

d'oralité » (Stratford 2014 : 84), une étape qui vise à donner plus de naturel à la version traduite, ce que nous ne pouvons pas affirmer avoir fait consciemment. Enfin, s'ensuivent des étapes de révision surtout axées sur la forme (sonore), qui impliquent des relectures et des retraductions. C'était aussi notre cas. Rappelons également que nous avons eu recours à l'aide de deux membres du comité consultatif du Centre international de traduction littéraire de Banff, en 2015, et que notre directrice de recherche nous a aussi aidée à l'étape de la révision, en fournissant des corrections et des suggestions.

Parallèlement à la traduction et à la révision de nos poèmes individuels, nous avons procédé à la rédaction de l'analyse du recueil dans son ensemble, pour les fins du présent essai. Il nous est parfois arrivé d'apporter des changements à nos traductions à la suite d'observations réalisées en cours de rédaction, surtout en ce qui concerne l'intertextualité. Notre analyse du texte source portait notamment sur le paratexte du recueil (première de couverture, table des matières, exergue, etc.), qui rappelait beaucoup celui du premier recueil de Boast, *Sidereal*. Nous avons aussi observé les grands thèmes récurrents, comme l'amour, la nature (notamment par l'entremise des quatre éléments), la spiritualité, et bien sûr, les cinq secrets de la Bête, qui font de multiples apparitions tout au long du recueil. Nous avons aussi accordé une attention particulière à l'analyse des éléments formels, qui contribuent eux aussi à donner de la cohérence à l'œuvre. Nous avons notamment remarqué que les poèmes de 14 vers étaient les plus fréquents au sein du recueil, et que certains poèmes proches sur le plan thématique présentaient aussi une forme analogue (notamment le premier poème et le dernier poème du recueil, qui portent sur des films de Cocteau et qui sont tous deux formés de cinq tercets). Cette analyse de l'ensemble du recueil nous a aidée à mieux comprendre les poèmes qu'il renferme, conformément à l'esprit du cercle herméneutique.

L'intratextualité, soit la présence de liens entre des œuvres d'un même auteur, est encore peu étudiée, et nous avons répertorié lors de notre recension des écrits relativement peu de stratégies pour relever les défis qu'elle entraîne. Comme nous l'avons vu, chez Boast, les liens intratextuels s'observent sur le plan thématique et sur le plan formel. Au chapitre deux, nous nous sommes penchée sur les liens thématiques qui assuraient la cohérence du recueil. Pour ce faire, nous avons cherché à savoir à laquelle des trois les approches présentées par Stratford (2011) (structurelle, fonctionnelle ou adaptative) appartenaient les choix que nous avons faits pour

rendre les mots-clés récurrents. Pour réussir à catégoriser nos choix traductifs, nous avons tenté de voir si les mots-clés français utilisés pour rendre les mots-clés anglais récurrents leur étaient apparentés, sur le plan sonore ou étymologique. Nous avons repéré 18 mots-clés anglais rendus par un mot français apparenté, ce qui, à première vue, laisse entrevoir un recours marqué à l'approche structurelle. Quelque 13 mots-clés anglais ont quant à eux été rendus par un mot français non apparenté. Toutefois, dans la majorité des cas, c'était toujours le même mot français qui était employé pour rendre un même mot-clé anglais (p. ex. : « pluie » traduisait toujours « rain »). Cette volonté de rendre reconnaissables ces mots récurrents afin de préserver le rythme sémantique du recueil donne aussi à croire que notre approche prédominante a été structurelle. Cela étant dit, lorsqu'on observe de plus près les choix opérés pour traduire certains mots dans des contextes donnés, des considérations autres que le désir de calquer l'original semblent être entrées en ligne de compte. Par exemple, le monde réel ayant inspiré les poèmes a orienté certains de nos choix : le mot « river » a été traduit par « rivière » non pas en raison de leur étymologie commune, mais bien parce qu'il était réellement question d'une rivière et non d'un fleuve dans le poème en question. À d'autres endroits, c'est plutôt pour créer des effets sonores particuliers ou éviter des sonorités désagréables que nous avons choisi un mot plutôt qu'un autre. Par exemple, « ondée d'été » créait une répétition indésirable de la syllabe « dé », alors nous avons plutôt opté pour « pluie d'été ». Des stratégies issues de l'approche fonctionnelle ont aussi été employées à quelques reprises, lorsque l'approche structurelle aurait créé un effet d'étrangeté indésirable. Nous ne nous sommes pas penchée sur les liens intertextuels présents sur le plan spatial, puisque la conclusion aurait été la même pour tous les poèmes étudiés : nous avons toujours respecté le nombre de strophes par poème et le nombre de vers par strophe au sein de chaque poème. Il en découle que nos poèmes, à cet égard, sont représentatifs d'une approche plutôt structurelle.

Passons maintenant à l'intertextualité, soit à la présence de liens avec les œuvres d'autres auteurs. Celle-ci a fait l'objet de plus de travaux théoriques que l'intratextualité. Les stratégies proposées pour rendre ces liens vont de la traduction littérale à l'ajout de notes en bas de page, en passant par l'insertion de traductions antérieures du passage concerné, lorsqu'elles existent. Nous avons vu que dans notre cas, le choix de traduire nous-même les passages présentant une relation avec un autre auteur s'est révélé le plus approprié dans la plupart des cas. Nous avons divisé en trois catégories les formes d'intertextualité présentes chez Boast : explicite, moyennement

explicite et implicite, catégories auxquelles s'ajoutent quelques cas de fausse intertextualité. D'abord, même si les cas d'intertextualité explicite étaient les plus faciles à repérer, ils posaient souvent des défis au moment de la traduction. Nous avons notamment dû faire des recherches sur les auteurs mentionnés, lire ou visionner (dans le cas de films) les œuvres auxquelles Boast faisait référence, et nous interroger sur l'effet que créait la présence de liens intertextuels dans le poème. De leur côté, les liens moyennement explicites et les références implicites semblent avoir posé des défis similaires et avoir été traités sensiblement de la même façon que les cas explicites. En effet, les passages tirés d'autres œuvres ont le plus souvent été traduits à notre façon, même lorsque des traductions antérieures existaient. Parfois, ces traductions nous ont paru trop longues, ou encore en décalage avec le reste du poème de Boast. Un autre constat qui s'est dégagé lors de l'analyse était que nous avons avant tout cherché à traduire Boast, et non les autres auteurs auxquelles elle fait référence. Ainsi, même si nous avons accordé une grande importance aux liens intertextuels, nous avons toujours cherché à préserver la cohérence des poèmes de *Pilgrim's Flower*. Il nous est même arrivé de rejeter les mots exacts utilisés par un auteur auquel Boast faisait référence, Cocteau, par exemple, pour plutôt rendre les images décrites par la poète dans son texte, qui s'inspiraient d'un film. À d'autres occasions, par contre, nous avons repris les mots choisis par Rimbaud pour rendre la référence plus facilement reconnaissable. Cela étant dit, contrairement à l'approche plutôt structurelle qui prédominait dans le cas des liens intratextuels, dans le cas de l'intertextualité, nous avons remarqué que nos traductions étaient plus fonctionnelles : l'ordre des mots était parfois différent et nous avons souvent eu recours à des recatégorisations grammaticales, sans toutefois tomber dans l'adaptation. Il faut aussi dire que nous nous intéressions souvent ici à des vers complets, contrairement à ce que nous faisons au chapitre sur l'intratextualité, où le travail d'analyse se faisait à l'échelle des mots.

En général, ce compromis entre l'approche structurelle sur le plan des mots et l'approche fonctionnelle sur le plan des vers a permis, à notre avis, de préserver deux dimensions essentielles des poèmes de Boast, à savoir les multiples liens thématiques qui assurent le rythme sémantique de l'œuvre, et les références aux autres auteurs, qui témoignent d'une grande érudition. Bien sûr, d'autres dimensions de *Pilgrim's Flower* et de notre processus de traduction auraient pu être étudiées. Nous aurions pu, par exemple, choisir quelques poèmes précis et les analyser de fond en comble, pour voir laquelle des trois approches était prédominante sur le plan conceptuel, sonore et spatial. Nous aurions pu analyser plus en profondeur les différences entre nos différents

brouillons et constater l'évolution de nos solutions. Cependant, après avoir analysé le texte source, c'était vraiment les particularités liées à l'intra- et à l'intertextualité qui nous ont semblé les plus riches de sens.

Nous espérons, avec cet essai, avoir contribué à enrichir la réflexion théorique sur la traduction de l'intertextualité et, surtout, de l'intratextualité en poésie. Nous avons repéré assez peu d'écrits sur ce sujet précis, mais nous croyons que l'utilisation du modèle des trois approches de Stratford offre une piste intéressante pour voir comment il est possible de rendre les divers renvois, intra- ou intertextuels, qui assurent la cohérence d'un recueil comme celui de Boast. Plus largement, nous croyons avoir fourni une étude de cas éclairante pour qui s'intéresserait à la démarche du traducteur de poésie, puisque nous avons expliqué dans les pages précédentes notre façon de procéder.

Cet essai nous a donné la chance de réfléchir en profondeur à bon nombre de nos choix traductifs, en plus d'élargir notre culture générale. En effet, nous avons découvert plusieurs auteurs, comme Akhmatova, Coleridge et Chatterton, grâce à *Pilgrim's Flower*, et en avons appris davantage sur ceux que nous connaissions déjà un peu, comme Rimbaud et Cocteau. De plus, ce travail nous aura permis de mettre en application les méthodes de recherche et de rédaction acquises tout au long de notre maîtrise, ce qui nous servira si nous décidons un jour de poursuivre des études au troisième cycle. La traduction des 30 poèmes de Boast nous aura, quant à elle, permis de faire nos premiers pas dans le monde de la traduction littéraire : quatre de nos versions françaises ont été publiées dans la revue *Reunion* en 2018, et nous avons l'intention de trouver d'autres moyens de diffuser la poésie de Boast en français au cours des prochaines années.

## Annexe A : Critères de sélection des poèmes traduits

Nous avons l'intention, au départ, de traduire les 48 poèmes de *Pilgrim's Flower* dans le cadre de notre maîtrise, mais nous avons revu nos objectifs à la baisse, pour mieux nous concentrer sur une sélection de poèmes particulièrement pertinents en ce qui a trait à l'intra- et à l'intertextualité, et qui ne posaient pas de défis traductifs démesurés<sup>40</sup>.

Parmi les poèmes retenus, certains l'ont été parce qu'ils traitaient de l'un ou plusieurs des cinq secrets de la Bête. C'est évidemment le cas de « The Place of Five Secrets » (p. 3), mais aussi de « Cocteau Twins » (p. 13), où il est question de fleurs, de miroir et de mains. Ce poème faisait en outre partie de la sélection de poèmes que nous avons envoyée dans le cadre de notre dossier de candidature pour la résidence de Banff. Il est aussi question de roses ou d'autres fleurs dans « By Appointment Only » (p. 14), « The Notebook » (p. 25) « Balmerino Abbey » (p. 30), « Song of » (p. 35), « The Flowers » (p. 55), « Aubade » (p. 59) et « Dream Location » (p. 73). Des allusions aux gants, aux mains ou aux doigts se trouvent dans « Losing My Page » (p. 15), « Rosary » (p. 28), « Aubade » (p. 59), « Spring Tide » (p. 64), « The Garden Path » (p. 65-71), « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72) et « Desperate Meetings of Hermaphrodites » (p. 74). « The Notebook » (p. 25) contient une allusion à un cheval, « The Garden Path » (p. 65-71) parle d'une clef, tandis que « Desperate Meetings of Hermaphrodites » (p. 74) parle d'une serrure. Ces deux derniers poèmes, de même que « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72), contiennent aussi l'idée du miroir.

Nous avons aussi retenu des poèmes où il était question de lieux sacrés ou de religion. « Re-reading Akhmatova » (p. 4) fait référence à un rosaire, « Caritas » (p. 5) à une cathédrale et à un dieu, « IV. Dun Holm » (p. 6) à une cathédrale et à la prière, « Reciprocity » (p. 8) à une chapelle, « Double Life » (p. 9) à une église, « By Appointment Only » (p. 14) à des anges, « Losing My Page » (p. 15) à la prière, « Rosary » (p. 28) à un rosaire et à la prière, « Balmerino Abbey » (p. 30-31) à une abbaye, « Song of » (p. 35) à la prière et, avec « Songs » (p. 39), au

---

<sup>40</sup>Par exemple, le poème « To St Mary Redcliffe » aurait été pertinent sur le plan intra- et intertextuel, mais sa longueur et le fait qu'il contienne un acrostiche caché a fait en sorte qu'il n'a pas été possible de l'inclure dans l'échantillon retenu pour notre projet de maîtrise.

*Cantique des cantiques*, « Annunciation in an Elevator » (p. 47) à un ange, à des miracle, et à l'Annonciation, et « What You Will » (p. 58) à une église.

Comme l'amour occupe une grande place dans le recueil de Boast, nous avons cru bon d'inclure dans notre sélection des poèmes traitant de ce thème, soit « The Place of Five Secrets » (p. 3), « After Sappho » (p. 32), « Songs » (p. 39), « Three Poems After Rioja » (p. 52), « The Flowers » (p. 55), « Tearing and Mending » (p. 61), « Spring Tide » (p. 64), « The Garden Path » (p. 65) et « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72). Pour ce qui est du thème de la musique, nous avons choisi les poèmes suivants : « Caritas » (p. 5), « Cocteau Twins » (p. 13), « By Appointment Only » (p. 14), « Balmerino Abbey » (p. 30-31), « Song of » (p. 35), « Songs » (p. 39), « The Charity of Thomas Rowley » (p. 50), et « The Garden Path » (p. 65-71). L'idée du pèlerinage, du voyage, de routes ou de chemins est présente dans les poèmes suivants : « Other Roads » (p. 6-7), « The Notebook » (p. 25), « Three Poems after Rioja » (p. 52), « Milestones » (p. 56), « Spring Tide » (p. 64), et « The Garden Path » (p. 65-71).

En ce qui concerne les mentions du prénom Thomas, notre sélection en retient cinq sur sept : « *V. Compass Plant* » (p. 7), « Double Life » (p. 9), « By Appointment Only » (p. 14), « The Charity of Thomas Rowley » (p. 50), et « Tearing and Mending » (p. 61). Les suites « To St Mary Redcliffe » et « Anon » ont été exclues de notre échantillon en raison de leur longueur et du niveau de difficulté qu'elles posaient.

Nous croyons aussi que notre échantillon représente bien le thème de la nature, qui est mentionné sur la quatrième de couverture de l'ouvrage. En plus des poèmes cités plus tôt où il était question de fleurs, plusieurs poèmes de notre échantillon traitent d'animaux (surtout d'oiseaux) ou de plantes. C'est le cas de « *V. Compass Plant* », avec son allusion au romarin, de « Balmerino Abbey » (p. 30-31), avec ses crocus et ses étourneaux, de « Spring Tide » (p. 64), où un hibou est mentionné, et de « The Garden Path » (p. 65-71), où il est question de cygnes et d'un grand-duc. « Dream Location » (p.73) parle pour sa part d'insectes et d'abeilles.

L'eau étant l'élément le plus présent dans *Pilgrim's Flower*, nous avons choisi de nombreux poèmes où il est question de celle-ci, sous une forme ou une autre (rivière ou pluie, par



exemple). « Reciprocity » (p. 8), « The Notebook » (p. 25), « The Window » (p. 33), « What You Will » (p. 58), « Tearing and Mending » (p. 61), « Spring Tide » (p. 64), « The Garden Path » (p. 65-71), « Dream Location » (p. 73) et « Desperate Meetings of Hermaphrodite » (p. 74) évoquent tous l'élément liquide. L'air ou le vent, quant à eux, sont mentionnés dans « Caritas » (p. 5), « Balmerino Abbey » (p. 30-31) et « The Garden Path » (p. 65-71). La terre ou la pierre sont évoquées dans « Re-reading Akhmatova » (p. 4), « Caritas » (p. 5), « *V. Compass Plant* » (p. 7), « Double Life » (p. 9), « Balmerino Abbey » (p. 30-31), « After Sappho » (p. 32), « Milestones » (p. 56) et « Tearing and Mending » (p. 61). Enfin, il est question de feu, de foyer, de brûlement ou de brûlure les poèmes suivants : « The Place of Five Secrets » (p. 3), « Songs » (p. 39), « Milestones » (p. 56), « Aubade » (p. 59), « Tearing and Mending » (p. 61) « The Garden Path » (p. 65-71), et « The Hands of Jean-Maurice » (p. 72).

Comme la littérature est aussi un thème évoqué sur la quatrième de couverture du recueil, nous avons retenu des poèmes où il était question de poésie ou de livres, comme « Cocteau Twins » (p. 13), « Losing My Page » (p. 15), « Songs » (p. 39), et « Desperate Meetings of Hermaphrodites » (p. 74). Le thème de la littérature se révèle aussi par l'entremise des auteurs avec lesquels Boast noue un dialogue dans son œuvre, avec les liens intertextuels. Nous ne répéterons pas ici tous les liens intertextuels étudiés de façon plus approfondie dans l'analyse du texte source. Nous noterons seulement que 19 des 30 poèmes retenus contiennent des renvois intertextuels à l'un ou plusieurs des auteurs mentionnés (Akhmatova, Chatterton, Cocteau, Coleridge, Machado, Rilke, Rimbaud, Sappho et Shakespeare).

Sur le plan formel, nous avons retenu le seul poème à la métrique régulière du recueil, « Balmerino Abbey » (p. 30-31), ainsi que le seul poème rimé, « The Flowers » (p. 55) pour le plaisir de relever les défis qu'ils posaient. Nous avons aussi remarqué que nous avons retenu plusieurs poèmes issus du tout début du recueil (les sept premiers), ainsi que de la toute fin (les cinq derniers). Les deux poèmes du milieu, « Song of » (p. 35) et « Songs » (p. 39) ont aussi été choisis, en raison de leur importance dans le recueil – l'allusion au labyrinthe de Chartres, nous semblait cruciale. L'aspect symétrique du recueil est donc, en quelque sorte, préservé, même si nous en avons retranché 18 poèmes.

## Annexe B : Tableau 1

Thèmes et mots-clés	Occurrences	Pages
<b>Thèmes évoqués sur la quatrième de couverture</b>		
• love	19	3, 5, 8, 21, 29, 32(3x), 33, 39(2x), 53, 55, 61, 64, 67, 68, 70, 72
○ loving	1	5
○ lover	4	19, 34(2x), 69
○ lovely	2	22, 70
• nature		Non quantifiable
• literature		Non quantifiable
• friendship		Non quantifiable
<b>Cinq secrets de la Bête</b>		
• key	3	3, 12, 71
○ keyboards	1	14
○ keyhole	1	74
• glove	1	3
○ foxglove	1	44
○ Marigold	1	72
○ hand	19	3, 10, 12, 13, 14, 15, 28, 45, 59(2x), 64, 68, 69, 72(6x)
○ finger	5	13, 23, 53, 61, 74
• mirror	10	3, 13, 43(x2), 66, 71, 72, 74(x3)
○ mirroring	1	23
• horse	2	3, 41
○ jaunting-car	1	25
• rose	7	3, 18, 35, 55, 59, 72, 73
○ flower	7	1 <sup>re</sup> de couverture, 13, 14, 25, 35, 55, 66
<b>Romarin</b>		
• rosemary	1	48
• compass plant	1	7
○ compass	2	25, 32
• pilgrim's flower	1	1 <sup>re</sup> de couverture
○ pilgrim	1	51
<b>Jumeaux</b>		
• Thomas	7	7, 9, 14, 16, 40, 50, 61
<b>Quatre éléments</b>		
• water	22	17, 21, 24, 33, 48, 51, 58, 60, 64, 65(2x), 66(2x), 67, 68(2x), 69, 70, 71(3x), 74
○ watery	2	18, 22
○ Watershed	1	16
○ underwater	1	70
○ river	19	6, 11, 19, 24, 33, 63, 64, 65, 66(2x), 67(2x), 68, 69(2x), 70(3x), 71
○ riverbank	2	66, 73

○ riverbed	1	70
○ rain	7	8, 25, 33, 48, 61(2x), 68
○ sea	4	10, 12, 27, 29
• air	3	5, 30, 62
○ airborne	1	31
○ wind	4	16, 41, 48, 57
○ woodwinds	1	62
○ wind-anchor	1	71
• earth	6	4, 7, 32, 43, 51, 62
○ stone	8	5, 7, 9, 21, 30, 43, 45, 61
○ flagstone	1	42
○ wash-stone	1	44
○ milestone	1	56
• fire	9	10(3x), 11, 21, 39(2x), 59, 68
○ fireplace	1	3
○ burn	11	10(3x), 48, 56, 59(2x), 61, 68, 69, 72
<b>Musique</b>		
• song	12	10, 13, 25, 30, 35, 39, 48, 60(3x), 63, 72
• music	5	14, 50, 62, 63, 71
• tune	2	45, 70
• choir	1	5
• keyboard	1	14
• reverb unit	1	14
• amplifier	1	14
• woodwind	1	62
• libretto	1	63
• chorus	1	69
• hum	1	70
• strings plucked	1	70

## Annexe C : Tableau 2

Thèmes et mots-clés en français	Occurrences	Poèmes	En anglais
Thème évoqué sur la quatrième de couverture <sup>41</sup>			
amour	14	Le lieu des cinq secrets	love
		D'après Sappho (3x)	love (3x)
		Des cantiques (2x)	love (2x)
		Rioja	love
		Les fleurs	love
		Déchirer, réparer (2x)	love (1x) + amour (1x)
		Marée du printemps	love
		En bateau (2x)	love (1x) + lover (1x)
		Les mains de Jean-Maurice	love
aimer	2	Caritas	love
		La fenêtre	love
aimons	1	Réciprocité	love
aime	2	En bateau (2x)	love (2x)
aimant <sup>42</sup>	1	Caritas	loving
<del>aimait<sup>43</sup></del>	<del>1</del>	<del>La charité de Thomas Rowley</del>	-
qui charme	1	En bateau	lovely
Cinq secrets de la Bête			
<b>clef</b>	2	Le lieu des cinq secrets	key
		En bateau	key
• clavier <sup>44</sup>	1	Sur rendez-vous seulement	keyboard
• serrure	1	Les rendez-vous désespérés des hermaphrodites	keyhole
<b>gant</b>	1	Le lieu des cinq secrets	glove
• gantées	1	Les mains de Jean-Maurice	Marigold
• main	14	Le lieu des cinq secrets	hand-held
		Cocteau Twins	hand
		Sur rendez-vous seulement	hand
		Page perdue	hand
		Rosaire	hand
		La fenêtre	waving
		Aubade (2x)	hand (2x)
		En bateau	hand
		Les mains de Jean-Maurice (5x) <sup>45</sup>	hand (6x)
• doigt	7	Cocteau Twins	finger
		Rosaire	finger
		Rioja	finger
		Déchirer, réparer	finger

<sup>41</sup> Les thèmes de la nature, de la littérature et de l'amitié peuvent difficilement être quantifiés et n'ont donc pas été retenus pour l'analyse.

<sup>42</sup> Nous n'avons pas retenu l'occurrence d'« aimant » au sens de « magnet » dans le poème « *V. Compass plant* ».

<sup>43</sup> Le verbe aimer n'est pas utilisé dans le sens affectueux ici. Il décrit plutôt une habitude.

<sup>44</sup> Étymologiquement, le mot « clavier » fait référence à des clefs.

<sup>45</sup> Une occurrence de « hands » a été rendue en français par un pronom relatif (où).

		Marée du printemps	hands
		En bateau	thumb
		Les rendez-vous désespérés des hermaphrodites	finger
<b>miroir</b>	7	Le lieu des cinq secrets	mirror
		Cocteau Twins	mirror
		En bateau (2x)	mirror (2x)
		Les mains de Jean-Maurice	mirror
		Les rendez-vous désespérés (2x)	mirror (3x)
• glace <sup>46</sup>	1	Les rendez-vous désespérés	mirror
<b>cheval</b>	1	Le lieu des cinq secrets	horse
• carriole	1	Le carnet	jaunting-car
• chevauchement	1	L'annonciation dans un ascenseur	overlay
<b>rose</b>	7	Titre du recueil ( <i>Rose de passage</i> )	<i>Pilgrim's Flower</i>
		Le lieu des cinq secrets	rose
		Cantique	rose
		Les fleurs	rose
		Aubade	rose
		Les mains de Jean-Maurice	rose
		Destination de rêve	rose
• fleur <sup>47</sup>	5	Cocteau Twins	flower
		Le carnet	flower
		Cantique	flower
		Les fleurs	flower
		En bateau	flower
<b>Romarin<sup>48</sup></b>			
boussole botanique	1	Boussole botanique	Compass Plant
• boussole	2	Le carnet	compass
		D'après Sappho	compass
<b>Jumeaux</b>			
Thomas/Thom	5	Boussole botanique	implicite
		Double vie	explicite
		Sur rendez-vous seulement	explicite
		La charité de Thomas Rowley	explicite
		Déchirer, réparer	implicite
<b>Quatre éléments</b>			
<b>eau</b>	12	La fenêtre	water
		Ce que vous voulez	water
		Marée du printemps	water
		En bateau (8x)	water
		Les rendez-vous désespérés	water
• onde	1	En bateau	water
• flots	2	En bateau (2x)	water (1x) + river (1x)

<sup>46</sup> Nous n'avons pas retenu l'occurrence de « glace » au sens de « ice » dans le poème « The Charity of Thomas Rowley ».

<sup>47</sup> On compte deux occurrences de moins en français du fait que le mot « flower » figure sur la première de couverture du recueil, et que « peace-flower » de « By Appointment Only » a été rendu par « lis de la paix ».

<sup>48</sup> On compte une référence de moins au romarin, puisque celui-ci figure sur la première de couverture.

• fluide	1	En bateau	water
• liquide	1	En bateau	water
• rivière (y compris dans le syntagme « lit de la rivière »)	12	La fenêtre	river
		Marée du printemps	river
		En bateau (10x)	river (12x) <sup>49</sup> + riverbed (1x)
• fleuve	1	Dun Holm	river
• rive	1	En bateau	riverbank
• berge	1	Destination de rêve	riverbank
• pluie	6	Réciprocité	rain
		Le carnet	rain
		La fenêtre	rain
		Déchirer, réparer (2x)	rain (2x)
		En bateau	rain
<b>air</b> <sup>50</sup>	2	Caritas	air
		L'abbaye de Balmerino	air
• aériennes	1	Balmerino	airborne
• ancre de vent	1	En bateau	wind-anchor
• vent	1	Balmernio	breeze
<b>terre</b> <sup>51</sup>	6	Relecture d'Akhmatova	earth
		Dun Holm	ground
		Boussole botanique	earth
		Le carnet (dans « pommes de terre »)	potatoes
		Balmerino	ground
		D'après Sappho	earth
<b>pierre</b>	4	Caritas	stone
		Boussole botanique	stone
		Balmerino	stone
		Déchirer, réparer	stone
• stèle	1	Double vie	memorial stone
<b>feu</b>	5	Des cantiques (2x)	fire
		Aubade	fire
		Déchirer, réparer	ablaze
		En bateau	fire
• âtre	1	Le lieu des cinq secrets	fireplace
• brûlé(e)(s)	3	Jalons	burnt
		Déchirer, réparer	burned
		En bateau	burn
• brûlant(e)s	2	Aubade	burning
		Les mains de Jean-Maurice	burning
• brûle(nt)	2	Aubade	burns
		En bateau	burn
<b>Musique</b>			

<sup>49</sup> Deux occurrences du mot « river » sont restées en anglais dans ce poème.

<sup>50</sup> Nous n'avons pas retenu les occurrences du mot « air » dans Rioja (sens d'« aspect ») et En bateau (au sens musical).

<sup>51</sup> Nous n'avons pas retenu l'occurrence du mot « terre » dans En bateau, car il s'agissait du verbe « se terrer ».

chanson	1	Cocteau Twins	song
chant	4	Le carnet	song
		Balmerino	song
		D'après Sappho	chant
		En bateau	sound
chanter	1	En bateau	singing
chanteurs	1	Les mains de Jean-Maurice	song
cantique	2	Cantique	song
		Des cantiques	song
musique	3	Sur rendez-vous seulement	music
		La charité de Thomas Rowley	music
		En bateau	music
air	1	En bateau	tune
chœur	2	Caritas	choir
		En bateau	chorus
clavier	1	Sur rendez-vous seulement	keyboard
réverbérateur	1	Sur rendez-vous seulement	reverb unit
amplificateur	1	Sur rendez-vous seulement	amplifier
fredonnerai	1	En bateau	hum
pincerai les cordes	1	En bateau	strings plucked
diminuendo	1	En bateau	diminuendo
hymne	1	En bateau	hymn
instrument	1	En bateau	instrument
résonner	1	En bateau	sounding-hut

### Annexe D : Tableau 3

<b>Mots-clés traduits quasi systématiquement par un mot apparenté</b>			
river	15 occurrences	rivière	12 occurrences
• riverbank	2 occurrences	rive	5 occurrences
• riverbed	1 occurrence	lit de la rivière	1 occurrence
mirror	8 occurrences	miroir	7 occurrences
flower	7 occurrences	fleur	5 occurrences
rose	6 occurrences	rose	7 occurrences
Thomas/Thom <sup>52</sup>	5 occurrences	Thomas/Thom	5 occurrences
fire	4 occurrences	feu	5 occurrences
• fireplace	1 occurrence	âtre	pas un mot apparenté
music	3 occurrences	musique	3 occurrences
air	2 occurrences	air	2 occurrences (+2 autres dans le sens musical)
airborne	1 occurrence	aérienne	1 occurrence
choir	1 occurrence	chœur	1 occurrence
chorus	1 occurrence	chœur	1 occurrence
reverb unit	1 occurrence	réverbérateur	1 occurrence
amplifier	1 occurrence	amplificateur	1 occurrence
diminuendo	1 occurrence	diminuendo	1 occurrence
hymn	1 occurrence	hymne	1 occurrence
instrument	1 occurrence	instrument	1 occurrence
sounding-hut	1 occurrence	hutte que fait / résonner la pluie	1 occurrence
<b>Mots-clés traduits quasi systématiquement par un mot non apparenté</b>			
love	17	amour/aimer/ amoureuses	14/7/1 (-1)
• loving	1	aimant	1
• lover	1	amoureux	1
• lovely	1	qui charme	1
water	16	eau	12
• underwater	1	-	0
rain	6	pluie	6
glove	1	gant	1
• hand	16	main	14
• finger	5	doigt	7
burn	7	brûler	7
song	6	chanson chant chanter chanteurs cantique	9
earth	3	terre	6 (ground)

<sup>52</sup> Nous avons choisi de ne pas retenir ce mot-clé afin de nous concentrer sur les noms communs.



• stone	5	pierre	4
key	2	clef	2
• keyboards	1	claviers	1
• keyhole	1	serrure	1
horse <sup>53</sup>	1	cheval	1
• jaunting-car	1	carricole	1
wind-anchor	1	ancré de vent	1
tune	1	air	1
keyboard	1	clavier	1
hum	1	fredonnerai	1
strings plucked	1	pincerai les cordes	1
<b>Cas particuliers</b>			
Marigold	1	gantée d'un parfum d'œillet	1
compass plant	1	boussole botanique	1
• compass	2	boussole	2
pilgrim's flower	1	-	0

---

<sup>53</sup> Les mots en gris n'ont pas été retenus pour l'analyse puisqu'ils n'étaient présents qu'une fois.

## Bibliographie

- ABC Citations (s.d.). *William Shakespeare*. Repéré à <http://www.abc-citations.com/citations/la-musique-est-l-aliment-de-l-amour/>, consulté le 28 mai 2019.
- Akhmatova, A. (1985). *Northern Elegies*. Trad. Fersen, N. Somerville, MA. : Firefly Press.
- Akhmatova, A. (1989). *Elegies du Nord et autres poèmes*. Trad. Mouze, C. Saint Quentin : Ed. Cazimi.
- Akhmatova, A. (2000). *The Complete Poems of Anna Akhmatova*. Trad. Hemschemeyer, J. Dir. Reeder, R. Boston : Zephyr Press.
- Akhmatova, A. (2015). *Rosaire*. Trad. Mouze, C. Corbières : Harpo.
- Antoine, F. (2006). Entre l'esquive et la mise à plat : traduire l'intertextualité chez James Thurber, *Palimpsestes* 18, 87-102.
- Atout Nautic (2016). Blogue, *Atout Nautic*. Repéré à <http://atoutnautic.fr/blog/article/1326>, consulté le 28 mai 2019.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Éditions Gallimard.
- Bible Gateway (2017). *Bible Gateway*. Repéré à <https://www.biblegateway.com/>, consulté le 28 mai 2019.
- Boast, R. (2011). *Sidereal*. Londres : Pan Macmillan.
- Boast, R. (2013). *Pilgrim's Flower*. Londres : Pan Macmillan.
- Boast, R. (2014). *Lecture publique dans le cadre de la remise du prix Griffin*. Toronto.
- Boast, R. (2015). La rumeur. Trad. Legault-Beauregard, M., *KIN*. Repéré à <http://k1nlitra.ca/k1n/article.php?i=MTA5&i2=MTA=&l=Fr>, consulté le 28 mai 2019.
- Boast, R. (2016). *Void Studies*. Londres : Pan Macmillan.
- Boast, R. (2017a). *Entretien privé, 14 juillet 2017*. Bristol (Angleterre).
- Boast, R. (2017b). *Exemplaire annoté de Pilgrim's Flower*.
- Boast, R., P. Burley et H. Adam (2013). *The Echoing Gallery, Bristol Poets and Art in the City*. Bristol : Redcliffe Poetry.
- Borm, J. (2005). Le retour contrarié du Dr Frédérick Cook, Annexe : traduction des citations, *Études théologiques et religieuses* 3(80). Repéré à <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2005-3-page-407.htm>, consulté le 28 mai 2019.

- Botanical.com (2017). Rosemary, *Botanical.com, A Modern Herbal*. Repéré à <http://www.botanical.com/botanical/mgmh/r/rosema17.html>, consulté le 28 mai 2019.
- Bougault, L. (1999). À propos du rythme en poésie moderne, *Revue Romane* 34(2), 241-264.
- Bougault, L. (2005). Illisibilité ou polysémie généralisée dans la poésie moderne? Dans O. Soutet (dir.), *La Polysémie* (pp. 439-450), Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Bush, P. (2006). Intertextuality and the Translator as Story-teller, *Palimpsestes* 18, 213-229.
- Carson, A. (2002). *If Not, Winter, Fragments of Sappho*. New York : Vintage Books.
- Carson, C. (1995). *Letters from the Alphabet*. Oldcastle : The Gallery Press.
- Cathédrale de Chartres (2017). Le labyrinthe de la cathédrale Notre-Dame de Chartres, *Cathédrale Notre-Dame de Chartres*. Repéré à <http://www.cathedrale-chartres.org/fr/le-labyrinthe,121.html>, consulté le 28 mai 2019.
- Centre national de ressources textuelles et lexicales (2012). Berge, *CNRTL*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/berge>, consulté le 28 mai 2019.
- Centre Pompidou (s.d.). Jean Cocteau sur le fil du siècle, *Parcours pédagogique pour les enseignants*. Repéré à <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cocteau/ENS-cocteau.html>, consulté le 28 mai 2019.
- Cixous, H. (1994). *Manna: For the Mandelstams for the Mandelas*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Chartier, D. (2006). De la perception de l'hypotexte à sa traduction, une histoire de lectures..., *Palimpsestes* 18, 165-179.
- Chatterton, T. et D. S. Taylor (1971). *The Complete Works of Thomas Chatterton : A Bicentenary Edition*. Oxford : Clarendon Press.
- Chatterton, T. et G. Gregory (1803). *The Works of Thomas Chatterton*. London : Printed by Biggs and Cottle, for T.N. Longman and O. Rees.
- Chatterton, T. et F. Martin (1865). *Poems; with a memoir by Frederick Martin*. London : C. Griffin.
- Classe, O. (2000). *Encyclopedia of Literary Translation Into English*. London : Fitzroy Dearborn.
- Cocteau, J. (1946). *La Belle et la Bête* (film). France : DisCina.
- Cocteau, J. (1930). *Le Sang d'un poète* (film). France.
- Cocteau, J. (1950). *Orphée* (scène du miroir seulement). Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=wxsvEgOTaxA>, consulté le 28 mai 2019.

- Cocteau, J. (1999). *Le sang d'un poète*. New York : Éditions du Rocher.
- Cocteau, J. (2012). L'ange Heurtebise, *Jean Cocteau*. Repéré à <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=222>, consulté le 28 mai 2019.
- Cocteau Twins (s.d.). Frequently Asked Questions, *Cocteau Twins*. Repéré à <http://www.cocteutwins.com/html/dynamine/faq.html>, consulté le 28 mai 2019.
- Coleridge, S. T. et K. Coburn (1987). *Carnets*. Trad. Leyris, P. Paris : Belin.
- Coleridge, S. T., K. Coburn et A. J. Harding (2002). *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*. London : Routledge.
- Déliac, F. et P. Moreau (2014). Le nœud des amoureux, *Voiles et voiliers*. Repéré à <http://www.voilesetvoiliers.com/les-videos/matelotage-patrick-moreau-noeud-des-amoureux/>, consulté le 28 mai 2019.
- Delisle, J. (2003). *La traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle anglais-français : méthode par objectifs d'apprentissage*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Dictionnaire Littré (s.d.). Clavier, *Définition dans le dictionnaire Littré*. Repéré à <https://www.littre.org/definition/clavier>, consulté le 28 mai 2019.
- Divers auteurs (2018). *Reunion: The Dallas Review 8*.
- Divers poètes (2012). *The Forward Book of Poetry 2012*. Londres : Faber & Faber.
- Divers poètes (2014). *The Griffin Poetry Prize Anthology 2014*. Toronto : House of Anansi Press.
- Douglas, V. (2006). Traduire l'intertextualité en littérature pour la jeunesse : le cas de *Stalky & Co.* de Rudyard Kipling, *Palimpsestes 18*, 103-125.
- Druide informatique (2015). *Antidote 9*.
- Dufresne, C. (2018). *Approche transdisciplinaire avec représentation picturale appliquée à la traduction de la poésie d'Al Purdy*. Mémoire. Gatineau : Université du Québec en Outaouais.
- Durot-Boucé, É. (2006). De l'intertextualité dans les traductions françaises des romans d'Ann Radcliffe, *Palimpsestes 18*, 147-164.
- Dussart, A. (1994). L'empathie, esquisse d'une théorie de la réception en traduction, *Meta 39*(1), 107-115.
- Eco, U. (2006). *Dire presque la même chose*. Paris : Grasset.

- Encyclopédie Larousse en ligne (2017). Encyclopédie Larousse en ligne, *Arthur Rimbaud*. Repéré à [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Arthur\\_Rimbaud/141035](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Arthur_Rimbaud/141035), consulté le 28 mai 2019.
- Faber, P. (1989). Stylistic Analysis in Poetry Translation, *Meta* 34(4), 805-808.
- Feinstein, E. (2013). *Book of a lifetime: Hope against Hope, By Nadezhda Mandelstam, Independent*. Repéré à <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/book-of-a-lifetime-hope-against-hope-by-nadezhda-mandelstam-8901975.html>, consulté le 28 mai 2019.
- Folkart, B. (1999). Poetry as Knowing, *TTR* 12(1), 31-55.
- Fortier, D. (2000). *L'essentiel et plus : une grammaire pour tous les jours*. Anjou : CEC.
- François, R.-M. (1999). Dans l'atelier du traducteur de poèmes, *Les cahiers internationaux de symbolisme. Théorie et pratique de la traduction III*(92-94), 73-83.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- Génin, I. (2006). « An impression of déjà-lu », quelques effets intertextuels dans Carpenter's Gothic et Gothique charpentier, *Palimpsestes* 18, 199-212.
- Geoffroy-Menoux, S. (2006). « Echoes and reverberations » : traduire l'intertextualité dans le Hawthorne de Henry James, *Palimpsestes* 18, 127-146.
- Gouaux, L. (2006). Traduire les intertextualités littéraires, lexicales et énonciatives chez Eudora Welty, ou comment mettre au jour l'intimité du texte, sa genèse, *Palimpsestes* 18, 181-198.
- Grappin, P. (1992). Dictionnaire Larousse français-allemand / allemand-français. Paris : Larousse.
- Grasset (s.d.). Le chant des pistes, *Nouveauté dans la collection*. Repéré à <https://www.grasset.fr/le-chant-des-pistes-9782246805250>, consulté le 28 mai 2019.
- Hardt, H. (2019). Chatterton Thomas (1752-1770), *Universalis*. Repéré à <https://www.universalis.fr/encyclopedie/thomas-chatterton/>, consulté le 28 mai 2019.
- Heaney, S. (s.d.). St Kevin and the Blackbird, *The Poetry Archive*. Repéré à <https://www.poetryarchive.org/poem/st-kevin-and-blackbird>, consulté le 28 mai 2019.
- Holmgren, B. (1993). *Women's Works in Stalin's Time: On Lidiia Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam*. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press.
- Jones, F. R. (1989). On Aboriginal Sufferences: A Process Model of Poetic Translating, *Target* 1(2), 183-199.

- Jones, F. R. (2011). *Poetry Translating as Expert Action: Processes, Priorities and Networks*. Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins.
- Kayra, E. (1998). Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique, *Meta* 43(2), 1-8.
- Kellaway, K. (2014). Pilgrim's Flower by Rachael Boast – review, *The Guardian*. Repéré à <https://www.theguardian.com/books/2014/jan/19/pilgrims-flower-rachael-boast-review>, consulté le 28 mai 2019.
- Klimkiewicz, A. (2000). Le modèle d'analyse textuelle dialogique : la traduction poétique au-delà du contenu et de la forme, *Meta* 45(2), 175-192.
- Kyros Walker, C. (2002). *Breaking Away: Coleridge in Scotland*. New Haven; London : Yale University Press.
- Laranjeira, M. (1996). Sens et signifiante dans la traduction poétique, *Meta* 41(2), 217-222.
- L'internaute (s.d.). *Citations*. Repéré à <http://www.linternaute.com/citation/39707/la-musique-est-l-aliment-de-l-amour-----william-shakespeare/>, consulté le 28 mai 2019.
- Le Parisien (s.d.). *Citation Amour et Musique*. Repéré à <http://citation-celebre.leparisien.fr/citations/28417>, consulté le 28 mai 2019.
- Lowell, R. (1990). *Imitations*. New York : Noonday.
- Machado, A. (2008). Otras canciones a Guiomar, *Wikisource*. Repéré à [https://es.wikisource.org/wiki/Otras\\_canciones\\_a\\_Guimar](https://es.wikisource.org/wiki/Otras_canciones_a_Guimar), consulté le 28 mai 2019.
- Marigold (2019). Marigold, *Marigold*. Repéré à <https://www.marigold.co.uk/>, consulté le 28 mai 2019.
- Martel, K. (2005). Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception, *Protée* 33(1), 93-102.
- Meillon, B. (2006). Translating the « Covered Bridges » in Barbara Kingsolver's Short Stories, *Palimpsestes* 18, 43-58.
- Mejri, S. (2000). Traduction, poésie, figement et jeux de mots, *Meta* 45(3), 412-423.
- Mooney, T. (2014). Pilgrim's Flower by Rachael Boast, *Wexford Echo*. Repéré à <http://www.wexfordecho.ie/2014/02/17/pilgrims-flower-rachael-boast/>, consulté le 19 janvier 2018.
- National Library of the Netherlands (s.d.). L'ange Heurtebise : poème, *National Library of the Netherlands*. Repéré à <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/lange-heurtebise-poeme>, consulté le 28 mai 2019.

- Nico-matelotage (2010). Blogue, *Nico-matelotage*. Repéré à <http://www.nico-matelotage.com/article-noeud-des-amoureux-double-57606988.html>, consulté le 28 mai 2019.
- Norton, T. (1929). *Ordinall of Alchemy*. Baltimore : The Williams & Wilkins Company.
- O'Brien, S. (2013). Books of the year 2013: Poetry, *Independent*. Repéré à <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/books-of-the-year-2013-poetry-8973038.html>, consulté le 28 mai 2019.
- Office québécois de la langue française (2019). Figures jouant sur un ensemble de mots, *Banque de dépannage linguistique*. Repéré à [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?Th=1&Th\\_id=464](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?Th=1&Th_id=464), consulté le 28 mai 2019.
- Office québécois de la langue française (2019). Généralités sur le passé simple, *Banque de dépannage linguistique*. Repéré à [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?id=4210](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=4210), consulté le 28 mai 2019.
- Oxford (1985). *The Oxford Dictionary of Quotations*. Oxford : Oxford University Press.
- Oxford Living Dictionaries (2019). Songline, *Dictionary*. Repéré à <https://en.oxforddictionaries.com/definition/songline>, consulté le 28 mai 2019.
- Pan MacMillan (2019). Poetry, *Picador*. Repéré à <https://www.panmacmillan.com/imprint-publishers/picador?genre=329087&page=7>, consulté le 28 mai 2019.
- Park, D. (2014). *The Poets' Wives*. London : Bloomsbury.
- Paterson, D. (1999). *The Eyes, a Version of Antonio Machado*. Repéré à <https://the-eye.eu/public/Books/Poetry/Don%20Paterson%20-%20The%20Eyes.pdf>, consulté le 28 mai 2019.
- Paterson, D. (2006). *Orpheus, A Version of Rilke*. Londres : Faber and Faber.
- Peters, C. (2013) The Requiem, *Anna Akhmatova*. Repéré à <http://carolpeters2013.blogspot.ca/2013/10/29-october-2013.html>, consulté le 28 mai 2019.
- Poetry Foundation (2019). Thomas Chatterton, *Poetry Foundation*. Repéré à <https://www.poetryfoundation.org/poets/thomas-chatterton>, consulté le 28 mai 2019.
- Poetry Foundation (2019). Ekphrasis, *Glossary of Poetic Terms*. Repéré à <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/ekphrasis>, consulté le 28 mai 2019.
- Resnais, A. (1959). *Hiroshima mon amour* (scène d'ouverture seulement). Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=3ZwrCOXLrIA>, consulté le 28 mai 2019.

- Rilke, R. M. (2004). Sonnet 6, *Poets.org*. Trad. Snow, E. Repéré à <https://www.poets.org/poetsorg/poem/sonnet-6>, consulté le 28 mai 2019.
- Rilke, R. M. (2005). Or, un arbre monta..., *Sonnets à Orphée*. Trad. Betz, M. Repéré à [http://archives.skafka.net/alice69/doc/rmr\\_sonnetsaorphée.htm](http://archives.skafka.net/alice69/doc/rmr_sonnetsaorphée.htm), consulté le 28 mai 2019.
- Rilke, R. M. (2010). Number 6, *The Sonnets to Orpheus*. Trad. Temple, R. Repéré à [http://www.sonnetsaorphée.com/book1\\_6.html](http://www.sonnetsaorphée.com/book1_6.html), consulté le 28 mai 2019.
- Rilke, R. M. (2017). Die Sonette an Orpheus, *Wikisource*. Repéré à [https://de.wikisource.org/wiki/Die\\_Sonette\\_an\\_Orpheus](https://de.wikisource.org/wiki/Die_Sonette_an_Orpheus), consulté le 28 mai 2019.
- Rimbaud, A. (1957). *Pages choisies*. Paris : Librairie Larousse.
- Rimbaud, A. (2014). *Poèmes*. Paris : Magnard.
- Rimbaud, A. (s.d.). Les Mains de Jeanne-Marie (février 1872), *Arthur Rimbaud, le poète*. Repéré à [http://abardel.free.fr/petite\\_anthologie/les\\_mains.htm](http://abardel.free.fr/petite_anthologie/les_mains.htm), consulté le 28 mai 2019.
- Robert, P., J. Rey-Debove et A. Rey. (2008) *Le Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Roesler, S. (2014). Relectures et traductions du Hamlet de Shakespeare par Yves Bonnefoy : de la ré-énonciation à la création, *TTR* 27(1), 43-65.
- Sainte bible.com (2018a). King James Bible, *Cantique des cantiques 2:14*. Repéré à <http://sainte bible.com/songs/2-14.htm>, consulté le 28 mai 2019.
- Sainte bible.com (2018b). Darby Bible, Martin Bible et Louis Second Bible, *Cantique des Cantiques 2:14*. Repéré à <http://sainte bible.com/songs/2-14.htm>, consulté le 28 mai 2019.
- Sainte bible.com (2018c). King James Bible, *Actes 17:28*. Repéré à <https://sainte bible.com/acts/17-28.htm>, consulté le 28 mai 2019.
- Sainte bible.com (2018d). Darby Bible, Martin Bible et Louis Second Bible, *Actes 17:28*. Repéré à <https://sainte bible.com/acts/17-28.htm>, consulté le 28 mai 2019.
- Sampson, F. (2014). Pilgrim's Flower by Rachael Boast – review, *The Guardian*. Repéré à <https://www.theguardian.com/books/2014/jan/17/pilgrims-flower-rachael-boast-review>, consulté le 28 mai 2019.
- Sappho (1995). *Poèmes et fragments*, Trad. Véraïn, J. Paris : Proverbe.
- Sappho (2004). *Poèmes*. Trad. Pigeaud, J. Paris : Rivages.
- Schneider, A. (1978). La traduction poétique, *Meta* 23(1), 20-36.



- Shakespeare, W. (s.d.a). The Tempest, *The Complete Works of William Shakespeare*. Repéré à <http://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html>, consulté le 28 mai 2019.
- Shakespeare, W. (s.d.b) Twelfth Night, *The Complete Works of William Shakespeare*. Repéré à [http://shakespeare.mit.edu/twelfth\\_night/full.html](http://shakespeare.mit.edu/twelfth_night/full.html), consulté le 28 mai 2019.
- Shakespeare, W. (1993). *Le théâtre complet de William Shakespeare*. Trad. Bournet, D. et G. Bournet. Paris : L'Âge d'homme.
- Shakespeare, W. (2011). *La tempête*. Trad. Laroque, F. Paris : Le livre de poche.
- Stratford, M. (2010). *Árbol de Diana en trois dimensions : une étude de la poésie d'Alejandra Pizarnik en traduction*. Thèse de doctorat. Sainte-Foy : Université Laval.
- Stratford, M. (2011). Un poème de Pizarnik sous toutes ses coutures : vers une nouvelle méthode d'analyse des traductions poétiques, *TTR* 24(2), 143-176.
- Stratford, M. (2014). De compte-fil à garde-fou : la lecture du traducteur de poésie, *TTR* 27(1), 67-93.
- TERMIUM Plus (2019). True lover's knot, *TERMIUM Plus*. Repéré à [https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra&i=1&srchtxt=true+lover%27s+knot&index=alt&codom2nd\\_wet=1#resultres](https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra&i=1&srchtxt=true+lover%27s+knot&index=alt&codom2nd_wet=1#resultres), consulté le 28 mai 2019.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica (2019). Thomas Chatterton, *Encyclopaedia Britannica*. Repéré à <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Chatterton>, consulté le 28 mai 2019.
- The Friends of Coleridge (2019). The Pains of Sleep (1803), *The Friends of Coleridge*. Repéré à [http://www.friendsofcoleridge.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=33:the-pains-of-sleep-1803&catid=1:goethes-faust&Itemid=31](http://www.friendsofcoleridge.com/index.php?option=com_content&view=article&id=33:the-pains-of-sleep-1803&catid=1:goethes-faust&Itemid=31), consulté le 28 mai 2019.
- The Griffin Trust for Excellence in Poetry (2017). Rachael Boast, *The Griffin Trust for Excellence in Poetry*. Repéré à <http://www.griffinpoetryprize.com/awards-and-poets/shortlists/2014-shortlist/rachael-boast/>, consulté le 28 mai 2019.
- Undiscovered Scotland (2019). Rhymer's Stone, *Undiscovered Scotland*. Repéré à <https://www.undiscoveredscotland.co.uk/melrose/rhymersstone/index.html>, consulté le 28 mai 2019.
- University of Toronto Libraries (s.d.). The Pains of Sleep, Coleridge, Samuel Taylor (1772-1834), *Representative Poetry Online*. Repéré à <https://rpo.library.utoronto.ca/poems/pains-sleep>, consulté le 28 mai 2019.
- Venuti, L. (2006). Traduction, intertextualité, interprétation, *Palimpsestes* 18, 17-42.

- Verhesen, F. (2003). *À la lisière des mots – Sur la traduction poétique*. Bruxelles : Édition de La Lettre volée, collection « Palimpsestes ».
- Vigneault, E. (1999). Herméneutique et traduction poétique : quelques remarques, *TTR* 12(2), 173-188.
- Wikipédia (2019). Berge, *Wikipédia*. Repéré à <https://fr.wikipedia.org/wiki/Berge>, consulté le 28 mai 2019.
- Wilhelm, J. E. (2004). Herméneutique et traduction : la question de « l'appropriation » ou le rapport du « propre » à « l'étranger », *Meta* 49(4), 768-776.
- Wilhelm, J. E. (2006). Autour de Limbes/Limbo : un hommage à Samuel Beckett de Nancy Huston, *Palimpsestes* 18, 59-85.