



HAL
open science

Réception et traduction de la poésie d'Adrienne Rich en France

Charlotte Blanchard

► **To cite this version:**

Charlotte Blanchard. Réception et traduction de la poésie d'Adrienne Rich en France. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2019. Français. NNT : 2019BOR30011 . tel-02292749

HAL Id: tel-02292749

<https://theses.hal.science/tel-02292749>

Submitted on 20 Sep 2019

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

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

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES ANGLOPHONES

Réception et traduction de la poésie d'Adrienne Rich en France

Présentée et soutenue publiquement le 19 juin 2019 par

Charlotte BLANCHARD

Sous la direction de Véronique Béghain

Membres du jury :

Hélène AJI, Professeure, Université Paris Nanterre

Vincent BROQUA, Professeur, Université Paris 8

Antoine CAZÉ, Professeur, Université Paris Diderot

Pascale SARDIN, Professeure, Université Bordeaux Montaigne

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier Véronique Béghain pour sa patience tout au long de ce projet et pour les opportunités de recherche dont j'ai pu bénéficier grâce à elle, ainsi que Nathalie Jaëck pour son soutien à chaque étape de mon doctorat et l'équipe de l'École Doctorale pour sa bienveillance.

Je n'aurais pas pu écrire cette thèse sans Philippe Rapatel et Patricia Godi Tkatchouk de l'Université Clermont Auvergne grâce à qui j'ai découvert le travail de recherche, mais aussi à Leonard Olschner et Nicholas Manning à Queen Mary University of London.

Je remercie toutes les personnes interrogées dans le cadre des entretiens sur la traduction de poésie en France : Chantal Bizzini et Marilyn Hacker pour leur disponibilité et leur aide dès le début de ce projet, ainsi qu'Isabella Checcaglini et Thibaut Von Lennep que j'ai pu rencontrer en personne ; mais aussi Claire Malroux, François Chapron, Françoise Armengaud, Rina Nissim, Florence Trocmé, Maria Luisa Vezzali, Cécile Oumhani, Olivier Apert, Jean-Baptiste Para, Anne Talvaz.

Cette thèse contient des informations précieuses issues des archives d'Adrienne Rich au Radcliffe Institute à l'Université de Harvard. Je remercie l'équipe de la Schlesinger Library qui gère l'accès à ces archives ainsi que Pablo Conrad.

Au quotidien dans mon travail d'enseignante, j'ai bénéficié de la bienveillance infinie de mes collègues de l'UFR des Langues Étrangères Appliquées de Roubaix : en premier lieu Bénédicte, Christine et toute l'équipe administrative. Il n'y aura jamais assez de chocolats pour leur exprimer ma reconnaissance.

Pour leur soutien, leur humour, leur bonne humeur et leur intelligence, je remercie tout particulièrement mes ami·es Montse, Hermeline, Gabriella, Magali, Florent et toute la BDR.

Merci à Sabina et Mike pour leur soutien qui n'a rien de virtuel ;

À Lucie ;

À François et Laurent.

Last but not least: merci à ma famille.

Pour tout.

Droits de reproduction

Nous remercions les éditeur·rices et traducteur·rices d'avoir accepté que les traductions des poèmes soient reproduites en annexes, mais aussi Pablo Conrad, ayant-droit d'Adrienne Rich, qui nous a autorisée à reproduire les originaux des textes traduits ainsi qu'une sélection de poèmes permettant d'illustrer les analyses proposées dans cette thèse (voir annexes).

| Traducteur.rice | Année | Support | Poème | Recueil |
|---------------------|-------|--|-----------------------------------|---|
| Olivier Apert | 1997 | <i>Changer l'Amérique</i> | "North American Time" | <i>Your Native Land, Your Life</i> , 1985 |
| | | | "Division of Labor" | <i>Time's Power</i> , 1989 |
| | | | "Dreamwood" | <i>Time's Power</i> , 1989 |
| | 2014 | <i>Women</i> | "Diving Into the Wreck" | <i>Diving Into the Wreck</i> , 1973 |
| | | | "Rape" | <i>Diving Into the Wreck</i> , 1973 |
| | | | "From an Old House in America" | <i>Poems 1959-1974</i> , 1974 |
| | | | "North American Time" | <i>Your Native Land, Your Life</i> , 1985 |
| Claire Malroux | 1998 | <i>Nouveau Recueil</i> | "From an Old House in America" | <i>Poems 1959-1974</i> , 1974 |
| | | | "An Atlas of the Difficult World" | <i>An Atlas of the Difficult World</i> , 1991 |
| Chantal Bizzini | 2003 | <i>Rehauts</i> | "Diving Into the Wreck" | <i>Diving Into the Wreck</i> , 1973 |
| | 2012 | <i>Europe</i> | "An Atlas of the Difficult World" | <i>An Atlas of the Difficult World</i> , 1991 |
| | | | "Victory" (1998) | <i>Fox</i> , 2001 |
| Anne Talvaz | 2006 | Site Poezibao | "To Judith, Taking Leave" | <i>Poems 1962-1965</i> |
| Thibaut Von Lennep | 2006 | Mémoire de Master | | |
| | 2006 | Site Poezibao | "Char" | <i>Midnight Salvage</i> , 1999 |
| Françoise Armengaud | 2010 | <i>La Contrainte à l'hétérosexualité et autre essais</i> | "Unknown" | <i>Telephone Ringing in the Labyrinth</i> , 2007 |
| | | | "Archaic" | <i>Telephone Ringing in the Labyrinth</i> , 2007 |
| | 2011 | <i>Apprendre à lire l'heure dans l'œil des chats</i> | "The Lioness" | <i>The Dream of a Common Language</i> , 1978 |
| Omar Berrada | 2010 | <i>Action Poétique</i> | "Images for Godard" 1970 | <i>The Will to Change</i> , 1971 |
| François Chapron | 2012 | <i>Translations</i> | "Integrity" | <i>A Wild Patience Has Taken Me this Far</i> , 1981 |
| Cécile Oumhani | 2012 | <i>Siècle 21</i> | "Rape" | <i>Diving Into the Wreck</i> , 1973 |

Note concernant l'écriture inclusive

Dans cette thèse, nous avons choisi d'appliquer les principes de l'écriture inclusive tels qu'ils sont proposés par le Secrétariat chargé de l'égalité entre les femmes et les hommes¹, notamment dans le manuel de l'agence Mots Clés (2018).

L'accord de proximité sera utilisé quand cette situation se présente. Nous avons eu recours au point milieu qui permet de rendre visible les deux genres grammaticaux sans alourdir le texte. Cependant, dans le cas des flexions aux formes différentes, nous avons privilégié le dédoublement des noms complets (« les traducteurs et traductrices »), sauf quand cela alourdit le texte (« les traducteur·rices et les éditeur·rices »).

¹ Mots Clés, Écriture inclusive (consulté le 13/04/19) <https://www.ecriture-inclusive.fr/>

Table des matières

| | |
|---|------------|
| Remerciements..... | 3 |
| Droits de reproduction..... | 5 |
| Note concernant l'écriture inclusive..... | 7 |
| Table des matières..... | 9 |
| INTRODUCTION..... | 11 |
| I. Contexte de réception..... | 12 |
| II. De l'objet d'étude à l'objet de recherche..... | 20 |
| PARTIE I La poésie d'Adrienne Rich en français..... | 29 |
| Chapitre 1 Les acteurs et actrices de la traduction..... | 31 |
| 1. Les profils des traducteurs et traductrices..... | 33 |
| 2. Les profils des médiateurs et médiatrices..... | 47 |
| Conclusion du chapitre : traduction n'est pas réception..... | 53 |
| Chapitre 2 Les poèmes d'Adrienne Rich traduits en français..... | 55 |
| 1. Les traductions de poèmes entiers..... | 55 |
| 2. Traduction de bribes de poèmes..... | 100 |
| Chapitre 3 Des traductions-introductions..... | 105 |
| 1. Caractéristiques des traductions..... | 105 |
| 2. Mise en perspective du corpus..... | 108 |
| 3. L'enjeu du recueil..... | 113 |
| Conclusion de la première partie..... | 118 |
| PARTIE II Les raisons de cette réception en suspens..... | 119 |
| Chapitre 1 Traduire la poésie..... | 121 |
| 1. Théorie de la traduction de poésie..... | 121 |
| 2. La place de la poésie traduite en France..... | 124 |
| 3. La poésie de Rich est-elle difficile à traduire ?..... | 152 |
| Conclusion du chapitre..... | 162 |
| Chapitre 2 Une poésie engagée..... | 163 |
| 1. Le féminisme aux États-Unis..... | 164 |
| 2. Le féminisme en France..... | 178 |
| Conclusion du chapitre..... | 200 |
| Chapitre 3 Biographie, réputation et logique commerciale..... | 203 |
| 1. Le « potentiel » tragique et sensationnel..... | 203 |
| 2. Le contrôle de la succession..... | 211 |
| Conclusion de la deuxième partie..... | 215 |
| PARTIE III (Re)traduire la poésie d'Adrienne Rich aujourd'hui..... | 217 |
| Chapitre 1 Une démarche prospective..... | 219 |
| 1. Le moment de la traduction..... | 219 |
| 2. Les apports de la théorie de la traduction..... | 224 |
| 3. Les réalités du champ éditorial..... | 245 |

| | |
|--|------------|
| Conclusion du chapitre | 261 |
| Chapitre 2 La poésie de Rich en traduction | 263 |
| 1. L'exemple de Myriam Diaz Diocaretz..... | 263 |
| 2. Intertextualité..... | 266 |
| 3. La référentialité | 275 |
| 4. Langue, genre, pouvoir..... | 281 |
| 5. La forme | 287 |
| Conclusion de la troisième partie..... | 292 |
| CONCLUSION GÉNÉRALE | 295 |
| BIBLIOGRAPHIE | 302 |
| ANNEXES..... | 320 |
| I. LES TRADUCTIONS EXISTANTES | 320 |
| II. PROPOSITIONS DE TRADUCTIONS..... | 375 |
| III. AUTRES POÈMES SOUVENT CITÉS | 390 |
| IV. ÉDITEURS FRANÇAIS DE POÉSIE DE LANGUE ANGLAISE TRADUITE..... | 398 |

INTRODUCTION

Adrienne Rich (1929-2012) est une poétesse et essayiste étatsunienne majeure de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Son œuvre a été récompensée par de nombreux prix tout au long de sa carrière, à commencer par le Yale Younger Poets Award pour son premier recueil, *A Change of World*. En 1974, elle reçut le National Book Award for Poetry pour *Diving into the Wreck*, et l'anthologie posthume *Collected Poems 1950-2012*, éditée par Claudia Rankine, était finaliste pour le Prix Pulitzer de poésie en 2017. En 2004, Amy Sickels, biographe de la poétesse, estime : « Today she is probably the most popular literary poet, reaching far larger audiences than most other critically acclaimed poets » (Sickels 119). En effet, ses poèmes sont cités dans des dizaines d'anthologies de langue anglaise. On peut lire dans l'une d'entre elles : « *The Columbia Anthology of American Poetry* covers all of the canonical American poets, from the colonial to the contemporary—Anne Bradstreet, Walt Whitman, T.S. Eliot, Ezra Pound, and Adrienne Rich are all included. »

Par son implication dans la vie de la cité, elle est une intellectuelle publique : « She is also one of the country's most eloquent and provocative voices on the politics of race, sexuality, women's rights, power, and language » (Sickels 119). De plus, sur le site internet du Prix Pulitzer, on peut lire : « widely read, widely anthologized, widely interviewed, and widely taught, Adrienne Rich [...] was for decades among the most influential writers of the feminist movement and one of the best-known American public intellectuals. » La poétesse est connue du public et reconnue par ses pairs. Son engagement féministe dès les années 1960 fait d'elle une figure de la contestation. Sa critique du *statu quo*, loin de faire l'unanimité dans la société américaine, n'a cependant jamais été un frein à la reconnaissance de sa poésie.

Cette reconnaissance de la figure d'Adrienne Rich et de son œuvre a traversé les frontières géographiques et linguistiques. Son œuvre a ainsi été traduite dans de nombreuses langues dès la fin des années 1970 : espagnol, allemand, italien, néerlandais, coréen, polonais, croate, slovène, japonais, norvégien, chinois, catalan et basque. Ces traductions qui permettent à un grand nombre de lecteurs et lectrices du monde entier d'avoir potentiellement accès à la poésie de l'autrice peuvent être répertoriées grâce à l'Index Translationum de l'ONU et au catalogue WorldCat, car elles ont été publiées dans des livres et sont donc référencées grâce à un numéro ISBN (International Standard Book Number). L'analyse de ce répertoire a pourtant

dévoilé qu'aucun recueil de l'œuvre d'Adrienne Rich n'a été publié en français, ce qui est étonnant dans la mesure où le français est une langue majeure, moins parlée que le chinois ou l'espagnol mais bien plus que le basque ou le croate. Par ailleurs, la publication de livres permettant de mesurer la disponibilité d'une œuvre en langue étrangère, c'est également la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich dans le contexte francophone qui est potentiellement en jeu.

Ce constat initial a laissé place à un questionnement scientifique auquel nous allons tenter de fournir des réponses dans la présente étude : quelles sont les raisons de cette absence de traduction et quel en est l'impact sur la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich par le public français / francophone ? En guise de préambule à une définition plus détaillée du sujet, ainsi que du cadre théorico-méthodologique dans lequel s'inscrit cette recherche, un panorama de la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich s'impose.

I. Contexte de réception

Cette présentation de la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich est structurée en trois parties qui ont été définies à partir du contexte analysé. Tout d'abord, nous nous intéresserons à l'accueil que son œuvre a reçu dans son pays d'origine. Puis nous comparerons cette situation avec la réception de son œuvre dans le monde, et enfin plus particulièrement en France.

I.1. Réception aux États-Unis

L'œuvre d'Adrienne Rich est marquée par son féminisme. Cet engagement commença dans les années 1960, décennie de bouleversements profonds dans la vie et l'œuvre de la poétesse, à l'image de la société étatsunienne. En 1951, à 21 ans, elle avait été adoubée par les grands poètes modernistes dans la lignée desquels sa poésie s'inscrivait : W.H. Auden attribua le Yale Younger Poets Awards au tout premier recueil d'Adrienne Rich, *A Change of World*². Mais à partir des années 1960, avec *Snapshots of a Daughter-in-Law*, elle développa une voix féministe qui allait prendre tout son ampleur dans *Diving into the Wreck* (1973). Son œuvre est marquée par la mise en pratique du slogan féministe « the personal is political », ce qui confère une visée éthique à sa poésie (Koestenbaum)³. À partir des années 1970, la poétesse publia également des recueils d'essais, dont certains font partie des textes fondateurs du féminisme,

² Pour plus d'informations sur sa biographie, voir chapitre II.3 et la biographie qui figure sur le site officiel de la poétesse : <https://adriennerich.net/biography/> (consulté le 16/04/19)

³ Par exemple, c'est en proposant ses poèmes dans un numéro de revue dédié à la poésie d'autrices lesbiennes qu'elle annonça publiquement son homosexualité en 1975.

en premier lieu « Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution » (1976) et « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » (1986).

Pendant toute sa vie, la poétesse reçut de très nombreux prix comme le National Book Award (1974) qu'elle partagea avec Audre Lorde et Alice Walker au nom de toutes les femmes. Elle fut aussi saluée pour son engagement féministe (en se voyant notamment décerner le Lambda Literary Prize, qui récompense les artistes engagé·es dans la défense des droits LGBTQ, en 1995 et en 2001). Enfin, en 2017, elle était finaliste à titre posthume du Prix Pulitzer de poésie pour *Collected Poems: 1950-2012*. La reconnaissance aussi bien de sa poésie que de ses essais militants dans son pays d'origine est indéniable. Son œuvre accompagne et influence l'évolution du mouvement féministe (Eagleton). En tant qu'intellectuelle publique, Adrienne Rich se distingua à plusieurs reprises pour ses prises de position, notamment en 1975 : son échange avec Susan Sontag au sujet de l'essai « Fascinating Fascism » est considéré comme un moment majeur du débat féministe (Elfenbein). L'événement le plus marquant de la carrière de Rich fut sans doute son refus de la National Medal for the Arts en 1997. Elle entendait dénoncer ainsi le délitement des subventions de l'État pour les arts, mais plus largement le fait que les deux partis politiques historiques trahissaient l'idéal démocratique au profit du pouvoir capitaliste.

Le contenu politique de son œuvre n'a pas été un frein à sa reconnaissance par la critique littéraire mais il a souvent suscité la polémique. Ce fut le cas en 1996 à l'occasion de la sortie de *The Best American Poetry*⁴ dont Adrienne Rich avait été l'éditrice invitée cette année-là. Ses choix de sélection furent critiqués par Harold Bloom :

Harold Bloom attacked Rich for her espousal of minority voices in her 1996 anthology *The Best of American Poetry*: "What matters most are the race, gender, sexual orientation, ethnic origin, and political purpose of the would-be poet." Her supporters counter that she is simply not afraid to tackle the most thorny political and social questions: "Rich is not a compromiser," says novelist Jeanette Winterson. "Since the 1960s, her poetry and her politics have come together to create involved, engaged, challenging writing. She believes in creativity. She is passionate about justice. Harold Bloom has called her 'strident', and much as I love him, he's wrong. Poets should not be cuddly. (O'Mahoney)

Cet incident ainsi que le propos de Jeanette Winterson sont emblématiques des tensions perceptibles dans la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich à partir de son éveil féministe au début des années 1970.

Figure majeure de la poésie et du féminisme, Adrienne Rich est perçue comme une « superhéroïne féministe⁵ ». L'œuvre d'Adrienne Rich n'évolue pas exclusivement dans des

⁴ Les poèmes d'Adrienne Rich figuraient presque chaque année dans *The Best of American Poetry*, anthologie de la poésie étatsunienne contemporaine lancée par David Lehman en 1988 dont le principe est de donner la liberté à un poète ou une poétesse de choisir chaque année les textes publiés par ses pairs.

⁵ Laura Hinton (éd.), *Jayne Cortez, Adrienne Rich and the Feminist Superhero: Voice, Vision, Politics, and Performance in U.S. Contemporary Women's Poetics*, Lexington Books, 2017.

cercles littéraires et militants. Des extraits de son œuvre figurent dans des productions accessibles au grand public, comme par exemple le film *Wild* de Jean-Marc Vallée, adapté du best-seller de Cheryl Strayed, et le roman graphique *Are you my mother?* d’Alison Bechdel. Ces productions illustrent la place qu’Adrienne Rich occupe dans la culture populaire américaine⁶, ce qui nous permet de tirer une première conclusion : l’œuvre d’Adrienne Rich est largement diffusée aux États-Unis et reprise dans d’autres productions artistiques.

I.2. La réception de l’œuvre d’Adrienne Rich dans le monde

Il serait intéressant d’analyser en détail la réception de l’œuvre d’Adrienne Rich dans le monde, mais, pour les besoins du présent travail, nous nous limiterons à dresser la liste des langues dans lesquelles des ouvrages d’Adrienne Rich ont été traduits et publiés. En effet, constater s’il y a eu ou non traduction est un moyen de mesurer la disponibilité d’une œuvre dans une langue et donc dans des pays donnés, sans présager pour autant qu’une réception aura lieu⁷.

Nous avons dressé un tableau récapitulatif des traductions de l’œuvre d’Adrienne Rich disponibles dans le monde⁸. Pour cela, nous nous sommes intéressée aux livres imprimés publiés et surtout référencés sur le catalogue WorldCat. Celui-ci nous a permis de compléter les informations trouvées sur le site internet de l’Index Translationum⁹ de l’ONU. Les sources trouvées sur WorldCat sont signalées par un astérisque. Nous avons signalé toute précision pertinente sur la publication lorsque c’était possible – édition bilingue, poèmes publiés sur supports. Le titre du recueil de poésie ou d’essais est en anglais lorsqu’il s’agit d’une traduction d’un volume précis. Dans les autres cas, nous avons signalé qu’il s’agissait d’une anthologie conçue *ad hoc*.

| | Année | Essais | Année | Poésie |
|----------|-------|----------------------|-------|---------------------------------------|
| Allemand | 1979 | <i>Of Woman Born</i> | 1982 | <i>The Dream of a Common Language</i> |
| | 1990 | Anthologie | 1993 | Anthologie |
| | 1991 | Anthologie | | |

⁶ Le film de Jean-Marc Vallée avec Reese Witherspoon est une adaptation de la biographie du même titre de Cheryl Strayed. Ce film comme cette biographie sont émaillés de citations littéraires, par exemple de poèmes d’Emily Dickinson, et contiennent également un extrait de « Power » d’Adrienne Rich. On trouve de nombreuses références à la poésie et aux essais d’Adrienne Rich dans un autre best-seller, *Are you my Mother?* d’Alison Bechdel (2012). La stratégie innovante de cette autrice consiste à ponctuer la narration autobiographique de références littéraires. Les deux autrices les plus citées dans ce second opus sont Virginia Woolf et Adrienne Rich

⁷ Voir la section 2 *infra*.

⁸ Toutes ces références sont consultables dans la bibliographie de cette thèse.

⁹ L’Index Translationum ne référence que les ouvrages publiés après 2011.

| | | | | |
|------------------------------------|------------------------------|---|----------------|--|
| Français (Montréal) (France) | 1979* 1980 | “Women and Honor: Some Notes on Lying” (<i>Blood, Bread, and Poetry</i>) <i>Of Woman Born</i> | | |
| (Genève) | 2010* | Anthologie (<i>La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais</i>) | | |
| Italien | 1977 | <i>Of Woman Born</i> | 1979 2000 | <i>Diving into the Wreck</i> Anthologie 1951-1995 (Maria Luisa Vezzali) |
| | | | 2011* | <i>La guida nel labirinto</i> (Maria Luisa Vezzali) |
| Suédois | 1980 1986 | <i>Of Woman Born</i> <i>Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence</i> | | |
| Espagnol | 1983 1996 2001 2005 | <i>On Lies, Secrets, and Silence</i> <i>Of Woman Born</i> <i>Blood, Bread and Poetry</i> <i>Arts of the possible</i> | 2002 2003 | <i>Poemas</i> (1963-2000) Anthologie (Myriam Diaz Diocaretz) |
| Néerlandais | 1985 | <i>On Lies, Secrets, and Silence</i> | 1980* 1986* | <i>Twenty-One Love Poems</i> Anthologie 1950-1984 |
| Hébreu | 1989 | <i>Of Woman Born</i> | | |
| Coréen | 1996 | <i>Of Woman Born</i> | 2011* | <i>The Fact of a Doorframe</i> |
| Polonais | 2000 | <i>Of Woman Born</i> | 2016* | <i>Twenty-One Love Poems</i> |
| Croate | 2002 2003 | <i>Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence</i> <i>On Lies, Secrets, and Silence</i> | 1994 | Dans une anthologie collective |
| Slovène | 2003 | <i>On Lies, Secrets, and Silence</i> | 2002 | Anthologie 1951-1999 |
| Bulgare | 2004 | <i>On Lies, Secrets, and Silence</i> | | |
| Albanais | 2007 | <i>Of Woman Born</i> (traduit de l'italien) | | |
| Japonais | | | 1993 | Anthologie |
| Catalan | | | 1994 | <i>An Atlas of the Difficult World</i> (bilingue) |
| Norvégien | | | 1999 | <i>A Wild Patience Has Taken me this Far</i> |
| Basque* | | | 2017 | Anthologie |
| Portugais* | | | 2008 | Anthologie |
| Grec* | 1983 | <i>Of Woman Born</i> | | |
| Chinois* | 2008 | <i>Of Woman Born</i> | 2011 | Anthologie |

Tableau 1. Langues de traduction des livres d'Adrienne Rich

Ce tableau récapitulatif met en évidence le fait que des recueils de la poésie d'Adrienne Rich sont accessibles dans au moins douze langues dans le monde, seize pour ses essais. Il s'agit de langues majeures (chinois, espagnol, japonais, etc.), c'est-à-dire qui sont parlées par un grand nombre de locuteurs et locutrices, mais également de langues mineures comme le basque et le slovène, par exemple. Il convient de souligner que, dans certaines langues, seuls les poèmes ou seuls les essais sont disponibles. Tel est le cas en français, où seuls des essais ont été traduits dans un recueil.

D'un point de vue chronologique, des recueils de poèmes et d'essais d'Adrienne Rich ont été traduits régulièrement depuis 1977. D'abord au tournant des années 1980, puis à partir du début des années 2000, ce qui coïncide avec l'engagement d'Adrienne Rich contre la guerre en Irak, lequel a peut-être été un facteur d'intérêt pour son œuvre. Pour terminer cette présentation de la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich dans le monde, notons que sa poésie

est au programme du Leaving Certificate en Irlande depuis 2008, de même que les textes de William Wordsworth, Emily Dickinson et Robert Frost, notamment. Cet exemple ainsi que le bilan des traductions parues que nous avons dressé montrent que la poésie d'Adrienne Rich est diffusée dans de nombreux pays, pas seulement en Occident. Mais qu'en est-il en France ?

I.3. Réception en France et dans les pays francophones

Différentes entreprises ont été menées pour présenter l'œuvre d'Adrienne Rich au lectorat français¹⁰. D'abord, des essais ont été traduits en français, auxquels nous nous intéresserons avant de nous pencher sur la réception de sa poésie. Puis, nous reviendrons sur un événement public marquant.

I.3.1. Les essais traduits en français

Les archives d'Adrienne Rich sont conservées à la Schlesinger Library du Radcliffe Institute à l'Université d'Harvard, où Rich a étudié. Leur consultation a révélé que la poétesse avait été en contact dès la fin des années 1970 avec Christine Delphy et Monique Wittig, membres du comité de rédaction de la revue française *Questions féministes*. Ces écrivaines militantes avaient dans les années 1960 participé à la création du Mouvement de Libération des Femmes, et étaient impliquées dans cette lutte sous ses diverses formes. Ces échanges avaient pour but de préparer la traduction et la publication d'un essai d'Adrienne Rich dans la revue, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence ». Ce fut le cas en 1981 dans *Nouvelles Questions féministes*, suite de *Questions féministes* après la dissolution du comité éditorial d'origine à la suite d'une scission entre les militantes lesbiennes séparatistes (du côté de Monique Wittig) et les autres militantes féministes. Ces dernières, en l'occurrence Emmanuèle de Lesseps et Christine Delphy, continuèrent la revue, non sans protestation de la part des féministes lesbiennes séparatistes. Cet essai a été réédité en 2010 dans le volume *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais* aux éditions Mamamélis à Genève. Un autre essai a été traduit en 2012 dans le dossier consacré à Adrienne Rich dans la revue *Europe*. Il s'agit de « Credo of a Passionate Skeptic » (*Arts of the Possible: Essays and Conversations*, 2001).

Comme nous l'avons signalé précédemment, un autre essai de Rich a été publié en français par les éditions du Remue-Ménage à Montréal en 1979. Il s'agit de *Les femmes et le sens de l'honneur : quelques réflexions sur le mensonge* (« Women and Honor: Some Notes on

¹⁰ Des recherches supplémentaires seraient nécessaires pour étudier en détail les initiatives qui ont pu être prises dans d'autres pays francophones.

Lying », publié en 1977 dans la revue *Heresies*). Ce volume est toujours disponible à la vente, ce qui n'est pas le cas de « Of Woman Born, Motherhood as Experience and Institution », qui a été traduit par Jeanne Faure-Cousin et publié en 1980 dans un volume aux éditions Denöel/Gonthier.

Nous pouvons remarquer que le processus de traduction et de publication des textes en français concerne divers lieux de la francophonie : Montréal, d'abord, où a été publié en 1979 l'essai « Les femmes et le sens de l'honneur : quelques réflexions sur le mensonge » dans une revue. « La Contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », qui avait été publié dans *Nouvelles Questions féministes* en 1981, a été réédité dans le seul ouvrage en français dans lequel on trouve exclusivement des textes d'Adrienne Rich, *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, publié à Genève en 2010 aux éditions Mamamélis.

I.3.2. La poésie d'Adrienne Rich en France

Seuls des essais d'Adrienne Rich ont été publiés en français dans des ouvrages que nous qualifierons de monographies, par opposition à des anthologies collectives regroupant des textes de plusieurs auteurs et autrices. Aucun recueil de sa poésie n'est disponible en langue française. Cependant, nous avons trouvé au fil de nos recherches quinze poèmes d'Adrienne Rich traduits en français. Ces différents poèmes ont donc été publiés sur des supports variés (anthologies, revues littéraires, ...). Certains ne sont disponibles que sur le blog Poezibao. Ces publications sont dispersées sur différents supports et elles sont l'œuvre de neuf traducteurs et traductrices différent·es. Il existe donc des traductions de poèmes d'Adrienne Rich en français, mais il s'agit de poèmes isolés (ou présentés par trois au plus) sur un même support, ce qui constitue un obstacle pour la réception de l'œuvre poétique de Rich par le lectorat en France. La traduction de l'œuvre poétique d'Adrienne Rich est lacunaire¹¹. Néanmoins, différentes initiatives ont été prises pour faire connaître sa poésie en France.

Programme de l'agrégation d'anglais

En 1991, le recueil *The Fact of a Doorframe* était au programme de l'option littérature de l'agrégation d'anglais. Les œuvres choisies pour être étudiées dans le cadre de ce concours sont le reflet d'une réception de l'œuvre au sein de la recherche universitaire en France à cette époque-là en accord avec le Ministère de l'Éducation Nationale. Ainsi, plusieurs centaines d'étudiant·es et leurs enseignant·es ont travaillé sur cette œuvre pendant une année, voire plus longtemps selon l'intérêt des préparateurs et préparatrices qui peuvent choisir d'étudier cette

¹¹ Ce point sera développé dans la section 2.3 de l'introduction consacrée au corpus.

autrice dans le cadre d'autres cours. Même si les œuvres au programme de l'option littérature sont étudiées par un plus faible nombre de candidat-es que celles du programme commun des épreuves écrites, la présence d'un auteur ou d'une autrice au programme de l'agrégation lui garantit une certaine présence dans les librairies à court terme, et même à moyen terme si les universitaires choisissent d'étudier son œuvre dans d'autres cours.

Pour ce concours, les textes sont étudiés en langue originale, ce qui limite la possibilité de réception de l'œuvre. Néanmoins, cela montre que l'importance de la poésie d'Adrienne Rich a été prise en compte par les chercheurs et chercheuses en France. De plus, faire étudier son œuvre à l'université contribue à la faire connaître davantage. Par ailleurs, Marie-Christine Lemardeley a rédigé une monographie destinée à la préparation des étudiant-es aux épreuves de l'agrégation. C'est à ce jour le seul volume critique écrit en français sur l'œuvre d'Adrienne Rich.

Le projet de recueil de Chantal Bizzini

Chantal Bizzini est une des traductrices qui a publié des poèmes de Rich dans des revues littéraires françaises, certains d'entre eux étant également relayés sur Poezibao. Elle a conçu en collaboration avec Adrienne Rich un recueil de poèmes publiés entre 1991 et 2009. Ce recueil devait paraître aux éditions Circé en 2009. Dans la présentation de ce recueil sur un site marchand, on peut lire : « Cette anthologie, tirée de recueils qu'Adrienne Rich a publiés de 1991 à aujourd'hui, est issue d'une rencontre et d'un choix effectué avec l'auteur qui reflète la diversité et l'ampleur de son cheminement poétique¹². » Or, même si ce recueil est répertorié sur ce site marchand et qu'il dispose d'un numéro ISBN, il n'a jamais été publié. Selon l'éditrice Rina Nissim, fondatrice des éditions Mamamélis à Genève qui ont publié le recueil *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais* en 2010, cette publication inaboutie est due à la qualité de la traduction jugée insuffisante par la poétesse¹³. La traductrice assure pourtant avoir conçu ce recueil avec son aval. Elle a par ailleurs entrepris des négociations avec plusieurs maisons d'édition en vue de publier ce recueil¹⁴. Au printemps 2018, Chantal Bizzini nous a informée qu'elle était en négociations avec une maison d'édition en vue de publier ce recueil à l'automne

¹² Fnac, Paroles d'un monde difficile (consulté le 30/03/19) <https://livre.fnac.com/a1953661/Adrienne-Cecile-Rich-Paroles-d-un-monde-difficile?omnsearchpos=23>

¹³ Alors que nous l'interrogeons par courriel sur ce qui a motivé la conception de ce recueil d'essais dans lequel Rina Nissim a inclus également deux poèmes, elle écrit : « la traduction de la poésie est une chose fort difficile. Les éditions Circé en savent qq chose (*sic*), ils se sont vu refuser un volume entier de traduction de poésies d'Adrienne Rich, par elle-même (elle lisait bien le français) car ce n'était pas bon. » (courriel du 07/11/18)

¹⁴ Isabella Checcaglini des éditions Ypsilon nous a expliqué qu'elle avait été en discussion avec Chantal Bizzini en vue de publier ce recueil – donc vraisemblablement après l'échec de la publication aux éditions Circé. Le projet a pourtant échoué, car l'éditrice souhaitait également publier des essais d'Adrienne Rich, traductions que selon elle Chantal Bizzini n'aurait pas souhaité entreprendre. (Entretien avec Isabella Checcaglini, conférence D'un Pays l'autre, Lille, 15/10/15)

de la même année. Cependant, à l'heure où nous rédigeons ces lignes, le recueil n'a pas été publié et n'est pas référencé.

Lecture de Rich à Paris en 2006

Dans les archives des correspondances d'Adrienne Rich à la Schlesinger Library, on trouve une lettre de Marie-Christine Lemardeley invitant la poétesse à venir donner une série de conférences en France sur sa poésie pour les candidat·es à l'agrégation. Aucune réponse d'Adrienne Rich n'est reproduite dans les archives, et ces conférences n'ont pas eu lieu. En revanche, la venue d'Adrienne Rich à Paris en 2006 a été documentée. Il s'agit d'une lecture publique de sa poésie à la librairie anglophone Village Voice à Paris. La venue de la poétesse a été annoncée sur Poezibao, un blog consacré à l'actualité de la poésie en France qui regroupe aussi cinq traductions des poèmes d'Adrienne Rich. La rédactrice de Poezibao, l'éditrice Florence Trocmé, présente « un très important événement » : une lecture publique d'Adrienne Rich, « une grande dame de la poésie américaine », à la librairie indépendante Village Voice à Paris le 18 juillet 2006¹⁵. Pour accompagner cette nouvelle, l'éditrice a choisi et traduit pour l'occasion un texte inédit en français de Marilyn Hacker, poétesse et traductrice étatsunienne vivant à Paris, qui présente l'œuvre d'Adrienne Rich (« The Mimesis of Thought: On Adrienne Rich's Poetry », 2006). Le jour de la lecture, Florence Trocmé a partagé sur Poezibao la traduction inédite de « To Judith, Taking Leave », un poème d'Adrienne Rich qu'elle a demandé à l'autrice Anne Talvaz de traduire pour cette occasion.

Florence Trocmé a également partagé sur Poezibao la traduction inédite d'un autre poème d'Adrienne Rich. Il s'agit de « Char », qui a été traduit par Thibaut von Lennep, étudiant à l'Université de Rouen qui venait alors d'achever son mémoire portant sur la traduction d'une sélection de poèmes d'Adrienne Rich qui a été élaborée et révisée par l'autrice elle-même. L'éditrice explique dans son billet : « Thibaut Von Lennep [...] m'a proposé des traductions de plusieurs poèmes de Rich. Dans la mesure où l'œuvre d'Adrienne Rich est à ce jour (mais je sais que des projets sont en cours, dont *Poezibao* vous informera dans quelques mois)¹⁶ presque totalement indisponible en français, je suis heureuse de les accueillir sur le site. »

Le compte-rendu de la lecture d'Adrienne Rich par l'éditrice est le suivant : « Affluence record hier soir dans la chaleureuse librairie anglophone de la rue Princesse à Paris, Village Voice, qui accueillait un événement exceptionnel : une lecture de la poète américaine Adrienne Rich. [...] [N]ombreux sont ceux qui ont assisté à la lecture depuis la rue où s'était créé un petit

¹⁵ Poezibao, Evènement : Adrienne Rich à Paris. En préambule, un article de Marilyn Hacker (consulté le 30/03/19) https://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/07/evnement_adrien.html

¹⁶ Ces projets sont peut-être la publication de poèmes dans des revues, mais également la préparation d'un recueil par Chantal Bizzini dont il est question dans la section qui suit.

atroupement¹⁷ ! » Le public était donc au rendez-vous. Pour Florence Trocmé, c'est un fait particulièrement révélateur : « Il est incroyablement doux au cœur de voir qu'en plein mois de juillet, en pleine canicule, on peut rassembler autant d'auditeurs fervents alors même que la poète invitée est non seulement pas médiatisée en France, mais pour ainsi dire pas traduite en langue française. Ce qui est en soi un véritable scandale. » Elle ajoute par ailleurs :

Puisse l'œuvre d'Adrienne Rich, dans tous ses aspects, poésie et essais, être traduite enfin de façon substantielle en France. Ellen Hinsey [une poétesse invitée] parlait « d'une œuvre qui témoigne d'une générosité qui a peu d'équivalent dans la poésie américaine », mais on peut ajouter sans doute dans la poésie européenne. D'où la nécessité de ces traductions.

Cette incompréhension de Florence Trocmé quant au manque de reconnaissance de l'œuvre de Rich en France coïncide avec le constat à l'origine de la présente recherche.

II. De l'objet d'étude à l'objet de recherche

La section 1.2 a été l'occasion de mettre en évidence le fait que plusieurs pays francophones ont joué un rôle dans la diffusion des essais d'Adrienne Rich. Cependant, la traduction lacunaire de sa poésie dans ce même contexte est frappante. En effet, s'il existe quelques traductions de poèmes d'Adrienne Rich en français¹⁸, les bases de données bibliographiques que nous avons consultées (Index Translationum, WorldCat et Sudoc) montrent qu'elles ne font l'objet d'aucun recueil. Cette situation dans le contexte français est d'autant plus remarquable que, comme on l'a évoqué en préambule, tel n'est pas le cas dans d'autres langues-cultures. Le recueil constitue pourtant l'unité de base dans la diffusion de la poésie et surtout dans l'inscription d'une œuvre dans le champ littéraire d'une langue-culture, voire dans son canon littéraire.

Cette situation laisse d'autant plus perplexe que le contexte de réception de poésie traduite en France est favorable à la poésie provenant des États-Unis. En effet, les États-Unis sont le pays qui exporte le plus de textes littéraires vers les autres langues-cultures et cette littérature jouit d'un capital culturel fort depuis le milieu du XX^{ème} siècle (Sapiro 2008). Sans prédire une réception populaire et un succès commercial, on peut supposer que l'œuvre d'Adrienne Rich serait susceptible de recevoir en France un bon accueil au sein du pôle de production restreinte, tel que le décrit Pierre Bourdieu (1977). En effet, ce pôle de production

¹⁷ Poezibao, Anthologie permanente : Adrienne Rich (consulté le 30/03/19) https://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/07/anthologie_perm_16.html. De même pour les deux citations suivantes.

¹⁸ Voir section 1.3.2. de cette introduction

est celui à travers lequel sont diffusées en France les œuvres littéraires, les chefs-d'œuvre dont la vente est lente et aura lieu à long terme, en opposition au pôle de grande production, les « big books », grands par leurs ventes à court terme (Sapiro 2012 : 16). Gisèle Sapiro souligne par ailleurs le dynamisme du pôle de production restreinte et sa capacité à publier des œuvres littéraires traduites malgré les difficultés économiques que cela peut engendrer – la croyance en la qualité littéraire de l'œuvre l'emportant (2012 : 16).

Deuxièmement, le projet de recueil de Chantal Bizzini qui n'a pas abouti depuis 2009 constitue un précédent significatif. Ces tentatives de diffusion de la poésie d'Adrienne Rich en France montrent que différents acteurs et actrices du champ de l'édition partagent la volonté d'accueillir son œuvre en français¹⁹. Les échecs de publication révèlent la complexité du processus d'édition d'un volume de poésie traduite. De plus, la situation complexe de ce projet de recueil soulève la question de la qualité des traductions.

L'absence de volume traduit est significative et révèle la réception en suspens de l'œuvre de Rich, qui a par ailleurs commencé avec la traduction de quelques poèmes dispersés sur différents supports. La présente étude vise à répondre à la question suivante : pourquoi la réception de l'œuvre poétique d'Adrienne Rich est-elle en suspens dans le champ littéraire français ? Il est significatif que la poésie d'une autrice aussi connue aux États-Unis qu'Adrienne Rich soit dans une situation paradoxale, puisque les traductions existantes sont à la fois présentes dans le panorama littéraire français mais aussi absentes car dispersées sur de multiples supports et donc en partie invisibles. Dès lors, ce qui nous intéresse dans le présent travail est la mise à disposition du texte pour le lectorat, laquelle peut mener à une réception réussie ou non, à des ventes nombreuses comme à un échec commercial. La conception d'un recueil et sa publication signalent que le processus de réception est engagé. Par la suite, les conditions matérielles de publication seront ou non réunies, ce dont dépendra la réception de son œuvre par le lectorat francophone.

Avant de présenter le corpus de traductions de l'œuvre poétique d'Adrienne Rich qui est au cœur de cette étude, nous allons préciser le cadre théorique et l'approche méthodologique adoptés.

II.1. Cadre théorique et méthode

II.1.1. Traductologie

En premier lieu, notre travail s'inscrit dans le champ de la traductologie. Les apports théoriques issus du champ de la traductologie concerneront notre traitement de la traduction de

¹⁹ C'est le cas aussi du milieu universitaire puisque *The Fact of a Doorframe* était au programme de l'agrégation.

poésie. En effet, ce genre a été largement étudié sous l'angle des problèmes qu'il pose en traduction. En traductologie, l'affirmation de Roman Jakobson en 1959 résume le présupposé à la base de la traduction de la poésie : « [...] la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice. » (86) Les traducteur·rices de poésie, souvent aussi poètes et poétesses, ainsi que les théoricien·nes, n'ont eu de cesse d'illustrer les différentes modalités du transfert que constitue la traduction du texte poétique.

En ce qui concerne la poésie d'Adrienne Rich, il convient également de revenir sur les apports théoriques du genre/*gender* en traduction. Cette problématique intéresse les traductologues depuis le « tournant culturel » de la traductologie qui a eu lieu dans les années 1980. Parmi les études culturelles qui se développent alors, les études de genre ont un écho en traductologie : comment concevoir la traduction comme une activité féministe ? Quels sont les effets du genre/*gender* sur le traduire – qu'il s'agisse du genre de l'auteur·rice, du traducteur ou de la traductrice ? Selon Luise Von Flotow, ces questions peuvent conditionner la réception d'une œuvre et en premier lieu sa traduction dans une langue-culture cible :

Contemporary questions on gender and translation address authors' translateability – in both the aesthetic and the economic sense [...] Research questions can also be asked about gender affiliations of the translators: how important is the personal gender politics of a translator in the work they produce? And in the past: how has the translator's or author's sexual identity affected their creative work, their dissemination, their reception – both as original texts and as translations? In how many cases has the gender of an author or a translator played a role in their success, or failure? (Von Flotow 2013)

Ces interrogations participent du questionnement de la domination du canon littéraire dans les transferts culturels.

Comme le rappelle Corinne Oster, « [d]epuis les travaux essentiels portant sur la dimension idéologique de la traduction publiés à la fin des années 1980, il est établi que cette dernière existe au sein d'une culture donnée, et que toute traduction est par conséquent une manipulation (consciente ou inconsciente) au service de l'idéologie dominante [...] » (2011). Corinne Oster cite notamment les travaux de Susan Bassnett et André Lefebvre :

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society (1992 : vii)

C'est le contexte de cette réécriture, de ce transfert culturel, que nous allons étudier ici. Michel Ballard nomme traductologie réaliste « [la] démarche de la traduction faisant intervenir l'observation de corpus de textes et intégrant les facteurs humains, sociologiques et culturels qui président à leur production. » (cité dans Lefebvre-Scodeller et al. 10) On peut donc se demander quels facteurs interviennent dans cet entre-deux que constitue la réception du texte

source par le traducteur ou la traductrice et sa lecture par les locuteur·rices de la langue-culture cible. Parmi ceux-ci, lesquels peuvent s'avérer résistants à la traduction de notre autrice ?

Pour répondre à ces questions, nous allons mobiliser les apports théoriques de la sociologie de la traduction. Différents angles d'analyse pertinents sont abordés par Gisèle Sapiro dans *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles* (2012) :

Qu'est-ce qui empêche les œuvres de circuler entre les cultures ? L'étude des obstacles à la traduction constitue un terrain d'analyse privilégié de cette question, puisque traduire implique une démarche volontariste de la part des intermédiaires et un investissement généralement supérieur à une publication en langue originale, en temps de travail comme sur le plan financier. Si le facteur économique est toujours mis en avant par les acteurs, il ne constitue qu'un aspect du problème, et masque souvent des obstacles plus profonds, d'ordre culturel. (Sapiro 2012 : 15)

Quels sont ces obstacles dans le cas de l'œuvre d'Adrienne Rich ? Plus généralement, « [l]a question des obstacles renvoie en effet à celles des principes de sélection et des critères de jugement : qu'est-ce qu'une œuvre qui mérite d'être traduite ? Dans quelle mesure la reconnaissance de la 'grandeur' d'une œuvre conditionne-t-elle sa traduction ? » (Sapiro 2012 : 15)

Loin de nous limiter à l'étude du texte traduit seul, nous nous intéresserons aux conditions qui entourent son passage dans la langue-culture cible et qui sont informées par les opinions et les pratiques des acteur·rices de ce transfert linguistique. Le concept bourdieusien d'*habitus* (Bourdieu 1972) a été appliqué à la traduction par Bernard Lahire (2006), Daniel Simeoni (2007) et Reine Meylaerts (2013) notamment. On peut donc se demander qui sont les acteurs et actrices de la traduction et comment ils et elles travaillent. Quelles conditions matérielles et idéologiques influent sur leur pratique de la traduction ?

II.1.2. Étude de la réception

Hormis la dimension traductologique, la présente étude se propose de réfléchir à la traduction dans le contexte de la culture cible, c'est-à-dire d'envisager la réception de l'œuvre étrangère. Pour commencer, il s'agit de revenir sur ce que signifie la réception d'une œuvre. La publication d'un volume de textes traduits semble en être une étape essentielle. Mais cela ne constitue pas la réception d'une œuvre, comme l'explique Maria Tsoutsoura dans « Traduction, réception : vrais ou faux amis ? Dilemmes trompeurs, affinités difficiles » (Arnoux-Farnoux 145-162). De plus, Hervé Glevarec, Éric Macé et Éric Maigret précisent : « La sociologie de la réception conçue à la française est une sociologie de l'accueil (fait à un objet artistique par un groupe social), la recherche sur la réception à l'anglo-saxonne est une sociologie de l'interprétation (faite d'un « texte » par des individus ordinaires). » (12)

Dans le présent travail, nous nous inscrivons dans la sociologie de la réception « conçue à la française » puisque nous nous intéressons d’abord à l’accueil que certains acteurs et actrices du champ de l’édition en France ont réservé à la poésie d’Adrienne Rich, et en second lieu, dans une démarche prospective et prescriptive, nous envisageons la réception potentielle qui pourrait avoir lieu. C’est là que se situe toute la complexité propre à la situation de la poésie d’Adrienne Rich en français.

Pour qu’il y ait réception, il nous semble nécessaire qu’il y ait un recueil de poésie en français. Nous envisageons donc une réception potentielle. Peut-elle avoir lieu sans un recueil ? Puisque les poèmes traduits dans une anthologie collective, dans un numéro de revue ou sur internet ne sont pas répertoriés et sont difficiles d’accès, le support du recueil apparaît comme l’unité de base pour mesurer la présence – avant même d’envisager la réception – de l’œuvre dans le champ littéraire cible. À l’interface entre la création littéraire, le processus de traduction et l’expérience du lectorat cible, le recueil de poésie traduite est une unité nécessaire pour que la réception soit possible²⁰. En poésie, il « constitue un relais entre le monde du texte et le monde du lecteur, entre l’espace littéraire et l’espace référentiel. » (Alexandre et al. 11) Il est également matérialisé par un titre et ancré dans l’histoire par sa date de parution. De plus, il est pourvu d’un numéro d’identification unique (ISBN). Ainsi, le livre est répertorié dans le pays où il a été publié et même au-delà, en fonction de la demande des lecteurs et lectrices potentiels. Dès lors, le recensement des volumes de poésie constitue un enjeu crucial. De leur côté, des poèmes traduits dans une anthologie collective, dans un numéro de revue ou sur internet ne sont pas répertoriés.

II.2. Approche méthodologique

Hormis la mobilisation des outils propres aux disciplines qui constituent notre cadre théorique, avoir recours à la méthodologie de l’étude sociologique de la traduction s’est imposé à nous de façon empirique. Dans un second temps, nous présenterons les outils grâce auxquels le corpus sera étudié.

II.2.1. Sociologie de la traduction

La méthodologie sociologique a été mobilisée pour comparer la situation de l’œuvre d’Adrienne Rich avec celle d’autres auteurs et autrices étatsunien·nes ou de langue anglaise, notamment Sylvia Plath, ainsi que pour recenser des maisons d’éditions publiant de la poésie traduite en France. Cet état des lieux complète le panorama proposé par Jean-Yves Masson en

²⁰ Voir la liste des recueils existants dans des langues étrangères établie dans la section 1.2

1993 et les informations recueillies dans le Rapport Assouline et la monographie *Poésie des deux mondes*. Sans prétention d'exhaustivité, ce recensement vise à révéler le dynamisme de ce sous-champ du pôle de production restreinte – celui formé par les maisons d'édition qui publient de la poésie traduite ainsi que par les revues qui la diffusent.

Un autre outil mobilisé dans cette thèse s'inscrivant dans le cadre de l'enquête sociologique est celui de l'entretien. En effet, nous avons mené une enquête qualitative sur l'expérience des acteurs et actrices de la réception en suspens de la poésie d'Adrienne Rich en France : les traducteur·rices et les éditeur·rices. Les enquêtes ont été menées notamment dans le cadre de rencontres et manifestations littéraires comme les conférences D'un Pays l'Autre organisées à Lille ou le Marché de la Poésie à Paris. Lors de ces événements, nous avons pu constater par nous-même des réalités auxquelles nous avions préparé nos lectures : le marché de l'édition de poésie traduite est restreint mais dynamique car il est animé par des acteurs et actrices passionnés – poète·sses, traducteur·rices, éditeur·rices. Ces manifestations nous ont également permis de rencontrer en personne certain·es de ces acteurs et actrices de l'édition de poésie traduite. Enfin, l'approche sociologique nous a familiarisée avec certains outils de recensement des œuvres traduites.

II.2.2. L'analyse littéraire et critique du corpus

L'analyse de la réception d'Adrienne Rich en France ne pouvait pas faire l'économie d'une analyse de la traduction de son œuvre. Cette analyse implique une lecture micro-textuelle des textes sources à la lumière d'une connaissance macro-textuelle de l'œuvre suivant la méthode du commentaire littéraire. Les résultats de ce travail constituent une étape incontournable pour l'analyse ultérieure de la traduction de ces textes, qui a été réalisée grâce aux techniques de la stylistique comparée, centrée ici sur les stratégies de traduction et des tendances déformantes (Berman 1999).

Ces deux étapes de notre recherche qui nourrissent notre réflexion sur les enjeux de la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich reposent sur une démarche critique et réflexive sur la traduction de poésie dans laquelle nous avons également adopté une approche historique afin d'apprécier d'éventuelles évolutions en matière de traduction de la poésie et du genre/*gender*. À cette fin, nous avons notamment comparé l'histoire du féminisme aux États-Unis et en France à partir des années 1960.

II.3. Le corpus

Comme indiqué dans la section sur la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich en France, des traductions de quelques poèmes existent. Les informations relatives à ces publications sont synthétisées dans le tableau suivant.

| Publication | Recueil | Poème source | Traducteurs, traductrices | Publication | Support de publication du TC | Type de support |
|-------------|--|-------------------------------------|---------------------------|-------------|--|-----------------------|
| 1962 | <i>Poems 1962-1965</i> | « To Judith, Taking Leave » | Anne Talvaz | 2006 | Site Poezibao | Site internet |
| 1971 | <i>The Will to Change</i> | « Images for Godard » | Omar Berrada | 2010 | <i>Action Poétique</i> | Revue |
| 1972 | <i>Diving Into the Wreck</i> | « Diving Into the Wreck » | Chantal Bizzini | 2003 | <i>Rehauts</i> | Revue |
| | | | Olivier Apert | 2014 | <i>Women</i> | Anthologie collective |
| | | « Rape » | Cécile Oumhani | 2012 | <i>Siècle 21</i> | Revue |
| | | | Olivier Apert | 2014 | <i>Women</i> | Anthologie collective |
| 1974 | <i>Poems 1959-1974</i> | « From an Old House in America » | Olivier Apert | 2014 | <i>Women</i> | Anthologie collective |
| | | | Claire Malroux | 1998 | <i>Le Nouveau Recueil</i> | Revue |
| 1977 | <i>The Dream of a Common Language</i> | « The Lioness » | Françoise Armengaud | 2016 | <i>Apprendre à lire l'heure dans l'œil des chats</i> | Essai |
| 1982 | <i>A Wild Patience Has Taken Me this Far</i> | « Integrity » | François Chapron | 2012 | <i>Translationes</i> | Revue |
| 1985 | <i>Your Native Land, Your Life</i> | « North American Time » | Olivier Apert | 1997 | <i>Changer l'Amérique</i> | Anthologie collective |
| | | | Olivier Apert | 2014 | <i>Women</i> | Anthologie collective |
| 1989 | <i>Time's Power</i> | « Division of Labor » | Olivier Apert | 1997 | <i>Changer l'Amérique</i> | Anthologie collective |
| | | « Dreamwood » | Olivier Apert | 1997 | <i>Changer l'Amérique</i> | Anthologie collective |
| 1992 | <i>An Atlas of the Difficult World</i> | « An Atlas of the Difficult World » | Chantal Bizzini | 2012 | <i>Europe</i> | Revue |
| | | | Claire Malroux | 1998 | <i>Le Nouveau Recueil</i> | Revue |
| 1998 | <i>Midnight Salvage</i> | « Char » | Thibaut Von Lennep | 2006 | Site Poezibao | Site internet |
| 2001 | <i>Fox</i> | « Victory » | Chantal Bizzini | 2012 | <i>Europe</i> | Revue |
| 2006 | <i>Telephone Ringing in the Labyrinth</i> | « Unknown » | Françoise Armengaud | 2010 | <i>La Contrainte à l'hétérosexualité</i> | Recueil d'essais |
| | | « Archaic » | Françoise Armengaud | 2010 | <i>La Contrainte à l'hétérosexualité</i> | Recueil d'essais |

Tableau 2. Poèmes traduits en français

Ces différents poèmes ont été publiés dans onze médiums différents : des revues littéraires, des anthologies collectives, un essai, mais aussi le recueil d'essais de Rich, *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*. De plus, deux de ces traductions ont été publiées

uniquement sur Poezibao, un site internet consacré à l'actualité de la poésie en France. Les supports de publication sont donc variés et étalés dans le temps, de 1997 à 2014. Ces poèmes proviennent de différents recueils d'Adrienne Rich publiés entre 1971 et 2010. Les décennies 1950 et 1960 ne sont pas représentées, à l'exception de « To Judith, Taking Leave » qui a été écrit en 1962 mais publié en 1975 dans *Poems: Selected and New*. Parmi les neuf traducteurs et traductrices, trois ont publié leur travail sur deux supports différents. Enfin, cinq de ces textes ont été traduits par deux traducteurs ou traductrices différent·es. Il n'y a donc pas d'unité dans ce corpus éparpillé.

La composition de ce corpus a été particulièrement difficile. D'abord, l'Index Translationum n'a révélé qu'un seul résultat pertinent pour ce travail : le recueil d'essais d'Adrienne Rich publié en 2010 qui contient deux poèmes traduits. Puis, les outils de recensement bibliographiques comme WorldCat et le Sudoc n'ont révélé qu'une autre publication dans laquelle on trouve des traductions de poèmes, le numéro de la revue *Europe* qui contient un dossier sur Adrienne Rich. Ce volume a été le point de départ qui nous a permis de découvrir d'autres poèmes traduits grâce aux traductrices et éditrices qui ont participé à sa conception (Chantal Bizzini et Marilyn Hacker). Puis, lors des entretiens que nous avons menés auprès d'elles, ces actrices de la diffusion de la poésie d'Adrienne Rich nous ont appris que d'autres initiatives avaient été menées (les traductions de Cécile Oumhani dans *Siècle 21* et de Claire Malroux dans *Le Nouveau Recueil*, le mémoire de Thibaut Von Lenne²¹). Ces ressources sont reproduites sur le site Poezibao, sur lequel on retrouve une traduction inédite d'Anne Talvaz.

Ensuite, malgré une veille numérique attentive, c'est au hasard des recherches bibliographiques sur la poésie d'Adrienne Rich ou sur le contexte de la réception de poésie étatsunienne en France que nous avons découvert d'autres traductions de ses poèmes en français. Ce fut le cas pour les traductions d'Olivier Apert, de François Chapron et d'Omar Berrada. Établir ce corpus a été difficile, ce qui révèle la limite des outils bibliographiques disponibles pour les chercheurs et chercheuses s'intéressant à notre corpus, mais aussi et avant tout pour les lecteurs et lectrices qui souhaitent découvrir cette œuvre poétique.

Enfin, parmi les rares travaux universitaires portant sur la poésie d'Adrienne Rich, on trouve les articles de Patricia Godi et la monographie de Marie-Christine Lemardeley. Ces publications contiennent des traductions en français de bribes de poèmes. Nous les intégrons en annexe de notre corpus puisque ces traductions ne portent que sur de brefs extraits et qu'elles

²¹ Nous n'avons pas intégré ces traductions à notre corpus car ce mémoire est dans les faits indisponible pour le lectorat : le seul exemplaire existant accessible est conservé à la bibliothèque de l'Université de Rouen.

ont une visée pragmatique : la compréhension des poèmes étudiés par le lectorat francophone au sein de travaux rédigés en français.

Cette recherche visant à comprendre pourquoi il n'existe pas encore de recueil de poèmes d'Adrienne Rich en France est constituée de trois parties. Dans la première partie, englobant trois chapitres, seront analysées les quelques traductions déjà publiées ainsi que les pratiques des traducteurs et traductrices. Le premier chapitre (**I.1.**) est consacré aux profils des traducteurs et traductrices afin de comprendre qui sont les acteurs et actrices du champ de l'édition en France qui ont contribué à diffuser cette œuvre. Dans le deuxième chapitre (**I.2.**) de cette partie, nous analyserons les poèmes et leur(s) traduction(s) en français, certains ayant été traduits deux fois. La description du pôle de production restreinte sera amorcée dans la première partie de cette thèse avec la présentation des traducteurs et traductrices de la poésie d'Adrienne Rich. Dans le troisième chapitre, nous ferons le bilan des analyses des traductions et du contexte de leur production (**I.3**)

La deuxième partie est consacrée à l'exploration de différentes pistes qui permettent d'expliquer l'absence de recueil. Elle est composée de trois chapitres. D'abord, nous examinerons le sous-champ de la poésie traduite en France pour comprendre en quoi ses dynamiques et difficultés intrinsèques peuvent expliquer la réception en suspens de la poésie d'Adrienne Rich (**II.1**). Dans le deuxième chapitre (**II.2**), où nous nous demanderons si le genre et le féminisme de l'autrice peu(ven)t jouer un rôle dans la réception de son œuvre aujourd'hui, nous nous intéresserons notamment à l'écart culturel entre les féminismes français et américain, qui informe en partie la réception de l'œuvre en France. Le dernier chapitre de la deuxième partie (**II.3**) s'intéressera à l'influence de la biographie de l'autrice sur la réception de son œuvre, notamment à la lumière de l'accueil français de la poésie de Sylvia Plath.

Les deux chapitres de la troisième partie de cette thèse sont consacrés à la mise en œuvre d'une approche prospective à partir de l'étude des mécanismes qui conditionnent le passage de cette œuvre vers la langue-culture cible. Dans le premier chapitre (**III.1.**) nous mettrons en évidence les théories qui informent la traduction d'une œuvre poétique marquée par le féminisme et les paramètres à prendre en considération afin de publier un recueil. Dans le dernier chapitre de cette étude (**III.2**), nous mettrons les résultats de l'analyse du chapitre précédent au service d'une approche méthodique de la traduction de la poésie d'Adrienne Rich illustrée par des exemples tirés des traductions déjà publiées ainsi que de nos propres traductions.

PARTIE I

La poésie d'Adrienne Rich en français

Dans l'introduction de cette thèse, nous avons présenté les différentes initiatives qui ont entouré la diffusion de l'œuvre d'Adrienne Rich en France, notamment la présence d'un de ses recueils au programme de l'agrégation d'anglais. Dans ce contexte de réception, des traductions ont été produites. L'objet de cette partie est le corpus que constituent les traductions disponibles de poèmes de Rich en français. Quinze poèmes ont été traduits par neuf traducteurs et traductrices aux profils variés, et publiés sur différents supports.

Traduire la poésie de Rich de l'anglais au français constitue un transfert interlinguistique ancré dans un contexte précis : la réception des textes par les traducteurs et traductrices et le processus par lequel elles et ils les ont traduits en français. Comme l'explique Lawrence Venuti, les traducteurs et traductrices sont invisibilisé-es, et leur travail de transfert présenté comme transparent (1995 : 13). Or, afin de comprendre comment et pourquoi quelques traducteurs et traductrices ont entrepris la démarche de traduire la poésie de Rich en français, il est essentiel d'étudier qui ils et elles sont et comment ils et elles traduisent.

Ce travail initial sur le corpus suit les réflexions de Jean-Yves Gambier dans son article « La retraduction, retour et détour » dans lequel il propose des pistes d'exploration des enjeux liés à la retraduction à partir des corpus de traductions d'une même œuvre :

Un travail sur corpus reste à faire pour mieux cerner le concept de retraduction et la place finalement des traductions dans une société donnée : celles-ci ne sont pas simples textes secondaires, en rapport unique avec le seul sens des textes originaux – une telle perception orientée vers la source, bornée à elle, revient souvent au même qu'une approche normative, aveugle aux fonctions (économique, idéologique, littéraire) remplies par la traduction. Toute stratégie traductionnelle implique un projet, un pacte, un contrat, c'est-à-dire une réponse aux questions : qui traduit ?, pourquoi et quoi ?, avec quelles intentions, déclarées ou pas ? Réalisée dans et par un ensemble de décisions, la traduction doit à la fois servir l'auteur ET

être au service de ses lecteurs. C'est cette double allégeance qui fait l'originalité du travail du traducteur, en symbiose avec le texte à traduire et les traditions de sa communauté, possédé par ses langues et apte à les subvertir. (1994 : 416)

Pour répondre à ces questions, les traducteurs et traductrices de ce corpus seront présentés ainsi que leurs pratiques (chapitre I.1). Dans une seconde partie, les traductions seront analysées (chapitre I.2) avant de tirer des conclusions sur les profils et pratiques des traducteurs et traductrices (chapitre I.3).

Partie I

Chapitre 1

Les acteurs et actrices de la traduction

Il est crucial de savoir qui traduit et quelles sont les caractéristiques de ces acteurs et actrices du transfert interlinguistique : formation, métier, pratiques... En ce qui concerne la poésie, la traduction est rarement la seule activité professionnelle pratiquée. Les traducteurs et traductrices sont les acteurs et actrices centraux des échanges qui nous intéressent, pour reprendre les termes empruntés à la sociologie et employés dans l'analyse des pratiques traductives (Wolf et Fukari 14 ; 18). Afin de décrire le plus systématiquement possible les profils et façons de faire des traducteurs et traductrices, nous aurons recours à la notion d'habitus développée par Pierre Bourdieu. Celui-ci décrit les habitus comme des

« systèmes de dispositions durables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principe de génération et de structuration de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement « réglées » et « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente des fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre. (Bourdieu 1972 : 256)

Cette notion a été reprise par les traductologues. Jean-Marc Gouanvic fournit une définition de l'habitus appliqué au traducteur : « une disposition durable, transposable acquise par un 'corps socialisé, investissant dans la pratique les principes organisateurs socialement construits et acquis au cours d'une expérience sociale située et datée' » (Gouanvic 2002 : 22). Ainsi, en traduction, l'habitus est à l'intersection entre la pratique du traducteur, les agents institutionnels (État) et privés (éditeurs) à une époque et dans un espace donnés.

Daniel Simeoni nuance cette approche en la confrontant aux critiques de Bernard Lahire concernant la condition des écrivains. Selon ce dernier,

« l'individu n'est pas enfermé dans le réseau de l'habitus, comme le suggère Bourdieu, mais défini par de multiples expériences sociales qui l'influencent tout au long de sa vie. Il critique en particulier la posture universaliste de la notion et affirme que les individus peuvent puiser

dans une large gamme de dispositions qui permettent une conception plus différenciée de leur socialisation. (Simeoni 2007 : 22)

En effet, dans *La Condition littéraire*, synthèse des approches critiques sur la condition des écrivain·es dont les conclusions peuvent s'étendre à tous les acteurs et actrices du « jeu littéraire » (éditeur·rices, traducteur·rices...), Bernard Lahire soutient que la condition d'écrivain obéit à des « variations intra-individuelles » (81) qu'il est essentiel de prendre en compte, ce qui implique des variations dans le temps, puisque la majorité des écrivain·es « n'a pas toujours pu vivre, et [...] peut très bien ne plus parvenir à vivre à un moment ou à un autre, des fruits de son travail littéraire » (28). La critique que Bernard Lahire fait de l'habitus est à replacer dans sa prise de recul par rapport à la théorie bourdieusienne des champs appliquée à la production littéraire :

[e]n faisant comme si l'univers littéraire était un champ comme les autres, les utilisateurs de la théorie des champs n'ont pas pris conscience du fait que la réduction des individus à leur statut 'd'agent du champ littéraire' était bien plus problématique qu'ailleurs dans la mesure où ces individus se distinguent, pour des raisons liées aux propriétés de l'univers en question, par leur fréquente double vie. (13)

En effet, les traducteur·rices mais également les éditeur·rices qui œuvrent à la diffusion de la littérature étrangère cumulent différentes activités, littéraires ou non, à différents degrés (Claire Malroux est poétesse et traductrice, Chantal Bizzini a pour activité principale l'enseignement mais elle est aussi poétesse, traductrice et photographe...). Bernard Lahire explique cette situation :

Malgré le fait qu'il soit hautement prisé symboliquement et qu'il puisse engendrer des vocations et des investissements personnels intenses, l'univers littéraire est un univers globalement très peu professionnalisé et très faiblement rémunérateur. Il rassemble ainsi une majorité d'individus qui sont inscrits par ailleurs, pour des raisons économiques, dans d'autres univers professionnels. Contraints le plus souvent d'exercer un second métier, les participants à l'univers littéraire sont plus proches des joueurs – qui sortent régulièrement du jeu pour aller 'gagner leur vie' à l'extérieur – que d'agents' stables d'un champ. (13)

Bernard Lahire préfère parler de « la notion de jeu littéraire [qui lui] semble particulièrement adaptée pour désigner des activités qui, comme la littérature, se pratiquent à des degrés divers d'investissement très différents, mais qui, globalement, concernent des individus ne pouvant se permettre de passer tout leur temps à jouer ce jeu » (Lahire 2006 : 73)

Nous suivrons la redéfinition que Bernard Lahire fait de l'habitus, appliquée au travail de traduction par Simeoni ainsi que Reine Meylaerts. Dans son article, cette dernière décrit les « multiples vies » des traducteurs et traductrices :

Literary translators therefore often combine their translation practice with a (literary) profession and/or with a multitude of literary activities and transfer roles (writing, translating, adapting, self-translating, publishing, etc.) in varying combinations. Their individual habitus is the unique integration of their cultural socialization in terms of gender, family and social

environment, academic career, professional career, partner, contacts with different social, political, religious and cultural institutions, friends, and so on. (Meylaerts 2013 : 73)

Ce concept décrit parfaitement la situation des traducteurs et traductrices d'Adrienne Rich. Elle permet d'utiliser la notion d'habitus, fertile pour analyser les pratiques de ces traducteurs et traductrices, tout en l'adaptant à leur position hybride, leur « multipositionnalité » :

A nuanced understanding of literary translators' self-image, perception and transfer activities in cultural history therefore requires detailed analyses of their multipositionality as it relates to their multiple lives (as a professional teacher journalist, civil servant, etc. and as a writer, critic, translator, self-translator, editor, etc.) and their plural and variable socialization in a variety of social and cultural contexts. (Meylaerts 2013 : 73)

À la lumière de ces définitions, nous allons à présent procéder à une description des différentes activités professionnelles des traducteurs et traductrices d'Adrienne Rich. Dans un premier temps, nous allons décrire les pratiques des traducteurs et traductrices de Rich dont l'activité professionnelle principale se situe dans le champ littéraire, puis les traductrices et le traducteur qui se situent dans le champ de la recherche universitaire. Enfin, nous décrirons les rôles d'autres acteurs et actrices des échanges culturels qui ont contribué à faire traduire la poésie de Rich en France.

1. Les profils des traducteurs et traductrices

À l'intérieur de ce champ, nous avons classé les traducteurs et traductrices en fonction de leur activité principale, ce qui correspond de manière concrète à la multipositionnalité décrite par Reine Meylaerts. D'abord, les profils des traducteurs et traductrices qui sont aussi auteur·rices et éditeur·rices seront étudiés avant de voir celles et ceux qui sont en lien avec la recherche.

1.1. La traduction, une activité littéraire parmi d'autres

L'activité principale des traducteurs et traductrices peut changer d'une période à une autre, surtout dans le cas des auteur·rices et éditeur·rices.

1.1.1. Auteurs et autrices

Olivier Apert

Olivier Apert se présente comme « poète, essayiste, librettiste, dramaturge et traducteur »²². Il a beaucoup traduit Mina Loy, Karoline von Günderrode, Pier Paolo Pasolini et Ion Muresan, poète roumain. Pour la traduction des œuvres de ces derniers, il a travaillé en collaboration avec des locuteurs natifs. Il est donc passeur de poésies écrites dans différentes langues, là où Malroux est spécialiste de l'anglais. Dans un entretien par courriel, Olivier Apert explique le contexte de sa première traduction d'Adrienne Rich :

[C]'était à l'occasion d'une soirée organisée par la bibliothèque de Saint-Michel-sur-Orge laquelle avait invité une poète américaine (Candace Chacona) à présenter quelques auteures américaines (Emily Dickinson, Adrienne Rich, Sylvia Plath, Gwendolyn Brooks, Denise Levertov, Edna Saint-Vincent Millay, Marge Piercy). J'ai encore le petit document imprimé, c'est assez touchant. Je pense que ce fut là l'origine de ma découverte d'Adrienne Rich - que je n'ai pas contactée (je n'avais pas à traduire suffisamment de poèmes). (courriel du 11/06/18)

Olivier Apert semble donc être le traducteur qui travaille sur l'œuvre de Rich et publie ses traductions depuis le plus longtemps. Par la suite, Olivier Apert a contribué à de nombreuses anthologies et ouvrages collectifs sur la poésie, notamment *Changer l'Amérique : anthologie de la poésie protestataire des États-Unis (1980-1995)*, publié en 1997 et où l'on peut lire ses traductions de trois poèmes de Rich. Il est le premier des traducteurs et traductrices présentés ici à avoir vu ses traductions de Rich publiées, et également celui qui a publié le plus de ses traductions de cette dernière. En 2014, il a publié *Women, une anthologie de la poésie féminine américaine du XX^{ème} siècle*, où il a regroupé et traduit des textes de 35 poétesses américaines, dont 4 poèmes de Rich. La maison d'édition, Le Temps des Cerises, continue de promouvoir cette anthologie, puisqu'Apert a fait une lecture de quelques traductions tirées de ce livre au Marché de la Poésie à Paris en juin 2017.

Françoise Armengaud

Françoise Armengaud est philosophe mais aussi essayiste, romancière, poétesse et traductrice. Ses recherches portent sur la littérature, la relation du texte à l'image, les représentations de l'animalité dans la culture et les relations des humains aux animaux²³. Elle a contribué à la collection « Que sais-je » et à l'Encyclopaedia Universalis ainsi qu'à des projets

²² Maison des écrivains et de la littérature, Olivier Apert (consulté le 17/06/2018) <http://www.m-e-l.fr/olivier-apert,ec,301>

²³ Decitre, Réflexions sur la condition faite aux animaux (consulté le 20/02/19) <https://www.decitre.fr/livres/reflexions-sur-la-condition-faite-aux-animaux-9782841745401.html#auteur>

sur le féminisme, notamment sur Nathalie Sarraute et Monique Wittig. Elle se consacre depuis les années 2000 à la poésie, la littérature pour enfants, et écrit sur la condition animale. Depuis 2004, elle a publié quatre recueils de poésie. En tant que traductrice, elle a travaillé avec *Nouvelles Questions féministes* sur des articles d'autrices anglophones comme Andrea Dworkin ou Joan Scott. En 2011, elle a « re'traduit » (*sic*) *Alice au pays des merveilles* pour les Éditions Philomèle en accompagnement des illustrations de l'artiste Laura Nilni.

Dans *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais* aux éditions Mamamélis à Genève en 2010, Françoise Armengaud a traduit une sélection d'essais de Rich depuis 1977. On y trouve également des essais déjà publiés en français, notamment « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », traduit par Christine Delphy et Emmanuèle de Lesseps et publié dans le premier numéro de *NQF* en 1981, ainsi que « Women and Honor : Some Notes on Lying » traduit par Lisette Girouard et paru pour la première fois aux éditions Remue-Ménage (Ottawa, 1979). C'est Rina Nissim, l'éditrice, qui est à l'origine de cette publication, ainsi que du choix des essais et poèmes traduits (Rina Nissim, courriel du 30/01/19). Elle a demandé à Françoise Armengaud de traduire ces essais et poèmes car elle avait déjà collaboré avec *Nouvelles Questions féministes* pour ses compétences en anglais, langue qu'elle a étudiée après le baccalauréat, ainsi que pour son expérience en matière d'écriture poétique et sa réflexion sur les « relations entre écriture littéraire et écriture philosophique » (courriel du 06/02/19). Françoise Armengaud a également inclus sa traduction de « The Lionness » d'Adrienne Rich dans son livre *Apprendre à lire l'heure dans l'œil des chats ou de l'émerveillement causé par les bêtes*. Avec ce poème, elle illustre « le malheur de l'enfermement des animaux ».

Françoise Armengaud se décrit comme une traductrice occasionnelle. Dans *Apprendre à lire l'heure dans l'œil des chats*, elle a traduit des passages de poèmes, en majorité de langue anglaise, « soit parce qu'il n'existait pas de traduction en français, soit parce que celle(s) qui existaient ne [la] satisfaisaient pas ». On y trouve par exemple des textes de Denise Levertov, Elizabeth Bishop, D.H. Lawrence, Elizabeth Browning, Wallace Stevens et W.H. Auden. Elle explique qu'elle se place avant tout en lectrice attentive du texte à traduire et que le commentaire, comme dans le cas de « The Lionness », est un outil précieux qui permet de mentionner dans son livre « la richesse des suggestions » d'un terme (en l'occurrence, « penance », à la dernière ligne du texte). La pratique de la traduction de Françoise Armengaud est moins intensive, plus occasionnelle, que celle des précédents traducteurs. En cela, elle illustre donc un niveau différent de rapport à l'activité traductive.

Omar Berrada

Aussi écrivain et traducteur, Omar Berrada est actuellement enseignant à Cooper Union à New York et il dirige la bibliothèque et le centre de traduction littéraire de Dar Al-Ma'mûn à Marrakech. De plus, il est un des éditeurs de la revue en ligne Double Change et co-rédacteur de tamawuj.org, la revue en ligne de la Biennale de Sharjah. Il a aussi été producteur des émissions La nuit la poésie et Lumières d'août pour France Culture entre 2004 et 2007, programmateur des *Revue parlées* au Centre Pompidou de 2006 à 2009 et commissaire du *Salon international du livre de Tanger* (2008). Récemment, il a dirigé *Les Africains*, ouvrage sur les migrations et les dynamiques raciales au Maroc, et conçu des expositions autour de l'œuvre et de l'archive d'Ahmed Bouanani. Par la diversité de ses activités en rapport avec l'art et la littérature, il est difficile de classer Omar Berrada dans une catégorie socio-professionnelle précise, qui serait réductrice.

Omar Berrada « a traduit ou tenté de traduire, seul ou en groupe, des textes de Jennifer Moxley, Rod Mengham, Mark Ford, Lisa Jarnot, Steve McCaffery, Sarah Riggs, Kathleen Fraser, Abdessalam Ben Abdelali, Stanley Cavell, Robert Glück, Kristin Prevallet, Joan Retallack, Avital Ronell, Adrienne Rich, Forrest Gander, Marie Borel, Jalal Toufic²⁴. » Il a traduit « Images for Godard » d'Adrienne Rich. Sa traduction a été publiée dans la revue *Action Poétique* en 2010 dans un dossier dédié au cinéma et à la poésie (« CiPo »). Nous avons contacté Omar Berrada à plusieurs reprises pour avoir davantage d'informations sur sa traduction de ce poème et sa pratique de la traduction de poésie en générale, mais nous n'avons jamais obtenu de réponse.

Chantal Bizzini

Professeure de lettres classiques dans l'enseignement secondaire, Chantal Bizzini est également poétesse, traductrice et photographe. Son œuvre poétique a été traduite en espagnol, en italien, en grec et en anglais, langue dans laquelle son recueil *Disenchanted City/La ville désenchantée* a été publié aux États-Unis en version bilingue²⁵. Elle est une traductrice prolifique de différentes langues, surtout de poètes et poétesses de langue anglaise : Ezra Pound, Hart Crane, W. H. Auden, Denise Levertov, John Ashbery, Clayton Eshleman, Quincy Troupe, Henri Cole. Bizzini n'est pas spécialiste de la langue anglaise et elle traduit également des

²⁴ Double Change, About us, (consulté le 20/02/19) http://doublechange.org/about_us/

²⁵ Bizzini, Chantal, Kallet, Marilyn, et Anderson, J. Bradford (éd., trad.), Darren Jackson (trad.), *Disenchanted City : La ville désenchantée*, Black Widow Press, 2015

poètes et poétesses de langue portugaise, italienne et grecque. C'est une traductrice très active qui fait œuvre de passeuse de poésie entre différentes langues, à l'instar d'Olivier Apert²⁶.

Lors d'un entretien, Chantal Bizzini nous a présenté sa vision de la traduction : pour elle, l'envie de traduire part d'une « affinité avec le poète » de langue étrangère (entretien du 09/02/15). Elle revendique un intérêt pour des poètes et poétesses qui selon elle sont vu·es comme « déviant[·e]s » sans faire partie de la contre-culture des années 1950-1960 ou de la Beat Generation. Pour la plupart de ses traductions, elle a pu communiquer avec le poète ou la poétesse. Chantal Bizzini ajoute qu'elle apprécie travailler avec les poète·sses ou avec des locuteur·rices anglophones afin de « comprendre le mieux possible » le texte de départ. Son but est que ses traductions « sonnent bien » tout en « forçant le français à accueillir quelque chose d'autre sans adultérer le poème de départ ». Elle les considère comme « des poèmes en français » qui font partie de son œuvre de poétesse, dont ils constituent un enrichissement. Elle souligne l'influence que les poète·sses qu'elle traduit ont sur son œuvre.

Chantal Bizzini a sélectionné des poèmes publiés par Rich entre 1991 et 2009. Ce travail d'anthologie a été effectué en collaboration avec la poétesse, qui a également relu et approuvé les traductions françaises. Cependant, comme nous l'avons précisé dans l'introduction de cette thèse, ce recueil n'a jamais été publié car Adrienne Rich aurait finalement trouvé que ces traductions n'étaient pas d'une qualité suffisante (courriel de Rina Nissim, 07/11/18). En 2018, une nouvelle publication devait avoir lieu mais n'a pas encore abouti.

Chantal Bizzini a déjà publié plusieurs de ses traductions de poèmes de Rich dans des revues littéraires. Sa traduction de « Diving into the Wreck », du recueil éponyme, est parue dans *Rehauts* en 2003. Puis, deux poèmes ont été publiés dans le numéro d'avril 2012 de la revue *Europe* au sein d'un dossier dédié à la poétesse et composé d'articles critiques. On y trouve la traduction de « An Atlas of a Difficult World », tiré du recueil du même nom paru en 1991, et de « Victory », un poème extrait de *Fox* (2001). Ces traductions suivent un article de Bizzini dans lequel elle présente l'œuvre de Rich et ses enjeux, et plus particulièrement les poèmes qu'elle traduit dans ce numéro. Ce dossier se termine par les poèmes de Rich traduits par Bizzini, en version unilingue.

Claire Malroux

Claire Malroux est une poétesse contemporaine de langue française reconnue qui publie depuis la fin des années 1960. Elle est également traductrice de l'anglais depuis les

²⁶ Maisons des écrivains et de la littérature, Chantal Bizzini (consulté le 17/06/2018) <http://www.m-e-l.fr/chantal-bizzini,ec,1225>

années 1980. Elle a publié des traductions de poèmes d'Emily Dickinson, d'Elizabeth Barrett Browning, de H.D., de Wallace Stevens, d'Elizabeth Bishop, de Marilyn Hacker et de Derek Walcott. Pour définir son habitus de traductrice, il est important de noter que Claire Malroux est à la fois spécialiste de poésie, en tant que poétesse qui traduit d'autres poètes et poétesses, et spécialiste de la langue anglaise²⁷. Nous l'avons classée dans les poètes et poétesses qui sont aussi traducteurs et traductrices même si elle est traductrice professionnelle dans la mesure où son activité en tant que poétesse informe davantage sa pratique que les revenus qu'elle peut tirer de ses traductions.

Les traductions de poèmes de Rich par Claire Malroux ont été publiées dans la revue *Nouveau Recueil* en 1999 dans un article intitulé « Adrienne Rich, Elizabeth Bishop, Claire Malroux : Trilogie » (1999 : 57-75). Elle a traduit des extraits de « From an Old House in America » (sections 1 à 8, 11 à 13, 15 et 16 parmi les 16 sections que compte ce poème), poème publié par Rich en 1974 dans le recueil du même nom. Le second texte qu'elle a traduit est « Dedications », une section du long poème « An Atlas of a Difficult World » tiré du recueil éponyme de 1991. Les textes de Malroux et ses traductions des deux poétesse américaines ont été regroupés par Olivier Barbarant dans une section thématique de la revue intitulée « L'Usage du quotidien ». Cette section débute par un extrait des *Voyageurs de l'impériale* d'Aragon en épigraphe qui traite des thématiques des grands peintres. Un personnage y défend ceux qui « peignent distinctement toute chose », de même que les poèmes qui suivent traitent de détails de la vie quotidienne. Cette perspective fait écho au slogan des féministes américaines des années 1970, « the personal is political » : le traitement de scènes du quotidien est un choix esthétique et politique. Nous avons contacté Claire Malroux mais pour des raisons de santé la poétesse n'a pas pu répondre à nos questions sur sa pratique de la traduction de poésie.

Cécile Oumhani

Cécile Oumhani est une poétesse et romancière franco-britannico-tunisienne qui a grandi dans un environnement multiculturel, au contact du français et de l'anglais. Après avoir été enseignante-chercheuse, elle se consacre désormais uniquement à l'écriture. Elle a traduit « Rape » de Rich, poème tiré de *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972*, sur une demande de Marilyn Hacker, alors que toutes deux collaboraient à la préparation du numéro 21 de la revue *Siècle 21* en 2012. Lors d'un entretien au sujet d'Adrienne Rich et de la traduction de poésie en France, Marilyn Hacker nous a expliqué qu'elle avait suggéré à Cécile Oumhani de traduire ce poème et de l'inclure dans le dossier thématique sur la haine paru dans ce numéro de la revue

²⁷ Poezibao, Claire Malroux (consulté le 14/04/19) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2005/05/claire_malroux.html

(entretien du 02/03/15). Lorsque nous l'avons contactée, Cécile Oumhani nous a répondu qu'elle n'avait aucune information à partager sur son expérience de traduction de ce poème :

Je ne suis pas traductrice et je ne traduis qu'occasionnellement. Il m'est donc difficile de parler de cette expérience. De plus j'ai grandi entre le français et l'anglais et donc mon passage d'une langue à l'autre se fait, sans que je l'analyse comme je le ferais pour le passage depuis une langue que j'aurais apprise de manière plus classique. (18/09/2018)

Sa pratique très occasionnelle illustre à nouveau la multipositionnalité de l'activité de traduction.

Anne Talvaz

Anne Talvaz est poétesse, romancière, autrice de récits de voyages et traductrice²⁸. Elle est l'autrice de plusieurs récits, recueils de poèmes, et de nombreuses publications dans des revues, de ses propres textes ou de ses traductions de poèmes de l'anglais et de l'espagnol vers le français, du français vers l'anglais. Ses textes ont été traduits dans une dizaine de langues (anglais, espagnol, hongrois, persan...). Elle a publié des traductions de poèmes de Jérôme Rothenberg, mais aussi de Sylvia Plath, de Keith et Rosmarie Waldrop, et de quatre recueils de John Ashbery. Elle traduit également en l'anglais des textes de poètes et poétesses français-es comme Marie Etienne, Jacques Dupin et Claude Ber. Sa traduction inédite de « To Judith » de Rich a été publiée sur le blog Poezibao²⁹. Lors d'un court entretien en juin 2017 au Marché de la Poésie à Paris, Anne Talvaz a déclaré avoir traduit ce poème à la demande de Florence Trocmé pour publication sur Poezibao dans la section de l'anthologie permanente du blog consacrée à Rich (entretien du 09/06/17). Si elle connaît et apprécie la poésie de Rich, elle avoue que celle-ci ne fait pas partie de ses poètes et poétesses préféré-es.

1.1.2. Traducteur spécialisé

François Chapron est un traducteur professionnel généraliste français qui exerce dans une agence privée au Canada. Lors d'un échange de courriels, il nous a expliqué être attiré par la traduction littéraire. Sa traduction de « Integrity » a été publiée en 2012 dans *Translations*, une revue multilingue consacrée à la traduction et à la traductologie, dans la section « Traductions inédites. Textes littéraires bilingues » juste après la mort d'Adrienne Rich. François Chapron nous a précisé qu'il avait découvert la poésie de Rich au Canada et qu'il

²⁸ Maison des écrivains et de la littérature, Anne Talvaz (consulté le 17/07/2018) <http://www.m-e-l.fr/anne-talvaz,ec,788>

²⁹ Talvaz, Anne, À Judith, Pour prendre congé (consulté le 11/05/18) https://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/07/anthologie_perm_16.html

regrettait que Rich soit si peu connue du public français. Il nous a également décrit le contexte de sa traduction de « Integrity » :

Contexte de la traduction du poème : Une amie danseuse proche ici au Canada donnait un spectacle intime de danse en solo et voulait que le public franco/anglo ait un passage de ce poème (celui de l'araignée) sous les yeux en version papier, car elle s'inspirait de ces vers pour sa chorégraphie. Du coup, par défi et envie, j'ai traduit tout le poème. Puis, j'apprends par une amie traductrice que la revue *Translations* lance un appel à traductions dont un des sous-thèmes est 'Les traducteurs victimes de la censure'. Cela tombait bien. Je leur ai soumis ma version, qu'ils ont publiée par la suite. Quel bonheur! (courriel du 28/07/17)

L'habitus de François Chapron est donc défini par le cadre extra-professionnel de sa traduction de Rich : il a traduit « Integrity » pour une amie, et l'a publié grâce à une autre amie. François Chapron partage avec tou.tes les autres traducteurs et traductrices de Rich une passion pour la poésie, ou du moins la poésie de cette dernière.

Nous avons décrit les parcours des traductrices et traducteurs qui évoluent entre littérature et édition et sont aussi dans certains cas chercheurs ou chercheuses. Les traductrices et traducteurs de la poésie d'Adrienne Rich ont des profils typiques de la multipositionnalité définie par Reine Meylaerts. Nous allons maintenant nous pencher sur les traductions produites dans le cadre de travaux de recherches universitaires.

1.2. Étudiant

Thibaut Von Lennep est professeur d'anglais en classe préparatoire littéraire à Rouen. Il a traduit une quarantaine de poèmes de Rich dans son mémoire de Master soutenu en 2005 à l'université de Rouen et intitulé « Adrienne Rich : traduction de poèmes choisis ». Dans des échanges par courriel et un entretien, nous avons appris que Thibaut Von Lennep avait eu une abondante communication par courriel avec la poétesse au sujet de son travail de traduction. Adrienne Rich a suggéré au jeune traducteur une liste de poèmes parmi lesquels il lui semblait pertinent de former une sélection en vue d'une anthologie. Il a rencontré la poétesse ainsi que Chantal Bizzini, Maria Luiza Vezzali et Florence Trocmé lors de la lecture de Rich à la librairie Village Voice en 2006. Sa traduction de « Char » est disponible sur Poezibao³⁰ : elle fait partie d'une sélection de traductions de poèmes de Rich qu'il a soumise à Florence Trocmé, rédactrice du blog, qui a choisi de partager la traduction de ce poème dans un article sur la lecture de Rich à la librairie parisienne Village Voice en juillet 2006.

³⁰ Poezibao, Adrienne Rich, Anthologie permanente (consulté le 04/08/2015) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/07/anthologie_perm_19.html

Le travail de Thibaut Von Lenep a un statut particulier puisqu'un mémoire de Master n'est pas destiné à être publié. Thibaut Von Lenep nous a expliqué qu'un projet de publication avait été envisagé, mais abandonné à cause de difficultés rencontrées par l'éditeur. Son anthologie demeure donc inaccessible au lectorat. Il s'agit d'un travail de recherche amorcé après la découverte d'Adrienne Rich dans un cours suivi par Thibaut Von Lenep. L'œuvre d'Adrienne Rich est donc étudiée à l'université. Exemple de la multipositionnalité des traducteurs et traductrices, Thibaut Von Lenep a donc fait partager sa traduction d'un poème parmi tous ceux qu'il a traduits. Il a donc une place à part dans notre corpus puisqu'il ne fait pas partie du champ de l'édition : sa traduction est avant tout un travail universitaire qui n'était pas destiné à être publié.

1.3. Traductions universitaires

La poésie de Rich est le sujet de rares travaux universitaires en France, fait sur lequel nous reviendrons dans la partie 2. À côté des traductions de poèmes publiés dans leur intégralité ou par sections, on trouve également des extraits de poèmes, d'un vers à quelques strophes, traduits par deux chercheuses dans leurs travaux d'analyse de l'œuvre de Rich. Ces traductions sont d'une nature différente des traductions de Thibaut Von Lenep : les traductions de Marie-Christine Lemardeley et de Patricia Godi-Tkatchouk sont des illustrations de leurs analyses des poèmes de Rich, textes rédigés en français, tandis que le mémoire de Thibaut Von Lenep a pour objet d'étude la traduction de la poésie de Rich.

En France, deux chercheuses ont travaillé sur Adrienne Rich. Marie-Christine Lemardeley (Université Sorbonne Paris Cité) et Patricia Godi-Tkatchouk (Université Clermont Auvergne) ont publié des travaux conséquents sur sa poésie. Une thèse est en cours sur la poésie de Rich, co-dirigée par Patricia Godi-Tkatchouk : « Penser/panser le monde : Adrienne Rich et la poésie de la relation », par Lucie Tiravy³¹. La monographie de Marie-Christine Lemardeley a été publiée en 1991, alors que l'édition de 1984 de *The Fact of a Doorframe* était au programme de l'agrégation d'anglais. À la même époque, en France, un dossier était consacré à Rich dans la revue *Americana* publiée par l'université Sorbonne Nouvelle (1991). On y trouve entre autres un article de Marie-Christine Lemardeley, qui a produit d'autres travaux dans des revues scientifiques³².

³¹ Tiravy, Lucie, *Penser/panser le monde : Adrienne Rich et la poésie de la relation*, thèse en cours de préparation depuis octobre 2013 (consulté le 17/06/2018) <http://www.theses.fr/s181687>

³² Augustin, Catherine, Cunci, Marie-Christine, Point et contre-point. Autour d'un poème d'Adrienne Rich : 'Sisters'. De l'exploration syntaxique à l'approche de La totalité, *Fabula*, numéro 8, Presses Universitaires de

Les universitaires sont des médiateurs et médiatrices qui peuvent s'inscrire pleinement dans la multipositionnalité décrite précédemment (Béghain 2018). Les universitaires qui traduisent se situent au croisement de différents champs : édition, enseignement, recherche. Dans le cas de la poésie d'Adrienne Rich, les chercheuses n'ont produit que des bribes de traduction des poèmes de Rich, et cela dans un but bien précis : la compréhension du lectorat francophone. Si Patricia Godi-Tkatchouk a déjà publié des traductions de poète·s·es contemporain·es de Rich (dont plusieurs volumes de Sylvia Plath), elle n'a pas fait de même avec l'œuvre de cette dernière. En outre, on remarque que ces chercheuses ont amorcé une réception de l'œuvre de Rich au sein du milieu universitaire français au début des années 1990 puis dans les années 2010. L'université française connaît donc Rich, et c'est parce que sa poésie était enseignée à l'université de Rouen au début des années 2000 que Thibaut Von Lennep a découvert son œuvre et décidé d'en faire son sujet de mémoire.

Les travaux de Marie-Christine Lemardeley et Patricia Godi-Tkatchouk sont rédigés en français, et certains d'entre eux incluent des traductions d'extraits des poèmes étudiés produites par les chercheuses elles-mêmes. Leurs traductions permettent au lectorat francophone la compréhension des poèmes de Rich et elles ont donc une fonction informative, différente de celle des poèmes traduits par les traducteurs évoqués précédemment. Lorsque leurs commentaires ont trait à la forme de l'original, les chercheuses citent le texte en anglais puis le traduisent. Quand elles s'intéressent au traitement de la voix, au style figuré et aux représentations véhiculées par la poésie de Rich, elles ne mentionnent que leur traduction, vraisemblablement par souci de concision des publications. Nous allons maintenant nous intéresser à ces traductions.

1.3.1. Marie-Christine Lemardeley

Marie-Christine Lemardeley a achevé en 1988 une thèse de Doctorat d'État intitulée « Trois femmes. Étude simultanée de poésie américaine (1960-1980). Adrienne Rich, Erica Jong, May Swenson », faisant d'elle une des spécialistes françaises de l'œuvre de Rich. À peine deux ans plus tard, alors que le recueil *The Fact of a Doorframe* est au programme de l'agrégation d'anglais, Marie-Christine Lemardeley a publié une monographie intitulée *Adrienne Rich, Cartographies du silence*. Il s'agit d'une analyse critique de l'œuvre de Rich qui est résumée ainsi : « Dans ses poèmes, ses articles et un essai consacré au rôle maternel, Adrienne Rich fait de l'écriture le lieu privilégié d'une confrontation entre le masculin et le

Lille, Lille, 1986, pp.35-55 ; Lemardeley-Cunci, Marie-Christine, Adrienne Rich : le poème et son cadre, *Polysèmes*, numéro 3, Centre de recherche Intertextualités, Arts et littératures Modernes, 1990.

féminin. La voix d'Adrienne Rich explore l'imaginaire féminin dont elle tisse une cartographie secrète » (Lemardeley 1990, quatrième de couverture). Le titre de cet ouvrage reprend celui d'un poème de *The Dream of a Common Language* (1978) dans lequel se concentrent selon l'autrice les enjeux de l'œuvre de Rich : voix féminine, traitement du cinéma et de l'image, limite du langage. Ce dernier thème est central pour l'autrice : « Femme investie d'une mission, [Rich] travaille à rompre des réticences, à colmater des brèches et nommer des absences en faisant du poème le lieu d'un avènement du sens. C'est pourtant un trajet vers le silence que nous proposent ses cartographies secrètes » (Lemardeley 1990 : 8). La chercheuse est donc une des premières à avoir travaillé sur Rich en France.

Marie-Christine Lemardeley a traduit partiellement une centaine de poèmes de Rich publiés entre 1951 et 1989. Ces traductions ne dépassent jamais une dizaine de vers. Certains poèmes longs, comme « Sources » (Rich 1986) ou « Twenty-One Love Poems » (Rich 1978), sont mentionnés à plusieurs reprises dans l'ouvrage et différents passages sont traduits. Cependant, ces traductions demeurent partielles et aucun poème n'est traduit intégralement. Marie-Christine Lemardeley note dès l'introduction de *Cartographie du silence* : « Pour permettre au lecteur non-anglophone d'accéder au texte d'Adrienne Rich, inédit en français, j'ai traduit les vers cités. Il est bien sûr préférable de se reporter à l'original » (Lemardeley 1990 : 8). Outre le fait que le recueil de référence de la chercheuse ne soit plus édité, il est peu aisé de consulter les textes des poèmes dont seule la traduction française est reproduite dans la monographie.

1.3.2. Patricia Godi-Tkatchouk

Patricia Godi-Tkatchouk est maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches en littérature américaine à l'Université Clermont Auvergne. Sa thèse de troisième cycle, soutenue en 1994, porte sur « Imaginaire et féminité dans les œuvres poétiques de Sylvia Plath, de Denise Levertov et d'Adrienne Rich. » Quelques années après Marie-Christine Lemardeley, une seconde spécialiste de Rich intègre le milieu universitaire français. Patricia Godi-Tkatchouk a également dirigé l'édition des œuvres complètes de Plath traduites en français chez Gallimard³³, et elle a publié une biographie de Sylvia Plath en 2015³⁴. Plus récemment, elle a publié une biographie d'Anne Sexton : *Anne Sexton, poète de la vie*³⁵. A l'occasion de la parution de cet ouvrage, elle a sélectionné et traduit trois poèmes de Sexton pour le blog

³³ Plath, Sylvia, Godi-Tkatchouk, Patricia (éd.), Van De Sandt, Audrey et Reumaux, Patrick (trad.), *Œuvres: Poèmes, romans, nouvelles, contes, essais, journaux*, Quarto, Gallimard, Paris, 2011

³⁴ Godi-Tkatchouk, Patricia, *Sylvia Plath : Mourir pour vivre*, Aden, Paris, 2015

³⁵ Godi-Tkatchouk, Patricia, *Anne Sexton, poète de la vie*, Créations au féminin, L'Harmattan, Paris, 2016

Poezibao à la demande de Florence Trocmé. Patricia Godi-Tkatchouk s'inscrit donc dans le continuum des traducteur·rices exerçant cette activité occasionnellement.

Les travaux de Patricia Godi-Tkatchouk sur Rich incluent un ouvrage intitulé *Voi(es)x de l'autre, poètes femmes XIX^{ème}-XXI^{ème} siècles*. Il regroupe une trentaine d'articles sur des poétesses de différentes langues, dont son article « Du 'deuxième sexe' à 'l'autre femme', ou les voi(es)x de l'écriture de la différence dans l'œuvre d'Adrienne Rich, de *A Change of World* (1951) à *The Dream of a Common Language* (1978) ». Patricia Godi-Tkatchouk a également contribué au dossier sur Rich paru en 2012 dans la revue *Europe* avec son article « La Volonté de changer : la venue à l'écriture 'en tant que femme' dans la poésie d'Adrienne Rich. »

En choisissant de concentrer leurs recherches sur la poésie d'Adrienne Rich, Marie-Christine Lemardeley et Patricia Godi-Tkatchouk ont lancé une dynamique de réception de l'œuvre de la poétesse au sein du milieu universitaire français, dont la thèse de Lucie Tiravy, le mémoire de Thibaut Von Lennep et le présent travail sont tributaires. Nous allons maintenant dresser le bilan des différents profils que nous avons étudiés.

1.4. Bilan

1.4.1. Profils variés

La diversité des profils des traducteurs et traductrices de la poésie d'Adrienne Rich peut être décrite selon plusieurs continuums. Ils sont de générations différentes : François Chapron a une trentaine d'années, Chantal Bizzini est née en 1956, et Claire Malroux, née en 1925, est de la même génération qu'Adrienne Rich. Leur degré d'investissement dans la traduction de l'œuvre de Rich en français varie également. Anne Talvaz a traduit un unique poème pour rendre service à Florence Trocmé, tandis que Thibaut Von Lennep et Chantal Bizzini ont effectué un travail d'anthologie de la poésie de Rich. Ces travaux durent le temps de la traduction d'un poème (Anne Talvaz, Cécile Ouhmani), à plusieurs années voire décennies : Apert a commencé à traduire Rich à la fin des années 1990, et publié *Women* en 2014. Ces traducteurs et traductrices sont également plus ou moins spécialistes de la langue anglaise : Claire Malroux et François Chapron ont étudié l'anglais à l'université, Anne Talvaz et Cécile Ouhmani écrivent également en anglais, Chantal Bizzini est professeure de lettres classiques et traduit depuis plusieurs langues.

1.4.2. Une activité secondaire ou occasionnelle

Le temps que ces traducteurs et traductrices consacrent à la traduction de poésie varie considérablement. Dans son rapport sur le métier de traducteur·rice publié en 2001, la sociologue Julie Vitrac distingue trois catégories : les traducteur·rices à temps plein, dont la traduction est la principale activité salariée ; les traducteur·rices à temps partiel, pour qui la traduction représente 30 à 70% du revenu, et qui ont une activité secondaire (enseignement, édition, écriture...) ; les traducteur·rices occasionnel·les, pour qui la traduction représente moins de 30% du revenu, et parmi lesquel·les on trouve 71% d'enseignant·es (Vitrac 2000 71). Les traducteurs de Rich rentrent dans ces trois catégories : François Chapron est traducteur spécialisé, et cela constitue son activité salariée principale. Mais c'est bénévolement qu'il a traduit un poème de Rich. Les autres traducteurs et traductrices pratiquent la traduction littéraire de façon occasionnelle ou comme activité secondaire, à différents degrés selon les périodes et projets. Quoiqu'il en soit, leur traduction d'Adrienne Rich n'est en grande majorité pas source de revenus pour elles et eux. Leur travail est avant tout bénévole, même si Apert perçoit des droits sur les ventes de *Women*. L'absence de rémunération est un facteur à prendre en compte quand on décrit l'entreprise de traduction, même pour les traducteurs et traductrices passionné·es (Masson 13-14 ; voir chapitre 2). La traduction de poésie demande un engagement personnel de la part du traducteur ou de la traductrice.

1.4.3. Réflexivité de la démarche de traduction

On notera l'importance relative de la recherche universitaire en ce qui concerne la traduction de l'œuvre de Rich. Si Thibaut Von Lennep n'a pas poursuivi son travail de traduction de l'œuvre de Rich au-delà de son mémoire de Master, et que ses traductions demeurent donc inaccessibles, il a posé les jalons de la présente recherche. Des traductions partielles à la fonction communicative ont été publiées par Marie-Christine Lemardeley et Patricia Godi-Tkatchouk mais ces chercheuses n'ont pas prolongé leurs travaux sur Rich en proposant des traductions de poèmes entiers ou de recueils, alors que Patricia Godi-Tkatchouk a publié des traductions de la poésie de Sylvia Plath, contemporaine de Rich. De plus, notons le faible nombre d'études sur l'œuvre de Rich émanant du monde universitaire en dehors des travaux de Patricia Godi-Tkatchouk et Marie-Christine Lemardeley. Nous y reviendrons dans le chapitre II.1.

Il est intéressant de noter qu'aucun·e traducteur·rice de Rich en français ne se revendique militant·e ou féministe. Seuls les essais de Rich ont été reçus et traduits par les féministes françaises, et ce dès 1980, avec la publication de *Naître d'une femme : La maternité*

en tant qu'expérience et institution (Denoël 1990), puis « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne » dans *Nouvelles Questions féministes* en 1981. Son œuvre poétique, tout aussi engagée, n'est pas traduite par des acteurs ou actrices de milieux militants, ce qui contraste avec la réception de la poésie de Rich en Allemagne, par exemple : la traduction de *The Dream of a Common Language* a été publiée en 1980, un an après *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*, recueil d'essais emblématique du mouvement féministe. Nous également reviendrons sur ce point dans le chapitre suivant.

Nous avons décrit les pratiques des traducteurs et traductrices ainsi que les contextes qui entourent leur travail, contextes à travers lesquels il apparaît clairement que les traducteur·rices ne sont au cœur d'échanges au sein du monde du livre.

1.4.4. Médiation

Les deux traits qui caractérisent ces traducteur·rices est leur multipositionnalité et leur statut de passeurs et passeuses de poésie. Ils et elles ont en commun une implication dans la diffusion de la littérature grâce à la traduction : de François Chapron, traducteur spécialisé à temps plein pour qui la traduction de poésie constitue une activité occasionnelle, à Claire Malroux, Olivier Apert et Chantal Bizzini, qui ont publié des traductions de nombreux·ses auteurs et autrices. Le cas des chercheuses universitaires et de Thibaut Von Lennep, étudiant de deuxième cycle au moment de ses traductions, reste différent mais montre *a minima* une amorce de réception de l'œuvre de Rich en France dès le début des années 1990 (programme de l'agrégation), reprise dans les années 2010, avec la publication des travaux de Patricia Godi-Tkatchouk.

Ces traducteur·rices aux profils différents sont donc des médiateur·rices de poésie. Michel Espagne les appelle « vecteurs » des échanges culturels (Arnoux-Farnoux et al. 168). Ils traduisent, font découvrir des poète·s sans objectif de rentabilité. Apert et Talvaz ont également dirigé des volumes d'anthologie de poésie française ou étrangère. La plupart de ces traducteurs travaillent sur l'œuvre de plusieurs poètes, multipliant les projets ou se concentrant sur quelques poète·s dont ils traduisent toute l'œuvre ou presque : Apert avec Mina Loy, Malroux avec Dickinson et Derek Walcott... Ce qui rapproche ces traducteurs et traductrices est donc un intérêt pour la poésie et plus particulièrement celle de Rich, qu'ils et elles contribuent ainsi à diffuser. Cette tâche n'est pas anodine et les traducteurs interrogés s'étonnent tous de l'absence de Rich dans le panorama littéraire français. Mais les traducteurs et traductrices dont nous avons décrit les pratiques ne sont pas les seul·es acteurs et actrices de la réception de Rich en France.

2. Les profils des médiateurs et médiatrices

Les traducteur·rices sont des médiateur·rices (Arnoux-Farnoux et al. 170) dans les flux culturels auxquels nous nous intéressons. Ils assurent la tâche cruciale du transfert interlinguistique des poèmes de l'anglais étatsunien au français métropolitain mais d'autres acteurs et actrices participent à ce transfert : des éditeurs et éditrices. Dans un deuxième temps, il s'agira de revenir sur les rapports qu'Adrienne Rich entretenait avec ses différent·es passeurs et passeuses de son œuvre en France. Enfin, l'étude de ce corpus a révélé le rôle de l'édition scientifique dans ce transfert.

2.1. L'édition

2.1.1. Marilyn Hacker

Nous avons déjà mentionné le rôle de Marilyn Hacker dans la diffusion de la poésie d'Adrienne Rich en France. La poétesse a obtenu le National Book Award for Poetry en 1974 pour son recueil *Winter Numbers*. Partageant son temps entre Paris et New York, elle est au plus près des échanges de poésie entre la France et les États-Unis. Elle a obtenu le PEN Award for Poetry in Translation en 2009 pour sa traduction de *King of a Hundred Horsemen* de la poétesse française Marie Étienne³⁶. Elle a aussi traduit Guy Goffette, Hédi Kaddour et Vénus Khoury-Ghata. Marilyn Hacker explique qu'elle est venue à la traduction de poésie après avoir rencontré Claire Malroux en 1989, lors d'une conférence avec des poète·s·ses français·es et étatsunien·nes à Grenoble :

Si de nombreux poètes américains présents bénéficient déjà de traductions en français, l'inverse n'est pas vrai et Claire Malroux, consciente que la plupart des auteurs présents ne maîtrisent que peu ou pas le français, demande à l'improviste à Marilyn si elle accepterait de traduire, à chaud, certains de ses textes. Marilyn s'enferme dans sa chambre d'hôtel, sans un dictionnaire et sans même pouvoir dialoguer avec Claire tant le temps est compté. Ce fut, dit-elle son « baptême de traduction » puisque auparavant (*sic*) elle n'avait encore jamais tenté l'expérience. Et d'ajouter en riant que si elle avait su que Claire était la grande traductrice de Dickinson qu'elle est, elle n'aurait jamais osé se lancer !

Depuis cette expérience, Marilyn Hacker a publié de nombreuses traductions, notamment plusieurs recueils de Claire Malroux. Cette dernière a publié *La Rue Palimpseste* en 2004,

³⁶ Etienne, Marie, *Roi des cent cavaliers*, Flammarion, Paris, 2002.

recueil composé à partir des trois livres précédemment publiés par Marilyn Hacker³⁷. Il y a donc une dynamique de traduction réciproque entre les deux poétesses³⁸.

Marilyn Hacker est une amie de longue date d'Adrienne Rich. Elle lui a dédié son poème « Wartime Pantoum³⁹ » (traduit en français par Cécile Oumhani). Marilyn Hacker a également publié des articles critiques sur la poésie d'Adrienne Rich. Nous avons déjà cité « Une poésie mimétique de la pensée », article traduit par Florence Trocmé et paru dans le dossier consacré à Adrienne Rich de la revue *Europe* en 2012. On peut aussi mentionner un article sur l'influence que la poésie de Rich a eu sur Hacker : « “Snapshots of a Daughter-in-Law”: The Young Insurgent's Commonplace Book » (2007).

2.1.2. Florence Trocmé

La journaliste est aussi présidente de la commission Poésie du Centre National du Livre depuis 2016. Florence Trocmé anime également le site Poezibao (« nom formé de la contraction de Poésie et de Dazibao, les feuilles couvertes de caractères géants placardées par les chinois sur les murs⁴⁰ ») dont le but est de « suivre l'actualité éditoriale de la poésie » de langue française ou de langue étrangère. Elle explique la création du site : « à l'origine de *Poezibao*, il y a un constat et un désir. Le constat (qui n'a fait que devenir plus évident depuis) fut que la place de la poésie se restreignait comme peau de chagrin dans l'espace des médias, » notamment « sa quasi disparition de France-Culture⁴¹ » (La Cause littéraire, entretien du 21 septembre 2013). Pour pallier ce manque, Florence Trocmé a décidé pendant mille jours de « mettre en ligne chaque jour un extrait de poésie moderne ou contemporaine, française ou étrangère » (La Cause littéraire). « L'almanach » qui en résulte deviendra Poezibao en 2004.

Florence Trocmé nous a expliqué dans un échange de courriels comment elle avait découvert l'œuvre d'Adrienne Rich : « C'est grâce à Marilyn Hacker, dont j'ai fait la connaissance en 2005, au tout début de mon travail de Poezibao que j'ai été mise en contact avec cette œuvre. » À son tour, Florence Trocmé a donc contribué à diffuser l'œuvre de Rich en France grâce à la plateforme unique qu'est Poezibao. Elle a ainsi relayé et couvert la venue de Rich à Paris en 2006.

³⁷ Hacker, Marilyn, Malroux, Claire (trad.), *La Rue Palimpseste*, éditions la Différence, Paris, 2004.

³⁸ Poezibao, Une rencontre avec Marilyn Hacker et Claire Malroux autour de la traduction réciproque, 04/10/2005 (consulté le 17/06/2018) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2005/10/une_rencontre_a.html

³⁹ Oumhani, Cécile (trad.), « Pantoum en temps de guerre » : poème pour les martyrs de Mossoul, BibliObs, *Le Nouvel Observateur*, 29 décembre 2014 (consulté le 06/08/2018) <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20141229.OBS8976/pantoum-en-temps-de-guerre-poeme-pour-les-martyrs-de-mossoul.html>

⁴⁰ Viabooks Interview de Florence Trocmé par Philippine Cruse, 2 mars, 2017 (consulté le 31/08/2018) <http://www.viabooks.fr/interview/florence-trocme-poesie-liberte-printemps-des-po%C3%A8tes-poezibao-16063>

⁴¹ Cette émission était animée par Jean-Baptiste Para.

2.1.3. Jean-Baptiste Para

Rédacteur en chef de la revue *Europe* depuis 2015, Jean-Baptiste Para est également poète, critique d'art et traducteur. Il a co-animé une émission consacrée à la poésie sur France Culture de 1994 à 2004. Il traduit de la poésie italienne, russe et indienne. Il a obtenu le prix de traduction Nelly Sachs en 1989 et plus récemment, le Grand Prix de traduction Etienne Dolet-Sorbonne Université en 2017. Il dirige aux Éditions Cheyne la collection « D'une voix l'autre » consacrée à la poésie traduite et il a conçu pour la collection Poésie / Gallimard une *Anthologie de la poésie française du XXe siècle* parue en 2000⁴².

Jean-Baptiste Para explique que le dossier consacré à Adrienne Rich dans *Europe* a été lancé sur une suggestion de Marilyn Hacker. Ces deux « passeurs » se connaissent donc, et par exemple, Jean-Baptiste Para contribue à la revue *Siècle 21*, dont Marilyn Hacker est co-rédactrice. À l'occasion de la publication de ce dossier, les champs universitaire et littéraire se sont croisés puisque les articles scientifiques de Patricia Godi-Tkatchouk et Marilyn Hacker sont publiés avant les traductions de poèmes de Chantal Bizzini. On trouve aussi un essai de Rich en version française. Ce dossier constitue une introduction à l'œuvre de la poétesse dans son ensemble que permet le support de la revue littéraire.

2.1.4. Rina Nissim

Comme nous l'avons expliqué en analysant le profil de Françoise Armengaud, Rina Nissim est à l'origine de la publication du seul livre en langue française entièrement dédié aux textes d'Adrienne Rich. Elle a proposé à l'équipe de *NQF* de collaborer sur ce projet. Rina Nissim a également rédigé l'introduction du volume dans laquelle elle présente rapidement Adrienne Rich et son œuvre, en premier lieu ses essais mais aussi sa poésie. Elle présente Rich en parallèle avec Audre Lorde, une autre poétesse étatsunienne sur laquelle Rina Nissim avait déjà travaillé. Le parallèle est pertinent dans la mesure où Rich et Lorde ont reçu ensemble le National Book Award en 1974 (voir introduction) : elles étaient, ainsi que Alice Walker, nommée pour le prestigieux prix et avaient décidé que celle d'entre elles qui le remporterait ne l'accepterait qu'aux noms des deux autres et de toutes les femmes (2010 : 8).

Dans nos échanges de courriels, Rina Nissim a expliqué : « Publier sa poésie serait formidable et permettrait de découvrir tout son univers, bien plus riche. Mon rêve serait de publier ensemble Adrienne Rich et Audre Lorde pour la poésie, comme Dagmar Schultz l'avait fait en Allemand. Mais il y a peu de chance que les ayants-droits d'aujourd'hui acceptent et elles

⁴² Maison des écrivains et de la littérature, Jean-Baptiste Para (consulté le 14/04/19) <http://www.m-e-l.fr/jean-baptiste-para,ec,194>

demanderaient des sommes astronomiques ! » Les réalités du champ éditorial rattrapent la volonté de faire connaître une œuvre. C'est un facteur important dans la compréhension de la situation de l'œuvre de Rich en français. Seuls des entretiens avec les acteur·rices de la traduction nous ont permis d'obtenir des informations sur cet état de fait, ainsi que l'analyse du contexte de réception de la poésie étatsunienne en France, sur lequel nous reviendrons en détail dans le chapitre II.1.

Dans nos échanges, Rina Nissim a également mentionné qu'elle savait que le projet de recueil de poèmes d'Adrienne Rich aux éditions Circé avait échoué. Elle nous a appris la raison de cet échec : « la traduction de la poésie est une chose fort difficile. Les éditions Circé en savent qq (*sic*) chose, ils se sont vu refuser un volume entier de traduction de poésies d'Adrienne Rich, par elle-même (elle lisait bien le français) car ce n'était pas bon. » Cette information cruciale valide les hypothèses que nous avons faites. Si nous n'avons pas eu accès aux traductions de ce recueil et qu'il n'est toujours pas paru à la date où nous écrivons (février 2019), d'autres poèmes de la même traductrice sont disponibles dans des revues et sur internet. Nous y reviendrons en détail au chapitre I.2.

Nous remarquons donc que des figures clés de la poésie en France ont contribué à la diffusion de l'œuvre d'Adrienne Rich. Marilyn Hacker est à l'origine de projets de publication et connaît les actrices et acteurs de ce « réseau ». Nous n'avons pas d'informations sur les éditeurs des autres revues qui ont publié des textes de Rich (*Rehauts*, *Nouveau Recueil*, *Translations* – cette dernière étant une revue scientifique). Il s'agit de supports qui ont publié un poème isolé. De plus, nous n'avons pas trouvé de liens entre ces revues ou leurs rédacteurs et l'œuvre de Rich, confirmant les informations données par Marilyn Hacker et Florence Trocmé sur les personnes qui ont travaillé sur l'œuvre de Rich en France.

2.2. Les rapports de Rich avec ses traducteur·rices et éditeur·rices

Adrienne Rich a été en contact avec plusieurs de ses traducteurs et traductrices, notamment Chantal Bizzini, Thibaut Von Lennep et Maria Luisa Vezzali⁴³. Lors d'entretiens, Chantal Bizzini et Thibaut Von Lennep ont expliqué que la poétesse s'était montrée très disponible pour répondre à leurs questions par courriel. Ces traducteurs précisent également que la poétesse suggérait elle-même des poèmes à traduire et validait les traductions une fois

⁴³ Nous n'avons pas d'autres informations sur les éventuels rapports entre Rich et ses traducteurs et traductrices d'autres langues.

achevées. La traduction de poésie est une activité qui place ses acteurs et actrices au croisement de différents champs (professionnels, disciplinaires) et suscite les échanges entre elles et eux. Dans le cas de la poésie de Rich, l'influence des passeuses Marilyn Hacker et Florence Trocmé est cruciale. Mais d'autres rencontres ont été décisives, comme celle entre Marilyn Hacker et Claire Malroux (voir *supra* I.1.1).

Ces passeuses de l'œuvre de Rich se placent donc au croisement de la traduction et de l'édition, du champ littéraire étasunien et du champ littéraire français, mais avant tout elles sont au cœur de réseaux qui dépassent le cadre professionnel. Elles sont fortes de leur connaissance de ces champs et de leurs acteurs et actrices afin de faciliter la traduction dans une revue (Marilyn Hacker dans *Siècle 21*) ou un événement, comme la lecture d'Adrienne Rich à la librairie Village Voice en juillet 2006. On peut noter que les passeuses et certains traducteurs se connaissent et se sont rencontrés, notamment lors de cette lecture. La traduction de certaines figures comme Rich semble susciter des rapprochements parmi les rares personnes qui œuvrent à sa reconnaissance en France, d'autant plus que les acteurs et actrices de cette réception sont motivées par la passion et travaillent bénévolement. On note ici que les contacts créés suscitent des échanges qui se prolongent dans le temps. Par exemple, Adrienne Rich a écrit une critique d'un recueil de Claire Malroux traduit par Marilyn Hacker⁴⁴. De même, Florence Trocmé a traduit l'article de Marilyn Hacker sur la poésie de Rich paru dans *Europe* en 2012. Comme nous l'avons déjà souligné, le rôle des revues est crucial dans la diffusion de la poésie d'Adrienne Rich.

2.3. Entre édition commerciale et recherche : le rôle des revues littéraires

Les motivations de ces traducteurs et traductrices sont différentes, et le contexte de publication également. Des revues spécialisées comme *Translationes* ont un tirage limité, tandis que les anthologies d'Apert sont plus diffusées, car publiées dans des maisons d'éditions connues et établies depuis de nombreuses années dans le paysage littéraire français. Internet a favorisé la diffusion des poèmes de Rich (et a fortiori nos recherches). Le blog *Poezibao* regroupe plusieurs de ces traductions et constitue une mine d'or pour les amateurs et amatrices de poésie qui ne sont pas forcément au fait des publications spécialisées comme les revues littéraires telles qu'*Europe* ou *Rehauts* dans lesquelles d'autres traductions de Rich ont été

⁴⁴ Sheep Meadow Press, Marilyn Hacker (consulté le 06/08/2018) <http://www.sheepmeadowpress.com/hacker-marilyn>

diffusées. Cependant, il existe une circulation entre ces différents supports : les traductions de Bizzini et Malroux sont publiées dans des revues et dans l'anthologie permanente de Rich sur *Poezibao*. Florence Trocmé remarque ainsi dans l'article sur Poezibao dédié à Marilyn Hacker et Claire Malroux : « J'en profite pour souligner que c'est grâce aux revues et bien souvent à elles seules que l'on peut lire un peu (trop peu !) de poésie étrangère en France, les éditeurs n'ayant souvent pas ou plus (restrictions drastiques de subventions ces derniers temps) le moyen de le faire⁴⁵. »

Publiées au Temps des Cerises, une maison d'édition populaire, les anthologies d'Olivier Apert peuvent s'inscrire dans une amorce de démarche commerciale au sein du champ éditorial tout en conservant le souci du capital littéraire des œuvres. Pour reprendre la classification de Bernard Lahire, ces ouvrages correspondent au « sous champ de production restreinte » au sein du champ éditorial français, « celui de la littérature la plus 'pure', à vente lente, et qui s'adresse à un petit public de connaisseurs », mais grâce à cette maison d'édition connue, ils peuvent prétendre à une circulation potentielle plus large, sans forcément appartenir à la seconde catégorie : « le sous-champ de grande production », celui des productions plus commerciales, destinées au grand public » (12). Nous y reviendrons dans le chapitre II.1.

Les revues sont donc le second support de diffusion des œuvres de Rich en France. On remarque que *Europe* et *Le Nouveau Recueil* sont des revues qui jouissent d'une grande reconnaissance intellectuelle. *Europe* a été créée en 1923 par Romain Rolland, et *Le Nouveau Recueil* est le prolongement de *Recueil*, fondée en 1984, et reprise en 1995 par Jean-Michel Maulpoix, poète français reconnu et acteur important dans le milieu de la poésie en France (il a notamment été président de la Maison des écrivains à Paris ainsi que la commission d'aide à la création poétique du Centre National du Livre). De plus, *Siècle 21* et *Rehaut* sont en passe de devenir des références dans la diffusion de poésie française et étrangère en France – elles sont publiées depuis 16 et 20 ans respectivement. Enfin, *Translations* est une revue scientifique de traductologie éditée par l'Université de l'Ouest à Timișoara en Roumanie. Elle remplit donc une fonction différente des autres revues littéraires dans lesquelles des poèmes d'Adrienne Rich ont été publiés – la recherche en traductologie. Cependant, il est nécessaire de noter que les périodiques dans lesquels sont publiés les textes d'Adrienne Rich sont des revues spécialisées en littérature ou en recherche en sciences humaines. Cet aspect de la réception des traductions mériterait des recherches approfondies. Nous nous limitons ici à préciser que ces revues bénéficient d'un tirage limité et s'adressent à un lectorat spécifique.

⁴⁵ Poezibao, Une rencontre avec Marilyn Hacker et Claire Malroux autour de la traduction réciproque (consulté le 14/04/19) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2005/10/une_rencontre_a.html

Dans son rapport « Les revues françaises aujourd'hui : Entre désir et dérives, une identité à retrouver » commandé par le Centre National du Livre, Sophie Barluet décrit l'entre-deux fécond dans lequel se placent les revues, « des lieux privilégiés pour la création littéraire, les analyses critiques, le débat d'idées, la production et la circulation des savoirs », « [à] mi-chemin entre l'édition et la presse » (8). En cela, les périodiques jouent un rôle crucial dans la diffusion d'œuvres qui circulent pour la première fois, comme les œuvres étrangères traduites. On voit se dessiner un processus d'accueil de ses œuvres : d'abord publiées dans des revues après avoir été « saisies » par des traducteur·rices et passeur·ses, elles peuvent ensuite être davantage appréhendées par le champ éditorial au sens plus large, avant d'être rendues disponibles au grand public. Nous reviendrons plus en détails sur ces mécanismes et notamment sur le rôle des revues dans le chapitre II.1 de cette thèse.

Conclusion du chapitre : traduction n'est pas réception

La publication d'extraits ou de poèmes isolés est souvent un tremplin vers une réception plus avancée. Cependant, le cas de la poésie d'Adrienne Rich le montre bien, l'inscription de poèmes et de leurs auteur·rices au sommaire de revues ne signifie pas forcément qu'il y a réception de leur œuvre. De même, traduction ne signifie pas réception. Dans son article « Traduction, réception : vrais ou faux amis ? Dilemmes trompeurs, affinités difficiles », Maria Tsoutsoura note que : « [...] traduire n'est pas simplement 'faire passer' un texte d'une langue à une autre. Associé à la réception, il concerne la dynamique opérée par la (re)création, la réorientation ou la (re)production des valeurs littéraires [...] » (145). L'horizon d'attentes du lectorat dans la culture cible modifie entièrement les circonstances de réception. Marie Tsoutsoura remarque que la traduction diffère de la réception, et la réception est souvent décalée par rapport à la traduction :

Il convient donc, malgré leur caractère également fuyant, bivalent et imperfectible, et aussi difficile que cela puisse paraître, de dissocier traduction et réception : elles sont loin d'être identifiables, puisque la traduction d'une œuvre littéraire est susceptible de ne point impliquer réception, de même qu'un phénomène de réception est souvent indépendant de la traduction. (149).

C'est bien la situation dans laquelle semble être l'œuvre d'Adrienne Rich en France.

Nous avons donc détaillé les circonstances qui entourent la venue de l'œuvre poétique de Rich en France grâce à quelques traducteur·rices et passeur·ses. À la lumière de ces

pratiques, nous allons maintenant examiner les traductions de poèmes d'Adrienne Rich, qu'ils soient entiers (ou de sections entières dans le cas d'Olivier Apert et Claire Malroux) ou qu'il s'agisse d'extraits de poèmes.

Partie I

Chapitre 2

Les poèmes d'Adrienne Rich traduits en français

Nous allons à présent analyser les poèmes de Rich et leurs traductions⁴⁶. Une brève description des enjeux des textes sources est nécessaire dans un premier temps. Pour cela, nous synthétiserons les analyses de différentes critiques ainsi que nos remarques. Ensuite, nous analyserons les traductions de chaque traducteur et traductrice : quelles sont leurs spécificités ? Leur rapport à la littéralité et à la forme poétique ? Comment la forme et les effets sonores sont-ils retranscrits ? Les caractéristiques du texte source sont-elles maintenues en français ? Que révèlent ces éléments des choix des traducteurs et traductrices ?

Lorsque deux traducteur·rices ont proposé une version d'un même poème, leurs textes seront comparés après l'analyse de la seconde version. C'est le cas de quatre poèmes : « Diving into the Wreck », « Rape », trois sections de « From an Old House in America », et « Dedications », la dernière section de « An Atlas of a Difficult World ».

1. Les traductions de poèmes entiers

1.1. Olivier Apert

1.1.1. Changer l'Amérique

Le volume *Changer l'Amérique, anthologie de la poésie protestataire des États-Unis 1980-1995* a été publié en 1997 et il a été conçu par les Étatsuniens Christian Haye et Eliot Katz en vue d'une publication bilingue en France (Haye et Katz 1997). Les éditeurs français ont réuni une équipe de 26 traducteurs et traductrices à la Maison de la Poésie Rhône-Alpes. Parmi eux, c'est Olivier Apert qui a traduit les trois poèmes de Rich sélectionnés par les directeurs

⁴⁶ Tous les poèmes et leurs traductions sont reproduits en annexe.

d'édition. Le choix des poèmes à traduire tient donc des éditeurs de la version originale de ce volume.

Publié en 1997, ce livre s'inscrit explicitement dans le contexte politique contemporain des États-Unis. Selon les directeurs de cette édition, après l'élection de Ronald Reagan en 1980, un retour conservateur a eu lieu dans la société étatsunienne. En réaction, des artistes se sont employé·es à marquer leur opposition et défendre leurs valeurs : « en même temps que l'électorat politique s'est déplacé vers la droite au cours des quinze dernières années, la culture américaine d'opposition s'est développée par à-coups » (Haye et Katz 1997 : 6). Le but de cette anthologie est donc de faire découvrir une poésie engagée politiquement au lectorat français.

« Dreamwood »

« Dreamwood » est tiré du recueil *Time's Power* publié en 1989. Ce court poème est constitué d'une strophe de 24 vers libres plus ou moins longs. Ce poème consiste en plusieurs rêves ou visions successives d'un personnage dont on suit les pensées à partir du vers 6 (« she thinks »). La vision est contenue dans le grain du bois (« dreamwood ») du pupitre sur lequel la *persona* travaille. Dans le premier vers, le lecteur ou la lectrice se concentre sur le grain du bois comme le personnage qui le fixe et dont les rêveries s'approchent de l'état d'hypnose. Cela rappelle la vision prophétique du poète, mais c'est ici la vision d'une femme, et elle opère sur un mode distinct, ancré dans la trivialité de la tâche (« the child's older self, / a woman dreaming when she should be typing »). La *persona* voit dans le grain du bois un paysage et imagine que c'est une carte ou un plan, motif cher à Rich (voir le long poème « Cartographies of Silence », repris par Lemardeley dans le titre de sa monographie, ou « the words are maps », dans « Diving Into the Wreck »). La géographie imaginaire dessinée par la répétition autour du motif « If this were a map » (vers 5, 10, 13 et 21) aboutit à une épiphanie dans laquelle quotidien et imagination sont réconciliés dans le retour à l'instant présent (« being here now ») :

If this cheap, massproduced
wooden stand from the Brooklyn Union Gas Co.,
massproduced yet durable, being here now,
is what it is yet a dream-map
so obdurate, so plain,
she thinks, the material and the dream can join
and that is the poem and that is the late report.

Cette épiphanie élargit la définition à la fois du quotidien et de l'imaginaire, puisque ces deux catégories se trouvent renversées, incluant l'autre, dans le croisement des deux derniers vers (« the material » et « the dream » / « the poem » et « the late report »).

Traduction

Olivier Apert propose une traduction fidèle globalement à la lettre du poème tout en l'acclimatant à la syntaxe du français. Ici, le vocabulaire prosaïque correspond à celui de l'original. Le traducteur conserve certains effets de rythme, en particulier les variations de longueur de vers, sauf au vers 1 qu'il répartit sur deux vers en français, et au vers 20, lui aussi allongé car la traduction du groupe « this cheap, massproduced / wooden stand » est placée en contre-rejet. Au vers 18, il déplace l'incise « she thinks » en fin de vers et ajoute une explication avec « c'est parce que ». Ici, la structure syntaxique complexe du début de cette proposition semble indiquer un lien de cause à effet : « If this [...] / stand [...] / is what it is [...], [then] the material and the dream can join ». À l'inverse, il raccourcit le vers 13 en ne traduisant pas « it would be », syntagme dont la précédente occurrence au vers 11 semble partager le complément « une carte qui lui montrerait [...] »

Plusieurs choix de traduction d'Apert peuvent être remarqués par le lecteur ou la lectrice de cette publication bilingue, en premier lieu sa traduction de « typing stand » par « la [...] tablette [...] qui supporte la machine à écrire », beaucoup plus longue et descriptive que l'originale. Aux vers 6-7, Apert écrit « une carte laissée là pour mémoire, / parce qu'elle aurait pu passer sans voir » pour traduire « a map laid down to memorize / because she might be walking it », transformant une probabilité future en une action irréaliste. Au vers 15, il transforme les participes passés « blued and purpled » en noms, et interprète « romance » comme le genre littéraire et non la relation amoureuse. On retrouve ici une conséquence de l'indétermination fréquente en poésie dans les rapports syntaxiques entre les différents constituants de la phrase, et l'ambiguïté ou la polysémie qui en découlent.

Ces choix de la part d'Apert révèlent son interprétation personnelle dans l'entreprise de traduction, ce qui fait donc partie de sa pratique de poète-traducteur non spécialiste de l'anglais. De plus, on trouve également une traduction par homophonie : « ridge » est traduit par « ride » (vers 8). On peut remarquer ici que si la sonorité du terme anglais est conservée en français, le terme de la langue d'arrivée (« ride », un creux) est l'antonyme du mot employé dans l'original (« ridge », une crête). Cette traduction allie donc de très ponctuelles créations formelles à une volonté générale de littéralité visible dans les allongements explicatifs qui révèlent un souci de clarté dans le passage au français. Dans ce poème à la syntaxe prosaïque, on trouve peu de cas d'amphibologies, figure qui prévaut dans d'autres textes de Rich.

« Divisions of Labor »

Ce poème court est également tiré de *Time's Power*. Il est composé d'une seule strophe de 21 vers libres de longueur variable. « Divisions of Labor » ne contient pas de ponctuation

forte, mais uniquement des virgules, points-virgules, tirets longs, deux-points. Après un quatrain sur des considérations sociales et éditoriales, le vers 5 est une transition entre le politique et le domestique. La seconde partie du poème énumère des tâches jugées féminines et effectuées de tout temps au second plan (« in the back rows of politics »). Une séparation entre le quatrain initial et le reste du poème est signalée par une majuscule au début du vers, alors que tous les autres vers débutent par une minuscule. Cette séparation après quatre vers rappelle le quatrain initial des sonnets classiques, forme vite subvertie dans le reste du poème. Le saut de ligne à la césure au vers 16 signale une nouvelle phrase et peut également rappeler la strophe finale du sonnet traditionnel. Selon Virginia Frankel Harris, citée par Jeannette E. Riley, Rich « révisé » la forme traditionnelle du sonnet dans ses « Twenty-One Love Poems » (voir texte en annexes) :

Virginia Frankel Harris explains that Rich's love poems "refuse traditional generic encoding, such as a sonnet's closure as it is exhibited in the Italian question and answer form in the Shakespearean structure that ends with a conclusive or summarizing couplet" (143). Further, as written in the love poems, the female body lies "outside the parameters of male pleasure," which Harris sees as a re-visioning of male poetic strategies of "closure or objectification" (144). (Riley 2016 : 51-52.)

Aux vers 14 et 15, la gradation de « crossfire », « flashflood » et « flashfires », renforcée par l'allitération des plosives de « quenched », « crossfire », « gullies » et « kerosene », constitue un effet sonore particulièrement marqué dans la prose de Rich. Ceci signale traditionnellement une montée en puissance vers une strophe finale qui mène à une épiphanie, amenée par le feu (« flashfire ») et signalée par le tiret long. Cette illumination violente permet à la persona d'accéder à une connaissance nouvelle sur l'existence : la condition commune des femmes opprimées. Le poème, processus de compréhension du monde et de la condition de ses occupant-es, se termine sur une vision dans laquelle le concret et l'abstrait de l'expérience de la femme dans son rôle traditionnel s'unissent (« the candles / of pure theory »). Au dernier vers, le « je » de la voix auctoriale intervient et fait part d'une expérience sensible : elle a senti elle-même le « feu » de l'épiphanie poétique. Ce poème est donc une expérience qui travaille la forme et la vision poétique canoniques des poètes formalistes de langue anglaise pour mieux les réécrire au féminin, sur un mode social autre où les catégories binaires personnel / politique, sensible / théorique, prosaïque / poétique sont redéfinies.

Traduction

Le texte proposé par Olivier Apert ne s'éloigne pas de la structure syntaxique de l'original. Dès la première ligne, on peut constater que le traducteur interprète l'original là où l'anglais est plus vague : la base verbale « compromise » (faire un compromis) devient un

présente de l'indicatif (« se compromettent »), « utter their statements » (« prononcent leurs déclarations ») devient « clament leurs volontés ». La même logique semble présider à la traduction d'expressions idiomatiques comme « the back rows of politics » (« l'arrière-garde de la politique »), et « polishes up its act » qui devient « rénove sa ligne générale ». On peut y voir une logique d'explicitation. D'un point de vue formel, la traduction d'Apert suit le rythme de l'original, car le souci que le traducteur a de respecter la lettre du texte le conduit à en reproduire le rythme dans la mesure où sa traduction allonge peu les vers. L'importance des sonorités dans les vers 14-15 est rendu par une rime interne (« rue » / « crue ») et par le parallélisme entre « les feux de la rue » et « les éclairs de kérosène ». Les moyens sont différents, mais l'importance de ces vers est signalée en français.

« North American Time »

« North American Time » est tiré de *Your Native Land, Your Life*, publié en 1986. C'est un poème dans lequel Rich définit sa place dans le monde et plus précisément son pays : « [the poem] stands out as a driving force for the collection as it captures Rich's expanding poetics that stem from her growing awareness of North America as a political power and her won location within her country » (Riley 65). Ce texte constitue une sorte de programme pour l'œuvre de Rich à partir de la fin des années 1980 en particulier en ce qui concerne la responsabilité du poète ou de la poétesse mais aussi de tous les citoyens et citoyennes, ce qui est signalé par le passage du pronom « we » à « you » : « She moves from using 'we' to using the more forceful and personal pronoun 'you'. Through direct address, Rich questions her readers as she asks them to examine how their individual contexts and locations influence how they see history. » (Riley 65) « North American Time » est représentatif d'un type de poèmes qu'on pourrait nommer « cartographique », rappel de « Cartographies of Silence », un poème du recueil *The Dream of a Common Language*, que Marie-Christine Lemardeley a choisi comme titre de sa monographie parue en 1990.

Ce poème est composé de 9 sections de 8 à 17 vers. À nouveau, ce poème en vers libre fait peu usage des signes de ponctuation forte, à part quelques points et tirets longs. Les vers sont plus courts que dans les poèmes précédents, la syntaxe moins prosaïque, les vers définis par des enjambements audacieux (« [...] I found my / themes [...] »). Dans la première strophe, par exemple, les syntagmes nominaux sont égrenés vers après vers, sans lien grammatical constant ou évident (au vers 8 le verbe « knew » n'a pas de sujet), ce qui constitue une amphibologie particulièrement difficile à traduire.

« North American Time » traite de la façon dont les écrits peuvent être utilisés contre leurs auteurs·rices. Pour aller au-delà de l'auto-censure qui peut en découler, Rich explique

« avoir besoin d'être consciente de ce qui se passe dans le monde » afin, comme son intervieweur le mentionne, « d'élargir [...] son sens des responsabilités » (Gelpi 260, notre traduction). Ce poème présente un procédé caractéristique de l'œuvre de Rich : le collage. Ici, on trouve une citation de la poétesse Julia de Burgos (strophe IX), ainsi qu'un extrait en italique (strophe VI) dont l'origine n'est pas précisée, mais qui fait l'objet de notes explicatives dans l'édition Norton de 1993, et dont on peut penser que Rich est l'autrice. Le jeu des citations permet à Rich de souligner l'éthique de la poétesse ou du poète inévitablement ancré dans son temps. Comme l'écrit Marie-Christine Lemardeley, ce poème dramatise le « lien quasi palpable entre le poétique et l'historique » (Lemardeley 1990 : 175).

Avec l'intégration d'un « je » vraisemblablement biographique, le poème incorpore également le personnel au poétique et à l'historique. Au milieu du poème, la description de la coiffure vient insuffler un nouvel élan à la poétesse : c'est du corps, inscription première dans le monde, que vient la capacité de dire. C'est ce qui est rappelé sans aucune désillusion, loin des rêves de grandeur que la poétesse peut entretenir sur sa mission, à la strophe VIII :

But underneath the grandiose idea
Is the thought that what I must engage
After the plane has raged onto the tarmac
After climbing my old stairs, sitting down
At my old window
Is meant to break my heart and reduce me to silence.

« Cornrows » évoque la coiffure des cheveux crépus et souligne la conscience qu'a la poétesse de la diversité des expériences physiques ressenties. De même, la conclusion de ce poème repose sur le choix de Rich de donner sa voix, consciente de ses privilèges, à celles et à ceux qui sont moins privilégiés. C'est ce que rappelle la citation de Julia de Burgos, suivie d'une relocalisation temporelle (« in the year / nineteen-eighty-three », « the almost-full moon rises ») et géographique (« out of the Bronx, the Harlem River ») : dire implique de savoir d'où l'on parle, dans son corps, dans la société, dans le monde.

Traduction

Comme mentionné précédemment, la syntaxe de ce poème constitue un défi en traduction. Les liens syntaxiques ambigus de l'original sont interprétés par Apert, notamment « knew what I would not report » (vers 8) qui devient « sachant ce que j'en tairais », coordonné à « marchant », alors que l'anglais laisse croire que ce verbe pourrait fonctionner avec le pronom sujet de « I found ». C'est plus largement une logique d'explicitation qu'on retrouve à l'œuvre dans cette traduction, avec les allongements inévitables qui l'accompagnent (Berman 1999). Aux vers 22-23, la traduction de l'adverbe « also » est particulièrement délicate. Apert

traduit « torture of those we / did not love but also / did not want to kill » par « instrument de torture contre ceux qu'on / n'aimait pas mais aussi contre ceux qu'on / ne voulait pas tuer. » Les vers de même longueur se trouvent déséquilibrés en français car, pour structurer la coordination entre « not love » et « not want to kill », il répète « contre ceux ». Cet ajout a pour effet de créer une épiphore qui compense la perte de l'anaphore en « did not ». Ce gain en traduction s'accompagne d'un effet de sens exclu de l'original : avec « mais aussi contre ceux », on pourrait croire que « ceux qu'on n'aimait pas » et « ceux qu'on / ne voulait pas tuer » sont deux groupes différents, là où l'anglais ne fait pas la distinction.

Dans la section 3, certains choix lexicaux d'Apert ne sont pas strictement littéraux et ne semblent pas dictés par les sonorités. Le verbe « te figurer » décrit une représentation mentale neutre, ce qui est moins négatif que l'anglais « pretending », mais convoque davantage l'imagination poétique. Les traductions de « strays » et « a great moth » par « voltige » et « un gros insecte » sont également des variations par rapport à la traduction littérale (« vagabonder, errer », « un grand papillon de nuit »). « Voltiger » compense la perte de la capacité de voler avec le choix de « gros insecte », et donne une connotation plus positive et légère que « stray », qui évoque en premier lieu l'égarement, l'errance. Ces choix de traduction révèlent peut-être le style propre du poète qu'est également Olivier Apert.

À la strophe IV, Apert fait un choix de vocabulaire qui fait écho aux thématiques qui reviennent souvent chez Rich. Il traduit « All you can do is choose them » par « ton seul pouvoir est de les choisir », ce qui rappelle le titre du recueil *Time's Power* publié en 1989. À la strophe VII, un autre mot clé de l'œuvre de Rich n'est pas traduit de façon transparente : « where the context is never given » devient « où la formule n'est jamais donnée. » De plus, à la strophe IX, Apert a traduit « A poet's words » par le masculin « les mots d'un poète » alors que les mots cités juste avant sont présentés comme étant ceux de Julia de Burgos. On peut voir là une utilisation du masculin comme neutre (d'autant plus que le suffixe féminin -esse de « poétesse » est souvent perçu comme péjoratif dans l'imaginaire collectif de la langue), mais le féminin « une poète » semble largement utilisé depuis les années 1980 notamment par les féministes québécoises (Viennot 2014). Ce choix de genre va à l'encontre de la poétique militante d'Adrienne Rich, dont les textes mettent en pratique une déconstruction de « la langue de l'opresseur » (« The Burning of Paper Instead of Children » 303), qu'elle a également théorisé dans ses essais.

1.1.2. Women

Cette « anthologie bilingue de la poésie féminine américaine du XX^{ème} siècle » (quatrième de couverture), publiée en 2014, réunit des textes d'une vingtaine de poétesses

américaines, comme Anne Sexton, Gertrude Stein, H. D., Amy Lowell, Elizabeth Bishop, ainsi qu'un essai de Mina Loy⁴⁷. Apert, ici éditeur et traducteur, a inclus cinq poèmes de Rich dans cette anthologie : « From an Old House in America », « Rape », « Diving into the Wreck » et « North American Time », poème déjà présent dans *Changer l'Amérique*, et sur lequel nous ne reviendrons pas car la traduction d'Apert y est identique. Comme *Changer l'Amérique*, *Women* est une édition bilingue, donnant à lire l'original et la traduction en regard. Il convient de noter que le texte de « Diving Into the Wreck » (p. 289-295) est référencé comme étant l'œuvre de Marianne Moore, une erreur de mise en page qu'Olivier Apert souhaite corriger en vue d'une éventuelle réédition de l'ouvrage⁴⁸.

Olivier Apert nous a appris qu'il avait repris dans *Women* ses traductions de 1986 telles quelles « compte tenu de la diversité des voix qu'[il] proposai[t] (donc limite de place) ». Il a repris ses traductions « sans y toucher » et ajoute : « il est certain que j'aurais pu le faire, car de fait, une nouvelle version serait peut-être moins 'littéraire' » (courriel du 11 juin 2018). Ce commentaire révèle son approche de l'activité de traduction : pour lui, l'immédiateté de la traduction participerait de la qualité littéraire de la traduction.

« From an Old House in America »

Ce poème a été publié en 1975 dans *Poems: Selected and New, 1950-1974*. Il est composé de 258 vers répartis en sections de 10 à 30 vers environ, répartis en distiques et quelques monostiques. Les vers sont brefs, les unités syntaxiques s'étendent d'un distique à l'autre. Si la syntaxe égrenée est caractéristique d'autres poèmes de Rich, l'emploi des distiques diffère des formes précédemment étudiées. Ce poème-fleuve retrace l'Histoire des États-Unis et des femmes qui ont contribué à créer ce pays. Il comprend de nombreuses références historiques et socio-culturelles propres à cette société, ce qui constitue une difficulté en traduction.

La première section décrit des activités domestiques (« vacuum cleaner ») accomplies par un personnage dont le poème donne à entendre la voix. Celle-ci ne se révèle au singulier qu'après un pronom pluriel (« we »), désignant vraisemblablement le couple hétérosexuel. La concrétude des détails revêt une forme incantatoire ou hypnotisante avec les sons marqués de « Fresh June bugs batter this June's / screens, June-lightning batters / the spiderweb ». L'insecte qui tisse sa toile est rapproché de la voix féminine, qui tisse ou brode traditionnellement. Dans la deuxième section, on ne sait si le parcours décrit est celui de l'araignée ou de la femme

⁴⁷ Apert, Olivier (ed, trad), *Women, une anthologie de la poésie féminine américaine du XXème siècle*, Montreuil, Le Temps des Cerises, 2014.

⁴⁸ Entretien personnel avec Olivier Apert, Paris, Marché de la poésie (10/06/2017).

(« someone left her creamy signature »). C'est là le point de départ d'une exploration de la nature et du paysage dans ce qu'ils révèlent des femmes qui ont précédé la voix, des histoires, des vies « mostly inarticulate » (section 2).

C'est dans le concret que la voix poétique trouve des supports à sa recherche : « I place my hand on the hand / of the dead, invisible palm-print / on the doorframe ». La géographie dessinée commence par s'étendre au monde entier : « white church in Norway », « Dutch hyacinths », « read beach in Corsica ». La description des objets de la maison laisse place au souvenir vraisemblablement autobiographique de la section 5, adressée à son mari qui s'est suicidé (Gelpi 299). Au creux de l'expérience qui lui est propre, Rich trouve un embrayeur à la parole poétique, répétant trois vers de la section 5 en amorce de la suivante, comme une incantation.

Puis c'est l'histoire traumatique des États-Unis, avec l'esclavage, qui est rappelée dans la section 7 avec « chained to the corpse beside me », vers qui fait l'objet d'une note explicative de Rich. Dans cette strophe, Rich énumère différentes figures de femmes qui ont fait le continent nord-américain (Gelpi 382). La section 8 signale un retour à l'époque contemporaine et aux circonstances dans lesquelles la poétesse écrit. La mission de la poétesse est aussi de faire sens de l'histoire récente, en l'occurrence les années 1960, auxquelles elle fait référence à travers le poster : « Robert Indiana's LOVE ». La technique du collage se mêle aux références textuelles à la section 10 : les faits réels, dont la source est mentionnée dans l'édition Norton, sont relayés par la superposition des voix : usage de la troisième personne du féminin singulier (« her children »), discours entre parenthèses, entre guillemets ou tirets longs qui indiquent l'embrayage d'un autre discours, italiques. Grâce aux notes de bas de page de cette édition, le lectorat peut avoir accès à des références datées.

La section 11 marque le retour au moment présent et à la « vieille maison » : la voix opère inlassablement ce retour à l'ici et maintenant, point d'ancrage essentiel pour prendre la parole. Comme une araignée tissant sa toile, la poétesse relie l'expérience personnelle ancrée dans le moment présent à l'Histoire, voix de figures féminines inconnues. Dans la section 14, Adrienne Rich met en scène un dialogue rapporté entre un homme et une femme (« he said », « she said »). L'aigreur qui en ressort à la strophe 15 s'incarne dans la figure mythologique des Furies à partir desquelles la voix poétique souligne la difficulté de la lucidité sur la condition des femmes dans une société patriarcale. Le poème s'achève sur une double affirmation du pouvoir des femmes et de la violence dont elles ont été victimes à travers l'histoire. L'hostilité envers le masculin qui en découle est caractéristique de cette période de l'œuvre d'Adrienne Rich. Les figures textuelles qui en témoignent sont donc centrales.

Traduction

Dans *Women*, Apert inclut les sections 2, 7 et 16 de ce long poème. Les sections 2 et 7 sont reproduites l'une à la suite de l'autre tandis que la section 16 est placée plus loin dans l'anthologie, juste avant la traduction de « Rape ». On pourrait lire dans cette disposition un rapprochement de la violente dernière section de « From an Old House in America » avec « Rape », mais il est probable qu'il s'agisse d'une erreur de mise en page, comme c'est le cas avec le référencement de « Diving Into the Wreck », attribué à Marianne Moore. La sélection opérée par Apert répond certainement à une logique éditoriale puisque le poème d'origine est particulièrement long. Les sections choisies fonctionnent ensemble car elles ont en commun de traiter de la présence d'une autre femme dans l'histoire : à l'annonce dans la section 2 que « [d']autres vies ont été vécues ici » répond la section 7, dans laquelle Rich décrit les figures féminines qui ont fait l'Amérique du Nord (p.143-147). La dernière section (p.183) conclut que « de telles femmes sont dangereuses / pour l'ordre des choses ».

Comme dans les poèmes traduits par Apert analysés précédemment, on remarque son souci de rester proche de la syntaxe et du rythme de l'original. Cette volonté de fidélité est toujours confrontée à l'allongement caractéristique du passage de l'anglais au français, mais l'équilibre des variations de longueur des vers est conservé. À cela s'ajoute le souci d'un vocabulaire précis, enjeu important de l'œuvre de Rich qui fait de la poésie à partir des détails du quotidien. Signalons enfin que les notes de bas de page (ou de fin, selon les éditions) qui accompagnent ce poème ne sont pas reproduites dans *Women*. Par exemple, les notes explicatives de l'édition Norton, *Adrienne Rich's Poetry and Prose* (1993), aident à saisir des culturèmes nombreux dans ce poème sur l'Histoire et la société étatsunienne. En traduction, les notes peuvent constituer une source d'information précieuse pour le lectorat, mais peuvent aussi alourdir le texte et entraver l'expérience de lecture⁴⁹.

Dans la section 2, on trouve un enjeu de la poésie de Rich dans l'adjectif « unarticulé » qui renvoie à la difficulté de verbaliser l'expérience dans la langue, outil de domination du patriarcat⁵⁰. Apert l'a traduit par « désarticulé », similaire morphologiquement à l'anglais, mais qui ne laisse pas entendre le sens premier de l'original : le mutisme des personnes qui ont vécu ces « autres vies ». Comme nous l'avons mentionné précédemment, la polysémie typique de la poésie peut conduire à des choix de traduction qui limitent la portée des images et la richesse sémantique du langage. Cependant, il peut arriver dans le cas de traducteur·rices non-spécialistes de la langue que des expressions idiomatiques ne soient pas

⁴⁹ Nous avons posé la question au traducteur, qui a répondu qu'il ne se souvenait plus de la raison pour laquelle les notes explicatives n'avaient pas été reproduites.

⁵⁰ Adrienne Rich écrit dans « The Burning of Paper Instead of Children » (1968) : « this is the oppressor's language / yet I need it to talk to you ». À ce sujet, voir notamment l'ouvrage d'Eliane Viennot (2014).

identifiées. C'est le cas au vers 105 (section 7), au sujet d'un daguerréotype : Apert traduit « I peirce its legend with my look » par « je perce sa légende avec mon allure » ; cette acception de « look » ici semble peu probable. De même, au vers 98, on trouve « [...] sold as breeding-wenches / my sisters [...] » traduit par « vendues tel un élevage de prostituées », alors que l'expression « breeding-wench » désignait les esclaves destinées à procréer⁵¹.

On remarque également que les enjeux du genre chez Rich peinent à passer en français. Apert a traduit « yet someone left her creamy signature » par « cependant quelqu'un a laissé sa crémeuse signature » : le féminin « her » est effacé dans le pronom possessif correspondant en français, et l'on perd cet élément de l'original qui, bien que discret, annonce le contenu du poème entier. On retrouve une perte similaire autour d'un choix de lexique, à la fin de la section 7 : Apert a traduit « I have lived in isolation / from other women, so much » par « j'ai tant souffert de l'isolement / parmi les autres femmes ». Ces choix de la part d'Apert réduisent l'enjeu du travail du genre dans la langue chez Rich, en partie à cause des régimes de genre différents entre l'anglais et le français.

« Rape »

Ce poème de 30 vers est paru dans *Diving into the Wreck* en 1973. Il est composé de six strophes de cinq vers. Il narre l'expérience d'une femme qui vient d'être violée et doit témoigner auprès d'un policier. La violence ressentie par la persona émane autant du violeur que de cette figure d'autorité masculine. Le policier est décrit comme un homme parmi tant d'autres, incarnation de la violence patriarcale. La répétition de « You hardly know him » aux vers 4, 6 et 21 structure le poème au rythme saccadé par les points et les nombreuses virgules. La syntaxe est prosaïque, celle d'un langage parlé, accompagnant dans son réalisme la froideur de la narration.

Cette dénonciation de la violence du patriarcat a valu bien des critiques à Rich, mais surtout la stratégie narrative du poème. Sur ce point, Marie-Christine Lemardeley résume la polémique : « le point de vue est distancé par le 'you' : l'énonciateur se place dans la posture du voyeur, donc dans l'obscène que ce poème entend pourtant fustiger. » (1990 : 91) Rich cherchait à développer une stratégie narrative de solidarité avec le personnage, une stratégie féministe qui ne serait pas à la troisième personne du singulier, mais l'effet produit est la condescendance. Cet essai révèle également la limite du point de vue d'une femme privilégiée dans de telles circonstances – les femmes issues de minorités n'auraient certainement pas porté

⁵¹ Helgren, Jennifer, Vasconcellos, Colleen A., *Girlhood : A Global History*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2010.

plainte (Hedley 58). Rich reconnaîtra son erreur dans ses essais, notamment *Blood, Bread and Poetry*, publié en 1985 (Hedley 59).

Traduction

La première caractéristique de cette traduction est l'emploi du pronom de la deuxième personne du pluriel. Si le choix de Rich en matière de pronoms créait une distance, l'emploi de la forme de politesse en français accentue cet effet. Si le vouvoiement signale le respect, il a surtout pour conséquence d'établir une distance avec les locuteurs. Le tutoiement aurait pu créer une forme de condescendance envers le personnage, mais la constante dénonciation du violeur comme du policier aurait nécessairement créé une complicité, une proximité entre la voix poétique (qu'on soupçonne féminine, à l'image de l'autrice) et le personnage. Le choix du vouvoiement correspond à une tendance à l'ennoblissement, telle que Berman la décrit dans *La Traduction et la Lettre ou L'Auberge du lointain* (Berman 1999 : 57). Dans la traduction de ce poème, on peut déplorer une absence de considération des enjeux de pouvoir. Nous verrons en comparaison le choix de Cécile Oumhani.

On peut également remarquer une autre tendance dans la traduction de « Rape » : un allongement des vers, plus accentué que dans les autres poèmes traduits par Apert. Cela semble dû à la brièveté des syntagmes et des propositions qui donnent son rythme incisif au poème. Si Apert traduit toutes les occurrences de « you hardly know him » et ses variantes de façon constante (« vous avez du mal à le reconnaître »), l'allongement en français déséquilibre les vers, d'autant plus que cette expression répétée ne constitue au plus qu'un hémistiche. De plus, on peut émettre des réserves quant au choix du verbe « reconnaître » pour traduire « you hardly know him ». On remarque également des choix de traduction peu convaincants, comme « will you lie your way home? » par « rentrerez-vous ventre à terre ? » (v. 30).

En résumé, il s'agit d'un poème polémique qui est représentatif des tentatives d'Adrienne Rich pour mettre en voix la charge politique de la poésie. En traduction, il s'agit d'être particulièrement vigilant·e à la retranscription de la situation d'énonciation, en particulier les embrayeurs de la deuxième personne.

« Diving into the Wreck »

Comme « Rape », ce poème est issu du recueil paru en 1973⁵². Poème phare du recueil, « Diving into the Wreck » est composé de dix strophes de huit à quatorze vers libres. Les strophes et les vers qui les constituent sont brefs, et l'on remarque une alternance fréquente

⁵² Blanchard, Charlotte, Lire et (re)traduire : l'exemple de la poésie d'Adrienne Rich, *Mémoires du livre. Studies in Book Culture*, vol 9, n° 1, Montréal, 2017.

entre vers longs et courts (v. 3-5). Des échos et des répétitions structurent le texte : l'anaphore en « and » dans les vers 2 et 3, la répétition de « I go down » (v. 22 et 28), etc. Ce poème narratif retrace l'expérience à la première personne d'une plongée vers une épave. Cette descente est difficile et s'effectue dans la solitude, comme l'indique la répétition de l'adjectif « alone » (première strophe). Elle est également empreinte de mystère : quelle est la motivation de la *persona* derrière cette plongée ? Et derrière l'emphatique « having to do this » (v. 8) ? Avec « The oxygen immerses me / the blue light / the clear atoms / of our human air » (v. 24), la perte de repère de la *persona* (est-elle dans l'eau ou à l'air libre ?) est également celle du lecteur. De même, les indéterminations grammaticales quant au genre participent du mystère : jusqu'à la ligne 72 (« mermaid / merman »), il n'y a aucune indication sur le genre de la *persona*.

Au demeurant, cette plongée est très concrète. Dès la première strophe, les verbes d'action se suivent (« having read », « loaded », « checked », « put on ») et l'on vit l'immersion de la *persona* étape après étape, coordonnée par « first » puis de simples « and ». C'est une expérience sensorielle (« black rubber, sun-flooded » puis « I'm blacking out », « I turn my body » à la quatrième strophe) décrite précisément, grâce à de nombreux adjectifs. Ici, le style de Rich est simple, sobre, soulignant la concrétude de l'immersion et l'immédiateté de sa narration.

Cette plongée est une expérience initiatique visionnaire dans laquelle la *persona* remet en question l'histoire et les grands textes dans lesquels celle-ci est consignée : « the book of myths ». Il s'agit d'une « ré-vision » de l'histoire, ce que Rich théorise à la même période dans son essai fondateur « When we Dead Awaken : Writing as Re-vision » (Rich 1976). Cette « ré-vision » ou « re-vision » est nécessaire puisque l'histoire a été écrite dans un monde dominé par les hommes et dans lequel les femmes sont silencieuses⁵³ : « re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history : it is an act of survival⁵⁴ ». Pour cela, elle s'est munie d'un appareil photo pour témoigner de ce qu'elle verra, et d'un couteau aiguisé, pour trancher, faire une coupure avec ce qui a eu lieu avant, dénotant de plus que ce processus est potentiellement violent.

Cette plongée est solitaire mais elle a une portée universelle puisque le pronom « I » employé tout au long du poème devient « we » dès la deuxième strophe. Les limites de l'identité (et de l'accord grammatical) sont redéfinies par la syllepse dans « We are, I am, you are [...]

⁵³ À ce sujet, voir par exemple, Larrère, Mathilde, *L'histoire comme émancipation*, Paris ; Agone éditeur, 2019

⁵⁴ « La ré-vision/re-vision, l'acte de se tourner vers le passé avec un regard neuf, d'entrer dans un texte ancien depuis une nouvelle perspective critique, est pour les femmes plus qu'un chapitre dans l'histoire culturelle : c'est un acte de survie » [nous traduisons]. Adrienne Rich, « When we Dead Awaken: Writing as Re-vision », *College English*, s.l., National Council of Teachers of English, vol. 34, n°1, octobre 1972, p. 18.

the one who find our way » (v.79-81) : le sujet est devenu à la fois un et multiple, riche, rappelant le slogan féministe « the personal is political ». Les pronoms indiquent également la réconciliation finale du poème, l'épiphanie de l'idéal androgyne, comme le montre le parallèle entre féminin et masculin : « I am she : I am he » (v. 67), écho de l'alternance « mermaid / merman » (v. 71-72). En 1972, au début de la deuxième vague féministe, ce poème propose de dépasser la binarité des genres grâce à l'androgynie, comme l'explique Erica Jong⁵⁵ :

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

Le poème s'achève par ce « saut » de la *persona* et sa renaissance. L'indétermination du genre grammatical est donc cruciale dans « Diving into the Wreck », ainsi que la simplicité du style et sa concrétude. La traduction de ce poème emblématique est une gageure pour qui connaît son importance dans le canon étatsunien, et, plus pragmatiquement, pour les enjeux des réseaux sémantiques et du genre grammatical.

Traduction

Dans sa traduction, Olivier Apert applique la même linéarité rigoureuse que dans les précédents poèmes. On peut souligner une tendance à la nominalisation typique de la traduction de l'anglais au français. Par exemple, le poète traduit « I am having to do this » (v. 8) par « [j]e dois accomplir cet acte ». Le syntagme verbal complexe est rationalisé par l'emploi du verbe « accomplir », plus abstrait que le concret « to do », et par l'étoffement du déictique « this » en « cet acte ». La nominalisation rend la narration de la plongée plus cérébrale, analytique, et moins active, comme dans la traduction par Apert des vers « and there is no one / to tell me when the ocean / will begin » par « personne n'est là / pour me dire le commencement / de l'océan », avec le verbe d'action « begin » traduit par le nom « commencement », ce qui implique la transformation de la subordonnée en groupe nominal avec un complément du nom.

De plus, en français, le niveau de langue est souvent plus élevé que dans le texte-source. Lorsque « I'm blacking out » (v. 36) devient « je suis prise de vertige », on perd la concrétude de l'original, qui appartient à un registre familier. On perd également le rythme des vers,

⁵⁵ « Rich inscrit implicitement dans l'image de l'androgynie l'idée que nous devons écrire de nouveaux mythes, créer de nouvelles définitions de l'humanité qui ne glorifieront pas ce gouffre violent mais au contraire le combleront. L'androgynie visionnaire de Rich me rappelle l'affirmation de Virginia Woolf selon laquelle tout-e grand-e artiste doit être mentalement bisexuel-le. Mais Rich va plus loin dans cette idée : ce n'est pas seulement l'artiste qui doit dépasser le genre, mais tou-ttes celles et ceux d'entre nous qui veulent essayer de sauver le monde de la destruction » [nous traduisons]. Erica Jong, « On 'Diving into the Wreck' », *Ms.*, s. 1., volume inconnu, 1973.

ponctués par les adjectifs monosyllabiques, ainsi que l'annomination entre l'adjectif de couleur « black » et le verbe « black-out ». Il s'agit ici d'une tendance à la rationalisation et à l'ennoblissement, en particulier avec la tournure soutenue « je suis prise de vertige ». Une autre perte est visible dans la traduction de la syllepse « We are, I am, you are [...] the one who find our way », traduite par « Nous sommes, je suis, vous êtes [...] celui qui découvre le chemin ». Le verbe est au singulier, le neutre de « the one » est remplacé par le masculin.

Conclusion

Olivier Apert a largement œuvré à la traduction et à la réception de la poésie de Rich en France. Son travail d'éditeur comme de traducteur est une tâche cruciale dans la réception des œuvres de poétesses comme Rich et Mina Loy, qu'il a beaucoup traduites également. Ses traductions sont caractérisées par le respect de la structure syntaxique, ce qui permet souvent de retrouver le rythme de l'original en français, et autorise une lecture linéaire puisque les traductions sont publiées en version bilingue. Pour nous, cette littéralité scrupuleuse constitue une forme de fidélité à la lettre du texte qui coexiste avec les tendances déformantes : nominalisation, ennoblissement et rationalisation. Le traducteur fidèle au sémantisme efface souvent l'étrangeté du texte, retrouvant la logique de la langue française – poète lui-même, c'est la langue dans laquelle il compose. Ces tendances déformantes sont caractéristiques de l'habitus d'un traducteur qui n'est pas spécialiste de l'anglais, mais traduit plusieurs langues et pratique de multiples activités littéraires. Cette tâche n'est pas sans embûches (nous avons noté des interprétations peu convaincantes de certains passages). Défrichant une œuvre conséquente – Rich avait déjà publié une quinzaine de recueils au milieu des années 1990 quand Apert a commencé à traduire ses poèmes –, il l'introduit dans un champ éditorial qui ne la connaît pas. Il propose donc des traductions-introductions, pour reprendre les termes employés par André Meschonnic (1973 : 321). Nous y reviendrons à la fin de ce chapitre (I.3).

1.2. Françoise Armengaud

La chercheuse a traduit « Unknown » et « Archaic » ainsi qu'une sélection d'essais d'Adrienne Rich dans le recueil *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais* dirigé par Rina Nissim aux éditions Mamamélis en collaboration avec *Nouvelles Questions féministes*. C'est l'éditrice qui a sollicité Françoise Armengaud pour traduire les textes de ce volume paru en 2010. Rina Nissim a également sélectionné les textes à traduire, y compris les deux poèmes inclus à la fin du volume, « Archaic » et « Unknown Quantity », tirés de *Telephone Ringing in*

the Labyrinth (2007). Lors de nos échanges de courriels, la traductrice a mentionné avoir échangé avec Adrienne Rich au sujet des traductions. Dans une lettre, la poétesse lui « fait compliment de cette traduction » des poèmes (février 2019). Françoise Armengaud a également traduit « The Lioness », un poème de *The Dream of a Common Language* (1977) dans *Réflexions sur la condition faite aux animaux* (2016).

1.2.1. La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais

« Archaic »

Ce court poème d'une trentaine de vers est divisé en quatre strophes. Il est caractéristique de l'œuvre de Rich dans ses derniers recueils : les vers sont brefs, parfois ponctués de blancs typographiques, tandis que la ponctuation est inexistante à l'exception d'un tiret long (qui constitue souvent un rappel de la poésie d'Emily Dickinson). La structure syntaxique et la versification de ce poème sont lapidaires. L'appréhension du sens entre ces composants demeure plutôt prosaïque et claire, même si l'absence de ponctuation participe d'une certaine indétermination, notamment dans la troisième strophe :

Here's how
to get to me
I wrote
Don't misconstrue the distance

Avec l'absence de ponctuation, le verbe de parole « I wrote » pourrait fonctionner avec les vers précédents ou avec le vers suivant. Les majuscules qui reviennent en début de vers à partir de « Don't misconstrue the distance » semblent indiquer que « I wrote » rapporte la citation « Here's how / to get to me ». Mais « I wrote » pourrait aussi être une assertion, une proposition indépendante des vers précédents et suivants.

C'est un poème à la première personne du singulier qui rappelle les longs poèmes cartographiques comme « An Atlas of the Difficult World » : « [...] the old directions I drew up / for you / are obsolete », « Here's how / to get to me ». Mais cette carte est à une échelle réduite (« this village ») et plus intime. Dans la première strophe, la *persona* décrit sa condition physique : « Multifoliate disorders / straiten my gait », « Minuets don't become me », « me so out of step / with my late-night staircase inspirations ». On comprend que la *persona* a des difficultés à se déplacer. On voit clairement un degré d'autobiographie dans ce passage puisqu'Adrienne Rich souffrait de polyarthrite rhumatoïde, une maladie dégénérative qui la faisait souffrir depuis des dizaines d'années et la contraignait à se déplacer avec une canne.

À la seconde strophe, la *persona*/poétesse se situe ici et maintenant et affirme sa présence malgré la souffrance physique : « Still, I'm alive here ». Cette affirmation se fait dans

le lien à l'autre : « the old directions I drew up / for you ». Entre la souffrance physique et le constat que ces indications sont « obsolètes », la poétesse ne nie pas la difficulté à exister. La troisième strophe, comme une incantation, vient dans une simplicité nue proposer une solution toujours ancrée dans le dialogisme et l'immédiateté : « Here's how / to get to me ». Elle affirme un lien basé sur l'empathie et la réciprocité. On pourrait y lire un bilan de la carrière de la poétesse : après des décennies à aller vers l'Autre, à défendre les voix minorées par le pouvoir en place, elle affirme ici la nécessité d'un lien humain, dans la littérature et dans la vie. Ce lien n'est pas sans rappeler la relation d'Édouard Glissant : un mode de pensée fondé sur le lien non-excluant à l'autre, et qui passe par la narration/l'écriture. Nous reviendrons sur l'importance de la relation dans la fin de l'œuvre d'Adrienne Rich dans la troisième partie de cette thèse (III.2).

Préfigurant la relation, Adrienne Rich incluait depuis les années 1960 des références à des nombreux auteurs et autrices qui constituent un canon « positif » en opposition au canon littéraire occidental dénoncé par les féministes comme étant constitué « d'hommes blancs » (« dead white men »). Une des autrices les plus importantes est Emily Dickinson, et l'on pourrait justement voir dans ce poème des références à la « recluse d'Amherst » : la description de l'intérieur de la maison et d'une certaine domesticité (le repas donné), le terme « slant » et le tiret long à la troisième strophe. « Slant » est un terme clé pour la compréhension de la poésie d'Emily Dickinson, comme dans « Tell all the truth but tell it slant » (poème 1263).

La traduction

Cette traduction rappelle celles de Patricia Godi-Tkatchouk et Marie-Christine Lemardeley dans sa précision lexicale et formelle. En effet, la structure syntaxique et linéaire de ce poème est respectée scrupuleusement. Par exemple, les symploques qui parcourent la première strophe sont maintenues : « Cold wit leaves me cold » devient « À froid l'esprit me laisse froide » et « see the sights » « voir ce qu'il y avait à voir ». D'autre part, la traductrice adapte des termes à un niveau de langue courant et très moderne : « And me so out of step » est traduit par « Et moi tellement pas dans le coup » et « this isn't a modern place » par « ce n'est pas un endroit à la page ». « [T]he old indications [...] are obsolete » est rendu par « les indications [...] ne sont plus d'actualité », ce qui correspond au registre et à l'emploi de ces expressions dans les deux langues.

Le rythme succinct de la syntaxe lapidaire sont retranscrits efficacement, par exemple dans la troisième strophe dont les troisième et quatrième vers commencent par le verbe, le sujet « I » étant omis après le deuxième vers. La traductrice a également respecté l'indétermination dans la structure syntaxique et strophique, notamment sur la portée de « I wrote » dans la deuxième strophe :

Voici comment
arriver jusqu'à moi
ai-je écrit
Ne te trompe pas sur la distance

Comme en anglais, « ai-je écrit » peut être le verbe rapportant les paroles contenues dans les deux vers précédents ou dans celui qui suit. Dans cette traduction on remarque une tendance à la rationalisation dans la dernière strophe. Le blanc typographique dans

We talked for hours of barricades

n'est pas présent dans le texte d'arrivée alors que ceux de la première strophe sont reproduits. La syntaxe est également plus prosaïque à l'intérieur de chaque vers. Par contre, on trouve une disjonction dans la syntaxe de la traduction qui n'est pas présente dans l'original : « et pour finir nos rires » ne reprend pas le sujet « nous avons parlé de barricades » alors que « we talked of barricades » « ended up laughing » ont un sujet commun, « we ».

Ce poème, comme beaucoup d'autres poèmes d'Adrienne Rich, présentent une difficulté particulière lorsqu'on les traduit vers le français car ils contiennent des passages en français. Le décalage entre la langue originale et ces ajouts en langue étrangère, plus ou moins lexicalisés en anglais, est donc perdu si l'on garde le français. Ici, on trouve la locution « le mot juste » et le titre « Les Barricades Mystérieuses ». Les conserver tels quels en français semble évident, mais dans ce cas, l'effet de l'original n'est pas présent dans la version française.

Ce poème donne à voir une autre difficulté propre à la traduction vers le français et les langues romanes en général : la nécessité de genrer. Françoise Armengaud accorde au masculin « You arrived starving [...] » à la dernière strophe : « Tu es arrivé mort de faim ». Là où l'anglais est neutre, le français doit identifier l'interlocuteur comme masculin ou féminin. Ici, la norme veut que l'accord se fasse au masculin puisqu'il est supposé neutre également (nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie de cette thèse). Quelle solution serait envisageable ? L'écriture inclusive serait une possibilité. À l'heure actuelle, elle est appliquée dans certains écrits émanant d'institutions officielles ou des médias. La troisième option serait de faire l'accord au féminin. Selon les situations d'énonciation des poèmes, Myriam Diaz Diocaretz préconise d'identifier comme féminin·e l'interlocuteur·rice⁵⁶ dont le genre est indéterminé (1985 : 104). Elle justifie ce choix par le contenu militant des poèmes d'Adrienne Rich à partir des années 1970 (1985 : 96).

Pour ce qui est d'un possible intertexte avec la poésie d'Emily Dickinson, la traduction française conserve bien sûr les passages qui pourraient être rattachés à la domesticité ainsi que le tiret long. La traduction de « slant » par « inclination » est cohérente en contexte mais semble

⁵⁶ L'accord même de ce groupe souligne les difficultés inhérentes à cette réflexion en français.

effacer la référence à Dickinson : dans ses poèmes, « slant » est plutôt traduit par « oblique ». Cette question, comme nombre de nos remarques, soulève une interrogation constante : une traduction a-t-elle vocation à l'exhaustivité ? Ce n'est pas le cas : la traduction de poésie rend disponibles les caractéristiques de l'original ou les recrée autant que possible, mais ne pourra jamais les reproduire en intégralité ni sur les mêmes modalités – la matérialité et le pouvoir connotatif (c'est-à-dire l'imaginaire collectif des locuteur·rices d'une même langue-culture) propres à chaque langue l'interdisent. Nous reviendrons sur les enjeux théoriques de la traduction de poésie dans la troisième partie de cette thèse.

« Unknown Quantity »

Ce court poème paru en 2006 est composé de six couplets, une structure fréquente dans l'œuvre d'Adrienne Rich. Comme « Archaic », il y a très peu de signes de ponctuation : seulement quelques virgules et majuscules. Ce poème est marquant par la concentration d'éléments figuratifs forts. C'est une variation sur le thème de la matière qui compose l'existence (« compost », « charcoal », « your hair », « skin ») par le biais d'images vives qui questionnent le sondable et l'insondable (« spring nights », « starless dark »), comme dans « the Prince of Darkness, the not-yet, the X ». Au milieu du poème survient le rêve de la destinataire. La *persona* est elle-même destinataire de cette vision onirique : « Deep is your sleep in the starless dark / and you wake in your live skin to show me / a tulip [...] ». Le rapport intime entre la *persona* et la destinataire est central dans ce poème : l'affirmation du rôle, du pouvoir de ce « you » signale l'importance qui est donné au rapport à l'autre, la destinataire du poème (vraisemblablement la personne aimée) mais aussi le « tu » du lecteur ou de la lectrice (R. Gilbert).

Dans le rêve est découverte une tulipe genrée au féminin, qui se révèle être une autre fleur, tropicale celle-ci, genrée au masculin :

a tulip Not the prizewinning Queen of the Night

furled in her jade wrappings
but the Prince of Darkness, the not-yet, the X

crouched in his pale bulb

Cet accord grammatical genré inattendu pour des objets inanimés repose sur la dénomination imagée de ces variétés (« Queen of the night » et « Prince of Darkness »). La révélation repose sur la figure lexicale entre les noms des deux fleurs sur le mode de l'association d'idées propre au rêve et se double d'une réflexion sur le genre grammatical et biologique. Ce motif n'est pas

sans rappeler les variations grammaticales sur l'androgynie qu'on trouve dans « Diving Into the Wreck » (1973).

Les derniers vers sont des questions qui relient la pousse de la fleur au passage du temps : « Shall we bury him wait and see what happens / will there be time for waiting and to see ». L'accord au masculin non-normé suggère un enterrement dont on retrouve l'écho au dernier vers. Une note d'angoisse surgit dans la variation entre la structure « for » suivie du gérondif et l'infinitif en « to » dans « time for waiting and to see » : le temps d'attendre et l'occasion de voir, de savoir – l'idiome « wait and see » est détourné. On peut penser qu'il s'agit d'une expression de l'angoisse du temps qui passe pour la poétesse qui a alors 75 ans et souffre d'une maladie chronique. Robert Gilbert (2008) remarque d'ailleurs : « [...] Adrienne Rich's latest collection is surprisingly intimate. Rich has long espoused the feminist view that the personal and the political are one, yet many of the poems in *Telephone Ringing in the Labyrinth* evoke private pains and pleasures without attaching explicit political meanings to them. »

La traduction

En comparant l'original et la traduction, on remarque d'emblée l'allongement du texte cible. Comme nous l'avons déjà vu, cette caractéristique du passage de l'anglais au français est exacerbée dans le cas du genre poétique, et d'autant plus dans les derniers recueils d'Adrienne Rich caractérisés par une forme concise. On constate que la traductrice s'est efforcée d'éviter toute explicitation, qui a pour effet d'allonger. La concision des syntagmes est telle que pour faire sens en français, il faut les développer :

Spring nights you pillow your head on a sack

Nuits de printemps ta tête prend pour oreiller un sac

Le développement au moyen du complément du nom est nécessaire. Dans le cas du verbe « pillow », la souplesse lexicale de l'anglais est impossible à rendre en français. Cependant, la traductrice a maintenu la concision de cette image peu commune en plaçant « ta tête » en sujet du verbe « prendre pour oreiller », plutôt que la structure attendue « tu prends pour oreiller ». Dans cette traduction, le souci de la précision sémantique est aussi prégnant que la volonté de limiter l'allongement naturel du français. Si les vers sont moins ramassés qu'en anglais, les unités intonatives (l'unité de base dans la poésie d'Adrienne Rich à partir des années 1970), sont maintenues autant que faire se peut, par exemple dans la traduction de « Not the prizewinning Queen of the Night » par « Non la Reine de la Nuit qui a gagné le prix », en faisant l'omission de la négation « pas ».

Heureusement, le genre grammatical français permet de retrouver les mêmes effets que l'anglais avec l'accord au féminin « Queen of the Night » et l'accord au masculin de « Prince of Darkness ». Cependant, le français ne signale pas le genre à travers les possessifs comme l'anglais (« his », « her »), mais par des accords (« enroulée » / « recroquevillé ») et la reprise pronominale (« Allons-nous *le* porter en terre »). Enfin, on trouve ici comme « Archaic » des choix lexicaux qui rendent la version française de ce poème contemporaine, en particulier avec « voir ce que ça donne ». Cette expression du langage courant, dénotant l'oralité, confère une immédiateté à ces vers qui retranscrit l'empressement des questions qui s'enchaînent dans l'original.

1.2.2. Réflexions sur la condition faite aux animaux

« The Lioness »

Ce poème tire de *The Dream of a Common Language* (1975) est composé de trois courtes strophes. La forme est simple, la syntaxe fluide et ce poème ne pose aucune ambiguïté. Dans son contenu, ce texte participe de l'affirmation du féminin dans la poésie d'Adrienne Rich à partir du début des années 1970. Le lien entre la lionne et la *persona* est établi dès le premier vers, « The scent of her beauty draws me to her place ». La *persona* est présentée en premier lieu à travers l'odorat, un sens primitif : peu de choses la séparent de la lionne. Le rapprochement arrive à la fin de la première strophe : « Under her haunches' golden hide / flows an innate, half-abnegated power ». Son pouvoir en tant qu'être vivant, puissance biologique, innée, est contrainte par les humains (« Three square yards / encompass where she goes. ») Animal de zoo ou de cirque, son instinct est bridé.

Ce poème met en scène la projection de la *persona* dans les pensées de la lionne à travers un mouvement d'empathie : « I look into her eyes / as one who loves can look, / entering the space behind her eyeballs, / leaving myself outside. » On peut lire une symbiose quasi-cosmique dans l'écho au ciel étoilé avant la vision finale qui, loin d'évoquer les paysages sauvages des premières strophes (« The desert stretches, edge from edge. / Rock. Silver grasses. Drinking hole. / The starry sky », « caves, / high rocks »), se heurte aux barreaux de la cage. L'instinct animal est contraint, nié, les paysages originels effacés. Ces paysages naturels sont aussi ceux de la richesse intérieure, de l'imagination.

L'enfermement est qualifié de « peine », le terme qui clôt le poème sur une note morale : en quoi un animal sauvage peut-il être condamné ? En cela, ce poème dépasse le propos qui condamne les violences contre les animaux : la poétesse dénonce l'emprisonnement de la puissance des femmes. On peut lire ici un écho essentialiste par rapport au sexe biologique,

ce qui correspond à l'évolution dans la pensée d'Adrienne Rich par rapport à la binarité femme/homme à l'époque – le genre comme construction sociale est largement discuté parmi les féministes à l'époque. En cela, ce poème semble aujourd'hui peu convaincant.

La traduction

Comme pour les deux poèmes précédents, cette traduction est soucieuse de limiter l'allongement du français pour conserver les rapports de proportion entre les vers. On trouve des allongements qui développent la syntaxe synthétique de l'anglais, notamment : « In a country like this, I say », « Je dis que dans un pays comme celui-ci ». On retrouve la même vigilance pour ce qui est de la précision du lexique.

1.3. Chantal Bizzini

1.3.1. Rehauts

« Diving into the Wreck »

La première traduction d'un poème de Rich par Chantal Bizzini a été publiée en 2003 dans la revue *Rehauts*. Sa traduction de « Diving into the Wreck » y est reproduite sans le texte original. Rappelons avant de décrire les traductions de Chantal Bizzini que celles-ci ont été approuvées par Adrienne Rich (entretien du 09/02/2015). L'analyse du poème ayant été faite avant que soit abordée la traduction d'Olivier Apert (voir 1.1.2), nous n'y reviendrons donc pas ici.

La traduction

Comme mentionné dans le chapitre 1, Chantal Bizzini souhaite que ses traductions « sonnent bien » tout en « forçant le français à accueillir quelque chose d'autre sans adultérer le poème de départ » (entretien du 09/02/2015). On peut constater cette double exigence dans sa traduction de « Diving Into the Wreck ». D'abord, comme celle d'Olivier Apert, sa traduction est marquée par le souci de la structure syntaxique du poème d'origine. L'enchaînement des vers et l'organisation des strophes sont donc peu modifiés. Dans ce poème aux vers plutôt courts, on constate d'emblée que la traductrice a tenté de limiter l'allongement caractéristique au passage de l'anglais au français. La traduction précise du point de vue sémantique permet au français « [d']accueillir quelque chose d'autre ».

En même temps, ces traductions « sonnent bien » car elles ne font pas violence à la langue française. Chantal Bizzini explicite parfois l'anglais, par exemple avec l'ajout du verbe

« devenir » dans la traduction de « First the air is blue and then / it is bluer and then green » : « D'abord l'air est bleu et puis / devient plus bleu, puis vert » (strophe 4). Ce choix correspond à la logique du poème et introduit une variation au lieu de la polysyndète créée par l'accumulation de « and then », au prix de l'immédiateté et de la simplicité de l'original. On trouve également quelques occurrences d'ennoblissement : « I'm blacking out » (v. 36) devient « je m'évanouis » (Bizzini), un choix précis sémantiquement, mais d'un registre plus élevé que le verbe à particule anglais. On perd également le rythme des vers, ponctués par les adjectifs monosyllabiques, ainsi que l'annomination entre l'adjectif de couleur « black » et le verbe « black out ». Comme dans la traduction d'Olivier Apert, on peut voir un appauvrissement dans la traduction de la syllepse « We are, I am, you are [...] the one who find our way ». Chantal Bizzini propose « Nous sommes, je suis, vous êtes [...] celui qui trouve son chemin ». Le verbe est au singulier, le neutre de « the one » est remplacé par le masculin.

La traduction de Chantal Bizzini, selon nous plus proche de l'original que celle d'Olivier Apert (1.1), entre autres car elle est globalement plus concise, est une nouvelle « traduction-introduction ». Soucieuse des images et du rythme, la traductrice propose une version qui obéit à la logique de la langue française.

1.3.2. Europe

Deux traductions de poèmes de Rich par Chantal Bizzini ont été publiées dans le dossier consacré à la poétesse en 2012 dans la revue *Europe*. Elles sont reproduites en version unilingue, sans le texte anglais original, et suivent un article de Bizzini dans lequel elle présente l'œuvre de Rich et en particulier les poèmes qu'elle traduit dans ce numéro. Puis on trouve un essai de Rich, « Credo of a passionate skeptic » traduit par Jean Migrenne, traducteur de poésie de langue anglaise⁵⁷. L'article suivant est une traduction par Florence Trocmé de l'article de Marilyn Hacker intitulé « The Mimesis of Thought: On Adrienne Rich's Poetry »⁵⁸. La poétesse y décrit l'œuvre de Rich à l'aune de plusieurs approches possibles : « l'autobiographie intellectuelle » qui parcourt à travers ses poèmes, leur forme, l'importance du cinéma dans son œuvre et de l'intertextualité avec d'autres poètes·sés étatsunien·nes. Ce dossier inclut également un article critique de la chercheuse Patricia Godi-Tkatchouk Tkatchouk : « La Volonté de changer : la venue à l'écriture 'en tant que femme' dans la poésie d'Adrienne Rich ».

⁵⁷ Migrenne, Jean, Credo d'une fervente sceptique, *Europe*, avril 2012, n°996 [traduction de « Credo of a Passionate Skeptic », *Arts of the Possible: Essays and Conversations*, Norton, New York, 2001]

⁵⁸ Hacker, Marilyn, Trocmé, Florence [trad.], The Mimesis of Thought: On Adrienne Rich's Poetry, *Virginia Quarterly Review*, vol. 82, numéro 2, printemps 2006, pp. 230-235. Également disponible sur Poezibao avec une traduction de Florence Trocmé (consulté le 14/04/19) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/07/evnement_adrien.html

Il s'agit, comme le titre l'indique, d'une analyse du rapport entre écriture poétique et féminité/féminisme dans l'œuvre de Rich, marquée par le tournant de son troisième recueil. Cet article contient des traductions d'extraits de poèmes de Rich illustrant le propos de Godi-Tkatchouk.

« An Atlas of the Difficult World »

Ce poème est paru en 1991 dans le recueil du même nom. Cette longue séquence constitue la première partie du recueil, dont elle occupe une vingtaine de pages. « An Atlas of the Difficult World » rappelle « From an Old House in America » par sa longueur, inhérente au projet de Rich dans ces deux poèmes « cartographiques » qui tracent une géographie et une généalogie du monde dans lequel elle vit : « [this poem] reflects on the condition of my country, which I wrote very consciously as a citizen poet, looking at the geography, the history, the people of my country » (Rich 1986 : 345). Quinze ans après « From an Old House in America », Rich propose une nouvelle lecture du monde qui l'entoure avec le souci constant de définir « d'où elle parle ». Au tournant des années 1980, son œuvre est marquée par la prise de conscience de son privilège en tant que femme blanche de classe aisée. Dès lors, sa poésie sera une expérience de sa position dans le monde et dans la société, elle retranscrira la conscience de son point de vue, comme on peut le voir dans les essais « Blood, Bread and Poetry, the Location of the Poet » ou « Notes Toward a Politics of Location⁵⁹ », dans lesquels elle met en avant le Black Feminism ainsi que les œuvres de celles et ceux pour qui la poésie et l'art en général sont intrinsèquement liés à la lutte politique, à l'expression d'une identité marginalisée.

Les longues strophes de ce poème contiennent nombre de références à des lieux, à leurs représentations, dressant une carte de l'expérience américaine. Les lieux sont décrits comme autant de cartes postales. Des messages se détachent du reste du texte, insérés sur le monde du collage, comme les majuscules de « THE SALAD BOWL OF THE WORLD » (section 1), puis les multiples citations entre guillemets à la fin de la même section. Lieux et voix, bribes du monde sensible, Rich coud ensemble les différentes strates de l'expérience. La section 1 est consacrée à la localisation de la poétesse sur le mode d'une adresse en « I/you ».

Les vers sont souvent coupés par des espaces typographiques, voire étirés sur 2 ou 3 lignes à l'aide d'un alinéa. À partir de la section III, les vers deviennent des versets, faisant plus de place aux listes, aux répétitions, aux détails. Là, la poétesse dessine les contours de ses sources littéraires : « Gaskell's *Life of Charlotte Brontë* », « Karl Shapiro's *Poems of a Jew and Auden's in 'Sickness and in Health'* », allusions directes aux questions qui travaillent son œuvre

⁵⁹ *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose, 1979–1985*, Norton, 1986

à partir des années 1980, ses origines juives par son père et la douleur physique (elle souffre de polyarthrite rhumatoïde et subira des opérations chirurgicales en 1980 et 1982). La dernière strophe de la section III, convoquant à nouveau l'image de l'araignée, est programmatique de ce poème, et d'une partie de l'œuvre de Rich. « She [the spider] will use everything » pourrait s'appliquer à la poétesse qui choisit d'entremêler dans la toile de ses textes expérience personnelle, engagement politique et social, intertextes de sources souvent féminines ou féministes réhabilitées, de sources canoniques déconstruites. Et la mission de la poétesse ancrée dans son époque, consciente des enjeux qu'elle porte par sa voix, est la suivante :

But how do I know what she needs? Maybe simply
to spin herself a house within a house, on her own terms
in cold, in silence.

« On her own terms » : écrire l'expérience en dehors des codes du canon, en toute conscience, avec les risques inhérents à un projet d'une telle ampleur – isolement, mutisme.

Dans la section V, emblématique de ce programme, c'est par la géographie que Rich rappelle les heures sombres de l'histoire étatsunienne (« Appomattox / Wounded Knee, Los Alamos, Selma, the last airlift from Saigon ») et affirme ses sources littéraires féminines, non-canoniques avec une référence à la poétesse Muriel Ruckeyser (« Ruckeyser would have guessed it coming West for the opening / of the great red bridge »). Elle énumère ses références dans une note à la fin du recueil, à commencer par la citation en italiques, tirée de vers du poète Hart Crane. Plus loin, la référence à « Gold Mountain », nom donné à la région de San Francisco par les immigrants asiatiques depuis le XIX^{ème} siècle, est ancrée dans l'expérience vécue par la poétesse qui enseigne depuis 1984 à l'Université de Stanford, en Californie, et a donc parcouru les routes décrites ici. La dernière strophe de la section V est composée d'un autre type de sources que Rich inclut dans sa poésie, les faits d'actualité. Il s'agit ici d'une réflexion à la première personne sur le meurtre d'une femme et l'attaque de sa compagne par un homme en raison de leur homosexualité (« his reason they had teased his loathing »). La juxtaposition des syntagmes retranscrit l'émotion de la voix poétique. Celle-ci est confondue avec la voix de la poétesse. Cette référence est l'occasion pour cette dernière de relier le fait divers tragique et sa propre expérience de femme lesbienne :

but this is not a bad dream of mine these are the materials
and so are the smell of wild mint and coursing water remembered
and the sweet salt darkred tissue I lay my face
upon, my tongue within.

De l'infiniment intime à l'histoire d'un pays en passant par les sources littéraires, Rich fait poésie de tout le continuum de l'expérience humaine, à commencer par la sienne, tout en se servant de son privilège pour mettre en avant les voix de celles et ceux qui ont été et sont

toujours marginalisé·es aux États-Unis. Par exemple, Rich fait allusion dans la section VI aux immigrants irlandais, et à la lutte des Afro-Américains dans la section X, pour moitié constituée de citations en italiques tirées des écrits de George Jackson, membre des Black Panthers tué alors qu'il aurait tenté de s'échapper de prison en 1971.

Dans « Dedications », la treizième et dernière section de ce poème, Rich réinstaure d'emblée la discursivité par la répétition de la proposition « I know you are reading this poem » qui rythme le poème. Jessie Li y voit un renvoi aux douze sections de ce poème : en créant sa propre référentialité, ce poème affirme la poéticité de son matériau – l'expérience humaine (Li 2015). De même, en parcourant la carte de son pays, Rich donne voix à celles et ceux que l'on n'entend pas et les honore. Elle réaffirme le lien d'empathie qui peut être créé par une poésie engagée qui tente de faire sens de l'expérience humaine face au désespoir. Cette volonté de syncrétisme caractéristique l'œuvre de Rich à partir des années 1980.

La traduction

Notons d'abord que la traduction de ce poème est publiée sans l'original. S'agissant d'un très long poème reproduit dans un dossier thématique parmi d'autres au sein d'un numéro de revue, il est fort probable que ce soit un choix purement pratique lié au manque de place. Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie de cette thèse. Traduire cette longue séquence et ses nombreuses références historiques, littéraires et culturelles est une gageure. Chantal Bizzini reproduit méticuleusement les notes de fin que Rich associe à son poème. Cependant, elles contiennent toutes des références à des ouvrages (recueils de poésie de Hart Crane et Muriel Rukeyser, magazines étatsuniens, recueil des lettres de George Jackson [...]) inaccessibles au lectorat français car non traduites et inédites. Dans « An Atlas of the Difficult World », Chantal Bizzini traduit donc des extraits de textes inédits en français. Ces références sont propres au contexte étatsunien, et donc peu connues du lectorat francophone. Ces culturèmes constituent une difficulté centrale dans la traduction de ce poème en particulier (Lungu Badea 18-19). Par exemple, la référence à la vallée de Salinas, connue pour être « the salad bowl of the world » (« grenier à grain du monde »), est perdue pour le lecteur français. Chantal Bizzini n'ajoute qu'une seule note à celles de Rich, pour expliquer « des céréales des Black Panthers » (section I). La traductrice affiche clairement la singularité de cette note de bas de page, signalée par « N.d.T », qui se différencie des notes de fin conçues par Rich et libellées « Notes de l'auteur ». La question de la référentialité du texte littéraire en traduction est donc particulièrement prégnante ici. En proposant sa version de ce poème, Chantal Bizzini choisit de passer outre les difficultés de compréhension des références culturelles. De plus, les références connues d'une majorité de lecteurs et lectrices étatsunien·nes au moment de la publication du

poème ne le sont peut-être plus après quelques années ou décennies. Nous y reviendrons dans le chapitre II.1.

Chantal Bizzini endosse donc le rôle de passeuse, traduisant les textes les plus difficiles, sûre de leur valeur littéraire et de la nécessité de les rendre accessibles au lectorat francophone. Ce sont des traductions-introductions, les premières traductions d'une œuvre étrangère dans une langue et culture cibles. Si comme Olivier Apert, Chantal Bizzini suit soigneusement l'ordre de l'original afin d'en conserver la structure syntaxique et strophique, sa traduction est également empreinte d'un souci de précision sémantique. On retrouve cependant des tendances à l'ennoblissement, à la rationalisation et à la nominalisation fréquentes dans le passage de l'anglais au français, par exemple dans la troisième strophe de la section I, qui relate l'agression d'une femme par son conjoint. La narration de la fuite de la femme se fait en des termes simples, sobres, d'un registre courant. On trouve beaucoup de verbes d'action, notamment des verbes à particule, caractéristiques d'un langage courant à familier :

[...] I don't
want to hear how she finally ran from the trailer
how he tore the keys from her hands, jumped into the truck
and backed it into her. I don't want to think
how her guesses betrayed her—

Cette dernière phrase est traduite par Chantal Bizzini à l'aide du nom « conjectures » qui rend ce segment plus abstrait, cérébral, là où l'anglais était plus immédiat, concret. De plus, les actions qui se succèdent sont traduites au passé simple. Étant peu usité dans le langage courant en français, ce temps retranscrit la brièveté du prétérit anglais, mais élève le registre de langue. L'effet est donc différent de l'original, moins immédiat. Dans la section XII, on trouve « torque wrench » traduit par « clé dynamométrique ». Si la traduction est précise sémantiquement, elle est à la fois plus longue et relève d'un vocabulaire scientifique et technique rare en français au milieu d'une liste d'outils élémentaires (« wheel », « shears », « knives »).

« Victory »

Dans ce poème, publié dans *Fox: Poems 1998-2000*, Rich compare la poétesse Tory Dent, gravement malade, à la sculpture antique de la Victoire de Samothrace. Selon Carol Bere, ce texte donne le ton du recueil : une déclaration de la force et de la résilience des femmes qui parcourt tout le recueil (Bere 2002). « Victory » est une variation autour de la vie de son amie qui est également critique d'art. Le titre du poème, qui contient le prénom de la dédicataire, est repris à la dernière strophe, qui prolonge la paronomase : « *Victory / indented in disaster striding / at the end of stairs* » (nos italiques).

Le ton de ce poème est apaisé par rapport aux poèmes virulents des années 1970 mais ne cède pas la place au compromis et trouve sa puissance dans les échos d'images et de mots. Rich continue à employer une structure formelle de plus en plus souple. La ponctuation a quasiment disparu, à l'exception de tirets longs rappelant la poésie d'Emily Dickinson, et de deux points en début de vers – doublés à la fin de la dernière strophe, comme le signal d'un tercet final. La forme libre est structurée par des blancs typographiques au cœur des vers qui entrecoupent et rythment le poème, en renfort des unités que sont le vers et la strophe. De même, la syntaxe incomplète ne suit plus la structure prosaïque du discours, et les enjambements sont de plus en plus marqués. Par exemple, au vers 3, l'article « the » est placé en contre-rejet du nom « machine-gods ». Le prédicat du vers 2 fonctionne vraisemblablement avec le sujet du vers 1 : « Something spreading underground won't speak to us / under skin won't declare itself ». La structure paratactique de ces vers introductifs donne le ton du poème et son fonctionnement par tâtonnements et avancées progressives de la syntaxe incomplète, laissant la place aux images suscitées (« the road », « Drove it »).

On retrouve ici une autre pratique souvent employée par Rich : le collage textuel. La poétesse cite d'abord des bribes dans la deuxième strophe (« 'a masterpiece of engineering / praised etc.' », « 'incline too steep for ease of, etc.' »), citations tronquées issues du discours ambiant (« on the radio »). Dès la première strophe, les italiques mettent en exergue le thème du poème : « a beautiful tumor ». Plus loin, on trouve en italiques en retrait au milieu des vers des messages laissés à Tory Dent par « the master ». Cette référence rappelle les lettres d'Emily Dickinson adressées au « Master », destinataire jamais identifié qui pourrait être un correspondant régulier de la poétesse, mais aussi Dieu ou bien le diable. Rich connaissait très bien l'œuvre d'Emily Dickinson et cite les vers de cette dernière dans ses poèmes dès les années 1960 (par exemple dans « Snapshots of a Daughter in Law »).

Plus loin, la référence au « maître » est en allemand : « signing in his olden script : / *Meister aus Deutschland* ». Cette citation est tirée de « Todesfuge » (« Fugue de la mort ») de Paul Celan : « der Tod ist ein Meister aus Deutschland » (« la mort est un maître venu d'Allemagne⁶⁰ »). Il s'agit d'un des premiers poèmes sur la Shoah. Cette référence ajoute donc un niveau de lecture au poème de Rich : la judaïté, la Seconde Guerre mondiale, les camps d'extermination. « Le maître » pourrait être une incarnation de la mort ou de la transcendance. De plus, il semble représenter les grands noms du canon littéraire, majoritairement masculins et en partie européens (« *Meister aus Deutschland* »), qui ont inspiré Rich et vraisemblablement Tory Dent. La référence au « maître », avec toute l'ambiguïté qui l'entoure, semble désigner l'ambivalence des nouvelles générations envers l'héritage des poètes qui les ont précédées.

⁶⁰ Traduction de Valérie Briet. Paul Celan, *Pavot et mémoire*, Christian Bourgois, Paris, 1987

Cette position est d'autant plus délicate pour des autrices qui ont peu de modèles féminins auxquels s'identifier (« The Anxiety of Authorship », Gubar et Gilbert, p. 46).

C'est dans son expérience personnelle que la poétesse trouve la matière de ce poème à la visée explicite, la dédicace à la consœur et amie malade : « I'm driving to your side / [...] / packed in the trunk my bag full of foils for fencing with pain [...] ». Rich, souffrant d'arthrite rhumatoïde depuis les années 1950, connaît la maladie et les souffrances qu'elle engendre. Ce poème relève de la compassion au sens littéral puisque les deux femmes partagent à la fois l'expérience de la douleur physique et l'expérience de la poésie : « the intensive care / of poetry ». Les bribes d'expériences personnelles sont un matériau poétique et mènent à une courte ekphrasis de la statue dans la dernière strophe. Rich compare Tory Dent à la Victoire de Samothrace : la poétesse devient œuvre d'art, comme l'expérience personnelle peut devenir poésie. Les vers de Rich se font ici plus sonores que dans beaucoup de ses textes : les allitérations en plosives et sifflantes qui rythment le vers final, célébrant l'espoir connoté par le titre.

La traduction

On remarque d'emblée que Chantal Bizzini a porté une attention particulière à la forme déstructurée de ce poème qui devient caractéristique du style d'Adrienne Rich dans les dernières années de sa carrière. Les blancs typographiques sont reproduits aux mêmes endroits que dans l'original, de même que les vers déstructurés et italiques. Cependant, la traductrice rétablit en français une structure syntaxique prosaïque là où l'original était empreint d'amphibologie. C'est le cas par exemple aux vers 1 à 3 avec l'ajout de virgules et de la conjonction de coordination « et ». De même, l'enjambement marqué des vers 3 à 4 est effacé : « toutes les formes de vie ne valent pas, dans leur drame / ce dialogue avec les dieux-machines [...] ». En cela, on peut dire que la traductrice fait le choix d'une acclimatation du poème de départ à la langue d'arrivée. Cet effet est d'autant plus prononcé dans ce poème que sa structure est désarticulée.

L'amphibologie des vers de l'original est également dissipée en traduction à plusieurs occurrences. La traductrice complète des vers laissés en suspens : « incline too steep for ease of, etc. » (v. 17) devient « pente trop raide pour avancer doucement, etc. ». La syntaxe des vers 18 et 19 est réorganisée et la subordonnée tronquée est complétée afin de rendre la proposition cohérente grammaticalement : « Drove it nonetheless because I had to / this being how—

So this is how / I find you [...] » devient « Je l'ai franchi en voiture néanmoins, parce qu'il le fallait / ainsi je l'ai fait – Et ainsi / je te retrouve [...] ». La répétition de l'adverbe « ainsi » crée un écho qui structure le vers et fonctionne en compensation de la perte de la

répétition de « how » à l'hémistiche et à la fin de ce vers. On trouve une autre compensation dans la traduction du vers 7 (« our opportunistic fervor to search / crazily for a host [...] ») : « notre ferveur opportuniste notre recherche / désordonnées d'un hôte [...] ». Le nom « fervor » et le verbe « search » sont coordonnés par la préposition de but « to ». En français, Chantal Bizzini transforme le verbe en nom (« notre recherche ») accolé au groupe « notre ferveur opportuniste » par parataxe. Ces compensations heureuses coexistent avec une dynamique d'explicitation des structures tronquées ou amphibologiques.

Les traductions de Chantal Bizzini sont caractérisées par un souci de précision sémantique. Elles sont également plus brèves que les traductions d'Olivier Apert. Cependant, comme chez Apert, on trouve des tendances déformantes propres aux traductions premières : appauvrissement, allongement, effacement de enjeux du genre.

1.4. Claire Malroux

Dans *Le Nouveau Recueil* sont parus deux poèmes d'Adrienne Rich traduits par Claire Malroux. Ces poèmes sont publiés dans une section intitulée « Trilogie : Adrienne Rich, Elizabeth Bishop, Claire Marloux » au sein d'un dossier intitulé « L'usage du quotidien » dans lequel le poète Olivier Barbarant a regroupé des extraits de deux poèmes d'Adrienne Rich traduits par Claire Malroux, mais aussi trois poèmes de cette dernière et sa traduction de deux textes d'Elizabeth Bishop. Les textes de ces trois poétesses correspondent à la thématique de ce dossier (« détritius, flacons de liquide pour la vaisselle » dans « Offrandes » de Claire Malroux, description de scènes du quotidien domestique dans les poèmes d'Elizabeth Bishop, « Pendant un coup de fil » et « Sextine »). Dans les poèmes de Rich, on trouve notamment une séquence sur le contenu d'un tiroir retourné (« section 3 de « From an Old House in America »). Il s'agit d'une édition monolingue, donc seules les traductions sont reproduites. Ce trilogie s'ouvre sur la traduction de la treizième et dernière section de « An Atlas of the Difficult World », intitulée « « Dedications ». Puis, on trouve des extraits de « From an Old House in America ».

« Dedications »

« An Atlas of the Difficult World » constitue la première partie du recueil éponyme. Chaque section qui compose cette séquence constitue un poème indépendant mais tous se répondent et reprennent les mêmes motifs (voir Bizzini dans *Europe*). La dernière section, un des rares poèmes de cette séquence à porter un titre, est intitulée « Dedications ». Il s'agit d'une seule strophe de 37 vers. Cette section est rythmée par la répétition de « I know you are reading

this poem » à 12 reprises – cette proposition constitue un vers, un hémistiche, ou se trouve placé en rejet. Ce poème met en scène différent·e·s lecteurs ou lectrices dans leur environnement immédiat (bureau, librairie, métro[...]). Adrienne Rich les place au cœur de la séquence finale de ce poème « cartographique ». Jeanette Riley ajoute : « the power in Rich's poetry comes from the intimacy she develops between the written page and readers. » (71) Pour le poète et critique David Wojahn, il s'agit de ce que Rich voit de crucial dans sa poésie: « the intimacy of this transaction is seen by Rich as a fundamental source of poetry's transformative power » (71). Ce texte est donc représentatif de la volonté de Rich de créer un lien humain dans sa poésie, un lien qu'elle croit capable d'avoir une incidence dans la vie de ses lectrices et lecteurs. De plus, ce poème poétise le quotidien de ce lectorat, ses détails triviaux, prosaïques, comme le contenu politique des vies (« you wait for the newscast from the intifada », v. 19).

La traduction

Dans sa traduction, on peut constater que Claire Malroux est attentive à l'équilibre des vers. Elle opère peu de modifications lourdes, sauf quand cela permet de retrouver un rapport proche de celui de l'original dans la longueur des vers. Par exemple, les vers 17 et 18 sont réorganisés : « I know you are reading this poem by the light / of the television screen where soundless images jerk and slide » devient « Je sais que tu lis ce poème à la lueur de l'écran de télévision / où des images silencieuses défilent en tressautant ». La traductrice a déplacé « à la lueur de l'écran de télévision » en contre-rejet au vers 17 car laisser ce groupe prépositionnel au vers 18 résultait en un vers très long, bien plus que le précédent, et surtout cela ne correspondait plus aux proportions des vers de l'original.

La traduction reste très proche sémantiquement et structurellement. On retrouve la poétesse dans des créations figuratives là où une traduction plutôt littérale ne fonctionne pas, le français n'ayant pas d'équivalent exact à la souplesse morphologique de l'anglais ou aux trouvailles lexicales d'Adrienne Rich. Par exemple, au vers 4, la structure résultative « faded to quiet » est rendue par « noyé de silence ». L'image est différente car le sens de « fade » est délicat à traduire de façon concise. Plus loin, Claire Malroux traduit « eyes met and unmeeting » par « regards noués et dénoués », à notre sens une façon réussie de rendre la concision et le parallèle morphologique. Passé le constat de l'intraduisibilité de cette polyptote, il s'agit d'en retranscrire autant de caractéristiques que possible en français afin de retrouver la richesse de l'effet. Dans le choix de Claire Malroux, on ne retrouve pas la collocation (« eyes met », « regards croisés »), mais le choix du verbe « nouer » reste proche sémantiquement et recrée par ailleurs une figure poétique – en choisissant un verbe qui n'est pas celui que la lectrice ou le lecteur aurait attendu. « Nouer » permet un jeu dérivationnel avec « dénouer », mais il faut

admettre que l'effet de sens d'activité véhiculé par le suffixe -ing est perdu. Cependant, la brièveté de l'original est retranscrite avec autant d'efficacité que dans le texte source.

Chantal Bizzini a traduit de façon plus descriptive – et par conséquent, de façon plus longue – le segment en question : « yeux rencontrés et ne se rencontrant pas ». Le choix du verbe « rencontrer » est plus littéral et permet de rendre le sens de la désinence de « unmeeting », mais pas la préfixation privative, d'où le développement à l'aide de la double négation. La traduction est précise sémantiquement mais bien moins synthétique que l'original. Les pertes sont donc d'ordres différents dans les choix de compensation mis en place par les deux traductrices. La même logique prévaut dans la traduction de « of the one intense yellow lamp-spot and the darkening window » (v. 3) par « à l'unique spot jaune intense et dont la fenêtre s'assombrit ». C'est une traduction précise sémantiquement, mais la coordination des deux segments est plus lourde en français (« à [...] et dont ») qu'en anglais (avec seulement « of » qui régit les deux groupes). Claire Malroux a privilégié une coordination plus discrète : « *avec* l'unique halo jaune vif de sa lampe et sa fenêtre qui s'assombrit » (nos italiques).

Ce poème, structuré par la répétition de la proposition « I know you are reading this poem », contient de nombreux embrayeurs de la deuxième personne. Ceci implique généralement en français des accords de genre que l'on ne trouve pas en langue anglaise, et c'est le cas à la fin du poème avec « you are thirsty » (v. 30), « torn » (v. 34), et « stripped » (v. 37). Les deux traductrices ont accordé ses participes passés au féminin⁶¹, conclusion logique après des passages comme « [...] you pace beside the stove / warming milk, a crying child on your shoulder, [...] » (v. 28-29). Là où le genre n'était pas explicité mais sous-entendu par la mise en scène imaginée d'une lectrice dans un rôle traditionnellement féminin, le français l'explique par l'accord grammatical. Ici, le choix des traductrices, qui nous semble logique en contexte, diffère de celui d'Olivier Apert qui utilise le masculin « un poète » dans « North American Time » alors que le contexte semble indiquer qu'il s'agit d'une figure féminine (dans le texte, une référence vient d'être faite à une écrivaine).

« From an Old House in America »

Nous avons déjà analysé ce poème, traduit par Olivier Apert (I.1.1).

La traduction

Claire Malroux a traduit 12 des 16 sections que compte ce long poème (1-8, 11-13, 15-16). On constate que les sections supprimées traitent de thématiques plus sombres et politiques que les précédentes ou contiennent une alternance de voix qu'on ne retrouve pas dans le reste

⁶¹ Pour être précise, Claire Malroux a traduit « you too are thirsty » par « toi aussi tu as soif ».

du poème. La section 9 commence par un passage plus réflexif (« I do not want to simplify [...] ») avant de faire une liste de sujets plus politiques : « the separation of power », « the plow driving across the Indian graves », « the refugee couple with the cardboard luggage » [...] Il en est de même à la section 10, qui débute sur une image d'une grande violence : « Her children dead of diphtheria, she / set herself on fire with kerosene ». La structure de cette section diffère du reste de ce long poème : on y trouve plusieurs niveaux de discours (entre parenthèses, entre guillemets et en italiques). Les sections 11 à 13 retrouvent le rythme lent des distiques courts sur lesquels le poème avait débuté. Puis à la section 14, on retrouve une alternance de voix. Sont mises en scène deux voix qui dialoguent, leurs paroles en italiques rythmées par l'alternance de « he said » et « she said » à chaque vers pair. Notons enfin que les notes de bas de page ne sont pas reproduites dans cette publication unilingue. La citation d'Emily Brontë à la section 4 n'est donc pas référencée.

Comme dans « Dedications », on remarque que la traductrice est attentive à la concision de la forme autant qu'à la précision sémantique. Par exemple, à la section 3, « [...] a little truck / scarred red [...] » devient « [...] un petit camion / rouge d'éraflures [...] », conservant la brièveté comme la parlance de l'image d'origine. Claire Malroux parvient à transposer en français l'indétermination pronominale qui révèle souvent le genre des voix ou des personnages mentionnés. À la section 6, elle traduit avec bonheur « of the self-destroyer » par « de qui s'auto-détruit ». Le français ne proposant pas de substantif, elle choisit le verbe qui calque la morphologie de l'anglais (« self + destroy ») mais évite la proforme « celui qui » qui aurait généré ce qui ne l'est pas dans le texte source. Là où aucune transposition n'est possible en français, elle choisit des images qui constituent des compensations efficaces. Par exemple, « sold as breeding-wenches » devient « vendues comme génisses ». Cette référence typique du contexte colonial nord-américain est intraduisible en français ; elle demande une explicitation. Claire Malroux la traduit grâce à une image qui retranscrit bien la violence extrême de l'esclavage sur le corps des femmes noires, vendues comme du bétail, déshumanisées.

Les seules modifications majeures qui sont opérées répondent à une logique de concision formelle. Par exemple, au début de la section 7, on trouve :

I turn that over

like a leaf pressed in a book
I stop and look from

into the coals of the stove

Le vers « I stop and look up from » est ambigu, notamment la portée de la préposition « from ». Elle a pour complément logique « a leaf » (sous-entendu, « from which I look up »), et dans ce

cas « I stop » ne peut fonctionner dans cette structure, la rendant agrammaticale. En français, la traductrice et le traducteur ont effacé cette particularité du discours poétique, d'autant plus que ce passage est délicat à traduire d'un point de vue sémantique. Olivier Apert a choisi « je m'en détourne et regarde / les charbons [...] », Claire Malroux « je lève les yeux et contemple / les charbons [...] ».

Dans la traduction de Claire Malroux, on retrouve aussi un exemple qui révèle la poésie propre de la poétesse. Au vers 6, elle a effacé une caractéristique marquée de l'original, la répétition de « June » trois fois en deux vers consécutifs : « Fresh June bugs batter this June's / screens, June-lightning batters / the spiderweb ». Le rejet également marqué de « screens » au distique suivant est également effacé : « Juin, de nouveaux insectes heurtent / les grillages, des éclairs heurtent / la toile d'araignée ». Ce passage est particulièrement délicat à traduire, car il est constitué de termes monosyllabiques et de structures composées (le syntagme nominal « June bugs », l'adjectif « June-lightning », le génitif) typiques de la langue anglaise. Claire Malroux choisit une compensation : elle a structuré sa traduction sur la rime des deux occurrences du verbe « heurtent », traduction de « batter », où alors que cette répétition n'était pas en fin de vers. Il s'agit d'un choix significatif pour cette poétesse dont les propres textes contiennent peu de répétitions et encore moins de rimes. On peut donc voir dans l'aplatissement de ce passage très marqué de l'original le reflet de la poésie de la traductrice. Elle a identifié l'enjeu de l'original et le rend selon ses propres termes.

Pour reprendre la comparaison avec la traduction de ce poème par Olivier Apert, revenons sur le vers 81 (section 7). Dans « I turn that over », le pronom « that » est étoffé grâce à une nominalisation, ce qui donne « je retourne ce fait » chez Claire Malroux et « je retourne cette pensée » chez Olivier Apert. La traductrice et le traducteur respectent la tendance à la nominalisation naturelle en français, mais Olivier Apert intellectualise davantage l'image avec le concept de « pensée », tandis que Claire Malroux conserve un peu plus de concrétude, faute de déictique, avec « ce fait ». Globalement, la traduction de Claire Malroux est plus brève que celle d'Olivier Apert. Notons qu'Olivier Apert a traduit seulement des portions isolées d'un poème aussi long, ce qui rend la tâche plus délicate, moins cohérente.

Pour conclure, on voit bien que les traductions de Claire Malroux sont le travail d'une angliciste (précision sémantique) qui partage son temps entre sa poésie et la traduction de la poésie d'auteurs et autrices étrangers. On retrouve en effet son sens de la sobriété formelle dans certains choix de traduction.

1.5. Omar Berrada

« Images for Godard »

Ce poème figure dans *The Will to Change*, recueil publié en 1971. Il est composé de cinq sections de douze à dix-huit vers chacune. Les vers sont brefs et organisés en distiques, avec quelques monostiques et tercets. Typique de la pratique de Rich à partir des années 1970, la syntaxe est moins prosaïque, plus saccadée, créant un rythme propice à la description de clichés qui rappellent l'œuvre du cinéaste français de la Nouvelle Vague. C'est un poème sur les images au sens large, à commencer par une référence à la bande dessinée dans la première strophe (« the superhighway streams / like a comic strip »). Les codes du cinéma sont repris tout au long du poème dans les descriptions similaires à des plans fixes ou séquences (« driving to the limits [...] the superhighway streams »). Le poème donne à voir des images très vives, comme par exemple à la strophe 2 :

blued in a plateglass pane
reddened in the reflection

of the red Triomphe
parked at the edge of the sea

the sea glittering in the sun
the swirls of nebula

in the espresso cup
raindrops, neon spectra

in a vinyl raincoat

Les couleurs vives laissent place à une description physique qui organise l'image (« the edge of the sea ») pour mieux se focaliser sur la lumière (« swirls of nebula », « neon spectra »).

Il serait intéressant de déterminer si les images de ce poème sont directement inspirées de films de Jean-Luc Godard, dont une scène d'*Alphaville* est évoquée à la strophe 4. Mais il est possible qu'elles aient justement été suscitées par le visionnage des films. L'intermédialité de ce texte est donc importante. Elle prend la forme d'une intertextualité par le biais de deux citations non-identifiées : « ('for a moment at least / I was you—') », « 'things as difficult to show / As horror & war & sickness are' ». S'agit-il d'extraits de dialogues des films ? Les esperluettes suggèrent une prise de note, participant du mode du collage, de plus en plus fréquent dans les poèmes de Rich à partir des années 1970. Nous reviendrons davantage sur l'intermédialité et l'intertextualité dans le chapitre III.2.

Traduction

Dans sa traduction, Omar Berrada reste proche de la syntaxe de l'original et de sa forme. On peut à nouveau parler d'une littéralité dans le passage de l'anglais au français. La traduction respecte attentivement la répartition des unités lexicales (ou plutôt intonatives, voir partie III) égrenées au fil des vers. L'allongement caractéristique du passage de l'anglais au français est très limité dans cette traduction grâce à ce souci de la concision qui est facilité par l'égrènement des unités lexicales sur des vers très courts. Ainsi, la structure générale des vers et des strophes maintient l'effet de l'original : une rêverie, une description de scènes par touches.

Dans l'original, Adrienne Rich ajoute un accent tonique sur le <a> de « I wás you » à la strophe 4 afin de marquer l'insistance sur ce verbe. Employer une stratégie identique dans le texte d'arrivée est impossible puisque la langue française contient des accents diacritiques, et qu'il y a justement un accent aigu dans la forme du verbe employée ici. Dans sa traduction, Omar Berrada a choisi les italiques pour retranscrire l'accent tonique. Il nous semble qu'il s'agit d'une forme de compensation heureuse dans ce contexte car cette mise en forme fait écho au titre « *Alphaville* » et à la citation « *I love you* » à la strophe suivante, eux aussi en italiques. Le traducteur prolonge donc la pratique du collage qui est signalée visuellement par les italiques ou les guillemets.

1.6. François Chapron

« Integrity »

Ce poème est tiré du recueil *A Wild Patience Has Taken Me this Far: Poems 1978-1981*, paru en 1982. Selon Claire Keyes, il s'agit d'un poème important puisqu'Adrienne Rich a choisi de faire du premier vers de ce poème le titre de son recueil (183). Ce poème décrit un voyage imaginaire (« as if », vers 2) à bord d'une barque. Ce voyage « hypothétique » a lieu dans l'imaginaire poétique (« some kind of sun ») mais met en scène des détails physiques qui rendent l'expérience concrète (« your fore-arms can get scalded »). Claire Keys remarque que la courte seconde strophe de quatre vers donne au poème une portée mythique (184). Il s'agit alors d'un mythe selon la poétique de Rich, incorporant des détails du monde naturel (l'eau, le soleil, la flore – voir à ce sujet la partie III.2) et des faits relevant de l'expérience personnelle de la poétesse : « in this / forty-ninth year of my life » (v. 13). On comprend que ce voyage est donc psychique (184) : la voix poétique (ou clairement celle de la poétesse ?) met en scène son

corps en action, support de la progression mentale, ce voyage à l'intérieur de soi. En effet, la voix poétique accoste et revient dans un lieu connu d'elle, un chalet au bord du lac.

La progression mentale continue également avec une prise de conscience de la multiplicité de l'identité individuelle : « *Nothing but myself? [...] My selves.* » (v. 26). La strophe suivante est une réflexion sur la réconciliation entre les « polarités » du moi, « anger and tenderness » (v. 34) amenée par l'expérience poétique : « the spider's genius / to spin and weave » (v. 36-37). Au vers 40, on revient à la scène imaginée. L'imagination poétique met en scène une expérience corporelle toujours concrète, les gestes accomplis dans le chalet, et convoque la personne que la *persona* a été dans le passé : « The hands that hammered in those nails / emptied that kettle one last time / are these two hands » (v. 48-50). « [O]ne last time » signale un regret diffus, non expliqué. La reconnaissance de la scène imaginaire du chalet convoque ensuite une autre incarnation de la poétesse plus jeune : « and they [these two hands] have caught the baby leaping [...] ». L'anaphore en « and » permet d'affirmer le lien entre ces différentes incarnations de la même personne.

Traduction

Dans cette traduction bilingue, on remarque plusieurs choix d'édition qui diffèrent des autres poèmes traduits. D'abord, seul le titre de l'original est reproduit, et non traduit. Ensuite, chaque vers débute par une majuscule alors que ce n'est pas le cas dans le texte source, ce qui est cependant respecté dans la reproduction de ce texte en regard de la traduction. De cette façon, certains liens syntaxiques entre les vers sont effacés. De même, la définition du terme « integrity », placée en exergue, est absente du poème cible. De cette façon, le lecteur ou la lectrice serait amené à consulter l'original pour avoir le texte complet. Ce choix semble éviter l'artificialité qu'il pourrait y avoir à traduire une citation d'un usuel, qui donne une définition propre à la langue source. Enfin, le découpage des strophes est légèrement modifié par rapport à celui de l'original, ce qui correspond à un choix de rapprocher des vers de l'original sans avoir recours à la même répétition lexicale :

The length of daylight [...] is critical.

The light is critical [...]

La lumière du jour, [...] M'est essentielle.
La lumière est cruciale [...]

En gommant le blanc de la séparation entre les strophes, le parallèle entre « la lumière [...] m'est essentielle » et « la lumière [...] est cruciale » est renforcé sans pour autant répéter le même adjectif comme en anglais.

En outre, nous retrouvons à nouveau dans cette traduction un souci de la littéralité, c'est-à-dire d'une précision sémantique qui respecte les normes du français : « old sweaters, nets, spray-mottled books » devient « De vieux chandails, des filets, des livres tachetés d'embruns ». L'allongement caractéristique du français est limité autant que possible mais le « déroulement » de la syntaxe française hypotactique, à grand renfort de compléments du nom (« tachetés d'embruns »). Dans ce vers, on pourrait cependant faire le choix de supprimer les articles indéfinis répétés trois fois.

À l'opposé, cette précision lexicale laisse la place par moment à une recreation, comme nous l'avons vu avec les choix de mise en page. La même dynamique est à l'œuvre dans la traduction de « The hands that hammered in those nails / emptied that kettle one last time / are these two hands » par « Ces mains qui ont enfoncé ces ongles⁶² / Ont vidé cette bouilloire une dernière fois, / Deux mains, n'est-ce pas ? » L'ajout de la question de reprise, idiomatisme français, relève d'une interprétation de la part du traducteur et d'un choix qui laisse transparaître l'appropriation du poème, son investissement dans cette tâche. Cela correspond en effet à ce que François Chapon nous a expliqué dans nos échanges de courriels.

1.7. Cécile Oumhani

« Rape »

Paru en 2012 dans la revue *Siècle 21*, Cécile Oumhani a traduit ce poème car la directrice de la revue, Marilyn Hacker, le lui a demandé. Ce poème a aussi été traduit par Olivier Apert dans *Women*, sorti en 2014. Nous avons déjà analysé ce poème page 63.

Traduction

L'enjeu de la traduction d'Olivier Apert selon nous est le choix de la deuxième personne du pluriel. Cécile Oumhani a choisi la deuxième personne du singulier, ce qui nous semble plus proche de l'effet de l'original, sans effacer la mise à distance créée par cette stratégie énonciative qui existe déjà dans l'original. La traduction proposée par Cécile Oumhani est relativement littérale, ce qui est possible grâce à la syntaxe prosaïque. On retrouve des allongements, comme au vers 8 : « He and his stallion clop like warlords among the trash »

⁶²Notons également que ce choix lexical est peu convaincant.

devient « Lui et son étalon passent dans un fracas de sabots comme des seigneurs de guerre dans les ordures ». Cette traduction est très proche sémantiquement de l'original au prix du développement du verbe « clop ». Globalement, cette traduction est plus précise sémantiquement que celle d'Olivier Apert. De plus, les vers sont plus courts que dans la traduction de ce dernier, ce qui permet de maintenir plus aisément les effets d'alternance de longueur des vers de l'anglais au français, par exemple avec le vers 3, qui contient seulement trois mots et se distingue des vers précédents et suivants.

1.8. Anne Talvaz

Avec « Char » de Thibaut Von Lennep, « To Judith, Taking Leave » est le seul poème qui n'est disponible que sur internet⁶³. Il a été traduit par Anne Talvaz sur une demande de Florence Trocmé pour accompagner un article sur Poezibao annonçant la venue d'Adrienne Rich à Paris en juillet 2006.

« To Judith, Taking Leave »

Ce poème a une forme qui diffère des autres textes de ce corpus *de facto* : il est composé de trois longues strophes dont les vers sont très brefs (deux ou trois accents). En cela, il accompagne les tâtonnements de la *persona* qui essaye de faire sens de la relation qu'elle quitte. La syntaxe est prosaïque, mais dispersée sur ces vers très courts, et dilatée par de nombreuses subordonnées enchâssées, par exemple dans la strophe 3 avec une phrase qui s'étend sur treize vers (« But this little piece of ground [...] nor as a temporary / shadow of something better »). On peut aussi lire en cela la projection de la fatigue physique et morale de la *persona*/de la poétesse (qui souffre de polyarthrite rhumatoïde depuis plusieurs années déjà). Ce poème fait directement référence à l'expérience personnelle de la poétesse, qui mentionne « an Amsterdam flat », en référence à son séjour aux Pays-Bas en 1962-1963. Daté de 1962, c'est le plus ancien poème de Rich qui ait été traduit en français. Cependant, il n'a été publié qu'en 1975 dans *Poems: Selected and New*. Dans un entretien, la poétesse a expliqué : « It was a period in my life when I was very much in love with a woman and not calling it by that name » (Sickels 73). Jane Hedley écrit au sujet de ce poème : « [it] looks from within an ostensibly heterosexual framework ('two women / in love to the nerves' limit / with two men—') toward a time when they 'can meet . . . as two eyes in one brow / receiving at one moment / the rainbow of the

⁶³ Poezibao, Adrienne Rich. Anthologie Permanente (consulté le 09/04/19) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/07/anthologie_perm_16.html

world'. » (162) L'amour hétérosexuel est décrit comme délétère, et comme un ajout inattendu à la structure « two women in love ».

Ce poème est donc une lettre de rupture cachée, un renoncement à une relation qui n'est jamais directement nommée : la poétesse qualifie la destinataire de « thing », révélant la difficulté qu'elle a à décrire leur relation : « I shan't falsify you / through praising and describing / as I shall other / things I have loved / almost as much. » (strophe 2) De même, la description de l'enveloppe qui doit contenir la lettre d'adieu est le support de la description physique de Judith (strophe 1) :

so I cling to this too
as if your tallness moving
against the rainlight
in an Amsterdam flat
might be held awhile
by a handwritten label
or a battered envelope
from your desk.

On trouve aussi une réflexion sur la condition féminine : « Still shared-out as we are, / lovers, poets, warmers / of men and children / against our flesh », embryon de l'engagement féministe à venir de la poétesse :

It wasn't literacy –
the right to read MIND⁶⁴ –
or suffrage – to vote
for the lesser of two
evils – that were
the great gains, I see now,
when I think of all those women
who suffered ridicule
for us

Il est donc significatif que ce poème n'ait été publié que treize ans après sa rédaction, à une époque où l'autrice annonce publiquement son homosexualité (voir chapitre II.3). On peut même lire dans ce texte, à travers les différentes configurations des relations entre femmes qui sont écrites, les prémisses du continuum lesbien qu'Adrienne Rich théoriserait dans « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » (1980).

Traduction

Anne Talvaz propose une traduction qui ressemble à celles de Françoise Armengaud, notamment. On retrouve le même souci de la concision formelle, cruciale dans ce poème aux

⁶⁴ Revue britannique de philosophie.

vers très brefs. Cependant, la précision sémantique est à l'encontre de cette tendance à la concision, comme on peut le voir à la strophe 1 :

But I'm tired, can't endure
a single new motion
or room or object
so I cling to this too
as if your tallness moving
against the rainlight

Mais je suis fatiguée, je ne supporte pas
le moindre mouvement
la moindre pièce, le moindre objet nouveaux,
si bien que je m'accroche également à ceci
comme si ta haute silhouette qui se déplace
à la lumière de la pluie

Le français, bien que plus long, retrouve cependant un équilibre dans la proportion générale des vers. On remarque également une concentration d'ordre lexical dans les vers suivants : « that two women can meet / no longer as cramped sharers / of a bitter mutual secret » qui devient « que deux femmes puissent se rencontrer / non pas à l'étroit dans / leur secret amer et partagé ». Le sens de « sharers » et « mutual » est contenu dans « partagé », mis en exergue en fin de vers. Le rejet du complément du nom « of a bitter mutual secret » est maintenu grâce à la rupture syntaxique à l'enjambement (« [...] dans / leur secret amer et partagé »). Cette traduction nous semble réussie grâce à l'ajout du féminin dans « victime sœurs » pour traduire « fellow-victims », rappel toutefois motivé par la précision sémantique.

1.9. Thibaut Von Lennepe

Comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre, Thibaut Von Lennepe a soutenu son mémoire de Master en 2005 à l'Université de Rouen. La première partie de ce travail est composée de la traduction de quarante poèmes d'Adrienne Rich. La seconde partie du mémoire est consacrée à une analyse traductologique des textes proposés. Les annexes contiennent une trentaine de courriels échangés entre Thibaut Von Lennepe et Adrienne Rich au cours du processus de traduction. Thibaut Von Lennepe a sollicité l'autrice afin qu'elle apporte des éclaircissements sur des références extralinguistiques présentes dans ses poèmes et qui n'étaient pas expliquées par des notes de bas de page ou des notes de fin dans les volumes originaux. Il explique aussi avoir échangé avec la poétesse sur des questions de traduction et au sujet de la sonorité des traductions qu'il proposait. Les poèmes traduits ont été publiés entre 1951 (*A Change of World*, le premier recueil d'Adrienne Rich) et 2004 (*The School Among the Ruins*).

Les textes traduits sont présentés seuls – il s’agit donc d’une publication unilingue. Les dates et recueils d’origine des poèmes ne sont pas indiqués non plus, alors que Thibaut Von Lennep souligne l’importance de la datation des textes par l’autrice.

Dans la partie théorique de son travail, Thibaut Von Lennep applique une approche de la traduction de poésie qu’il nomme « organique » (125), c’est-à-dire dérivée du poème comme « forme-sens » – le poème considéré comme union du fond et de la forme. Selon lui, c’est une traduction esthétique qui s’attache à rendre la poétique propre d’Adrienne Rich (89). Il nomme le texte d’arrivée « métapoème », selon la terminologie de Meschonnic reprenant Barthes (88). De plus, il explique également employer une façon de traduire « analogique et naturalisante » qui permet de trouver de équivalences tant dans le contenu et que la forme afin de rendre l’effet en s’adaptant au système linguistique de la langue d’arrivée (125). Il illustre son point de vue en justifiant ses choix de traduction, citant souvent les essais de la poétesse mais aussi les courriels qu’il a échangés avec elle. Sélection de poème traduits la plus riche à l’heure actuelle, le mémoire de Thibaut Von Lennep est indisponible au grand public. Seule la traduction d’un poème a été diffusée, et ce sur internet grâce au site Poezibao. Il s’agit du poème « Char », issu de *Midnight Salvage* publié en 1999. Nous ferons donc une analyse détaillée de ce poème uniquement.

« Char »

Ce poème est composé de trois sections d’une vingtaine de vers ou lignes chacune. Il s’agit en effet d’un texte dans lequel vers et prose cohabitent. Dans ce poème, on trouve des passages entiers en italiques, qui signalent les emprunts à des poèmes de René Char, comme Adrienne Rich l’explique dans une note de fin. À partir des années 1960, Rich a souvent écrit des poèmes sur des figures historiques ou littéraires, incluant souvent des textes de ces auteurs et autrices, ce que Sandra Bermann décrit comme des « incorporations textuelles » (Von Flotow 2014 110 ; notre traduction). C’est le cas avec ce texte qui porte le nom du poète et résistant français, et qui inclut des traductions anglaises de ses poèmes, notamment tirés de *Feuillets d’Hypnos*⁶⁵, recueil de textes très courts qui constituent des chroniques de la vie du poète pendant la Résistance. Dans la note de fin, la poétesse explique brièvement qui est René Char et mentionne les traducteurs des textes qu’elle cite, ainsi que l’origine d’une autre citation, cette fois d’André Breton.

⁶⁵ Il est intéressant de noter qu’Adrienne Rich sépare d’un côté les poèmes de Char et de l’autre *Feuillets d’Hypnos*, qui est considéré comme un recueil poétique en France : « Italicized phrases and some images from *Leaves of Hypnos*, the journal kept in 1942-1943 by the poet René Char [...], and from some of Char’s poems. » (1138)

Ce poème est en partie narratif – on peut suivre des allusions à un fragment particulièrement dramatique de *Feuillets d'Hypnos* dans lequel René Char relate l'exécution d'un résistant qu'il a décidé de ne pas empêcher, sûr que les soldats Nazis se vengeraient ensuite contre les habitants du village voisin (fragment 138, « Horrible journée [...] »). En parallèle, on trouve une variation sur le thème de la guerre et de la violence à partir de la section 2 autour du fragment 8, reproduit dans son intégralité. La première section de « Char », composée de cinq quatrains, décrit la scène des maquisards dans la forêt au moment de l'exécution sur le mode d'une réécriture poétique qui reprend des bribes de poèmes de Char. Au sein de cette variation viennent progressivement s'incruster des références à divers fragments de *Feuillets d'Hypnos* (d'un mot à une proposition ; Von Lennep et voir l'analyse de sa traduction plus bas) jusqu'à devenir citation. En effet, la dernière strophe, en italiques, est un mélange de vers tirés de trois fragments différents. Les « incorporations textuelles » se prolongent en prose dans la première strophe de la deuxième section, réflexion sur la guerre et des images qui font penser à la collaboration (« affronter intra-muros des démons glacés [...] »). La deuxième et la troisième strophes constituent une réécriture autour de ces motifs ainsi qu'une ouverte du contexte (« The poet in wartime [...] »). Dans la troisième et dernière section, Adrienne Rich met en perspective les passages cités et la thématique de la résistance dans le contexte qui lui est propre : « I keep vigil for you here by the reeds of the Elkhorn Slough [...] ». Cette dernière section, une strophe unique de dix-huit vers, certains entrecoupés de blancs typographiques, met en scène la réflexion de la poétesse sur le rôle du poète résistant ; entre mémoire et fonction de la poésie, on peut voir la parole qui tente de faire sens de l'Histoire et des sources intertextuelles à travers ce même médium qu'est la poésie.

Dans sa critique de *Midnight Salvage*, David Orr place « Char » parmi les poèmes les moins réussis de ce recueil. Selon lui, la rhétorique ampoulée (il cite « still unravaged country ») et la grandiloquence du poème le vident de tout propos politique, notamment le dernier vers (« I keep vigil for you ») que le critique tourne en dérision au vu de la position de Rich dans la société – elle est alors professeure à l'Université de Stanford. C'est une tendance qu'il explique retrouver dans l'œuvre de Rich : « Rich usually assumes a tension—a by no means inevitable tension—between lyric poetry and political utterance, and that assumption puts her, as 'political poet,' in a rhetorical limbo. » (289) Selon le critique, la poésie de Rich n'est plus aussi réussie qu'au début de sa carrière (286).

Dans sa critique de *Midnight Salvage* dans *Women's Studies*, Peter Erickson considère que « Char » est un exemple de la lucidité de Rich au sujet du pouvoir de la poésie : « although poetry is conceived here as a kind of heroic activity, Rich wrings from herself an admission that poetic action, while related, is not equivalent to politics. As the poem 'Char' concludes in

its consciously distanced way, ‘You kept your sense / about you like that and like this I keep vigil for you’ » (714). Pour le critique, ce texte est réflexif : « This poem draws on Rich’s political and scholarly dimensions, yet places its final appeal in the power of poetry’s special role as witness. » En effet, ce poème montre que la poétesse connaît bien l’œuvre et la vie de René Char (« scholarly »), mais le présente de façon pédagogique : « The poet in wartime, the Surrealists’ younger brother / turned realist ». Peter Erickson voit dans ce poème l’alliance réussie des forces en présence dans la poésie d’Adrienne Rich, sans que cela ne constitue jamais une réponse univoque, figée. Au contraire, toute conclusion tirée d’un poème doit être constamment réévaluée, comme toujours dans la poésie d’Adrienne Rich : « While ‘Char’ successfully integrates the three modes of scholarship, politics and poetry, this momentary resolution is transient and the combination remains unstable, constantly to be renegotiated, and ultimately insoluble. »

De plus, selon Sandra Bermann, ce poème est révélateur du traitement que fait la poétesse de ses sources – traduites ou non, mentionnées explicitement ou non : « By refusing to domesticate the distant, the tragic, the merely unfamiliar or the painfully too familiar, her writing increasingly offers a place—an open, rhizomic, lgstic meeting place—where encounter, exchange and Relation can occur. » Sandra Bermann voit effectivement ce traitement de l’intertexte comme un « mode d’appréhension » capable de transformer la lectrice ou le lecteur.

Traduction

Il s’agit du seul texte contenant de la prose au sein de notre corpus constitué des poèmes de Rich traduits en français. L’enjeu principal de la traduction de ce poème réside dans le traitement des bribes de textes empruntées à René Char. Dans la partie de son mémoire consacrée à la traductologie, Thibaut Von Lennep explique que « Char » est un des poèmes pour lesquels il a recherché les références intertextuelles afin de trouver une version française du texte – version originale si le français est la langue de rédaction, ou traduction française publiée le cas échéant. Dans d’autres cas, il a dû traduire lui-même les « incorporations textuelles » de Rich.

Ici, les notes explicatives qui accompagnent le poème traduit (ou « métapoème », selon Thibaut Von Lennep) diffèrent de la note de fin originale rédigée par Adrienne Rich. Thibaut Von Lennep a ajouté une référence directe au *Second Manifeste du Surréalisme* d’André Breton, là où Adrienne Rich ne faisait qu’une allusion sans repérage précis dans le poème. Il a également ajouté une note pour expliquer des références socio-culturelles propres au contexte étatsunien – « Elkhorn Slough » et « Salinas River ». La troisième et dernière note détaille les

références exactes des passages que Rich a tiré de *Feuillets d'Hypnos*. Thibaut Von Lennep les a recherchés et identifiés précisément (78-79).

Ce cas est particulièrement intéressant car il révèle l'enjeu de l'intertexte en traduction. Comment indiquer qu'il s'agit d'une référence à un texte (poétique ou non) déjà existant ? Que faire lorsque ce texte est en langue étrangère ? Thibaut Von Lennep a présenté les différents cas de figure et les solutions possibles dans le cas d'un texte traduit. Dans une traduction française de « Char », l'enjeu réside dans le fait que la langue d'origine des « incorporations textuelles » est la langue de traduction. Le statut des références intertextuelles est donc changé pour le lectorat : d'une référence à un texte étranger, elles deviennent collage d'un texte de la langue et culture de réception au sein d'un poème traduit, donc provenant d'une langue étrangère. Ce qui avait le statut de texte original est devenu dérivé (le poème traduit) ; en son sein, les références étrangères deviennent le « connu »⁶⁶. Nous y reviendrons dans le chapitre III.2.

En traduction, Thibaut Von Lennep est particulièrement attentif au rythme de l'original, comme il l'explique dans son mémoire (103). Le rythme de la poésie est inévitablement affecté par l'allongement caractéristique du passage de l'anglais au français, ce que le traducteur remarque également (101). Après avoir décrit les caractéristiques formelles de la poésie de Rich, Thibaut Von Lennep conclue : « La contrainte alors imposée est que la structure des vers importe davantage que dans des poèmes à la versification moins stricte, car leur division en segments n'est pas aléatoire. C'est pourquoi j'ai parfois collé à l'ordre du texte et évité, tant qu'ils n'étaient pas nécessaires, les mouvements à l'intérieur des vers. » (106)

Le traducteur évite donc les allongements, les limitant aux images dont la concision repose sur la qualité de la langue anglaise, comme « feeding the partisans from frugal larders » (v. 4), qui devient « qui nourrissent les partisans du maigre contenu des garde-manger » : en anglais, l'adjectif « frugal » peut porter sur le lieu (« larder »), mais pas en français (« maigres garde-manger »). De même, il conserve la ponctuation de l'original, ou plutôt, son absence : ce poème est structuré par des syntagmes, la plupart du temps nominaux, juxtaposés en parataxe dans un même vers (par exemple, « Insoluble riverrain conscience echo of the future »), ou répétés sur le mode de l'anaphore (comme la strophe 1, avec la tournure existentielle « there is/are »). On remarque cependant que Thibaut Von Lennep rétablit la structure syntaxique logique du français : il traduit « Insoluble riverrain conscience echo of the future » par « Insoluble torrent de pluie de la conscience comme un écho du futur », explicitant le lien entre les deux syntagmes juxtaposés grâce au complément du nom (« torrent de pluie *de* la conscience ») et grâce à une comparaison (« *comme* un écho du futur »).

⁶⁶ On pourrait même imaginer des cas de rétrotraduction (un texte traduit est à nouveau traduit vers sa langue d'origine).

Conclusion

Dans ses traductions, Thibaut Von Lennep est particulièrement attentif au rythme et aux images. Il analyse donc scrupuleusement la forme comme les réseaux sémantiques et figuratifs afin de proposer une traduction « esthétique ». À notre sens, sa traduction de vers comme « Insoluble riverrain conscience echo of the future » est explicative et correspondrait aux tendances déformantes telles qu'Antoine Berman les définit, notamment la rationalisation, avec l'ajout de liens grammaticaux explicites comme le complément du nom, ou la clarification (Berman 1999 : 55). La clarification est « inhérente à la traduction, dans la mesure où *tout* acte de traduire est explicitant », d'autant plus quand le travail préparatoire s'accompagne d'une analyse littéraire, ce qui est le cas dans le mémoire de Thibaut Von Lennep. Antoine Berman explique que « ce pouvoir d'éclairage » sur le texte source est « le pouvoir ultime de la traduction » (55), mais qu'il peut aussi être négatif quand il rend monosémique ce qui était polysémique.

2. Traduction de bribes de poèmes

Nous allons maintenant nous intéresser aux pratiques traductives des universitaires qui ont traduit de courts extraits de poèmes de Rich dans leurs travaux de recherche.

2.1. Marie-Christine Lemardeley

Comme précisé dans le chapitre précédent, les traductions de Marie-Christine Lemardeley ont une fonction informative. Elles sont littérales et très précises car informées par sa connaissance approfondie de l'œuvre. Cependant, ses traductions témoignent également d'une attention scrupuleuse à la forme. Ainsi, elle choisit l'apposition plutôt qu'un groupe prépositionnel au vers 2 de sa traduction de « Snapshots of a Daughter-in-Law » (1963) afin de conserver la brièveté de l'anglais : « You, once a belle in Shreveport, / with henna-colored hair, skin like a peach-bud, » devient « toi, jadis la belle de Shreveport, / cheveux couleurs de henné, peau de pêche. » (1990 : 47) La chercheuse parvient à retranscrire en français un enjeu central de l'œuvre de Rich : le genre grammatical, tel qu'il est illustré dans l'emploi des pronoms personnels. Dans sa traduction de « From an Old House in America », on comprend que les poèmes traitent de vies de femmes. Marie-Christine Lemardeley n'efface pas cette caractéristique essentielle du poème lorsqu'elle traduit « yet someone left her creamy signature » : « quelqu'une pourtant a laissé sa signature crémeuse » (109), usant d'un

néologisme grammatical là où une grammaire traditionnelle aurait effacé le genre (« quelqu'un pourtant a laissé sa signature crémeuse »).

De plus, Marie-Christine Lemardeley réussit à conserver des rimes dans des extraits des premiers poèmes de Rich, comme « Aunt Jennifer's Tigers » (1990 : 25) :

Aunt Jennifer's fingers fluttering through her wool
Find even the ivory needle hard to pull.
The massive weight of Uncle's wedding band
Sits heavily upon Aunt Jennifer's hand⁶⁷.

Tante Jennifer aux doigts de fée brode la laine
Mais à tirer l'ivoire ses doigts ont de la peine.
L'anneau de mariage par mon Oncle offert
Pèse de tout son poids au doigt de Jennifer.

On retrouve les rimes plates de l'original au prix de quelques déplacements syntaxiques. Au sein des vers, Marie-Christine Lemardeley s'éloigne parfois de la lettre du texte source pour en rendre plus efficacement le contenu tout en recréant des effets formels : « fingers fluttering » devient « aux doigts de fée », et la structure syntaxique de la phrase est modifiée. La chercheuse parvient donc à conserver des effets formels dans une traduction dont le but premier était informatif.

2.2. Patricia Godi-Tkatchouk

Dans « Du 'deuxième sexe' à 'l'autre femme', ou les voi(es)x de l'écriture de la différence dans l'œuvre d'Adrienne Rich, de *A Change of World* (1951) à *The Dream of a Common Language* (1978) » (2010), Patricia Godi-Tkatchouk a traduit des extraits de sept poèmes tirés des recueils concernés. Ces traductions sont de longueur variable : d'un à cinquante-deux vers pour la traduction de trois sections de « Natural Resources » (1978). Comme celles de Marie-Christine Lemardeley, ses traductions ont une fonction informative et sont globalement plutôt littérales. Dans les premiers vers de « Snapshots of a Daughter-in-Law », on peut constater que Patricia Godi-Tkatchouk traduit de façon concrète, prosaïque (2010 : 334) :

Toi, autrefois une fille à marier de Shreveport,
les cheveux teints au henné, un teint de pêche,
tu portes toujours des robes semblables à celles de ce temps-là,
et joues un prélude de Chopin
intitulé par Cortot : « De délicieux souvenirs

⁶⁷ Ce poème est reproduit en annexes.

nôtre.

L'égrènement des syntagmes de plus en plus courts fait la force de ces derniers vers. Patricia Godi-Tkatchouk ajoute la notion de lourdeur sous-entendue dans le participe « breasted » afin que le groupe nominal fonctionne comme complément circonstanciel, au même niveau que « l'œil vif ». Ainsi, le rythme du poème source est respecté en traduction. Cet équilibre entre littéralité prosaïque et respect du rythme original est caractéristique de la façon de traduire de Patricia Godi-Tkatchouk.

Pour compléter le portrait de cette chercheuse en tant que traductrice occasionnelle de la poésie de Rich, il est intéressant de noter qu'elle est également poétesse. Patricia Godi-Tkatchouk a en effet publié un recueil de poésie en 2010⁶⁸. Sa poésie est lapidaire, composée de vers et de strophes très courts entrecoupés de souffles, d'espaces, de tirets longs rappelant Dickinson qu'elle étudie également. Loin d'une syntaxe prosaïque, les groupes nominaux ou mots isolés sont égrenés sur la page, précieux, leur sens décuplé. On peut retrouver ce sens aigu du rythme, de la brièveté, dans ses traductions de Rich. Si le français se fait parfois verbeux au moment de traduire l'anglais, Patricia Godi-Tkatchouk parvient à doser explicitation nécessaire à la compréhension et équilibre rythmique.

Patricia Godi-Tkatchouk a également contribué au dossier sur Rich paru en 2012 dans *Europe* avec son article « La Volonté de changer : la venue à l'écriture 'en tant que femme' dans la poésie d'Adrienne Rich ». Dans cet article, elle a traduit quelques extraits de poèmes différents de ceux contenus dans *Voi(es)x de l'autre*.

Les traductions de Patricia Godi-Tkatchouk et Marie-Christine Lemardeley sont marquées par la connaissance qu'ont les chercheuses de la poésie de Rich, et de la poésie en général, en français comme en anglais. Alors que leurs traductions sont censées être informatives, elles témoignent d'un souci de la forme. Leurs traductions sont un compromis entre exactitude sémantique (notamment dans le choix des images), brièveté du rythme et compensation des pertes formelles. On ne peut parler de poétique de traduction dans le cas des travaux de ces chercheuses à cause de la fonction informative de leurs traductions dans des écrits de recherche et de leur qualité parcellaire. Cependant, leur pratique de la traduction est éclairée par leur connaissance de l'œuvre caractéristique de leur habitus.

⁶⁸ Godi, Patricia, *Chemins de la Cascade*, Publibook, collection La Maison des pages, 2010

Partie I

Chapitre 3

Des traductions-introductions

Nous allons maintenant tirer des conclusions de nos analyses des traductions de poèmes de Rich en français. Qu'apprend-on des conditions de réception de son œuvre poétique en France ? Et plus particulièrement, de la traduction de ces poèmes et des conditions de publication ? Résumons pour commencer les points communs de ces traductions en vue d'expliquer leur réception.

1. Caractéristiques des traductions

Nos traducteurs et traductrices travaillent sur la poésie d'Adrienne Rich en éclaircisseurs et éclairceuses : cette œuvre a fait l'objet de peu d'études en France, elle est peu médiatisée. Se confronter ainsi à la traduction d'une œuvre poétique est toujours une gageure, mais dans le cas d'une œuvre conséquente et complexe mais aussi polémique comme l'est celle d'Adrienne Rich, cela implique un travail de déchiffrement immense. Dans quelle mesure est-ce le rôle du traducteur ou de la traductrice ? Et notamment lorsqu'il ou elle obéit à une pulsion de traduire ? La traduction d'œuvres aussi complexes devraient-elles être réservée aux universitaires⁶⁹ ? Quoiqu'il en soit, le rôle de ces traducteurs et traductrices qui sont des « passeur·ses » de poésie de langue étrangère est crucial. Souvent au plus près de la création de poésie et surtout de sa diffusion dans des revues et dans l'édition de livres, ils et elles remplissent un rôle essentiel.

Dans la plupart des traductions analysées précédemment, on constate une lecture linéaire de l'original qui semble être un mode de fidélité des traducteurs et traductrices qui amènent une œuvre dans la langue de réception pour la première fois. Ceci n'est pas sans rappeler le propos de Berman sur le mot à mot en traduction : « le premier mode, ou la première époque, est la traduction intra ou juxtalinéaire (mot à mot) visant tout au plus à donner une idée

⁶⁹ À ce sujet, voir l'article de Véronique Béghain (2018).

grossière (Goethe *dixit*) de l'original » (Berman 1990 : 4). Loin de fournir une idée « grossière » de l'original, les traducteurs et traductrices de Rich en français proposent une lecture linéaire du texte original, qui se caractérise également par un souci de la littéralité. La linéarité est nécessaire dans la cadre de traductions bilingues puisque les lecteurs et lectrices doivent pouvoir suivre l'original et sa traduction, imprimés en regard (voir chapitre III.2). Notons que seuls quatre des quinze poèmes traduits sont publiés dans une édition bilingue. Comme on peut le constater notamment dans les traductions d'Olivier Apert et Chantal Bizzini, cette linéarité est la marque d'une volonté de fidélité de la part des auteurs et autrices de ces traductions premières.

1.1. Tendances déformantes

Ces tendances résultent d'une dynamique « naturelle » dans le passage de l'anglais au français, la première langue tendant vers la concrétude, la synthèse, et privilégiant le verbe, alors que la seconde, plus analytique, préfère la nominalisation. D'après Antoine Berman, ces tendances sont caractéristiques d'une traduction cibliste ou ethnocentrique, qui répond à deux principes : on doit traduire l'œuvre étrangère de façon à ce que l'on ne « sente » pas la traduction, et on doit traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur ou l'autrice aurait écrit s'il ou elle avait écrit dans la langue traduisante. L'ethnocentrisme caractérise les traductions « premières », comme l'explique Enrico Monti, reprenant Antoine Berman, lorsqu'il définit « l'hypothèse de la retraduction » comme

[un] mouvement progressif de chaque retraduction vers le texte-source : la première traduction est tendanciellement une traduction-introduction, avec une acclimatation de l'œuvre à la langue et à la culture de départ, alors que les traductions successives sont généralement plus portées à afficher l'étrangeté du texte . [Monti et Schnyder 2006 : 20]

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

La tendance la plus fréquente est la rationalisation, qui « fait passer l'original du concret à l'abstrait, pas seulement en ré-ordonnant linéairement la structure syntactique, mais, par exemple, en traduisant les verbes par des substantifs, en choisissant, de deux substantifs, le plus général » (Berman 1999 : 54). Là où la langue anglaise est naturellement plus concrète, le français rend la langue plus abstraite. C'est ce que nous avons vu avec les nominalisations dans la traduction de « Diving Into the Wreck » par Olivier Apert. Or, la poésie de Rich est caractérisée par un souci de la concrétude propre à son engagement féministe. Il s'agit donc

d'une tendance qui peut être particulièrement néfaste pour la poésie de cette autrice en particulier.

L'allongement du texte traduit par rapport à l'original est une autre tendance de la traduction, celle-ci caractéristique du passage de l'anglais au français. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'allongement a une répercussion directe sur la structure des poèmes en vers libre. C'est en effet le cas dans la poésie de Rich, dont les poèmes à la forme libre sont composés de vers de longueur très variable – de deux ou trois mots à des versets de plusieurs lignes. Les traducteurs et traductrices de la poésie de Rich semblent attentifs à l'allongement et tentent de le limiter dans leurs textes, comme nous l'avons vu précédemment. Mais cela n'est pas toujours suffisant pour maintenir les effets de l'original, notamment dans l'alternance de vers de longueurs différentes : il s'agit alors d'identifier l'effet (par exemple, un vers très bref entouré de vers longs, comme dans « Rape », ce qui participe de la création d'une expérience déstabilisante pour le lecteur ou la lectrice) et de le rendre de la même manière, si cela est possible, ou de tenter de le compenser grâce à une autre technique.

L'allongement peut entraîner la destruction des rythmes, ce qui constitue un appauvrissement par rapport au texte de départ. On est là face à un enjeu de la traduction de poésie, notamment dans le cas des poèmes en vers libre, puisque ce sont les unités syntaxiques qui constituent le rythme et définissent les dynamiques propres à chaque nouveau poème. C'est ce que nous avons constaté dans la traduction de « Victory » par Chantal Bizzini : la syntaxe, marquée par l'absence de ponctuation, la parataxe et les alinéas, est rendue plus prosaïque dans le texte d'arrivée.

Ces tendances ont un impact limité quand le texte poétique original suit une syntaxe prosaïque, comme c'est le cas dans de nombreux poèmes de Rich. Dans ce cas, la littéralité visible dans la plupart de ses textes traduits en français se rapproche d'un souci de fidélité. Selon nous, cette fidélité dans la littéralité est propre aux traductions premières, quand une œuvre étrangère est reçue dans la langue-culture d'arrivée pour la première fois (ce qui peut aboutir à plusieurs tentatives séparées, dans le cas de la poésie d'Adrienne Rich). Mais lorsque la syntaxe est désarticulée, rétablir des structures, des liens implicites entre les segments est un appauvrissement puisque les répétitions, variations, amphibologies qui le caractérisent, qui le structurent, disparaissent au profit d'une parole explicite, prosaïque, lisse. Nous avançons que la poésie de Rich gagnerait à être traduite en français à l'aide d'une syntaxe plus éclatée, marque de sa poésie à partir des années 1990. Nous y reviendrons dans la troisième partie de cette thèse (III.2).

1.2. Des traductions premières

Ces tendances déformantes sont caractéristiques des « traductions premières » dans une langue donnée. Elles remplissent une fonction de traduction-introduction, ou correspondent, selon Meschonnic, à des « traductions-acclimatations », et non à ce que ce dernier nomme des « traductions-textes » (Meschonnic 1973 : 321), qui seraient plus fidèles à l'esprit du texte source. Les traductions-introductions remplissent une fonction cruciale dans la réception d'une œuvre de langue étrangère dans une langue-culture donnée. Elles sont la première impulsion qui permet d'appréhender une œuvre. L'appréhension des textes et de leurs enjeux sont conditionnés par les acteurs et actrices du « jeu littéraire » (Lahire 2006) qui pour diverses raisons s'emparent du texte en langue étrangère et le traduisent. Cette étape initiale est, selon Berman et Meschonnic, inévitablement acclimatante. On a en effet constaté des tendances à l'acclimatation dans les traductions de la poésie de Rich, et ce surtout dans les poèmes à la syntaxe moins prosaïque. Comme Berman, on peut croire que les retraductions successives se rapprocheront progressivement d'une fidélité à la lettre du texte. Or, on peut constater que le cycle de la retraduction n'a jamais été entamé en ce qui concerne l'œuvre de Rich, puisqu'aucune publication initiale capable d'inscrire l'œuvre dans le champ éditorial français n'a été conçue – c'est-à-dire un recueil (voir section I.3). Avant de revenir sur la question de la retraduction, quelques remarques peuvent être faites sur la sélection des poèmes d'Adrienne Rich disponibles en français.

2. Mise en perspective du corpus

2.1. Le choix des poèmes traduits

Ce ne sont pas toujours les traducteurs ou traductrices qui sont à l'origine du choix du poème à traduire. C'est le cas pour les traductrices qui ont produit des traductions de poèmes de Rich sur demande. Marilyn Hacker explique qu'elle a proposé à Cécile Oumhani de traduire « Rape » à l'occasion de la conception du numéro de *Siècle 21* consacré à la violence. Cécile Oumhani n'a pas traduit d'autres poèmes de Rich. De même, Anne Talvaz, traductrice prolifique, n'a traduit qu'un seul poème de Rich, « To Judith », car Florence Trocmé le lui a demandé. Ce sont donc ces passeuses qui sont à l'origine de du passage vers le français de deux poèmes de Rich. Elles donnent l'impulsion dans la traduction de ces textes et s'appuient ensuite sur des traductrices expérimentées pour proposer les poèmes de Rich au lectorat français dans le cadre de publications. Pour tous les autres traducteurs, l'impulsion de traduire Rich a été un

choix personnel influencé par diverses lectures ou rencontres (voir les profils des traducteurs et traductrices, chapitre I.1). Ils et elles se sont souvent intéressé·es au poèmes les plus connus d'Adrienne Rich.

2.1.1. Poèmes emblématiques

Le poème le plus connu de Rich, « Diving into the Wreck », a été traduit en français par deux traducteur et traductrice différent·es. Il fait partie de ceux qui sont les plus mentionnés dans les articles de presse et les articles scientifiques qui traitent de la poésie de Rich, ainsi que dans les anthologies de poésie⁷⁰. « Rape » a également été traduit à deux reprises. Il est connu à cause de son sujet et surtout de la polémique qu'il a suscitée (voir chapitre précédent). « From an Old House in America » et « An Atlas of the Difficult World » sont des poèmes « cartographiques » d'Adrienne Rich qui sont souvent traités dans les articles et ouvrages dédiés à la poésie d'Adrienne Rich. Ils ont une portée programmatique. Ce sont donc des choix justifiés en traduction puisqu'ils permettent de donner une vue d'ensemble de la poésie de Rich dans la langue étrangère. On remarquera cependant qu'un autre poème marquant de Rich, « Snapshots of a Daughter-in-Law », n'a pas été traduit en français. Cela vient certainement de la présence de nombreuses citations dans ce long poème (voir chapitre III.2).

La longueur des poèmes ne semble pas être un frein à la traduction puis à la publication, puisque « From an Old House in America » et « An Atlas of the Difficult World » sont constitués d'une dizaine de sections qui occupent chacune environ une page dans les anthologies comme les revues. La division en sections permet au traducteur ou à la traductrice de donner un aperçu du poème en ne publiant qu'une sélection de sections qui peuvent fonctionner de façon autonome. C'est ce qu'ont fait Claire Malroux et Olivier Apert pour « From an Old House in America ». La poétesse a également traduit la dernière section⁷¹ de « An Atlas of the Difficult World », qui peut être lue seule, d'autant plus qu'elle est une des rares sections de ce poème à avoir un titre (« Dedications »).

2.1.2. Origine des poèmes dans l'œuvre de Rich

Rich ayant publié 25 recueils de poésie entre 1951 et 2010, le choix des poèmes à traduire est ardu. La plupart des poèmes de Rich qui ont été traduits en français ont été publiés entre 1971 et 2010. À part « To Judith, Taking Leave », publié en 1962, tous les poèmes de Rich choisis par les traductrices et traducteurs francophones sont donc inscrits dans la deuxième

⁷⁰ Voir bibliographie.

⁷¹ Certaines critiques les qualifient de poèmes à part entière (voir partie III.1)

période de l'œuvre de Rich, après le tournant du recueil *Snapshots of a Daughter-in-Law*. Il semble donc que ce soient les poèmes d'engagement militant qui aient suscité l'intérêt des traducteurs et traductrices comme des éditeurs et éditrices de poésie. En effet, les premières traductions de ses poèmes ont été publiés dans *Changer l'Amérique, anthologie de la poésie protestataire des États-Unis (1980-1995)*, une anthologie conçue par des éditeurs étatsuniens dans le but d'initier le lectorat francophone à la poésie étatsunienne engagée. D'autres poèmes traduits représentent le versant plus apaisé voir hypnotique de l'œuvre d'Adrienne Rich, notamment « Integrity » et « Archaic ».

2.1.3. Travail d'anthologie

Ces sélections révèlent l'enjeu d'un travail d'anthologie. Comme nous l'avons déjà expliqué, cette tâche a été effectuée par Chantal Bizzini et Thibaut Von Lenep, mais le fruit de leur travail n'est pas disponible. La sélection de poèmes la plus conséquente, qui constitue donc l'amorce d'une anthologie, est celle qui a été effectuée par Olivier Apert. Tout d'abord, il n'est pas à l'origine du choix des poèmes de Rich dans *Changer l'Amérique*, puisque les directeurs d'édition étatsuniens ont conçu cette anthologie. Mais Olivier Apert est le seul éditeur de *Women*, et le seul à avoir choisi les poétesses qu'il inclut dans cette anthologie ainsi que leurs poèmes. Il n'a conservé qu'un seul des poèmes traduits dans *Changer l'Amérique* : « North American Time ». Il y a ajouté l'emblématique « Diving Into the Wreck » et « Rape », ainsi que trois sections de « From an Old House in America », poème programmatique de l'œuvre de Rich. Cette sélection donne à voir un aperçu limité car l'œuvre est conséquente.

De plus, les poèmes traduits sont tirés principalement de recueils publiés dans les années 1970 à 1998, c'est-à-dire à partir de *Diving Into the Wreck*, recueil qui marque un tournant dans la poésie de Rich, devenue ouvertement militante. On peut noter également qu'avec ce recueil, la poésie de Rich est devenue plus libre dans sa forme, ce qui peut être un critère important dans le choix du traducteur ou de la traductrice. En effet, une forme libre serait plus aisée à traduire qu'une forme fixe, telle que Rich l'employait dans ses premiers recueils.

Les traductions s'inscrivent donc un cercle vicieux : quelques poèmes ont été traduits et sont donc disponibles pour le lectorat francophone, mais sur des supports divers publiés en plus de quinze ans. La réception de Rich est limitée à cause du manque de traductions, mais on constate aussi que plusieurs tentatives d'introduction de l'œuvre de Rich ont été amorcées en France : traduction d'essais en 1980, inscription de son recueil *The Fact of a Doorframe* au programme de l'agrégation d'anglais en 1991, anthologies d'Apert, lecture à Village Voice en 2006. Aussi, si les traductions de la poésie de Rich ont le statut de traductions-introductions et

n'ont pas encore accédé à celui de traductions-textes (Meschonnic 1973), ce n'est pas tant du fait de leurs qualités linguistiques et traductives intrinsèques que du fait de leur simple indisponibilité pour le retraducteur ou la retraductrice comme pour le lectorat.

2.2. La retraduction

Quatre poèmes de Rich ont été traduits par deux traducteurs ou traductrices différent·es. D'après Enrico Monti, la première raison pour retraduire un texte littéraire est le vieillissement de la précédente traduction disponible (Monti et Schnyder 15). Il explique :

étant donné que l'équivalence parfaite entre deux langues-cultures n'existe pas, il va de soi qu'aucune traduction ne pourra jamais se considérer comme définitive. Toute traduction est une interprétation possible du texte source liée au contexte socio-historique de sa production, et donc rien n'empêche qu'on puisse avoir une pluralité de traduction (tant en diachronie qu'en synchronie). (15)

Dans le cas de l'œuvre de Rich, il est difficile de parler du vieillissement des traductions publiées car elles sont rares et difficiles d'accès. De plus, seule la traduction d'Olivier Apert dans *Changer l'Amérique* (1997) atteindrait le seuil des vingt ans (ou vingt-cinq ans, une génération), délai à partir duquel certain·es professionnel·les estiment qu'une nouvelle traduction est nécessaire (Monti et Schnyder 19).

Deux aspects sont à prendre en compte : la retraduction d'un poème déjà traduit, et la connaissance des poèmes déjà traduits d'un·e même auteur·rice, qui créent un précédent. La question est de savoir si les traducteurs et traductrices de Rich étaient conscient·es de s'inscrire dans ce que Berman nomme « l'espace de la retraduction » (1990 : 1). D'après les entretiens effectués et au vu de l'examen des traductions publiées, les traductions des poèmes de Rich ne s'inscrivent pas dans une continuité impliquant la consultation des traductions déjà publiées. Certain·es traducteur·rices de Rich se connaissent personnellement ou savent que d'autres traductions de la poétesse ont été publiées en français. Chantal Bizzini et Thibaut Von Lennep se connaissent et ont rencontré Rich à la librairie Village Voice en 2006, entouré·es de Florence Trocmé et Marilyn Hacker. Les traducteurs et traductrices avec lequel·les nous nous sommes entretenu·es sont au plus informé·es que des traductions ont déjà été publiées, sans savoir exactement quels poèmes sont concernés. Aucun des traducteurs et traductrices n'a consulté la précédente traduction disponible. Ils et elles ne s'inscrivent donc pas dans le cycle de la retraduction.

Selon Enrico Monti (Monti et Schnyder 2011 : 22), la retraduction devrait prendre en compte le texte de départ autant que la série de textes en langue d'arrivée déjà produits :

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

Si les traducteurs et traductrices qui retraduisent des poèmes de Rich ne consultent pas les premières traductions, c'est certainement parce qu'ils et elles ne savent pas qu'elles sont déjà disponibles. Même si des passeuses et éditrices comme Florence Trocmé, Marilyn Hacker et Chantal Bizzini mettent en contact les traducteurs et traductrices de Rich qu'elles rencontrent, ces dernières n'ont pas d'obligation de consulter les traductions déjà produites. Enrico Monti écrit d'ailleurs :

L'une des raisons de la réticence envers cette forme de lecture multiple, au-delà du compréhensible manque de temps, pourrait se situer dans une forme d'angoisse de plagiat qui agace une grande partie des retraducteurs ; en effet, après avoir examiné les traductions existantes, le retraducteur pourrait être poussé à se différencier de ses prédécesseurs jusqu'à introduire des changements forcés, par peur d'être accusé d'avoir copié la traduction existante. (22-23)

Le manque de temps mais également le manque d'information sur les traductions déjà publiées peuvent expliquer cette situation.

De plus, comme nous l'avons expliqué précédemment, les premières traductions sont souvent difficiles d'accès. Il peut être aisé de trouver certaines de ces traductions, notamment les poèmes publiés dans des revues comme *Europe* ou *Le Nouveau Recueil*, mais les regrouper dans le présent travail relève de la gageure et de l'exigence d'exhaustivité propre à un travail de recherche – qui se distingue du travail préliminaire d'un traducteur ou d'une traductrice passionné-e, et encore plus des efforts qu'un lecteur ou qu'une lectrice de poésie aura le désir ou la possibilité de faire.

2.3. Absence d'unité dans les publications

Comme nous l'avons détaillé dans l'introduction de cette thèse, les traductions de Rich sont difficile d'accès pour le grand public, en dehors des anthologies d'Apert et de *Contrainte à l'hétérosexualité*. Les rares poèmes traduits sont éparpillés sur de nombreux supports, plus ou moins faciles d'accès. D'un côté, la revue *Europe*, dont le capital symbolique est important, jouit d'un lectorat large ; *Le Nouveau Recueil*, *Siècle 21* et *Rehauts* sont établies dans le paysage littéraire français (plus de quinze ans), ce qui témoigne d'un lectorat fidèle. De l'autre, *Translations*, la revue francophone d'un laboratoire de recherche roumain, a un lectorat très limité. En ligne, Poezibao centralise cinq traductions disponibles des poèmes de Rich en

français et fait le lien avec les revues littéraires en reproduisant certains poèmes d'abord publiés dans celles-ci.

Les traductions de Chantal Bizzini et Thibaut Von Lenep ont un statut particulier : seuls quelques poèmes traduits par leurs soins sont disponibles pour le lectorat, alors qu'ils ont tous les deux préparé des anthologies de poèmes de Rich. Leurs démarches sont différentes : Chantal Bizzini a produit un long travail d'anthologie et de traduction sur une période définie (1991 à 2010) en vue de le publier, tandis que Thibaut Von Lenep a préparé une anthologie de toute l'œuvre de Rich dans le cadre d'un travail de recherche universitaire. Le projet de publication n'est venu que dans un second temps. Le mémoire de Thibaut Von Lenep a été soutenu devant un jury, lui accordant le grade de Master. Il a été déposé en version dactylographiée à la bibliothèque universitaire de Rouen, où il est conservé. Ce traducteur et cette traductrice ont en commun d'avoir travaillé à des anthologies, et ce, en collaboration avec Adrienne Rich, par mail ou en personne. De plus, aucun de ces recueils n'a été publié à l'heure actuelle. S'il est possible que le recueil traduit par Chantal Bizzini soit publié à l'automne 2018, il n'en reste pas moins que ce livre est prêt à paraître depuis 2010 mais n'avait trouvé d'éditeur pendant plus de huit ans.

3. L'enjeu du recueil

Le morcellement des traductions disponibles et l'absence de publication des recueils déjà produits par Chantal Bizzini et Thibaut Von Lenep empêchent toute appréhension globale de l'œuvre de Rich. Différentes initiatives ont amorcé une réception de cette œuvre qui n'a encore trouvé aucun aboutissement. Notre présupposé est que le recueil est le seul support qui permet d'accueillir l'œuvre d'un poète ou d'une poétesse au sein d'un champ littéraire national. C'est donc le format qui permet de mesurer la réception de l'œuvre pour plusieurs raisons.

3.1. Rich et la pratique du recueil

Tout d'abord, le recueil est le support grâce auquel Rich a publié tous ces poèmes. Rich a régulièrement publié des recueils de poésie de 1951 à 2010. C'est le format qui l'a fait connaître en 1951 avec *A Change of World*, alors qu'elle n'avait que 21 ans. Tout au long de sa carrière, des poèmes inédits ont été publiés dans des revues mais il s'agissait toujours d'une étape avant la publication d'un nouveau recueil. Le capital intellectuel de l'autrice impose en quelque sorte le recueil comme forme emblématique sous laquelle les poèmes sont publiés voire

republiés dans des anthologies comme celles d'Albert Gelpi et Barbara Charlesworth Gelpi aux éditions Norton dès 1975. On peut noter aussi la publication des *Collected Early Poems* (1951-1974).

À partir des *Snapshots of a Daughter-In-Law* (1963) et encore davantage depuis les années 1970, Rich écrit des poèmes de longueurs diverses, d'une quinzaine à plusieurs centaines de vers. Ces longues séquences, comme « Snapshots » ou « An Atlas of the Difficult World », ont parfois été publiées séparément avant d'être intégrées au recueil suivant. C'est le cas de *Twenty-One Love Poems*, publié chez Effie's Press, petite maison d'édition féministe (Sickels 87), qui compose ensuite la deuxième de trois parties de *The Dream of a Common Language*. De même, *Sources* paraît en 1983 chez Heyeck Press, puis dans le recueil *Your Native Land, Your Life* en 1985. Ces longues séquences sont clairement divisées en sections⁷² portant des titres, comme « North American Time », ou séparées par des blancs typographiques. Où s'arrête le poème, où commence le recueil, dans la mesure où ces longues séquences peuvent être publiées indépendamment ? Ceci signale l'importance de la composition du recueil dans l'œuvre de Rich, tâche auctoriale à laquelle la poétesse accordait une grande importance, comme le révèle son fils Pablo dans la préface à *Collected Poems* (voir partie III.2)

La temporalité des publications devient un enjeu crucial pour Adrienne Rich à partir des années 1960 lorsqu'elle commence à dater tous ses poèmes. À partir de *Snapshots of a Daughter-in-Law*, tous ses recueils incluent la date de composition des textes dans leur titre. La poétesse a expliqué ce choix qui accompagne sa prise de conscience politique dans les années 1960 : « [it is] a rejection of the dominant critical idea that the poem's text should be read as separate from the poet's everyday life in the world. It was a declaration that placed poetry in a historical continuity, not above or outside history. » (Rich 1985) Rich tente de définir sa place et ses privilèges dans le monde et dans son époque. Elle date ses poèmes qui font partie d'un processus de déconstruction, de « ré-vision ». Pour ces raisons inhérentes à la poétique de Rich, la forme du recueil est donc le prolongement logique de son œuvre.

3.2. Recueil et réception

D'autres facteurs, qui ont trait à la réception dans la culture cible, rendent la forme du recueil cruciale en traduction. Tout d'abord, la sortie d'un livre est un événement qui s'accompagne d'une campagne de marketing plus ou moins développée en fonction des moyens

⁷² De façon révélatrice, Jeannette Riley les nomme « poèmes » (63).

de la maison d'édition et du capital intellectuel de l'auteur ou de l'autrice⁷³. De petites maisons d'édition publiant un recueil d'un·e auteur·rice peu connu·e en France n'ont pas les moyens de Gallimard promouvant les *Œuvres* de Sylvia Plath dans la collection Quarto en 2011. Cet événement a été couvert par les médias tels que *Libération*, *Les Inrockuptibles*, *L'Express*, *Télérama*, *France Culture*... Ici, le capital de la poétesse n'est pas seulement intellectuel mais économique : l'éditeur s'attend à des ventes conséquentes⁷⁴. Quels que soient les moyens mis en place pour promouvoir la sortie d'un recueil de poésie, cet événement est crucial car il donne un minimum de visibilité à l'auteur comme à la maison d'édition. Par exemple, Poezibao recense un grand nombre de parutions de recueils en langue française⁷⁵.

3.2.1. Recensement

Plus largement, l'enjeu ici est de référencer efficacement les œuvres littéraires produites dans un pays ou une langue donnés. Tout livre publié se voit attribuer un numéro d'identification ISBN (International Standard Book Number) qui permet le recensement des œuvres publiées, sur support physique ou numérique. Ensuite, celles-ci sont inscrites dans les catalogues des distributeurs (magasins physiques ou marchands en ligne) et des bibliothèques, mais aussi dans les bases de données nationales, comme le Système Universitaire de Documentation (SUDOC), géré par l'Agence bibliographique de l'enseignement supérieur en France, ou Worldcat (base de données bibliographiques multilingue de l'Online Computer Library Center) à l'échelle internationale. Ces catalogues numériques centralisent efficacement les publications d'un·e même auteur·rice. À l'inverse, il est plus ardu de retrouver des traductions dans des revues. La publication de poèmes dans des revues permet certes un référencement de l'auteur et du traducteur le cas échéant, mais l'on constate que les informations concernant les publications antérieures au développement du numérique ne sont pas toujours mises à jour, ce qui rend leur recensement plus difficile.

En ce qui concerne la traduction, le référencement des ouvrages est d'autant plus important. Jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle, il était fréquent de trouver un ouvrage traduit sans aucune mention du nom du traducteur ou de la traductrice, au moins sur la couverture. Avec la reconnaissance du travail de traduction et le développement de la traductologie dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, ceci devient de plus en plus rare. Cependant, la présente recherche révèle l'importance du recensement des traductions publiées. L'Index Translationum de

⁷³ Nous reviendrons sur l'impact du genre et de la langue ou du pays d'origine dans le chapitre suivant : une pièce de théâtre ou un recueil de poésie ne bénéficie pas de la même publicité qu'un roman.

⁷⁴ Voir chapitre II.3 pour plus de détails sur la traduction de la poésie de Sylvia Plath en France.

⁷⁵ Le rôle du numérique dans la diffusion de la poésie traduite est un sujet qui mérite des recherches poussées. L'importance du blog est indéniable dans la diffusion de l'œuvre de Rich en France (voir chapitre II.1).

l'UNESCO⁷⁶ permet de recenser les traductions d'un· même auteur·rice si elles ont été publiées dans un même volume « monographe ». Cet outil précieux se limite donc aux livres, comme les référencements du SUDOC ou de Worldcat. De plus, l'Index Translationum est en cours de développement, et il n'est pas à jour – certaines traductions d'Adrienne Rich n'y étant pas référencées.

Base de données fondamentale, l'Index nous a permis de recouper une partie des données collectées empiriquement sur WorldCat ou regroupées au fil d'entretiens avec les traducteur·rices, poète·sses et éditeur·rices que nous avons rencontré·es. Grâce à ces différentes sources, nous avons donc établi une liste exhaustive des traductions de Rich publiées en français. À part les textes de Thibaut Von Lennep et d'Anne Talvaz disponibles uniquement sur Poezibao, toutes les traductions de poèmes de Rich ont été publiés dans des revues ou des anthologies. Cependant, il est impossible de trouver ces publications lorsque l'on consulte les catalogues des bibliothèques, du SUDOC ou WorldCat.

Les publications parcellaires sur des supports comme des anthologies ou des périodiques ne permettent pas le recensement de tou·tes les auteur·rices et traducteur·rices. Il apparaît donc que la monographie est le support grâce auquel l'auteur·rice étranger·e comme son traducteur ou sa traductrice pourra être clairement référencé·e et donc visible. L'œuvre sera accessible pour les spécialistes comme pour le grand public puisque la parution d'un livre s'accompagne d'une campagne de marketing plus ou moins étendue. En ce qui concerne la poésie, le recueil est donc le format de référence qui permet d'inscrire tangiblement un·e auteur·rice dans le panorama littéraire. Cet enjeu est double dans le cas de la réception d'un auteur ou d'une autrice étranger·e, puisque la publication d'un recueil implique de nommer qui est le traducteur ou la traductrice, ou qui sont les traducteur·rices dans le cas d'un travail en collaboration. Michel Espagne affirme :

Les bibliothèques et dépôts d'archives recèlent les documents qui attestent la présence de textes étrangers, d'objets venus d'ailleurs. Les classements traditionnels des dépôts d'archives et des bibliothèques tendent plutôt à les dissimuler, et il faut remettre en cause, au moins au niveau de leurs principes de base, ces classements pour permettre à la référence étrangère, culturelle, sociale ou même simplement littéraire, de sortir de son état de latence pour se réactualiser. (Arnoux-Farnoux et Hermetet 172)

À notre sens, c'est plus précisément le travail de traduction qu'il s'agit de référencer efficacement. Aujourd'hui, si des bases de données monumentales ont vu le jour, la recension des travaux de traduction n'est pas encore systématique et dépend du type de publication.

⁷⁶ Unesco, Index Translationum (consulté le 24/07/2018) <http://www.unesco.org/xtrans/>

3.2.2. Mesure de la réception

Le recueil apparaît donc comme un indicateur crucial dans la réception d'une œuvre de langue étrangère dans un champ littéraire national précis. À partir de la parution d'un recueil, la réception de l'œuvre peut être plus ou moins étendue, de nouveaux recueils peuvent être publiés. Pour mesurer le flux de diffusion de la poésie, il faut en noter les particularités. Comme l'affirme Benoît Verhille, éditeur à la Contre Allée, la poésie est un genre dont le flux est lent et les ventes limitées⁷⁷. Antoine Gallimard note au sujet du long travail de diffusion de poésie dans les éditions qu'il dirige : « le pari éditorial fut de croire assez dans les œuvres ainsi révélées pour ne pas se soumettre aux règles du temps mercantile » – le rythme rapide des échanges marchands. La diffusion de la poésie s'inscrit dans un temps long en opposition au roman. La circulation de la poésie dépend davantage de la reconnaissance intellectuelle dont jouissent des auteurs et autrices, et donc du capital symbolique de leur œuvre, que d'une logique commerciale. La valeur perçue des œuvres prend le pas sur la perspective de profit économique. C'est la situation d'une majorité de poètes et poétesses de langue étrangère en France, à part des auteurs comme Shakespeare, Emily Dickinson ou John Keats. Nous reviendrons sur le champ éditorial de poésie en France dans la partie suivante (II.1).

Comme l'affirme Michel Espagne, « Les livres [...] sont l'un des vecteurs essentiels d'exportation ou d'importation d'éléments culturels d'un contexte à un autre. Alors que les relations entre le comparatisme et l'histoire du livre sont souvent assez ténues, elles sont essentielles entre l'histoire du livre et les recherches sur les transferts culturels. » (168) On retrouve ici la thèse de D. F. McKenzie qui considère la bibliographie comme une sociologie des textes : le livre, inscrit dans un réseau d'échanges et se situe à la confluence de la critique textuelle et de l'histoire des idées, est avant tout un objet dont la forme matérielle conditionne la réception (17-18). À mesure qu'ils sont réédités et relus, les livres changent de forme et peuvent être interprétés différemment. Le support physique est donc un aspect essentiel de réception d'un ouvrage, et comme nous l'avons vu, son référencement dans les bases de données bibliographiques.

Le livre en tant qu'objet référencé au sein du champ éditorial français donne visibilité au traducteur ou à la traductrice comme à l'auteur·rice étranger·e. Dans cette perspective, notre recherche se situe dans le champ de la traductologie mais c'est également une enquête au croisement « entre l'histoire du livre et les recherches sur les transferts culturels » (Espagne 168). Dans le présent cas, c'est l'absence d'un livre que nous allons tenter de comprendre.

⁷⁷ Intervention de Benoît Verhille lors de la conférence « D'un pays l'autre : découvertes et aventures de la traduction littéraire » organisée par la Contre Allée à la Maison Européenne des Sciences de l'Homme et de la Société, Lille, 15/10/2015.

Conclusion de la première partie

En analysant les pratiques des traducteur·rices à la lumière de la notion d'habitus, il est apparu que la multipositionnalité décrite par Reine Meylaerts correspondait parfaitement à la situation des traducteurs et traductrices de Rich qui participent tou·tes au « jeu littéraire » (Lahire 2006), et au jeu de la traduction, à différents degrés : écrivain·es, éditeur·rices, professeure, traducteur spécialisé, etc. Les traducteurs et traductrices ne sont pas les seul·es à effectuer le travail de diffusion de cette œuvre en France : des passeurs et passeuses, souvent éditeurs et éditrices, donnent l'impulsion du traduire (Marilyn Hacker, Florence Trocmé, Christian Haye et Eliot Katz). Deuxièmement, l'examen des traductions disponibles pour le lectorat français a permis d'évaluer les traductions produites et leurs conditions de publication, mais aussi de nous plonger dans l'œuvre poétique de Rich et d'en révéler les enjeux majeurs, que nous allons reprendre dans la deuxième partie de cette thèse. L'examen des traductions publiées a révélé la diversité des façons de traduire et surtout les enjeux de la qualité d'une traduction. En effet, le recueil de Chantal Bizzini n'a jamais été publié car Adrienne Rich ne le jugeait pas assez réussi.

L'éparpillement du corpus des traductions a révélé l'importance du recensement des travaux produits par des traducteurs et traductrices largement bénévoles, mais aussi de recenser les traductions disponibles d'un·e même auteur·rice de langue étrangère au sein d'une même langue-culture. Michel Espagne affirme : « Reconnaître les fonds de livres étrangers dans un pays, étudier les phases de constitution de ces fonds, leur mode de classification et les usages auxquels ils ont donné lieu, c'est reconstituer le processus de cristallisation d'une mémoire étrangère et les étapes qui la font passer du statut de mémoire latente à celui de mémoire vive. » (168) C'est bien le travail que nous nous sommes donné ici : retracer l'histoire d'une absence dans ce fond de livres étrangers puisque l'œuvre de Rich a en France un statut ambigu et paradoxal du fait de l'échec des différentes tentatives de réception qui n'ont jamais abouti à la publication d'un recueil. Les traducteur·rices et passeur·ses de l'œuvre de Rich en France partagent ce constat. Pourquoi l'œuvre poétique de Rich demeure-t-elle dans cette situation paradoxale en France ? De quoi cette réception en suspens est-elle le symptôme ?

PARTIE II

Les raisons de cette réception en suspens

La philosophe Barbara Cassin est à l'origine du projet qui a mené à la publication du *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Dans un entretien avec Michael Oustinoff, elle affirme : « Il faut recenser les ouvrages qu'il est essentiel de traduire – *une bibliothèque des manques* –, créer les synergies nécessaires entre les différents acteurs, y compris financiers, afin que les traductions s'effectuent rapidement, notamment en ce qui concerne les ouvrages clés, développer les co-éditions entre des éditeur·rices de pays différents, etc. » (nos italiques). L'expression « la bibliothèque des manques » s'applique dans le propos de la philosophe à l'indispensable diffusion des textes produits par les sciences humaines, entreprise qui devrait être menée par l'Union Européenne. Pour cela, la traduction est essentielle. L'expression « bibliothèque des manques » nous semble parfaitement décrire la situation dans laquelle se trouve la poésie de Rich en France : elle est absente car dans les faits les lectrices et lecteurs n'ont pas accès à cette œuvre. Cette deuxième partie de la présente thèse est consacrée à l'exploration des caractéristiques de l'œuvre d'Adrienne Rich qui pourraient expliquer pourquoi elle fait partie de la « bibliothèque des manques » de la poésie en France. D'abord, la première piste d'explication envisagée est celle qui concerne le genre poétique (chapitre II.1) : quelles sont les caractéristiques liées à ce genre qui pourraient freiner la réception d'Adrienne Rich ? Deuxièmement, c'est le contenu politique de l'œuvre qui sera pris en compte : le féminisme de Rich s'inscrit dans des échanges intellectuels et militants entre les États-Unis et la France (chapitre II.2). Enfin, dans le chapitre II.3, une autre piste de réflexion sera étudiée, celle de la biographie de l'autrice dans la réception de son œuvre.

Partie II

Chapitre 1

Traduire la poésie

Nous allons commencer par chercher dans le genre poétique des pistes d'explication à l'absence de recueil d'Adrienne Rich en français. Les raisons de l'absence de l'œuvre de Rich en français sont-elles à trouver dans le fait qu'il s'agisse d'une poésie traduite ? De la traduction d'une autrice étatsunienne ? En quoi la poésie d'Adrienne Rich peut-elle être un frein à la traduction ? La poésie est présentée comme un genre intraduisible par Roman Jakobson, nécessitant une « transposition créative » dans la langue-culture d'arrivée (106). Cependant, des textes poétiques sont traduits, publiés et largement diffusés dans les mondes francophone et anglophone. Après un tour d'horizon des théories de la traduction de poésie, dans une seconde partie, il s'agira de dresser un état des lieux de l'édition de poésie traduite dans le champ littéraire français. Dans un troisième temps, il s'agira d'analyser plus précisément en quoi la poésie d'Adrienne Rich peut présenter un défi particulier en traduction, ce qui expliquerait l'absence de recueil.

1. Théorie de la traduction de poésie

Afin d'analyser la réception de l'œuvre de Rich en France, il est important de revenir sur la théorie de la traduction littéraire qui s'intéresse plus précisément à la poésie. Deuxièmement, nous traiterons de la théorie de la réception des œuvres traduites dans la culture cible.

1.1. La poésie en traduction

Traduire la poésie est un exercice particulièrement délicat : « [translating poetry] involves far greater difficulties than the translation of prose » (Connolly 171). Bien sûr, il serait

simpliste de considérer que la traduction de n'importe quel texte de prose, si neutre et informatif qu'il soit, puisse être simple. La particularité de la traduction de textes littéraires en prose ou en vers est que cette tâche implique un travail de recherche qui s'apparente à de la critique littéraire⁷⁸. La poésie et la prose ne sont pas deux catégories indépendantes, mais force est de constater que c'est en poésie que la contrainte formelle atteint son paroxysme. Mona Baker écrit ainsi : « Poetry represents writing in its most compact, condensed and heightened form, in which the language is predominantly connotational (...) and in which content and form are inseparably linked » (Connolly 171). Forme et contenus sont en effet liés au sein de la qualité idiomatique du langage dans lequel le poème est écrit, reposant sur la musicalité de cette langue. Jean Cohen affirme ainsi qu'en poésie, « [l]'expression donne (...) au contenu une forme ou structure spécifique qu'il est difficile, ou impossible de rendre autrement » (Cohen 13). Un poème est une création symbolique dans laquelle forme et contenu interagissent.

C'est à cela que Robert Frost fait référence lorsqu'il écrit « poetry is what gets lost in translation » (Bonhomme et Symington 11). Traduire implique des contraintes qui peuvent sembler insurmontables. Contraintes linguistiques mises à part, la difficulté de traduire un texte poétique réside dans la différence en matière de prosodie d'une langue à une autre, dans ce qui « fait poésie » : système syllabique ou accentuel-syllabique, en l'occurrence pour les langues qui nous concernent. Dans son essai « Aspects linguistiques de la traduction », Roman Jakobson affirme qu'en poésie la forme (sons, rythmes, syntaxe) est aussi importante que le contenu sémantique et que forme et contenu créent du sens ensemble. Ce qui définit la poésie est : « Le jeu de mot, ou, pour employer un terme plus érudit et à ce qu'il me semble plus précis, la paronomase, règne sur l'art poétique ; que cette domination soit absolue ou limitée, la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice [...]. » (Jakobson 106) La relation complexe entre le contenu et la forme étant inhérente à la langue dans laquelle le poème est écrit, et conditionnée par elle, elle serait perdue en traduction. Selon Jakobson, seule est possible la « transposition créative », c'est-à-dire l'éloignement par rapport à la lettre du texte, à la littéralité. Ces considérations soulèvent donc la question de la fidélité en traduction : seule la fidélité à l'esprit du texte serait-elle possible ?

Selon Walter Benjamin, c'est l'autonomie du texte traduit qui doit primer. Dans « La Tâche du traducteur », il avance que la fidélité au texte source implique de respecter sa motivation originelle : cette tâche « consiste à trouver dans la langue où il est traduit cette intention à partir de laquelle, en celle-ci, est éveillé l'écho de l'original. » (149) Yves Bonnefoy nomme également « intention » cette impulsion à l'origine du poème. La fidélité en traduction

⁷⁸ Voir : *La Tribune Internationale des Langues Vivantes*, La traduction de la poésie, outil de critique littéraire, n°46-47, Editions Anagrammes, mai 2009, Perros-Guirec.

de poésie, qui réside dans la matérialité de la langue de départ, résiderait donc dans le respect du texte d'origine. Prolongeant le propos de Walter Benjamin, Inês Oseki Depré (1999 : 101) affirme que « la traduction est une forme dont les lois sont à chercher dans l'original. »

Nous avons brièvement considéré les enjeux de la traduction de poésie *per se* et nous y reviendrons plus longuement dans la troisième partie de cette thèse. Ces théories analysent des œuvres traduites mais celles-ci n'existent qu'au sein du champ littéraire de la langue qui accueille ces textes étrangers. Nous allons donc maintenant considérer la place de la littérature traduite dans le panorama littéraire de réception. Comment est considérée la littérature traduite dans la culture qui l'accueille ?

1.2. La position de la littérature traduite

Les apports de l'école de Tel-Aviv à la théorie de la traduction littéraire sont particulièrement intéressants pour décrire la situation des œuvres traduites. La théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar propose une lecture des rapports de domination dans la circulation des œuvres traduites. Selon cette théorie, on trouve des littératures dites « mineures » en opposition à des littératures « majeures », plus riches et développées. Au sein de littératures mineures, la traduction peut occuper une position centrale dans la mesure où elle encourage l'innovation, tandis que dans une littérature majeure, les œuvres étrangères traduites peuvent être considérées comme secondaires en opposition à des œuvres originales (Even-Zohar dans Venuti 2000 : 192-197). De plus, Gisèle Sapiro, sociologue spécialiste de la traduction, explique que « la traduction est un échange asymétrique : du point de vue économique, politique et culturel, le rapport de force entre les langues est [...] inégal. » (2008 : 68) Les échanges en matière de traduction sont définis en fonction du sens des flux dans une langue-culture donnée : l'intraduction est, dans notre cas, la traduction d'une langue étrangère vers le français ; l'extraduction est l'exportation de textes écrits en français, la langue source, vers une langue-culture cible.

Ces échanges se manifestent dans le champ éditorial (Lahire 10), sujet du prochain chapitre. En effet, la publication d'un livre permet de l'inscrire dans le champ littéraire d'un pays donné, comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre I.3. Gisèle Sapiro explique que « [c]omme les exportations, le taux d'extraductions est un indicateur de la centralité d'une langue – ou plus précisément du pôle éditorial qu'elle représente – sur le marché international du livre : plus une langue est centrale, plus on traduit d'ouvrages de cette langue ; plus elle est périphérique, moins de livres en sont traduits. » (2008 : 68) Littérature centrale ou périphérique – on retrouve ici le vocabulaire de la théorie du polysystème. Les rapports de domination en

place entre les langues et les cultures qu'elles véhiculent tiennent à différents facteurs et aux rôles de différents acteurs : « [p]our comprendre la traduction comme pratique sociale et comme vecteur des échanges culturels internationaux, il est nécessaire de réintégrer dans l'analyse tous les acteurs – individus et institutions – qui en sont partie prenante » (Sapiro 2008 : 43). De plus, les rapports de domination entre les cultures sont le résultat de logiques « politique, économique et culturelle » qui confèrent aux publications « leur valeur sociale et symbolique et la diversité de [d]es fonctions [attribuées aux échanges], de la consécration à l'accumulation de capital symbolique, ou encore la construction des identités collectives » (43-44). Nous allons donc analyser la place des langues qui nous concernent au sein des échanges culturels internationaux dans une perspective structurelle.

2. La place de la poésie traduite en France

En suivant une approche sociologique quantitative, nous avons d'abord utilisé des sources officielles qui font le bilan de la place de la littérature traduite dans l'édition en France : le rapport Assouline et les travaux de Gisèle Sapiro⁷⁹ pour le Ministère de la Culture (168-173) cités précédemment. Il s'agit ici de comprendre ces mécanismes et représentations en jeu dans la réception d'une œuvre littéraire, notamment le capital symbolique défini par Pierre Bourdieu, lequel « s'observe à travers les catalogues des maisons d'édition, au sein desquels le domaine des littératures étrangères s'est [...] autonomisé » (Sapiro 2008 : 197). Puis, l'article de Jean-Yves Masson « Qui publie de la poésie traduite en France ? » et le recensement diffusé sur le site du festival du Printemps des Poètes nous ont permis de comprendre plus en détail quelles maisons d'édition publiaient des traductions de poésie en France. Pour compléter ce portrait, nous avons assisté au Marché de la Poésie en juin 2017 et échangé avec des éditeurs et éditrices, de même qu'aux conférences « D'un Pays l'Autre » organisées par les éditions La Contre-Allée à Lille en 2015 et 2016. Notre objectif est d'amorcer une recension des maisons d'édition et revues qui publient de la poésie traduite depuis l'anglais.

⁷⁹ Dans son rapport, Gisèle Sapiro utilise des bases de données complexes. En premier lieu sont exploitées les données émises par l'Index Translationum de l'UNESCO, qui répertorie toutes les traductions publiées d'un auteur ou d'une autrice donné·e dans le monde (Sapiro 2008 : 47). Cet outil précieux montre cependant des limites : dans le champ éditorial français, les données sont tirées de la Bibliographie Nationale Française, source publique répertoriant les livres publiés en France, des statistiques du Syndicat National du Livre, et de la base de données Électre, « filiale commerciale du Cercle de la Librairie, organisme interprofessionnel de promotion du livre » (p. 53). Électre recense les notices bibliographiques des éditeur·rices français·es. Enfin, la base de données Worldcat nous a permis de compléter les lacunes de l'Index Translationum.

Ainsi, nous avons pu identifier les acteurs et actrices des flux de traduction de poésie étatsunienne en France afin de voir dans quel contexte se situerait la traduction de la poésie d'Adrienne Rich. Commençons par décrire les forces en présence dans le contexte d'extraduction puis dans le contexte d'intraduction.

2.1. Contexte d'extraduction

Nous allons d'abord décrire les caractéristiques du contexte d'extraduction. Qu'est-ce qui définit l'anglais étatsunien dans les échanges littéraires ? Quelle est la place de l'anglais sur le marché éditorial français ?

2.1.1. Position « hypercentrale »

Dans *Translatio*, Gisèle Sapiro donne les résultats d'une enquête réalisée entre 1980 et le début des années 2000. Elle explique que la langue anglaise est en « position hypercentrale », puisqu'en 1995 cette langue représentait 60% des traductions sur le marché mondial (Sapiro 2008 : 68-69). Elle ajoute que « le nombre de traductions de l'anglais a doublé » entre 1980 et 2000, et que « l'évolution des traductions de l'anglais suit la même courbe que l'évolution globale des traductions, ce qui atteste le poids de cette langue dans l'intensification des échanges culturels internationaux » (69). Ainsi, « la part de traductions de l'anglais parmi l'ensemble des traductions en français a augmenté (...) de 57% de l'ensemble des traductions en français en 1980 à 65% en 2002 » (*sic*) (148).

Comme nous l'avons mentionné en introduction de ce chapitre, les flux de traduction à l'échelle mondiale sont profondément asymétriques (Sapiro 2008 : 68), reflétant les rapports de pouvoir entre les pays et contribuant à les bâtir en faisant circuler la culture des pays dominants à l'étranger. Les cultures étatsunienne et britannique, véhiculées par la langue anglaise, dominant largement les échanges internationaux. Dans *The Translator's Invisibility*, Lawrence Venuti dénonce le déséquilibre entre intraduction et extraduction (2006 : 11-12) : aux États-Unis et au Royaume-Uni, qui sont les plus gros exportateurs de culture au monde, la traduction ne constitue qu'une faible part de la production éditoriale. Ces pays sont de faibles consommateurs de culture étrangère.

À l'opposé, Gisèle Sapiro remarque que la diversité des langues d'intraduction reste élevée en France grâce aux aides à la traduction accordées par le Centre National du Livre (2008 : 80). En France, 55% des traductions de l'anglais sont des textes littéraires, ce qui dépasse légèrement le taux moyen des autres langues, qui est de 51% (101-102). Gisèle Sapiro

et Anaïs Bokobza soulignent « le rôle déterminant de la croissance du nombre de traductions littéraires de l'anglais dans l'évolution des traductions en français », ces traductions ayant été multipliées par 6 entre 1988 et 2002, « contre 3,7 pour l'ensemble des autres langues » (149). De plus, l'anglais n'est pas concerné par les fluctuations de la production littéraire et de la traduction des livres que peuvent subir les autres langues (150). Traduire un texte littéraire de langue anglaise est donc le cas le plus fréquent en France.

Pour ce qui est des genres littéraires, Gisèle Sapiro et Anaïs Bokobza expliquent que « plus une langue est centrale, plus les catégories d'ouvrages traduits de cette langue sont nombreuses » (160). Ainsi, l'anglais, en langue hypercentrale, voit tous les genres littéraires traduits vers le français, et en cela, la poésie des pays anglophones peut trouver une place dans le champ éditorial français. De plus, ce sont des livres publiés aux États-Unis qui sont majoritairement traduits en France : « [e]n 1993, le nombre de titres américains de littérature (hors jeunesse) pour lesquels les droits de traduction ont été acquis s'élevait à 578, contre 177 de l'anglais (tous pays confondus) » (160). L'hégémonie de l'anglais parmi les langues d'intraduction semble donc dessiner un contexte très favorable à la traduction de l'œuvre d'Adrienne Rich en France.

2.1.2. Recul

Un premier facteur vient nuancer l'hégémonie de la littérature étatsunienne traduite en France :

l'exportation massive de la littérature 'commerciale' voire 'très commerciale', selon les catégories utilisées par les agents littéraires dans les échanges internationaux, reflète bien la situation de l'édition américaine, où prévaut la logique marchande, ce qui n'empêche pas que, parallèlement, soit introduite en France une littérature plus exigeante, par le biais des collections de littérature étrangères des grands éditeurs ou par de petites maisons, comme Bourgois (qui a traduit 248 titres de l'anglais de 1985 à 2002). (Sapiro : 2008 163)

De plus, ce n'est pas une littérature qui est publiée pour rester dans les catalogues des maisons d'édition : Gisèle Sapiro souligne « l'essor des genres de livres à rotation rapide, jeunesse, polar, roman rose, best-sellers, parmi lesquels les traductions de l'anglais sont surreprésentées par rapport aux autres langues » (396). Pierre Assouline affirme que la domination de l'anglais dans les traductions de textes littéraires serait en recul : « [c]'est donc sur le terrain purement littéraire, dans l'acception la plus noble de l'expression, et celui des sciences humaines, que l'anglais apparaît non seulement minoritaire mais également en recul au profit des grandes langues européennes traditionnelles, et aussi, ce qui est plus récent, des langues d'Europe centrale et des langues asiatiques. » (Assouline 27) Gisèle Sapiro explique ainsi :

les livres à rotation lente, notamment les 'belles-lettres' et les sciences humaines et sociales, ont également bénéficié de l'accélération de la circulation des produits culturels, mais dans une proportion moindre que les genres les plus commerciaux. En littérature, le pôle de production restreinte⁸⁰ se caractérise par la diversification des langues traduites pendant la période considérée. (2008 : 397)

La position hypercentrale de l'anglais est donc à nuancer, notamment en matière de littérature (pôle de production restreinte).

Mais, même si « l'investissement dans des langues semi-périphériques et périphériques constitue une ressource pour les petits éditeurs, qui se constituent ainsi un créneau de spécialisation, selon la stratégie de 'niche' », l'anglais demeure en position « [d']écrasante domination », les publications d'œuvres traduites de cette langue étant largement concentrées chez les éditeurs « les mieux dotés en capital économique » (397). De plus, notre recensement des maisons d'édition publiant de la poésie traduite, bien qu'empirique, révèle le dynamisme de la publication de poésie en langue anglaise, notamment de la part de petites maisons d'édition (voir I.2.3, « L'édition de poésie traduite en France », et Annexes).

Il faut également nuancer le poids des différents genres littéraires parmi les ouvrages traduits en France. En effet, la proportion de poésie parmi les traductions de l'anglais est minimale : entre 1985 et 2002, le genre qui est le plus traduit est le roman, à plus de 90%, la poésie ne constituant que 2% des traductions littéraires, autant que le théâtre ou les essais (Sapiro 2008 : 164). En comparaison, 8% des textes littéraires traduits de l'allemand sont de la poésie, 9% pour l'italien et même 15% pour l'espagnol. La proportion de poésie traduite de l'anglais représente donc un taux très faible.

Cependant, le nombre de traductions de livres de langue anglaise, même s'il décline, reste largement supérieur à celui des autres langues. Il faut en effet garder à l'esprit que, même si la publication de littérature traduite de l'anglais est proportionnellement moins importante que le pourcentage de traduction de poésie de certaines langues moins courantes, en valeur absolue le nombre de publications traduites de l'anglais est toujours nettement supérieur à celui des autres langues en raison de l'importance des flux de livres venant des États-Unis et du Royaume-Uni : « le nombre de traductions de l'anglais au français [...] a connu la plus forte hausse en chiffres absolus : leur nombre (rééditions comprises) a plus que doublé, passant de 2 800 en 1980 à 6400 en 1999, chiffre qui se maintient au début des années 2000 [...] » (2008 : 80). Théoriquement, le contexte de la publication de traductions en France est donc favorable à l'intraduction de textes de langue anglaise, en particulier étatsuniens, même s'il faut affirmer la faible proportion du genre poétique par rapport au roman. Enfin, notons que la littérature

⁸⁰ Voir le chapitre suivant : « sous-champs de production restreinte et de grande production. »

étatsunienne prend le pas sur tous les écrits provenant d'autres pays de langue anglaise (Sapiro 2008 : 160).

De plus, la poésie française et la poésie étatsunienne entretiennent des rapports privilégiés. Dans *Poésies des deux mondes : un dialogue franco-américain à travers les revues, 1850-2004*, Guy Bennett et Béatrice Mously affirment : « Même s'il n'est pas aisé de définir le lien unissant les poésies françaises et américaines, celui-ci est incontestable. Le nombre toujours grandissant de traductions publiées dans les deux pays, dépassant en volume celles de toute autre langue, en est une preuve indéniable. » (7) La France est donc un pays privilégié pour la réception de la poésie étatsunienne.

2.2. Contexte d'intraduction

2.2.1. Structure du champ éditorial

Le français est une langue centrale, mais ses flux sont bien moindres que ceux de l'anglais, langue hypercentrale. En 2008, elle était la seconde langue traduite dans le monde, juste devant l'allemand⁸¹ (Sapiro 2008 : 73). En extraduction, les œuvres en français bénéficient d'aides du Centre National du Livre, essentielles pour lutter contre le poids de l'anglais (76). Pour ce qui est de l'intraduction, la proportion des livres traduits en France est passée de 10 à 13% entre 1980 et 2000, une augmentation plus importante que celle du taux moyen de livres traduits dans le monde à la même période (77). La traduction de textes littéraires est en hausse également : la littérature est la catégorie la plus traduite dans le monde et n'a cessé de progresser depuis les années 1980. De plus, « [e]n 2003, les traductions représentaient 40,8% des ouvrages de littérature publiés en France, cette part tombant à 35,9% l'année suivante » (146).

Comme nous l'avons déjà mentionné, les aides publiques à la traduction ont un rôle majeur dans la diffusion des œuvres étrangères en France. Le Centre National du Livre attribue depuis 1987 des subventions à des travaux d'intraduction d'ouvrages de littérature et de sciences humaines et sociales (79). Grâce à ces aides, la diversité des langues d'intraduction reste importante et permet de nuancer l'hégémonie de l'anglais. Cependant, Gisèle Sapiro souligne « la croissance spectaculaire du flux des traductions littéraires de l'anglais en français par rapport au flux en sens inverse » (83) : les échanges restent donc clairement déséquilibrés. En effet, dans *Poésie des deux mondes : un dialogue franco-américain à travers les revues*,

⁸¹ Nous nous appuyons sur les conclusions de Gisèle Sapiro et ses collaborateurs dans *Translatio*. Ce travail a été achevé en 2008 et se base sur des données portant sur les années 1980 à 2005 au plus tard. Les tendances décrites dans *Translatio* commencent donc à dater, mais ce travail constitue, à notre connaissance, la seule synthèse dans ce domaine.

Béatrice Mousli et Guy Bennett soulignent l'expansion constante des flux de traduction de poésie étatsunienne en France : « Depuis 1970, un très vif intérêt se manifeste entre la poésie française et américaine, comme en témoigne le nombre croissant de traductions publiées dans les deux pays. » (137) Avant de revenir en détail sur la place de la poésie traduite en France, intéressons-nous à la place de ce genre.

2.2.2. La poésie en France : un genre en crise ?

Pendant plusieurs siècles, la littérature française a joui d'un très grand capital symbolique sur la scène internationale. Le français était la langue de la diplomatie, des affaires, des élites. Malgré le recul de la position de la France dans les échanges internationaux au XX^{ème} siècle, le français a conservé un capital symbolique fort, expression d'une haute culture et d'une littérature de premier ordre. On peut le voir avec le succès du Nouveau Roman dans les années 1950-1960. La poésie reste en France un genre important dans la première moitié du XX^{ème} siècle, dans le sillage de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, et des grands poètes du XIX^{ème} siècle, et au-delà avec Apollinaire, Saint-John Perse, Eluard, Char, etc.

Au début du XXI^{ème} siècle, le constat semble avoir changé. Pour ce qui est de l'édition, Gisèle Sapiro affirme que la part de la poésie « tend à se réduire dans la production littéraire en français » (2008 : 398). Le poète Mathieu Gosztola affirme dans un entretien reproduit sur son site internet : « La poésie va mal. Les aides de l'état sont de plus en plus faibles et le genre a beaucoup moins de visibilité. » Au sujet de la poésie en traduction, Pierre Assouline explique que le sous-champ de la poésie traduite ne survit que grâce aux aides publiques à la traduction allouées par le Centre National du Livre : « [c]e domaine n'existerait pas ou peu [...] sans le soutien du CNL » (57). En effet, nous avons fait le constat empirique de l'absence de la poésie dans les médias généralistes. En dehors d'événements comme la mort d'Yves Bonnefoy en 2016, on parle peu de poésie dans les médias, notamment depuis l'arrêt du programme quotidien dédié à la poésie sur France Culture⁸², constat relayé par Florence Trocmé⁸³. Nous allons tenter de comprendre cette situation⁸⁴.

Tout d'abord, certains ouvrages critiques sur la littérature française du XX^{ème} siècle ne font pas état de ce malaise relayé par différent-es acteurs et actrices de la poésie contemporaine

⁸² Broguière, Poésie sur parole. La fin des poèmes quotidiens sur France Culture (consulté le 20/04/19) <http://www.broguiere.com/culture/poesie.htm>

⁸³ La Cause Littéraire, Entretien avec Florence Trocmé, rédactrice en chef de Poezibao et du Flotoir (consulté le 20/04/19) <http://www.lacauselitteraire.fr/entretien-avec-florence-trocme-redactrice-en-chef-de-poezibao-et-du-flotoir>

⁸⁴ Ce sujet exigerait bien sûr une étude approfondie qui n'est pas l'objet de la présente thèse. Nous nous limiterons à esquisser des pistes d'explication pertinentes pour comprendre l'absence de recueil d'Adrienne Rich en France.

en France. En 1992, dans *Littérature française du XX^{ème} siècle*, Marie-Claire Bancquart et Pierre-Alain Cahné affirment que la poésie française contemporaine est « très vivante dans sa multiplicité » (476). Marie-Claire Bancquart affirme dans *La poésie en France du surréalisme à nos jours*, publié en 1996, que « la poésie a pour l'instant un public fervent », bien que « trop restreint pour susciter 'un début avantageux' » en librairies (1). Jean-Michel Maulpoix, poète majeur des dernières décennies et acteur important de la diffusion de poésie en France puisqu'il est à la tête du *Nouveau Recueil*, admet que la situation de la poésie en France n'est pas idéale, mais en affirme également la vigueur : « La poésie française contemporaine est aussi vivante que diverse. En dépit de propos réitérés sur la 'crise' qui l'affecte, elle subsiste souterrainement et trace un chemin peu visible, au cœur de l'expérience de la littérature et sur les marges de sa diffusion⁸⁵. » Dans *Où va la littérature française aujourd'hui*, Pierre Brunel fait référence à cette « crise de vers », allusion au texte de Mallarmé publié en 1897 :

Il ne s'agit pas seulement, comme on pourrait le penser, d'une profonde mutation dans le domaine de la métrique (la mie en question de l'alexandrin et, plus largement, du vers régulier), mais d'un refus de l'*étiquette* (dans tous les sens du terme), donc d'un dépassement de la notion de genre à la faveur de ce que l'auteur d'*Hérodiade* appelle déjà « le jeu de la parole ». Or ce jeu s'est prolongé jusqu'à nous, sous des formes incessamment renouvelées.

Crise formelle ou crise plus profonde, existentielle ? La première cause-t-elle la seconde, au moins en partie ? C'est une question complexe qui mérite une analyse en profondeur. Nous nous limiterons ici à esquisser quelques pistes d'explication.

La poésie française serait parfois hermétique : « La poésie française moderne passe pour difficile, c'est vrai. Mais quel secret cèle-t-elle ? Car, comme l'écrit Martine Broda en parlant de Celan, 'ce qui circule, quand les hommes se refilent le signifiant comme au jeu du furet, c'est bien, tout de même, du sens. Jusqu'au plus grave : le sens de la vie.' » (Brunel 173). Pierre Brunel voit dans cet hermétisme la difficulté pour les poètes et poétesses après la Seconde guerre mondiale de dire l'expérience, « une identité douloureuse, le secret d'un homme, la honte d'un temps sur lequel presque toujours la poésie française d'après Auschwitz jette pudiquement le voile. » C'est pour cela que « [m]ême quand elle est difficile, la poésie française d'aujourd'hui vise à la transparence d'une autre parole. » (176) Selon le critique, c'est pour cela également que la poésie française de la seconde moitié du XX^{ème} siècle n'a pas connu un·e poète·sse à l'envergure qu'un Paul Celan a eu en Allemagne.

Comme la situation des revues, celle de la poésie est à nuancer. Elle semble plutôt sombre a priori sous certains aspects, mais de nombreux projets voient le jour et certains acteurs et actrices de ces secteurs (poésie, traduction, édition, et leur intersection) mènent à bien des

⁸⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La poésie française depuis 1950* (consulté le 20/04/19) <http://www.maulpoix.net/Diversite.html>

initiatives riches et fréquentes. C'est le cas notamment de la maison d'édition Ypsilon, dont l'éditrice Isabelle Checcaglini faisait part, lors du Marché de la Poésie en 2017, de son optimisme quant à la situation de la poésie en France : elle ne se porte pas si mal. Qu'en est-il plus particulièrement de la poésie traduite ?

2.3. L'édition de poésie traduite en France

Après avoir vu les grandes lignes des échanges franco-étatsuniens en matière de traduction, nous allons revenir en détail sur la place de la poésie traduite au sein du champ éditorial français.

2.3.1. Structure de ce sous-champ éditorial

Publier la littérature traduite

Pour décrire les forces en présence dans le monde de l'édition en France, Gisèle Sapiro reprend la théorie des champs de Pierre Bourdieu (15). Bernard Lahire, dans son introduction à *La Condition littéraire*, résume la théorie des champs :

Le champ est défini comme un microcosme relativement autonome au sein du macrocosme que représente l'espace social global. Chaque champ possède des règles du jeu et des enjeux spécifiques, irréductibles aux règles du jeu et enjeux des autres champs, et constitue un espace différencié et hiérarchisé de positions. Cet univers est un espace de luttes entre les différents agents et/ou institutions qui cherchent à s'approprier le capital spécifique du champ ou à redéfinir ce capital à leur avantage.

La théorie bourdieusienne des champs permet donc d'analyser les dynamiques à l'œuvre dans le monde de l'édition. Gardons à l'esprit la critique que Bernard Lahire fait de la théorie des champs appliquée à la production littéraire (voir partie I.1) : les écrivain·es ne sont pas impliqués·es exclusivement dans la production littéraire, vue comme une activité idéalisée (vision romantique de l'écrivain·e) car la plupart d'entre eux doivent exercer une autre activité professionnelle pour des raisons économiques (12-13). Cependant, le propos de Gisèle Sapiro nous servira de point de départ pour décrire la production des traductions en France.

Bernard Lahire admet que « [la théorie des champs] permet notamment d'établir une différence fondamentale entre le 'sous-champ de production restreinte' (celui de la littérature la plus 'pure', à vente lente, et qui s'adresse à un petit public de connaisseurs) et le 'sous-champ de grande production' (avec ses productions plus commerciales, destinées au plus grand public). » (12) Gisèle Sapiro emploie ces catégories de circuit de production commerciale et circuit de production restreinte « pour analyser la structure de l'espace de la littérature traduite »

car elle renvoie à « des pratiques concrètes (les chiffres de tirages, qu'il s'agisse de livres ou de périodiques) et à des catégories inscrites dans le système de classement des acteurs [...] » (2008 : 177). Elle décrit les deux pôles : « [a]lors que le circuit de production commerciale est régi par la logique marchande de la quête de profit à court terme, le circuit de production restreinte mise sur le long terme en publiant des livres à rotation lente. » (177-178). Il faut d'abord souligner que pour les éditeurs et éditrices, la publication d'un ouvrage en langue étrangère implique toujours un surcoût par rapport à la publication d'un livre dans la langue du pays du simple fait du coût de la traduction (182). De plus, le pôle de production restreinte repose sur une économie lente basée sur la construction d'un catalogue pérenne. Antoine Gallimard, à la tête de la maison d'édition, une des plus prestigieuses en France, écrit dans la préface de l'anthologie des poète·s·s·es publi·e·s dans son catalogue, *Un siècle de poésie française. Gallimard 1911-2011* : « Le pari éditorial fut de croire assez dans les œuvres ainsi révélées pour en pas se soumettre aux règles du temps mercantile. » (8) Pour établir ce catalogue, les petites maisons d'édition s'appuient sur les aides publiques à l'intraduction distribuées par le CNL ou par les institutions des pays dont proviennent les livres. Ces aides sont donc essentielles au fonctionnement du circuit de production restreinte.

Les pertes financières peuvent être conséquentes : la traduction d'œuvres littéraires constitue pour les éditeurs et éditrices « une prise de risque » (Sapiro 2008 : 178), et c'est d'autant plus le cas en ce qui concerne la poésie, genre peu diffusé. Pour survivre, les maisons d'éditions prennent donc des « risques calculés » : là où elles auront perdu de l'argent à cause d'une traduction qui ne se vend pas, elles pourront compter sur les revenus liés à d'autres auteur·rices ou d'autres secteurs ou genres (180). Gisèle Sapiro, reprenant les conclusions d'André Schiffrin dans *L'Édition sans éditeurs*, décrit ici une « économie interne d'équilibre entre titres à rotation lente et titres à rotation rapide » qui serait compromise par « l'emprise croissante de la logique financière qui conduit à chercher une rentabilité à court terme et à la calculer titre par titre plutôt que dans une économie générale (182). Les éditeurs et éditrices « prennent des risques » en traduisant certain·es auteurs et autrices pour plusieurs raisons. D'abord, Gisèle Sapiro mentionne que la traduction peut être une façon pour ces maisons « d'accumuler du capital symbolique » (181). C'est le cas, par exemple, des éditions Ypsilon (voir Annexes). Mais la raison principale pour laquelle les éditeurs et éditrices choisissent de traduire des ouvrages qui ne seront pas a priori des succès commerciaux est bien sûr leur volonté de diffuser des œuvres qui, selon elles et eux, a une valeur littéraire certaine, comme l'expliquent Johan Heilbron et Gisèle Sapiro (Wolf 100).

Publier la poésie traduite

Cela semble d'autant plus vrai pour ce qui est de la poésie. Nos entretiens avec des éditeur·rices et les tables rondes organisées lors du Marché de la poésie en 2017 témoignent de cet engagement des acteurs et actrices du circuit éditorial de production restreinte pour la diffusion des œuvres littéraires (« la littérature la plus 'pure' », pour reprendre les termes de Bernard Lahire). Nous avons constaté que nombre de traductions au sein du circuit de production restreinte ont été produites à la suite d'une rencontre entre l'éditeur·rice et l'auteur·rice étranger·e, ou l'auteur·rice et les traducteur·rices. Citons par exemple le cas de Marilyn Hacker et Claire Malroux qui se traduisent mutuellement⁸⁶. Les réseaux et les rencontres sont cruciaux dans la diffusion de la littérature étrangère dans le circuit de production restreinte, au sein duquel on trouve ainsi une grande proportion d'auteur·rices contemporain·es. Certain·es éditeur·rices et traducteur·rices rencontré·es nous ont fait part de leur attachement à traduire des auteurs et autrices qu'ils et elles connaissent ou avec lequel·les ils et elles peuvent communiquer aisément au moment de concevoir leur traduction (notamment Chantal Bizzini).

Entre le circuit de production restreinte et le circuit de production commerciale, il semble que l'on trouve des situations intermédiaires et que ces pôles soient les extrémités d'un continuum entre de « petites maisons à fort capital symbolique », dévouées à la cause littéraire, et des grandes maisons dont les choix obéiraient principalement à une logique commerciale (181). La sociologue cite ainsi le cas de maisons d'édition de taille moyenne qui font coexister dans leurs catalogues des œuvres traduites à fort tirage et des collections de littérature étrangère qui correspondraient à « un pôle intellectuel et prestigieux » (182). Ces grandes maisons d'édition, par leur importance financière, peuvent se constituer un catalogue stable et diversifier le panel des auteurs et autrices qu'elles traduisent grâce à des collections de littérature traduite, mais aussi choisir de suivre une « politique d'auteurs », qui impliquent une « construction sur le long terme » (182).

Au sein du pôle de production restreinte, qui publie la poésie traduite, Jean-Yves Masson signale la précarité du travail du traducteur ou de la traductrice : « En général, seules les maisons de grande importance ayant une solide assise financière rémunèrent correctement les traducteurs (même si la traduction de poésie, tâche lente par définition, ne peut en aucun cas faire vivre un traducteur). » (13) D'autres maisons de taille plus modeste proposent une rémunération forfaitaire au traducteur ou à la traductrice – forfait qu'il est peu aisé de déterminer étant donné la difficulté du travail de traduction de poésie. Jean-Yves Masson ajoute : « Il existe même des éditeur·rices qui expliquent qu'ils ne paieront pas [le traducteur] ».

⁸⁶ Poezibao, Une rencontre avec Marilyn Hacker et Claire Malroux autour de la traduction réciproque (consulté le 20/04/19) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2005/10/une_rencontre_a.html

Il semble que cette pratique commune soit souvent la condition de la diffusion d'une œuvre étrangère. Jean-Yves Masson explique que les traducteurs et traductrices de poésie travaillent sans attendre de rémunération, considérant « que voir paraître son travail constitue pour [le traducteur] l'essentiel », de même que les poète·s·ses ne touchent généralement pas de droits d'auteurs, alors qu'un « romancier, lui, voit les choses autrement, puisqu'il peut faire gagner de l'argent à son éditeur » (Masson 14).

Les propos de Jean-Yves Masson éclairent les constats établis lors de nos entretiens : ce sont souvent les traducteurs et traductrices qui proposent un manuscrit à un·e éditeur·rice. Il en découle qu'ils et elles ont effectué le travail de traduction en amont et sans aucune assurance d'être rémunéré·es un jour, ni même de voir leur travail publié un jour. Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, la traduction de poésie est un engagement de la part du traducteur ou de la traductrice qui ne peut espérer vivre de la publication de son travail de longue haleine. C'est notamment le cas du manuscrit de recueil de poèmes d'Adrienne Rich composé par Chantal Bizzini : il a été refusé par deux maisons d'édition à cause de désaccords sur la publication, mais pourrait paraître à l'automne 2018.

Maintenant que nous avons une vue d'ensemble de la structure du champ éditorial français et des forces en présence, étudions les supports de publication de la poésie traduite.

2.3.2. Les types de publication

Nous allons distinguer deux types de publication : les recueils de textes d'un·e même auteur·rice, dits « individuels » (Combe 16), et les publications parcellaires, lesquelles se divisent en deux catégories – les anthologies collectives (Combe, dans Alexandre 16) et les revues ou blogs. Notons qu'avec l'essor du numérique, la poésie se diffuse également sur internet, qu'il s'agisse de revues en ligne ou de blogs plus ou moins spécialisés dans la poésie, diffusant le genre avec une régularité variable.

Recueils

Le support auquel l'on pense en premier lieu en ce qui concerne la poésie est le recueil « autographe », composé par l'auteur ou l'autrice. Les maisons d'édition que nous avons décrites précédemment diffusent ce support. Dominique Combe explique que

[l]a pratique du recueil a certes d'abord une fonction pragmatique, utilitaire ; répondre à l'attente du lecteur, en lui offrant un accès facile à un ensemble de textes dispersés dans des volumes, des anthologies, des revues, etc., parfois épuisés ou introuvables. Mais cette pratique est en soi symbolique du rapport que l'écrivain entretient avec la publication, avec l'œuvre, c'est-à-dire avec le projet d'écriture lui-même [...]. (Alexandre, Frédéric et Gleize 15)

La composition du recueil est un exercice poétique par excellence qui aboutit à un objet-livre, « relais entre le monde du texte et le monde du lecteur, entre l'espace littéraire et l'espace référentiel » (Alexandre, Frédéric et Gleize 11). Les recueils individuels sont généralement « autographes » : les textes sont réunis par l'auteur·rice lui-même ou elle-même. Ils sont « allographes » quand les poèmes sont regroupés par un proche du poète/de la poétesse ou par un·e éditeur·rice, comme c'est le cas pour les publications à titre posthume (Langlet 16, Combe 16). À cela on peut ajouter les auto-anthologies, souvent publiées par les auteurs et autrices les plus connu·es. Norton a par exemple publié une auto-anthologie sélective de l'œuvre poétique d'Adrienne Rich en 1984, *The Fact of a Doorframe*, rééditée en 2002. Une anthologie peut aussi être exhaustive : il s'agit des œuvres complètes d'un·e auteur ou autrice, souvent regroupées par genre. Dans le cas d'Adrienne Rich, ses œuvres poétiques complètes ont été publiées en 2016 ; aucun volume regroupant sa prose n'a été publié à l'heure actuelle.

Pour ce qui est de la composition du recueil, Dominique Combe décrit différents degrés de complexité, du plus « décousu » en apparence au plus sophistiqué (17-18). Il mentionne également les recueils construits sur le principe chronologique « qui fait du volume une sorte de 'journal poétique' », le rythme de la vie du poète/de la poétesse « [assurant] le fil, certes ténu, de la composition » (18). Il faut distinguer ici la tradition poétique du canon français, auquel Dominique Combe fait référence, de la pratique d'Adrienne Rich : comme nous l'avons mentionné (partie I), la poétesse a commencé à dater ses textes à partir des années 1960 lorsque son engagement féministe a commencé à informer son écriture – dater les textes permettant de les ancrer dans les circonstances qui entourent leur élaboration.

Les maisons d'édition publient un autre type de livre contenant de la poésie, les anthologies collectives (Langlet 16). Les anthologies peuvent être « thématiques, formelles, historiques » (Dumont, dans Alexandre, Frédéric et Gleize 33). Elles sont souvent nationales : il s'agit alors de sélections de poèmes publiés par des auteurs et autrices d'un même pays. François Dumont explique que « l'anthologie est une construction à peu près toujours supportée par l'argumentation d'un texte liminaire » justifiant le choix des textes. L'anthologie est un projet défini qui implique un travail d'édition conséquent : direction de collection, sélection des poèmes, et, le cas échéant, leur traduction. Les éditeur·rices ont donc un rôle particulièrement important ici. Ce sont aussi elles et eux qui décident de la délimitation historique de l'anthologie. Par exemple, Olivier Apert a limité *Women*, son anthologie de poésie féminine américaine, au XX^{ème} siècle. Enfin, la sélection peut être fondée sur une volonté de montrer la représentativité d'un·e auteur·rice ou d'un poème par rapport à la thématique choisie, ou sur la valeur littéraire donnée à ceux-ci (Alexandre, Frédéric et Gleize 36-37).

Dans une anthologie collective, les poèmes sont extraits de leur contexte initial qui est la plupart du temps le recueil autographe. Ils acquièrent une nouvelle portée au sein de la sélection dans laquelle ils sont placés. Il s'agit d'une composition qui diffère de celle à l'œuvre dans le recueil autographe ou l'auto-anthologie, ou même l'anthologie allographe d'un·e même poète·sse. Dans les anthologies qui regroupent des poèmes de différent·es auteurs et autrices, l'objectif déterminé par les éditeurs et éditrices prévaut à la sélection des textes et permet de retrouver une unité à partir de poèmes individuels (parfois quelques poèmes d'un·e même auteur·rice, comme dans *Women*). Ce type de publication de poésie est parcellaire, fragmentaire. Elle repose sur l'extraction d'un poème (ou quelques-uns tout au plus) qui sont détachés de leur contexte de publication initial, le recueil. Celui-ci a été composé par son auteur·rice, et l'ordre des poèmes plus ou moins réfléchi. Comme nous l'avons vu dans le chapitre I.1, les poèmes d'Adrienne Rich disponibles en français ont été publiés de façon parcellaire, dans des anthologies ou des revues.

Le rôle des revues

Contexte

Les revues qui publient de la poésie traduite le font avec plus ou moins de fréquence. Chaque numéro n'en contient pas nécessairement, à l'image de la revue *Europe*. La multiplicité des revues et de leurs formats offre un espace de liberté par rapport aux contraintes financières et matérielles qui pèsent sur l'édition de recueils ou d'anthologies. Sophie Barluet parle du « fonctionnement collectif et [de] la culture du bénévolat qui [...] caractérise [les revues] ». Elle ajoute : « [u]ne revue est [...] avant tout une famille et un mode de sociabilité » (26). Cela correspond en grande partie aux pratiques des traducteurs et traductrices d'Adrienne Rich, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse. De plus, pour le traducteur ou la traductrice, proposer quelques poèmes traduits est moins contraignant que de s'atteler à la composition d'un recueil entier. Il en va de même si la traduction d'un auteur ou d'une autrice vient de la demande du comité de rédaction de la revue, comme cela a été le cas dans *Siècle 21* avec la traduction de « Rape » par Cécile Oumhani. Dans ce cas, le format de la revue permet une ébauche d'anthologie, une sélection de textes avec une liberté plus grande que dans un recueil anthologique. C'est le cas des numéros spéciaux de revues, par exemple de *Les Nouvelles Lettres* de 1970-1971, et du numéro 56 d'*Action Poétique* (1973), travaux qui conduiront d'ailleurs à la publication de recueils anthologiques (Mousli et Bennett 151).

Il n'est donc pas étonnant que les revues soient le support grâce auquel de nombreux·ses poètes·se, français·es ou étranger·es, sont publié·es dans un premier temps. Jean-Yves Masson affirme d'ailleurs que « ces revues sont souvent des 'tremplins' à la publication de

volumes complets » (1). Dans *Poésie des deux mondes*, le poète et traducteur Serge Fauchereau explique : « [...] une revue est un banc d'essai, un laboratoire ; il est donc important d'y montrer d'abord ce qui est recherche et innovation, en vers et en prose (le contraire de la littérature de consommation, pour grand public). » (184) Le traducteur voit la revue comme un espace d'expérimentation, de même que le travail de traduction sur ce support. La traduction peut donc y être dans un « entre-deux ». Cela rappelle le statut de traduction-introduction du texte cible quand on traduit un auteur ou une autrice pour la première fois. En outre, d'autres traducteurs et traductrices, à l'instar d'Emmanuel Hocquard, également éditeur et poète à l'origine de l'association Un Bureau sur l'Atlantique, considèrent la traduction de poésie comme un « produit fini », qui se lit sans la version originale. Dans un entretien dans lequel il était interrogé avec Juliette Valéry, traductrice et éditrice de *Format américain*, les deux traducteur·rices expliquent leur point de vue sur l'autonomie du texte traduit, qu'ils refusent de publier avec le texte original en vis-à-vis : « Pour nous, un poème traduit en français est un poème en français, c'est-à-dire qu'il doit se tenir tout seul, sans les béquilles du texte "d'origine" en regard. (...) Nous concevons la traduction comme une pratique d'écriture à part entière, si bien que c'est au traducteur d'assumer pleinement son texte en français.⁸⁷ »

Quelle que soit la position des éditeur·rices et comités de rédaction concernant l'autonomie du poème traduit, la publication de ces textes dans des revues est une étape cruciale dans la diffusion d'une œuvre étrangère dans un champ éditorial de réception. Les éditeur·rices, souvent eux-mêmes traducteur·rices, en sont conscient·es. Emmanuel Hocquard, figure-clé de la traduction de poésie étatsunienne en France, a fondé l'association Un Bureau sur l'Atlantique en 1989 « comme un prolongement de ses incessantes activités en faveur de la poésie américaine en France » dans le but de « combler, de manière significative, le retard que nous avons pris, en France, en ce qui concernait au moins la fraction la plus vive de la poésie américaine récente et même très récente (celle qu'on pourrait qualifier '[d']expérimentale') » (Esteban, Hourcade et Hocquard 399).

Enfin, notons que l'engagement des acteurs et actrices en France de la traduction de poésie étatsunienne s'impliquent dans des revues mais aussi dans la publication de recueils. Ainsi, les activités de traduction collaborative d'Un Bureau sur l'Atlantique ont été publiées par la Fondation Royaumont, puis aux éditions du Centre International de la Poésie Marseille (CIPM) entre 2000 et 2010, et maintenant chez Créaphis.

Mise en perspective

⁸⁷ Entretien avec Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, réalisé par email en janvier 2003. *Double Change*, numéro 4, été 2005. (consulté le 28/08/2018) <http://www.doublechange.com/issue4/bureau-fr.htm>

Le rôle des revues dans le champ éditorial français doit finalement être nuancé, si l'on en croit le rapport de Sophie Barluet pour le compte du Centre National du Livre, qui dispense des aides à 450 périodiques (« lettre de mission », 4). Cette synthèse, intitulée « Les revues françaises aujourd'hui : Entre désir et dérives, une identité à retrouver », a été publiée en 2006. Elle s'ouvre sur le constat que nous avons mentionné au chapitre 1 :

Longtemps, [les revues] jouèrent un rôle déterminant dans la vie artistique, intellectuelle et scientifique. À mi-chemin entre l'édition et la presse, elles étaient des lieux privilégiés pour la création littéraire, les analyses critiques, le débat d'idées, la production et la circulation des savoirs. Mais leur identité, fondée sur cet entre-deux fécond entre le livre et le journal, s'est trouvée peu à peu remise en cause.

Le rôle crucial des revues appartient-il au passé, comme Sophie Barluet le suggère ? À l'intersection de la presse et du monde du livre, deux champs en crise au tournant du siècle, l'édition de périodiques souffre des effets de la mondialisation et du développement du numérique : « [l]es éditeurs sont moins nombreux à [...] soutenir [les revues]. Les diffuseurs sont circonspects. Rares sont ceux qui ont choisi d'en faire encore un pôle de développement. Les libraires n'ont plus de place pour les exposer et les journalistes plus de temps pour en parler. » (8-9) De plus, les consommateurs et consommatrices ne prennent plus le temps de lire les revues, préférant s'attarder sur un article plutôt que sur le numéro entier (9). En 2006, Sophie Barluet propose le numérique comme solution en matière de diffusion des revues, transition que de nombreux périodiques avaient déjà entamée (*Double Change* a toujours été une revue en ligne, dès 2001 ; voir aussi *supra* l'exemple de *Nu(e)*).

Selon Sophie Barluet, le recul des revues serait causé par les mutations de la sphère médiatique dues à la diffusion de l'information en continu à la télévision et sur internet. Le lectorat a changé ses habitudes, et attend désormais une information accessible à tout moment. Par conséquent, l'information se spécialise, et fait grand usage des interventions d'experts des sujets traités. Cela change aussi les habitudes du lectorat. Ces mutations entraînent la spécialisation d'une partie de la presse, ce qui inclut les revues littéraires et artistiques qui nous concernent. Leur nombre se démultiplie, rendant moins visibles ces « laboratoires » des idées et les « enfermant dans des cercles plus restreints » (73), tandis que les revues généralistes sont perçues comme moins pertinentes.

Dans son rapport, Sophie Barluet souligne une seconde conséquence des mutations de l'information au tournant du XX^{ème} siècle : la disparition de la figure de l'intellectuel engagé dans la société française à la fin des années 1980. Elle explique : « Il ne reste en effet plus que des souvenirs, amers pour certains, nostalgiques pour d'autres, de l'« engagement » théorisé par Sartre dans le premier numéro des *Temps modernes* en 1945 qui voulait faire de l'écrivain un acteur social responsable du dévoilement du monde, loin du Parnasse et de l'art pour l'art. »

(12) Plus largement, elle souligne la disparition de la figure de « l'intellectuel·le écrivain·e », les auteur·rices s'éloignant des débats politiques dans un contexte où la société française s'intellectualise, ce qui est visible dans les médias (13).

Ce changement structurel est particulièrement significatif en ce qui concerne l'œuvre de Rich, écrivaine engagée avant tout, décrite comme une « intellectuelle publique » (Koestenbaum). Alors que nous avons constaté le dynamisme des revues françaises dans les échanges transatlantiques, celles-ci voient en même temps leur rôle se limiter au début du XXI^{ème} siècle. Ceci révèle donc un autre facteur qui pourrait expliquer que les traductions de Rich n'ont pas connu de « transition » entre les revues dans lesquelles elles ont d'abord été publiées et le support du recueil.

Le constat pessimiste dressé par Sophie Barluet doit être nuancé : son rapport s'achève sur une exhortation à penser la place du numérique dans l'édition des revues, outil incontournable et selon elle une solution pour dépasser le recul de ce sous-champ de la production éditoriale. Mais ce rapport a été publié en 2006, alors que peu de revues avaient abandonné le support papier ou intégré une double publication, physique et virtuelle (94-95). Des études plus récentes permettraient d'affiner cette projection. Nous allons maintenant revenir sur l'importance du numérique dans la diffusion de l'œuvre de la poésie étatsunienne en France.

Le rôle d'internet

Depuis le début des années 2000, Internet prolonge ce rôle primordial des revues, qui sont nombreuses à avoir adopté le format numérique. Nous nous intéresserons à deux initiatives qui, grâce à la publication en ligne, proposent de véritables anthologies vives de poésie. Internet donne en effet des possibilités de stockage des archives impensable avec le format physique. Ainsi, tous les numéros de *Double Change* sont accessibles sur le site internet de cette revue en ligne dirigée par un collectif d'enseignant·es-chercheur·ses, traducteur·rices, journalistes français·es, étatsunien·nes et marocain. Il s'agit d'un « projet évolutif qui milite en faveur de la poésie américaine et française dite expérimentale » (rubrique « about us⁸⁸ ») qui a commencé en 2000. *Double Change* est aussi une association avec « une branche en France et une autre ramification aux Etats-Unis » (175). L'association organise des lectures bilingues filmées et archivées. *Double Change* est donc une revue qui dépasse largement le cadre de la publication numérique puisque son site internet constitue un recueil d'archives précieuses sur la poésie dite

⁸⁸ Double Change, About us (consulté le 31/08/2018= http://doublechange.org/about_us/)

« expérimentale » (nous reviendrons sur cette dénomination dans le chapitre II.3), et que cette association est à l'origine de lectures publiques.

Nous avons déjà mentionné Poezibao (voir I.1.3, « les médiateur·rices »). Le site de Florence Trocmé consacré à « l'actualité éditoriale de la poésie » fait « un travail de journalisme » qui se concentre sur la poésie publiée (« à propos⁸⁹ »), poésie de langue française ou traduite. Florence Trocmé met en effet en avant les traducteurs et traductrices de poésie étrangère. Le site créé en 2004 est constitué de plusieurs catégories, la principale étant une « anthologie permanente », archive vivante commencée au début des années 2000. Poezibao propose également de retrouver les actualités de la poésie en France, notamment les événements (lectures, festivals) qui ont lieu à Paris et en province. On retrouve aussi des « notes de lectures », des entretiens avec des auteur·rices, et « Notes sur la création », section qui s'intéresse au processus de création de la poésie. Toutes ces sections incluent des contributions de poète·s ou éditeur·rices, créant un réseau qui rend visibles les acteurs et actrices du champ poétique et leurs actualités. Une section est aussi dédiée aux revues, avec des articles sur les derniers numéros de périodiques qui s'intéressent à la poésie, occasionnellement ou exclusivement. Les derniers articles, datant d'août 2018, traitaient de *Les Carnets d'Eucharis*, *La Revue des Belles-Lettres* et *Europe*. De plus, Poezibao héberge la revue *Nue*, créée en 1994 et consacrée à la poésie contemporaine. Par son ampleur et sa durée, Poezibao est un portail d'accès à la poésie en France. Support de référencement unique, ce site constitue un point de départ vers d'autres sources, en ligne ou non.

Si l'on s'en tient au corpus que constituent les traductions des poèmes d'Adrienne Rich en français, on peut constater que seule la revue scientifique *Translationes* permet de consulter en ligne et même de télécharger le numéro qui contient la traduction du poème d'Adrienne Rich par François Chapron. Les traductions de cinq poèmes ont été reproduites sur le site Poezibao. À partir de la page « anthologie permanente : Adrienne Rich », on peut accéder à des poèmes ou extraits de poèmes traduits par Claire Malroux initialement publiés dans *Le Nouveau Recueil*, par Chantal Bizzini dans *Europe* et *Rehauts*, ainsi qu'aux traductions inédites d'Anne Talvaz et Thibaut Von Lennep. Notons toutefois qu'il est peu aisé de naviguer entre les pages et donc d'avoir une vue d'ensemble des extraits⁹⁰. Face au travail titanesque d'anthologie qu'elle accomplit, on comprend aisément que Florence Trocmé, seule rédactrice des articles sur Rich (et de Poezibao en général), ne puisse assurer une navigation optimale sur le site.

⁸⁹ Poezibao, A propos de Poezibao (consulté le 31/08/2018) https://poezibao.typepad.com/poezibao/qui_fait_ipoezibaoi_.html

⁹⁰ Poezibao, Anthologie permanente : Adrienne Rich (consulté le 01/09/2018) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/07/adrienne_rich_p.html

Le numérique a démultiplié les possibilités de diffusion de la poésie, dont la brièveté formelle constitue une caractéristique importante pour ce qui est de l'édition. Alors que ce milieu connaît une crise depuis le tournant du numérique, la poésie semble trouver un nouvel axe de diffusion sur Internet.

L'enjeu du support

Les descriptions que nous venons de proposer des supports de publication de la poésie en France éclairent le constat dressé sur la situation de la poésie d'Adrienne Rich dans ce champ éditorial national. La nature parcellaire ou fragmentaire de la publication de poésie est propre à toutes les auteurs et autrices. La forme courte est propice à la démarche anthologique et à la publication dans des périodiques. Il serait intéressant d'observer en France quels poètes et poétesses sont traduits de la même façon qu'Adrienne Rich, sans avoir de recueils publiés. Nous avons dans le chapitre suivant effectué un recensement « positif » (là où la précédente démarche aurait été « négative ») des poètes mais surtout des poétesses contemporaines d'Adrienne Rich dont des recueils ont été publiés en France. Pour l'heure, nous ferons quelques remarques qui peuvent expliquer l'absence d'un tel recueil de Rich.

Tout d'abord, de nombreux éditeurs et traducteurs constatent le manque de traductions de poésie en France, et notamment de poésie étatsunienne. Le paradoxe est que les États-Unis sont devenus le pays dont on traduit le plus de livres en France et dans le monde, un succès commercial mais également littéraire « dans l'acception la plus noble de l'expression » puisque la littérature étatsunienne jouit d'un capital symbolique très élevé au sein des échanges intellectuels internationaux depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Face à ce constat, les éditeurs et traducteurs entreprennent des efforts considérables pour traduire la poésie étatsunienne en français, comme on peut le voir dans les propos d'Emmanuel Hocquard et dans le succès d'initiatives comme *Double Change*.

Ainsi, on pourrait supposer que l'absence d'Adrienne Rich en France vient de l'ampleur de la tâche à accomplir— le grand nombre de poètes et poétesses étatsuniennes à traduire en français. Cependant, l'importance de son œuvre dans le champ littéraire étatsunien devrait faire de sa traduction une priorité. Avant de revenir sur ce point, complétons le panorama que nous avons fait du contexte d'intraduction —la France— par une brève étude de la place du genre poétique au sein du champ littéraire.

2.3.3. Les acteurs et actrices de l'édition de poésie traduite

Qui publie et traduit ?

Afin d'avoir une vue d'ensemble du champ éditorial français en matière de poésie traduite, nous avons tenté de faire le tour des maisons d'édition qui publient de la poésie traduite. Nous en avons dressé une liste consultable en annexe de cette thèse. Sans être exhaustive, elle nous permet d'avoir des points de comparaison pour considérer la place que n'occupe pas la traduction de l'œuvre de Rich en France. Sans surprise, notre premier constat a été de voir que la majorité des maisons d'édition qui publiaient de la poésie traduite proposaient dans leur catalogue de la poésie de langue anglaise, langue hypercentrale dans les échanges internationaux. Dans son article « Qui publie de la poésie traduite en France ? », publié en 1993, Jean-Yves Masson affirme que « [p]armi les 'grands' éditeurs, seul Gallimard a eu une politique continue de traduction de poésie » (7). Selon lui, « [d]e grandes maisons d'édition n'accueillent de poésie en traduction que sur des décisions ponctuelles » (7). Bien que cet article ait été publié il y a plus de vingt-cinq ans, le constat dressé nous semble toujours d'actualité. En effet, il souligne que les grands éditeurs comme le Seuil ne traduisent pas beaucoup, ou plus précisément, ils traduisent principalement les très grands noms de la poésie de langue anglaise comme T.S. Eliot ou Dylan Thomas dans le cas du Seuil.

Les maisons qui traduisent le plus de poète·s·s·es de langue anglaise, et surtout étatsuniens, sont Gallimard, Corti, La Différence et Royaumont (désormais chez Créaphis). Ces trois maisons d'édition comptent plusieurs dizaines de noms de poètes et poétesses étatsunien·nes dans leur catalogue. Dans le catalogue de la collection « Poésie » chez Gallimard, on trouve des recueils de Sylvia Plath (traduite par la poétesse Valérie Rouzeau), d'Emily Dickinson (traduite par Claire Malroux), mais aussi de W.H. Auden. C'est chez Gallimard qu'a été publiée l'anthologie bilingue *Vingt poètes américains* éditée par Michel Deguy et Jacques Roubaud en 1980, inspirée par *41 Poètes américains d'aujourd'hui* de Serge Fauchereau, publiée en 1971. Parmi les poètes et poétesses traduit·es, on trouve Robert Duncan, Clayton Eshleman, Denise Levertov, George Oppen, Jerome Rothenberg, Gertrude Stein, Rosmarie Waldrop, et Louis Zukofsky. Parmi les traducteurs et traductrices, on peut noter Anne-Marie Albiach, Claude Roy, et Claude Royet-Journoud, qui participent à de nombreuses initiatives de traduction de poésie étatsunienne.

Chez Corti, on trouve plus d'une vingtaine de poétesses et poètes étatsuniens dans la « série américaine » dont l'objectif est d'accueillir « des voix majeures du vingtième siècle (William Carlos Williams, George Oppen, Lorine Niedecker, Marianne Moore, etc.) et des

contemporains (Cole Swensen, Claudia Rankine⁹¹, Peter Gizzi, etc.)⁹². » Parmi les traducteurs et traductrices, on retrouve notamment Yves Di Manno (George Oppen, Jerome Rotheberg, William Carlos Williams), Martin Richet (Robert Duncan, Larry Eigner) et Claire Malroux, traductrice des quatre recueils d'Emily Dickinson publiés chez Corti et des deux livres de Wallace Stevens, ainsi qu'Olivier Brossard (John Ashbery, Keith Waldrop), qui fait partie du comité de rédaction de *Double Change*. Les éditions de la Différence ont malheureusement été placées en liquidation judiciaire en 2017 après 40 ans d'existence⁹³. Dans leur catalogue, on pouvait trouver une vingtaine de recueils de poésie étatsunienne, notamment la poésie de Marilyn Hacker, C.K. Williams, Ted Hughes, Hart Crane, Malcolm Lowry, Gary Snyder, entre autres, pour ce qui est de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Le Britannique Philip Larkin fait aussi partie du catalogue, ainsi que des poètes et poétesses plus ancien·es comme Gerard Manley Hopkins, H.D., John Millington Synge, Lord Tennyson, Emily Dickinson, etc.

Entre 1983 et 2000, la Fondation Royaumont a organisé des événements importants autour des arts et de la poésie, en particulier des séminaires de traduction collaborative encadrés par Emmanuel Hocquard (Mousli et Bennett 169). Aujourd'hui, l'impulsion lancée à l'abbaye de Royaumont a été reprise dans les activités de l'association Un Bureau sur l'Atlantique et aux éditions Créaphis, qui ont des collections nommées Les Cahiers de Royaumont et Un Bureau sur L'Atlantique. La première, dirigée par Rémy Hourcade, est présentée ainsi : « Consacré à un seul poète, chacun des livres de cette collection, qui voudrait constituer peu à peu une anthologie de la poésie contemporaine, est issu d'un séminaire de traduction collective, dont le résultat est relu et préfacé par un des participants⁹⁴. » Cette collection regroupe des traductions de diverses langues, notamment de l'anglais, avec des poète·s·s·es australien·es et irlandais·es. La majorité des textes de langue anglaise chez Créaphis provient des États-Unis et elle est regroupée dans la collection Un Bureau sur l'Atlantique, uniquement destinée à la poésie contemporaine étatsunienne. On retrouve entre autres Norma Cole, Rachel Blau DuPlessis, Lyn Hejinian, Leslie Scalapino, Michael Gizzi, Cole Swensen, Keith et Rosmarie Waldrop. Nous avons déjà mentionné les anthologies qui ont vu le jour à la suite des séminaires de traduction collaborative : *49 + 1 nouveaux poètes américains. Anthologie de la poésie américaine de la nouvelle génération*, des auteurs et autrices choisi·es par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-

⁹¹ Notons que Claudia Rankin a dirigé l'édition des œuvres poétiques complètes d'Adrienne Rich, parues en 2016 chez Norton.

⁹² José Corti, Série Américaine (consulté le 30/08/18) <http://www.jose-corti.fr/collections/serie-americaaine.html>

⁹³ Le Monde, Les Éditions de la Différence placées en liquidation judiciaire (consulté le 30/08/18) https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/06/28/la-maison-d-edition-la-difference-placee-en-liquidation-judiciaire_5152563_3260.html

⁹⁴ Éditions Créaphis, Les Cahiers Royaumont (consulté le 30/08/18) <http://www.editions-creaphis.com/collections/les-cahiers-de-royaumont.html>

Journoud (1991) et *À Royaumont, traduction collective (1983-2000). Une anthologie de poésie contemporaine* sous la direction de Claude Esteban, Rémy Hourcade et Emmanuel Hocquard (2000).

D'un côté, on trouve les maisons citées plus haut (Corti, Gallimard, La Différence, Créaphis) qui publient un grand nombre de titres de poésie traduite. De l'autre, d'innombrables maisons d'édition, de taille plus ou moins grande, traduisent ponctuellement des auteurs et autrices plus ou moins connus. Citons par exemple *Le Bleu du ciel* (Sarah Riggs), *Allia* (Lord Byron, Ben Lerner), *Clémence Hiver* (e.e. cummings), les éditions des Femmes - Antoinette Fouque (Sylvia Plath), les éditions de *L'Attente* (Ray DiPalma)... Certaines maisons ont des spécialisations par langue (par exemple les éditions Zinnia, qui « [...] se consacrent exclusivement à la promotion et à la diffusion des littératures latino-américaines⁹⁵ ») ou s'engagent dans la traduction, comme on peut le voir avec la collection de poésie étatsunienne chez Joca Seria, ou chez Ypsilon qui fait le choix de ne proposer pour l'instant que de la poésie traduite.

Certaines initiatives naissent de rencontres et de hasard : des éditeur·rices se lancent dans la publication de traductions après avoir rencontré un·e auteur·rice étranger·e ou son/sa traducteur·rice lors d'un événement littéraire, par exemple, ce dont témoignent Isabella Checcaglini des éditions Ypsilon et Benoît Verhille des éditions la Contre-Allée (conférences « D'un Pays l'autre », Lille, 2015 ; marché de la poésie 2017). En outre, d'autres acteurs et actrices de la traduction de poésie en France œuvrent avec à l'esprit la conscience de l'ampleur de la tâche à accomplir pour donner un aperçu de la poésie étatsunienne au lectorat français. Dans sa préface à *20 poètes d'aujourd'hui* (1980), Jacques Roubaud explique : « [...] on a voulu seulement que les poètes présents dans ce livre aient ceci de commun d'avoir, chacun, un rôle important dans la poésie américaine d'aujourd'hui, et de n'avoir pas été, ou encore très peu, traduits en France. » (10)

Le constat qui ressort de cet aperçu est que les acteurs et actrices de la traduction de poésie étatsunienne en France s'investissent dans de nombreux projets sur le long terme et chez différents éditeurs et éditrices. On retrouve très souvent les noms suivants pour la traduction : Claire Malroux, Martin Richet, Olivier Brossard. D'autres s'impliquent dans l'édition en plus du travail de traduction : Emmanuel Hocquard, Jacques Roubaud, Claude Royet-Journoud, Michel Deguy, Juliette Valéry. Les initiatives de la fondation Royaumont et leur prolongement dans *Un Bureau sur l'Atlantique* constituent un pôle crucial dans la diffusion de la poésie étatsunienne en France.

⁹⁵ Éditions Zinnia, À propos des éditions Zinnia... (consulté le 30/10/2018) <http://www.zinniaeditions.com/a-propos.php>

Qui est traduit·e ?

Ce recensement nous a permis de constater que les mêmes noms revenaient constamment. Nous pouvons les classer en trois grandes catégories ou époques. D'abord, avant la modernité : Shakespeare bien sûr, Lord Byron, Percy Bisshe Shelley, John Keats, Emily Dickinson, Walt Whitman ; puis, le modernisme avec W.B. Yeats, W.H. Auden, T.S. Eliot, D.H. Lawrence, e.e. cummings, et les Objectivistes (Charles Reznikoff, George Oppen, Louis Zukofsky, Lorin Niedecker); et enfin des poète·s·s·es contemporain·es : John Ashbery, Keith et Rosmarie Waldrop. Reznikoff et Zukofsky. On trouve aussi des recueils de poésie confessionnelle, en premier lieu celle de Sylvia Plath, mais également Philip Larkin et Allen Ginsberg. Ce sont les grands noms qui sont publiés par les maisons d'éditions commerciales les plus importantes, mais aussi par un grand nombre de petites maisons au catalogue beaucoup plus réduit.

Dans l'interview de 2003 reproduite dans *Double Change*, Juliette Valéry résume précisément les tendances que nous venons de décrire :

Le but [de la collection *Format Américain*] demeure de rendre compte, par la publication de traductions de livres brefs, d'une certaine actualité d'écriture et de publication aux États-Unis, d'une façon à la fois plus légère et plus rapide que ne le permet l'édition traditionnelle. La collection publie de plus en plus d'auteurs de la jeune génération (Lisa Jarnot, Juliana Spahr.) mais reste également ouverte à des textes plus anciens que nous jugeons importants (*Expériences* de Bernadette Mayer, *Un langage de New York* de George Oppen.)⁹⁶

Parmi ces auteurs et autrices plus ancien·nes, elle cite « [les] Objectivistes, Black Mountain, École de New York, Language. » mais aussi des « cas isolés : les Waldrop, Bernadette Mayer, Joan Retallack, et la toute jeune génération ». On constate en effet que les poète·s·s·es de l'école de New York sont largement représentés dans le panel des auteurs et autrices traduit·es en français, notamment John Ashbery, Frank O'Hara, James Schuyler, Ted Berrigan, Ron Padgett, pour ne citer que ceux que nous avons déjà mentionnés. Les « Language Poets » sont également parmi les plus traduit·es en France. Nous avons déjà cité Leslie Scalapino, Charles Bernstein, Ron Silliman, Lyn Hejinian, Bob Perelman, Rae Armantrout, Clark Coolidge et Susan Howe.

Parmi les poète·s·s·es de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, ce sont donc des poète·s·s·es de mouvements d'avant-garde qui sont le plus traduit·es en France.

⁹⁶ Double Change, Entretien avec Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, réalisé par email en janvier 2003 (consulté le 08/04/19) <http://www.doublechange.com/issue4/bureau-fr.htm>

Poésie contemporaine « expérimentale » : une école franco-américaine ?

Plusieurs des initiatives qui constituent la clé de voûte des échanges poétiques transatlantiques, comme Double Change et Un Bureau sur l'Atlantique, sont claires quant à leur intention, qui est de diffuser de la poésie contemporaine. Selon Béatrice Mousli et Guy Bennett, « [d]epuis 1970, un très vif intérêt se manifeste entre la poésie française et américaine, comme en témoigne le nombre croissant de traductions publiées dans les deux pays. [...] En relation avec cette activité éditoriale en pleine expansion, un intérêt croissant pour les écritures contemporaines s'est manifesté de la part des traducteurs, des éditeurs et des lecteurs. » (137) La poésie traduite est contemporaine mais aussi expérimentale. Au sujet de la sélection des poètes et poétesses traduites dans *21+1 Poètes américains d'aujourd'hui* (1980), Emmanuel Hocquard a écrit dans *49+1 Nouveaux poètes américains* (1991) (cité dans Mousli et Bennett 156) :

Nous souhaitons mettre en évidence... un certain nombre de critères caractéristiques : priorité donnée à la langue, prise comme substance ou matière du poème et non plus comme simple instrument d'expression ou vernis esthétique ; richesse et complexité d'inventions formelles...; mobilité, liberté et dynamisme d'une poésie vigilante, en rupture avec les modèles formellement et idéologiquement académiques et conservateurs... (12-13)

On pourrait donc parler d'une poésie étatsunienne d'avant-garde.

Parmi ces échanges, on constate que les noms de Ron Padgett, John Ashbery et Keith et Rosmarie Waldrop reviennent très fréquemment. Ces poètes et poétesses traduisent de la poésie française autant qu'ils sont traduits en France. La poésie de John Ashbery a été traduite entre autres par Anne Talvaz (Seuil et UBSA) et Olivier Brossard (Joca Seria, Corti). John Ashbery a traduit des poèmes d'Arthur Rimbaud, Raymond Roussel, Max Jacob, Alfred Jarry, Antonin Artaud, Pierre Reverdy, Stéphane Mallarmé, publiés dans des recueils ou dans une anthologie, *Collected French Translations : Poetry* (2014). Ron Padgett a publié dans des recueils ses traductions de Pierre Reverdy, Blaise Cendrars et Guillaume Apollinaire. Il travaille également avec des traducteurs français sur les textes d'autres poète·sses étatsunien·nes, notamment Frank O'Hara avec Olivier Brossard. Ses poèmes ont été traduits par ce dernier.

Keith Waldrop a lui aussi traduit Baudelaire, ainsi qu'Alfred Jarry, Jean Grosjean, et des poète·sses qui sont aussi traducteurs et traductrices : Claude Royet-Journoud, Jacques Roubaud, Anne-Marie Albiach, Marie Borel. Ces dernier-es ont également publié leurs traductions de l'œuvre de Keith Waldrop. De plus, Rosmarie Waldrop a traduit notamment les d'Emmanuel Hocquard et Jacques Roubaud. Le cas de la poésie d'Emmanuel Hocquard est particulièrement révélateur : des recueils de ses poèmes ont été traduits aux États-Unis par les poète·sses Michael Palmer (avec une postface de Norma Cole), Cole Swensen, Ray DiPalma, autant de noms qui reviennent dans les catalogues de poésie étatsunienne traduite en France.

On voit donc ici un véritable travail de traduction réciproque entre ces poète·s·ses et traducteur·rices français·se et étatsunien·nes.

Béatrice Mousli et Guy Bennett remarquent d'ailleurs : « quand les deux poésies se rencontreront dans la deuxième moitié des années 1980, il ne s'agira pas de deux écritures distinctes suivant chacune sa voie, mais bel et bien des deux faces d'un seul et même poème écrit simultanément dans deux langues différentes. » (136) De façon significative, dans leur ouvrage *La littérature française au présent* (2008), Dominique Viart et Bruno Vercier regroupent la plupart des poète·s·ses français·se cités dans le groupe d'Un Bureau sur l'Atlantique dans leur chapitre sur « la poésie radicale ». Selon les auteurs, « comme les prosaïques, [ces poètes] contestent le lyrisme, mais sur d'autres bases : il ne s'agit plus de refuser le pathos ou le sublime, mais d'affirmer la nature proprement textuelle de la poésie. » (478) Parmi eux, ils citent des « poètes grammairiens », notamment Jacques Roubaud, Claude Royet-Journoud, Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach, Daniel Fourcade, autant de poète·s·ses qui ont contribué aux traductions collaboratives d'Un Bureau sur l'Atlantique, en particulier l'anthologie *Vingt poètes américains* (Gallimard, 1980). On trouve aussi Jean Daive qui a traduit entre autres Norma Cole et Robert Creeley. Peut-on parler d'un mouvement franco-étatsunien dans la poésie contemporaine ? Force est de constater les affinités qui se sont créées entre ces poète·s·ses des deux côtés de l'Atlantique.

Mise en perspective

Il apparaît que le groupe de traducteur·rices et poète·s·ses réuni·es autour d'Un Bureau sur l'Atlantique domine les publications de poésie étatsunienne en France. Or, comme nous l'avons précisé, il s'agit d'une poésie contemporaine voire expérimentale. Dans sa recension de *Poésies des deux mondes* pour *Acta Fabula*, Florence Trocmé loue dans un premier temps les mérites de l'entreprise de Béatrice Mousli et Guy Bennett avant de pointer du doigt l'absence dans la dernière partie de leur ouvrage (« 1970-2000 / De 'néo-présent' à 'post-présent' ») de quelques grands noms de la traduction de poésie étatsunienne en France :

Mais se trouvent ainsi passés sous silence de multiples échanges permis notamment par le travail de traductrice d'une Claire Malroux (Adrienne Rich, C.K. Williams, Derek Walcott (Prix Nobel de littérature !), Charles Simic, Anne Carson, Marilyn Hacker), d'un Jean Migrenne (Rita Dove, James Emmanuel, August Kleinzahler (parmi beaucoup d'autres), les très nombreuses traductions de l'américain vers le français publiées par exemple dans *le Nouveau Recueil* (Rich, Bishop), dans *Siècle 21* (Hayden Carruth, Marie Ponsot, Lawrence Joseph traduits par Jean Guiloineau, Catherine Pierre, etc.) ou dans *Europe* avec un numéro spécial *Poésie américaine contemporaine* en 2004 (Marie Ponsot, W.S. Merwin, Yerra Sugarman, etc.). Oublier aussi le travail inlassable de passeur de la poésie française accompli par une Marilyn Hacker qui a publié maintes et maintes traductions de Guy Goffette, Vénus Khoury-

Ajoutons que Marilyn Hacker est également active dans la diffusion de la poésie étatsunienne en France, puisqu'elle fait partie du comité de rédaction de la revue *Siècle 21*. Florence Trocmé résume parfaitement le constat que nous avons fait : l'état des lieux dressé par Béatrice Mousli et Guy Bennett est admirable mais demeure incomplet dans la mesure où il se limite à la poésie dite « expérimentale ».

Ce constat révèle plus généralement que l'accent est mis sur ce type de poésie car ce sont les poètes et poétesses qui appartiennent à ce courant qui traduisent le plus de poésie, et sans surprise, ils et elles traduisent les textes pour lesquels ils et elles ressentent une affinité. Florence Trocmé y voit une vue « partielle sinon partiale. Autrement dit, un angle a été nettement privilégié autour des tendances les plus contemporaines de la poésie américaine, dont en France plusieurs groupes actifs assurent une sorte de promotion, tels *Un bureau sur l'Atlantique* ou *Double Change*. » Se dessine un axe privilégié de la réception réciproque d'une poésie étatsunienne et d'une poésie française qui se ressemblent. En France, les acteurs et actrices de ces échanges soutenus font beaucoup pour la réception de la poésie étatsunienne tout en affirmant clairement se concentrer sur la poésie contemporaine et sans volonté d'exhaustivité. Ils et elles sont des spécialistes de ce type de poésie étatsunienne en France, mais sont peut-être perçus comme les spécialistes de la poésie étatsunienne en général. Il semble que le dynamisme de leurs productions en matière de traduction et la visibilité de leurs choix saturent les possibilités de réception de la poésie étatsunienne en France : le champ éditorial de poésie traduite, même s'il s'avère dynamique, demeure un microcosme aux capacités de diffusion limitées. Face à l'ampleur de la tâche à accomplir en traduction de poésie étatsunienne, ce sont des écoles et groupes clairement définis qui sont reçus en France. Les poètes et poétesses qui ne sont pas rattachés à des mouvements en particulier risquent d'être moins traduits, comme on a pu le constater.

On peut toutefois se demander pourquoi l'auteur et l'autrice de *Poésies des deux mondes* ont passé sous silence les acteurs et actrices de la traduction de poésie étatsunienne en France mentionnés par Florence Trocmé qui ne font pas partie de cette tendance expérimentale. S'agit-il d'un oubli ou cette omission serait-elle volontaire, et alors symptomatique d'un goût français contemporain qui n'adhérerait pas à la poésie dont Rich est une représentante ? Sans pouvoir donner de réponse définitive à cette question, nous remarquons que cette situation est à nuancer dans la mesure où Omar Berrada, un des éditeurs de *Double Change*, un des principaux supports de diffusion de la poésie expérimentale étatsunienne en France, a

également traduit un poème d'Adrienne Rich – « Images for Godard » paru dans *Action Poétique* en 2010.

En outre, afin de mieux comprendre le rapport de la poésie Rich avec l'expérimentation, nous analyserons les enjeux de sa poésie en traduction dans la section 3 de ce chapitre. Mais d'abord, revenons sur un dernier aspect de notre recensement : la place des poétesses parmi les auteurs et autrices publié·es.

Comparaison : poétesses contemporaines d'Adrienne Rich

L'exemple des anthologies

Premièrement, notons que la proportion de poétesses dans les publications en France est loin d'être paritaire. Par exemple, *Un siècle de poésie française. Gallimard 1911-2011* donne à lire des poèmes de cent auteurs et autrices français·es, parmi lesquels on ne trouve que quatre femmes. Cette anthologie toute récente proposée par une des plus grandes maisons d'édition françaises, qui s'intéresse beaucoup à la poésie (de langue française et également traduite, comme nous l'avons déjà vu) perpétue donc un schéma dans lequel un nombre infime de femmes accèdent à la renommée au sein de l'espace public, en l'occurrence du champ éditorial.

Il existe des anthologies de poésie de femmes en France, notamment *Poèmes de femmes des origines à nos jours : Anthologie*, avec des textes choisis par Régine Desforges, paru au Cherche-Midi en 2009, ou encore *Couleurs Femmes* publié en 2010 avec une préface de Marie-Claire Bancquart. Une rapide recherche bibliographique apporte dans les premiers résultats une publication québécoise, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec : des origines à nos jours* (2003). En traduction, on trouve *Ecrire au féminin, anthologie de poésie féminine mondiale*, et pour ce qui est de l'anglais, citons *Women* d'Olivier Apert et *Beat Attitude : Femmes poètes de la Beat Generation* (2018). Ce dernier exemple confirme l'intérêt des acteurs et actrices du champ éditorial français pour des mouvements littéraires précis. Les auteurs et autrices Beat, romancier·es ou poète·s·s·es, font l'objet de nombreuses traductions en français. Cependant, cet intérêt pour les femmes de ce mouvement émane d'une poétesse et traductrice espagnole, qui avait conçu cette anthologie dans sa langue maternelle dans un premier temps.

Les titres de ces différents ouvrages soulignent la difficulté de nommer celles que nous avons pris le parti de désigner comme « poétesses » et « autrices⁹⁷ » : « poésie féminine », « femmes poètes », mais aussi un « écrivain-femme » (Brunel 259). Dans sa préface à *Couleurs Femmes*⁹⁸, Marie-Claire Bancquart rejette le terme « poétesse » : « ne disons pas 'poétesses',

⁹⁷ Voir introduction et Viennot (2014).

⁹⁸ Titre emprunté à celui d'un recueil de la poétesse Guénane Cade, *Couleur Femme* (éditions Rougerie) (6). Le titre original, avec « femme » en suffixe qui vient modifier le substantif, et le singulier qui n'est pas sans rappeler

mot désuet, laid, non conforme de plus, à l'étymologie⁹⁹ ! » Puis elle ajoute : « Mais pourquoi pas une *Anthologie de la poésie féminine* ? Ah, c'est que parler de la 'poésie féminine', c'est aussitôt établir une différence, voire une opposition, par rapport à la poésie des hommes. » Marie-Claire Bancquart décrit ensuite les textes traitant de « l'écriture féminine » comme « peu convaincants » (7). Il semble que le positionnement des éditeurs et éditrices de ces anthologies – pour ne prendre que ce support comme exemple – ne sachent où placer leur entreprise dans l'histoire des idées comme dans les mouvements sociaux. Un ouvrage traitant des productions littéraires de femmes est-il nécessairement féministe ? Au vu des apports des deuxième et troisième vagues féministes, nous soutenons que c'est le cas. Cette idée sera développée dans le prochain chapitre de cette thèse.

Les poétesses traduites

Pour revenir à la poésie traduite, notre recension a permis de révéler qu'environ la moitié des maisons d'édition que nous avons répertoriées proposaient la poésie d'autrices de langue anglaise – en grande majorité étatsunienne – dans leur catalogue, dans des recueils individuels ou des anthologies collectives. Parmi les poétesses modernistes, on retrouve en français les œuvres de Gertrude Stein en premier lieu, puis Lorine Niedecker, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, et également Muriel Rukeyser. Parmi les poétesses de la génération de Rich, on trouve en plus grand nombre des recueils de Norma Cole et Cole Swensen, rattachées à l'avant-garde qui gravite dans les projets d'Un Bureau sur l'Atlantique, ainsi que Lyn Hejinian et Rosmarie Waldrop. Des recueils de textes de Denise Levertov (née en Angleterre mais devenue citoyenne américaine) et de Marilyn Hacker sont aussi parus.

Mais parmi les poétesses de la génération d'Adrienne Rich, la plus traduite est de loin Sylvia Plath. En 2011, Gallimard a publié ses *Œuvres* choisies dans la collection Quarto sous la direction de Patricia Godi. Plath est la seule poétesse à figurer dans cette collection prestigieuse. Notons que le roman, les nouvelles, et les lettres de Sylvia Plath, inclus dans l'édition Quarto, font également l'objet de publications séparées. *Ariel* et *The Bell Jar* ont même été publiés plusieurs fois, dans différentes traductions¹⁰⁰. Le parallèle entre les œuvres d'Adrienne Rich et de Sylvia Plath nous paraît particulièrement éclairant. Il sera traité dans le troisième chapitre de cette partie (II.3). À première vue, on pourrait supposer qu'un des points

une forme d'essentialisme du genre, mériterait un commentaire fourni. Le titre de l'anthologie de Marie-Claire Bancquart semble éviter cet écueil en passant au pluriel, mais le propos de l'éditrice dans sa préface laisse sur un vide critique et théorique.

⁹⁹ Cependant, l'usage de « poétesse » est avéré dès le Moyen-âge. Voir Viennot (2014).

¹⁰⁰ *Ariel* : traduction de Laure Vernière, éditions *Des Femmes*, 1978 ; traduction de Patricia Godi, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004 ; traduction de Valérie Rouzeau, Gallimard, 2009. *The Bell Jar* : traduction de Michel Persitz, Denoël/Gonthier, 1972 ; traduction de Caroline Bouet, Denoël, 2014.

de divergence entre les œuvres de Rich et de Plath est justement la diversité des genres traités par cette dernière. Cela aurait-il contribué à l'engouement pour l'œuvre de Plath en France ?

Il ressort de cette recension que parmi les autrices étatsuniennes traduites en France, aucune n'est passée à la postérité pour son féminisme. Denise Levertov a participé à des luttes sociales, y compris féministes, mais ne se définissait pas comme telle : « While Levertov has never called herself a feminist, her work insists on the place of politics in personal life (and in poetry)¹⁰¹. » Seule Muriel Rukeyser a été étroitement liée au mouvement féministe, comme l'explique Michael Thurston : « it was, in fact, Rukeyser's feminism and her vocal opposition to the War in Viet Nam that drew the attention of a new generation to her poetry in the 1960s¹⁰². » Pourquoi trouve-t-on si peu de poétesses féministes étatsuniennes dans les traductions françaises ? Adrienne Rich est reconnue comme une des poétesses les plus importantes de sa génération, de même qu'Audre Lorde¹⁰³, connue pour son engagement féministe, ou une figure littéraire du mouvement pour les droits civiques, Maya Angelou, dont la poésie semble être dans la même situation que celle d'Adrienne Rich¹⁰⁴.

Ces constats font écho aux remarques de Gisèle Sapiro :

Ces décalages peuvent aussi tenir aux propriétés sociales des auteurs. Ainsi, par exemple, les chances d'une écrivaine d'être traduite en langue étrangère sont moindres que celles d'un écrivain, les mécanismes sociaux de sélection jouant au niveau international encore plus fortement qu'au niveau national – et cela bien que l'appartenance de l'auteure au sexe féminin se soit transformée, de handicap qu'elle était, en atout sur le marché anglo-américain, dans le domaine littéraire à tout le moins. Un tel handicap peut retarder la réception à l'étranger d'une œuvre dont la grandeur est unanimement reconnue au pôle de production restreinte d'un champ éditorial national, à l'instar de celle de Marie NDiaye. (2012 : 23-24)

Cette analyse résume parfaitement la situation dans laquelle se trouve la poésie d'Adrienne Rich en France. Son genre/*gender* est doublement mis en avant par son engagement féministe. Les enjeux de son féminisme dans la réception de son œuvre sont le sujet du prochain chapitre.

Pour conclure, rappelons qu'une deuxième explication se dessine : Adrienne Rich n'appartient pas aux mouvements littéraires étatsuniens privilégiés en France par les principaux acteurs et actrices du sous-champ de poésie traduite, les Modernistes, les Language Poets, mais aussi les Beats et poètes et poétesses contemporain-es. Remarquons d'ailleurs que les traducteurs et traductrices de ces poésies s'intéressent à un grand nombre de poétesses (Leslie Scalapino, Lyn Hejinian, Cole Swensen, Rosmarie Waldrop, Diane DiPrima, etc). Mais la

¹⁰¹ Zeuenergen, Susan J., Denise Levertov, in Davidson, Cathy N., Wagner-Martin, Linda (éd.), *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*. Oxford University Press, Oxford, 1995.

¹⁰² Modern American Poetry, Muriel Rukeyser : biographical sketch by Michael Thurston (consulté le 07/09/2018) http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/rukeyser/bio.htm

¹⁰³ Certains de ses essais ont été publiés au Canada et en Suisse (voir introduction).

¹⁰⁴ Des recherches plus poussées sur cette situation seraient les bienvenues.

poésie d'Adrienne Rich diffère de celle des poètes et poétesses expérimentaux·ales. Adrienne Rich fait partie de la génération de poétesses et poètes venu·es après celle des derniers grand·es modernistes, et qui précède les Language Poets ou expérimentaux traduits par Un Bureau sur l'Atlantique, notamment. Rich est contemporaine des auteurs et autrices de l'école de New York mais ceux-ci pratiquaient une poésie expérimentale, décrite comme avant-gardiste, ce qui n'est pas le cas de la poésie de Rich. Néanmoins, cette poésie peut présenter des difficultés particulières en traduction.

3. La poésie de Rich est-elle difficile à traduire ?

Rappelons d'abord qu'Adrienne Rich ne fait partie d'aucune des écoles ou mouvements que nous avons cités plus haut (p.144). Elle a cependant été rapprochée du courant confessionnel pendant les années 1960-70. Avant de revenir sur ce point et d'analyser la place de l'expérience dans la poésie de Rich, voyons en quoi on peut qualifier son œuvre de « postmoderne ».

3.1. Une poésie « postmoderne » ?

Nous entendons le terme « post-moderne » avec toutes les réserves qui entourent son utilisation, surtout en ce qui concerne la poésie¹⁰⁵. L'acception la plus large du terme suppose simplement la suite du modernisme. D'un point de vue strictement générationnel, Rich arrive en effet après « le haut modernisme » (Baldick 201). Parlant de la poésie contemporaine française, Jean-Michel Maulpoix ne rejette pas la dénomination « postmoderne » :

Cette notion pourrait convenir pour désigner la curieuse situation d'héritier qui est celle des contemporains. Ils ont reçu du passé quantité d'œuvres et de formes vis-à-vis desquelles il leur est difficile d'affirmer une originalité nouvelle. Autrement plus large et plus divers, l'héritage de nos contemporains fait se côtoyer dans le plus grand désordre des œuvres anciennes et nouvelles, venues de toutes parts. Il engendre un vertige et conduit souvent les auteurs à faire la part belle au jeu citationnel et à l'ironie.¹⁰⁶

La poésie de Rich interroge de façon incessante des canons traditionnels : Rich cite beaucoup les poète·s et penseur·ses du passé, notamment dans « Snapshots of a Daughter-in-Law »,

¹⁰⁵ « As applied to literature and other arts, the term ["postmodernism"] is notoriously ambiguous, implying either that modernism has been superseded or that it has continued into a new phase. » (Baldick 201)

¹⁰⁶Jean-Michel Maulpoix, La poésie française depuis 1950 (consulté le 09/04/19) <https://www.maulpoix.net/Diversite.html>

poème-phare dans lequel elle questionne son héritage littéraire, soulignant la misogynie qui le parcourait. Elle tente alors de mettre au jour un canon féminin (Emily Dickinson, Simone de Beauvoir, notamment). Avec ce jeu de citations et de références intertextuelles, elle pratique le collage, technique postmoderne (voir par exemple « The Phenomenology of Anger », Diaz-Diocaretz 140). Avec des poèmes comme « Char », on voit que la poétesse tente de faire sens du canon occidental dans sa diversité.

Selon Alice Templeton, la poésie de Rich dépasse le modernisme et revient à une forme de romantisme car elle tente de réconcilier poésie et politique là où le modernisme voyait la création littéraire comme autonome : « Modernism was post-romantic in its effort to disconnect poetry from political revolution. » (10) La poésie de Rich devient clairement engagée à partir de la fin des années 1960. Elle dénonce les injustices sociales et le poids écrasant du patriarcat en questionnant l'Histoire et les grands textes qui la fondent – la pratique de la « Re-vision ». En ce sens, sa poésie est expérimentale et radicale au sens politique du terme. Il n'en reste pas moins que la poésie de Rich est le lieu d'une pratique concrète de la redéfinition de la langue, reflet d'une subjectivité qui se pose comme radicale par rapport à une tradition littéraire occidentale masculine. Cette subjectivité se révèle dans l'ancrage temporel que Rich donne à ses textes : « [d]ater ses poèmes signifie en monter la précarité : « J'ai commencé à dater mes poèmes à un certain moment en 1954. J'avais épuisé le genre de poésie que j'écrivais dans *The Diamond Cutters* et je me sentais embarquée dans un processus d'expérimentation et d'exploration, tant du point de vue de la forme que des matériaux ; j'avais besoin de permettre au poème de parler pour un moment particulier » (citation traduite tirée de *Poems Selected and New* ; Lemardeley 83)

Passant outre le constat de l'impossibilité de la parole après la Shoah, elle cherche inlassablement à bâtir une langue autre. La description que fait Jean-Michel Maulpoix de la poésie postmoderne est éclairante à ce sujet :

Peut-être l'aventure des formes est-elle à présent close. Le poète contemporain peut éprouver le sentiment d'avoir atteint quelque chose comme les limites du langage, voire la fin de toute croyance dans les pouvoirs de la poésie. Il garde en mémoire le mot d'Adorno affirmant l'impossibilité de la poésie après Auschwitz. Il est tenté de répéter, avec Denis Roche, "la poésie est inadmissible"¹⁰⁷.

Pour Rich, un « langage commun » est à trouver pour renouveler une langue sclérosée par le traumatisme de la Shoah et la conscience que le langage est un des lieux de domination du pouvoir patriarcal. Au fil de sa longue carrière, la poésie d'Adrienne Rich n'aura de cesse de se déstructurer, la syntaxe de se fragmenter ; les échos, les passages amphibologiques, les blancs

¹⁰⁷ Jean-Michel Maulpoix, La poésie française depuis 1950 (consulté le 20/09/2018) <https://www.maulpoix.net/Diversite.html>

typographiques se font plus fréquents, laissant la place au silence. Jeannette Riley signale qu'après *Snapshots of a Daughter-in-Law*, la poésie de Rich devient plus subjective qu'universelle, notamment grâce à cette forme plus libre : « [t]he lines of the poems are looser, more experimental, and many escape conventional forms. » (17)

Un autre élément crucial de la poésie d'Adrienne Rich est la redéfinition de la situation énonciative. Selon Cheri Langdell, la situation énonciative des poèmes de *Fox* participe du caractère postmoderne de la poésie d'Adrienne Rich. Elle parle du « 'je' lyrique postmoderne » multiple employé par la poétesse dans ce recueil, en lien avec différent·es co-énonciateurs et co-énonciatrices : « the range of 'I's she employs and the range of 'you's she addresses teas[e] out her poetic purposes in the light of these intimate relationships, illustrating her sense of mission to America at this moment. » (241) Ainsi, cette caractéristique centrale de la poésie d'Adrienne Rich qu'est la redéfinition de la situation énonciative participerait du caractère postmoderne de son œuvre. Comme nous le verrons dans la partie 3 de cette thèse, il s'agit également d'une stratégie de la radicalité de son œuvre, tout comme l'intégration de l'expérience vécue dans les poèmes.

3.2. Rich : expérience et poésie

Si l'expérience vécue a une telle place dans la poésie d'Adrienne Rich, peut-on la rapprocher de la poésie confessionnelle, courant présent aux États-Unis et au Royaume-Uni dans les années 1960 ?

3.2.1. Rich et la poésie confessionnelle

Adrienne Rich utilise le vécu comme matière poétique. On trouve souvent des détails de la vie quotidienne et domestique dans ses poèmes. Font-ils partie d'une fiction générée par la *persona*, par la subjectivité lyrique mise en scène dans le poème ? C'est souvent le cas, semble-t-il. Mais on retrouve aussi des références à la vie personnelle de la poétesse : la mort de son père (« Sibling Mysteries », Lemardeley 74) ou le suicide de son mari, Alfred Conrad (« From a Survivor » ; 139). Dans son ouvrage *I Made You to Find Me. The Coming of Age of the Woman Poet and the Politics of Poetic Address*, Jane Hedley s'intéresse à la poésie de Sylvia Plath, Anne Sexton, clairement identifiées comme appartenant au courant confessionnel, mais aussi à la poésie d'Adrienne Rich. Elle examine le traitement de l'expérience personnelle dans la poésie de Rich. Jane Hedley explique : « The Confessional poets reinvigorated this quintessentially poetic figure by using it to suture their poems to their own personal lives. By

calling on specific real people, dead or living, they abrogated the distinction between poet and speaker that had become a fixed canon of both Modernist poetics and the New Criticism. » En cela, on pourrait dire que la poésie d'Adrienne Rich serait confessionnelle.

Cependant, dans *Cartographies du silence*, Marie-Christine Lemardeley revient sur la poétique commune aux œuvres de Robert Lowell ou Anne Sexton, poète et poétesse confessionnel·les. S'ils « disent tout », c'est qu'ils conçoivent l'écriture poétique comme catharsis (14). Or, chez Rich, il s'agit comme nous l'avons dit d'un souci à la fois esthétique et éthique de rendre l'expérience individuelle accessible à l'autre, à la lectrice ou au lecteur. La poétesse se révèle davantage par détour que par l'explicite (14). En effet, Jean Hedley explique : « You would learn from Lowell's *Life Studies* what private endearments he used with his wife; from Sexton's poems, the names of her two young daughters », alors que dans l'œuvre de Rich, la situation est autre :

[t]hroughout her career, Rich has also sought to place herself in dialogue with others, "not somewhere else but here." And yet she has always worried about the potential for misusing the other that this kind of interlocutory setup carries. From Rich's perspective, misuse of the other is a misuse of the power a poet wields in the world, which includes the prerogative of bearing witness for others.

Cette pudeur dans la poésie de Rich, cette conscience aiguë du pouvoir qu'elle a en tant que poétesse connue, qu'intellectuelle publique engagée, fait toute la différence. Néanmoins, l'expérience vécue constitue une matière fertile de sa poésie.

3.2.2. Le paradigme personnel/politique : une poétique féministe

Cette exploration de la subjectivité poétique est définie comme féministe par les commentatrices de l'œuvre. Alice Templeton convoque la thèse de Margaret Homan dans *Women Writers and Poetic Identity* afin de la définir : « [contemporary women poets try] to reject or escape the privileged subjectivity of masculine romantic poet (the romantic egotism that often depends on objectifying women by identifying them with nature or by denying them speaking subjectivity). » (24) Selon Homans, cela conduit à un rejet trop rapide du caractère non-littéral et figuratif du langage poétique de la part des poétesses. L'alternative serait alors d'accepter la dualité du langage afin de trouver une transcendance féministe qui révèle « that the transcendence the Romantics sought was impossible under the conditions of Romantic egotism and is only possible through collectivity » (25). Cette poétique est à l'œuvre dans les poèmes convoquant un « 'je' lyrique non littéral », comme « Phantasia for Elvira Shateyev », qui révèle la capacité de la poésie « [of] collectivizing of the self » (232). En cela, la poésie de

Rich est lyrique : « rather than being constituted by only one side of the dichotomy, subjectivity is structured by the struggle between individual and social being... » (Templeton 38). On retrouve l'importance du lyrisme dans la poésie contemporaine, soulignée par Dominique Viart et Bruno Vercier (478).

En effet, la poétique féministe rend l'expérience subjective de la poésie inséparable des considérations sociales et politiques qui l'informent (Templeton 2). L'expérience vécue du genre est révélatrice de l'intime entremêlement du personnel (ou subjectif) et du politique. La poésie de Rich est donc une mise en pratique textuelle concrète des théories de la seconde vague féministe. Afin de bouleverser le *statu quo* de la domination masculine, chercher à faire entendre sa voix est crucial, et cela passe par l'entreprise consciente de mise en relation de l'expérience personnelle et du politique. Ainsi, on peut affirmer avec Alice Templeton : « Rich's feminist poetics is a fluid, dynamic, and, above all, historicized one. » Cette expérience n'est pas sans excès ni errances, comme le souligne Claire Keyes en faisant allusion à la phase misandre de l'oeuvre de Rich dans les années 1970 : « Adrienne Rich's argument, writing to and for women—and excluding men—is a radical experiment in forging a new consciousness. » (10)

L'ancrage subjectif passe par le ressenti corporel. En effet, les rythmes dans la poésie de Rich à partir de *Snapshots of a Daughter-in-Law* sont ceux du corps qui vit, bouge, respire. La forme libre donne toute la place à la conception d'une structure qui se redéfinit à chaque poème, comme nous avons pu le constater dans la première partie de cette thèse. Dans l'oeuvre de Rich, le souci de la forme rejoint celui de l'éthique, comme le souligne Wayne Koestenbaum pour le *New York Times* dans sa critique à l'occasion de la parution des œuvres poétiques complètes d'Adrienne Rich en 2016 : « Poetry's system of cultivated sounds was, she grew to feel, a patriarchal racket. Her career staged a revolt against tamed sound. Of this conflict—the attempt to reconcile music and ethics—she founded a perpetually astonishing body of work, filled with battle cries, conversion scenes and illuminating flashes. » (Koestenbaum 2016) Mais le son n'est pas là que par souci esthétique : il vient du corps, du souffle, et, ancré dans l'expérience vécue, peut être partagé avec les autres.

Grâce à cette forme qui se partage, la lectrice ou le lecteur peut participer à l'expérience qu'est le poème. Car c'est là tout l'enjeu éthique de la poésie de Rich : « Rich's poetics depends on a reader's experience of her poetry. It is an event of cultural engagement in which the poems, resonating with and against each other, urge the reader to test various hermeneutic and ideological stances, and it requires the dialogic interaction among poet, poem, reader, and cultural context. » (Templeton 3) A ce sujet, Adrienne Rich écrit dès 1964 dans son essai « Poetry and Experience » que le poème, comme elle le conçoit, devient en partie expérience :

« What I know I know through making poems... Instead of poems *about* experiences I am getting poems that *are* experiences, that contribute to my knowledge and my emotional life even while they reflect and assimilate it. » (Gelpi 165)

La poésie de Rich est donc une expérience subjective pour la lectrice ou le lecteur avant tout. Elle est radicale dans cette approche politique autant qu'individuelle. Le verbe, le rythme, l'expérience vécue, le canon littéraire et l'Histoire sont des outils pour la poétesse qui veut bâtir une éthique autant qu'une poétique. L'engagement politique, féministe au départ, caractérise donc l'œuvre d'Adrienne Rich. Elle n'aura de cesse d'affirmer l'importance de l'engagement dans son œuvre à partir des années 1970 dans ses essais, mais aussi à travers ses poèmes, et ce toujours dans les années 2000, comme on peut le lire dans « Permeable Membrane », reproduit dans la *Virginia Quarterly Review* : « Is poetry, should it be, “political”? The question, for me, evaporates once it's acknowledged that poetic imagination or intuition is never merely unto-itself, free-floating, or self-enclosed. It's radical, meaning, root-tangled in the grit of human arrangements and relationships: *how we are with each other.* »

Dans la poésie de Rich, expérience et militantisme vont donc de pair. Nous allons maintenant nous intéresser au champ français : comment est perçu le militantisme dans la poésie en France ?

3.3. Poésie et militantisme

Il nous semble important de revenir sur les rapports entre poésie et militantisme en France afin de mieux comprendre comment la poésie d'Adrienne Rich pourrait y être appréhendée puisque jusqu'à présent elle demeure dans une situation d'absence.

3.3.1. La France et la poésie engagée

La poétesse française Marie Étienne retrace le parcours de Marilyn Hacker dans un article¹⁰⁸ rédigé à l'occasion de la parution d'un numéro de *Siècle 21* sur les poète·ses de New York. Elle inclut dans cette recension une réflexion sur la place de la littérature engagée en France. La poétesse française écrit au sujet de cette « mini-anthologie » de la poésie new-yorkaise : « Cet ensemble est si riche, si convaincant, qu'on en vient, le lisant, non seulement à mieux comprendre ce qui fait la spécificité de cette poésie new-yorkaise, mais aussi à réfléchir à la nôtre, française, à ce qui les sépare l'une et l'autre, et à ce qui constitue leur richesse

¹⁰⁸ En Attendant Nadeau, Notre choix de revues (9) (consulté le 20/04/19) <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/12/05/revues-9-crieur/>

mutuelle. » Elle cite un texte de l'actrice et poétesse syrienne engagée Fadwa Suleimane au sujet de Marilyn Hacker : « [en France], la poésie est censée être neutre par peur du communautarisme ; l'engagement politique des poètes, et ceci dans le pays de Hugo et d'Aragon, où Césaire et Senghor ont trouvé leur chemin, me semble mal vu. »

Le constat nous semble très pertinent, et correspond à ce que Bruno Perreau souligne dans son ouvrage *Queer Theory. The French Response* (2016). Selon lui, avec son accès au pouvoir en 1981, la gauche française a abandonné l'activisme politique (17). Cette arrivée aux affaires s'est accompagnée de l'institutionnalisation de valeurs de gauche propres à la France : « the left-wing ideals underpinning the French Republic, which recognize no community other than family and nation and view the American model as too violently fragmented into "communities"¹⁰⁹. » (14) Mais Marie Étienne entend montrer en quoi le constat de la poétesse syrienne lui semble faux. Elle explique :

On peut avancer, pour dire les choses rapidement, qu'en général la poésie française préfère les visions intérieures aux spectacles des rues et des affrontements collectifs, qu'elle est davantage centrée sur l'individu que sur la collectivité, qu'elle a le goût de l'art pour l'art avec ce que cela implique de connaissance et même d'érudition, et qu'elle laisse à la prose ou à la poésie chantée le soin de tout le reste. Ce qui explique, peut-être, que les lecteurs, qui privilégient l'ici et le maintenant, s'en désintéressent ? Un beau sujet dont il faudrait longuement débattre.

Propos éclairant mais dont le postulat de départ nous semble manquer de rigueur : pourquoi la poésie française serait-elle « centrée sur l'individu », préférerait-elle « l'art pour l'art » ?

En France, la poésie engagée rappelle immédiatement l'œuvre de René Char, poète et résistant dont nous avons déjà parlé dans l'analyse du poème de Rich à son sujet. Depuis la fin de la Seconde guerre mondiale, il semble que la poésie engagée n'ait plus trouvé d'écho parmi les écrivain·es français·es. Nous avons mentionné la figure de l'écrivain·e engagé·e en traitant le rapport de Sophie Barluet sur le rôle des revues en France. Elle impute le recul des revues en partie à la disparition de la figure de l'intellectuel engagé dans la société française à la fin des années 1980 : « Il ne reste en effet plus que des souvenirs, amers pour certains, nostalgiques pour d'autres, de l'« engagement » théorisé par Sartre [...] qui voulait faire de l'écrivain un acteur social responsable du dévoilement du monde, loin du Parnasse et de l'art pour l'art. » (12) Dans son introduction à *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Pierre Brunel tente d'expliquer ce « désengagement » de la vie de la cité de la part des écrivain·es. Il convoque la phrase célèbre de Theodor Adorno « Écrire un poème après Auschwitz est barbare ». L'enjeu n'est plus celui du « pouvoir d'écrire » mais du « pouvoir-écrire » (12).

¹⁰⁹ Nous y reviendrons dans le chapitre suivant consacré au féminisme (II.2).

La littérature aujourd'hui a assimilé le constat irréductible de l'impossibilité des mots face à « l'innommable » des camps. Nous avons déjà cité le propos éclairant de Pierre Brunel qui voit la poésie contemporaine en France après la Seconde guerre mondiale comme « une identité douloureuse, le secret d'un homme, la honte d'un temps sur lequel presque toujours la poésie française d'après Auschwitz jette pudiquement le voile. » De même que la figure de l'écrivain·e engagé·e s'est effacée dans les débats, cette pudeur semble aller jusqu'à l'évitement d'une poésie militante, rappelant l'explication de Marie Étienne. Cette « non-réception » de la poésie engagée rappelle également le propos de Marilyn Hacker dans son essai « The Mimesis of Thought: On Adrienne Rich's Poetry » : « I have heard a prominent French male writer/critic dismiss her poetry—with the word “feminist” not uttered but understood—without ever having read it [...]. »

3.3.2. La poésie étatsunienne en France et le féminisme

La poésie étatsunienne diffusée en France n'est pas engagée et encore moins féministe. Rappelons déjà la faible proportion de femmes dans certaines anthologies (*Un siècle de poésie française. Gallimard 1911-2011*, voir *supra*). À ce sujet, le malaise sur la dénomination de la poésie produite par des femmes nous semble révélateur, comme nous l'avons expliqué précédemment. Ce malaise se retrouve aussi à la lecture de l'introduction à *Où va la littérature française aujourd'hui*. Pierre Brunel mentionne les écrits de Christine Angot :

« [j]e te parlais de ton corps ». Oui, sans doute, on en parle beaucoup aujourd'hui. Après Marie Darrieussecq et Christine Angot est venue Catherine Millet. Faut-il pour autant tonner contre ce temps « où le moindre vagin nous en fait des tonnes et des pages sur ses émotions plurielles » ? [*Le magazine littéraire*, juin 2001, p.90] La littérature française d'aujourd'hui se réduit-elle à *cela* ?

La violence du propos cité, même s'il vise un type précis de productions littéraires de femmes, révèle le malaise à appréhender les écrits de femmes en France, sans parler de féminisme. L'histoire de la France et du féminisme entre 1968 et le début des années 1980 nous semble expliquer en grande partie cette situation. Nous y reviendrons en détail dans le chapitre II.3.

Pour revenir aux traductions de Rich publiées en France, il est intéressant de souligner qu'aucune des traductrices ou traducteurs ne se revendique féministe ou engagée dans les luttes politiques ou sociales. Les traducteur·rices interrogé·es ne citent pas non plus le féminisme de Rich comme raison pour choisir de traduire son œuvre en français, ce qui semble par contre être une motivation évidente au moment de traduire ses essais puisqu'ils traitent explicitement de la place des femmes dans la littérature et la société. De plus, il semble que la réception des

recueils de poèmes de Rich dans d'autres langues a eu lieu dans un contexte féministe, notamment la publication de la traduction allemande de *The Dream of a Common Language* en 1982 aux éditions « Frauenoffensive ».

La poésie étatsunienne diffusée en France n'est pas engagée et encore moins féministe mais on trouve des exceptions notables : l'importance du rôle de passeuse de Marilyn Hacker et la parution en 1997 de l'anthologie *Changer l'Amérique*. Comme elle l'écrit dans « The Mimesis of Thought: On Adrienne Rich's Poetry », Marilyn Hacker est, comme Adrienne Rich, « a woman of the Left, a feminist, a lesbian, a secular Jew, an American, and a poet » (Hacker 2006). Cependant, cette anthologie a été traduite depuis l'anglais alors qu'elle avait déjà été conçue par des éditeurs étatsuniens, Eliot Katz et Christian Hays, et exportée en France par eux avec la volonté de mettre en avant cette poésie contestataire dans un contexte de « virage à droite de la politique et des institutions américaines » (6).

On constate que la réception de la poésie de Rich en France a été entamée par diverses actrices et acteurs de la diffusion de poésie de langue étrangère qui ne sont pas engagés dans le féminisme. Donc des publics autres que les cercles militants ont voulu accueillir l'œuvre de Rich en France. Quel peut être l'impact de cet ancrage historique et politique sur la temporalité de la réception et de la traduction ?

3.3.3. Temporalité de la publication et engagement

Dans une démarche engagée, Adrienne Rich a ancré sa poésie dans le temps de façon marquée. En datant ses poèmes et en utilisant des faits d'actualité comme matière thématique (« An Atlas of the Difficult World »), Adrienne Rich affirme que l'œuvre d'art est inséparable de son contexte de production. Ce contexte est lui-même défini par l'impératif qui dicte cet ancrage temporel – l'engagement politique de Rich pour créer une subjectivité poétique alternative à la voix auctoriale du patriarcat. En cela, la poésie d'Adrienne Rich propose une visée esthétique et politique novatrice. En datant ses poèmes, Rich a affirmé leur temporalité, en un sens, leur mortalité. Par l'outil même avec lequel elle a voulu subvertir le canon, Rich a-t-elle condamné ses textes à une éphémérité assurée, leur a-t-elle donné une date de péremption ?

Nous avons déjà parlé des culturèmes dans la première partie de cette thèse. Les faits d'actualité et détails propres à la culture étatsunienne seront compris avant tout par un public étatsunien lui-même. Mais l'œuvre n'est-elle pas lisible par des Étatsuniens quelques décennies après la parution du poème, alors que les culturèmes datés ne sont plus connus du lecteur

moyen ? Et n'est-elle pas lisible par un public non-étatsunien¹¹⁰ ? Nous affirmons qu'elle est. Il s'agit ici de savoir si l'œuvre de Rich persistera dans le temps et entrera dans la postérité. Étant donné la longévité de sa carrière et les prix prestigieux qu'elle a reçus, il semble que les qualités intrinsèques de son œuvre le permettront, à commencer par le déploiement dans ses poèmes d'une poétique féministe – mais qui importe bien au-delà des cercles militants.

De plus, tout écrit est daté, un fait central lorsque l'on traite de traduction. Le contexte original de réception de l'œuvre ne pourra jamais être recréé en traduction. Il existe un décalage irréductible entre le moment de publication dans le pays d'origine et les langues-cultures cibles. À ce temps s'ajoute celui de la circulation de la poésie, qui, comme nous l'avons expliqué, est particulièrement lent. Une autre temporalité vient s'ajouter, celle de la carrière de la poétesse. Rich a eu une carrière très longue (presque 60 ans) qui est marquée par le bouleversement de sa poétique dans les années 1960 à partir de *Snapshots of a Daughter-in-Law*, puis une poésie féministe radicale dans les années 1970, avant un apaisement dans les décennies suivantes et un assouplissement formel dans ses derniers recueils¹¹¹.

Quand elle est traduite, une œuvre comme celle de Rich emporte avec elle dans la langue cible son contexte de création, par exemple l'engagement de Rich dans les luttes pour les droits civiques et pour les droits des femmes dans les années 1960 et 1970. Elle trouve dans le contexte de réception un nouvel écho informé par l'histoire des idées. Ce que suggère la poésie engagée de Rich à une lectrice ou un lecteur français, c'est le féminisme. La lectrice ou le lecteur convoquera les repères culturels qu'il ou elle a, c'est-à-dire sa propre expérience, et potentiellement ses représentations et références personnelles.

La seule forme d'équivalence dans la réception qui peut être donnée à une œuvre est celle du support de publication – le recueil. Une telle publication est conditionnée par l'appréhension de l'œuvre dans la culture cible. Le dernier cadre temporel est donc celui de la réception de la traduction : quel peut être l'impact de l'histoire récente sur la réception d'une œuvre littéraire ?

¹¹⁰ Une édition avec des notes explicatives permettrait de pallier les problèmes de décalage culturel, dans le temps (pour les lecteurs de Rich plusieurs décennies après la composition et la publication des poèmes), comme dans l'espace (dans le cas des lecteurs de traductions).

¹¹¹ Pour constater cela, il suffit de parcourir du regard les pages de l'anthologie de 2016 : le texte se fait de plus en plus rare, les blancs de plus en plus présents.

Conclusion du chapitre

Nous avons vu que la poésie en France était un genre mineur, minoré davantage quand la poésie est traduite. Le champ de la poésie traduite est réduit mais dynamique et de nombreuses initiatives perdurent. Celles-ci sont donc autant d'occasions de traduire la poésie d'Adrienne Rich en français. Or, cela n'a été le cas que de façon partielle – les poèmes traduits dans la revue *Europe*, notamment. Mais la poésie étatsunienne traduite en France correspond majoritairement à deux grands courants : le modernisme ou la poésie expérimentale. On trouve ici une explication à l'absence de recueil d'Adrienne Rich : sa poésie n'est pas moderniste (ou du moins ne l'est plus depuis son troisième recueil) et elle n'est pas non plus expérimentale.

De plus, la poésie des femmes est peu représentée en langue française comme anglaise. L'œuvre d'Adrienne Rich se trouve donc à l'intersection de différents mécanismes ou forces qui la rendent difficile d'accès pour le public français. La situation de la littérature engagée en France constitue une autre pierre d'achoppement dans la réception de l'œuvre de Rich, féministe et militante pour les droits humains. Nous allons maintenant analyser le féminisme aux États-Unis et en France à partir des années 1960, ainsi que les échanges transatlantiques qui les caractérisent et informent la réception de l'œuvre poétique de Rich.

Partie II

Chapitre 2

Une poésie engagée

J'ai entendu un éminent écrivain et critique français dénigrer sa poésie - le mot « féministe » n'étant pas prononcé mais sous-entendu - sans l'avoir jamais lue.

Marilyn Hacker

Europe, 2012, p. 239

Traduction de Florence Trocmé

La seconde caractéristique qui pourrait constituer un frein à la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich en France est son engagement dans le Women's Movement puis dans le féminisme radical et lesbien. Cet engagement est visible dans les essais de la poétesse, publiés à partir de 1976 (*Of Women Born*). Comme nous l'avons vu dans l'introduction, l'engagement politique d'Adrienne Rich se ressent également sur sa poésie. Le commentaire de Marilyn Hacker cité en épigraphe de ce chapitre, tiré de son article « The Mimesis of Thought: On Adrienne Rich's Poetry » (traduit par Jean Migrenne dans *Europe* en 2012), nous a incitée à explorer cette piste. Il s'agit donc ici d'examiner les contextes dans lesquels la pensée féministe s'est développée aux États-Unis et en France au tournant des années 1960-1970, décennies de contestation dans les deux pays. Ces contextes informent les transferts culturels transatlantiques, et en particulier les transferts intellectuels et littéraires dans lesquels s'inscrit la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich en France. Avant d'examiner les rapports de ce mouvement avec le féminisme en France à partir des années 1960, rappelons l'histoire du mouvement féministe étatsunien dans cette décennie cruciale.

1. Le féminisme aux États-Unis

1.1. Émergence

1.1.1. Contexte : les Sixties, décennie de la contestation

Les années 1950 marquent l'apogée du Rêve Américain. Après la Seconde Guerre Mondiale, la société étatsunienne connaît une période de stabilité sociale et d'expansion économique sans précédent. La famille nucléaire est désormais perçue comme la norme : le père travaille, la mère au foyer s'occupe des enfants¹¹². C'est l'essor des classes moyennes, majoritairement blanches et protestantes. Les familles vivent dans les banlieues cossues qui se développent (*suburbia*) à mesure que les centres-villes désertés par les classes moyennes se paupérisent. La prospérité économique est en partie due à la consommation domestique de masse : les foyers s'équipent de biens électroménagers dernier cri. Cette vitrine du Rêve Américain correspond à un idéal WASP et cache des inégalités profondes, à commencer par le racisme des institutions. Le mouvement des droits civiques a débuté en 1955 avec l'arrestation de Rosa Parks à Montgomery (Alabama) suivie du boycott des transports publics de la ville. Le mouvement est incarné par Martin Luther King, défenseur de la non-violence et de la résistance passive, et des groupes comme le NAACP et le Black Panther Party.

La contestation se propage rapidement parmi les étudiants, avec la protestation à la suite de l'exclusion en février 1960 de quatre étudiants noirs d'une cafétéria de Greensboro, en Caroline du Nord, qui « lance dans l'université le mouvement pour les droits civiques » (Cusset 65). La contestation s'étend à une critique plus généralisée de la société capitaliste et de ses valeurs, ainsi que de la guerre au Vietnam. Les étudiants s'organisent, avec le syndicat Students for Democratic Society à partir de 1962, dont le manifeste (la déclaration de Port Huron par Tom Hayden) défend une démocratie participative basée sur la non-violence. En 1964 et 1965, le Free Speech Movement, né à Berkeley (Californie), réunit des étudiants qui manifestent pour la première fois autour de leaders de gauche, souvent militants expérimentés du Mouvement pour les droits civiques (Farber 196).

À partir de 1965, des scissions ont lieu au sein du mouvement entre une minorité d'étudiants radicalisés, proches du Black Power (avant que les militants noirs n'excluent les militants blancs), et la majorité « composée de militants très occasionnels, intéressés surtout

¹¹² De nombreux contre-exemples existent au sein de communautés afro-américaines et hispaniques et parmi les classes laborieuses en général. C'est ce que dénonce le Black Feminism dès les années 1970.

par les nouvelles formes de vie alternatives et les moyens les plus sûrs d'échapper à la conscription » (Cusset 66). Cette radicalisation consiste en la convergence des différentes luttes à partir de 1967 : « conservative critics were right ; the line separating the antiwar movement and the counterculture had blurred. Increasingly, your antiwar protesters were in rebellion against both their government's policies in Vietnam and their society's established values » (Farber 220). Le mouvement étudiant s'arrête en mai 1970 avec la répression violente par la Garde Nationale d'étudiants qui manifestaient pacifiquement contre les bombardements de l'armée au Cambodge. Le militantisme politique laisse place aux « revendications de la liberté sexuelle et des drogues psychédéliques » (Cusset 67). La « guerre civile culturelle » entre défenseurs des valeurs traditionnelles et militants progressistes pourfendeurs de changement s'arrête par la répression de ces derniers (Melandri 478).

1.1.2. La seconde vague féministe

Au sein des différents axes de contestation – New Left, mouvement pour les droits civiques, mouvement contre la guerre du Viêt-Nam – les féministes commencent à faire entendre leurs voix. Après avoir connu une indépendance sans précédent pendant la Seconde Guerre Mondiale durant laquelle les hommes étaient au front ou dans des bases militaires, les femmes retournent au foyer après la victoire. Amy Sickels, biographe d'Adrienne Rich, résume la situation des femmes à l'aube des années 1960 :

This was a time when abortions were illegal and marital rape was legal. Politicians didn't address women's issues, and many universities had male-only admissions policies. Newspapers help-wanted columns were separated by sex (with women offered only the dead-end jobs), and women were usually not granted bank loans or credit cards without their husband's endorsement. Marriage was one of the only ways for women to obtain economic support. (Sickels 55-56)

David Farber complète ce tableau :

The women's movement challenged basic premises of mid-twentieth-century conventional wisdom; that men should control political and economic life and that women should participate in these public, if at all, as men's subordinates; that men had the right to head their households and that women should serve them as helpmates responsible for housekeeping and day-to-day child rearing; and finally, that women were best measured by their beauty, charm, and sexual restraint and men by their accomplishments, power, and sexual prowess. (Farber 1994 : 241)

Il faut attendre 1963 pour qu'une prise de conscience soit amorcée à l'occasion de la publication de *The Feminine Mystique* de Betty Friedan : « [it] became an immediate bestseller and soon inspired thousands of women to look for fulfillment beyond the role of homemaker » (Sickels 56). Cet ouvrage permet à de nombreuses femmes blanches des classes moyennes de

prendre conscience que leur malaise est partagé et qu'il repose sur des systèmes de pouvoir qui cantonnent les femmes à des rôles genrés traditionnels. Ces femmes commencent alors à parler entre elles, à s'organiser et à prendre la parole dans l'espace public. Elles se retrouvent dans des groupes de parole (« consciousness-raising groups ») et certaines deviennent militantes au sein de NOW (National Organization for Women), créé par Betty Friedan en 1966. Amy Sickels ajoute :

For many women, the exposure to activism was an entirely new experience. However, the majority of feminist leaders had previously been active in the New Left, civil rights, antiwar, and other counterculture movements, from which they were expecting to receive mutual support.

Elle fait référence au mouvement pour les droits civiques et à l'opposition à la guerre du Viêt-Nam ainsi qu'à la New Left et la SDC (Students for a Democratic Society). Les militantes sont rapidement déçues par ces groupes : « As historian Alice Echols has concluded, both the New Left and the civil right movement 'were dominated by men who were, at best, uninterested in challenging sexual politics' » (Farber 251). Ce mouvement de contestation formé de nombreuses femmes de la société civile comme universitaire sera rapidement nommé le Women's Liberation Movement. Le mouvement remporte quelques victoires historiques, en particulier avec la légalisation de l'avortement à la suite du procès *Roe v. Wade* en 1973. Cependant, la mobilisation autour de l'Equal Rights Amendment échoue et ne suffit pas à faire inscrire l'égalité de genre dans la Constitution, contrairement à la discrimination raciale. Malgré tout, l'opinion publique comme certaines branches du gouvernement prêtent attention aux revendications des féministes.

Ainsi, dès les années 1970, les leadeuses du Women's Movement, dont Adrienne Rich, sont critiquées par les féministes afro-américaines pour leur absence de remise en cause de leurs privilèges en tant que femmes blanches éduquées et souvent issues des classes moyennes à supérieures. En effet, alors que dans les années 1950 les femmes blanches aisées allaient à l'université puis travaillaient avant de se marier, les femmes noires ou hispaniques n'avait d'autre choix que de travailler pour subvenir aux besoins de leur famille (Farber 257). De plus, Betty Friedan et NOW sont rapidement vus comme *mainstream* et réformistes par des féministes lesbiennes radicales. En 1969-1970, Friedan parle même d'une « lavender menace » qui remet en cause la crédibilité du mouvement, une opinion sur laquelle elle reviendra en 1977 (Sickels 84). Avant de continuer cette présentation du féminisme étatsunien avec son évolution dans les années 1980-1990, revenons sur l'institutionnalisation de ce mouvement au sein de l'université.

1.2. Théorisation de la seconde vague féministe

1.2.1. Le développement des « Women's Studies »

Dans les années 1960, le nombre de femmes dépasse celui des hommes dans le corps étudiant (Cusset 54). Les étudiantes militantes, ou sensibilisées aux questions d'égalité des droits soulevées dans le mouvement de contestation, sont en demande de davantage de représentation au sein des universités, aussi bien dans les contenus enseignés que dans les équipes pédagogiques, alors encore majoritairement masculines. Les premiers programmes de « Women's Studies » se développent dans les universités étatsuniennes : le premier département dédié aux Women's Studies naît à l'université de San Diego en 1969 et en 1985 on en dénombre 450 sur l'ensemble du territoire (Rogers 103). Les études féminines, comme on les nomme alors, se développent sous la forme de départements autonomes ou de cours et modules au sein d'autres cursus universitaires. Dès lors, c'est l'apparition de nombreuses revues qui perdurent toujours. « À côté de ce foisonnement éditorial existe toute une infrastructure de centres, d'associations, de rencontres périodiques », explique Paula Schwartz (16). Des centres de recherche sont créés : le premier à Harvard, avec le Radcliffe Institute for Advanced Studies¹¹³. Ils donnent aux chercheuses et étudiantes un « 'endroit à soi' indispensable à l'épanouissement intellectuel et artistique des femmes, pour reprendre la célèbre formule de Virginia Woolf » (Schwartz 16).

Selon Betsy Crouch, les programmes de Women's Studies accordent autant d'importance à l'enseignement qu'aux pratiques militantes : « Both faculty and students in the early years of the programs spent as much time working on women's issues and with women's organizations in their communities as they did inside the classroom. » La création de ces départements est éminemment politique : « [t]heoretical analysis was seen as being intimately connected to social change, which was broadly defined as the recognition and analysis of women's oppression, and therefore as how to end their subordination in patriarchal and capitalist societies » (Robinson 3). Sans pour autant simplifier la situation en affirmant que les Women's Studies sont le prolongement direct des mouvements pour les droits des femmes, ou s'en sont éloignés structurellement, Victoria Robinson affirme que les concepts centraux des mouvements sociaux (« the personal is political », la reconnaissance de la diversité des femmes en termes de race, sexualité, classes sociales, âge, « dis/ability ») ont clairement informé les contenus et méthodes enseignés dans les départements et modules de Women's Studies depuis

¹¹³ Adrienne Rich a légué ses archives à la Schlesinger Library du Radcliffe Institute.

leur création. De plus, il faut considérer la tension entre les groupes militants et l'institution universitaire en ce qui concerne le contrôle du mouvement :

le conflit dit de l'« autonomie contre l'intégration », conflit si important en Allemagne et d'autres pays –, fut résolu assez tôt aux États-Unis en faveur de cette dernière [l'université]. En dépit de la rhétorique anti-establishment de nombreuses pédagogues féministes de la première heure, l'ouverture des universités à cette nouvelle discipline, la demande pressante des étudiant-e-s et les immenses ressources potentiellement disponibles dans le système ont favorisé une institutionnalisation rapide. (Boxer 5)

Marilyn Boxer ajoute que le succès rencontré par les Women's Studies depuis leur création est dû en grande partie à l'autonomie des universités et des professeur-es qui n'ont pas à appliquer des programmes conçus par une instance étatique, contrairement à la France (Boxer 6). De plus, l'importance accordée au renforcement d'une culture générale et critique au cours des deux premières années d'études universitaires assure des effectifs constants aux programmes de Women's Studies, dont les écrits théoriques occupent une place de choix parmi les disciplines proposées aux étudiants pour acquérir des méthodes d'analyse critique.

Dans ce contexte, des théoriciennes publient des ouvrages fondateurs pour ce mouvement qui sera identifié comme une « seconde vague féministe ». Germaine Greer publie *The Female Eunuch* en 1970, ouvrage dans lequel elle affirme que la société consumériste et la famille nucléaire ne permettent pas aux femmes de s'épanouir sexuellement. Les chercheuses qui y contribuent se concentrent sur deux axes, tels que Kate Millett les présente dans *Sexual Politics* (1970) : explorer et « réhabiliter la contre-histoire des femmes », celles-ci ayant été effacées de l'Histoire écrite par les gardiens de l'ordre patriarcal, et « traquer dans les classiques littéraires (au profit d'un corpus de femmes) la misogynie sous toutes ses formes » (Cusset 158). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, publié en 1974, est un exemple emblématique de l'analyse d'un corpus composé de textes écrits par des femmes. On retrouve cette double exploration dans les essais de Rich, qui se concentrent sur la place des femmes dans l'histoire et dans le canon littéraire, lesquels doivent être « re-vus/révisés » (« When we Dead Awaken : Writing as Re-vision », 1972). David Farber définit notamment le patriarcat comme « the power of the father : a familial-social, ideological, political system in which men, by force, direct pressure, or through ritual, tradition, law and language, customs, education and the division of labor, determine what part women shall or shall not play » (Rich 1976 : 57).

Au tournant des années 1980, la question « sameness / difference » est au centre des débats féministes. Certaines militantes qui défendent la « différence [...] » mettent en avant l'altérité des destins biologique et historique de l'homme et de la femme – et en appellent sur cette base à un séparatisme féministe, qu'il fût ou non lié au lesbianisme » (Cusset 159). D'autres, les « sameness feminists », mettent en avant l'égalité des droits et considèrent la

différence sexuelle comme surévaluée. Ce débat se prolonge dans les années 1980 avec l'opposition entre essentialisme et constructivisme social : le genre est perçu comme une essence partagée par toutes les femmes, ou comme une construction sociale, comme l'affirme Simone de Beauvoir avec l'emblématique « on ne naît pas femme, on le devient ».

Pour assoir leurs réflexions, les chercheuses féministes étatsuniennes ont largement utilisé la « French Theory », soit les travaux de penseurs et de penseuses françaises (ou vivant en France) publiés à partir des années 1950.

1.2.2. L'influence française

L'héritage de Simone de Beauvoir

Comme l'écrit François Cusset, « la figure liminaire du féminisme transatlantique est bien sûr Simone de Beauvoir » (161). En effet, cet intérêt est visible dans de nombreuses publications : « Les revues, ainsi que les premières publications collectives, témoignent d'une curiosité vis-à-vis de la France, pays d'origine de Simone de Beauvoir. En effet, son *Deuxième sexe* (1949) est une référence constante dans les pages de garde et les introductions. » (Rogers 104) C'est le cas notamment dans *The Feminine Mystique* (Friedan 2). Mais la place de la philosophe est complexe, comme le souligne François Cusset : d'abord « adulée après-guerre, puis traitée à l'inverse avec une sévérité excessive par le second féminisme américain » (161). Sans doute en cause, la première traduction publiée en 1953 de Howard Parshley, ancien professeur de zoologie spécialiste de la reproduction humaine. Le travail de ce dernier a été remis en cause par Margaret A. Simons dans son essai de 1983, « The Silencing of Simone de Beauvoir. Guess What's Missing from *The Second Sex* ». La traduction de 1953, sur laquelle sont basées les rééditions successives des années 1960 et 1970, est lacunaire puisque Parshley a effectué des coupes conséquentes dans ce texte (plus de 10%) (Simons 559). Simons affirme que ces suppressions sont le fruit d'une logique sexiste : le traducteur aurait effacé du texte anglais les passages faisant référence à la misogynie et à la place des femmes dans l'Histoire (Simons 560). Ces coupes rendent la compréhension du texte malaisée, de même que des erreurs de traduction du vocabulaire philosophique. Mais, si Simone de Beauvoir est longtemps critiquée par les féministes étatsuniennes, elle a été « réhabilitée » à partir des années 1980 par exemple par une chercheuse de premier plan comme Gayatri Chakravorty Spivak (Cusset 161).

La pensée française et le féminisme étatsunien

Rebecca Rogers explique que les revues féministes phares des années 1970 et 1980 « évoquent régulièrement la recherche française sur les femmes », en particulier les travaux d'autrices « issues des milieux littéraires et philosophiques » (105). Diverses initiatives françaises sont relayées dans les revues féministes étatsuniennes, notamment la création de la revue *Questions féministes* en 1977 sous la direction de Simone de Beauvoir et de Christine Delphy, figure du Mouvement de Libération des Femmes. Claire Moses délimite le corpus de textes français qui sont lus par les féministes étatsuniennes : il s'agit d'abord de traductions d'articles de Julia Kristeva et de Hélène Cixous publiés dans la revue *Signs* en 1975-76, puis de discussions de chercheuses étatsuniennes sur les travaux de ces mêmes autrices ainsi que sur ceux de Luce Irigaray. François Cusset détaille les apports des penseuses françaises à la théorie féministe étatsunienne. Selon lui, les féministes étatsuniennes ont centré leur lecture sur « l'apport psychanalytique de Julia Kristeva », le concept d'écriture féminine d'Hélène Cixous, forme d'expression qui excède le « régime phallogentrique », et les écrits de Luce Irigaray en ce qu'ils invitent « à penser la figure du sujet en tant qu'elle est 'toujours déjà masculine' » et à affirmer le féminin comme alternative à la binarité (162). Dans son article « Qu'est-ce qu'elles veulent encore ? Un regard freudien sur la critique littéraire féministe », Marie-Christine Lemardeley-Cunci fait un état des lieux de la critique littéraire féministe étatsunienne, notamment grâce à la réception de théories françaises : d'un côté la gynocritique nourrie par *Le Deuxième Sexe* puis reprenant les thèses de *l'écriture féminine* ; de l'autre l'impact des théories lacaniennes (1995 : 461, 464).

Si François Cusset précise que ces idées sont reprises par les féministes étatsuniennes anti-essentialistes, selon Rebecca Rogers, « les historiennes américaines sont curieuses mais sceptiques vis-à-vis d'une approche qualifiée d'essentialiste » (104). Si les autrices françaises de l'écriture féminine ne refusent pas l'étiquette d'essentialisme, il n'en va pas de même pour deux figures du Mouvement de Libération des Femmes : Christine Delphy, précurseuse du féminisme matérialiste, inspiré du marxisme, et Monique Wittig, romancière et théoricienne féministe et lesbienne qui s'inscrira plus tard dans le dépassement du genre. Mais ce ne sont pas les autrices qui sont les plus citées par les chercheuses étatsuniennes. Rebecca Rogers explique que « paradoxalement, [Cixous, Irigaray et Kristeva] sont largement ignorées par les historiennes françaises, en partie certainement parce qu'elles récusent le terme de féminisme » (104). En effet, Kristeva et Cixous refusent explicitement l'étiquette de « féministe » (Moses 254). Toutefois, ce sont bien les autrices françaises *non-féministes* qui bénéficient d'une réception par les féministes aux États-Unis. Les historiennes étatsuniennes accordent également beaucoup d'importance au groupe Psych et Po qui s'intéresse à la définition de la subjectivité

féminine dans la perspective de la psychanalyse lacanienne. Sous l'égide de la psychanalyste Antoinette Fouque, les membres de Psych et Po – dont Hélène Cixous est proche – refusent également de se décrire comme féministes (Moses 247). La différence constitue un point d'achoppement dans le mouvement féministe étatsunien au tournant des années 1980, et autour de cette question se concentrent également les enjeux de la réception de Kristeva, Cixous et Irigaray. Dans leur *Dictionnaire des féministes*, Christine Bard et Sylvie Chaperon remarquent que *French Feminism* équivaut à écriture féminine, dont il est à minima une facette : « Suivant les sensibilités politiques, théoriques et littéraires, ces étiquettes sont autant de façons d'articuler l'appartenance dite sexuée à la pratique littéraire en insistant sur la détermination de l'écriture par le sexe social, biologique, ou par le symbolique. » (« Écriture féminine »)

« The Invention of French Feminism »

L'article de Claire Moses, « Made in America : 'French Feminism' in Academia » résume la réception de travaux d'autrices françaises (ou vivant en France, dans le cas de Julia Kristeva) publiés dans des revues et ouvrages féministes aux États-Unis qui constituent le fondement de « the American – and also British – construction of the category 'French Feminism' » (252). Dans son article « The Invention of French Feminism : An Essential Move » paru en 1995 dans *Yale French Studies*¹¹⁴, Christine Delphy s'inscrit dans la même logique que Claire Moses, dont elle salue le travail¹¹⁵ : « 'French Feminism', a fabrication of American, and more widely, English-speaking scholars, was created by a series of distortions and voluntary or involuntary errors about what was happening in France from the mid-seventies on » (196). La première de ces distorsions est d'avoir présenté Cixous, Irigaray et Kristeva comme des autrices féministes. Ces autrices n'étaient d'abord pas présentées comme féministes dans les premières publications les concernant, mais ont été associées au féminisme à partir de la publication d'un article de Carolyn Burke et Elaine Marks paru dans *Signs* en 1978 dans lequel les chercheuses étatsuniennes traitent à la fois des écrits des autrices en question et du MLF, suscitant la confusion entre ces autrices et le militantisme féministe français (253). Puis, la publication de *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory* de Toril Moi en 1985, reprenant les mêmes autrices françaises, aurait entériné une opposition entre théorie féministe française et « anglo-américaine » (Moses 252). En fait, la distorsion centrale ici est que Marks et Courtivron ont explicitement réduit le féminisme français à Psych et Po. Claire Moses cite

¹¹⁴ Nous avons consulté la version anglaise de cet article et non sa version française, publiée un an plus tard dans *Nouvelles Questions féministes*, volume 17, numéro 1, France, Amérique : Regards croisés sur le féminisme, février 1996, pp. 15-58.

¹¹⁵ L'article de Claire Moses n'était pas encore publié quand Christine Delphy a écrit ce texte, mais elle se réfère à des versions antérieures rendues publiques lors de conférences (Delphy 191).

l'introduction de leur volume : « The group now known as 'politique et psychanalyse,' one of the earliest to be formed, has become the cultural and intellectual center of the MLF » (Moses 255).

Claire Moses et Christine Delphy, mais aussi Judith Ezekiel, affirment que la critique féministe étatsunienne s'est appropriée un courant du mouvement des femmes français des années 1970 – incarné par les écrits de Cixous, Irigaray, Kristeva en premier lieu – et l'a interprété en fonction de ses propres besoins. Claire Moses explique cette situation: « [Marks and Courtivron] also represent French feminists as essentialists, 'more convinced than their American counterparts of the difference between male and female' and thus 'more imbued with notions of sexual specificity' » (256). Claire Moses cite un extrait d'un article du numéro spécial de *Feminist Studies* consacré à la France qui présente en effet le corpus français de la sorte : « French feminists in general believe that Western thought has been based on a systematic repression of women's experience. Thus their assertion of a bedrock female nature... a point from which to deconstruct language, philosophy, psychoanalysis, the social practices and direction of patriarchal culture as we live in and resist it¹¹⁶ » (Moses 256-7). Ce discours prévaut dans les publications qui circulent à cette époque sur le corpus des trois penseuses françaises.

Christine Delphy affirme que ce corpus a été coopté par les chercheuses étatsuniennes dans le but d'intégrer la psychanalyse dans leurs travaux : « The main reason that its inventors invented their brand of feminism as 'French' was that they did not want to take responsibility for what they were saying and, in particular, for their attempt to rescue psychoanalysis from the discredit it had incurred both in feminism and throughout the social sciences » (Delphy 210). Selon Claire Moses, la raison de cette appropriation est que le débat parmi les féministes étatsuniennes, au tournant des années 1980, était polarisé par « the conflicts about 'essentialism' versus 'social constructionism' or 'equality' versus 'difference' » (245). Le French Feminism permet à des féministes étatsuniennes de manipuler un corpus d'autrices inspirées par la psychanalyse lacanienne afin d'introduire dans la recherche de leur pays ce que Christine Delphy décrit comme « the real hard stuff : unre-constructed continental psychoanalysis » (212, 216).

Claire Moses décrit ce mouvement comme une forme d'impérialisme : « we have exoticized and even eroticized French Feminism, then used it decontextualized, with little interest in French feminist activists and their concrete political struggles on behalf of very real French women » (Moses 265). Christine Delphy développe notamment le rôle d'Alice Jardine

¹¹⁶ Citation de Jones, Ann Rosalind, *Writing the Body: Toward an Understanding of L'Écriture Féminine, Feminist Studies*, numéro 7, été 1981, p. 247.

dans la définition biaisée du French Feminism. Selon la critique française, Jardine a enlevé aux autrices qu'elle citait dans *Gynesis* leur pouvoir de nommer et donc de définir leurs propres travaux : « When in the United States, one refers to... French feminisms, it is not those women one has in mind » (Alice Jardine¹¹⁷ citée dans Delphy 1995 : 217). Selon Claire Moses, l'exotisation de la théorie française aux États-Unis s'inscrit plus largement dans le contexte de définition des valeurs outre-Atlantique : « The French (and more generally 'Europeans') are blamed for aspects of ourselves that we do not like but do not take responsibility for (like our racism and classism); Europe or France is tainted ; we are pure » (265).

Le « French Feminism » cristallise des points d'achoppement cruciaux dans l'histoire des idées aux États-Unis, le débat sur l'essentialisme et la place de la psychanalyse lacanienne dans les études féministes. Mais le French Feminism n'est pas le seul emprunt à la pensée développée en France par les Étatsuniens à la même époque. En fait, l'allusion de Delphy à une psychanalyse « unre-constructed » révèle le contexte plus large de la réception de la pensée française aux États-Unis dans les années 1970 : la déconstruction et le courant qui sera nommé post-structuralisme. De plus, Claire Moses affirme que la création aux États-Unis d'un corpus de théoriciennes françaises était un acte politique pour les chercheuses féministes : « for many American feminists in literature studies, 'French feminism' was a feminist *political* practice, a strategy for placing both women theorists and the topic of gender centrally into their field of scholarship alongside a group of French male theorists who had already captured their colleagues' attention » (262). C'est ce que Christine Delphy conclue également : « Promoting essentialism was the main motive behind the creation of French Feminism ; but there was a further, and when one thinks about it, not vastly different, reason for that invention ; and that was putting Women's Studies scholars 'in dialogue' again with male authors. » (1995 : 221)

La « French Theory »

Revenons pour commencer au contexte social et politique des années 1970. Selon François Cusset, « [la] métamorphose de la rébellion étudiante matée aussi par les répressions brutales de 1970, est l'un des facteurs sociologiques déterminants de la réception puis du détournement de la théorie française » (65). Cusset explique que les étudiants militants se sont ensuite tournés vers des représentations du « contre-monde » : musique, littératures, penseurs d'une contre-culture. Les textes en question sont d'abord diffusés par de jeunes universitaires, comme Sylvère Lotringer à Columbia, par le biais de revues alternatives distribuées sur les campus, produites artisanalement, et dans lesquelles sont reproduites les premières traductions

¹¹⁷ Jardine, Alice, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Cornell University Press, New York, 1985.

de penseurs français (ou vivant en France) de l'après-guerre (70) : Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Félix Guattari, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Jacques Lacan. L'objectif avoué de ses revues est « d'introduire outre-Atlantique les nouveaux paradigmes venus d'Europe » (72). Ces revues se placent « à la lisière de l'espace contre-culturel » qui a émergé dans les années 1960 et du monde universitaire par leur mode de diffusion *underground*. De plus, elles révèlent des liens transatlantiques entre les penseurs français dont ils relayent les idées et les figures de la contre-culture : depuis leur venue en France en 1958, les écrivains de la *Beat Generation* entretiennent des correspondances avec des penseurs français, à l'image de l'amitié entre William Burroughs et Michel Foucault (76-77).

Le « corpus français » importé aux États-Unis à l'époque est indirectement hérité de la conférence sur le structuralisme à l'université John Hopkins en octobre 1966 (39-40) autour d'invités français comme Barthes, Derrida et Lacan. Les échanges qui ont lieu sont présentés par François Cusset comme l'acte de naissance du post-structuralisme, qui ne sera nommé explicitement qu'à partir des années 1970 (41).

Pourquoi ce succès ?

Selon Bruno Perreau, « many French intellectuals became leading figures in critical philosophy in the United States in the 1970s and 80s because they provided theoretical resistance to the neoliberal dogma then sweeping across academic America » (Perreau 8). Le néo-conservatisme se développe en effet à partir des années 1970 parmi d'anciens socialistes non-marxistes en réaction à la New Left et aux mouvements de contestation des années 1960. François Cusset résume ce contexte :

À mesure que Reagan et ses sbires assurent que « l'Amérique est de retour » (*America is back*), celle-ci décompose son tissu socio-culturel en autant de cases qu'il y a de micro-groupes identitaires. C'est la rapide *hyphenization* de l'Amérique. Et tandis qu'une politique de privatisation et de dérégulation tous azimuts déclenche un double processus de financiarisation de l'économie et de précarisation du travail, les idées les plus radicales circulent sur les campus – mise à bas des canons classiques, soutien aux mouvements de libération du tiers monde, priorité au recrutement des minorités. (179)

Pierre Melandri décrit cette décennie comme celle d'une crise économique (chocs pétroliers, stagflation) mais surtout morale à la suite des profondes mutations sociales des années 1960, du traumatisme de la guerre du Viêt-Nam qui s'enlise et de l'échec de la « Great Society » de Johnson (Melandri 455-56). Cette décennie de « révolution conservatrice » est marquée par le retour sur le devant de la scène politique et médiatique de politiciens néoconservateurs qui critiquent le « libéralisme » (au sens anglais du terme) de l'État dans les années 1960.

Un autre facteur explique également le succès de la *French Theory* : la fin du New Criticism après la Seconde Guerre Mondiale a laissé un vide théorique chez les spécialistes étatsuniens de la littérature, qu'ils comblent dans les années 1970 avec les théories des structuralistes français (Moses 262, Cusset 57). Après le New Criticism, l'interdisciplinarité se développe à l'université : « the proponents of 'French Theory', in other words, became known to Americans as a group, were highly abstract, and presented in their writing little of the research data of interest only to specialists in their disciplines » (Moses 262). Par ailleurs, de même que l'appellation « French Feminism » a permis aux féministes étatsuniennes de manipuler les travaux de psychanalystes et surtout l'idée du genre / sexe comme essence, la formation d'un corpus clairement identifié sous l'étiquette *French Theory* a été un outil pour celles et ceux qui voulaient penser l'identité aux États-Unis : « The term 'French Theory' became so widespread because it generated a national identity : by lumping all writers of French nationality under one label, *French Theory* enables American academics to fuel critical analysis of American culture itself » (Perreau 8).

Dans ce contexte, un appareil critique nommé « French Theory » a donc été développé par des universitaires étatsuniens. La culture de réception s'est donc approprié ce corpus qui n'existe pas en tant que tel en France. Avant de traiter la réception de l'œuvre poétique de Rich au tournant des années 1980, il faut s'attarder sur l'évolution du féminisme étatsunien à l'aune des transferts culturels.

1.3. Années 1980-1990 : les *gender studies*

Dans les années 1980, « la tension entre essentialisme et constructivisme est exacerbée au sein du féminisme à l'université » (Cusset 159). C'est dans ce contexte que se développe un appareil critique autour de la notion de genre (« gender »). Dans *A Handbook of Gender and Women's Studies*, Kathy Davis, Mary Evans et Judith Lorber expliquent la différence entre women's et gender studies : « In addition to analyzing women's and men's interactions and the processes of domination and oppression of women by men, gender studies, more so than women's studies, has focused on the way the organization and structure of society itself and its cultural and knowledge productions are gendered. » (2) Elle définissent ensuite les rapports genrés :

By gendered, we mean the division of people into two differentiated groups, 'men' and 'women, and the organization of the major aspects of society along those binaries. The binary divisions override individual differences and intertwine with other major socially constructed differences – racial categorization, ethnic grouping, economic class, age, religion, and sexual orientation – which interact to produce a complex hierarchical system of dominance and subordination. (Davis, Evans et Lober 2)

La notion de genre permet de mettre en avant les rapports de pouvoir en jeu dans les relations entre hommes et femmes, définis comme les deux extrêmes d'un spectre. Un des apports fondamentaux de la théorie produite sur le concept de genre est la notion de performativité proposée par Judith Butler. Elle la définit ainsi dans la préface à la réédition de 1999 de *Gender Trouble* :

the performativity of gender revolves around [...] the way in which the anticipation of a gendered essence produces that which it posits as outside itself. Secondly, performativity is not a singular act, but a repetition and a ritual, which achieves its effects through its naturalization in the context of a body, understood, in part, as a culturally sustained temporal duration.

Le genre relève donc de la performance : du langage mais aussi du comportement. C'est en se prononçant ou en s'exécutant que le genre s'affirme.

Une opposition naît bientôt entre les women's studies, théorisées dans les années 1970, et les gender studies, fruit des travaux plus récents de théoriciennes comme Judith Butler, Joan Scott et Denise Riley : « À partir des années 1990 un débat très virulent aux États-Unis oppose partisan-e-s des gender studies et des women's studies. Ces dernières craignent que l'histoire du genre masque à nouveau les femmes, opposant dans une formule lapidaire et dans un jeu de mots intraduisible la *Herstory* à l'*History* » (Virgili 9). Marilyn Boxer résume les arguments avancés à l'époque en faveur du glissement vers la dénomination « gender studies » : « (...) ces nouveaux noms semblent : 1) plus généraux et notamment mieux à même d'inclure les hommes et la masculinité, les gay/lesbian et queer studies ; 2) plus scientifiques et théorisables ; 3) moins ouvertement politiques (c'est-à-dire féministes) » (10). C'est bien ce dernier point (les effets politiques) que Marilyn Boxer met en évidence :

Alors que certaines théoriciennes désignent le « genre » comme une étiquette unificatrice et utile pour héberger le féminisme académique, des universitaires plus enclines à des études empiriques ou à l'activisme politique, résistent. Le genre, selon elles, escamote les femmes. Il dissimule les femmes en tant qu'objets d'étude ou sujets dans la société. Il suggère une égalité fallacieuse entre les sexes, non seulement comme catégories d'analyse, mais aussi comme êtres humains dans le monde. (12)

Ce débat révèle par ailleurs les paradoxes et les ambiguïtés des deux dénominations, comme la chercheuse le souligne :

Il est ironique de constater que, alors que les gender studies semblent plus conservatrices (quand on fait abstraction des rapports de pouvoir), moins associées au féminisme (que certains regardent maintenant comme si c'était un mot obscène) et au militantisme en dehors des cercles académiques, la minorité qui connaît le travail radical déconstructionniste de Butler et de ses adeptes réalise que le genre implique une attitude révolutionnaire à l'égard des rôles sexuels traditionnels et des valeurs sociales. (11)

C'est la dénomination « gender studies » qui prévaut à partir des années 1990, signalant le passage de la seconde à la troisième vague féministe.

Marilyn Boxer explique que les gender studies offrent des potentialités riches : « À l’instar des queer studies, [le genre] permet de chapeauter toutes les formes de la théorie et de la pratique qui transgressent les normes sexuelles » (Boxer 11). Bruno Perreau, dans son ouvrage sur la réception de la Queer Theory en France, explique : « In the United States, queer theory initially arose as a critique of the essentialist tendency of certain schools of gender studies in the 1980s. » Le critique insiste justement sur la richesse de l’appareil critique développé par les théoricien-nes du queer – largement influencé par les penseur-ses français-es de la déconstruction – qui permet d’appréhender, dans sa globalité et sa multiplicité, l’identité à travers le corps : « queer theory is a deconstruction anchored in the body’s relationship to its environment » (184). Dans la lignée de la seconde vague féministe, la Queer Theory, comme les gender studies, sont largement inspirées du post-structuralisme français. De façon significative, Joan Scott définit le genre grâce à la notion de « savoir » utilisée par Michel Foucault, un des penseurs emblématiques de la *French Theory*¹¹⁸.

C’est également le cas des cultural studies qui se développent dans les années 1980. Cette décennie est celle de l’affirmation des minorités dans la société étatsunienne et à l’université, et avec cela, « l’avènement du tout-culturel ». De surcroît, un contexte socio-économique tendu accentue le phénomène : « Et tandis qu’une politique de privatisation et de dérégulation tous azimuts déclenche un double processus de financiarisation de l’économie et de précarisation du travail, les idées les plus radicales circulent sur les campus – mise à bas des canons classiques, soutien aux mouvements de libération du tiers monde, priorité au recrutement des minorités. » (179). C’est le début des *cultural studies* aux États-Unis (144). Ce champ disciplinaire développé au Royaume-Uni autour du Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham se concentre « sur les traditions et les résistances culturelles du prolétariat britannique » (Cusset 145). Aux États-Unis, les *cultural studies* analysent les communautés ou microgroupes à l’aune de leurs pratiques culturelles dans l’ère de la *pop culture* de la société de consommation de masse (146). Ce nouveau champ de recherche fait grand usage de la critique française. Revenons donc maintenant plus en détail sur l’histoire du féminisme en France à la même période.

¹¹⁸ « Gender (...) means knowledge about sexual difference. I use knowledge, following Michel Foucault, to mean the understanding produced by cultures and societies of human relationships, in this case of those between men and women. (...) Its uses and meanings become contested politically and are the means by which relationships of power—of domination and subordination—are constructed. Knowledge refers not only to ideas but to institutions and structures, everyday practices as well as specialized rituals, all of which constitute social relationships. » Scott, Joan W., *Gender as a useful category of historical analysis - Culture, society and sexuality*, Columbia University Press, New York, 1986, p. 2.

2. Le féminisme en France

En France, le mouvement féministe se développe dans le sillage des contestations de mai 1968. Au tournant des années 1970, comme aux États-Unis, la société française est donc marquée par les luttes pour les droits des femmes. Différents groupes sont créés et gravitent au sein de l'emblématique Mouvement de Libération des Femmes. Le détour par l'histoire du mouvement féministe français nous paraît crucial pour saisir pleinement le contexte de réception de l'œuvre d'Adrienne Rich en France.

2.1. Création du MLF

2.1.1. Un mouvement social

Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir, publié en 1949, est le texte fondateur du mouvement féministe de la seconde moitié du XX^{ème} siècle en France et au-delà, comme nous l'avons rappelé au sujet des États-Unis. L'ouvrage, succès commercial, a profondément marqué les mentalités, menant une génération de femmes à imposer la question de leurs droits sur la scène politique. Ainsi, la loi du 13 juillet 1965 modifie le Code Civil, autorisant les femmes à travailler et gérer leurs biens sans l'accord de leur mari, et, en 1967, la loi Neuwirth autorise la contraception, bien que de façon limitée (Riot-Sarcey 93-94).

En 1968, les femmes engagées dans les contestations contre l'ordre établi en France, comme dans tous les pays touchés par ces mouvements insurrectionnels à l'époque, se heurtent à la barrière du genre. Elles sont nombreuses à s'investir dans les débats, mais « la parole publique ne leur appartient pas » (Riot-Sarcey 95). Comme aux États-Unis à la même période, les hommes monopolisent le pouvoir et la parole, et cela même dans les cercles militants. Muriel Rouyer écrit ainsi : « Pourtant, les formations de gauche, réformistes ou révolutionnaires, demeuraient pour ainsi dire des clubs d'égaux fraternels, restés fidèles au mythe familial révolutionnaire et misogyne. » (Rouyer, « Féminisme - France : du M.L.F. à la parité »)

Cependant, un « bouleversement culturel » est déjà en marche. Les institutions sont fragilisées par les « réflexions tiers-mondistes qu'ont nourries les luttes de libération nationales » dans les colonies qui gagnent une à une leur indépendance (Riot-Sarcey 96). La pensée critique peut s'exercer autour des théories d'émancipation et de lutte des classes. En 1967 est créé le groupe « Féminin, Masculin, Avenir », rebaptisé en 1970 « Féminisme, Marxisme, Action », changement qui synthétise les évolutions rapides au sein du mouvement : l'affirmation du militantisme féministe et marxiste. Dès 1968 et dans le sillage du mouvement

de contestation politique et social, plusieurs femmes organisent des réunions non-mixtes : Josiane Chanel, Antoinette Fouque et Monique Wittig y débattent du rôle des femmes au sein du mouvement (Bard et Chaperon 595). Ces groupes seront les précurseurs du mouvement plus large qui se développera en 1970.

Au tournant des années 1960, la circulation des idées est facilitée, et le mouvement français naissant est influencé par le mouvement étatsunien, au sein duquel a été créé NOW en 1966 (Moses 243-244). Comme leurs consœurs d'outre-Atlantique, les féministes françaises optent bientôt pour la non-mixité à la suite d'une réunion à l'université de Vincennes en mai 1970 durant laquelle des militants tentent « [d']interdire le meeting au nom de la Révolution dont ils s'instaurent les gardiens » (Picq 15). De plus, les publications féministes étatsuniennes constituent des sources précieuses pour les militantes françaises, qui ont été marquées par la traduction de *The Feminine Mystique*¹¹⁹ (Bernheim et al. 45). Les dialogues transatlantiques sont à l'origine de l'événement qui marque le début de la seconde vague féministe en France :

One of the first French demonstrations designed to capture the attention of the media — the laying of a wreath on the tomb of the unknown soldier in honor of the unknown soldier's unknown wife — was planned in solidarity with the first nationwide feminist demonstration in the United States, the August 26, 1970, "strike" on the fiftieth anniversary of woman suffrage. (Moses 244)

À l'occasion de ce coup d'éclat médiatique sont relayés des slogans emblématiques comme « un homme sur deux est une femme » et « il y a encore plus inconnu que le soldat ; sa femme ». Tenant les banderoles et la gerbe, on trouve certaines des futures figures du mouvement féministe français, entre autres Emmanuèle de Lesseps, Christine Delphy, Christiane Rochefort, Monique Wittig. Ces femmes font partie des fondatrices¹²⁰ du Mouvement de Libération des Femmes, tel qu'il est nommé dès le lendemain de l'action dans la presse (Lasserre 17). Le groupe se réunira régulièrement en assemblées générales à l'École des Beaux-Arts à Paris. Définir le MLF, y compris sa date de création, est peu aisé :

Ce mouvement de réflexion et de pratique, né de la révolte de Mai-68 et baptisé par les médias en 1970, renvoie, au-delà des querelles sur sa date de naissance, à une prise de parole collective des femmes. De l'université de Vincennes aux groupes de prise de conscience, puis à la célèbre « A.G. », qui se réunit à l'école des Beaux-Arts, à Paris, à partir d'octobre 1970, s'exprimait une même volonté pour les femmes d'analyser sans complaisance la spécificité de leur situation et de fixer les moyens tactiques pour les transformer. (Rouyer, « Féminisme - France : du M.L.F. à la parité »)

¹¹⁹ Le titre français, *La Femme mystifiée*, fait cependant polémique.

¹²⁰ La polémique au moment du dépôt du sigle « MLF » par Antoinette Fouque révèle les tensions existant dès les premiers temps du mouvement. Nous y reviendrons dans le sous-chapitre suivant.

Ce qui définit donc l'élan du MLF est la volonté partagée de milliers de femmes de prendre la parole et d'analyser, pour tenter de mieux la changer, leur situation sur tous les plans, politique, personnel, professionnel, et pour la première fois, sexuel (Bard 21).

En avril 1971, le collectif défraye la chronique et s'attire les foudres de l'opinion conservatrice en publiant dans *Le Nouvel Observateur* un texte nommé « par mépris puis par provocation », le Manifeste des « 343 salopes » (Riot-Sarcey 98). « Anne Zelensky et Christine Delphy, avec l'aide de Simone de Beauvoir, réunissent 343 signatures de personnalités féminines du spectacle et des milieux intellectuels qui déclarent se compter parmi le million de femmes qui se sont fait avorter » (98) et exigent désormais le libre accès aux moyens de contraception et la légalisation de l'avortement. Le débat se poursuit en 1972 avec le procès de Bobigny : la mineure violée qui avait avorté est relaxée – le verdict clément signale que la loi n'est plus applicable dans les faits et que la situation change. Deux ans plus tard, la ministre de la Santé Simone Veil fait voter la loi qui légalise l'avortement. Ce verdict est le signe que les mentalités évoluent : les femmes accèdent à des postes de la vie publique et dans l'entreprise, la mixité s'imposant progressivement décret après décret, la maternité n'étant plus considérée comme un frein à l'activité professionnelle (100). Des groupes de paroles sont créés, souvent sur le modèle des « consciousness raising groups » étatsuniens (Picq 121-122).

De plus, les publications se multiplient, des revues féministes sont créées, comme *Le Torchon Brûle* (Picq 150), *Les Cahiers du féminisme*, *Questions féministes*, qui devient *Nouvelles Questions féministes* en 1980. La presse d'extrême-gauche, comme *L'Idiot international* et *Partisans* relaye également les idées des militantes. Michèle Riot-Sarcey explique : « le ton des articles est nouveau et leur contenu bien différent de l'ordinaire des organisations politiques, y compris d'extrême gauche¹²¹ : dans ce domaine également le mouvement féministe innove » (97). Comme outre-Atlantique, le mot d'ordre « le personnel est politique » révolutionne les pratiques, mêmes militantes.

2.1.2. Les courants de pensée féministes

La théorisation du mouvement prend rapidement deux directions irréconciliables. Christine Delphy, dans le numéro de *Partisans* dédié au MLF paru en 1970, définit les objectifs de la lutte des femmes : « trouver les raisons structurelles qui font que l'abolition des rapports de production capitaliste en soi ne suffit pas à libérer les femmes, se constituer en force politique autonome » (Riot-Sarcey 98). Elle affirme que le patriarcat est « l'ennemi principal » (98). Cette ligne de pensée devient une référence pour le mouvement, du moins à ses débuts.

¹²¹ Nous reviendrons sur les rapports du MLF et de la gauche dans le sous-chapitre suivant.

Christine Delphy, mais aussi Nicole-Claude Mathieu, Colette Guillaumin et Monique Wittig développent un courant de la pensée féministe qui sera nommé féminisme matérialiste. Basé sur la théorie marxiste, il « s'en distancie toutefois, en mettant en évidence la spécificité du mode de production domestique par rapport au mode de production capitaliste » (Bard et Chaperon 554). Voyant le sexe comme une construction sociale (et plus tard employant la catégorie de « genre »), le féminisme matérialiste s'attache à identifier les « structures sociales et économiques de la domination masculine ».

L'autre courant de pensée majeur qui se développe au sein du MLF s'intéresse à la psychanalyse. Michèle Riot-Sarcey décrit *Spéculum de l'autre femme* de Luce Irigaray comme un texte fondateur du féminisme français. Elle explique que selon Irigaray, psychanalyste, « la femme renonce à son insu à la spécificité de son rapport à l'imaginaire » car toute théorie du sujet est faite au masculin. La femme se chosifie en tant que « féminin » par le discours. Riot-Sarcey ajoute : « Tandis que Simone de Beauvoir avait mis au jour la construction sociale de la féminité, Luce Irigaray se préoccupe du sujet qui la porte » (101). Luce Irigaray fait partie des théoriciennes dont le discours est décrit comme adoptant une approche différentialiste, notamment par les commentatrices et commentateurs de l'influence de la *French Theory* aux États-Unis (Moses, Ezekiel, Delphy). C'est le cas également des travaux de Julia Kristeva sur « l'identité des positions féminines (petite fille, mère, femme) » (Riot-Sarcey 101), et ceux d'Hélène Cixous sur « l'écriture féminine ».

Pour ce qui est de l'action militante, le courant de pensée différentialiste s'illustre au travers du groupe Psych et Po qui se forme après 1970 autour de la psychanalyste Antoinette Fouque, elle aussi membre fondatrice du MLF. Selon Muriel Rouyer, Antoinette Fouque « combinait avec force psychanalyse lacanienne et critique sociale pour penser les termes politiques, économiques et symboliques de la 'forclusion' des femmes par la société. » Elle était très critique à l'égard des féministes de gauche du FMA qui selon elle ne faisaient que « [lutter] pour obtenir les droits et privilèges des hommes de leur classe », c'est-à-dire la bourgeoisie (Picq 13-14). Muriel Rouyer explique : « Méfiante à l'égard des féministes gauchistes, dont elle redoutait les dérapages médiatiques et le réformisme hâtif, cette tendance privilégiait un travail critique en profondeur sur l'identité des femmes, niée par la société au profit d'une égalité réductrice. » Pour Antoinette Fouque, il s'agissait de sortir de « l'ordre symbolique d'une société fondée sur l'exclusion du maternel et du matriciel. » (Rouyer, « Féminisme - France : du M.L.F. à la parité ») Les tensions entre ces deux groupes grandissent pendant les années 1970 jusqu'à aboutir à une scission en 1980.

2.2. Le tournant des années 1980

L'année 1980 marque une sorte d'*annus horribilis* pour le féminisme français, un tournant qui informe la place qu'occupera le débat féministe dans l'espace public à partir de cette décennie.

2.2.1. Féminisme et lesbianisme radical

Dès sa création, le MLF est parcouru par diverses tensions. D'abord, il existe un point d'achoppement entre la mixité et la non-mixité. Après un élan vers l'inclusion des hommes au sein du mouvement, ses actrices sont vite contraintes d'exclure les militants masculins à la suite de la réunion qui se tient à l'université de Vincennes en mai 1970 (Picq 15). C'est également le terreau d'une autre dissension fatale, celle qui oppose le féminisme réformiste au lesbianisme radical. Un « conflit larvé » sur le statut politique de l'hétérosexualité explose à l'occasion de la parution de textes de Monique Wittig en 1980 dans *Questions féministes*, « La pensée *straight* » et « On ne naît pas femme » (Bard et Chaperon 883).

Le lesbianisme radical (ou séparatiste) s'est développé autour de la figure de la penseuse Monique Wittig qui considère que « l'hétérosocialité, dont le pivot est l'hétérosexualité, » est un « ordre social et politique pensé contre les femmes » (Bard et Chaperon 884). Son article fondateur, « La pensée *straight* », influence des militantes lesbiennes qui en viennent à discréditer complètement les féministes hétérosexuelles, les qualifiant de « collaboratrices ». Dans une France toujours traumatisée par l'occupation allemande, la violence du propos détonne. Audrey Lasserre explique que l'analogie employée par les lesbiennes radicales « établit une adéquation parfaite entre femmes non féministes et femmes hétérosexuelles au mépris de la conscience politique des dernières et scinde le mouvement des femmes en deux factions opposées par leur pratique sexuelle, sommant logiquement celles qui se définissent comme bisexuelles et celles qui refusent de se définir de choisir leur camp. » (Lasserre 480-481)

La scission s'établit également avec les féministes lesbiennes qui ne rejettent pas leurs camarades hétérosexuelles. Les lesbiennes radicales considèrent le lesbianisme comme un militantisme qui va plus loin que le féminisme. Dans son article sur Monique Wittig, Audrey Lasserre soutient que : « 'les lesbiennes ne sont pas des femmes' car le terme *femme* désigne une 'catégorie de sexe', propre aux systèmes symboliques, économiques et politiques hétérosexuels. Rompre le contrat social hétérosexuel signifierait alors, pour les femmes, accéder à l'humain. » (Audrey Lasserre, « Monique Wittig »)

2.2.2. De *Questions Féministes* à *Nouvelles Questions féministes*

La revue *Questions féministes*, créée en 1977 pour diffuser les écrits des chercheuses en lien avec le courant matérialiste, est le lieu où se cristalliseront les tensions entre féministes et lesbiennes radicales. La publication des textes de Monique Wittig dans la revue en 1980 est à l'origine de la rupture entre militantes lesbiennes radicales et féministes. Le comité de rédaction est divisé : Colette Capitan Peter, Nicole-Claude Mathieu et Monique Plaza défendent la thèse de Monique Wittig, tandis que Christine Delphy et Emmanuèle de Lesseps croient en un féminisme lesbien mais aussi hétérosexuel (Bard et Chaperon 883). Ces dernières, dans la logique du féminisme marxiste développé par Christine Dephy,

s'opposent à la censure établie par le lesbianisme radical au sein de la classe des femmes elles-mêmes, et définissent comme antiféministe tout appel à la désolidarisation entre femmes. Elles refusent enfin qu'une partie des militantes se proclament avant-garde et modèle à suivre pour les autres militantes que les lesbiennes radicales placent ainsi en position hiérarchiquement subalternes, à défaut de les exclure. (Lasserre 481)

Les désaccords sont profonds et le comité de rédaction de la revue est dissout en 1980. Mais Christine Delphy et Emmanuèle de Lesseps font le choix de prolonger la revue sous le titre *Nouvelles Questions féministes*, avec dans le premier numéro paru en 1980 un éditorial qui affirme les positions des féministes radicales (Lasserre 537).

De nombreux articles de ce numéro fondateur vont en ce sens, notamment la première traduction de « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne » d'Adrienne Rich « qui défend comme le comité de la revue *NQF* la position d'un féminisme qui puisse être lesbien, ou d'un lesbianisme féministe. » Ce texte publié dans *Signs* en 1980 est une exploration de la richesse des relations entre femmes en ce qu'elles se placent en opposition à l'hétéronormativité. Rich affirme l'existence d'un « continuum lesbien » – expression plus apte que « lesbianisme » à décrire les expériences des femmes – dans les relations entre femmes, de l'homosexualité d'un côté aux relations amicales :

If we expand [lesbianism] to embrace many more forms of primary intensity between and among women, including the sharing of a rich inner life, the bonding against male tyranny, the giving and receiving of practical and political support [...], we begin to grasp breadths of female history and psychology which have lain out of reach as a consequence of limited, mostly clinical, definitions of *lesbianism*." (Gelpi 203)

Selon Audrey Lasserre, la présence de ce texte dans le premier numéro de *NQF* « vaut arbitrage du débat sur l'appel à entrer en lesbianisme comme on entre en résistance : se poser la question de la condamnation de toute forme de relation hétérosexuelle [...] est en réalité un faux problème au regard de la véritable urgence, celle de rétablir un choix de sexualité pour les femmes. » (537) La chercheuse souligne que ce texte de Rich « ne réfute ainsi pas la théorie

wittigienne mais la remet aux calendes grecques au nom des priorités de la lutte des femmes. » En cela, il est intéressant de noter qu'Adrienne Rich a tenté de maintenir un lien entre les deux factions en présence au sein du comité de rédaction de la revue, Christine Delphy et Monique Wittig étant toutes deux des amies de Rich, qui joue les intermédiaires et essayé d'éviter la scission¹²² (voir *infra* section 1.2.2., « Rich et les féministes françaises »).

Cette rupture révèle plusieurs changements. D'abord, Simone de Beauvoir, qui s'était détachée de *QF*, revient présider à titre symbolique *NQF*, signifiant qu'elle défend un féminisme radical non-séparatiste (Lasserre 481). Deuxièmement, il apparaît « [qu']en France, le lesbianisme ne parvient donc pas à s'imposer comme l'avenir immédiat du féminisme. Il en reste cependant une configuration possible. » (537) Les thèses de Monique Wittig nourrissent notamment la théorie *queer*. Enfin, la scission du comité de rédaction de *QF* révèle à quel point le MLF est fragilisé. La France serait entrée dans une nouvelle ère « post-féministe » dans un contexte de « critique appuyée du même féminisme par Antoinette Fouque et Hélène Cixous 482).

2.2.3. La fin du MLF

Dans sa thèse, Audrey Lasserre résume ainsi la situation du MLF en 1980 :

Sur fond d'une crise de plus grande envergure, celle du dépôt de la marque commerciale « Mouvement de Libération des Femmes – MLF » à l'Institut national de la propriété industrielle (INPI) par Antoinette Fouque, le Mouvement de libération des femmes traverse en cette fin de décennie des épreuves dont il ne se relèvera pas et qui signent irrémédiablement son déclin.

La crise plus profonde dont elle parle a été suscitée par les désaccords à l'origine de la fin de *QF* et se prolonge par la remise en cause de l'identité du MLF par le groupe Psych et Po. À sa tête, Antoinette Fouque a fondé en 1972 les éditions *des femmes*, qui centralisent les activités du groupe. À la fin des années 1970, Psych et Po – les éditions *des femmes* sont au cœur de plusieurs procès qui ébranlent les convictions des militantes du MLF. En 1977, « l'affaire Barbara » oppose Mireille Dekoninck, une ancienne salariée de la librairie *des femmes* à Lyon, aux éditions *des femmes*. La maison d'édition attaquera en retour Barbara pour diffamation, tout comme Carole Roussopoulos, réalisatrice d'un documentaire relatant l'affaire Barbara (Bard et Chaperon 595).

Ce contexte legaliste intense révèle une mutation significative dans l'identité du MLF incarné par Psych et Po « puisque la maison d'édition demande à une justice qu'elle considérerait jusque-là comme un instrument patriarcal et capitaliste de trancher un différend entre femmes

¹²² C'est ce que nous avons appris en lisant les lettres échangées entre 1979 et 1981, conservées dans les archives de la poétesse à la Schlesinger Library.

militantes, et de prendre ainsi position sur les pratiques politiques et éditoriales de « leur société ». (Lasserre 546) Les militantes sont divisées, certaines soutenant les personnes assignées en justice par les éditions *des femmes*. De plus, l'affaire Barbara est perçue comme une opposition de classes entre « les femmes des éditions *des femmes* [qui] semblent toutes issues de la bourgeoisie parisienne » et des militantes moins privilégiées socialement – Barbara avait été la porte-parole du mouvement des prostituées de Lyon (541). Nadja Ringart dénonce cette dérive procédurière dans son article « La naissance d'une secte » publié dans *Libération* en 1977. L'ancienne membre du collectif Psych et Po y « dénonce ainsi pour la première fois les pratiques du groupe d'Antoinette Fouque où militantisme, psychanalyse sauvage et manipulation mentale y seraient pratiqués de concert. » (Lasserre 439)

L'événement autour duquel se cristallisent les tensions a lieu en 1970, lorsqu'Antoinette Fouque crée l'association *Mouvement de Libération des Femmes* puis dépose le sigle du mouvement comme marque commerciale auprès de l'Institut national de la propriété intellectuelle, suscitant « consternation et colère de autres groupes » du MLF (Bard et Chaperon 596). En réaction, en 1980, un appel au boycott des éditions *des femmes* est lancé. De plus, l'article de Nadja Ringart est repris dans l'ouvrage *Chronique d'une imposture ? Du mouvement de libération des femmes à une marque commerciale*, publié en 1981 par « l'association du mouvement pour les luttes féministes ». Préfacé par Simone de Beauvoir, cet ouvrage regroupe des articles dans lesquels des féministes donnent leur version de l'histoire du MLF, contredisant celle d'Antoinette Fouque et affirmant le caractère collectif d'un mouvement « qui avait l'utopie de la démocratie directe » (Bard et Chaperon 596).

Antoinette Fouque expliquera « son action comme une tentative de lutte contre la récupération du Mouvement de libération des femmes ». Par là-même, elle signifie « [son] désaccord fondamental avec les féministes » en s'affichant clairement comme « antiféministe » (Lasserre 550). Déjà, en 1977, Hélène Cixous avait affirmé qu'elle n'était pas féministe, « contredisant le 'Je suis féministe' que Simone de Beauvoir revendiquait en 1972 » (439). Hélène Cixous refuse donc « 'l'effacement de la différence', qu'Antoinette Fouque appelle quelques années plus tard un 'gynocide' ». (439) Nous reviendrons sur la notion de différence dans la section portant sur l'écriture féminine (I.2.2.5).

En 1980, les éditions *des femmes* avaient porté plainte pour diffamation contre les éditions Tierce pour avoir signé l'appel au boycott lancé après le dépôt du sigle MLF. Les éditions *des femmes* remportent le procès en 1981. Cette victoire légale ouvre une accalmie qui signale la fin du MLF après quatre années de tempête. Mais ce n'est pas une victoire pour les militantes du MLF. La mutation du mouvement se poursuit avec l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand et de son gouvernement de gauche.

2.2.4. Le féminisme et la gauche : le temps du réformisme et de la parité

Aux tensions sororicides au sein du MLF s'ajoutent « les contraintes réelles de la crise économique » ressentie dans les années 1980 (Jenson 66) ainsi que le passage d'une époque de militantisme à celle de l'action politique avec l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand : « La logique révolutionnaire cède le pas à la logique réformiste. » (Lasserre 37) Après les victoires des années 1970 (droit à l'avortement, à la contraception) et une certaine libéralisation des mœurs après mai 1968, l'impression qui règne dans la société serait que les femmes ont acquis des droits fondamentaux et que leur condition ne fera dorénavant que s'améliorer. Mitterrand « s'était voulu le candidat des femmes » (Rouyer, « Féminisme - France : du M.L.F. à la parité ») et à son arrivée aux affaires, il nomme Yvette Roudy à la tête du tout nouveau « ministère des droits de la femme », un portefeuille plus important que le secrétariat d'État à la condition féminine créé sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing. Dans les années 1980 sont votées des lois qui garantissent les droits des femmes en matière de santé, de travail, de filiation notamment¹²³.

Alors que le MLF « s'est construit dès son origine comme un mouvement autonome et séparatiste », Psych et Po appelle à voter pour François Mitterrand aux élections de 1981, signalant que le mouvement serait prêt à s'institutionnaliser (Lasserre 37). Le Parti Socialiste accédant au pouvoir, la gauche est devenue une formation de gouvernement, et les acteurs des mouvements sociaux post-1968 issus de formations d'extrême-gauche acceptent des postes à responsabilités : « Alors que de nombreux gauchistes résolvaient leurs différends avec la société bourgeoise et avec les courants dominants de la gauche en accédant à des postes de responsabilité dans le domaine social, économique ou politique, les femmes du MLF n'ont pas suivi ce chemin. » (Jenson 66) En effet, « l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 changea la donne féministe et occasionna ce que certaines féministes considèrent comme un 'repli' du M.L.F., du moins en tant que mouvement social. » (Rouyer « Féminisme. France : du M.L.F. à la parité ») La mutation de la gauche dans les années 1980 est un autre facteur important qui explique la fin du MLF :

En tant que tel, de par sa théorie et sa pratique, le MLF n'a pas suivi les ajustements de la gauche française, devenue, à partir de la fin des années 1970, plus électoraliste et plus

¹²³ « Le féminisme d'État fut à l'origine de grandes lois pour les femmes entre 1981 et 1986 : remboursement de l'I.V.G. par la Sécurité sociale, amélioration du statut des femmes d'artisan et instauration d'un congé de maternité rémunéré pour l'ensemble des femmes de professions indépendantes en 1982, égalité professionnelle entre hommes et femmes (1983), recouvrement des pensions alimentaires impayées par les organismes prestataires d'allocations familiales (1984) ou encore usage du nom patronymique de la mère (1985). » (Rouyet, « Féminisme - France : du M.L.F. à la parité ») Cette loi, qui est certes une avancée, reproduit un cliché évoquant le « nom patronymique de la mère » plutôt que d'utiliser l'équivalent féminin « matronyme ».

gouvernementaliste. La politique politicienne n'avait jamais intéressé le MLF. Plus les militants d'extrême gauche acceptaient ce type de politique, plus les féministes du MLF se trouvèrent isolées. Beaucoup d'entre elles perdirent courage et se tournèrent vers d'autres projets, souvent plus individualistes. (Jenson 66)

Parmi les projets des actrices du MLF, Audrey Lasserre cite le début d'une lente institutionnalisation de la recherche féministe – marquée par la tension entre théorie matérialiste et « écriture féminine », sujet de notre prochain chapitre.

Seulement, comme la politique se saisit des enjeux liés aux droits des femmes, le teneur du débat change, de même que les mots pour le dire. Judith Ezekiel, dans son article « Le Women's Lib : Made in France » (2002), explique que, dans les années 1990, la défense de la parité « hommes / femmes » en politique révèle en fait la victoire sur le débat féministe des thèses essentialistes. Elle défend l'idée que le terme de « parité » serait un euphémisme pour « égalité » et même « féminisme » (355), citant Françoise Parturier qui, dans les années 1970, proposait de trouver une alternative au terme « féministe¹²⁴ ». Mais c'est un changement de nature qui a lieu avec ce changement de vocabulaire : la « féminologie » d'Antoinette Fouque et Psych et Po l'a emporté sur un féminisme non-essentialiste, en l'occurrence matérialiste en France. Judith Ezekiel cite Antoinette Fouque dans *Il y a deux sexes* : « Au-delà de l'égalité et ses impasses, le terme de parité [...] est la confirmation de l'échec de l'idéologie féministe de l'indifférence sexuelle. » (265) Judith Ezekiel ajoute que, selon Antoinette Fouque, avec la parité, le mouvement des femmes serait entré dans une phase plus « mature », dans laquelle la différence sexuelle a été rétablie (355).

Ce « repli » du MLF et la prévalence de l'essentialisme nous semblent avoir joué un rôle crucial dans la non-réception de Rich en France. La formule d'Audrey Lasserre résume parfaitement la situation du MLF au début des années 1980 : « Réformisme, institutionnalisation, sentiment de trahison et création ne font pas bon ménage. » (37) Dans ce contexte, Judith Ezekiel affirme « [qu']après une courte période où le féminisme était en passe de devenir une valeur positive, la France a connu un regain d'antiféminisme, ou en tout cas, elle a vu se développer des formes nouvelles d'antiféminisme [...] » (1995 : 63). La place de l'écriture féminine dans la littérature, relayée par les médias, explique aussi cette situation.

¹²⁴ « Decades earlier, Françoise Parturier, one of the first to bring back news of a movement from the New World, had written that French women needed to find an alternative to the word 'feminist': 'Why... not speak of "feminitude", a word of suffering like "negritude", a word of the downtrodden that could please and reassure' (Parturier, 1971). » (Ezekiel 2002 : 355)

2.2.5. L'écriture féminine

Cette pratique littéraire développée par Hélène Cixous a déjà été présentée rapidement (II.I.2.1.2). Reprenons le propos d'Audrey Lasserre pour la résumer : « Hélène Cixous [...] lorsqu'elle appelle de ses vœux une écriture féminine tout en la faisant advenir, précise que la femme 'écrit à l'encre blanche', donnant une autre coloration au texte, celle du lait maternel. » (11) L'écriture féminine est pratiquée par « [des] écrivaines de la différence ou de la néo-féminité promouvant la femme et le féminin ». Cette écriture est fondamentalement opposée à celle de Monique Wittig, par exemple, dont « les textes refusent l'assignation à résidence sexuée » (Lasserre 11). Ces écritures constituent les avant-gardes de la littérature française dans les années 1980. Si les écrits de Monique Wittig trouvent un fort écho aux États-Unis, où l'écrivaine vit à l'époque, de même que l'écriture féminine, en France c'est la seconde qui prévaut. Christine Bard et Sylvie Chaperon font une liste des actrices de l'écriture féminine :

Dans ce courant, se rencontrent des écrivaines – Hélène Cixous, Annie Leclerc, Chantal Chawalf (elle-même critique de la notion), Xavière Gauthier, Marguerite Duras, Julia Kristeva (elle aussi critique), Luce Irigaray – et des collectifs – la revue *Sorcières*, *Les Cahiers du Grif*, les éditions Des femmes-Antoinette Fouque, le groupe devenu Psychanalyse et Politique, etc. La plupart refusent de se définir comme « féministes ». (494)

Or, c'est bien là la difficulté des rapports entre ces groupes, certains ayant été fondateurs du MLF comme Psych et Po, et d'autres versants de la lutte des femmes. Le comité éditorial de *Questions féministes*, par exemple, affirme que défendre une écriture par essence genrée et affirmer la différence des sexes revient à reprendre le discours qui entretient la domination patriarcale (Lasserre 466).

Les éditions *des femmes* - Antoinette Fouque font partie des maisons d'éditions liées au MLF qui ont perduré dans le temps. On peut même affirmer que *des femmes* a dominé le paysage éditorial en France en matière de littérature des femmes. Dans son catalogue, on trouve la « bibliothèque des voix », une collection de livres audio lus par des célébrités françaises, en grande majorité des actrices de cinéma célèbres (Catherine Deneuve, Fanny Ardant, Carole Bouquet, Isabelle Huppert). Ceci assure une visibilité certaines aux livres audios des éditions *des femmes*. Une autre personnalité connue participe aux activités des éditions *des femmes* : Sonia Rykiel, qui a illustré le *Dictionnaire universel des créatrices* paru en 2013, sous la direction de Béatrice Didier, Antoinette Fouque et Mireille Calle-Gruber. Comme on peut le lire sur le site de la maison d'édition, ce dictionnaire a été parrainé par l'Unesco, et il a été encensé par les médias grand public¹²⁵ (*Libération*, *Elle*, *Le Point*, *L'Express*...) Quelle autre maison d'édition française dont la ligne éditoriale est axée sur la publication d'œuvres de

¹²⁵ Éditions Des femmes, Le Dictionnaire universel des créatrices (consulté le 15/04/19) <https://www.desfemmes.fr/dictionnaire-des-creatrices/>

femmes peut se targuer, à cette époque, d'une telle visibilité dans les médias ? Les éditions *des femmes* dominant donc dans les médias, ce qui donne une visibilité aux thèses qu'elles défendent.

Les éditions *des femmes* et dans une certaine mesure l'écriture féminine font partie d'une sensibilité à la cause des femmes qui se distingue au sein du MLF. Audrey Lasserre voit dans *Lâchez tout* d'Annie Le Brun la cristallisation des tensions au sein du MLF :

[...] dans *Lâchez tout*, l'attaque de la féminité, en particulier de l'écriture féminine, accompagne celle du « néo-féminisme ». Si le retour de la question de l'individu contre l'ethos révolutionnaire qui est au cœur de la démarche d'Annie Le Brun annonce le retour à l'individu et au sujet des années 1980 et la fin du mouvement des femmes comme dernière avant-garde, le pamphlet témoigne également de la diffusion de l'écriture féminine au détriment du féminisme matérialiste et des textes littéraires fictionnels ou théoriques qui ont choisi une autre voie. L'écriture féminine est sur le point de devenir le visage du féminisme français, alors que, paradoxalement, les écrivaines de cette avant-garde féminine refusent avec force le terme comme le concept. (510)

Voilà donc la contradiction intrinsèque qui définit le MLF en France dans les années 1980, situation intenable qui ne pourra perdurer longtemps, mais coûtera au féminisme sa place dans les débats publics. Ceci explique également pourquoi la réception de la troisième vague féministe et des études de genre a été si longue à démarrer en France (nous y reviendrons dans la section suivante), ce qui, à notre sens, a contribué directement la réception avortée de l'œuvre d'Adrienne Rich en France. Rappelons qu'Adrienne Rich a personnellement soutenu Christine Delphy tout en tentant de maintenir le dialogue avec Monique Wittig au moment de la scission de *QF* – révélant clairement qu'elle soutenait les féministes matérialistes et non le camp de l'écriture féminine.

Pour revenir aux rapports entre le féminisme en France et aux États-Unis, un dernier point doit être soulevé : pourquoi les théories féministes produites par la *French Theory* n'ont pas été reçues en France dès les années 1980 et 1990, décennies durant lesquelles elles ont été développées ?

2.2.6. Rejet du féminisme américain

Judith Ezekiel a forgé le terme « anti-amér-féminisme » pour désigner la situation particulière de la réception du féminisme étatsunien en France, à l'intersection de la critique de l'impérialisme étatsunien et de l'hostilité au féminisme qui se répand dans les années 1980 à mesure que l'écriture féminine devient le seul lieu de débat sur le féminisme en France. Dans son article « Antiféminisme et antiaméricanisme, un mariage politiquement réussi » (1995), Judith Ezekiel commence par souligner l'influence du Women's Lib sur les débuts du mouvement féminisme français. Citons notamment le coup d'éclat médiatique qu'a constitué

le dépôt d'une gerbe en l'honneur de la femme du soldat inconnu en août 1970, organisé en solidarité avec le mouvement de grève des Étatsuniennes à l'occasion du cinquantième du suffrage féminin, ou l'importance d'ouvrages féministes étatsuniens traduits en français, comme *The Feminine Mystique* (1996 : 60-61). Les médias font grand cas de cette filiation transatlantique que les féministes françaises nuancent, arguant que la prise de conscience est internationale, voire réfutent. Ces actrices du mouvement sont généralement d'extrême-gauche et pour elles « l'anti-impérialisme et l'antiaméricanisme se mêlaient et ce qui venait d'Amérique était suspect ». L'importance de l'antiaméricanisme serait même fondatrice d'une partie du MLF : selon Judith Ezekiel, « il semblerait que le groupe Psychanalyse et Politique et son leader Antoinette Fouque aient forgé leur identité en partie grâce à cette bête noire [les États-Unis] » (61). Les militantes du MLF qui publient *Chronique d'une imposture* en 1981 citent justement les propos d'Antoinette Fouque à ce sujet. On note cependant que certaines militantes du MLF ont des connaissances poussées des recherches étatsuniennes mais aussi des liens forts et anciens avec les États-Unis, notamment des théoriciennes comme Christine Delphy et Monique Wittig, qui vit aux États-Unis à la fin des années 1970.

Dans les années 1990, Judith Ezekiel note un regain d'anti-américanisme à l'occasion du débat sur la « political correctness » que la chercheuse présente comme l'amalgame de « trois faisceaux complexes de questions » : la liberté de parole (le premier amendement aux États-Unis), la discrimination positive (« affirmative action ») et la question « du changement des cursus universitaires », qui révèle la centralité du « canon » littéraire et théorique faisant autorité (64). Au centre des débats, on trouve la réception de l'affaire Thomas-Hill qui a révélé l'invisibilisation des femmes noires dans la société étatsunienne, comme le souligne Kimberlé Crenshaw (66). Mais, en France, le débat s'est cristallisé autour d'un comparatisme culturel des rapports de genre. Judith Ezekiel résume la substance des débats dans la presse : « car après tout, clament la quasi-totalité des auteurs français, ce que les Américains (lire : Américaines) appellent *harcèlement* est simple séduction chez nous. » (66) Les médias français parlent de « maccarthysme de gauche », et Elizabeth Badinter d'une « haine du sexe » aux États-Unis alors que la France est le pays d'une harmonie dans les rapports de genre basés sur la séduction (67-68). Christine Delphy avance que cet antiaméricanisme relayé par les médias révèle un rejet plus profond de tout ce qui est « progressiste » aux États-Unis (1995 : 216).

Les critiques du « P.C. » émanent des néo-conservateurs mais également de personnalités de gauche. Selon Judith Ezekiel d'une part et Bruno Perreau de l'autre, l'enracinement en France d'une hostilité à l'encontre du féminisme et plus largement des *gender studies*, qui se sont développées en partie grâce aux apports de la *French Theory*, vient de l'ancrage de la notion d'universalisme en tant que valeur essentielle de la gauche à partir des

années 1980 (Ezekiel 1996 : 71). À l’opposé, le communautarisme et le multiculturalisme sont perçus comme des menaces envers l’intégrité de la nation française.

C’est le propos de Bruno Perreau dans *Queer Theory: the French Response*. Il y analyse les mécanismes à l’œuvre derrière les manifestations conservatrices des années 2010 – la *Manif pour Tous*, l’opposition à la PMA pour les couples homosexuels, ce que ces groupes nomment la « théorie du genre¹²⁶ » venue des États-Unis. Bruno Perreau y voit une peur primitive partagée par les Français conservateurs et la plupart des formations politiques, de droite comme de gauche, qui lisent dans l’appartenance à une culture ou à un groupe, potentiellement basée sur l’identité sexuelle, une véritable trahison à l’encontre de la nation. En cela, les avancées théoriques étatsuniennes héritées de la *French Theory* sont inacceptables :

[Queer Theory] therefore runs afoul of how belonging exclusively to the nation is posed as a condition of citizenship in France, both in public discourse and in law. In the French Republic, “communitarianism”, acknowledging a basic loyalty to a given community (whether ethnic, religious, cultural, or sexual), is viewed as a democracy-corrupting illness. (146)

Spécificité française, l’identité nationale reposerait sur un équilibre genré : « [the fantasy of betrayal by minorities is] a direct echo of the left-wing ideals underpinning the French Republic, which recognize no community other than family and nation and view the American model as too violently fragmented into ‘communities’. Social concord is thought in France to be intrinsically linked to sexual concord. » (14) Ces analyses sociétales nous semblent fondamentales pour comprendre davantage l’opposition au féminisme « constructiviste » qui se développe à partir des années 1980 outre-Atlantique.

Ce climat d’antiaméricanisme quasi-cyclique est donc intrinsèquement lié à un antiféminisme. Dans ce contexte, comment recevoir en France une poésie de surcroît engagée – à une époque où, comme nous l’avons vu, la littérature se recentre sur l’individu et où la figure des écrivain·es engagé·es disparaît –, une poésie qui est le prolongement et le complément d’une pensée critique qui fait partie des fondements du féminisme de seconde génération dans les années 1970, puis du féminisme de la troisième vague dans les années 1980 ? Justement, comment les développements du féminisme ont-ils été reçus en France à partir des années 1980 ?

¹²⁶ Nous employons l’expression entre guillemets puisque le genre est une catégorie d’analyse et non une théorie au sens français du terme. Cependant, des travaux de recherche (« theory ») sont produits sur le genre. À ce sujet, on peut consulter les travaux d’Éric Fassin, par exemple.

2.3. Women's studies et Gender studies en France

Dans le climat d'antiaméricanisme et de maintien de l'essentialisme que nous avons décrit, comment a lieu la réception des puissantes avancées théoriques étatsuniennes ?

2.3.1. Décalage de réception

Dans le contexte français que nous venons de décrire, l'institutionnalisation de la recherche féministe est lente, et ce malgré les premiers élans au début des années 1980 (Lasserre 575-576). Premièrement, depuis les années 1970, aux États-Unis puis en France, les chercheuses féministes ont dû faire face au débat entre « intégration et autonomie » (Ezekiel 1995), dont nous avons déjà parlé au début de ce chapitre. Faut-il se constituer en un domaine de recherche distinct, autonome, ou s'implanter dans d'autres disciplines ? De plus, l'université française est organisée en domaines de recherche bien séparés et centralisés, ce qui a pu ralentir le développement des études féministes (Ezekiel 2002 : 354). François Cusset décrit l'université française de l'époque comme une institution « repliée sur elle-même » : « méthodes pédagogiques d'hier et 'universalisme' cognitif semblent souvent n'y avoir pas changé depuis des décennies. Ils sont les symptômes de la crispation d'une université française contre tout ce qui, de l'interdiscipline aux études identitaires, risquerait d'entamer sa belle *autonomie* anhistorique. » (334) François Cusset parle même de « vingt-cinq ans d'isolationnisme intellectuel hexagonal » s'achevant dans les années 2000 (354).

À ce sujet, il souligne le décalage dans la traduction d'ouvrages importants, produits de la réception de la *French Theory* aux États-Unis. Nous avons en effet constaté que *Gender Trouble* de Judith Butler, publié en 1990, n'a été traduit en France qu'en 2004, comme de nombreux textes fondamentaux sur le genre dans les années 1980 et 1990 (Perreau 12). Si Rebecca Rogers affirme « [qu']on peut qualifier ces dernières années [1995-2004] comme 'le temps du genre', avec l'acceptation de cette terminologie venue d'outre-Atlantique et un effort considérable réalisé pour faire connaître les travaux américains dans ce domaine » (116), il semble que ce processus ait été long.

2.3.2. Le retour de la « *French Theory* » en France

Michèle Riot-Sarcey remarque que :

L'acquis de la parité semble marquer le pas d'une recherche alternative à la politique, comme si l'intégration institutionnelle provoquait le déclin de la pensée collective. La réflexion critique

s'est simplement déplacée du côté des personnes et des corps dont l'origine naturelle est aujourd'hui contestée. Mais si le monde de la recherche est sensible aux travaux des scientifiques (biologistes et psychanalystes en particulier), la société civile est davantage à l'écoute du conservatisme familial. (109)

C'est en effet le sujet des travaux de Bruno Perreau. Cette impulsion conservatrice dans la société à l'occasion de la loi sur le mariage pour tous révèle également une prise de conscience féministe nouvelle depuis le milieu des années 2010, avec les mouvements « balance ton porc » et « me too ». On peut parler ici d'un féminisme de quatrième génération qui a intégré de nouveaux outils de militantisme comme les réseaux sociaux, mais surtout des théories héritées de la troisième vague féministe – la performativité du genre, l'intersection des discriminations de genre, de classe, de race. Cette quatrième vague défend le sujet dans son individualité et aussi sa multiplicité en affirmant la place dans la société des identités marginalisées et invisibilisées. C'est ce qu'on peut voir avec le succès du site *Paye ta Shnek* et la déclinaison du concept dans de nombreux domaines (justice, journalisme, université, milieu médical¹²⁷...). Ce nouveau féminisme s'attache à replacer au centre des analyses le corps de l'individu dans toute sa complexité.

En cela, la théorie queer est cruciale. Bruno Perreau explique que l'enjeu de la perception de la théorie queer en France est qu'elle est en fait le prolongement des théories du genre, fruits des travaux de chercheurs et chercheuses, notamment en grande partie aux États-Unis à partir des années 1980. Il la définit ainsi : « In my view, queer analysis is interested in what makes human lives simultaneously ordinary and extraordinary. That is the angle from which queerness can critique State power based both on the myth of heroic founders and on a presumption of the docility of the masses. » La théorie queer est une déconstruction qui appréhende le corps dans son environnement social et voit l'identité du sujet comme fluide car elle est « un événement performatif au sein d'une chaîne discursive : chaque identité en copie d'autres¹²⁸. » (145) On a donc dépassé l'idéalisme d'un égalitarisme entre hommes et femmes, d'un universalisme, notamment féministe, pour étendre les déconstructions lancées par les féministes à tous les aspects de l'identité du sujet – race, orientation sexuelle, origine sociale... La théorie queer est perçue comme dangereuse car elle va jusqu'à remettre en question les notions de filiation et de nationalité à la base des États constitués.

Bruno Perreau souligne que l'université française a entamé un long travail de transmission des productions théoriques d'autrices comme Judith Butler ou Eve Kosofsky Sedgwick. Ce constat a été évident au moment des manifestations contre « la théorie du genre »,

¹²⁷ Paye Ta Shneck (consulté le 07/04/19) <http://payetashnek.tumblr.com/>

¹²⁸ « [A] performative event in a discursive chain: each identity copies other identities and therefore carries multiple instances of place and time within itself. » (Perreau 145, notre traduction).

à l'occasion desquelles les universitaires clament haut et fort dans les médias que cette notion n'existe pas (20). De plus, Bruno Perreau explique que, si les féministes matérialistes françaises ont initialement rejeté la théorie queer, notamment la centralité de la performance du genre, elles l'ont maintenant intégrée à leurs réflexions : « [t]he conflict between materialist feminist theory and queer theory is no longer operative for a new generation of female activists who emerged in the 2000s. » (97) Il cite notamment les travaux de théoriciennes féministes de premier plan comme Elsa Dorlin et Sophie Noyé (97). De plus, il souligne que Christine Delphy, qui se montre sceptique face à la théorie queer, s'aligne dans les faits avec les mouvements queer, notamment dans ses prises de positions sur le port du voile islamique (97).

De plus, Bruno Perreau parle de « mouvements queer » plus que de « théorie » car la spécificité de cette « catégorie » est d'avoir été développée par les théoricien·nes autant que par les militant·es, comme celles et ceux de l'association ACT UP :

I challenge the term "reception" when conceptualizing queer theory in France not only because queer theory makes many references to French sources from the 1960s-1980s but also because the activist environment that inspired Queer Theory in the United States was already a transatlantic phenomenon, even before the first translations and conferences had been held in France. (81)

La théorie queer serait donc française autant qu'étatsunienne, n'en déplaise à ses détracteurs et détractrices qui la diabolisent en tant qu'exportation d'une vision étatsunienne de l'identité impensable en France. Peut-on voir en cela un retour de la *French Theory* dans sa terre natale¹²⁹ ?

Avant de conclure, remarquons que les productions intellectuelles françaises traitant du genre et du féminisme depuis les années 2000 que nous avons parcourues semblent indiquer une sorte de « réhabilitation » de certains textes jugés essentialistes. Bruno Perreau nuance d'ailleurs clairement l'essentialisme perçu : « The idea of female writing also occasionally took an essentialist drift, guided by a need to forge a group of women into an interpretative community. » (78) Dans sa thèse soutenue en 2014, Audrey Lasserre ne rejette pas l'essentialisme de l'écriture féminine mais la présente comme une littérature d'avant-garde. Parlant de l'écriture féminine et des pratiques littéraires non-genrées de Monique Wittig, elle affirme : « Toutes deux forment une des dernières avant-gardes, si ce n'est la dernière, que la France ait connue. Liant indissociablement politique et littérature, elles mettent en question le politique tout autant que la littérature elle-même. » (11)

¹²⁹ Pour Bruno Perreau, cela semble être le cas. Il souligne notamment que deux approches de la théorie queer coexistent en France, visibles dans l'opposition du chercheur Sam Bourcier à une forme d'institutionnalisation du queer qui pour lui est un mouvement militant, de la part de théoriciens comme Françoise Gaspard et Didier Eribon (89).

En guise de conclusion, reprenons les propos de François Cusset dans la postface à l'édition de 2005 de *French Theory* : il avance qu'entre la rédaction de son ouvrage en 2003 et 2005, il constate

une accélération soudaine du phénomène [...] d'entrouverture du champ politique et intellectuel français à tout ce que ses animateurs officiels avaient cru pouvoir y proscrire sous les noms de « communautarisme » et de « relativisme » américains – études minoritaires, *Cultural Studies*, théories multiculturelles, analyse interdisciplinaire sérieuse des produits de l'industrie culturelle, et tous les militantismes identitaires et postidentitaires (du *queer* au métissage) non nationaux. (353)

Il explique notamment qu'il est « désormais possible de mettre les apports théoriques et politiques des universitaires radicaux américains au service d'une critique politique forte de l'universalisme républicain à la française » (355). Treize ans plus tard, nous pouvons constater que cette « entrouverture » s'est transformée en réception en bonne et due forme, du moins dans le champ universitaire, comme on peut le constater dans l'ouvrage de Bruno Perreau.

Maintenant que nous avons analysé en profondeur le contexte de réception du féminisme étatsunien en France, il semble évident que les conditions étaient peu propices à la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich. Nous allons désormais revenir plus en détail sur les liens entre la poétesse et les féministes françaises.

2.4. Rich et les féministes françaises

Adrienne Rich lisait parfaitement le français. Dans son œuvre, on peut constater qu'elle s'intéresse à la France, par exemple avec son poème « Char » que nous avons étudié dans la première partie de cette thèse, mais aussi « Pierrot le fou », d'après le titre du film de Jean-Luc Godard, ou encore « After Apollinaire & Brassens ». De plus, dès l'adolescence, elle avait traduit des poèmes de Baudelaire, Louise Labé, Ronsard, Apollinaire, Musset, Plantin et Éluard (« Unpublished Early Translations¹³⁰ »). Adrienne Rich a entretenu des correspondances soutenues avec de nombreuses lectrices de son œuvre mais aussi des féministes du monde entier, en Europe, en Amérique du Sud, au Japon (« Response Mail », « International Feminism »). La poétesse avait des échanges riches avec des actrices des mouvements féministes de nombreux pays, notamment en France.

¹³⁰ Il s'agit des sections des archives dans lesquelles nous avons trouvé ces informations.

2.4.1. (Nouvelles) Questions féministes : Christine Delphy et Monique Wittig

Dans les archives d'Adrienne Rich à la Schlesinger Library du Radcliffe Institute, on trouve des courriers échangés entre Adrienne Rich et Christine Delphy sur plusieurs années, en particulier au moment de la scission du comité éditorial de *Questions féministes*. La poétesse connaissait également Monique Wittig, mais leurs échanges semblent avoir été moins fréquents. Adrienne Rich a par exemple été une des récipiendaires à l'hiver 1979 d'un appel émanant de membres du MLF à s'opposer au dépôt du sigle MLF à l'INPI par Antoinette Fouque. Les documents disponibles retracent l'histoire de la revue *QF*¹³¹, à commencer par une lettre de Christine Delphy annonçant la création de *QF* à Adrienne Rich, et demandant à la poétesse de contribuer à la revue (s. d.). Puis les courriers entre 1979 et 1981 suivent le délitement des rapports entre les membres du « collectif » de *QF* autour de la question du séparatisme lesbien. On y apprend que Monique Wittig refusait de considérer Christine Delphy comme lesbienne car celle-ci ne se positionnait pas en faveur du séparatisme lesbien (lettre de Monique Wittig à Adrienne Rich, 27/01/81).

En 1980, quand les tensions sont à leur paroxysme, Adrienne Rich exhorte Monique Wittig à ne pas laisser le conflit au sein du mouvement féministe français se régler devant la justice « des hommes » (« please prevent conflict in french feminism from going into male courts », télégramme du 10/06/81). En novembre 1981, Rich est la destinataire, de même que les théoriciennes féministes Kathleen Barry, Betsy Warrior et Andrea Dworkin, d'une longue lettre du « groupe des lesbiennes » de l'ancien collectif de *QF*. Ces dernières expliquent leur point de vue sur la scission du collectif, tout en reprochant aux récipiendaires de ne pas les avoir soutenues face à l'autre groupe du collectif qui a lancé *NQF*. Dans une lettre à Monique Wittig, Adrienne Rich écrit : « What is strange to me is that if the rift is so acute, both your group and the *NQF* group want to publish my paper. » (26/02/81) L'article mentionné par Rich, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », paraît en France dans le premier numéro de *NQF* en 1981. Ce constat révèle que les féministes matérialistes, malgré leur division à cette époque, avaient beaucoup en commun d'un point de vue théorique.

Adrienne Rich fait donc figure d'intermédiaire entre les deux groupes opposés au sein des féministes du MLF. Elle-même n'est pas en faveur du séparatisme lesbien mais voit le séparatisme comme un outil de réflexion et d'exploration, et surtout pas un moyen d'exclure d'autres femmes. Adrienne Rich entretenait-elle des rapports avec l'autre groupe créateur du MLF, Psych et Po ?

¹³¹ Il nous semble qu'il s'agissait de la volonté de la poétesse qui a légué ce fond à la bibliothèque de son vivant.

2.4.2. Éditions Des femmes, écriture féminine

Nous n'avons trouvé aucune trace de liens entre Adrienne Rich et Antoinette Fouque ou des femmes qui faisaient partie de Psych et Po et des éditions *des femmes*. Cependant, Adrienne Rich figure dans l'important *Dictionnaire universel des créatrices* publié en 2013. Dans cette entrée de deux pages, on trouve un résumé pertinent de l'œuvre de la poétesse, mais dont la conclusion nous semble biaisée. En effet, la rédactrice de cette note biographique, Marie-Claude Perrin-Chenour, explique que, selon Rich, la mémoire est à reconstruire grâce à l'exploration de l'histoire oubliée des femmes (« re-vision ») pour « guérir les blessures anciennes et réunir les fragments d'un moi épars tout en retrouvant une harmonie avec le monde. » Cependant, « cette renaissance ne peut s'accomplir qu'à la condition d'un retour aux sources passant par une redécouverte de la figure maternelle, thème de l'ouvrage *Naître d'une femme* (1976) et de nombreux poèmes [...] ». Ce passage obligé de « redécouverte de la figure maternelle » nous semble fort réducteur. Il ne s'agit que d'un aspect de l'œuvre de Rich, mis en avant dans les années 1970 surtout, qui est aussi l'époque où la poétesse produit quelques textes prônant un idéal androgyne (comme « Diving into the Wreck »), voire la misandrie, position qui s'approche d'un séparatisme lesbien (par exemple dans « Rape », que nous avons étudié dans la première partie de cette thèse).

Il est vrai que Rich met en avant l'expérience corporelle dans ses poèmes, une expérience genrée, en effet, mais c'est avant tout comme point d'ancrage pour affirmer la subjectivité du point de vue et sa relativité intrinsèque : elle affirme sa voix telle qu'elle est, celle d'une femme blanche étatsunienne privilégiée. C'est ce que l'on retrouve dans « Notes Toward a Politics of location » (1984): « For many women I know, the need to begin with the female body — our own — was understood not as applying a Marxist principle *to* women, but as locating the grounds from which to speak with authority *as* women... To reconnect our thinking and speaking with the body of this particular living individual, a woman. » (213) Il s'agit surtout d'une politique, d'une réflexion sur le pouvoir et les rapports entre les individus. Adrienne Rich ne réduit pas le corps des femmes à une « matrice », comme le font certaines écrivaines de l'écriture féminine. Cet article nous semble donc réducteur, révélant les préoccupations des tenants de l'écriture féminine, alors que l'entrée dédiée à l'écriture féminine dans le *Dictionnaire* ancre définitivement cette pratique littéraire dans le XX^{ème} siècle, rappelant que « la question de savoir si l'écriture a un sexe est très tôt apparue comme une aporie » (De Chalonges).

De plus, en tant que féministe radicale, Adrienne Rich ne pouvait pas être à sa place aux éditions *des femmes* - Antoinette Fouque, dont la dirigeante se définit comme « féminologue » et « antiféministe » (Lasserre 550). Si une des principales maisons d'édition françaises

s'intéressant prioritairement aux écrits de femmes ne se revendique pas féministe, alors quels sont les éditeurs et éditrices qui publiaient des écrits féministes en France ?

2.4.3. Édition, poésie et féminisme en France

Dans son article « Le féminisme des années 1970 dans l'édition et la littérature », Brigitte Legars souligne que le nombre de publications d'écrits de femme a fortement augmenté en France dans les années 1970. Elle note « l'explosion d'une parole enfin libérée du silence ou d'un 'bavardage' rendu à ses droits ». Cela se traduit par une plus grande place accordée aux femmes chez les éditeurs existants, mais aussi par la création de maisons d'éditions centrées sur les écrits des femmes, comme les éditions *des femmes* en 1977, certaines ouvertement féministes (Tierce, créée en 1977 aussi). Les revues se multiplient également (*Sorcières*, *Le Torchon brûle*, etc.) Dans un article hommage à Françoise Pasquier, fondatrice des éditions Tierce, Liliane Kandel souligne le rôle de pionnière de l'éditrice, attachée à relayer la littérature des femmes de langue française comme étrangère, mais aussi à diffuser les textes issus des colloques féministes en France. Cette maison a d'ailleurs édité *QF* puis *NQF* et les *Cahiers du GRIF*. À l'heure où le mouvement des femmes était en ébullition, révélant l'ampleur du travail de diffusion à effectuer, il semble que ces maisons d'édition se soient alors concentrées sur les sciences humaines et, en littérature, sur le récit, par exemple avec Monique Wittig (*L'Oppoponax* et *Les Guérillères*) et les autrices de l'écriture féminine (Hélène Cixous ou encore Chantal Chawaf) mais également Marguerite Duras.

Poésie

On constate donc que la poésie ne fait pas partie des genres les plus publiés à l'époque. Audrey Lasserre parle de « poésie hors les livres » : dans les chants (l'Hymne du MLF, ses slogans sur le mode de ceux de mai 68) mais surtout dans les actions. La chercheuse cite Liliane Kandel, engagée dans le mouvement : « Nous avons appris de Freud la force de dévoilement du Witz et de la poésie, nous croyions à 'l'efficacité symbolique' [...]. [Nous savions] que la gerbe à 'la femme inconnue du soldat' avait fait plus pour la libération des femmes que nombre de dissertations sur la condition féminine. » (Kandel 119) Audrey Lasserre cite également l'essai « Poésie e(s)t Politique » d'Hélène Cixous (1979) qui révèle « [ce qu']Henri Meschonnic affirme dix ans plus tard dans *Modernité, modernité*, que 'la fusion de la poétique et de la politique a constitué l'avant-garde.' L'intellectuel n'est plus engagé, au sens sartrien, mais révolutionnaire et dissident, comme l'explique Julia Kristeva, à la fin de la décennie. » (Lasserre 32-33)

Entre genre littéraire et forme d'expression intersémiotique, la poésie importe donc. Cependant, alors qu'Audrey Lasserre signale que la poésie est perçue par certaines autrices du mouvement comme le genre le plus propice à l'expression des femmes, si longtemps privées de l'accès à la plume, force est de constater que le genre poétique n'a pas été le plus relayé parmi les membres du MLF. Le mouvement était-il déjà trop préoccupé par les luttes sociales pour sortir du récit de soi ? En tout cas, on constate que la poésie de Rich aurait pu être un apport fertile à ses réflexions. Les féministes et autrices de l'écriture féminine étaient-elles alors centrées sur une pratique propre à la France ? Ou peut-on voir ici un repli franco-français, voire un certain antiaméricanisme de la part des féministes et autrices de l'écriture féminine ? Nous laissons en suspens ces questions qui méritent des recherches bien plus poussées sur le champ littéraire français.

Pour revenir à notre état des lieux de l'édition féministe, notons qu'il existe aujourd'hui en France des maisons d'éditions qui s'affirment féministes, les éditions Deuxtemps Tierce, dont nous avons déjà parlé, et les éditions iXe. Ces dernières, issues de la collection « La Bibliothèque du Féminisme » chez L'Harmattan, publient des travaux en sciences humaines, par exemple ceux d'Éliane Viennot sur le genre en français. Aucun titre de poésie ne figure dans leur catalogue. À titre de comparaison, on trouve deux maisons d'édition féministes au Québec : les éditions Remue-Ménage, actives depuis les années 1970 et qui proposent une collection « poésie », et les plus récentes éditions Prolepse.

Revues

Pour ce qui est des périodiques, en France, on trouve peu de revues littéraires féministes. *Le Pan poétique des muses* fait exception : cette revue est dédiée à la poésie féministe contemporaine et de langue française¹³². On trouve également *La Hussarde*, « revue féminine et féministe » qui met en avant un goût prononcé pour la provocation : « Le premier numéro clame : 'Il n'y a pas de femmes artistes', pour finalement prouver le contraire avec brio¹³³. » La revue se présente comme un magazine féminin alternatif qui traiterait de littérature (on trouve des textes d'Anaïs Nin et de Lou Andréa-Salomé dans le premier numéro). Enfin, une recherche sur le site d'*Ent'revue*, qui répertorie les revues françaises, permet de trouver également *Incandescentes*, « une nouvelle revue littéraire féministe (mais pas misandre¹³⁴) » qui s'intéresse aux arts plastiques et à la littérature. Le comité éditorial dédie cette revue « à toutes

¹³² Le Pan des Muses, Qui sommes-nous ? (consulté le 21/03/19) http://www.pandesmuses.fr/pages/Qui_sommesnous_-5884447.html

¹³³ Rue Fromentin, La Hussarde (consulté le 21/03/19) <http://ruefromentin.com/book/la-hussarde/>

¹³⁴ Entrevues, Incandescentes (consulté le 21/03/19) <https://www.entrevues.org/revues/incandescentes/>

les femmes qui se battent dans le monde pour la conquête de la liberté et le respect des droits des femmes [...] [et] à Sylvia Plath, Marina Tsvetaeva, Virginia Woolf, Unica Zürn et tant d'autres femmes écrivains et artistes incandescentes d'hier, de demain et surtout d'aujourd'hui... » (*sic*) Il existe donc quelques rares périodiques littéraires et féministes. Mais aucun n'a publié de textes de Rich¹³⁵.

Internet

Entre la revue et le blog, il existe sur Internet *Terres de Femmes*, « revue de poésie et de critique » de la poétesse Angèle Paoli. Depuis 2014, cette dernière œuvre activement à la diffusion de la poésie de langue française dans le milieu de l'édition (anthologies, revues) et en ligne par cette revue dont la structure rappelle celle du blog Poezibao. *Terres de Femmes* s'attache à relayer la poésie contemporaine et propose une « anthologie de 116 poètes femmes contemporaines » de langue française mais aussi espagnole, roumaine ou tchèque. Cependant, il n'y a aucune information sur les auteurs ou autrices des traductions¹³⁶. Sur *Terres de Femmes*, on trouve une strophe de « From an Old House In America » d'Adrienne Rich et sa traduction à l'occasion de la parution de *Women* d'Olivier Apert. Enfin, Sisyphes.org est un site qui propose « Un regard féministe sur le monde » et contient une section « poésie ».

Il existe donc peu de relais se définissant comme féministes qui pourraient publier une poésie comme celle d'Adrienne Rich. Cet état des lieux axé sur les supports de publication féministes nous a paru nécessaire dans la mesure où l'œuvre de Rich est présentée avant tout comme féministe. À ce titre, il semblait intéressant de voir si sa poésie aurait pu trouver quelque résonance en France dans des publications militantes. Nos recherches n'ont pas permis de mettre à jour de tels échos.

Conclusion du chapitre

Rappelons d'abord que nous ne pouvions faire ici que des conjectures sur la réception différée de l'œuvre de Rich en France : c'est une analyse « en creux » que nous avons tenté d'esquisser. Avec notre bilan de la publication de poésie étatsunienne et de la réception du féminisme en France, nous voyons cependant se dessiner des pistes d'explication qui

¹³⁵ C'est un sujet qui mérite davantage de recherches.

¹³⁶ *Terres de Femmes*, *Terres de Femmes* (consulté le 21/03/19) http://terresdefemmes.blogs.com/anthologie_potique/anthologie-po%C3%A9tique-terres-de-femmesprintemps-des-po%C3%A8tes-2010-couleur-femme-.html

s'entremêlent. Dans cette partie, nous avons analysé l'histoire du féminisme en France depuis 1970 ainsi que les rapports complexes entre le féminisme en France et aux États-Unis, sujets épineux qui informent la réception de l'œuvre de Rich. Lorsque Rich a été introduite en France pour la première fois, c'était en tant que théoricienne féministe et lesbienne avec la parution de « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » dans le premier numéro de *NQF* en 1981. C'est donc dans un contexte féministe qu'elle a été reçue en France, et plus précisément le contexte d'un MLF miné par de multiples différends qui s'avèreront fatals. Ce contexte aura été un frein à la réception de son œuvre en France : quand elle est connue, c'est en tant que militante féministe et lesbienne, à une époque où les seules voix de femmes qui prévalent ne se réclament pas du féminisme.

À partir de la moitié des années 2010, le mouvement féministe connaît un regain certain dans la société, comme à l'université, et se trouve ainsi relayé dans les médias. Aujourd'hui, en France, on a une meilleure appréhension des théories féministes auxquelles Rich a contribué et qui sont indissociables à première vue de son œuvre. Mais il est désormais temps de la saisir dans son ensemble. Si l'on suit le discours critique sur les littératures féminines des années 1980 (Bard et Chaperon), l'œuvre de Rich s'inscrirait dans les pratiques d'avant-garde : « écrivaines féministes dont les textes refusent l'assignation à résidence sexuée d'un côté et écrivaines de la différence ou de la néo-féminité promouvant la femme et le féminin de l'autre[, t]outes deux forment une des dernières avant-gardes, si ce n'est la dernière, que la France ait connue », et ce car « [elles lient] indissociablement politique et littérature, elles mettent en question le politique tout autant que la littérature elle-même. » (Lasserre 11) Au-delà du soricide « différend de la différence » des années 1980, peut-on désormais reconnaître ces écritures pour leurs qualités exploratoires ?

C'est exactement la tension que l'on retrouve dans l'œuvre d'Adrienne Rich : « Curmudgeonly purists criticized her work's political (lesbian-feminist) core. » (Koestenbaum). La poésie de Rich est une pratique de sa réflexion théorique radicale sur les femmes et les minorités. Comme nous l'avons vu avec « Diving into the Wreck » (chapitre I .2) cette démarche n'est pas dénuée d'excès ou d'errances, comme par exemple dans les poèmes des années 1970 sur l'androgynie, idéal que Rich abandonnera vite, ou sur une forme de séparatisme féministe et / ou lesbien : « Adrienne Rich's argument, writing to and for women—and excluding men—is a radical experiment in forging a new consciousness. » (Keyes 10). Cette misandrie apparaît davantage comme un motif dans son cheminement politique et narratif que comme une possibilité concrète – un extrême sur un continuum.

La radicalité politique et poétique chez Rich est une force qui rend la réception de son œuvre plus complexe. Elle la place à l'intersection de deux genres peu diffusés en France – la

poésie et la littérature engagée, dans un sens qui ne correspond plus à celui du canon français des grands poètes (ou de l'intellectuel engagé chez Sartre). Importée des États-Unis, elle est à la fois potentiellement rejetée à cause de l'antiaméricanisme des féministes des années 1970, et de la surreprésentation de la littérature étasunienne en France. Mais Rich avait des liens avec des féministes françaises dès les années 1970 et sa posture critique envers son propre pays aurait pu plaire en France. De plus, Rich n'est pas traduite, symptôme selon nous que son œuvre cristallisait des tensions qu'on ne pouvait pas appréhender en France à ce moment-là. Est-ce toujours le cas à présent ? Pour clore cette partie sur les raisons expliquant la réception en suspens de l'œuvre poétique de Rich en France, nous allons maintenant revenir sur la biographie d'Adrienne Rich et sur le capital symbolique attaché à son œuvre.

Partie II

Chapitre 3

Biographie, réputation et logique commerciale

La réception du féminisme et du genre poétique en traduction ne sont pas les seules explications à l'absence de Rich en France. Nous allons voir dans la vie de la poétesse et les représentations qui l'accompagnent une autre raison à la « réception différée » de son œuvre (Jeanpierre). Force est de constater que la biographie de l'auteur ou de l'autrice peut revêtir une importance considérable dans la diffusion d'une œuvre. Le cas d'Elena Ferrante est éclairant : l'autrice a toujours refusé de révéler son identité, suscitant une curiosité redoublée pour son œuvre dans le monde entier. La volonté du lectorat et des médias de percer le mystère de l'identité de l'autrice et donc d'avoir accès à des informations biographiques révèle les enjeux de la biographie dans le succès commercial d'un livre. La vie personnelle des écrivain-es peut contribuer à faire vendre une œuvre, comme le montre l'exemple d'une autre poétesse étatsunienne majeure de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, Sylvia Plath. Or, en s'intéressant à la vie d'Adrienne Rich, on peut aisément constater que des éléments biographiques pourraient constituer une « plus-value » incontestable dans la commercialisation de ses livres. À titre de comparaison, nous avons dressé un parallèle avec la réception de l'œuvre de Sylvia Plath en France. Puis, un autre aspect de la biographie sera étudié : l'importance du contrôle de la succession dans la réception de l'œuvre.

1. Le « potentiel » tragique et sensationnel

Une comparaison empirique sur la réception en France de la poésie d'Adrienne Rich et de Sylvia Plath, sa contemporaine, montre que la seconde est bien plus connue que la première.

Pourquoi ? Il nous semble que la réponse tient autant sinon davantage à la célébrité tragique de Sylvia Plath qu'aux caractéristiques des œuvres des deux poétesses.

1.1. La réception de l'œuvre de Sylvia Plath en France

Au fil de nos recherches, nous avons rapidement remarqué que Rich jouissait d'une renommée aussi importante que Sylvia Plath dans leur pays d'origine. Les deux poétesses sont souvent comparées, et Sylvia Plath parlait même d'ailleurs avec envie du talent d'Adrienne Rich, comme le signale Amy Sickels dans sa biographie d'Adrienne Rich : « Sylvia Plath [...] jealously measured herself against Rich's career. In one of her journals, she wrote: 'Adrienne Cecile Rich: little, round & stumpy all vibrant short black hair, great sparkling black eyes and tulip-red umbrella: honest, frank, forthright & even opinionated.' (Plath 368) » (Sickels 31) Cette dynamique typique des relations entre rivales au sein d'une société patriarcale (deux étudiantes puis poétesses très douées dans un milieu majoritairement masculin) rejoint le propos d'Adrienne Rich lorsqu'elle met en avant la solidarité entre les femmes comme moyen de résistance face à la domination patriarcale (voir « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », 1980). Sylvia Plath deviendra une inspiration pour Rich au début des années 1960 (Keyes 68).

Une simple recherche bibliographique¹³⁷ révèle rapidement que l'œuvre de Sylvia Plath a été l'objet de nombreuses publications en France. En 2016 et 2017, les éditions de La Table ronde ont publié des rééditions de livres de Sylvia Plath : *Carnets intimes* et *Le jour où Mr Prescott est mort*, initialement parus dans les années 1980 et 1990, et un inédit, *Dessins* (avec une traduction de Valérie Rouzeau et une introduction de Frieda Hughes, la fille de Sylvia Plath). En 2017 est sortie également une réédition de *La cloche de détresse* chez Gallimard, déjà publiée en 1972 chez Denoël Gonthier et rééditée plusieurs fois. En 2016, une biographie, *Lazare mon amour*, signée par Gwenaëlle Aubry, est parue chez L'Iconoclaste. On doit aussi des biographies à Valérie Rouzeau (*Sylvia Plath : un galop infatigable*, parue en 2006) et Patricia Godi (*Sylvia Plath : Mourir pour vivre*, 2007). De plus, la poétesse et l'universitaire ont chacune traduit *Ariel* (en 2009 et 2005 respectivement). Patricia Godi a également dirigé l'édition de l'important volume *Œuvres* dans la collection Quarto de Gallimard, publié en 2011. En 1997 est paru, chez Gallimard jeunesse, *Ça-ne-fait-rien*, un livre pour enfants, dans une traduction de Pascale Jusforgues. On voit bien que l'édition française s'intéresse à tous les

¹³⁷ Système universitaire de documentation (consulté le 12/04/19) <http://www.sudoc.abes.fr/>

genres explorés par Sylvia Plath. En 1999, Gallimard a publié *Arbres d'hiver*, une traduction de Valérie Rouzeau réalisée en collaboration avec Françoise Morvan, et *Journaux : 1950-1962*, avec une préface de Ted Hughes. Les premières traductions de Plath en français remontent aux années 1970 et ont paru chez Denoël pour *La cloche de détresse*, aux éditions *des femmes* pour la poésie (*Ariel* et *Trois Femmes : poème à trois voix*) mais aussi *Letters home. Lettres aux siens : correspondance 1950-1963* en 1988, et une version audio d'*Ariel* de 2006, lu par l'actrice Isabelle Carré. On constate donc un vif intérêt pour l'œuvre de Plath en France si l'on en juge le nombre de rééditions mais aussi de traductions différentes d'un même texte (*Ariel* et *The Bell Jar*).

Tous les genres sont représentés : poésie, nouvelle, roman, littérature pour enfants, ainsi que des écrits personnels (journaux et lettres). L'œuvre de Plath a également fait l'objet de thèses et de différents travaux de recherche. De plus, en 2006, Valérie Rouzeau a traduit *Son mari : Ted Hughes et Sylvia Plath, histoire d'un mariage* de Diane Middlebrook. La France s'intéresse aussi à la vie privée de la poétesse, comme on peut le voir à travers la publication de ses écrits personnels, et surtout à sa vie sentimentale – elle était mariée au célèbre poète britannique Ted Hughes. Sylvia Plath n'a publié que *The Colossus* et *The Bell Jar* de son vivant, en 1962 et 1963. Sa renommée internationale est posthume. Elle s'est suicidée en 1963, à trente ans. Sa mort défraye la chronique, en particulier les circonstances de son suicide, et Ted Hughes, dont elle était séparée, est soupçonnée d'avoir causé sa mort. C'est lui qui éditera ensuite les recueils de poèmes de Plath, dont le plus connu, *Ariel*, en 1965. La dépression clinique qui marqua sa vie et mena à sa mort tragique conditionnent la réception de son œuvre : « The Plath myth-making machine swung into action almost as soon as *Ariel* was published. *Time* and *Life* magazines reviewed the volume as 'strange and terrible' in a style as 'brutal as a truncheon', written during her 'last sick slide towards suicide'. » (Brown et Taylor, « Sylvia Plath »)

Dans leur notice biographique de Plath, Sally Brown and Clare L. Taylor, commentent : « With Anne Sexton and Adrienne Rich, Plath pioneered a movement in women's writing, and a way of finding alternatives for the limitations placed on women by the idealization of the housewife's role in 1950s America. A writer and a mother, Plath provided a model for a new generation of poets of the consciousness-raising movement [...] » (Brown et Taylor, « Sylvia Plath »). La poétesse est devenue un modèle, et Brown et Taylor affirment : « By 1982, when Ted Hughes published a curtailed edition of her journals, Plath had become a feminist icon. He was frequently blamed for her death by a small section of the American radical feminist community [...]. » Si elle n'a pas été partie prenante du mouvement féministe ni une artiste

engagée, le capital symbolique de son œuvre et la légende qui entourent sa vie ont fait d'elle une figure importante du féminisme en tant qu'autrice.

En 2003 est sorti un film retraçant la relation de Sylvia Plath et Ted Hughes, avec dans les rôles principaux Gwyneth Paltrow et Daniel Craig. Le film n'est pas un succès critique et suscite une polémique car Frieda Hughes, la fille de Sylvia Plath et Ted Hughes, accuse le producteur, la BBC, d'avoir fait preuve d'un manque de considération dans le traitement de la vie du couple : « she accuses the corporation of voyeuristically raking over the ashes of her mother's death¹³⁸. » Frieda Hughes explique en effet qu'elle avait d'ailleurs refusé de travailler avec la BBC et interdit l'utilisation des poèmes de sa mère dans le film. On constate ici que la légende de Sylvia Plath a été exploitée par l'industrie culturelle de masse à des fins commerciales, avec les dérives que cela peut entraîner.

Son exemple révèle qu'une poétesse exactement contemporaine de Rich a pu rencontrer un grand succès éditorial en France. On pourrait disserter longtemps sur les profondes différences qui existent entre les œuvres de Plath et Rich, mais des points communs sont indéniables, notamment l'importance de Plath pour les féministes, parmi lesquelles Rich était une des figures les plus en vue. Évidemment, Rich est loin d'avoir fait l'objet d'un tel traitement médiatique et culturel en France et aux États-Unis ; sans qu'on puisse nier la reconnaissance dont elle bénéficie, on ne peut pas dire qu'elle est l'objet d'un culte comme c'est le cas de Sylvia Plath.

Il y a plusieurs explications à cela. D'abord, la poésie de Plath est dite « confessionnelle » et fait usage de la vie privée comme matière des poèmes plus directement que celle de Rich, comme l'explique Jane Hedley dans son livre *I Made You to Find Me*. L'intégration de la vie privée dans les poèmes de Plath pourrait expliquer un attachement du lectorat à son œuvre et à son histoire. De plus, l'inclusion d'éléments biographiques dans la poésie a pu faciliter la récupération sensationnaliste de sa vie privée. C'est un facteur dont Rich était consciente : « In projects of intimate self-disclosure such as the Confessional poets had undertaken, you run the risk of having sensationalized the personal instead of politicizing it. » (Hedley 52) Deuxièmement, Plath n'a pas écrit uniquement de la poésie, mais aussi un roman, des nouvelles, un livre pour enfants, et ses carnets et lettres personnelles ont aussi fait l'objet de publications (et de traductions) : on peut supposer que la diversité des genres dans lesquels elle a publié a pu contribuer à l'augmentation de son capital intellectuel, tandis qu'Adrienne Rich n'a publié que de la poésie et des essais.

¹³⁸ Wilson, Jamie, Frieda Hughes attacks BBC for film on Plath, *BBC* [en ligne] (consulté le 26/04/19) <https://www.theguardian.com/media/2003/feb/03/bbc.film>

Enfin, le troisième facteur est celui qu'on peut juger le plus déterminant pour expliquer le décalage observable dans la réception réservée à Rich et à Plath : le caractère tragique et « sensationnel » de sa vie, comme on peut le voir dans l'exploitation commerciale dont sa biographie a fait l'objet de la part de la BBC. Peut-on aussi parler d'exploitation commerciale par le milieu de l'édition, si l'on en juge par les nombreuses rééditions des ouvrages de Plath, à commencer par sa poésie ? Sans aller aussi loin, on peut supposer que des éditeurs ont choisi de saisir l'opportunité de la célébrité rencontrée par Sylvia Plath en France comme ailleurs dans le monde afin de faire connaître une œuvre étrangère célébrée pour ses grandes qualités littéraires (Brown et Taylor).

La vie tragique de Sylvia Plath a certainement contribué à sa célébrité posthume. De prime abord, on pourrait croire que la vie d'Adrienne Rich est dénuée de ce potentiel tragique voire sensationnel.

1.2. Le « potentiel » sensationnel dans la vie d'Adrienne Rich

Le « potentiel » tragique ou sensationnel propre à la vie de Plath est bien présent dans celle de Rich à divers niveaux. Nous allons brièvement revenir sur ces points de sa biographie. Ils sont d'autant plus importants que la poétesse utilisait fréquemment sa vie privée comme matière dans ses poèmes. La différence majeure avec Sylvia Plath est qu'Adrienne Rich a eu l'opportunité de théoriser dans ses essais ces faits biographiques : son éveil féministe, son lesbianisme et son rôle politique en tant qu'artiste célèbre.

1.2.1. Histoire familiale

Tout d'abord, l'histoire familiale d'Adrienne Rich est une thématique que l'on retrouve dans ses poèmes et ses essais. Adrienne Rich était la fille d'une ancienne pianiste protestante du sud des États-Unis et d'un médecin biologiste juif. Adrienne Rich et sa sœur furent baptisées dans une église épiscopale et élevées dans la culture protestante de leur mère. Elles grandirent dans une atmosphère d'émulation intellectuelle mais aussi de tension latente entre les cultures maternelle et paternelle – Arnold Rich ne parlait jamais de ses origines juives. Rich évoque cette double identité complexe dans l'essai « Split at the Root » : elle n'est ni juive, puisque sa mère ne l'est pas, ni complètement protestante. Elle explique le poids de ce non-dit : « Because what isn't named is often more permeating than what is, I believe that my father's Jewishness profoundly shaped my own identity and our family existence » (Gelpi 232).

Le départ de la maison familiale pour étudier à Harvard fut une libération car la poétesse y côtoya pour la première fois des jeunes femmes qui avaient été élevées dans la culture juive et qui lui firent découvrir les principales fêtes et traditions judaïques. Elle comprit alors qu'elle avait été éduquée dans le but de « passer » pour une *WASP*, de se comporter de manière discrète, afin de faire oublier l'identité juive de son père, la judaïté étant assimilée au stéréotype de l'immigré d'Europe de l'Est, bruyant, peu éduqué, voire peu civilisé. Ceci suscita chez Rich un profond questionnement identitaire et un rapport complexe à la judaïté car elle était consciente de l'antisémitisme dont avait pu être victime son père. Lorsqu'elle lui parla pour la première de ses origines, il affirma n'avoir jamais nié sa judaïté, coupant court à la discussion et laissant sa fille dans l'incompréhension (Sickels 20). En 1953, Adrienne Rich épousa Alfred H. Conrad, économiste à l'Université d'Harvard. Dans « Split at the Root », Rich écrit que ses parents n'acceptèrent pas son mariage car Conrad était issu d'une famille juive orthodoxe d'Europe de l'Est. À cette époque-là, Rich rompit presque toute communication avec ses parents. Elle note à quel point elle apprécia alors de découvrir la culture juive au sein de sa belle-famille, bien que son mari ne soit pas pratiquant (Sickels 27).

Ce non-dit des origines est une thématique qui pourrait être exploitée, d'autant plus qu'elle fait écho à un autre point significatif de l'histoire personnelle d'Adrienne Rich, son instruction pour le moins exigeante. Adrienne Rich fut éduquée à la maison par sa mère, mais Arnold Rich suivait de près les lectures de sa fille aînée et l'éduqua « comme un fils » (comme on peut le lire dans le poème « Sources ») dans le but d'en faire un prodige de la littérature. Il encouragea Adrienne Rich à lire et composer de la poésie dès l'âge de cinq ans, lui faisant d'abord recopier des vers puis en composer et jugeant sévèrement ses fautes de rythme et autres imprécisions. Dans « Split at the Root », l'autrice écrit : « His investment in my intellect and talent was egotistical, tyrannical, opinionated, and terribly wearing. » Mais elle avoue également que son exigence lui a permis de mesurer la valeur du travail et de ressentir « le pouvoir du langage » (Gelpi 232 ; notre traduction). Elle en garda longtemps un sens aigu de la forme stricte qui sera loué par les poètes de la génération précédente comme W.H. Auden à la sortie de ses premiers recueils.

1.2.2. Mariage, maternité

Un autre aspect significatif de son histoire personnelle est la prise de conscience du parcours de sa mère. Helen Jones avait arrêté sa carrière de pianiste de concert une fois mariée afin de privilégier celle de son mari et d'élever leurs filles : « [it was] a sacrifice that Adrienne did not question until years later when she found herself rigorously re-examining the meaning of marriage and motherhood » (Sickels 7). Ce questionnement débuta après la naissance de ses

trois fils. Elle se consacra à l'éducation de ses fils tandis que son mari faisait carrière. Elle vécut une période de dépression : entre l'éducation de ses enfants, les crises liées à l'arthrite rhumatoïde et l'isolement, il sembla impossible à Rich d'être mère et poétesse à la fois, alors que les hommes pouvaient mener de front vie professionnelle et vie de famille (Sickels 32).

Cette crise personnelle est la première étape de l'éveil politique radical d'Adrienne Rich et à la suite duquel elle publia son premier recueil féministe, *Snapshots of a Daughter-in-Law*, en 1963. Une autre crise survint à la fin des années 1960. En 1967, Adrienne Rich subit une opération orthopédique liée à la polyarthrite rhumatoïde. En 1968, son père mourut. Fin 1969, la poétesse connut une crise qu'on peut qualifier d'existentielle et suivit une thérapie, qui sont évoquées par Michelle Dean dans son article consacré à l'éveil féministe d'Adrienne Rich à la lumière des lettres de la poétesse. Ce bouleversement personnel fut intense : « What came out in those therapy sessions would surprise nearly everyone Rich had ever known. It changed her life, her poetry, and her politics [...]. » (Dean) Une des conséquences de ce bouleversement fut qu'Adrienne Rich quitta son mari en 1970 au bout de dix-sept ans de mariage. Quelques mois plus tard, Alfred Conrad se suicida. Le potentiel sensationnel de cet événement tragique est indéniable. À la différence de Sylvia Plath, Adrienne Rich était peu connue à l'époque. Enfin, un autre facteur explique l'exploitation médiatique de la mort de Sylvia Plath : son mari, qui était célèbre, lui a survécu et a fait publier les œuvres inédites de la poétesse.

1.2.3. Féminisme et lesbianisme

Le bouleversement personnel vécu par Adrienne Rich à la fin des années 1960 a eu lieu dans un contexte précis. La poétesse et sa famille vivaient à New York où Rich et son mari s'impliquèrent dans les mouvements de contestation sociale et politique. Ils organisaient des collectes de fonds pour le mouvement d'opposition à la guerre du Vietnam et pour les Black Panthers (Sickels 59). À la suite de ces événements personnels et historiques marquants, l'œuvre d'Adrienne Rich devint ouvertement féministe et radicale, questionnant l'ordre établi et les injustices, comme on peut le voir dans *Diving into the Wreck* (1973).

Au milieu des années 1970, Rich fut de plus en plus reconnue en tant que poétesse et militante du mouvement féministe. Depuis une dizaine d'années déjà, elle écrivait des articles critiques et essais qui furent réunis pour la première fois dans un même volume, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, en 1976. L'essai éponyme est le fruit du questionnement personnel et politique de la poétesse, notamment au sujet de l'hétérocentrisme : « like many women I knew in the fifties living under a then-unquestioned heterosexual imperative, I married in part because I knew no better way to disconnect from my family » (Gelpi 233).

Dans la logique du slogan féministe « the personal is political », l'autrice refusera de séparer le personnel du publique tout en maintenant un contrôle strict sur la vie privée. Exemple révélateur, elle révéla publiquement son homosexualité en 1975 en publiant un poème dans une anthologie de poésie lesbienne : il s'agit de poèmes « écrits par des femmes qui se définissent comme lesbiennes et qui ont choisi, en publiant leur poésie ici, l'affirmer publiquement leur identité. » (Sickels 75, notre traduction) En 1976, elle rencontre l'autrice Michelle Cliff avec qui elle vivra jusqu'à sa mort en 2012.

Ces différents aspects de la vie d'Adrienne Rich informent directement son œuvre poétique. Ces éléments biographiques parfois tragiques et souvent édifiants pourraient être l'objet d'une instrumentalisation à des fins commerciales. Ils rejoignent en plusieurs points le traitement de la biographie de Sylvia Plath dans sa réception en France.

1.3. Parallèles entre Plath et Rich

Certains éléments biographiques permettent de rapprocher les deux poétesses. Ces éléments ont pu être relayés par les médias dans la diffusion de leurs œuvres. Les deux poétesses ont en effet de nombreux points communs. D'abord, elles ont toutes les deux fait des études très brillantes dans des universités qui comptent parmi les « Seven Sisters », Adrienne Rich à Radcliffe College (désormais le Radcliffe Institute for Advanced Studies, rattaché à Harvard) et Sylvia Plath à Smith College. De plus, elles ont toutes les deux fait l'expérience de la dépression, même si elle a été d'une intensité moindre dans le cas d'Adrienne Rich. En effet, dans sa biographie de la poétesse, Amy Sickels explique qu'elle a vécu une dépression postpartum après la naissance de ses fils (32). Pendant cette période, elle n'écrit presque plus, et il s'écoule huit années entre son second recueil *The Diamond Cutters*, paru en 1955, et le troisième, *Snapshots of a Daughter-in-Law*.

Le traitement de la maternité par les deux poétesses est un autre élément qui les relie. Tandis que Rich a théorisé l'expérience de la maternité dans *Of Woman Born: Motherhood As Experience And Institution*, Brown et Taylor écrivent au sujet de Sylvia Plath : « A writer and a mother, Plath provided a model for a new generation of poets of the consciousness-raising movement, and she remains enormously popular especially with young female readers. Her lasting triumph will be the power and precision of her poetic voice, and her vision of new possibilities for women writers. » (Brown et Taylor, « Sylvia Plath ») Les deux poétesses tracent donc de nouvelles voies pour les écrivaines, mais alors qu'Adrienne Rich entreprend une démarche théorique et militante dans son engagement féministe, en ce qui concerne Sylvia

Plath, cette nouvelle voie a été décryptée dans son œuvre à titre posthume par l'abondante critique littéraire qui s'est emparée de ses écrits.

Un autre point commun entre les deux poétesses est le rapport conflictuel à leurs pères. Dans le cas de Plath, un de ses poèmes les plus connus, « Daddy », illustre cette relation complexe et une hérédité nimbée de violence. Le père d'Adrienne Rich a quant à lui joué un rôle crucial dans l'éducation poétique de sa fille : trop strict, il reste néanmoins à l'origine de sa découverte de la poésie. De plus, l'enfance d'Adrienne Rich est également marquée par le non-dit des origines juives de son père, en réaction duquel elle construit en partie son identité de jeune adulte.

Après avoir été un prodige de la poésie à vingt ans, une mère au foyer dans les années 1950, une militante de la New Left et une féministe au tournant des années 1970, Rich devient une des figures de proue du féminisme en tant que féministe lesbienne radicale. Comme pour la biographie de Plath, la vie personnelle et publique d'Adrienne Rich a un potentiel tragique et sensationnel qui pourrait être utilisé par les médias et l'industrie culturelle de masse. Mais alors que l'image de Sylvia Plath a été façonnée après sa mort, Adrienne Rich a maintenu un contrôle vigilant sur le traitement médiatique de sa vie privée.

2. Le contrôle de la succession

Il faudrait mener une enquête plus approfondie sur la réception de Rich aux États-Unis à partir du début de sa carrière poétique en 1951, ainsi que sur le capital intellectuel dont elle jouit. Sans s'y arrêter longuement dans le cadre de cette thèse, on peut cependant souligner plusieurs éléments qui expliquent que la biographie d'Adrienne Rich n'a pas été utilisée comme celle de Sylvia Plath. D'abord, bien sûr, Adrienne Rich n'a pas connu une fin aussi tragique que celle de Plath. Elle a eu une longue vie, bien que minée par la maladie, la polyarthrite rhumatoïde, et de nombreuses opérations chirurgicales. Dans les années 1970, elle est devenue une figure en vue du féminisme puis à partir des années 1980 une « intellectuelle publique », ce qui impliquait un degré de médiatisation.

2.1. Vie privée

Cependant, Rich a toujours fait preuve de pudeur concernant sa vie privée (Sickels 108), et ce malgré l'inclusion de détails personnels dans son œuvre poétique et critique, ce qui la distingue des poètes « confessionnels », comme nous l'avons vu. Elle ne mettait sa vie privée

en avant que pour servir une cause politique, dans sa poésie comme dans ses essais et dans les écrits produits au sujet de son œuvre, tels que la biographie d’Amy Sickels. C’est ainsi qu’elle a révélé son homosexualité en 1975 dans l’anthologie *Amazon Poetry*, dont la préface affirme : « [all poems] were written by women who define themselves as lesbians. » (Sickels 77) À partir de 1976, elle produit différents écrits sur le lesbianisme, comme « This is the Lesbian in Us » (*On Lies, Secret and Silence*). Elle continue dans *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, décrit par Amy Sickels comme un essai qui relève autant de l’autobiographie que de l’histoire et de l’anthropologie (78).

Surtout, la seule biographie de Rich qui ait été publiée de son vivant est celle d’Amy Sickels. De façon significative, cet ouvrage appartient à une collection nommée « Gay and Lesbian Writers » chez Chelsea House Publishers, présentée comme « ... a series of biographies on writers of exceptional talent who often faced censorship and persecution as a result of their sexual orientation. » (Sickels, quatrième de couverture). Dans cette collection, on trouve aussi des biographies de James Baldwin, Allen Ginsberg, Sappho, Walt Whitman et Oscar Wilde. De même, Jeannette Ridley mentionne dans sa monographie qu’Adrienne Rich donnait très peu d’interviews (100). Dans son article sur les rapports d’Adrienne Rich avec la poésie confessionnelle, Jane Hedley remarque : « Rich was also unwilling to cater to readers’ voyeuristic avidity for access to unlovely places in her own life and psyche. » (52) Ce qui caractérise la poésie d’Adrienne Rich est un équilibre à renégocier constamment entre pudeur et inclusion d’éléments biographiques dans l’œuvre puisque la voix poétique est souvent également celle de la poétesse.

2.2. Contrôle des archives

De plus, les recherches que les biographes peuvent entreprendre sur la vie de Rich sont limitées car les archives de la poétesse à la Schlesinger Library du Radcliffe Institute for Advanced Studies à Cambridge – son *alma mater* – sont encore en partie scellées, certains documents jusqu’à 2020 et d’autres jusqu’en 2050¹³⁹. Parmi les archives inaccessibles, on trouve par exemple les journaux intimes de la poétesse de 1951 à 1962, mais aussi les correspondances entre Rich et le poète Robert Lowell, ou la chercheuse Wendy Martin, qui a écrit son *American Tryptic* sur Adrienne Rich, Emily Dickinson et Anne Bradstreet (1984). De plus, pour reproduire d’autres documents de ces archives, il est impératif d’avoir l’autorisation

¹³⁹ Schlesinger Library, Adrienne Rich Papers (consulté le 14/14/19) https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/8/resources/4829/collection_organization#tree::resource_4829

de Pablo Conrad, le second fils d'Adrienne Rich et l'exécuteur testamentaire de son œuvre littéraire. Une demande est nécessaire pour chaque document concerné.

Consciente de l'impact de son œuvre et du caractère exemplaire de sa vie pour le féminisme, Adrienne Rich a naturellement légué ses archives et permis qu'on les consulte. De même qu'Adrienne Rich se révèle seulement en partie et sans que sa poésie ne devienne jamais « confessionnelle », elle a fait don de ses archives personnelles tout en limitant l'accès à certains documents grâce au contrôle de son fils. Il semble que les archives qui sont toujours scellées à l'heure actuelle et pour quelques années ou décennies le soient dans le but de protéger les héritiers de la poétesse et ses proches, de même que ceux avec qui elle entretenait une correspondance. En effet, les journaux intimes de la poétesse entre 1951 et 1962 ne sont pas accessibles avant 2050. Ils concernent une période difficile dans la vie de la poétesse, les années du début de son mariage et de la naissance de ses fils, qu'elle décrira plus tard comme une phase de dépression postpartum.

On peut à nouveau établir un parallèle avec Sylvia Plath : après son suicide, Ted Hughes, exécuteur testamentaire de la poétesse, a détruit le dernier journal de celle-ci, souhaitant protéger leurs enfants (Brown et Taylor). Avec le contrôle de ses archives et notamment l'interdiction de consulter certains journaux intimes avant 2050, c'est Adrienne Rich elle-même qui a décidé de donner accès ou non à des informations éminemment personnelles. Là où Ted Hughes a contribué à amplifier le mythe de la poétesse suicidée, empêchant à jamais la diffusion de ses derniers écrits, Adrienne Rich garde sous clé des informations qui pourraient créer son propre mythe.

2.3. Notoriété et féminisme

Une militante lesbienne et féministe pourrait-elle devenir une figure emblématique comme l'a été Sylvia Plath, héroïne tragique malgré elle ? Même s'il n'a jamais empêché la reconnaissance de son œuvre poétique, l'engagement militant d'Adrienne Rich a toujours suscité des débats et n'est pas consensuel. Étant donné la virulence de la critique à la sortie des premiers essais sur la maternité et le lesbianisme écrit par Adrienne Rich, Amy Sickels place l'autrice en position d'héroïne des causes féministe et lesbienne : « *When Of Women Born* [...] was published, it created a commotion among the critics which initiated the controversy that surrounds Rich's name. » (78) La biographe ajoute que l'ouvrage a même été censuré en librairie et que la poétesse a alors fait l'objet d'attaques violentes de la part de critiques en raison de son féminisme : « Newspapers and magazine critics who had never paid attention to Rich's poetry were suddenly in full force, attacking Rich's feminist politics in sexist reviews

that had nothing to do with the literary merit of the book. » (79) Sickels souligne « l'évidente homophobie » de ces attaques : « she was called 'man-hater' and dismissed as a hysterical radical lesbian. » (78-80) De même que Marilyn Hacker suggère dans « The Mimesis of Thought: On Adrienne Rich's Poetry » (2006) que le féminisme de Rich a freiné sa réception en France, son implication dans le mouvement féministe à partir des années 1970 a conditionné la réception de son œuvre et, au-delà, les représentations qui entourent son œuvre – voire constituent une popularité négative.

Le rapport d'Adrienne Rich à la notoriété et à la diffusion d'informations sur sa vie privée est donc complexe et parcouru d'une tension entre révélation et pudeur – conscience de l'exemplarité de son parcours et protection de ses proches. « The personal is political » implique que la vie privée, l'expérience vécue sont un matériau pour la poésie et les essais, ce qui ne veut pas dire que la vie privée n'existe plus. Sylvia Plath aurait-elle suscité la même fascination si elle n'avait pas écrit une poésie confessionnelle, révélant des détails intimes de sa vie ? La mise en avant de sa vie privée a certainement contribué à la diffusion de son œuvre, là où la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich est limitée car elle a pu être cataloguée comme la poésie d'une lesbienne misandre.

Conclusion de la deuxième partie

Dans cette deuxième partie, nous avons vu que la littérature de langue anglaise circulait le plus en France, loin devant toute autre langue, et que de plus la littérature des États-Unis dominait largement celles des autres pays anglophones. En cela, l'origine géographique de l'œuvre d'Adrienne Rich la place en position de domination relative au sein du champ éditorial français, sans que cela ne soit le gage d'une diffusion assurée. Cependant, la poésie est un genre très peu traduit. Dans l'ensemble, notre panorama du champ éditorial nous a permis de constater qu'il existait de nombreux canaux de diffusion pour la poésie traduite, surtout la poésie moderniste et contemporaine. De plus, même si les poétesses sont toujours moins publiées et traduites que leurs collègues masculins, on constate que les poétesses étatsuniennes contemporaines occupent une place importante dans les projets de traduction de poésie étatsunienne aujourd'hui.

Pour ces raisons, il serait cohérent de trouver en France au moins un recueil de poésie d'Adrienne Rich. Mais la réception de son œuvre est conditionnée par sa réputation de militante féministe. Nous avons donc également examiné l'histoire du féminisme aux États-Unis et en France à partir des années 1960, ainsi que les rapports entre les féminismes des deux pays. Ceci nous a permis de constater que la complexité de la réception du féminisme en France, et de surcroît, du féminisme étatsunien, s'ajoutait aux difficultés relatives à la réception de la poésie traduite.

La poésie de Rich se trouve donc minorée au sein des échanges culturels transnationaux : il s'agit un genre peu traduit, peu lu, de poèmes qui sont le reflet d'un engagement politique qui disparaît du paysage littéraire et intellectuel en France à partir des années 1980, le tout dans un contexte d'hostilité au féminisme radical. Toute entreprise de réception de cette œuvre en France serait-elle donc impossible ?

PARTIE III

(Re)traduire la poésie d'Adrienne Rich aujourd'hui

Nous avons étudié les circonstances de la réception « en suspens » de l'œuvre poétique d'Adrienne Rich en France. Tournons-nous maintenant vers le futur pour esquisser cette fois une réception « positive », au sens où elle serait active car elle proposerait des solutions pour remédier au constat original, une réception fragmentée et « négative » puisqu'en suspens, comme le montre l'enquête « en creux » que nous avons réalisée. Cette réception positive, qui repose toujours sur le constat qu'Adrienne Rich est une des autrices les plus connues et reconnues de sa génération, sera ici présentée de façon prospective puisqu'elle n'a pas encore eu lieu. Comment pourrait-on « accueillir » l'œuvre de Rich en France, dont le champ éditorial fait preuve d'un grand dynamisme pour ce qui est de la traduction de poésie étatsunienne ?

Dans un premier temps (chapitre III.1), une démarche prospective sera définie : quels sont les paramètres à prendre en compte pour traduire cette poésie ? Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse de la poésie d'Adrienne Rich en vue d'une traduction (chapitre III.2). Enfin, nous esquisserons des stratégies de traduction adaptées à cette œuvre dans la continuité des théories définies précédemment.

Partie III

Chapitre 1

Une démarche prospective

Face au constat de l'absence de recueil de Rich en France, nous allons à présent voir en quoi les pratiques et réflexions qui existent déjà sur la traduction de poésie et sur la traduction du genre/*gender* peuvent être appliquées à la traduction de l'œuvre de cette autrice. D'abord, il semble que le moment soit arrivé d'accueillir l'œuvre d'Adrienne Rich en France. Ensuite, un examen des théories de traduction qui informent la présente démarche sera effectué : traduction de poésie, traduction du genre/traduction féministe, mais aussi la traduction selon le concept de relation (Glissant 1996). Enfin, nous reviendrons sur les réalités du champ éditorial à prendre en compte pour composer un recueil de poésie traduite.

1. Le moment de la traduction

Il ne s'agit pas de traduire l'œuvre de Rich en France aujourd'hui simplement car elle ne l'a pas été jusqu'à présent et ce malgré plusieurs tentatives, mais parce qu'il semble qu'un « moment » de la traduction a été atteint, ou, pour reprendre le terme d'Antoine Berman, le *kairos* (1990). Le *kairos* est le moment où il « [...] devient possible d'inscrire la signifiante d'une œuvre dans notre espace langagier » (1990 : 6). Antoine Berman précise : « Le *kairos* ne se limite pas aux paramètres socio-culturels qui facilitent, voire permettent, la traduction d'une œuvre. Car ceux-ci permettent tout au plus, pour reprendre la distinction de Meschonnic, l'introduction d'une œuvre (sa translation). Non sa *traduction* au sens radical du terme. » (6) Deux facteurs principaux expliquent que, selon nous, ce moment a été atteint. D'abord, depuis la mort d'Adrienne Rich en 2012, de nombreux ouvrages critiques et rééditions de ses textes ont été publiés aux États-Unis, montrant un regain d'intérêt pour son œuvre et signifiant que le moment est arrivé d'en faire un bilan. Deuxièmement, les circonstances de la réception du féminisme en France ont profondément changé depuis le milieu des années 2010.

1.1. Appréhender l'œuvre dans son intégralité

Une rapide recherche bibliographique sur le catalogue WorldCat¹⁴⁰ permet de constater que la publication d'ouvrages de Rich ou traitant de son œuvre est en augmentation constante, passant de 168 en 2013 à 265 en 2017, toutes langues confondues. Cela s'explique notamment par la publication des œuvres poétiques complètes d'Adrienne Rich en 2016. Puis, en 2018, une réédition de l'anthologie d'Albert Gelpi et de Barbara Charlesworth Gelpi (cette fois aidés de Brett C. Miller), *Adrienne Rich: Poetry and Prose*, a été publiée chez Norton. La même année, les trois chercheurs ont coordonné une anthologie sélective, *Selected poems, 1950-2012*, et Sandra M. Gilbert a dirigé une anthologie d'essais de la poétesse intitulée *Essential Essays: Culture, Politics, and the Art of Poetry*. Signalons également que le site officiel d'Adrienne Rich a été créé en 2017¹⁴¹.

Huit ans après la publication du dernier recueil de poèmes d'Adrienne Rich, on voit bien que le bilan reste à faire d'une œuvre monumentale qui s'étend sur soixante années. Plus d'une vingtaine de recueils de ses poèmes ont été publiés, sans compter les anthologies et rééditions augmentées. Une telle lecture diachronique de son œuvre a été entreprise récemment par Jeannette C. Riley (*Understanding Adrienne Rich*, 2016) et Karen F. Stein, dont la monographie est parue en 2017 chez Sense Publishers dans la collection « Challenging Authors ». En France, un travail similaire a été entrepris par Lucie Tiravy, dont la thèse de doctorat s'attache à montrer l'importance de la relation – notion définie par Edouard Glissant (1996) – dans l'œuvre poétique de Rich, avec une attention particulière à la dernière phase de son œuvre, à partir des années 1990.

Ces publications nombreuses s'accompagnent de recensions critiques dans la presse spécialisée comme dans la presse généraliste, par exemple dans *The New York Times*¹⁴² et *The New Yorker*¹⁴³. Tous ces articles ne manquent pas de rappeler l'importance de l'œuvre d'Adrienne Rich. En 2016 également, Michelle Dean a publié dans *The New Republic* un essai intitulé « The Wreck. Adrienne Rich's feminist awakening, glimpsed through her never-before-published letters¹⁴⁴ ». Elle a examiné la correspondance de Rich avec son ami le poète Hayden

¹⁴⁰ Worldcat (consulté le 23/09/2018) <https://www.worldcat.org/>

¹⁴¹ Adrienne Rich (consulté le 23/09/2018) <https://adriennerich.net/>

¹⁴² Koestenbaum, Wayne, Adrienne Rich's Poetry Became Political, but It Remained Rooted in Material Fact, *The New York Times* [en ligne] 15 juillet 2016, (consulté le 01/08/17) <https://www.nytimes.com/2016/07/17/books/review/adrienne-rich-collected-poems-1950-2012.html>

¹⁴³ Chiasson, Dan, Boundary Conditions. Adrienne Rich's collected poems, *The New Yorker* [en ligne] 13 juin 2016 (consulté le 26/04/19) <https://www.newyorker.com/magazine/2016/06/20/adrienne-richs-art-and-activism>

¹⁴⁴ Dean, Michelle, The Wreck. Adrienne Rich's feminist awakening, glimpsed through her never-before-published letters, *The New Republic* [en ligne] 3 avril 2016 (consulté le 02/06/18) <https://newrepublic.com/article/132117/adrienne-richs-feminist-awakening>

Carruth. Dans son article, Michelle Dean évoque la vie personnelle de la poétesse en lien avec le développement de son militantisme féministe. On voit ici un intérêt pour des études approfondies de pans encore inexplorés de l'œuvre d'Adrienne Rich.

Une dynamique d'appréhension posthume de l'œuvre de Rich est donc lancée. L'œuvre poétique de Rich étant très vaste et ayant changé de cap plusieurs fois au fil des décennies, révélant l'évolution de la réflexion politique de la poétesse, la saisir dans son ensemble demande un travail d'ampleur. À ce sujet, il serait intéressant d'analyser la réception de l'œuvre de Rich dans le monde à la même époque. Pour l'heure, nous allons voir en quoi, selon nous, le moment est venu en France d'accueillir l'œuvre de Rich.

1.2. Un contexte favorable en France ?

Comme nous l'avons montré dans la deuxième partie de cette thèse, publier de la poésie traduite en France ne tient pas de la gageure comme nous pouvions le croire a priori, bien au contraire. De nombreux traducteur·rices et éditeur·rices font un travail considérable depuis plusieurs décennies pour diffuser la poésie produite outre-Atlantique. Accueillir maintenant la poésie d'Adrienne Rich serait le prolongement d'une dynamique bien installée : les relais dans le milieu de l'édition sont actifs, un certain lectorat présent. Nous avons remarqué que les poètes et poétesse appartenant à des courants ou écoles bien identifiés étaient souvent les plus traduits, mais cela ne signifie pas qu'ils et elles sont les seul·es à l'être.

D'abord, nous avons décrit dans l'introduction et le premier chapitre de cette thèse les différentes initiatives de traduction en français de l'œuvre de Rich. Pour l'instant, elles n'ont pas mené à la parution d'un recueil, mais elles témoignent d'un intérêt pour la poésie de Rich en France. Ces tentatives de réception montrent qu'il existe une volonté de traduire la poésie de Rich en dehors des cercles militants, alors que ceux-là mêmes pourraient être vus comme les lieux de réception tout trouvés de cette œuvre poétique féministe. Ces initiatives de traduction constituent la phase initiale du « continuum » de la (re)traduction, le travail crucial des passeurs et passeuses qui introduisent une œuvre absente du paysage littéraire. Pour revenir à la définition qu'Antoine Berman donne du *kairos*, il semble que ce « moment » de la traduction de l'œuvre de Rich est arrivé dans la mesure où il y a eu plusieurs initiatives de publications depuis les années 1990 : cette dynamique ne relève pas uniquement de « paramètres socio-culturels qui facilitent, voire permettent, la traduction d'une œuvre » (1990 : 6). Mais ces paramètres sont aussi en train de changer : les obstacles qui ont limité la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich en France évoluent, voire disparaissent (chapitre II.2).

La disparition de la figure de l'écrivain engagé a limité le rôle des revues littéraires dans lesquelles sont diffusées nombre de traductions. De plus, cette disparition rend le contexte de réception moins propice à la publication d'une œuvre engagée comme celle d'Adrienne Rich. En effet, avec l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, le contexte des luttes politiques et sociales a été profondément bouleversé et on peut supposer que les données de l'engagement à travers l'art ont changé. Cette situation peut-elle évoluer ? Bruno Perreau explique que les codes du militantisme traditionnellement ancré à gauche ont été repris par une droite conservatrice voire extrême à l'occasion des manifestations contre le mariage pour tous et des attaques contre la « théorie du genre » (17). Est-ce que cette levée de boucliers conservatrice va susciter une réaction parmi des intellectuels de gauche ? Il s'agirait ici de décloisonner poésie et militantisme, catégories entre lesquelles semblent s'être élevée une barrière au tournant des années 1980.

Pour ce qui est du féminisme, on peut constater que la donne a changé. On assiste au développement d'une quatrième vague féministe, comme nous l'avons expliqué au chapitre 2 de la deuxième partie de cette thèse. Cette quatrième vague féministe est le sujet d'un numéro de la revue *Itinéraires* dirigé par Stéphanie Pahud et Marie-Anne Paveau (2018). Ces dernières expliquent :

La question LGBTQIA, la théorie queer, la reconnaissance des minorités racialisées (afroféminisme notamment) modifient les formes et les frontières du féminisme dont le sujet, désormais, comme le déclare Judith Butler dans *Trouble dans le genre* 'n'est pas la défense des femmes' (Butler [1990] 2005), mais celle de toutes les personnes opprimées.

Ce nouveau féminisme, qui s'écrit d'ailleurs surtout au pluriel, affirmant la multiplicité des identités qui le composent, est marqué par la conscience de l'intersectionnalité des formes d'oppression et du poids du passé colonial/postcolonial. Il se définit aussi par l'usage du numérique et la génération de « memes », de slogans et textes nouveaux, avec des prises de parole individuelles cruciales dans les luttes collectives (« Paye ta Shnek », etc). En parallèle de ce mouvement militant dans la société¹⁴⁵, l'université française s'est ouverte aux théories héritées des études de genre et à la théorie *queer* venues des États-Unis (voir chapitre II.2).

Alors que l'héritage étatsunien de la French Theory revient en France depuis quelques années, on pourrait supposer qu'on assiste à une « réconciliation » de la France avec un certain féminisme qui a été évacué des débats dans les années 1980. Il semblerait temps désormais de retracer une histoire du féminisme français, de retracer l'héritage des prédécesseuses au-delà des scissions sororicides dont nous avons parlé dans la partie 2. Ces dissensions perdurent : en 2008, Antoinette Fouque et d'anciennes militantes du MLF s'opposent dans un débat

¹⁴⁵ Il serait intéressant d'examiner les liens entre ce renouveau féministe et l'intégration des études de genre à l'université.

médiatique concernant la date de création du MLF – Antoinette Fouque affirme qu’il s’agit de 1968 alors que des historiennes et d’anciennes membres du MLF affirment que le mouvement est né en 1970, à l’occasion du dépôt d’une gerbe en l’honneur de la femme du soldat inconnu. En 2018, quatre ans après la mort d’Antoinette Fouque, le débat est à nouveau soulevé par les éditions Des femmes qui publient *MLF - Psychanalyse et politique. 1968-2018, 50 ans de libération des femmes*, réaffirmant la date mise en avant par Antoinette Fouque. Les éditions *des femmes* sont restées fidèles à leurs positions des années 1980, défendant une certaine idée de la féminité. Elles soutiennent par exemple les Femen, un groupe qui est loin de faire l’unanimité au sein des collectifs féministes.

Le féminisme n’est pas unifié, loin s’en faut, mais la quatrième vague intègre tant bien que mal ce principe. Informé par la théorie *queer*, le féminisme de quatrième génération replace l’individu, par son corps, dans toute sa complexité, au centre des luttes. Il nous semble qu’en de nombreux points Adrienne Rich préfigurait la quatrième vague féministe, notamment lorsqu’elle mettait en avant dans ses écrits théoriques comme dans sa poésie la centralité de la notion de « *location* » (voir notamment « Notes Toward a Politics of Location », 1984) : savoir « d’où l’on parle » et questionner ses privilèges. À ce sujet, Mary Eagleton écrit :

To understand ‘the place from which one is speaking’ involves us in an on-going, never-to-be-finalised analysis. We are all located in multiple ways; these locations interconnect with intricate patternings; and, though certain locations may be to the fore at specific moments, a whole range of determining factors will always be operating. What constitutes a location changes and is constantly reformed while earlier locations can be remembered and reconstructed in different ways. Thus, Rich’s understanding of location brings together geography, history, several identities, memory and process [...]. (Eagleton 300).

Ces processus infinis qui se superposent font écho au concept d’intersectionnalité et à la théorie *queer*.

Les réflexions d’Adrienne Rich semblent donc pertinentes pour une nouvelle génération de féministes. Rappelons ici que politique et poétique sont intimement mêlées dans l’œuvre de Rich (Riley 84). Si cet engagement féministe s’intéresse avant tout à la libération des femmes et des minorités sexuelles dans les années 1970-1980, Jeannette Riley souligne que la poésie de Rich prend une ampleur nouvelle à la fin des années 1990 : « As Rich’s voice fully transformed from a feminist to a national voice, this focus on poetry as a way to interrogate the world developed further in collections published from 1999 to 2011. » (84) Adrienne Rich remet constamment en cause des structures de pouvoir et l’impérialisme étatsuniens, notamment dans « *Usonian Journal 2000* » (voir annexes). Selon Jeannette Riley, « During this time, putting forth opinions that countered the government’s actions was viewed as unpatriotic in a country that saw itself under attack. » (90) Dans un article consacré à la portée de ce poème, Craig Werner explique qu’au lendemain de la réélection de George W. Bush, « *USonian Journals*

2000 » était diffusé sous forme de photocopies et reproduit dans des courriels parmi les Étatsunien·nes inquiet·es de la situation politique de leur pays. « [A] xeroxed and e-mailed pamphlet », ce poème prit une importance pour son lectorat qui rappelle l'importance de la poésie de Rich : il évoque « the power of Rich's poetry to speak to people in times of political uncertainty and to foster hope for liberatory politics. » (Verner) On ne peut que se demander quelles stratégies poétiques et politiques Rich mettrait en place aujourd'hui sous la présidence de Donald Trump, alors que de nombreux·ses artistes prennent la parole pour dénoncer sa politique¹⁴⁶.

Ces stratégies résident dans la langue. C'est à travers elle qu'Adrienne Rich propose des alternatives au statu quo et déconstruit les discours sclérosés. L'œuvre de Rich, par son ampleur, constitue le témoignage d'une voix poétique forte qui se construit avec le temps, qui expérimente avec le genre et avec les rapports entre poétique et politique. En cela, elle est emblématique d'un parcours militant dans la littérature. La poésie de Rich est féministe de même que le terme même de féminisme recouvre bien plus que la définition des deuxième et troisième vagues féministes (Pahud et Paveau) : une poésie radicale qui propose quelque chose de différent, un questionnement, avec un contenu politique qui excède la question du genre. Chez Rich, être « a political poet » est être une poétesse féministe de la troisième génération mais certainement aussi de la quatrième¹⁴⁷.

La société française, à l'image d'une majorité de pays à l'heure de la mondialisation, est depuis 2016 plus encline à diffuser des discours féministes. Le contexte de réception semble donc plus favorable. Mais cela ne règle en rien les difficultés intrinsèques à la traduction : comment traduire en français toutes les spécificités du langage poétique d'Adrienne Rich ?

2. Les apports de la théorie de la traduction

Nous avons déjà abordé les grandes théories de la traduction de poésie dans le chapitre II.1. Nous allons ici nous intéresser plus particulièrement au rapport entre fidélité et recréation, notion centrale en poésie, puis au discours théorique sur le traitement du genre/*gender* en traduction.

¹⁴⁶ Brainpickings, An Antidote to White Male Capitalist Culture: Adrienne Rich on the Liberating Power of Storytelling and How Reading Emancipates (consulté le 30/09/2018) <https://www.brainpickings.org/2018/09/25/adrienne-rich-reading/>, Brainpickings, Adrienne Rich on the Political Power of Poetry and Its Role in the Immigrant Experience (consulté le 30/09/2018) <https://www.brainpickings.org/2016/08/23/adrienne-rich-poetry-politics/>

¹⁴⁷ Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, cette tentative de catégorisation est peu porteuse.

2.1. Traduction de poésie

2.1.1. Fidélité et recreation

Comment garantir la fidélité au texte de départ ? Il paraît fondamental d'analyser l'œuvre source sous tous ses aspects. Pour comprendre la poésie de Rich, il faut être conscient·e de facteurs essentiels qui informent son œuvre : le pays d'origine et son histoire récente, la tradition littéraire dans laquelle l'œuvre de Rich a émergé puis contre laquelle elle s'est construite (Diaz Diocaretz 1985 : 3-4). La traduction littéraire est souvent présentée comme un outil de critique littéraire – la traduction dépasse bien sûr le fait linguistique. C'est ce que George Steiner décrit comme la phase exégétique de la traduction, comparée à une « invasion » (298). Le texte d'arrivée est l'équivalent du texte de départ (« counterpart ») mais peut en révéler les potentialités qui demeuraient insoupçonnées avant l'exégèse. Pour Steiner, la fidélité est basée sur cette violence faite au texte source, seule garantie pour ne pas le trahir, ensuite équilibrée grâce à une phase de rétribution : « Fidelity is not literalism or any technical device for rendering 'spirit', [... it is] a balance of forces » (302).

La fidélité se mesure à l'échelle du poème entier. C'est ce que proposait déjà Eugene Nida avec la notion d'équivalence dynamique, selon laquelle « the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message. » (Venuti 2000 : 126). De plus, Nida explique : « [dynamic equivalence] aims at complete naturalness of expression [...] [and] does not insist that the target reader understand the cultural patterns of the source-language context in order to comprehend the message » (127). Cependant, Lawrence Venuti met en garde contre la croyance en la capacité que pourrait avoir la traduction de proposer un texte d'arrivée qui soit l'équivalent exact de l'original (2008 : 14). La traduction est le fruit d'une interprétation de l'original par le traducteur ou la traductrice. Oublier cela revient à invisibiliser le traducteur ou la traductrice (12). Comme nous l'avons dit, une lecture scrupuleuse, la plus informée possible, de ce texte étranger vise à réduire les risques d'interprétation erronée. De plus, la production du texte original et le transfert vers la culture cible sont effectués dans des contextes bien précis qui informent le texte. Le processus de traduction est donc toujours propre à un contexte de réception précis. C'est pour cela que dans le cas de la traduction de poésie, le terme « intention » du texte source semble plus approprié, pour reprendre Walter Benjamin et Yves Bonnefoy (1923 ; 1990). De surcroît, en poésie, la question de la lisibilité, de la compréhension du texte d'arrivée est délicate car le texte poétique est presque toujours par définition parcouru par l'indétermination, voire l'hermétisme.

Face à ces spécificités du texte poétique en traduction, comment procéder ? Comme l'écrit George Steiner, le texte source affronte ensuite la langue-culture cible et ses limites mais aussi ses potentialités. Yves Bonnefoy, traducteur prolifique de poésie qui a théorisé à de nombreuses reprises sa pratique, explique aussi :

Qu'on sache voir, en effet, ce qui motive le poème ; qu'on sache revivre l'acte qui à la fois l'a produit et s'y enlise : et, dégagées de cette forme figée qui n'en est rien qu'une trace, l'intention, l'intuition premières (disons une inspiration, une hantise, quelque chose d'universel) pourront être à nouveau tentées dans l'autre langue, et d'autant plus véritablement désormais que la même difficulté s'y manifeste : la langue de traduction paralysant comme la première ce questionnement qu'est une parole. (1976 : 152)

Comme on peut le constater dans ses traductions, notamment des sonnets de Shakespeare, traduire le poème original en français n'implique pas nécessairement de s'éloigner de la lettre du texte source. C'est donc toujours un équilibre des forces qui a lieu en traduction, et en particulier en traduction de poésie, lorsque la forme originale et la matérialité de la langue sont aussi importantes que le sémantisme.

La compensation est donc une force majeure dans la traduction de poésie pour faire correspondre l'intention du poème-source avec les potentialités de la langue cible. Yves Bonnefoy écrit en effet que « les langues n'ont pas leurs 'bonheurs' aux mêmes points » (1976 : 150). Cela autorise un nécessaire écart par rapport à la littéralité. De plus, il s'agit ici d'assumer à la fois l'irréductible ambiguïté du texte poétique et la subjectivité inhérente au traduire. La notion qui nous semble cruciale est celle de la recréation. Déjà Roman Jakobson proposait la « transposition créatrice » comme seule modalité possible de traduction (au sens large) du texte poétique dans une langue cible (86). De même, Yves Bonnefoy déclare que traduire un poème est impossible : « Qu'on sache que le poème n'est rien, et la traduction est possible, ce qui n'est pas dire facile ; ce n'est que la poésie, recommencée. » (1976 : 153)

Telle qu'elle nous semble pertinente pour l'œuvre d'Adrienne Rich, la traduction de poésie consiste en un mouvement d'extraction de l'intention du poème, informée par la connaissance de l'œuvre et de sa place dans un canon (ou plutôt contre lui) et dans un pays, un contexte précis (Diaz-Diocaretz : 2). Cette extraction mène à une transposition au sein de la langue-culture cible avec ses contraintes linguistiques. À cela s'ajoutent nécessairement les contraintes poétiques liées à l'histoire de la forme poétique dans la langue-cible. Par exemple, le français et l'anglais n'ont pas la même prosodie, donc pas le même système métrique (traditionnellement un système syllabique en français et accentuel-syllabique en anglais). La traduction de poésie est donc oblique (Vinay et Darbelnet : 46). Elle doit faire passer dans la langue-culture d'arrivée une création originale de la langue source, mais avec des moyens différents, propres à cette langue d'accueil.

Inês Oseki Dépré affirme que « la traduction est une forme dont les lois sont à chercher dans l'original. » (96) C'est l'œuvre littéraire de départ qui dicte le traduire. « Forme » ou « trope », la traduction n'est pas une copie mais un processus et son résultat. Dans *Pour la poétique II*, Henri Meschonnic écrit : « Une traduction-texte ne peut donc être théorisée que comme une métaphore ou une transformation de l'original. La fonction de la traduction est d'être cette transformation poétique et culturelle. » (1973 : 317) De plus, selon lui « [une] autre conception [...] semble plus fortement marquer la modernité : celle qui fait du traduire un travail dans les ressources de la langue, par le décentrement vers l'autre, non plus un travail dans l'information, mais dans la valeur. » (355) C'est bien une pratique poétique par définition. La notion de « décentrement vers l'autre » n'est pas sans rappeler la tension entre les polarités que constituent les approches sourcière et cibliste de la traduction.

2.1.2. Une démarche « sourcière » ?

Le débat entre « sourcier » et « cibliste », catégories définies par Jean-René Ladmiral (1979), mène à la question de l'autonomie du texte traduit. Anthony Pym (80) y voit une tension entre domestication et exotisation. À un extrême, une traduction sourcière (« source-oriented ») serait opaque, hermétique pour le lecteur du texte traduit, tandis qu'une traduction cibliste serait infidèle au texte source car elle faciliterait la compréhension du lecteur dans la langue cible. La traduction cibliste serait « transparente », ne révélerait pas son statut de traduction. C'est en partie le propos de Lawrence Venuti dans *The Translator's Invisibility* :

The aim of translation is to bring back a cultural other as the recognizable, the familiar, even the same; and its aim always risks a wholesale domestication of the foreign text [...]. Translation is not an untroubled communication of a foreign text, but an interpretation that is always limited by its address to specific audiences and by the cultural or institutional situations where the translated text is intended to circulate and function. (14)

Un équilibre est donc à trouver entre domestication et exotisation. Umberto Eco envisage la traduction comme la mise en œuvre de compromis : entre théorie et pratique empirique, entre la langue source et la langue cible... (249) Mais comment les compromis se négocient-ils ?

On peut commencer par s'interroger sur la qualité connotative de la poésie, en premier lieu les références extralinguistiques et les culturèmes, dont nous avons déjà parlé au chapitre I.2. Ceux-ci peuvent être partagés par l'auteur ou l'autrice et ses lecteur·rices en langue source, dans un contexte de réception initial. Mais quelques années plus tard, ces références peuvent être perdues, ce qui implique de relativiser leur impact en traduction. L'enjeu est de juger au cas par cas si les références sont expliquées en contexte (par exemple, les différents lieux de New York ou de la côte ouest mentionnés dans « An Atlas of the Difficult World ») ou non.

Cela vaut aussi pour les références intertextuelles. Si le traducteur ou la traductrice les comprend car il ou elle connaît en profondeur l'œuvre à traduire et le canon par rapport auquel elle se situe, qu'en est-il du lecteur ou de la lectrice ? Encore une fois, chaque occurrence en contexte aura ses réponses propres. Pendant de ces références, les notes explicatives peuvent être une solution à envisager, d'autant plus qu'Adrienne Rich en faisait elle-même usage. Nous y reviendrons dans la section 1.3.2 de cette dernière partie.

Mais en poésie, les connotations ne sont qu'un pan du sens. Dans le poème, c'est la matière langagière qui est manipulée, créant images, rythmes, détournant les structures de la langue. Elle contient quelque chose d'étrange voire d'étranger en elle, pour reprendre le propos d'Antoine Berman dans *La traduction et la lettre* (1999 : 41). Si selon George Steiner le processus d'extraction depuis la langue source est empreint de violence, il s'agirait aussi de « faire violence » à la langue traduisante, dans une certaine mesure, en incorporant ce qui fait l'étrangeté du texte source, étrangeté qui réside dans la créativité du poème et donc nécessairement dans la langue traduite. Pour assurer la fidélité au poème source, un équilibre serait donc à trouver entre l'incorporation de l'étrangeté du texte source et l'optimisation de la réception¹⁴⁸ pour le lectorat cible, entre l'identité matérielle du texte source et la plasticité de la langue cible.

Il nous semble ici que le concept de littéralisme mis en avant par George Steiner est particulièrement pertinent : selon lui, quand il est employé à bon escient, « on constate que le littéralisme n'est pas, comme dans les modèles traditionnels de traduction, un mode naïf, aisé, mais au contraire le mode ultime¹⁴⁹ » (315, notre traduction). Au sujet des traductions d'Hölderlin, il ajoute :

But literalism of this lucid, almost desperate kind, has within it a creative pathology of language. Intent on submerging himself totally in the original, prepared not to incorporate his appropriations fully into his own speech and culture, the translator hangs back at the frontier. More or less deliberately, he produces an 'interlingua', a centaur-idiom in which the grammar, the customary cadence, the phrasing, even the word-structure of his own tongue are subjected to the vocabulary, syntax, phonetic patterns of the text which he is translating or, more exactly, seeking to inhabit and only transcribe.

C'est bien dans la lettre du texte que réside toute sa signifiante. Antoine Berman voit dans le littéralisme une véritable éthique du traduire, un mode supérieur de fidélité : « La visée éthique du traduire, justement parce qu'elle se propose d'accueillir l'Étranger dans sa corporalité charnelle, ne peut que s'attacher à la *lettre* de l'œuvre. Si la *forme* de la visée est la fidélité, il faut dire qu'il n'y a de fidélité – dans tous les domaines, qu'à la lettre. » (77) Ce serait dans le

¹⁴⁸ Nous employons ici le terme au sens de lecture, d'appréhension par le public.

¹⁴⁹ « [...] we see that literalism is not, as in traditional models of translation, the naive, facile mode but, on the contrary, the ultimate. » (Steiner 315)

littéralisme, cette littéralité scrupuleuse, que la langue traduisante trouverait les ressources pour accueillir le poème étranger mais aussi déploierait de nouvelles ressources : « La littéralité ne consiste pas seulement à violenter la syntaxe française ou à néologiser : elle est aussi le maintien, dans le texte de la traduction, de l'obscurité inhérente à l'original. » (109)

Cela nous semble crucial dans la mesure où la poésie de Rich contient une part d'indétermination, mais également car les premières traductions sont toujours acclimatations. Traduire et retraduire Rich serait l'occasion d'expérimenter une pratique attentive au travail sur la langue poétique. Mais le littéralisme peut-il seul dicter les règles du traduire ? Comme Umberto Eco le préconise, un compromis est toujours de mise entre littéralisme et recréation (c'est ce que nous avons présenté dans le chapitre précédent). Un cadre à cette démarche apparaît dans la typologie de traduction de poésie d'Efim Etkind. La « traduction-recréation » est une de ses propositions :

La T-R [traduction-recréation] n'est pas possible sans sacrifices, sans transformations, sans additions ; mais tout l'art du traducteur consiste précisément à ne pas faire de sacrifices au-delà du nécessaire, à ne tolérer les transformations que si elles demeurent dans le cadre précis et restreint du système artistique en question, à ne faire d'additions que si elles ne franchissent pas les bornes du monde esthétique du poète. (22)

Nous revenons à l'assertion d'Inês Oseki Dépré : « La traduction est une forme dont les lois sont à chercher dans l'original. » (96) C'est à cette condition que la recréation se justifie, tout comme l'inclusion dans la langue cible d'une part de l'étrangeté de l'original, de ce qui fait sa poésie et qui est ancré dans la langue source. Équilibre à renégocier constamment, à chaque poème, mais qui constitue une éthique de la fidélité à l'œuvre de départ.

On trouve le même souci de littéralisme chez Gayatri Spivak. Selon Lawrence Venuti, dans « The Politics of Translation », la philosophe critique les stratégies de traduction mises en place par les traducteur·rices occidentaux·ales :

She criticizes western translation strategies that render Third World literatures "into a sort of with-it translatese," immediately accessible, enacting a realistic representation of those literatures, but devoid of the linguistic, cultural, and geopolitical differences that mark them. She advocates literalism, an "in-between discourse," that disrupts the effect of "social realism" in translation and gives the reader "a tough sense of the specific terrain of the original. (Venuti 2000 : 338)

La lettre du texte renferme donc une vérité du texte irremplaçable qui doit être prise en compte en traduction. Sans ce littéralisme, la traduction court le risque de perpétuer des postures néo-colonialistes.

Pour conclure, le concept de fidélité abusive proposé par Philip Lewis nous semble très pertinent. Il permet de mettre au point une théorie et une pratique de la traduction qui résiste aux valeurs dominantes de la culture d'arrivée, laissant aux différences linguistiques et

culturelles du texte étranger la place de s'exprimer dans la langue cible (Venuti 2011 : 18). Selon Lewis, la fidélité abusive résulterait en « une traduction qui valorise l'expérimentation, qui joue avec les usages, cherche à égaler les polyvalences, plurivocités ou accents expressifs de l'original en produisant les siens¹⁵⁰. » (Venuti 2006 : 270 ; notre traduction) Cette stratégie, qui va a priori à l'encontre de la fluidité de la traduction, permettrait de garantir une plus grande fidélité à l'original tout en proposant des formes nouvelles dans la langue de traduction. En s'intéressant au signifiant plus qu'au signifié, la fidélité abusive fait porter l'attention du traducteur ou de la traductrice sur la lettre du texte en ce qu'elle révèle les concepts qui la régissent. On voit bien en quoi ce type de fidélité s'appliquerait en littérature, plus particulièrement en poésie.

L'œuvre de Rich est caractérisée par le genre poétique et par sa mise en pratique d'une poétique féministe. Cela implique que des stratégies de remise en cause de l'ordre établi ont été mises en place dans la langue source et doivent être considérées en traduction, a fortiori entre des langues comme l'anglais et le français, « deux langues dont les systèmes linguistiques se comportent de façon divergente quand il s'agit des catégories genrées » (Sardin 2008). Comment sont rendus les rapports de pouvoir liés au genre ? Quels sont les enjeux du féminisme en traduction ?

2.2. Traduction et genre/*gender*

Les rapports du genre (que nous emploierons dorénavant au sens de *gender* en anglais¹⁵¹) avec la traduction ont déjà été explorés dans de nombreuses études sur lesquelles nous allons maintenant revenir. Tout d'abord, le genre participe des métaphores employées pour désigner l'activité même de la traduction, comme l'a démontré Lori Chamberlain : les métaphores sexistes ont prévalu pendant des siècles, dès les « Belles Infidèles » et jusqu'à la méthode herméneutique de George Steiner (Chamberlain 1988, Wilhelm 2014).

Dans son introduction au premier numéro de la revue *La Main de Thôt*, Luise Von Flotow résume les multiples interrogations qui relèvent du genre en traduction :

Contemporary questions on gender and translation address authors' translatability – in both the aesthetic and the economic sense [...] Research questions can also be asked about gender affiliations of the translators: how important is the personal gender politics of a translator in the work they produce? And in the past: how has the translator's or author's

¹⁵⁰ « [...] a translation that values experimentation, tampers with usage, seeks to match the polyvalencies or plurivocities or expressive stresses of the original by producing its own. » (Venuti 2006 : 270)

¹⁵¹ Même s'il y a des variations sémantiques entre « genre » et « gender », Nadia Louar propose d'employer « genre » en français (2008).

sexual identity affected their creative work, their dissemination, their reception – both as original texts and as translations? In how many cases has the gender of an author or a translator played a role in their success, or failure? (2013)

Cette dernière question s'avère cruciale pour ce qui est de la réception de l'œuvre de Rich en France, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette thèse. Ces interrogations montrent la complexité des problématiques liées au genre des autrices et traductrice·eurs¹⁵². Luise Von Flotow complète cette vue d'ensemble avec la question du genre linguistique : « Other research questions address language: gender differences are expressed differently in the languages we use – how meaningful is this? And how do these differences affect our translations? Can the feel and effect of the famous 'e muet' that marks the feminine in French be rendered in English? » Ce dernier exemple révèle en effet un aspect essentiel de la traduction entre une langue germanique et une langue romane. Nous nous intéresserons à cet enjeu dans la traduction de poésie après avoir fait un état des lieux de la théorie critique du genre dans le contexte de la traduction.

2.2.1. Traduction et féminisme

Comme le rappelle Pascale Sardin dans l'introduction au numéro de *Palimpsestes* consacré au genre en traduction, « [l]a traduction, en tant que transfert culturel où se cristallisent de nombreux enjeux doxiques, constitue ainsi un espace privilégié de manifestation de la question du genre. » (Sardin 2008) Dans son article « La traduction est-elle une femme comme les autres ? – ou à quoi servent les études de genre en traduction ? », Corinne Oster remarque que les études de genre et la traductologie ont pris leur essor à la même période, dans les années 1970. De plus, il existe des affinités méthodologiques entre les études de genre et la traductologie : « la traduction (en tant que processus et en tant que produit final) est un terrain propice à l'analyse des rapports de force à l'œuvre dans le processus de traduction et dans l'évaluation et la réception du texte-cible, ainsi qu'aux tentatives de renversement du rapport de force qui s'établirait, serait perpétué ou renforcé par ce processus. » (Oster 2013)

Étudier les liens entre traduction et études de genre revient également à évaluer les apports théoriques et pratiques du féminisme en traduction. Dans *Gender and Translation* (1996), Sherry Simon explique : « Feminist translation theory aims to identify and critique the tangle of concepts which relegates both women and translation to the bottom of the social and

¹⁵² S'agissant principalement de la réception d'œuvres de femmes, nous choisissons le féminin « autrices » ; pour ce qui est de la traduction, nous présentons la terminaison du féminin avant celle du masculin car les traductrices sont plus nombreuses que les traducteurs. Voir la note 10 de l'article de Corinne Oster : « Par souci de cohérence avec le discours féministe, et parce que les traductrices sont bien plus nombreuses à travailler sur ces questions que les traducteurs, le substantif féminin reviendra plus souvent que celui de traducteur dans ce travail. » (Oster 2013)

literary ladder. » (1) Ainsi, analyser les traductions a permis aux féministes de révéler des distorsions en traduction (c'est ce que nous avons vu avec l'exemple de la première traduction du *Deuxième sexe* aux États-Unis) voire des absences. En 2019, étudier le féminisme impliquera aussi de prendre en compte les études *queer* et post-coloniales, en accord avec la définition que Marie-Anne Paveau et Stéphanie Pahud donnent de la quatrième vague féministe (voir partie II.2).

Le genre intervient aussi dans les rapports entre traducteur·rice et auteur·rice sur le plan symbolique. Selon Françoise Wuilmart, la traduction est la rencontre de deux imaginaires, celui de l'auteur·rice et celui du·de la traducteur·rice, sur le mode de l'empathie. Dans l'inconscient, le·a traducteur·rice développe un « éros traductif ». L'activité de traduction s'inscrit elle aussi dans des rapports genrés. Pascale Sardin explique que le concept de Françoise Wuilmart rappelle la soumission de la traductrice telle qu'elle a été analysée par Gayatri Spivak dans « The Politics of Translation » (1993) : « la tâche de la traductrice [féministe] consiste à se soumettre à la rhétoricité du texte original¹⁵³ » (Sardin 2008). Nous allons maintenant faire un tour d'horizon des principaux apports du féminisme et des études de genre en traductologie.

Susanne de Lotbinière-Harwood : *Re-belle et infidèle*

Susanne de Lotbinière-Harwood est l'autrice d'un des premiers ouvrages dédiés à la traduction et au genre, paru en 1991. Son titre, *Re-belle et infidèle*, joue justement sur les représentations misogynes qui ont longtemps prévalu en traduction. Susanne de Lotbinière-Harwood propose une pratique militante de la traduction :

Contrairement à une pratique de traduction orthodoxe, qui entretient l'illusion de la parfaite neutralité, voir même de la non-existence de la main traduisante, la traduction comme pratique de réécriture au féminin met cartes sur table dès le départ. Son projet est de faire entre la conscience féministe dans l'activité traductive. Comme l'écriture au féminin, dont elle est tributaire, la traduction au féminin se présente comme une activité politique visant à faire apparaître et vivre les femmes dans la langue et dans le monde. (11)

Elle s'inscrit dans le sillage des autrices ayant théorisé l'*écriture féminine*. Pascale Sardin résume le statut d'une traduction dite « féminine » :

Si l'on parle rarement de « traduction féminine » comme on a pu parler « d'écriture féminine », ce premier concept – qui peut paraître aussi contestable que le fut en son temps le second – n'en est pas moins utile pour penser les questions de genre en traduction en ce qu'il soulève des questions méthodologiques cruciales qui dépassent les seules frontières de la traductologie. (2008)

¹⁵³ Traduction de Pascale Sardin.

Le projet de Susanne de Lotbinière-Harwood converge avec les propositions de Luise Von Flotow (voir *infra*), comme le signale Claude Tatilon dans sa recension de *Re-belle et infidèle*. De Lotbinière-Harwood décrit sa démarche comme « volontariste ». Mettre en avant l'intervention de la traductrice constitue une démarche militante qu'on pourrait même qualifier d'éthique. En révélant la présence de la traductrice et en intervenant dans le texte, on emploie des stratégies et postures qui ne sont pas nouvelles, mais elles sont mises en pratique dans une perspective neuve. En cela, on se rapproche des idées développées par les traductologues dans les années 1970 et 1980, notamment les idées marxistes.

Ouvrage polémique, comme on peut le lire dans la recension de Claude Tatilon, *Re-belle et infidèle* n'en reste pas moins une riche exploration de la traduction en tant qu'acte politique. Continuons avec les travaux de Luise Von Flotow, justement mentionnés par Claude Tatilon.

Luise Von Flotow : interférences en traduction

Dans son article « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories » paru dans *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction* en 1991, la chercheuse québécoise explique :

Feminist translation is thus a direct spin-off from the experimental work by Quebec women writers; it is a phenomenon intimately connected to a specific writing practice in a specific ideological and cultural environment, the result of a specific social conjuncture. It is an approach to translation that has appropriated and adapted many of the techniques and theories that underlie the writing it translates. (1991 : 72)

Le travail des autrices québécoises en question est par définition militant et expérimental. Dans la foulée, leurs traductrices expérimentent, et en traduction, cela implique l'affirmation de la présence de la traductrice en tant qu'intermédiaire : « The feminist translator, following the lead of the feminist writers she translates, has given herself permission to make her work visible. » (74) Cette affirmation de la présence de la traductrice prend la forme « d'interférences » qui prolongent la critique du « langage patriarcal » présente dans les textes d'origine. Luise Von Flotow utilise les stratégies analysées par Walter Benjamin dans « La tâche du traducteur » :

According to Benjamin the source text is supplemented by its translation, matured, developed, and given an afterlife. This is precisely what happens with supplementation in feminist translation, with the difference that the feminist translator is conscious of her political role as a mediator, whereas Benjamin seems to conceive of a translation, or any work of art for that matter, as apolitical and not primarily destined for an audience.

« Supplementing », l'action d'ajouter, apporte une plus-value à l'original. Il s'agit d'une forme de compensation motivée par des caractéristiques présentes dans le texte source et qui repose sur les potentialités linguistiques de la langue cible. Luise Von Flotow cite l'exemple de la

traduction d'un passage de *L'Euguélienne* de Louky Bersianik par Howard Scott : « le ou la coupable doit être punie » devient « The guilty one must be punished, whether she is a man or a woman¹⁵⁴ ». Le -e du féminin à « punie » indique que c'est une femme qui est punie (en l'occurrence, pour un avortement), mais l'anglais ne permet pas de rendre directement cet accord. Alors le traducteur propose une solution « volontariste » en reformulant la phrase afin de révéler un pronom sujet féminin (1991 : 74).

Parmi ces interférences, Von Flotow inclut également les manifestations de la traductrice dans les préfaces et les notes explicatives. La tradition voulait que le traducteur ou la traductrice s'efface, effaçant ainsi le processus de traduction, alors que le traducteur ou la traductrice a nécessairement une implication sur la traduction, qu'elle soit volontaire ou inconsciente. Enfin, le « détournement » (« hijacking ») est un type d'interférence « excessive » (1991 : 78). Cette dénomination est inspirée d'une attaque contre une traduction de Susanne de Lotbinière-Harwood de la part d'un critique, traduction jugée selon lui peu réussie à cause des « intrusions excessives » de la traductrice qui visent à expliquer les stratégies de l'autrice (78).

Pour la chercheuse, ces stratégies sont valides puisque la traductrice aurait elle aussi le statut d'autrice : « [i]n this case, the translator's collusion with the author is, I think, of secondary importance. Here the translator is writing in her own right. » (80) Les stratégies d'interférence enrichissent le recul critique sur la pratique de la traduction lancé par le « tournant culturel » des années 1980. Luise Von Flotow mentionne les écrits fondateurs de Derrida et la fidélité abusive théorisée par Philip Lewis : « Derridean revision of key concepts in Western philosophy whose nuances were indeed 'lost in translation' has stimulated renewed interest in the work of the translator, and endowed her with the right, even the duty to 'abuse' the source text. » (80) De plus, dans *Translating Women* (2011), la chercheuse convoque les travaux sur le genre dans la conception de la traduction féministe, notamment la performativité, en ce qu'elle permet de « faire de la place à l'autre (non-hétéronormatif) » (4, notre traduction).

Barbara Godard : transformance et « womanhandling »

Souvent citée par Luise Von Flotow, Barbara Godard a publié en 1988 « Theorizing Feminist Discourse/Translation ». Selon Barbara Godard, la traduction est un lieu privilégié pour les féministes : « Translation, in its figurative meanings of transcoding and transformation, is a topos in feminist discourse used by women writers to evoke the difficulty of breaking out of silence in order to communicate new insights into women's experiences and their relation to language. » (45) Dans cet article, elle analyse elle aussi la traduction des textes d'avant-garde

¹⁵⁴ Exemple tiré de la traduction de *L'Euguélienne* de Louky Bersianik par Howard Scott.

des autrices féministes québécoises : la traductrice qui travaille sur ces textes met en place une éthique elle aussi féministe. La traduction féministe aboutirait à la « transformance du texte » :

The poetics of transparency and ethics of wholeness of writing oneself into existence through writing directly one's own experience is called into question through an examination and displacement of their reading effects. In its place is a poetics of identity that engages with the 'other woman.' 'Transformance,' it might well be called, to emphasize the work of translation, the focus on the process of constructing meaning in the activity of transformation, a mode of performance. (46)

Processus critique et militant, la traduction féministe révèle les étapes du passage interlinguistique et ainsi le décalage entre texte de départ et texte d'arrivée, c'est-à-dire la « différence » à l'œuvre dans le travail de traduction. La traductrice deviendrait « plus qu'une traductrice conventionnelle » (76, notre traduction) : « she is the author's accomplice who maintains the strangeness of the source text, and seeks at the same time to communicate its multiple meanings otherwise "lost in translation." There is a strong didactic streak in this strategy. » (76)

Barbara Godard choisit le terme « womanhandling » pour décrire l'effet de ces traductions qui « participent activement à la création du sens » (Godard 50 ; notre traduction). Pour conclure, elle explique :

Womanhandling the text in translation would involve the replacement of the modest, self-effacing translator. Taking her place would be an active participant in the creation of meaning, who advances a conditional analysis. Hers is a continuing provisionality, aware of process, giving self-reflexive attention to practices. The feminist translator immodestly flaunts her signature in italics, in footnotes - even in a preface. (50)

La traduction est un acte politique riche d'enseignement dans la mesure où la traductrice ou le traducteur affirme sa présence, à l'opposé de la tradition. Barbara Godard met à profit la notion de différence analysée par les féministes dans les années 1980. De plus, Le terme « provisionality » n'est pas sans rappeler la constante redéfinition à l'œuvre dans la théorie *queer*. La performativité est une notion-clé des études de genre puis des études *queer*.

Traduction et performance/performativité

Selon Luise Von Flotow, la « transformance » s'inscrit dans la performativité de l'acte du traduire. Dans son introduction à *Translating Women*, Luise Von Flotow explique que la performance telle qu'elle est envisagée par Judith Butler court le risque du logocentrisme, le sujet n'existant que par le langage (Von Flotow 2011 : 7) : « Judith Butler's deterministic stance about 'the performative' recalls and to some extent parallels the discussions around translation being ethnocentric (Berman 1995), reducing the foreign to the local, unwilling to accommodate difference. » (Von Flotow 2011 : 8) Pour nuancer l'approche de Judith Butler, Luise Von

Flotow cite également *Performativity and Performance* d'Andrew Parker et Eve Kosofsky Sedgwick : la traduction se situe dans un « espace interlocutoire » dans la mesure où chaque prise de parole, même fragmentée, même incohérente, est l'affirmation d'une subjectivité (8).

L'aspect « interlocutoire » de la traduction révèle de nouvelles potentialités de lecture et la multiplicité des voix en traduction, ce sur quoi nous reviendrons dans la section suivante qui porte sur la traduction « métramorphique ». De plus, la performativité demeure porteuse de sens en traduction si on la conçoit à l'aune de la « transformance », la double polarité entre texte source et texte cible étant effacée pour mieux mettre en avant le processus de construction du sens dans le langage. De surcroît, la performativité s'applique également à la retraduction dans la mesure où différent-es traducteur-rices « performent le texte différemment », ce qui révèle la flexibilité et la créativité des discours en traduction, à l'image du genre qui s'écrit et se réécrit constamment (8). La nature de l'inscription du sujet dans le langage est redéfinie. C'est sur cette ouverture que repose également la « métramorphose matrixielle ».

Carolyn Shread/Brach Ettinger : la traduction « métramorphique »

L'artiste et théoricienne israélienne Bracha Ettinger a développé le concept de « métramorphose matrixielle », dynamique de « rencontre de sujets partiels » qui n'efface pas l'original mais l'enrichit en le transformant, sur le modèle de la relation mère-enfant au stade pré-natal (Sardin). « Métramorphose » est un néologisme qui combine la racine -morphe au préfixe métra-, amalgame de « méta » et « mater » (Shread : 224). La traductrice Carolyn Shread a appliqué le paradigme de « métramorphose matrixielle » aux liens qui unissent les textes en littérature, mais aussi à la traduction. Elle explique : « Metramorphosis supplements metamorphosis by offering a less totalizing, or complete, form of transformation: it is a transformative process, but one which does not mask or efface its origins; rather, it expands them in a connective border-state where 'source and target' meet creatively, recognizing a shared heritage and continuing ancestral lines. » (224) En n'effaçant pas l'original, la métramorphose en traduction permet de laisser la place à des traces de l'original (« uncanny remainders in the text », 214).

Carolyn Shread cite des exemples de traduction métramorphique dans le cas de textes en français produits par des auteur-rices marocaine et haïtien. Dans ces œuvres, la langue française est parcourue d'autres langues, celles qui ont été minorées par l'impérialisme (du) français. Dans une traduction métramorphique, les langues (arabe et berbère dans un cas, créole et anglaise dans le second) dont on entend les échos sous la surface du français ressortent car la traductrice choisit de ne pas lisser le texte cible, et plutôt de le laisser dialoguer avec les

multiples langues en jeu, plus seulement la langue source et la langue cible. Shread explique ainsi :

I hope that my suggestion of metramorphosis will help expand beyond the notions of metonymic part replacement and metamorphic processes where one form is replaced by another, by drawing attention to instances where the substitution process is neither seamless nor complete, but where the accumulated layers of interaction come together in a translation that embodies an ethical space of encounter. (236)

Selon l'auteurice, cet « espace de rencontre » répond à la recherche de Walter Benjamin : « This conception opens up the space that Benjamin was looking for, and found in Rudolf Pannwitz's conception of translations where the contact of languages produces a regenerative effect by 'allowing it to be put powerfully in movement by the foreign language' (Benjamin, 1997 : 163) » (225).

À nouveau, nous constatons que les propositions des théories de traduction féministe correspondent aux avancées des études culturelles au sens large sur la redéfinition de l'identité. Carolyn Shread place son travail dans la lignée des penseur·ses suivant·es :

Ettinger's model allows us to further develop translation theories attuned to an ethics of difference, as found in the work of feminist critics such as Barbara Godard, Sherry Simon, Luise von Flotow, and Susanne de Lotbiniere Harwood, and in the foreignizing techniques oriented towards a recognition of difference advocated by scholars such as Lawrence Venuti. Matrixial relations also embody a respect for the ethical constraints on translating that post-colonial critics such as Gayatri Spivak have drawn to our attention. (214)

La reconnaissance du caractère étranger de l'original et de la complexité de son identité, sans imposer un modèle « néo-impérialiste » intègre en effet les théories post-coloniales : « Like Homi Bhabha, Spivak challenges the meaning of translation within a universe of shifting borders, emphasizing the powers of translation to define and articulate otherness. » (Simon : 6) Les limites du sujet et des frontières bougent.

De même, en refusant la binarité des pôles texte source/texte cible, la métramorphose rappelle les théories *queer* : définir l'identité comme toujours en mouvement, en dehors de la binarité, et toujours en lien avec l'environnement dans lequel elle se situe :

Contrary to a preconception that reduces it to an abstract exercise in the deconstruction of discursive categories, queer theory is a deconstruction anchored in the body's relationship to its environment. Its conception of politics is based on an experience of dispossession, a term that 'marks the limits of self-sufficiency and that establishes us as relational and interdependent beings'¹⁵⁵. (Perreau 183-184)

Le mot « relational » renvoie à la notion de relation théorisée par Edouard Glissant, une notion aux applications pertinentes en traduction et pour la poésie de Rich (Bermann 2014) (voir chapitre III.2).

¹⁵⁵ Citation de Judith Butler tirée de *Dispossession: The Performative in the Political*, p. 3

Traduire le féminisme en poésie : Myriam Diaz-Diocaretz

Pour terminer cet état des lieux non-exhaustif des théories sur la traduction et le féminisme, intéressons-nous au travail de Myriam Diaz-Diocaretz dont l'ouvrage *Translating Poetic Discourse: Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich*, paru en 1985, a fait date dans la recherche sur le genre en traduction. Il s'agit d'une réflexion théorique sur le genre en traduction s'appuyant sur une étude de cas : la traduction de la poésie d'Adrienne Rich en espagnol. Les propositions de la chercheuse préfigurent ou rejoignent largement les réflexions développées par les penseur·ses précédemment citées (155). Elle insiste notamment sur le fait que la traductrice ou le traducteur est susceptible d'altérer le texte source au moment de le « ré-encoder » dans la langue cible. De plus, elle conçoit le traducteur ou la traductrice comme un·e « lecteur·rice omniscient·e » qui doit être conscient·e du contexte dans lequel a été produit le texte source : la langue, le pays d'origine et ainsi le canon littéraire dans lesquels il se situe, mais aussi la « fonction poétique spécifique » qui le parcourt (10).

Myriam Diaz Diocaretz met en garde sur les dangers d'une traduction qui ne prendrait pas en compte la poétique spécifique à un texte féministe : « In spite of an assumed specificity in a feminist or 'lesbian' verbal construct used as source, this construct may be neutralized, or converted into a 'more acceptable' semantic form, a fact which results in the production of an 'aberrant' text. » (3) Elle prévient également que la traduction produite court le risque d'être « marginalisée » par rapport aux normes de la culture de réception (3). Pour éviter cela, la traductrice doit analyser les thématiques et les procédés féministes qui relèvent de l'expérimentation, ainsi que les stratégies textuelles qui l'actualisent dans le texte. Ces études micro-textuelles permettent de saisir les enjeux macro-textuels de l'œuvre en traduction. La chercheuse propose donc une traduction qui n'est pas féministe en soi, mais féministe car l'œuvre de départ l'est.

Ce constat établi, la difficulté du transfert interlinguistique demeure. Myriam Diaz-Diocaretz propose des stratégies pour effectuer ce transfert. Pour cela, son analyse linguistique révèle ce qui selon elle constitue l'enjeu de la traduction d'un texte féministe de l'anglais à l'espagnol : les déictiques, qui sont les révélateurs de l'inscription dans le texte de la voix poétique et de la situation d'énonciation tout entière :

Focus on personal deixis in discourse by women is proposed as an important part of interpretation in the act of reading, and as a textual strategy to be followed in the act of writing the receptor-texts, since those deictics are directly linked with meaning in the speech situation in poetic discourse. Gender cues are described as semantic markers which facilitate the ideation procedure related to the female self (speaking or addressed to) in the texts. (5)

Un des principaux problèmes en traduction est l'indétermination pronominale en genre – nous y reviendrons dans le chapitre suivant (III.2).

La traductologie et les théories féministes révèlent à plusieurs niveaux des convergences porteuses pour la pratique de la traduction et la réflexion sur son éthique. Les problématiques soulevées sont la redéfinition de la notion de fidélité au texte source dans le cadre de pratiques souvent militantes, ainsi que l'exploration de ces pratiques dans la langue cible, parmi lesquelles, au cœur des déconstructions féministes dans la langue et la littérature, se trouve l'inscription du genre dans la structure linguistique.

2.2.2. Traduire le genre : l'aspect linguistique

Traduire le genre grammatical de l'anglais au français implique des difficultés liées au fonctionnement même de chacune des langues. En anglais, seul les êtres humains (ou les non-humains « personnifiés ») sont genrés dans la langue ; en français, la distinction entre féminin et masculin « se fonde sur des critères strictement grammaticaux (qui se trouvent coïncider pour les animés humains avec la réalité extra-linguistique) » (Chuquet et Paillard 65). En français, les marques du genre sont relayées dans le discours par les pronoms et les articles, ce qui varie peu par rapport à l'anglais, mais également par les accords des adjectifs et des participes passés. Les marques du féminin et du masculin sont donc omniprésentes en français là où en anglais elles sont limitées aux personnes.

En français, il a longtemps été répété que le féminin était un genre « marqué » alors que le masculin était « non-marqué » (Meschonnic 1973 : 315), comme on peut le lire dans la déclaration de l'Académie Française, reprenant le vocabulaire d'Henri Meschonnic, sur la féminisation des noms de métiers, publiée en 1984 en réaction à la création de la commission sur la féminisation des noms de métiers et fonctions menée par Benoîte Groult. Le masculin a ainsi longtemps été considéré comme l'équivalent du neutre, dont il reprenait souvent la morphologie héritée du latin (Viennot 2018). Pour éviter de genrer, il était recommandé de choisir la forme « non-marquée », donc le masculin. Or, confondre masculin et neutre en opposition au féminin est symboliquement lourd de sens. Nous reviendrons sur la question du langage non-sexiste en traduction au chapitre suivant.

La tentation du neutre, du fait de sa grande commodité, est bien présente. Dans son article en introduction du numéro de *Palimpsestes* dédié à la traduction du genre grammatical (2008), Hervé Fourtina reprend l'affirmation d'Edward Sapir selon laquelle « le genre hypergrammaticalisé 'infect[e] la syntaxe' » du français. En effet, en anglais, on trouve le pronom neutre *it* pour reprendre tous les non-animés, « [ce qui] n'oblige pas à s'inscrire dans un choix binaire. » (Fourtina) En 2019, on peut ajouter que l'usage singulier du pronom *they* s'est

répandu et contribue de plus en plus à assurer la neutralité de genre dans la langue anglaise. Cette neutralité repose sur le parti-pris de ne pas genrer ou sur l'impossibilité de le faire, laissant place à l'indétermination.

En contraste avec le neutre, Hervé Fourtina évoque la manifestation de l'androgynie dans la langue comme refus de la sexuation venant « brouiller – et troubler – le et les sens » (2008). Cette formulation rappelle le titre de l'ouvrage de Judith Butler et donc la performativité du genre, qui se rapproche des enjeux de la théorie *queer* dans la langue. Cette redéfinition de l'identité est ce que semble suggérer le propos de Fourtina :

L'androgynie lui-même/elle-même est-il/elle trop monstrueux/-se ? Le propos d'Isabelle Poulin redonne d'emblée un droit de vie à une non-coupe de l'esprit et de la lettre androgynes. Le sujet de l'énonciation est accueillant, mais sans doute insuffisamment, quand il frôle en particulier la « non-personne » de Benveniste, et, encore, ce qui n'est pas forcément négatif, le « fictif » de Culioli, dont « on » serait l'un des produits.

En dépassant l'angoisse existentielle, la théorie *queer* offre des capacités régénératives pour le sujet et la langue qu'il forme autant qu'elle le forme.

On retrouve cette possibilité de régénération de la langue dans les exemples fournis par Luise Von Flotow qui illustrent les interférences en jeu dans la traduction féministe (1991) par exemple la traduction du -e muet français, marqueur inaudible du féminin : « it was exploited as a mutant element with which neologisms and puns could be developed to parody and attack conventional language. » Parmi les stratégies possibles on trouve également la fragmentation du langage à travers les structures grammaticales et syntaxiques, mais aussi à l'échelle du mot (1991 : 72).

Ce que révèlent les théories examinées ainsi que les pratiques qui les illustrent autant qu'elles les nourrissent, c'est que les textes littéraires ne peuvent être traduits sans l'ajout d'une subjectivité supplémentaire à travers le transfert interlinguistique. Les textes littéraires donnent à lire l'inscription de subjectivités dans le texte : le processus de traduction est effectué par un·e nouvel·le agent·e dont l'action n'est jamais anodine. Un des apports fondamentaux du féminisme en traduction est d'analyser les enjeux du genre à différents niveaux – autorité/*authorship*, réception, processus de traduction, y compris l'inscription du genre dans la langue. Car le genre ne relève pas que de la grammaire, mais aussi de l'identité des sujets qui trouvent une voix dans la langue.

2.3. La relation glissantienne, la poésie de Rich et la traduction

Les théories et pratiques que nous venons d'évoquer trouvent de nombreux échos dans les théories d'Edouard Glissant, penseur du post-colonialisme. Sandra Bermann a analysé ces théories en lien avec la poésie d'Adrienne Rich. Nous allons rendre compte de ses conclusions, mais il serait bienvenu de procéder à une étude plus poussée de la relation glissantienne appliquée à la traduction de la poésie de Rich, elle-même influencée à partir des années 2000 par le penseur, comme nous allons le voir.

2.3.1. Édouard Glissant : la relation

Dans son article « Translation as Relation and Glissant's Work » paru en 2014, Sandra Bermann résume d'abord les théories critiques et traductologiques de la fin du XX^{ème} siècle qui légitiment l'application de la pensée d'Édouard Glissant à la traduction. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, c'est la définition de la nature du traduire qui est remise en question, et la croyance en une équivalence qui proposerait une copie de l'original à l'identique. La traduction telle qu'elle est conçue après le « tournant culturel » en traductologie ne supprime pas la différence (2014 : 2).

En cela, la pensée rhizomatique théorisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari est particulièrement porteuse : elle propose de s'éloigner du « même, du passé » dans un « mouvement en avant¹⁵⁶ » afin de continuellement proposer de « nouvelles possibilités de langage, de culture et de pensée » (3). Sandra Bermann rappelle que la traduction est maintenant vue selon le mode de l'analogie et non plus du remplacement du texte d'origine par le texte cible. De plus, elle convoque le concept d'abduction développé par Charles Saunders Pierce pour décrire la traduction à l'opposé des images traditionnelles de retour au même en traduction (3). Cette conception de la traduction a une portée éthique fondamentale qui répond à ce qu'Antoine Berman nomme l'éthique de l'hospitalité dans « L'épreuve de l'étranger » : le texte cible accueille l'étrangeté ou « étrangèreté » du texte source, laisse toute sa place à l'Autre (87-91).

Le premier concept glissantien dont Sandra Bermann propose d'analyser la portée en traduction est la pensée archipélique :

Une autre forme de pensée, plus intuitive, plus fragile, menacée, mais accordée au chaos-monde et à ses imprévus, se développe [...]. J'appelle cette pensée, une pensée

¹⁵⁶ Sauf mention contraire, il s'agit de nos traductions des extraits de l'article de Sandra Bermann.

'archipélique', c'est à dire une pensée non systématique, intuitive, explorant l'imprévu de la totalité-monde et accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture. Une autre forme de pensée plus intuitive, plus fragile, menacée mais accordée au chaos du monde et à ses imprévus, ses développements, arc boutée peut être aux conquêtes des sciences humaines et sociales mais dérivée dans une vision poétique et de l'imaginaire du monde. (Glissant 1996 : 43-44)

En opposition, on trouve la pensée continentale : « Continental thinking, more systematic, linear, and interested in filiation and genesis, would tend to be organized and characterized by 'slow and imperceptible repercussions between languages' (Glissant, "Introduction to a Poetics of the Diverse" : 119) » (Bermann 2014 : 4 ; traduction de Sandra Bermann). Le centre et la périphérie sont remplacés par l'extension, la transformation, la rencontre ; il n'y a pas unité mais totalité dans la diversité (5).

Dans la continuité de cette redéfinition de la pensée critique, le métissage de la langue est nommé créolisation par Glissant : ce phénomène localisé s'étend en fait à toutes les langues et de tout temps. Cet échange constant permet à chaque langue d'entrer en contact avec les autres tout en gardant une irréductible « opacité ». Respectées dans leur multiplicité et leur profondeur, les langues résistent à l'universalisation et à l'hégémonie (5). Loin des « espoirs universalisants de la Tour de Babel », la créolisation ouvre le champ des possibles de la créativité et des échanges (5). Bermann explique que la créolisation est l'aspect linguistique de la « poétique de la relation ». La relation glissantienne recouvre le sens premier du terme – rapport, connexion, lien – mais inclut aussi l'action de relater, de narrer. La relation est aussi une pensée radicale « anti-essentialiste et anti-impérialiste » qui refuse « l'appropriation », désignant le lien seul et en laissant à chaque entité son « épaisseur et son 'opacité' propres » (Bermann 2014 : 6). La relation présuppose que les entités mises en rapport demeurent fondamentalement à la fois égales et indépendantes. La relation met en avant le multilinguisme mais, loin de s'intéresser seulement à la langue ou de demeurer un outil théorique, la relation s'applique aussi aux identités des groupes humains et affirme qu'aucune communauté ne peut asseoir sa légitimité en dehors de sa connexion et de son ouverture à l'Autre.

La relation a une portée éthique évidente en traduction et rejoint les théories féministes telle la métramorphose en refusant l'effacement de l'original. Selon Glissant, la traduction est au cœur de la créolisation puisqu'elle permet la mise en rapport des langues et donc des peuples (Bermann : 7) :

Translation is a veritable operation of Creolization, from now on a new practice of that invaluable cultural métissage ... Translation inscribes itself in the multiplicity of our world, Translation is consequently only the most important type of the new archipelagic thinking. Art of the flight ["fugue"] from one language to another, without the first being effaced, without the second refusing to appear. But also art of the fugue because each translation accompanies the network of all possible translations of all languages into all. (Introduction à un poétique du divers : 45).

De plus, étant donné que toutes les langues « dépassent leurs propres limites pour mieux rencontrer d'autres langues et les cultures dont elles émergent », « le·a traducteur·rice, comme l'auteur·rice crée des relations en forgeant un nouveau langage basé sur le respect de l'Altérité et en dialogue avec elle » (2014 : 7 ; notre traduction).

2.3.2. La relation dans la poésie de Rich

Ces propositions font sens dans le contexte du tournant culturel en traductologie, mais elles font aussi écho à la poétique et à la politique de l'œuvre de Rich. La traduction a toujours été un élément important de la poésie d'Adrienne Rich. Selon Sandra Bermann, la poétesse a exploré les possibilités transformatrices de la traduction dans toute son œuvre (2014 : 293) selon différents modes et la lecture des écrits de Glissant a enrichi la réflexion de la poétesse en la matière. Dans son article paru dans *Translating Women*, ouvrage dirigé par Luise Von Flotow paru en 2011, Sandra Bermann explique que la poésie de Rich décline la « traduction » dans des formes différentes et « non-excluantes » (2011 : 110) qui laissent place à ce qu'Antoine Berman nomme « l'étranger dans le texte » (1985 : 87-91).

Comme nous l'avons déjà vu, la plurivocité est une caractéristique importante de la poésie de Rich. La traduction comme la poésie sont pensées et pratiquées sur le mode de la relation, d'une éthique de l'Autre. L'inclusion de la poésie d'autres auteur·rices de langue anglaise mais aussi d'autres langues est une caractéristique définitoire de la poésie de Rich. Comme le rappelle Sandra Bermann, Rich écrit dans « A Wild Patience Has Taken me this Far » qu'elle désire une convergence d'affluents » en poésie (« a convergence of tributaries », 130). C'est ce que l'on remarque dès les années 1960 avec un poème comme « Snapshots of a Daughter-in-Law » qui entremêle des références à des poète·s et auteur·rices de différentes époques et de différentes langues, parfois cités dans le texte (par exemple, « ma semblable, ma sœur », variation en français à partir du vers de Baudelaire).

Dans son essai « Poetry and Commitment » (2007 : 38), Adrienne Rich cite un passage de *Poétique de la relation* :

though this experience [of the abyss] made you, original victim... an exception, it became something shared, and made us, the descendants, one people among others. Peoples do not live on exception. Relation is not made up of things that are foreign but of shared knowledge...

This is why we stay with poetry... We know ourselves as part and as crowd, in an unknown that does not terrify. We cry our cry of poetry. Our boats are open, and we sail for everyone.

Le propos du penseur aide Rich à asseoir ce vers quoi son œuvre tend depuis les années 1960. Dans son essai, elle définit la poésie comme « un échange d'énergies qui, en changeant les

consciences, peut susciter le changement des situations existantes¹⁵⁷ ». C'est en tant que relation au sens glissantien que Rich envisage ce qu'elle nomme « translation ». La traduction chez Rich inclut en grande partie l'intertextualité et rejoint la notion de « littérature mondiale », sans cependant être réduite à ces deux réalités. Sandra Bermann affirme : « Rather, in Rich's view, translation is a part of our many individual lives and their particular histories, deeply connected to their often terrifying twists and changes, and capable of either betraying or fostering that exchange of energy that is poetry. » (9) La chercheuse cite ensuite les propos de Rich dans « Poetry and Commitment » :

I've relied — both today and in my lifelong sense of what poetry can be — on translation: the carrying over, the trade routes of language and literature. And the questions of who is translated, who are the translators, how and by whom the work is done and distributed are also, in a world of imbalanced power and language, political questions. Let's bear in mind the Triangle Trade as a quintessential agony of translation. (38)

En quelques lignes, on retrouve certaines des grandes questions qui parcourent la traductologie depuis les années 1980, notamment la conscience de l'origine du point de vue intrinsèque à toute prise de parole – une question qui préoccupe Rich, comme on peut le lire dans ses essais sur le lieu/la localisation (*Blood, Bread and Poetry*, 1984).

De plus, on constate que la traduction-relation est une force constitutive du syncrétisme qui caractérise la dernière partie de l'œuvre de Rich. La traduction apparaît en effet comme étant à la source de l'éthique qui informe l'œuvre :

Citing Edouard Glissant (1997), Rich describes an “identity not of roots but of meeting places, not a lingua franca but a multiplicity of languages, articulations, messages.” A relational identity, made of encounters, it produces “a transformational mode of apprehending” (Rich 2003 : 258). Translation, for Rich, thus becomes an invitation to otherness and a means to describe an anti-essentialist self. In this she foreshadows some of [Judith] Butler's more philosophical statements as well as some recent turns to issues of identity – and ethics – in translation studies. (2014 : 293)

La traduction-relation est la force transformatrice qui agit comme une éthique illuminant la poésie dans le sens d'un engagement politique profond. Esthétique et éthique se rejoignent ici en dehors des catégorisations rigides et sclérosantes.

Il y a donc une double application possible de la relation glissantienne à la traduction de l'œuvre d'Adrienne Rich. Le penseur de la créolisation propose des définitions puissantes qui éclairent l'œuvre poétique dans ce qu'elle a de plus radical, son caractère politique. En cela, la poésie de Rich est toujours profondément pertinente. De plus, les propositions théoriques en traductologie que nous avons examinées dans le chapitre précédent trouvent en la relation un

¹⁵⁷ « [...] an exchange of energies which, in changing consciousness, can effect change in existing conditions » (38, notre traduction).

cadre englobant. On retrouve dans la relation le pont entre la discipline traductologique et l'esthétique de Rich : une affinité dans la pensée du monde et de l'identité.

Conclusion

À partir du « tournant culturel », la traductologie retrouve les propositions militantes de la traduction féministe. Affirmant le caractère politique de l'acte du traduire et la présence de la traductrice ou du traducteur, ces théories et pratiques refusent de considérer le texte traduit comme une copie de l'original effaçant ce dernier, préférant le mode de la relation ou de la métamorphose¹⁵⁸. Redéfinition radicale de la fidélité au profit d'une « fidélité abusive » (Lewis), ce nouveau mode d'appréhension de la traduction dépasse le constat mortifère de l'impossibilité du traduire pour proposer de nouvelles possibilités de redéfinition du passage entre les langues en dehors de la binarité TS/TC.

On voit en cela un syncrétisme dans l'affirmation de la multiplicité des voix, des pratiques, des identités. Comme nous avons tenté de le montrer, il existe des affinités entre cette traductologie et l'esthétique radicale de la poésie de Rich, qui elle-même cherche le syncrétisme. Nous voyons également ici une ouverture vers la définition du sujet proposée par les théories *queer* : l'identité varie et se caractérise par la multiplicité des facteurs qui participent à la définir. Maintenant que nous avons parcouru les champs théoriques qui peuvent informer la traduction de l'œuvre d'Adrienne Rich, nous allons revenir sur les réalités du champ éditorial à prendre en compte dans la traduction des poèmes en français. Puis nous nous intéresserons à la pratique concrète de la traduction de ces textes.

3. Les réalités du champ éditorial

Nous avons adopté dans cette dernière partie une approche prospective qui laisse de côté le constat de l'absence de recueil pour le lectorat francophone, et ce afin de mieux envisager tous les paramètres à prendre en compte pour traduire la poésie de Rich en français. Pour cela, nous allons nous appuyer sur les constats établis dans la partie I, dans laquelle les traductions déjà disponibles de poèmes d'Adrienne Rich en français ont été examinées ainsi que le contexte de leur publication, notamment l'habitus des traducteur·rices. Au vu de l'impossibilité pour le lectorat francophone d'avoir accès à la poésie de Rich, la question que nous nous posons est : comment créer une situation de réception favorable à la réception de l'œuvre poétique de Rich

¹⁵⁸ Il serait intéressant également de réfléchir à la métonymie comme mode de traduction : le texte cible offrant des caractéristiques ponctuelles de l'original, s'en faisant l'écho et lui donnant accès.

en France ? C'est bien la possibilité même de cette réception qui nous intéresse, son actualisation n'étant pas envisageable tant que le texte n'est pas rendu accessible au lectorat.

À l'origine de la création de cette situation de réception, on trouve les acteurs et actrices du champ éditorial et littéraire qui vont intervenir, et ce, avant même de choisir les modalités ou le support de diffusion de l'œuvre. Les personnes qui se sont impliquées dans la traduction et la diffusion de l'œuvre d'Adrienne Rich en France sont des traducteur·rices et éditeur·rices. Nous avons vu dans la première partie de cette thèse que ces acteur·rices de la traduction de poésie avaient souvent différentes activités littéraires et éditoriales et qu'ils et elles s'étaient impliqués à différents degrés dans la diffusion de la poésie d'Adrienne Rich en France. Pour tenter de rendre possible la réception de cette œuvre, l'implication de ces acteur·rices est donc centrale. On peut imaginer qu'une même personne traduise une sélection de poèmes et la propose à des maisons d'édition, comme cela a été le cas pour Chantal Bizzini. Mais les modalités de cette tâche sont diverses : des éditeur·rices peuvent être à l'origine de la demande d'un recueil traduit. Par exemple, Isabella Checcaglini, des éditions Ypsilon, et Rina Nissim, fondatrice des éditions Mamamélis, souhaiteraient publier un recueil de Rich en français. Enfin, on pourrait envisager un travail collaboratif d'édition et de traduction au sein d'une équipe, comme ce fut le cas au sein des ateliers de la fondation Royaumont.

Concernant maintenant le support le plus apte à recréer une situation équivalente à celle des pays dans lesquels la poésie de Rich est accessible au lectorat, il semble que la publication d'un volume de poésie soit indispensable. Il s'agit de recréer un contexte « matériel » dans lequel les poèmes sont accessibles tout en sachant que la traduction et la publication d'un livre ne signifient pas forcément réception ou réussite commerciale. De même, la temporalité de la réception est à prendre en compte : les volumes de poésies de Rich traduits dans les années 1980 sont-ils accessibles au public ? Il est possible qu'ils soient virtuellement inexistantes pour le lectorat car ils n'ont jamais été réédités depuis plus de trente ans. En cela, la présente recherche bénéficierait de compléments : quels sont les effets de la publication d'une traduction sur la réception de la poésie ? Quel a été l'impact des recueils de poésie d'Adrienne Rich dans le reste du monde ? Pour l'heure, nous allons nous intéresser à deux aspects de la publication d'un recueil qui concernent particulièrement notre corpus : la retraduction et les problématiques liées à la conception d'un recueil.

3.1. La retraduction

Nous allons revenir sur les précédents de publication, les traductions existantes, qui peuvent être pris en compte pour combler l'absence de la poésie d'Adrienne Rich en français,

car ils éclairent les modalités à suivre pour le faire. Nous avons vu dans la première partie de cette thèse que les premiers traducteurs et traductrices n'avaient pas pris en compte les traductions existantes de poèmes d'Adrienne Rich pour diverses raisons, et ce même quand ils ou elles travaillaient sur un poème qui avait déjà été traduit. D'abord, ces premières traductions sont difficiles d'accès et éparpillées. De plus, pour les traducteur·rices ne proposant que quelques poèmes au plus, faire un travail de recherche poussé sur l'œuvre et les précédentes traductions ne semblait pas essentiel. C'est la raison évoquée par Olivier Apert dans un courriel de juin 2018, par exemple. Quoi qu'il en soit, le travail des premiers traducteur·rices constitue un corpus initial qui peut être le point de départ vers un recueil. Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, le travail des premiers traducteur·rices est crucial dans la mesure où il se situe entre défrichage et déchiffrement de l'œuvre d'Adrienne Rich.

3.1.1. Les possibilités de retraduction

Comme nous l'avons vu dans le chapitre I.2, la retraduction est un processus fréquent dans le cas des œuvres littéraires reconnues. Le désir de traduire à nouveau un texte naît d'une insatisfaction à l'endroit des traductions existantes car elles étaient tronquées, censurées, mais surtout parce qu'elles ont vieilli (Monti 14). Yves Gambier écrit que « [la retraduction] serait liée à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l'évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leurs compétences... » (1994 : 414). Les premières traductions disponibles de poèmes de Rich datent de 1997 (Apert, *Changer l'Amérique*). Les traductologues s'accordent à dire que tout texte littéraire majeur peut être retraduit tous les vingt-cinq ans, c'est-à-dire à chaque nouvelle génération. Dans le présent cas, seuls deux poèmes isolés ont été traduits en 1997, puis d'autres en 1998, enclenchant le cycle des traductions jusqu'en 2012. Étant donné qu'aucun recueil n'a été publié, il n'existe pas de point de référence en français qui enjoindrait à recommencer le processus de traduction.

De plus, l'insatisfaction à l'origine de la volonté de retraduire ne tient pas tant aux caractéristiques intrinsèques des traductions mais à leur contexte de publication – quelques poèmes éparpillés dans de multiples supports, physiques ou en ligne. Enrico Monti signale en effet qu'on peut retraduire sans qu'il y ait forcément une insatisfaction à l'égard des traductions précédentes. À l'origine de la retraduction, on peut trouver la volonté de donner une nouvelle perspective au texte, et Monti cite l'exemple d'Henri Meschonnic dont la traduction de la Bible se concentre sur l'importance du rythme. Avec une nouvelle traduction, on peut également proposer un « skopos » différent au texte de départ : c'est le cas de la retraduction militante des

contes de Perrault par Angela Carter (Monti 18). De plus, la retraduction peut suivre une logique éditoriale : ici, combler l'absence de recueil de poèmes d'Adrienne Rich.

Dans la perspective de la retraduction, les traductions existantes ont un statut particulier, celui de « traductions-introductions » (partie I.3). D'après Henri Meschonnic, les « traductions premières » dans une langue donnée correspondent à des « traductions-acclimatations » et non à des « traductions-textes » plus fidèles à l'esprit du texte-source (Meschonnic 1973 : 321). Rappelons ici la définition éclairante d'Enrico Monti, reprenant Berman, sur « l'hypothèse de la retraduction » :

[il s'agit d'un] mouvement progressif de chaque retraduction vers le texte-source : la première traduction est tendanciellement une traduction-introduction, avec une acclimatation de l'œuvre à la langue et à la culture de départ, alors que les traductions successives sont généralement plus portées à afficher l'étrangeté du texte. [Monti et Schnyder 20]

Selon Meschonnic, la retraduction est donc nécessairement plus littéraire. Démarche exploratoire puisqu'elle est « plus portée à afficher l'étrangeté » de l'original, la retraduction tendrait vers une authenticité qui n'est pas sans rappeler la fidélité abusive. Nous avons vu que la plupart des traductions existantes de poèmes d'Adrienne Rich correspondaient globalement à ce modèle. Cependant, Yves Gambier nuance la perspective de Meschonnic : les conditions socio-culturelles peuvent mener à une retraduction « domestiquante » (Gambier 2011). Il s'agit donc de considérer chaque traduction comme une nouvelle entreprise dans un contexte propre. En ce qui concerne la traduction des poèmes d'Adrienne Rich en français, nous avons constaté une démarche de domestication dans la plupart des textes cibles. Une retraduction de ces textes et de nouvelles traductions inédites devraient tendre vers un idéal « sourcier ».

Comme nous l'avons expliqué, les traductions-introductions remplissent une fonction cruciale dans la réception d'une œuvre en langue étrangère dans une langue donnée. Elles sont la première impulsion qui permet d'appréhender une œuvre, ou une partie de celle-ci. L'approche des textes et de leurs enjeux est conditionnée par les acteurs du « jeu littéraire » (Lahire 2006) qui pour diverses raisons accueillent le texte en langue étrangère et le traduisent. Puis, le texte étant disponible pour le lectorat, celui-ci peut s'en saisir ou non. Le cycle de la retraduction participe également de la visibilité du traduire ou de son effacement (Monti : 20). Retraduire en conscience, en sachant qu'on recommence une entreprise déjà effectuée, c'est reconnaître le travail de ses prédécesseur·ses. En matière d'édition, cela implique de proposer un nouvel ouvrage dont les caractéristiques changent si le nom de la nouvelle traductrice ou du nouveau traducteur apparaît clairement sur le volume et dans la campagne publicitaire qui peut entourer une telle opération.

Dans le présent cas, la retraduction est relative dans la mesure où peu de poèmes sont disponibles et surtout parce qu'aucun volume de référence n'a été publié. (Re)traduire

signifierait enclencher le processus de réception et combler l'absence en français d'une œuvre accessible au lectorat d'une vingtaine de langues majeures dans le monde. Quelle place accorder aux traductions existantes dans cette perspective ? Cela implique de réfléchir au corpus qu'elles constituent. C'est un corpus artificiel puisque les traducteur·rices ne se sont pas concerté·es et qu'aucune publication unifiée n'a été conçue. De plus, on peut voir les retraductions comme étant complémentaires et non concurrentes (Karas 3) : dans le cas d'une œuvre dont la situation est aussi ambiguë, nous avons déjà souligné l'importance de toute tentative de traduction. On pourrait parler d'émulation parmi les traductrices et traducteurs. La question qui se pose est de savoir si ce corpus *de facto* pourrait intégrer une nouvelle traduction des poèmes de Rich. Ces considérations concernent la forme que prendrait cette nouvelle publication.

3.1.2. Ajouts pour une anthologie sélective

Pour la publication d'une anthologie sélective nouvelle, et non la traduction de *Selected Poems 1950-2012*, nous proposons des suggestions de poèmes incontournables. Dans le travail que nous avons effectué sur l'ensemble de la poésie d'Adrienne Rich, certains poèmes reviennent fréquemment dans les analyses de l'œuvre et n'ont pas encore été traduits, à commencer par « Aunt Jennifer's Tigers » (voir annexes), tiré de *A Change of World*, le premier recueil d'Adrienne Rich. Ce poème est aujourd'hui analysé comme contenant en filigrane les constats qui déclencheront la prise de conscience féministe de Rich : « The massive weight of Uncle's wedding ring / sits heavily upon Aunt Jennifers' hand. » On peut faire une lecture similaire de « The Snow Queen ». Avec son troisième recueil, Adrienne Rich commence une prise de conscience personnelle et politique – les deux étant justement liés – qui bouleversera sa vie et son œuvre. Le poème éponyme, « Snapshots of a Daughter-in-Law », est à notre sens un des poèmes essentiels pour appréhender l'œuvre de Rich. Ce poème, dont nous proposerons une traduction à la fin de cette partie, marque un tournant dans l'œuvre d'Adrienne Rich : c'est le premier qui soit ouvertement féministe, même si l'autrice ne s'engagera pas dans cette voix avant les années 1970. Dans le même recueil, notons aussi « Roofwalkers », dédié à Denise Levertov, qui exemplifie l'importance de la recherche des sources féminines.

Dans le recueil suivant, le poème éponyme « Necessities of Life » est souvent commenté dans la mesure où il permet de constater l'évolution de la *persona* dans les poèmes. On trouve aussi « I am in Danger—Sir— », inspiré d'un poème d'Emily Dickinson. Dans *Leaflets* (1969), les ghazals sont importants pour l'expérimentation formelle qu'ils constituent. « Planetarium » est un poème de *The Will to Change* qui revient souvent dans les analyses de l'œuvre de Rich car il est l'exemple de l'entreprise de « ré-vision » menée par Rich : elle y évoque les vies de femmes remarquables oubliées par l'histoire, notamment l'astronome Caroline Herschel, dont

seul le frère William est célèbre pour ses découvertes alors qu'elle a accompli autant que lui. De plus, « I Dream I'm the Death of Orpheus » (voir annexes) pourrait faire partie d'une anthologie sélective dans la mesure où ce poème questionne le rôle de la poétesse dans la conception « orphéique » de la poésie, du don et de l'identité du poète/de la poétesse.

Les recueils suivants sont l'objet de traductions déjà parues. En revanche, « Twenty-One Love Poems » ne l'est pas (voir texte en annexes). Cette longue séquence publiée dans *The Dream of a Common Language* (1978) met en scène notamment l'amour lesbien et en cela elle est particulièrement importante. Dans ce recueil, « Power » (qui est cité dans le film *Wild*), « Natural Resources » et « Cartographies of Silence » sont souvent commentés car ils contiennent certaines clés pour comprendre l'évolution de la poésie d'Adrienne Rich. Les recueils suivants font l'objet de quelques traductions en français. Par contre, ce n'est pas le cas de *The Dark Fields of the Republic* (1995), dans lequel on trouve « Calle Visión ». Selon Jeannette Riley, c'est un poème emblématique du rôle de « citizen poet » (83). Dans *Fox* (2001), le poème-titre est à lire en écho de plusieurs autres poèmes dans lesquels Adrienne Rich convoque l'image du renard, qui devient « renarde » (« vixen ») au fil du recueil.

Dans *The School Among the Ruins*, on trouve « USonian Journals 2000 », un poème important car a été largement diffusé parmi les Étatsunien·nes au lendemain de l'élection de George W. Bush (Riley 90). Jeannette Riley met en avant « Letters Censored, Shredded, Returned to Sender or Judged Unfit to Send » (*Telephone Ringing in the Labyrinth*, 2006) pour son contenu politique : Rich y fait référence à Antonio Gramsci. Le dernier recueil d'Adrienne Rich, *Tonight No Poetry will Serve* (2011), contient une séquence intitulée « Axel Avakar », nom de l'alter ego de la poétesse. Pour conclure une anthologie sélective, il serait intéressant de traduire des poèmes écrits après cet ultime recueil et qu'on ne trouve que dans *Collected Poems 1951-2012*.

3.2. Le support de publication

Si l'on se concentre sur les conditions matérielles de la publication, il faut d'abord déterminer quel sera le support des textes d'Adrienne Rich puis les modalités de diffusion de ce support.

3.2.1. Le recueil... et plus loin

Comme nous l'avons déjà souligné, le support qui semble le plus propice est celui du recueil, « unité » de base pour la publication de la poésie. D'autres variantes existent, comme

les livrets au tirage limité, souvent vendus avec les revues littéraires dans les librairies. Mais l'objectif ici est d'aboutir à un contexte de diffusion large. Pour cela, à l'heure actuelle, le recueil poétique semble être le meilleur choix. C'est le support qui a permis la diffusion de l'œuvre de Rich lors de sa sortie aux États-Unis et dans les pays où son œuvre a été traduite. Ces dernières années, des anthologies ont été publiées en anglais (*Collected poems 1950-2012* paru en 2016), mais aussi en polonais en 2016 et en basque en 2017, par exemple.

Toutefois, il serait intéressant de réfléchir au potentiel de l'outil numérique dans la diffusion de la poésie. Début 2019, *Cheek Magazine* consacrait un article à la nouvelle génération de poétesses « féministes et connectées » qui diffusent leurs textes sur les réseaux sociaux et connaissent un grand succès populaire, à l'instar de Rupi Kaur ou d'Ysra Daley-Ward. Ces jeunes poétesses promeuvent leurs recueils en ligne et diffusent des extraits de texte et des captations de lectures publiques. De plus, nous avons vu que des revues en ligne avaient adopté l'outil numérique. En France, on trouve en premier lieu Double Change, qui articule la publication de poésie étatsunienne traduite en français, la constitution d'archives filmées et l'organisation d'événements autour de la poésie étatsunienne en France.

Pour ce qui est de la diffusion d'un recueil grâce au numérique, on peut également penser à l'exemple des bandes dessinées ou comics à lire sur des téléphones portables ou tablettes : la réalisation graphique de ces œuvres ainsi que la narration sont bouleversées par l'utilisation du numérique, de même que l'expérience de lecture. En poésie, et de surcroît en poésie traduite, le potentiel du numérique est incontestable. On pourrait imaginer des modalités de lecture donnant accès au texte original et à ses traductions dans plusieurs langues en fonction des choix des lecteur·rices. Le numérique pourrait aussi permettre d'inclure des illustrations et de travailler à une mise en page novatrice, dynamique. Enfin, les potentialités intrinsèques des liens hypertextes seraient à explorer.

En ce qui concerne l'œuvre d'Adrienne Rich, elle est foncièrement ancrée dans une publication classique dans des recueils, anthologies ou revues. Ses poèmes étaient souvent publiés dans des revues littéraires avant de paraître dans les recueils ; ils figurent également dans nombre d'anthologies. Norton est l'éditeur historique de Rich : la quasi-totalité de son œuvre a été publiée par cette maison d'édition. Le site officiel d'Adrienne Rich n'a été créé qu'en 2017, donc cinq ans après la mort de la poétesse, et constitue une base de données sur la bibliographie de l'autrice et les publications traitant de son œuvre. Ainsi, réfléchir à l'usage du numérique pour diffuser la poésie d'Adrienne Rich serait une approche novatrice de son œuvre et de sa réception qui se distinguerait du processus de diffusion historique de l'œuvre telle qu'elle se déroulait du vivant de l'autrice. Pour l'heure, c'est sur le support du recueil papier

que nous nous concentrerons. Une fois ce support défini, il faut s'intéresser à la composition du recueil.

3.2.2. Anthologie sélective ou recueil ?

Les enjeux qui entourent la publication d'un recueil poétique sont nombreux :

Le recueil, comme la notion d'œuvre, d'œuvres, d'œuvres complètes, comme le choix de textes ou l'anthologie [...], constitue un relais entre le monde du texte et le monde du lecteur, entre l'espace littéraire et l'espace référentiel. Matérialisé par un titre, parfois assorti de dates qui l'ancrent dans l'histoire, il est un seuil, au sens où l'entend Gérard Genette. (Alexandre *et al.* 11)

L'objet constitué par le volume de poésie conditionne l'appréhension des textes par le lectorat. Il est structuré par une table des matières, index « vertical » donnant accès à l'horizontalité des poèmes qui constituent le volume¹⁵⁹. Cette table repose sur l'unité de base de la poésie telle qu'on la connaît : le poème. Dans l'œuvre de Rich, il est intéressant de noter que les poèmes les plus longs, composés de ce que nous avons nommé des « sections », ont parfois été publiés sous forme de courts recueils eux-mêmes. C'est le cas de *Sources*, publié en 1983 chez Heyeck Press, puis repris dans *Your Native Land, Your Life* en 1986. « Sources » est divisé en 23 poèmes numérotés mais sans titre, et il constitue la première partie de ce recueil, suivie du long poème « North American Time », lui-même divisé en 19 sections portant cette fois chacune un titre. Le cas de ces deux poèmes est révélateur de la marge d'évolution qui existe dans la formation du recueil et dans la définition même de ce qui est un poème. Dans la carrière d'Adrienne Rich, le recueil est une architecture de l'œuvre poétique (Alexandre : 13) qu'il structure de façon diachronique en la divisant régulièrement ; c'est un « arrêt sur image » à un moment donné qui mène à la publication. Ainsi, le recueil est une première porte d'entrée vers l'interprétation dont il participe. Dans le cadre d'un recueil allographe, le rôle prépondérant de l'éditeur ou de l'éditrice dans l'architecture du volume, et donc la formation du sens en poésie, invite à « repenser la notion d'auteur » : Irène Langlet évoque le principe d'une « chaîne auctoriale » entre le poète ou la poétesse et les acteur·rices de l'édition (16).

Pour constituer le recueil, deux choix sont possibles : composer une anthologie sélective dont les poèmes seront traduits en français (voire composée de poèmes déjà traduits), ou bien traduire un recueil déjà publié aux États-Unis. La première option, celle du recueil allographe (et non « autographe » puisque l'autrice n'est plus là pour effectuer cette tâche ; Langlet 16), permettrait à l'éditrice ou à l'éditeur de sélectionner des textes dans l'objectif de faire découvrir

¹⁵⁹ La table des matières, en tant que porte d'accès synthétique aux textes qu'on choisit de lire, n'est pas sans rappeler l'usage des menus dynamiques en informatique (voir page précédente).

l'œuvre d'Adrienne Rich au lectorat français. La seconde option, le recueil autographe ou intentionnel, peut concerner un recueil de poèmes publié en anglais composé de poèmes inédits au moment de leur parution. Il peut aussi s'agir d'une anthologie sélective déjà parue en anglais : dans l'œuvre de Rich, on en trouve dès 1967 (*Selected Poems, Chatto & Windus*).

Le choix entre anthologie sélective et recueil révèle à nouveau la place prépondérante de l'éditeur ou éditrice ainsi que le skopos de l'œuvre traduite. Dans le cas d'une anthologie sélective, l'ouvrage créé sera composé de poèmes dont les originaux ont été pensés dans une configuration tout autre. Quel est le degré d'originalité dans ce nouveau volume, et donc le degré de création dans cette entreprise ? Ces questions ne sont pas forcément posées au moment de la conception de l'original dans la mesure où ces problématiques participent du processus de création poétique. Ainsi, elles relèvent également du commentaire critique qui peut être proposé lors de la réception du volume traduit.

Dans le cas de la traduction d'un recueil existant en anglais, on peut se demander lequel choisir au sein de l'œuvre conséquente d'Adrienne Rich : elle se compose de dix-neuf volumes, auxquels s'ajoutent des anthologies sélectives qui proposent souvent également quelques textes jusqu'alors inédits. Les critères de sélection de ce recueil peuvent être le succès commercial, lui-même potentiellement doublé d'un succès critique. Quel est le recueil le plus commenté ? Il s'agit certainement de *Diving into the Wreck* (1974), recueil polémique qui oscille entre représentation d'un idéal androgyne, misandrie, et apaisement. Un des recueils que l'on retrouve le plus souvent dans les commentaires de l'œuvre d'Adrienne Rich est l'anthologie *The Fact of a Doorframe*, parue en 1984 et rééditée en version augmentée en 2002. Ce volume fait référence puisqu'il s'agit d'une anthologie autographe, composée par Adrienne Rich elle-même. Cela révèle l'importance des anthologies dans la réception d'une œuvre. C'est d'ailleurs ce volume qui était au programme de l'agrégation externe d'anglais en 1991.

Dans son introduction aux œuvres complètes de la poétesse parues en 2016, son fils Pablo Conrad écrit qu'Adrienne Rich a composé des anthologies de ses poèmes à plusieurs reprises dans sa carrière. Il explique : « [...] along with selections from earlier books, she chose what she called 'uncollected' work: poems that she had previously held back or had only published in magazines but never included in a book. She also added new work [...] » (xlix). La pratique du recueil chez Rich est en lien avec l'importance de la datation à partir des années 1960 : il est essentiel d'affirmer la date à laquelle a été écrit un poème pour mieux le situer dans le temps et dans l'évolution de sa pensée, de même qu'elle insiste pour situer géographiquement son travail et sa place dans le monde pour mieux délimiter l'origine de sa voix, de ses privilèges mais aussi des discriminations qu'elle peut rencontrer (voir le sous-chapitre à venir sur les poèmes « cartographiques »).

Les caractéristiques des recueils sont donc significatives et révèlent la motivation de l'autrice. Dans le cas de la traduction d'un recueil déjà constitué en langue originale, on recrée donc la composition choisie par l'autrice et mise en place par son éditeur·rice. D'autre part, la poétesse a composé une anthologie sélective parcourant les cinq premières décennies de sa carrière : *The Fact of a Doorframe, Selected Poems 1950-2001*. Il s'agirait donc d'un point de départ cohérent pour introduire l'œuvre d'Adrienne Rich en France dans un livre. Les éditeurs Albert Gelpi et Barbara Charlesworth ont publié en 2018 une anthologie sélective, *Selected Poems: 1950-2012*. Ces deux volumes constituent donc des précédents d'anthologies produites par la poétesse elle-même ou par ses éditeurs historiques. L'œuvre de Rich se prêterait logiquement à la démarche de composition d'une anthologie sélective ? Qu'est-ce que cela implique ?

3.2.3. Composition d'une anthologie sélective

Comme nous l'avons précisé précédemment, la conception d'un recueil active la chaîne auctoriale à différents degrés (Langlet : 16), de la composition du poème à sa mise en forme au sein du volume publié, en passant par l'agencement des textes. L'éditrice ou l'éditeur d'une anthologie a donc un rôle significatif dans cette tâche, un rôle qui participe de la recréation en traduction de poésie. Le choix des poèmes au sein d'une œuvre monumentale en vue de la publication d'une anthologie sélective est un travail tout aussi conséquent. L'ampleur de cette tâche explique en partie pourquoi elle n'a encore jamais été entreprise et cela même dans la langue-culture de départ. Pourtant, comme nous l'avons affirmé précédemment, une œuvre aussi conséquente que celle de Rich demande à être appréhendée dans sa globalité¹⁶⁰.

Quelles sont les modalités de cette sélection ? Tout d'abord, nous avons énoncé plus haut que l'autrice elle-même était impliquée dans la structuration des recueils, une tâche à la frontière de la création poétique et de l'édition. Dans les traductions françaises, la poétesse, lorsqu'elle avait été contactée au sujet du projet, exerçait son droit de regard sur le processus de sélection des poèmes. Adrienne Rich avait notamment proposé à Chantal Bizzini d'inclure « Char » dans son anthologie mais la traductrice avait refusé, arguant que le poète était une « figure ambiguë » (entretien du 09/02/15). Cependant, « Char » a été traduit par Thibaut Von Lennep dans son mémoire de Master. La sélection des poèmes a été faite grâce à des suggestions d'Adrienne Rich. On peut supposer que la poétesse tenait à faire traduire ce poème, qui a

¹⁶⁰ Les commentaires et analyses des derniers recueils de Rich que nous avons consultés demeurent largement descriptifs. On peut supposer que leurs auteur·rices n'ont pas encore suffisamment de recul critique sur cette œuvre qui, dans ses dernières phases, devient moins limpide (voire hermétique ?), plus dépouillée qu'elle ne l'était jusque dans les années 1990.

d'ailleurs été repris par Florence Trocmé sur Poezibao pour promouvoir la venue d'Adrienne Rich à la librairie Village Voice en 2006¹⁶¹.

Dans quelle mesure faudrait-il respecter la démarche de sélection effectuée par la poétesse dans ses anthologies ? Ou du moins, dans quelle mesure faudrait-il en être conscient·e, au moment de concevoir un recueil ? Ces questions relèvent de la critique littéraire. Cette sélection pourrait s'opérer de manière critique et être le travail de directeur·rices d'édition spécialistes de l'œuvre ou du moins de la poésie étatsunienne, comme c'est déjà le cas des anthologies sélectives parues en anglais : Barbara Charlesworth Gelpi et Albert Gelpi ont dirigé *Selected Poems* (2018), Sandra Gilbert a réuni les essais de Rich dans une anthologie sélective parue en 2018. C'est également le cas des œuvres complètes dirigées par Claudia Rankin (2016).

D'autre part, comme nous l'avons vu au sujet des pratiques des traducteur·rices, cette sélection pourrait de même être avant tout le fruit d'un désir de traduire, par exemple à travers la volonté de donner à lire l'œuvre de Rich en français au plus grand nombre. Il s'agirait d'une démarche moins scientifique, plus concrète, empirique, qui pourrait de plus être le fruit d'une approche militante de la traduction de poésie féministe. Quoi qu'il en soit, les auteur·rices qui seront à l'origine d'une anthologie sélective de la poésie d'Adrienne Rich doivent s'être saisi·es de l'œuvre dans sa globalité afin de permettre à d'autres de le faire en français. Il s'agit à nouveau d'un travail de « défrichage » similaire à celui des traductions premières.

La première possibilité est une anthologie *ex nihilo*, c'est-à-dire composée sans considérer les poèmes déjà traduits, ou sans consulter les anthologies parues en anglais ou dans d'autres langues. La tâche de la sélection serait en tout cas plus conséquente. La seconde possibilité serait de consulter les précédents que constituent ces anthologies en anglais ou dans d'autres langues. De plus, il serait aussi envisageable d'inclure les poèmes déjà traduits dans une anthologie sélective. Ceux-ci constituent un ensemble hétérogène qui peut cependant être considéré comme une première forme d'anthologie puisqu'ils sont le fruit de plusieurs sélections. D'ailleurs, quatre poèmes importants ont été traduits à deux reprises. Les quinze poèmes déjà traduits forment un corpus qui s'étend de 1962 à 2006, mais la majorité de ces textes est issue des recueils publiés entre les années 1970 et 2000. Les premières phases de l'œuvre ne sont donc pas ou peu considérées. On pourrait donc voir ici un premier complément à apporter au corpus initial : combler les lacunes temporelles que cette anthologie hétérogène fait apparaître. Une anthologie sélective doit-elle faire figurer des poèmes issus de tous les recueils, sans exception ? Ou seulement les plus connus et commentés ?

¹⁶¹ Poezibao, Adrienne Rich, Anthologie permanente (consulté le 16/03/2019) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/07/anthologie_perm_19.html

De plus, parmi les poèmes déjà traduits, tous ne sont peut-être pas pertinents dans une anthologie sélective. Il nous semble que les quinze poèmes traduits ont leur place dans la mesure où des éditeur·rices ou traducteur·rices les ont choisis dans différents contextes en tant qu'ils sont porteurs d'une certaine vérité sur la poésie d'Adrienne Rich – le militantisme dans *Changing America*, le féminisme dans *Women...* Il s'agit de sélections qui correspondent au skopos précis des anthologies dans lesquelles les poèmes sont inclus. Il est intéressant de noter que seuls huit des quinze poèmes traduits figurent dans l'anthologie *The Fact of a Doorframe*. La question de la place de ce corpus *de facto* se pose : que faut-il garder ? Tous les poèmes ont-ils un rôle dans une anthologie ? De plus, face à ce corpus, trois approches sont possibles : intégrer les traductions existantes, les réviser, ou retraduire tous les poèmes déjà publiés. Il serait possible d'envisager une collaboration entre les premiers traducteur·rices et le nouveau traducteur ou la nouvelle traductrice (voire un groupe), ou la révision de leur travail par une nouvelle traductrice ou un nouveau traducteur.

Pour finir, intéressons-nous justement aux acteurs et actrices de cette publication. Un travail en comité pourrait être envisagé pour l'édition du volume comme pour la sélection et la traduction des poèmes. Pour cela, nous avons l'exemple des traductions collaboratives produites lors des séminaires de la fondation Royaumont autour d'Emmanuel Hocquart. Une traduction collaborative serait une possibilité intéressante face à l'étendue de l'œuvre à traduire, dont l'aspect diachronique est particulièrement prégnant. Les modalités de la traduction collaborative seraient également à définir : est-ce que les traducteur·rices répartissent les poèmes entre elles et eux ? Est-ce que de petits groupes travaillent sur des poèmes précis ? Autant de paramètres qui sont à la discrétion des acteurs et actrices de ce processus. C'est le cas également d'une autre caractéristique de la publication de poésie traduite : le choix d'une édition unilingue ou bilingue.

3.2.4. Édition unilingue ou bilingue

Il s'agit d'un enjeu fonctionnel (Karas 2) essentiel dans l'expérience de lecture. La mise en page participe de la créativité littéraire. Elle peut être réfléchie par tous les acteur·rices du processus : traducteur·rice, éditeur·rice (Hewson 141), mais aussi l'auteur·rice, s'il ou elle participe au processus de traduction. D'un point de vue purement pratique, il s'agit de l'organisation physique de la page qui a une incidence sur la longueur et donc sur le coût de la publication. Comme le souligne Geneviève Cohen-Cheminet, on peut :

[...] observer cet objet du traduire qu'est l'édition bilingue sous ses deux aspects dégagés par les théoriciens de l'*editorial theory*, en particulier par Jerome McGann dans *The Textual Condition*, à savoir : « its linguistic code », la compréhension de l'œuvre, sa charge

sémantique, et « its bibliographic code », sa matérialité textuelle pragmatique : « the semantic features of its material instantiations. Such bibliographic codes might include cover design, page layout, or spacing, among other factors. They might also include [...] prefaces, notes, or dedications that affect the reception and interpretations of the work. » (Bornstein 29) (75)

Le travail d'édition concilie ces deux pôles – création littéraire et matérialité pragmatique du texte. Dans le cas d'une traduction, les acteur·rices de l'édition peuvent réfléchir au caractère unilingue ou bilingue de la publication.

Une publication du poème traduit seul, sans l'original, se rapproche de la situation de réception du texte de départ et affirme l'autonomie du texte traduit. Elle permet d'oublier la médiation que constitue la traduction (Hewson 156). La publication bilingue, quant à elle, met en vis-à-vis le texte original et sa traduction sur une même page ou sur deux pages. Selon Geneviève Cohen-Cheminet, l'édition bilingue permet l'autonomie de la traduction :

Au lieu d'être une copie de la présence auratique dégradée par la compulsion moderne d'annuler la distance avec l'œuvre originale, la traduction bilingue met en avant sa distance à l'original et peut alors revendiquer son statut d'œuvre d'art. On aura reconnu les termes d'analyse de Walter Benjamin, qui permettent de saisir combien l'acte de traduire bilingue se distingue radicalement du traduire unilingue, qui est un acte transparent de déplacement, de substitution et de reproduction de l'original. (76)

En effet, la publication unilingue ne montre pas les modifications subies par le texte original pour arriver dans la langue de traduction. Où se situe l'autonomie du texte traduit : dans l'affirmation de son statut de texte littéraire dans la langue d'arrivée grâce à la publication unilingue, ou dans la traduction bilingue qui montre la valeur du traduire à travers son dialogisme intrinsèque ? Lance Hewson parle de la « nature paradoxale » du texte bilingue (154). On peut même se demander s'il ne s'agirait plus que d'un seul ensemble à appréhender, l'original et la traduction devenant un tout à saisir par le lectorat.

Une publication bilingue conditionne nécessairement l'expérience de lecture, comme l'explique Lance Hewson :

For if in the vast majority of cases the normal [monolingual] translation is deemed to be able to function on its own within the second language-culture (i.e., without explicit reference being made to the source text or to the translation operation that the source text has undergone) the bilingual edition sits, as it were, boldly and simultaneously astride the two language-cultures, positively inviting the reader to go back and forth between the two linguistic and cultural worlds, to verify his or her hunches about the possible meaning(s) and the best translation of the source text. (Hewson 141)

La capacité des lecteurs et lectrices à saisir les modifications subies par le texte source varie en fonction de leurs connaissances linguistiques mais aussi des langues traduites : la proximité de l'anglais et du français facilite le va-et-vient entre l'original et la traduction. En effet, la traduction bilingue oriente nécessairement la traduction : « It must be said that the normal source text is not directly comparable with its bilingual counterpart, just as the bilingual target

text is not directly comparable with the normal translation. » (154) La traduction bilingue doit demeurer plutôt littérale (Hewson 143) au sens où elle doit être lue de façon linéaire – un impératif crucial pour la poésie en vers – voire segment par segment. Cela conditionne la perspective selon laquelle cette traduction est pensée, comme nous l’avons déjà vu au sujet de la retraduction. De plus, dans le cas de la poésie, il semble que se superpose le souvenir de l’intraduisibilité de la forme, ou du moins la conscience aiguë que celle-ci est empreinte de difficultés plus grandes que la prose en traduction. C’est pourquoi les modifications apportées au texte poétique mériteraient de figurer sur la page, ce qui implique la coexistence du texte original et de sa traduction.

Cette possibilité de va-et-vient entre l’original et la traduction est intéressante pour les lecteur·rices qui connaissent un peu l’anglais, mais ajoute une médiation, une étape supplémentaire dans l’appréhension du texte. On pourrait dire que le *skopos* même de la traduction change d’une version unilingue à une version bilingue : la charge didactique de la publication bilingue, qu’on trouve souvent dans des éditions destinées aux apprenants d’une langue, est indéniable. Quoi qu’il en soit, la traduction bilingue est conçue pour être scrutée et comparée, ce qui résulte en une expérience de lecture particulière. Cependant, quel est l’intérêt de la traduction bilingue lorsque le lecteur ou la lectrice ne lit pas l’anglais ? (Hewson 152) La publication bilingue ne rendrait-elle pas la lecture du texte poétique plus difficile, son appréhension moins directe ?

À ces questions, on peut répondre en avançant que la présence physique de l’original est significative en poésie, et cela même pour les lecteur·rices qui ne lisent pas l’anglais, dans la mesure où la répartition du texte sur la page est porteuse de sens. L’espace des strophes, des vers, des segments entre eux importe, de même que la brièveté ou la longueur de ces constituants, de surcroît lorsqu’on les considère les uns par rapport aux autres. Dans le cas de la poésie d’Adrienne Rich, la matérialité textuelle est importante à l’échelle diachronique : ses premiers poèmes sont écrits dans des formes fixes jusqu’à la rupture des années 1960, puis, jusqu’à ses derniers recueils, le corps du texte n’aura de cesse de s’espace, de laisser place à la respiration (ou au silence ?), notamment sous la forme de blancs typographiques (voir chapitre II.1). Si l’on considère les enjeux de la mise en page, un autre élément entre en jeu : les notes explicatives.

3.2.5. Les notes explicatives

Dans ses recueils, Adrienne Rich inclut toujours des notes explicatives placées en fin de volumes. Dans celles-ci, on trouve des références à des événements, comme le meurtre d’une campeuse dans « *An Atlas of the Difficult World* », ou à des sources et auteur·rices comme

dans « Snapshots of a Daughter-in-law ». Comment les considérer dans la publication d'un volume en langue étrangère ? Rappelons qu'aucune des anthologies dans lesquelles figurent des poèmes de Rich traduits en français ne reproduit les notes explicatives. Il en va de même dans les volumes de revues scientifiques ou littéraires. Seul Thibaut Von Lennep a inclus les notes de bas de page qui accompagnent l'édition originale de « Char », et Florence Trocmé les a reproduites en publiant la traduction sur Poezibao¹⁶².

Les notes explicatives revêtent une importance particulière dans la poésie d'Adrienne Rich, comme le rappelle son fils Pablo Conrad dans la préface aux œuvres complètes de la poétesse publiées en 2016. Il a choisi de reproduire les notes à la fin de ce volume de près de 1200 pages, ce qui rend plus fluide la navigation d'un recueil à un autre par ordre chronologique, par exemple. De plus, dans cet ouvrage comme dans toutes les éditions de recueils d'Adrienne Rich que nous avons pu consulter, il n'y a pas d'appel de note dans le corps du texte : les notes sont toujours placées en fin de volume et classées par poème. C'est un choix pertinent à garder à l'esprit pour publier un recueil en français, notamment une anthologie, en premier lieu car cet usage des notes explicatives et leur présentation est l'expression de la volonté de la poétesse (Rich 2016 : 1). De plus, les notes explicatives en bas de page peuvent alourdir le feuillet si elles sont longues et ainsi ralentir la lecture ; mais ainsi présentées, elles permettent au lecteur ou la lectrice d'accéder aisément à leur contenu en lisant le poème. La consultation des notes explicatives crée un mouvement de va-et-vient entre le texte et les notes, comme dans la traduction bilingue. La présentation des notes dans les recueils originaux d'Adrienne Rich révèle la réflexion de la poétesse sur la lecture de ses textes. En traduction, on peut donc choisir de reproduire ce système.

La seule exception à cette pratique des notes de fin est le volume critique édité par Albert Gelpi et Barbara Charlesworth Gelpi, *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. Dans la logique de l'aspect didactique de cette anthologie sélective proposant également des essais de Rich et des articles ou critiques de son œuvre, les appels de notes sont placés dans le corps du texte et renvoient à des explications en bas de page. Les notes originales de la poétesse sont distinguées des ajouts apportés par l'éditeur et l'éditrice. En traduction, on peut envisager d'inclure les notes explicatives dans le volume à publier, ou du moins une partie d'entre elles. L'appareil critique d'un recueil comme *Adrienne Rich's Poetry and Prose* peut également servir aux traducteur·rices qui décident d'étudier l'œuvre dans son ensemble.

La question suivante est celle de l'ajout de notes de traduction. Celles-ci peuvent porter sur différents aspects de la traduction : sélection des textes, choix de traduction, mais surtout

¹⁶² Poezibao, Adrienne Rich, Anthologie permanente (consulté le 15/03/2019) https://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/07/anthologie_perm_19.html

explication de références inconnues du lectorat cible. En effet, tout texte traduit peut contenir des culturèmes (Lungu Badea) que le lectorat cible ne connaît pas, soit parce qu'il s'agit de faits culturels propres à la langue-culture de départ, soit parce qu'ils sont datés (partie I). Tout l'enjeu de cette question est de déterminer si les culturèmes sont essentiels à la compréhension du texte (nous y reviendrons dans le chapitre suivant). Cela dépend des choix des traducteur·rices et éditeur·rices en fonction de la perspective adoptée dans le volume : s'il s'agit du premier recueil de poèmes d'Adrienne Rich publié en français, il pourrait être pertinent d'ajouter des notes explicatives. On n'en trouve dans aucune traduction de poèmes d'Adrienne Rich publiés en français, hormis dans la version de « Char » de Thibaut Von Lennep publiée sur Poezibao. Les notes du traducteur ne sont pas une traduction de la note explicative rédigée par la poétesse, mais elles en expliquent le contenu. Dans sa note, l'autrice explique que les passages du poème en italiques sont des extraits de textes de René Char qu'elle a traduits ou empruntés à des traductions déjà publiées. Dans la dernière note accompagnant la traduction, Thibaut Von Lennep donne les références exactes des extraits des poèmes de René Char, ce que la poétesse n'incluait pas dans sa note. Ce choix est motivé par le cas particulier que constitue ce poème : les références intertextuelles qui parcourent ce texte sont issues de la langue-culture dans laquelle le texte est traduit. De plus, le traducteur a ajouté une note donnant des explications sur des culturèmes vraisemblablement inconnus du lectorat, en l'occurrence des lieux situés aux États-Unis.

Au sujet des ajouts de notes, Lance Hewson donne les préconisations suivantes :

- The translator should use the notes to show the different operations carried out, leading to the selection of the final text.
- The notes will not only enlighten the reader about the potential choices in the target language, but about the intercultural set of paraphrases or homologon, used as the basis of these choices.
- Notes in this form should be adequate for most categories of readers. They avoid the dangers of the illusion of one-to-one equivalence, and provide a real basis for making progress in the second language-which is, after all, the declared aim of the bilingual edition. (Hewson 156)

Les notes ont pour effet de souligner les modifications apportées à la traduction et donc de révéler le rôle des traducteur·rices mais aussi des éditeur·rices. Lance Hewson propose de créer un paratexte complet dont la fonction est d'accompagner la lecture du texte traduit (145). À l'opposé, la priorité pourrait être donnée à la fluidité de l'expérience de lecture, ce qui impliquerait de ne pas encombrer la page de notes de traduction. Dans ce cas, reproduire le système de notes de fin adopté dans l'original paraîtrait cohérent. Enfin, la personne ou l'équipe qui traduit et édite le volume peut choisir de ne pas expliquer les culturèmes inconnus du

lectorat cible et donc de laisser une part d'indétermination aux poèmes, le mystère (voire l'hermétisme) étant constitutifs de la poésie. C'est d'ailleurs un élément de plus en plus prégnant dans les recueils d'Adrienne Rich, notamment à partir de la fin des années 1990 lorsque la syntaxe des poèmes devient de moins en moins prosaïque (voir chapitre suivant).

Enfin, se pencher sur les notes explicatives invite à considérer la traduction du paratexte tout entier. Cela dépend de la démarche adoptée par les traducteur·rices et éditeur·rices qui travailleront sur le projet.

Conclusion du chapitre

Les considérations que nous venons d'aborder concernent la publication – travail d'anthologie, choix d'une édition bilingue ou unilingue, présentation des notes explicatives. Les questions qui entourent la publication sont significatives du statut donné à l'œuvre traduite dans le champ national de réception. De plus, la question de la publication d'une anthologie sélective soulève la question de la place d'une œuvre dans le canon après la mort de l'auteur ou de l'autrice. Ici, il s'agit d'une poétesse et intellectuelle connue de son vivant et qui a reçu de nombreux prix littéraires. Le but de la « Adrienne Rich Literary Trust », qui gère notamment le site internet officiel de la poétesse, est d'intégrer à long terme l'œuvre au sein du canon littéraire étatsunien et anglophone, voire occidental et mondial. Comme nous l'avons montré dans le chapitre II.3, le contrôle des archives participe de cette démarche autant qu'elle vise à protéger les héritier·es d'Adrienne Rich.

À travers l'exemple de la poésie d'Adrienne Rich, nous avons soulevé de nombreuses questions qui entourent la publication d'un volume de poésie traduite. Nous faisons maintenant le choix de prolonger cette démarche prospective en nous intéressant aux textes eux-mêmes : quelles sont les caractéristiques de la poésie d'Adrienne Rich qui sont particulièrement importantes en traduction ? Cette étude de cas nous permet d'esquisser une approche méthodique de la traduction de poésie féministe.

Partie III

Chapitre 2

La poésie de Rich en traduction

La posture que nous adoptons en vue de la traduction est la suivante : proposer une anthologie de l'œuvre de Rich pour en donner un aperçu dans sa totalité et sa diversité au lectorat français. Maintenant que les conditions de réception de l'œuvre ont été analysées, tournons-nous vers l'œuvre elle-même. Nous allons faire une lecture macro-textuelle inspirée des analyses des traductions de la partie 1 qui ont permis de relever des caractéristiques majeures de la poésie d'Adrienne Rich. Celles-ci peuvent constituer un défi particulier en matière de traduction dans le cadre du processus de réception d'une œuvre féministe au sein du champ éditorial français. De plus, cette étude de cas permet de révéler les étapes de ce processus : analyse des textes et repérage des enjeux linguistiques et poétiques récurrents. Ces étapes seront illustrées par les traductions déjà parues ainsi que par nos propositions de traduction des poèmes afin de mieux révéler le processus qu'est la traduction de poésie. Dans un premier temps, il est essentiel de revenir sur le précédent que constitue la monographie de Myriam Diaz Diocaretz.

1. L'exemple de Myriam Diaz Diocaretz

L'ouvrage de Myriam Diaz-Diocaretz sur la traduction des poèmes d'Adrienne Rich en espagnol, publié en 1985, constitue une étude de cas importante en ce qui concerne la traduction du genre et du discours féministe en poésie¹⁶³, et bien sûr un précédent précieux pour

¹⁶³ Il fait d'ailleurs partie de la bibliographie indicative pour le numéro de la revue *De Genere* intitulé « le genre de la traduction ».

la présente recherche. Myriam Diaz Diocaretz affirme que la réception du texte source est la première étape du processus de traduction (1985 : 8). Une lecture attentive du poème source est nécessaire, mais pas seulement : pour traduire la poésie d'Adrienne Rich en français et la publier dans un recueil, c'est une compréhension de l'œuvre dans son ensemble qui est nécessaire. Une traduction spontanée, « naïve », sans informations sur l'œuvre, peut être un exercice intéressant de façon ponctuelle ; ici, la tâche est autre et requiert un travail de fond.

Tout d'abord, Myriam Diaz-Diocaretz explique que dans le cas d'Adrienne Rich se superposent les difficultés liées à la traduction de tout texte poétique et les difficultés propres à la traduction d'une œuvre féministe. Traduire cette œuvre en espagnol est l'occasion de définir un cadre pour la pratique de la traduction. En premier lieu, la chercheuse théorise le rôle de la traductrice ou du traducteur en tant que « lecteur·rice omniscient·e¹⁶⁴ » (1985 : 2). En effet, la traduction de cette poésie implique une démarche spécifique : « Multiple levels of reading are needed to comprehend the poetic discourse of Adrienne Rich in its totality in order to recode it for target culture. » (1985 : 2) Le travail de la traductrice commence donc par une prise en compte diachronique de l'œuvre : jusqu'en 1960, une œuvre formaliste et non féministe, puis dans les années 1960 une remise en question progressive du patriarcat menant à une phase de « poésie émancipatrice » dans laquelle la *persona* et les destinataires sont clairement identifiées comme féminines (3). De plus, la traductrice doit considérer l'œuvre dans son contexte de réception : « My 'omniscient reader' elicits the development of Rich's verse, its relation to tradition and conventions of Anglo-American poetry, to women poets, and maps out the changing perception in the poets' voice and world vision. » (3)

La perspective de la traductrice dépend alors de la recherche de l'équivalence en traduction : « This range of structures and expectations provides an adequate domain for the translator-function to seek not simply semantic and stylistic equivalent units but an equivalence concerning the new semiotic formulations proposed in feminist texts. » (3) Cette perspective diffère de la posture théorique qui nous semble la plus porteuse en poésie, la fidélité abusive. Elle correspond à l'état des recherches en traductologie en 1985, et, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, de grandes avancées théoriques ont été produites dans les décennies qui suivirent. Quoi qu'il en soit, cette lecture minutieuse permet de dégager deux stratégies spécifiques mises en œuvre dans la poésie d'Adrienne Rich : le déplacement des connotations et le « facteur intertextuel », c'est-à-dire « l'absorption, la transformation et la polémique avec d'autres textes » (3 ; notre traduction). Myriam Diaz Diocaretz dresse la liste des caractéristiques à examiner lors de cette lecture préliminaire : les mouvements thématiques, les réseaux d'images, la perspective et le ton de la *persona*, le lexique, la prosodie, ainsi que les

¹⁶⁴ Toutes les citations tirées de la monographie de Myriam Diaz Diocaretz ont été traduites par nos soins.

structures syntaxiques et sonores (1985 : 26). Selon elle, prendre en compte ces caractéristiques permettrait de mettre au point un cadre pour la traduction de la poésie féministe – c'est ce que nous nous attacherons à faire dans ce chapitre.

Elle s'intéresse tout particulièrement à la traduction des pronoms sujets dans la mesure où ils sont le reflet de l'identité en jeu dans le texte poétique (92). La référentialité des pronoms participe de la situation d'énonciation et donc en poésie de la définition de la *persona* mais aussi de son ou ses interlocuteur·rices. Les pronoms sont révélateurs du genre grammatical, ce qui est crucial dans le cadre d'une poésie qui devient ouvertement féministe. Comme nous l'avons noté précédemment, Myriam Diaz Diocaretz voit en cela un tournant dans l'œuvre : d'un « discours identifié comme féminin » et « orienté vers le féminin » (« female identified and oriented ») vers un discours féministe et lesbien dans la poésie d'Adrienne Rich (41). Ce questionnement sur l'identification genrée dans le discours poétique est crucial dans la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich mais aussi d'autres poètes et poétesses qui remettent en cause les catégories de genre. Cela bouscule également la séparation entre auteur·rice et personnage ou *persona* héritée du modernisme.

La question de l'identification genrée des locuteurs et locutrices dans la poésie d'Adrienne Rich permet à Myriam Diaz Diocaretz de soulever une difficulté inhérente au traduire : « Translating serves to uncover a vulnerable area in feminist texts in English and in languages that do not require gender differences the way Romance languages do; this vulnerable terrain is precisely, and paradoxically, one of the main components defining feminist discourse. » (1985 : 5) En effet, l'indétermination pronominale propre à la langue anglaise ne force pas à genrer la *persona* ni ses interlocuteurs ou interlocutrices. À l'inverse, la traduction vers des langues comme l'espagnol ou le français oblige à identifier le genre des locuteur·rices. Nous avons justement souligné cette difficulté dans le chapitre I.2 et nous allons y revenir dans la suite de ce chapitre.

Pour conclure sur le précédent précieux que constitue le travail de Myriam Diaz Diocaretz, il est important de noter que son ouvrage a été publié en 1985. Il est novateur pour l'époque, mais les deux champs de recherche principaux qu'il mobilise ont grandement évolué depuis. Les études féministes et la traductologie ont justement connu des phases intenses de leur développement à partir de la fin des années 1970. Myriam Diaz-Diocaretz affirme : « Female identified/female addressed texts constitute a particular kind of emancipatory writing that may be put through a belligerent relation or may become marginalized when reaching the horizon of accepted norms of the receptor-culture. » (1985 : 3) Cette remarque est pertinente et correspond aux conclusions auxquelles nous sommes arrivées dans le présent travail. Cependant,

comme nous l'avons vu également, les conditions de réception du féminisme ont évolué et permettent désormais d'envisager une réception plus avancée de cette œuvre.

Dans la continuité de l'approche méthodique proposée par Myriam Diaz Diocaretz, nous allons maintenant nous arrêter sur quelques-unes des caractéristiques principales inhérentes à la poésie d'Adrienne Rich à prendre en compte en traduction. Pour cela, nous reviendrons sur les remarques que nous avons faites lors de l'analyse des traductions de poèmes d'Adrienne Rich déjà parues en français (chapitre I.2).

2. Intertextualité

Comme Myriam Diaz Diocaretz l'explique, l'intertextualité est une caractéristique essentielle de l'œuvre d'Adrienne Rich en tant que « stratégie féministe » (1985 : 67). Dans le chapitre précédent, nous avons vu que Sandra Bermann rapprochait l'intertextualité de la traduction dans l'œuvre de Rich et théorisait cette pratique à la lumière de la notion de relation (Bermann 2011 et 2014). Nous allons revenir plus particulièrement sur sa propre pratique de la traduction dans son œuvre avant d'analyser les grandes lignes de l'intertextualité dans la poésie d'Adrienne Rich : la diversité de ses sources qui permet de dessiner un canon féministe, la diversité des langues citées, notamment le français. Ce dernier cas pose une difficulté particulière en traduction.

2.1. Rich traductrice

La consultation des archives d'Adrienne Rich à la Schlesinger Library à Harvard nous a permis de constater l'importance de la traduction dans l'œuvre d'Adrienne Rich, en premier lieu dans sa formation en tant que poétesse. Dès l'enfance, Adrienne Rich lisait de la poésie. Son père supervisait attentivement les cours qu'elle recevait et lui suggérait des lectures. C'est une formation classique pour les futurs poètes que suit la jeune fille. La traduction des maîtres est une étape essentielle dans cet apprentissage de la poésie. Ainsi, à l'adolescence, Adrienne Rich a commencé à traduire des poèmes tirés du français et du néerlandais principalement. Du français, elle traduit Louise Labé, Ronsard, Apollinaire, Musset, Baudelaire et Éluard. Elle connaît donc très tôt les grands poètes français – et même une grande poétesse, chose rare dans ce canon presque exclusivement masculin. Dans les cahiers et notes de la jeune poétesse, on voit les étapes de ses traductions, la recherche de vocabulaire, les ratures.

Cette pratique se prolongera dans les années 1960 : en 1961, Adrienne Rich obtient sa seconde bourse Guggenheim pour travailler au Netherlands Economic Institute, et en 1962, une bourse de la Fondation Bollingen pour la traduction de poésie néerlandaise. Ce séjour aux Pays-Bas sera très productif pour la poétesse. Une dizaine de ses traductions du néerlandais compose la troisième partie de *Necessities of Life* paru en 1966. Sandra Bermann explique que la traduction a eu une fonction cruciale dans l'évolution de l'œuvre d'Adrienne Rich à cette époque :

In her early writing, Rich used her own translations – particularly from the Dutch and Yiddish – within her project of feminist re-vision. Here, citation and parodic reframing highlight gender norms and the poet's resistance, as in "Snapshots of a Daughter-in-Law," where quotations from a variety of languages and texts send up the gender norms of patriarchy (Rich 1993, 145–49). (Bermann 2014)

« Snapshots of a Daughter-in-Law » est en effet emblématique de l'intertextualité mêlée de traductions qui caractérise la poésie d'Adrienne Rich dans cette phase d'expérimentation : elle cite notamment Diderot, Dickinson, Baudelaire et de Beauvoir. Les deux hommes sont cités pour critiquer leur misogynie plus ou moins évidente, tandis que les extraits tirés des écrits de Dickinson et de Beauvoir sont intégrés aux vers et aux motifs développés dans ces passages. Les citations sont indiquées par des italiques ou des guillemets, sauf pour la citation du *Deuxième Sexe* qui est traduite et intégrée aux vers sur le mode de la réécriture.

Le paradigme de l'écriture et de la retraduction s'étoffe dans le recueil suivant, *Leaflets* (1969). On y trouve deux poèmes traduits du néerlandais mais aussi un poème de Kadia Malodowsky, traduit du yiddish, ainsi que « Two Poems (adapted from Anna Akhmatova) » adaptés du russe. La troisième partie de *Leaflets* est composée exclusivement de traductions de poèmes de Mirza Ghalib, poète de langue ourdoue du XIX^{ème} siècle. Sandra Bermann commente : « Another particularly intriguing translation project engages [Rich] in a collaborative translation of the ghazals of the Urdu poet Ghalib, a project that led her to a transformative reuse of the form for expansive, woman-centered themes. » (Bermann 2014) Ghalib influence la poétesse qui reprend la forme du ghazal, comme elle l'explique dans une note (2016 : 1126). De « l'hommage » (« Ghazals: Homage to Ghalib »), on trouve ensuite « The Blue Ghazals » (*The Will to Change*, 1971) et « Late Ghazal » (*Dark Fields of the Republic*, 1994) : la poétesse s'approprié la forme.

Il est significatif que la poétesse dont le style comme la vie étaient en pleine mutation à partir de la fin des années 1960 choisisse des références appartenant à des pays et cultures étrangères. De plus, on trouve le kaddish, hymne employé dans les prières juives, dans « Tattered Kaddish » (1989), à l'époque où Adrienne Rich poursuit son exploration de ses origines juives. La traduction et l'intertextualité sont centrales dans la redéfinition de la poésie

d'Adrienne Rich, à l'image des liens qu'elle tisse avec des féministes et des poète·s·s·es du monde entier à partir des années 1970. Ces liens sont aussi révélateurs de la façon dont Adrienne Rich considère la traduction : dans une note accompagnant *Leaflets*, elle explique que les poèmes traduits du russe sont des adaptations de versions littérales en prose, de même que les traductions du yiddish. De plus, les « Ghazals (Homage to Ghalib) » (voir annexes) sont « des poèmes originaux » bien différents des poèmes de Ghalib qu'elle a contribué à traduire et qui ont été publiés séparément.

Sandra Bermann montre que la pratique qu'Adrienne Rich a de la traduction est une caractéristique qui définit sa poétique (2011). Si l'on considère cette œuvre sur le plan diachronique, on voit que dans les années 1960 à 1975, Adrienne Rich a souvent adapté ou traduit des poèmes de différentes langues et époques. Cela correspond à une phase d'intense bouleversement dans sa vie et son œuvre. À partir de la seconde moitié des années 1970, ce rapport à l'intertextualité évolue. Le rapport aux sources textuelles citées ou traduites évolue, se développe sur le mode de la traduction-relation, en adéquation avec les concepts d'Édouard Glissant. C'est là que se forme la puissance transformatrice de l'œuvre d'Adrienne Rich où éthique et esthétique se rejoignent, de même que le « je » des poèmes recouvre souvent le « je » biographique. Les textes traduits par Adrienne Rich proviennent d'horizons variés, de même que les sources que l'on trouve dans ses poèmes.

2.2. Diversité des sources

Les sources qu'Adrienne Rich cite ou insère¹⁶⁵ dans sa poésie sont multiples. La plurivocité qui parcourt ses poèmes mène à un collage de voix dans les poèmes longs, comme « An Atlas of the Difficult World » (1990) où les expériences de femmes à travers l'histoire des États-Unis sont compilées. Différents discours et supports apparaissent également, comme dans « Prospective Immigrants Please Note », dont le titre est tiré des tournures formelles qu'on trouve dans les textes officiels d'ordre administratif. De la même façon, le poème « For Ethel Rosenberg » (1980) contient le texte d'un graffiti en français, « Libérez les Rosenberg ! » reproduit en italiques à deux reprises. Dans « An Atlas of the Difficult World », on trouve des bribes de textes visibles dans l'environnement immédiat de la poétesse mais aussi des Étatsunien·nes de l'époque, notamment l'appellation « salad bowl of the world » qui apparaît en majuscules, signal d'un « texte social » (Diocaretz 76). Dans ces exemples, l'intertextualité

¹⁶⁵ Selon Chantal Bizzini, Adrienne Rich n'identifie pas toujours les sources qu'elle insère dans sa poésie, notamment des poèmes de Hart Crane, dont Chantal Bizzini a également traduit la poésie (entretien du 09/02/15). Ce point mériterait d'être étudié plus en détail.

dépasse l'emprunt ou la référence à d'autres auteurs ou autrices et inclut tout discours lisible ou audible dans le contexte de production du poème.

Ces références sont textuelles mais aussi visuelles. Myriam Diaz Diocaretz résume le rapport de l'œuvre de Rich à l'intersémiotité :

Several types of texts are applied by the poet in order to bring into contact different modes of production of meaning:

- (a) A polygenetic text which points to a plurality of texts diachronically related to the one in question (Rusinko 1979). In "Snapshots of a Daughter-in-Law": Boadicea represents not only the Queen, and the myth but all other images of this figure in 19th century plays (Cowper, Tennyson). [...]
- (b) Ideographic elements transcribed into statements; their origin is a non-linguistic system, and they consist of an intersemiotic transposition of images from film, photography, painting.
- (c) Texts representing images as textual indexes from the popular culture contemporary to the poet (e.g. from songs).
- (d) Social texts that have as source signs from extra-textual empirical reality, transformed into perceived events mediated as symbols of patriarchy in society (e.g. events about Vietnam, actual graffiti, sign from the subway) [...] (1985 : 76)

Le caractère intersémiotique de l'œuvre apparaît dans des poèmes sur le cinéma, notamment « Images for Godard » (voir le chapitre I.2). Les premiers vers de ce poème en référence au réalisateur français représentent une confluence de médiums – texte, image fixe, vidéo :

Language as city : Wittgenstein
Driving to the limits
of the city of words

the superhighway streams
like a comic strip

De même, le poème « Pierrot le Fou », inspiré du film du même nom de Jean-Luc Godard, « présente une série d'images juxtaposées comme dans un film et structurées par une relation intersémiotique avec le film [...] » (Diocaretz 1985 : 145 ; notre traduction). Le médium filmique structure aussi le long poème « Shooting Script » (1970), qui est divisé en deux parties datées comme pourraient l'être des notes prises en vue de la préparation d'un film. La première section est composée de strophes d'un vers à la forme nominale, comme pour la description de scènes. Les images sont très visuelles, par exemple « till the blood drips from your lashes » dans la seconde section, qui est d'ailleurs un ghazal « adapted from Mirza Ghalib ». Plus loin, on trouve une section intitulée entre parenthèses, comme dans une indication scénique, « newsreel », une autre variation autour du médium filmique. Enfin, comme nous l'avons vu dans « Victory », le poème peut être écrit sur le mode de l'ekphrasis, ici de la *Victoire de Samothrace*.

On remarque que les poèmes de Rich peuvent inclure des éléments culturels célèbres qui ont trait à la « haute culture ». On voit cela dans la référence à Ludwig Wittgenstein au premier vers de « Images for Godard ». Adrienne Rich avait un goût pour la culture française : Godard, Char, Apollinaire et Brassens (« After Apollinaire et Brassens », dans *The School Among the Ruins*, 2004). Ce canon artistique occidental s'étoffe avec la découverte de Ghalib, mais surtout avec la (re)découverte de femmes qui ont apporté beaucoup à la littérature ou à la science et que l'histoire a d'ailleurs oubliées. Nous allons donc compléter notre vue d'ensemble de l'intertextualité dans l'œuvre d'Adrienne Rich en nous intéressant à un des objectifs de la poétesse : la « ré-vision » des sources traditionnelles pour retrouver ou affirmer des sources oubliées ou effacées.

2.3. Archéologie d'un canon féministe

Cette entreprise rejoint les concepts clés de l'œuvre : « cartographies du silence », ou la recherche de femmes oubliées de l'histoire, qui va de pair avec la démarche de « ré-vision » de l'histoire et du canon littéraire définie dans « When We Dead Awaken : Writing as Revision » (1971). Pour ce qui est des sources d'inspiration, la première phase de l'œuvre d'Adrienne Rich s'inscrit dans le prolongement du canon anglo-américain : Wallace Stevens, T.S. Eliot, Milton et d'autres grands poètes en majorité de langue anglaise (Diaz Diocaretz 1985 : 73). Sandra Bermann rappelle que selon W.H. Auden, le modernisme était « l'arbre généalogique » d'Adrienne Rich (2001 : 97 ; notre traduction). À partir des années 1960, la poétesse enrichit ses sources de textes écrits dans d'autres langues (Bermann 2011 : 98), en premier lieu avec ses traductions du néerlandais. De plus, son intertexte s'étoffe et elle commence à mettre en avant des poétesses : Sappho, Anne Bradstreet, Christina Rossetti, Emily Dickinson, Edna St. Vincent Millay, H.D., Marianne Moore (Diaz Diocaretz 1985 : 74). Puis, elle inclut des références qui ne sont pas seulement féminines mais alternatives : James Baldwin, qui aura une grande influence sur la poésie et la pensée d'Adrienne Rich (Riley 27), mais aussi Mirza Ghalib et plus tard Édouard Glissant. Cette démarche « archéologique » s'intéresse plus généralement à toutes les femmes qui ont contribué à l'histoire mais en ont été effacées, comme l'astronome Caroline Herschel (« Planetarium »).

Snapshots of a Daughter-in-Law illustre ce questionnement du canon qui devient subversion : « In *Snapshots of a Daughter-in-Law*, Rich begins not only to include alien texts and provides clues to the reader, but also to reverse meanings and make it evident that the world which was supposedly believed to be universal, is far from being so. » (1985 : 74) La stratégie employée par Rich mais aussi par d'autres écrivaines féministes à l'époque est « l'inclusion

lexico-sémantique » d'une citation tirée d'un texte littéraire, philosophique, politique ou rhétorique dans lequel la poétesse change le genre grammatical : par exemple, « ma semblable, ma sœur » de Baudelaire, en français dans le texte. Myriam Diaz Diocaretz (1985 : 140) souligne l'importance de la diversité de ces citations : il y a d'un côté le besoin de « reproduire la voix de l'autorité », laquelle peut être reconnue dans le poème, comme c'est le cas pour la citation de Mary Wollstonecraft à la section 7, ou peut être remise en question (Diderot). De l'autre côté, on trouve « les voix de l'ironie et du détachement », dans la reprise de ces citations par la voix poétique, par exemple dans la section 9 :

*Not that it is done well, but
that it is done at all? Yes, think
of the odds! or shrug them off forever.*

Cette citation de Samuel Johnson, en italiques, est reprise sur le mode de l'ironie pour mieux être critiquée.

Selon Sandra Bermann, la poésie d'Adrienne Rich évolue à nouveau à partir des années 1980 lorsque l'intertextualité s'oriente vers la plurivocité : « Dialogue with others—including the reader—gains importance as gender intertwines with other aspects of identity and politics. Translation, more broadly defined, becomes one way to see, re-name and reflect upon these interconnections. » (2011 : 100) La traduction, comme nous l'avons vu, est un aspect important de l'intertextualité dans la poésie d'Adrienne Rich. La traduction-relation, qui englobe l'intertextualité, transforme l'œuvre :

If Rich used translation in ways such as these to repeat, highlight, and transform the American poetic tradition while creating an opening for new feminist and lesbian constructions, she later takes up translation in a different vein, influenced by Gloria Anzaldúa and others. Here translation becomes a means to perform the complexity not only of gender but of subjectivity itself. (Bermann 2014)

Pour traduire l'œuvre d'Adrienne Rich, il est donc crucial de comprendre les enjeux de l'intertextualité, élément central en lien avec les autres caractéristiques de la poésie d'Adrienne Rich, comme l'expression du genre. Nous y reviendrons dans la section « Langue, genre, pouvoir » (2.4). Les sources et les formes employées par Adrienne Rich sont issues de nombreuses langues-cultures, et certaines de ces langues sont souvent incluses dans les poèmes.

2.4. Diversité des langues

Plusieurs langues ponctuent les poèmes d'Adrienne Rich : espagnol, allemand, italien, et en premier lieu le français, que nous examinerons dans la sous-partie suivante. La polyglossie est un effet de l'intertextualité forte de cette œuvre. Rich lisait beaucoup et dans plusieurs

langues – notamment en français et en italien, qu'elle écrivait aussi. Cela soulève potentiellement un problème dans le contexte de réception pour les lecteurs et lectrices qui ne connaissent pas les langues étrangères en question. Ainsi, la compréhension de ces inclusions en langues étrangères est doublement excluante : il faut identifier la référence pour mieux en comprendre l'impact et il faut comprendre la langue étrangère. Comment procéder pour traduire ces extraits en langue étrangère ?

Ils peuvent être de deux types : des locutions étrangères, ou des citations, en général d'œuvres littéraires. La première option sera de garder la langue étrangère dans le texte. C'est ce que propose Myriam Diaz Diocaretz au sujet de « Snapshots of a Daughter-in-Law » : « In my translation of the poem I introduced parallel echoes or 18th century Spanish – for the English quotations – and kept the ones in Latin and French in the original, to produce the same effect of “foreignness” or defamiliarization, and linguistic distance suggested in ST. » (1985 : 144) Il s'agit d'avoir dans le texte cible un effet d'étrangeté similaire à celui du texte original. Comme la chercheuse le mentionne, il est possible d'adapter la langue cible pour rappeler les usages d'une certaine époque et ainsi révéler dans le texte traduit l'origine d'une citation. Cette pratique peut cependant être taxée d'artificialité.

Pour maintenir l'effet d'étrangeté des citations en langue étrangère, dans notre traduction de « Snapshots of a Daughter-in-Law », nous avons gardé les citations latines telles quelles, de même que les citations en anglais : les extraits d'Emily Dickinson (section 4), de Mary Wollstonecraft (section 7) et de Samuel Johnson (section 9). Ainsi, on compense la perte de l'effet d'étrangeté en le déplaçant sur une autre citation et une autre langue. Cette stratégie est possible dans ce poème dont chaque section contient une référence intertextuelle. On peut ensuite envisager de traduire en français ces citations anglaises dans une note explicative. C'est d'ailleurs ce que propose Myriam Diaz Diocaretz pour ce qui est des titres d'œuvres en langue étrangère mentionnés dans les poèmes : « The poet's use of other languages (polyglossia) by means of mentions of titles of songs, of books, works of art from cultures (social texts) other than American, are kept with the original denomination of their language of origin, unless there exists a corresponding name in Spanish [...] » (1985 : 144).

Pour conclure, la polyglossie a pour effet de souligner les limites de la langue anglaise mais avant tout d'affirmer les « bonheurs » propres aux langues étrangères pour sortir fréquemment de « l'anglocentrisme » que la poétesse dénonce. Parmi les sources étrangères citées par Adrienne Rich, beaucoup sont françaises, et la poétesse inclut souvent le texte en langue originale dans ses poèmes. En traduction, ceci constitue un problème spécifique que nous allons maintenant évoquer.

2.5. Le cas du français dans le texte

D'abord, les nombreuses références à la culture française seront plus aisément saisies par le lectorat français. Mais le problème auquel on est confronté·e d'emblée en traduction est la perte de l'effet d'étrangeté qui était suscité par le mot ou l'expression en langue française dans le texte original. D'abord, il peut s'agir de références intertextuelles – comme dans « Snapshots of a Daughter-in-Law » – mais aussi de lexique, comme dans « Archaic ». Dans ce poème, on trouve une locution française, « mot juste », accompagnée de l'article défini anglais, ainsi que le titre d'une œuvre musicale, « Les Barricades Mystérieuses ». Pour le second cas, en traduction on sera forcé·e de garder le français puisqu'il s'agit du titre original. L'inclusion de la langue étrangère sera donc perdue.

En ce qui concerne « mot juste », comment conserver l'effet de cette expression figée ? Myriam Diaz Diocaretz mentionne une situation similaire au sujet d'un « texte social » dans « Phenomenology of Anger », un poème dans lequel figure une citation en espagnol d'un message d'avertissement affiché dans le métro new-yorkais¹⁶⁶ (1985 : 140). La traductrice a choisi de reproduire cette citation en majuscules afin de signaler son caractère étranger, emprunté à un discours autre. Elle justifie son choix à l'aune d'autres poèmes dans lesquels Adrienne Rich fait usage des majuscules pour signaler un texte social, par exemple « salad bowl of the world » dans « An Atlas of the Difficult World ». Ainsi, c'est davantage le caractère social du texte qui est mis en avant que son « étrangeté/étrangèreté ».

Faudrait-il alors traduire le texte déjà en français pour conserver l'effet de l'original ? Dans le cas du lexique, cela paraît cohérent. Cependant, dans le cas de « mot juste » par exemple, on voit bien pourquoi l'autrice a choisi cette locution française : aucune expression ne semble aussi lexicalisée et précise en anglais (« the right word », « the right choice of word »). Pour ce qui est des citations, cette solution serait clairement artificielle : cela reviendrait à citer Baudelaire en anglais, si l'on prend l'exemple de « Snapshots of a Daughter-in-Law » (« ma semblable, ma sœur »). Mais avant tout, dans la situation de réception originale en anglais, quel lecteur ou lectrice est en mesure de saisir la référence ? Il s'agit de comprendre le français et de connaître suffisamment la littérature française pour identifier l'auteur mais également pour comprendre la modification opérée par l'autrice (« ma semblable, ma sœur »). Cette problématique relève de l'expérience de lecture, une thématique qu'il serait intéressant d'explorer en l'appliquant à la poésie d'Adrienne Rich. De plus, l'original est pourvu de notes explicatives qui identifient certaines références intertextuelles, mais pas cette citation précise.

¹⁶⁶ La définition de « social text » est reproduite dans la citation à la section 1.2 : « social texts have as source signs from extra-textual empirical reality, transformed into perceived events mediated as symbols of patriarchy in society (e.g. events about Vietnam, actual graffiti, a sign from the subway). » (1985 : 76)

Seules les éditions critiques de Barbara Charlesworth et Albert Gelpi les identifient toutes. Dans le cas de la citation de Baudelaire, on perd donc l'effet d'étrangeté. Cependant, le caractère intertextuel de cet exemple célèbre demeure, plus encore pour le lectorat français.

Comme nous l'avons proposé précédemment, on pourrait en revanche laisser en langue originale les citations qui ne sont pas en anglais dans l'original. De même qu'Adrienne Rich cite souvent en langue originale des auteurs et autrices étranger-es, nous proposons de garder en anglais dans notre traduction les citations d'auteurs et autrices de langue anglaise. Cela correspond à la pratique de la poétesse dans le poème source. Cette stratégie permettrait de maintenir l'effet d'étrangeté en le déplaçant sur d'autres références que celles qui étaient à l'origine en langue française. Il s'agirait d'une forme de compensation intertextuelle des effets de l'original. À notre sens, il s'agit d'une mise en pratique de la fidélité abusive. On pourra ensuite choisir de traduire ces citations à l'aide de notes explicatives, ou du moins d'identifier les références intertextuelles qui structurent ce poème – il y a une référence par section¹⁶⁷. De plus, conserver les italiques de façon systématique assurera la cohérence et la lisibilité de ce réseau intertextuel.

L'exemple de « Snapshots of a Daughter-in-Law » soulève aussi la question des références qui ne sont pas explicitées, comme le « texte social » de la section 2 (« Have no patience », « Be insatiable », « Save yourself; others you cannot save »), la citation de Baudelaire à la section 3, ou celle d'Horace, en latin, à la section 5 (« Dulce ridens, dulce loquens », traduit dans les notes de l'édition de Charlesworth et Gelpi : « sweetly laughing, sweetly speaking »). De même la citation en français « fertilisante douleur », à la section 6, n'est ni identifiée dans le recueil original, ni dans cette anthologie critique. On voit donc que les références intertextuelles s'inscrivent dans un continuum : de la citation entre guillemets dont la référence est contenue dans le texte (« 'You all die at fifteen,' said Diderot »), à la réécriture d'un passage du *Deuxième Sexe* dans la dernière strophe, dont la référence est donnée dans la note, en passant par « ma semblable ma sœur » en langue étrangère et en italiques, mais sans identification dans les notes. Les références sont traduites ou demeurent en langue étrangère, plus ou moins intégrées dans le poème et plus ou moins explicitement identifiées dans le corps du texte ou dans les notes. On voit ici à l'œuvre la traduction-relation dans le processus d'intégration des références intertextuelles. Dans « Snapshots of a Daughter-in-Law » mais aussi dans toute l'œuvre, ceci constitue une des caractéristiques principales à prendre en compte au moment de traduire vers le français.

¹⁶⁷ À l'exception de la section 3, dans laquelle on retrouve des extraits en italiques d'un texte non-identifié qui semble être un « texte social », pour reprendre la dénomination employée par Myriam Diaz Diocaretz.

À l'autre extrémité de ce continuum, existent des influences plus subtiles, sans aucune marque de ponctuation ou de mise en page pour les signaler, ou les reconnaître dans une note explicative. Comment savoir quand on a affaire à une référence intertextuelle dans ce cas ? Il faut alors accepter la perte inéluctable en traduction de poésie : perte de concision, d'échos sonores ou figuratifs, de connotations, etc. Cependant, une lecture micro-textuelle doublée d'une connaissance globale de l'œuvre permettent de définir une approche systématique. Myriam Diaz-Diocaretz affirme : « My objective is to propose a theoretical model not of reading but of the translator-function in the dual performance of reader and writer whose receptive disposition becomes manifested as a textual subject. » (1985 : 1) Une approche méthodique de la traduction paraît pertinente tout en étant conscient·e que tenter de systématiser le traduire n'annulera jamais les effets sur la traduction de la subjectivité du traducteur ou de la traductrice et le fait que tout poème constitue un nouveau défi. C'est le cas dans « Snapshots of a Daughter-in-Law », un poème qui concentre un grand nombre de références intertextuelles.

Cet aperçu de l'intertextualité dans la poésie d'Adrienne Rich nous a permis d'identifier des problématiques importantes pour la traduction. Nous allons continuer cette démarche en nous intéressant maintenant à la référentialité, qui participe de plusieurs catégories d'analyse évoquées par Myriam Diocaretz : le lexique, les mouvements thématiques et les réseaux d'images.

3. La référentialité

Les références intertextuelles ne sont pas la seule dimension de l'œuvre d'Adrienne Rich qui s'inscrit dans une référentialité à prendre en compte pour la traduction.

3.1. Le lexique

Cette thématique découle des questions soulevées par l'intertextualité. Nous allons nous arrêter sur quelques aspects supplémentaires qui relèvent du lexique et contribuent aux réseaux figuratifs des poèmes. D'abord, les toponymes et le vocabulaire de la géographie constituent un faisceau de références que le lectorat cible n'est pas forcément en mesure d'identifier. Ainsi, Thibaut Von Lennep a éclairé deux toponymes dans une note de sa traduction de « Char » : la réserve naturelle d'Elkhorn Slough et le fleuve Salinas. Les toponymes et le vocabulaire de la géographie sont fréquents en particulier dans les poèmes

cartographiques comme « An Atlas of the Difficult World ». Par exemple, à la section 5 on peut lire :

Catch if you can your country's moment, begin
where any calendar's ripped-off: Appomattox
Wounded Knee; Los Alamos, Selma, the last airlift from Saigon

Selon Rich, ce « moment » est intrinsèquement lié à des lieux. Ceux qui sont mentionnés ici renvoient à des événements majeurs de l'histoire étatsunienne : la reddition des Confédérés à Appomattox, le massacre de Wounded Knee, les essais nucléaires à Los Alamos, les manifestations pour les droits civiques à Selma et l'évacuation de Saigon marquant la fin de la guerre du Vietnam. Le traducteur ou la traductrice peut faire le choix d'utiliser les notes explicatives. Comme nous l'avons déjà souligné, leur présentation sera cruciale : il s'agira de trouver un équilibre entre explication des références et fluidité de lecture (voir II).

À partir des années 1960, Adrienne Rich emploie occasionnellement dans ses poèmes des lexiques spécialisés, notamment celui de la botanique. Ce qui intéresse Adrienne Rich dans le monde végétal est la typicité de la flore dans une région : le lexique de la botanique permet d'ancrer un événement dans un lieu, comme la datation permet d'ancrer l'individu dans son époque. Par exemple, « From an Old House in America » est parcouru de références à la flore locale. Dans la section 2, on peut lire :

yet someone left her creamy signature
in the trail of rusticated

narcissus stragglng up
through meadowgrass and vetch

Les trois plantes citées ici sont traduites par Claire Malroux par « narcisses rustiques », « pâturin » et « vesce ». Si les narcisses font partie des fleurs que tout un chacun connaît, qu'en est-il de « pâturin » et « vesce » ? Est-ce que « meadowgrass » et « vetch » sont des plantes plus répandues aux États-Unis et donc probablement connues des lecteurs et lectrices ? On peut supposer que, même si cela n'était pas le cas, « meadowgrass » serait aisément compris grâce à sa morphologie transparente. Mais les plantes et fleurs citées ne sont pas forcément connues de tous les lecteurs et lectrices : on voit cela aux italiques qui signalent les plantes aux noms latins, par exemple dans la section 16 : « (*datura* tangling with a simpler herb). » Les deux traducteurs de ce poème ont conservé le latin « *datura* » en italiques. Ici, même sans connaître le *datura*, on peut comprendre qu'il s'agit d'une plante grâce au reste de ce vers entre parenthèses. Cet exemple révèle les limites de la recherche du sens en traduction de poésie. Ce sont les connotations qui priment mais aussi le contexte. En fait, c'est le tout formé par le poème qui est à saisir, dans la totalité des effets de sens et de forme qui le constituent.

Adrienne Rich explore les possibilités figuratives que lui offrent les thématiques qu'elle aborde notamment en exploitant les lexiques spécialisés. C'est le cas dans « Planetarium », poème dédié à l'astronome Caroline Herschel. La poétesse développe un réseau d'images issu de l'astronomie et met aussi en scène le lien entre les femmes et l'univers. Le rappel du cycle lunaire (« she whom the moon ruled / like us ») semble écorné aujourd'hui, mais l'était-il au moment de l'écriture de ce poème en 1968 ? Dans ce poème, ce n'est pas tant le lexique spécialisé (« pulsar », « light wave ») qui est difficile à comprendre que les références aux connaissances scientifiques (« radio impulse », « galactic cloud ») et à l'histoire de l'astronomie : « Uranusborg », l'observatoire de « Tycho » Brahe, astronome du XVI^{ème} siècle. Le savoir qu'Adrienne Rich utilise ici est presque encyclopédique. Elle explore l'histoire dans ses détails pour trouver des échos aux questions du présent : la place des femmes dans la cité et dans tous les champs professionnels. En complément des lexiques spécialisés, Adrienne Rich travaille la langue à travers des compositions lexicales innovantes.

3.2. Complexité du lexique

En traduction, on peut s'intéresser à la concision de certaines images véhiculées par des termes qui relèvent de la création lexicale par composition. Ces termes sont des néologismes qui ne sont pas lexicalisés mais ils sont compréhensibles de façon intuitive. Par exemple, dans « Archaic », on trouve l'adjectif composé « birdstruck »: « [we] ended up laughing in the thicksilver / birdstruck light ». Françoise Armengaud traduit ces vers par « et pour finir nos rires dans la lumière de vif argent / frappée d'oiseaux ». Étant donné l'importance de la structure par hypotaxe dans ce poème et dans la fin de la carrière d'Adrienne Rich en général, la parataxe ajoutée par le complément du nom en français s'éloigne de l'effet de l'original ; pour « birdstruck », la structure du passif en « par » suivi de l'article défini est la plus spontanée mais elle allonge le vers et le rationalise. La propension du français à la parataxe et au développement s'oppose traditionnellement à la capacité de l'anglais à juxtaposer les constituants de la phrase de façon synthétique. Nous reviendrons sur ce point dans le dernier chapitre de cette partie (3.5.2, « Enjeux en traduction »).

De plus, il est intéressant de noter qu'au fil des recueils, Adrienne Rich travaille de plus en plus la composition lexicale par suffixation, comme dans « this / savagely fathered and unmothered land » (« From an Old House in America »). Claire Malroux a traduit cette unité par « ce monde / de paternité violente et privé de maternité ». C'est une traduction remarquable par sa précision sémantique et sa concision. Cependant, la création lexicale « unmothered » ne trouve pas d'écho puisque le français exige une rationalisation d'ordre lexical (Berman 1999 :

53). La difficulté est qu'en anglais il est aisé de composer de nouveaux mots grâce au suffixe *un-*. Le même mécanisme en français dépend de la première lettre du mot à laquelle on accole les suffixes privatifs *in-* ou *a-*. C'est tout de même une piste exploitable et nous proposons donc : « paternité violente et amaternité. » Le problème qui découle de cette traduction est qu'il est alors difficile de relier syntaxiquement ce groupe au nom dont il dépend, « ce monde ». On pense à « issu de », une rationalisation. Nous choisissons de le traduire par un complément du nom, bref et discret : « ce / monde de paternité violente et d'amaternité ». La répétition de la préposition devant « amaternité » est peu réussie, cependant. Enfin, pourquoi ne pas ajouter un tiret entre le suffixe *a-* et « maternité » pour souligner cette création lexicale ?

En ce qui concerne le lexique, concluons sur une remarque concernant le registre de langue. L'œuvre de Rich a toujours été parcourue d'une tension constante entre une grande simplicité et un vocabulaire technique ou soutenu. Par exemple, la première section de « *Snapshots of a Daughter-in-Law* » ne contient aucun mot dénotant un niveau de langue élevé ou un champ lexical spécialisé, tandis qu'à la section 9 on trouve des dérivés du latin, plus complexes comme « *precocious child* », « *sinecure* », « *indolence* », « *abnegation* », entremêlés de syntagmes de formation germanique plus concrets et visuels : « *shrug them off* », « *smash the mold straight off* ». Cette tension permanente entre simplicité et complexité voire hermétisme ne concerne pas uniquement le vocabulaire.

3.3. Complexité et hermétisme ?

Qu'il s'agisse de références intertextuelles ou de lexique, des explications sont-elles nécessaires pour saisir un poème, pour en retenir quoi que ce soit ? C'est possible, mais nous pouvons constater qu'il existe toujours plusieurs niveaux de compréhension non-hiérarchisés dans la poésie d'Adrienne Rich. « *Planetarium* » le montre bien, de même que « *The Fact of a Doorframe* » (voir textes en annexes). Ces deux poèmes nous semblent emblématiques des ressorts de l'œuvre d'Adrienne Rich. Ils sont constitués de trois grands principes directeurs. D'abord, un lien avec le concret, le sensible, la vie courante : l'encadrement de porte, par exemple, tel que la *persona* le ressent par le toucher dans « *The Fact of a Doorframe* ». L'objet concret est le support physique d'une souffrance d'autant plus universelle (« *one of the oldest motions of suffering* ») qu'elle est mystérieuse, du moins jusqu'à ce qu'elle soit expliquée à l'avant-dernière ligne : « *as the earth trembles* ». Deuxièmement, on trouve des références culturelles et littéraires : une chanson de Myriam Makeba entendue alors que la *persona* s'appuie contre l'encadrement de la porte, mais aussi la référence à un conte des frères Grimm, *La Petite gardeuse d'oies* (« *The Goose Girl* »). C'est une référence intertextuelle d'ordre

« polygénétique », pour reprendre la dénomination employée par Myriam Diaz Diocaretz (voir chapitre précédent, 2.1.1).

Le troisième principe qu'on retrouve dans ces poèmes est une réflexion sur ces éléments concrets voire leur théorisation. En l'occurrence, il s'agit ici d'un propos réflexif sur le genre poétique : « Now, again, poetry, / violent, arcane, common, / hewn of the commonest living substance / into archway, portal, frame / I grasp for you [...] ». Dans « Planetarium », cette théorisation concerne la condition des femmes, historiquement opprimées : « Galaxies of women, there / doing penance for impetuosity ». De plus, la conclusion de ce poème décrit avec clarté le programme poétique autant que politique de l'auteurice :

[...] I am an instrument in the shape
of a woman trying to translate pulsations
into images for the relief of the body
and the reconstruction of the mind.

L'affirmation contenue dans les derniers vers, bien que formulée en 1968, restera vraie dans tout le reste de l'œuvre d'Adrienne Rich. On peut le constater aussi dans « The Fact of a Doorframe » (1974) : la persona trouve un soutien physique dans l'encadrement de la porte et le poème met en scène les associations d'idées fécondes qui mènent au réconfort à travers une épiphanie existentielle et le recul réflexif sur la poésie.

On voit donc que le caractère érudit de certaines références n'est qu'un pan de ce qui caractérise la poésie d'Adrienne Rich. En traduction, il sera crucial de réfléchir au rôle des notes de bas de pages pour donner des pistes aux lecteurs et lectrices qui n'identifieraient pas des références propres au contexte pour au moins trois raisons : ces références sont datées, elles sont ancrées dans la culture étatsunienne, ou elles sont considérées comme érudites, difficiles d'accès pour une grande partie du lectorat. Cependant, comme nous l'a affirmé Chantal Bizzini, Adrienne Rich « veut être comprise » (entretien du 09/02/15). En effet, sa poésie ne laisse jamais place à l'hermétisme à grande échelle comme on peut le voir dans « Victory », poème dédié à Tory Dent, une amie poétesse gravement malade. Les références littéraires sont érudites (Emily Dickinson, Paul Celan), la syntaxe est souvent obscure, et il est difficile de faire sens du texte égrené sur la page en unités intonatives brèves. Mais les derniers vers viennent clore ce poème par une image frappante qui fait de Tory Dent une figure mythique – puissante, transcendée par la souffrance et sublimée par l'art :

Victory
indented in disaster striding
at the head of stairs

for Tory Dent

« Tory » est le diminutif de Victoria mais aussi de Victorine, le prénom de l'amie, et le participe « indented » contient son nom de famille. Le poème s'achève sur une figure stylistique et figurative qui, une fois effectué le déchiffrement du nom propre inscrit dans le vers, participe des moments de fulgurance qu'on peut trouver dans les poèmes, comme Wayne Koestenbaum le remarque : « Rich's poems, staged within her investigating mind's planetarium, bundle together imagistic enigmas, and then pierce the fog with plain-spoken moments of reckoning. » (Koestenbaum) Ce moment de clarté repose sur la double paronomase explicitée par la dédicace finale qui nomme la poétesse. Pour maintenir le jeu de mots entre « Dent » et « indented » et celui entre « Tory » et « victory », on retrouve par bonheur en français des termes transparents :

Victoire
indentation dans le désastre à grands pas
à la tête des escaliers

pour Tory Dent

De plus, la paronomase s'étoffe dans la mesure où « Nike of Samothrace », la sculpture mentionnée quatre vers plus haut, représente la déesse grecque de la victoire, et est aussi appelée « Winged Victory of Samothrace ». En anglais, cette allusion est masquée et ne s'ajoute au réseau d'échos que pour les lecteurs et lectrices qui connaissent le grec ancien ou les différents noms de cette statue. Cependant, en français, le nom le plus courant donné à cette œuvre est « la Victoire de Samothrace », ce qui rend explicite la référence à l'original. Cet effet pourrait être perçu comme une tendance déformante – rendre explicite ce qui ne l'est pas dans le texte source – mais il semble plutôt qu'elle permet de consolider un réseau d'échos fragilisé dans la version française puisque le lectorat cible ne saura pas forcément que « Tory » est le diminutif du prénom de la dédicataire.

Nous avons mentionné précédemment qu'il n'était pas nécessaire pour apprécier la poésie d'Adrienne Rich d'en comprendre toutes les références intertextuelles, toutes les connotations. Une telle prétention est utopique. Dans « Victory », on voit bien qu'il est possible de comprendre les paronomases finales sans forcément saisir toutes les images et tous les effets de sens déclinés dans le reste du poème. On saisit des bribes, des échos, des pistes, des clés qui permettent de saisir le propos sur la maladie mais aussi sur le pouvoir de la poésie (« There's, of course, poetry », puis la note manuscrite du « Master », les références à Dickinson et Celan, etc.). En effet, Adrienne Rich affirme dans ce poème le pouvoir de la poésie de transcender l'expérience : la poésie ne peut rien contre la maladie et la mort imminente mais elle peut parler à l'âme et faire apparaître des liens humains forts – l'amitié à l'origine de ce texte. Les références érudites constituent un niveau de lecture supplémentaire dans lequel chaque lecteur ou lectrice peut saisir quelques idées et pistes pour prolonger la compréhension

du poème. Mais ces aspects de la poésie ne sont rien sans la structure formelle, partie intégrante du sens. Avant de parler de la forme poétique, nous allons revenir sur la grammaire, catégorie qui participe du sémantisme et structure la syntaxe et donc la forme.

4. Langue, genre, pouvoir

Nous avons déjà expliqué le rôle crucial du genre/*gender* dans la poésie d'Adrienne Rich. Les implications de cet enjeu en traduction vont être examinées avant de mentionner d'autres aspects syntaxiques et grammaticaux caractéristiques de son écriture.

4.1. Le genre grammatical

Les références culturelles et l'ancrage temporel des poèmes participent du caractère politique de l'œuvre d'Adrienne Rich, de même que la grammaire, notamment le genre grammatical. La remise en question du genre dans la langue fait partie des propositions théoriques de la traduction féministe selon Myriam Diaz Diocaretz, et fait écho aux idées de Luise Von Flotow sur l'interférence.

4.1.1. L'accord en genre

À ce sujet, « Archaic » est emblématique d'une tension constante dans la traduction en français de la poésie d'Adrienne Rich à partir de sa prise de conscience féministe : les accords grammaticaux qui révèlent le genre de la *persona* mais aussi de son interlocuteur ou interlocutrice. Ici, l'accord au féminin dès le premier vers révèle que la *persona* est une femme : « Cold wit leaves me cold » est traduit par « À froid l'esprit me laisse froide ». Cela correspond à la lecture de la poésie d'Adrienne Rich que propose Myriam Diaz Diocaretz : le choix de l'accord au féminin est justifié par « une inférence idéologique et la situation discursive dans laquelle se situe l'œuvre de Rich : une quête de l'identité de soi en tant que poétesse et *persona* dans un monde textuel identifié au féminin » (1985 : 99). Cependant, la traductrice rappelle que l'interlocuteur peut en fait être une interlocutrice si l'on suit la même logique. Ainsi, dans la traduction de Françoise Armengaud, l'accord du pronom « you » au masculin en français correspond à l'usage normatif mais est potentiellement en décalage avec la charge idéologique et militante de l'œuvre : « You arrived starving at midnight » devient « Tu es arrivé mort de faim à minuit ».

Dans « From an Old House in America », on trouve :

I cannot now lie down

with a man who fears my power
or reaches for me as for death

or with a lover who imagines
we are not in danger

L'opposition entre « a man » et « a lover » laisse entendre que « lover » renvoie à une femme. C'est pourquoi il est traduit par « une amante » dans notre proposition, et non « un amant », comme le fait Claire Malroux, respectant la logique du français. Comme dans « tu es arrivé mort de faim », l'indétermination neutre de l'anglais est remplacée par la marque genrée du masculin. On touche là à une limite intrinsèque de la langue française qui n'a pas de genre neutre en matière d'accord grammatical. Alors comment procéder en traduction ? Peut-on se satisfaire de l'accord au masculin ? L'exemple de « From an Old House in America » est révélateur de ce problème. À la deuxième strophe, on trouve : « yet someone left her creamy signature », que Claire Malroux traduit par : « pourtant quelqu'un a laissé sa laiteuse signature ». Le pronom neutre « quelqu'un » est la seule solution grammaticalement correcte en français ; elle efface entièrement le féminin révélé par le déterminant en anglais dans la mesure où c'est le genre du nom possédé qui prévaut en français. Or, en anglais, ce féminin porte également sur le pronom « someone » qui renvoie au même référent logique que le déterminant.

4.1.2. Le genre dans la situation d'énonciation

Myriam Diaz Diocaretz rappelle qu'Adrienne Rich avait une vision très stricte de l'interprétation genrée de ses poèmes, du moins dans les années 1970 : « If readers interpret Rich's poetry in an aberrant way, the speech act will ultimately fail its purpose and her literary communication will fall into the norms of accepted cultural conventions. » (1985 : 57) En effet, Adrienne Rich a déclaré dans un entretien avec Elly Bulkin :

Two friends of mine, both artists, wrote me about reading the *Twenty-One Love Poems* with their male lovers, assuring me how 'universal' the poems were. I found myself angered, and when I asked myself why, I realized that it was anger at having my work essentially assimilated and stripped of its meaning, 'integrated' into heterosexual romance. That kind of 'acceptance' of the book seems to me a refusal of its deepest implications. (Diaz Diocaretz 1985 : 58)

Si l'on peut rattacher cette remarque à la phase la plus radicale dans l'œuvre d'Adrienne Rich, elle n'en est pas moins révélatrice des enjeux de la réception de ses poèmes du point de vue de la situation d'énonciation, et donc des marqueurs qui permettent d'identifier – ou non – les co-énonciatrices et co-énonciateurs. Myriam Diaz Diocaretz propose :

Theoretically, a translator may perform an 'aberrant' interpretation and subsequently produce an inexact message, thus changing the speaking voice. One might infer that the interpreted and translated text may, through the betrayal of the poet's codes, affect the communicative act. I therefore choose to perform an act of cooperation with the poet in order to follow the textual strategies, the contextual correlations. As a point of departure of my ST, I take the whole discourse, the textual existence of Rich, as the poet's author-function. (1985 : 58)

La difficulté vient du fait que les langues anglaises et romanes ont un régime du genre grammatical bien différent, comme nous l'avons déjà mentionné au chapitre II.1.2.2.

Myriam Diaz Diocaretz explique que le système de différenciation du genre en anglais et en espagnol révèle que l'espagnol est une langue polarisée de façon bien plus marquée dans laquelle prédominent des structures « orientées vers le masculin » (« male-oriented ») (1985 : 90). C'est le cas du français puisque le genre masculin est présenté comme neutre. Cette différence marquée entre la langue cible et la langue source est fondamentale pour la traduction de la poésie d'Adrienne Rich mais aussi de tout texte qui remet en cause l'hégémonie linguistique du masculin :

Given this characteristic, the case of gender categories arises as the most vulnerable area for the translation of feminist and lesbian texts, since both are directly dependent upon whether the speaker, the addressee or the subject represented is either male or female. Therefore, an accurate use of person deictics and the corresponding gender of its related referents is of paramount importance for the translator not to reinstate the female-identified and female oriented texts into the patriarchal paradigms their authors are writing against. The emancipatory property of such texts can be purposely or inadvertently counteracted or neutralized.

Dans son analyse publiée en 1985, Myriam Diaz Diocaretz avait déjà identifié un des facteurs qui rend la traduction de cette poésie particulièrement délicate, et qui, nous le supposons, a contribué à ralentir sa traduction en français.

Dans ce cas, comment dépasser cette différence morphologique entre l'anglais et le français qui semble à première vue condamner toute entreprise de traduction consciente de l'importance du genre dans la situation d'énonciation ? C'est une stratégie radicale dans l'œuvre, et pour cela, des solutions aussi radicales peuvent être envisagées. Par exemple, pourquoi ne pas généraliser l'accord au féminin des locutrices (et donc plus locuteurs) ? Ici, on voit bien que le processus d'identification lié au genre grammatical est central : alors que les femmes sont censées se sentir incluses dans le masculin (pluriel ou singulier), l'effet de l'accord au féminin exclura toute identification de la part d'un lecteur, qui serait donc observateur du poème. Ce n'est d'ailleurs pas forcément l'identification totale de la lectrice avec la voix poétique qui est recherchée dans l'original, mais plutôt l'affirmation d'un discours centré sur des voix qui ne sont pas masculines. Pour ces raisons, face à l'impasse que constitue la traduction de « yet someone left her creamy signature », nous proposons « pourtant quelqu'une a laissé sa signature laiteuse ». La féminisation de ce pronom neutre nous paraît être une

manière de compenser la perte du référent féminin. Cette solution permet de conserver l'identification pronominale genrée – le fait qu'elle soit portée par le déterminant en anglais est significatif : le féminin est affirmé au détour d'un déterminant, de façon discrète. C'est une pratique militante fondée sur la lecture de l'original, notamment l'accord non-normé « the one who find our way / back » dans « Diving into the Wreck » (voir chapitre I.2, et chapitre suivant).

On peut penser à une autre stratégie non moins radicale : éviter de genrer, ce qui constitue un défi en français. Cela reviendrait à respecter l'indétermination en termes de genre que l'on trouve dans l'anglais. Mais est-ce vraiment possible en français ? C'est en tout cas une piste à explorer. Dans « Diving into the Wreck », alors que la première personne du singulier est affirmée dès la première strophe, l'identification en genre de la *persona* n'a lieu en français qu'après une cinquantaine de vers, avec « I came to explore the wreck », que Chantal Bizzini traduit par « Je suis venue pour explorer l'épave ». Éviter l'accord pour conserver davantage l'indétermination de l'anglais semble artificiel, d'autant plus que la *persona* est identifiée à une sirène au vers 72 dans une structure qui cependant laisse entendre qu'elle est aussi masculine : « And I am here, the mermaid whose dark hair / streams black, the merman in his armored body. » Dans ce vers, c'est surtout le lexique qui permet de genrer. Ici, il faut respecter l'alternance de l'identification en genre à travers la variation entre le féminin et le masculin de « mermaid » et « merman ». Dans notre traduction, nous proposons « ondine » et « ondin » pour conserver le parallélisme de la dérivation que « sirène », plus courant, ne permet pas.

En revanche, le neutre est remis en avant dans la dernière strophe :

We are, I am, you are [...]
the one who find our way
back to this scene

Le nœud grammatico-référentiel est ici de la plus haute importance dans le projet poétique de Rich : la valorisation d'une forme d'androgynie. Dans la première partie de cette thèse, nous avons vu que les traductions de Chantal Bizzini et d'Olivier Apert ne rendaient pas l'effet de ce jeu entre le singulier et le pluriel dans « the one who find our way ». La syllepse basée sur le nombre est en effet effacée dans leurs traductions (respectivement « celui qui trouve son chemin » et « celui qui découvre le chemin ») ; de plus, le masculin, sous couvert de neutre, annule l'indétermination en genre de l'original. Nous proposons dans ce cas de recourir à un néologisme grammatical, « cellui », dont la visée est d'être épïcène :

Nous sommes, je suis, tu es
par lâcheté ou par courage
cellui qui retrouve le chemin
de cette scène

Dans ce cas précis, le fonctionnement de la langue française ne permet pas d'atteindre l'effet de l'original¹⁶⁸. La connaissance de l'œuvre nous autorise à proposer cette solution qui réunit masculin et féminin dans un même pronom inventé, faute de forme neutre.

Nous postulons que l'œuvre d'Adrienne Rich se prête particulièrement bien à la mise en pratique d'un langage non-sexiste ou d'expérimentations avec le neutre, comme le fait par exemple la chercheuse Alpheratz¹⁶⁹ (qui se dit par exemple « cherchaire »). L'application du langage inclusif tel qu'il est mis en avant par le Secrétariat d'État chargé de l'égalité entre les femmes et les hommes avec le *Manuel d'écriture inclusive* (2018), ou par les ouvrages dirigés par Eliane Viennot (2014, 2018), nous semble intéressante dans son principe par rapport à l'œuvre d'Adrienne Rich. Cependant, en pratique, l'usage du point milieu pour marquer le féminin ou la répétition systématique des doublets féminin-masculin des noms se référant à des personnes semblent peu applicables en traduction de poésie. Ces ressources ont une visée utilitaire dans les textes informatifs, surtout. Au bout du compte, il s'agit de négocier un équilibre dans chaque poème et de trouver de nouvelles solutions pour traduire l'identification en genre dans les poèmes d'Adrienne Rich.

Les propositions que nous avons faites ici sont influencées par les productions théoriques sur la traduction du genre et la traduction féministe : la conclusion à laquelle nous sommes arrivée est la nécessité de suivre les marques de la radicalité de l'original. Par ailleurs, on peut tenter de remettre en cause les normes et usages pour intégrer dans la traduction l'écho de la langue originale en ce qu'elle remet en question le *statu quo* du genre. Le genre n'est pas le seul domaine qu'Adrienne Rich remet en question dans sa poésie dans le travail de la langue.

4.2. Syntaxe, grammaire, fluidité

Un premier point à soulever, qui est propre à la langue anglaise, est l'importance des formes en -ing. C'est une difficulté qui relève de la stylistique comparée de l'anglais et du français. On peut noter dans « Diving into the Wreck » la tournure introductive « First having read the book of myths ». Une traduction à l'aide de la préposition « après » est facile en français mais il faut noter la relative lourdeur de cette tournure, que l'on retrouve plus loin dans « I am having to do this », syntagme verbal qui révèle l'impériosité de la tâche pour la *persona*. L'emploi de l'aspect progressif est remarquable ici. Nous l'avons traduit par « Il faut que je le

¹⁶⁸ En anglais, « our way » révèle également que le sujet est passé du singulier (« the one ») au pluriel. En français, « retrouver le chemin de cette scène » est une collocation précise sémantiquement mais elle efface l'article possessif au profit de l'article défini. Un autre choix serait une formule moins idiomatique mais qui rétablit le pluriel : « Nous sommes, je suis, tu es / [...] celui qui retrouve notre chemin / vers cette scène ».

¹⁶⁹ Alpheratz (consulté le 20/04/19) <https://www.alpheratz.fr/>

fasse » : la tournure impersonnelle rend à notre sens plus efficacement le poids de l'obligation ressentie par la *persona* que la tournure « je dois le faire ».

Le cas le plus délicat est celui des gérondifs. Dans les deux premières sections de « Snapshots of a Daughter-in-Law », on trouve trois gérondifs (« Your mind now, moldering like wedding-cake, [...] crumbling to pieces under the knife-edge [...] ») que nous avons pu traduire par des participes présents : « Ton esprit maintenant, pourrissant comme une pièce montée, [...] s'émiettant sous la lame [...] ». Puis, « Banging the coffee-pot into the sink » donne « Cognant la cafetière contre le bord de l'évier ». Le participe présent maintient en français la syntaxe de l'original ainsi que l'idée de processus ou d'activité du sujet. Cependant, le participe présent en français peut alourdir la syntaxe. C'est un point à prendre en compte pour traduire.

Ces choix grammaticaux et syntaxiques participent de ce qui fait l'identité de la poésie d'Adrienne Rich. Cette stratégie est radicale lorsqu'elle prend la forme de tournures non-normatives. Nous l'avons vu avec l'accord en nombre dans la syllepse « the one who find our way » dans « Diving into the Wreck ». Dans ce vers d'une grande simplicité lexicale, la remise en cause de l'accord grammatical produit un effet poétique puissant. Il en est de même dans des structures non-collocatives comme « like Furies cornered from their prey » dans « Snapshots of a Daughter-in-Law ». On attendrait un passif en « by » après l'adjectif verbal « cornered », mais on trouve la préposition « from ». Nous avons tenté tant bien que mal de maintenir cet usage non-normé en français avec « comme des Furies piégées de leur proie ». Des recherches plus poussées sont nécessaires sur ce point. Ces structures non-normées participent à l'ambiguïté du poème voire à un certain hermétisme. Elles constituent des moments de résistance à la compréhension prosaïque de la syntaxe. Il s'agira de déterminer des propositions de traduction cohérentes dans chaque poème.

On trouve un autre exemple de structure syntaxique non-normée dans la dernière strophe de « Snapshots of a Daughter-in-Law » :

Well,
she's long about her coming, who must be
more merciless to herself than history.

La subordonnée introduite par « who » est éloignée de son antécédent logique, le sujet « she ». La structure est donc remarquable par la résistance qu'elle impose à la lecture. Elle signale un moment crucial du poème : le devenir de la femme décrite ici, figure mythique voire mystique, dans un passage emprunté au *Deuxième Sexe*. En cela, et dans la logique des recommandations de Myriam Diaz Diocaretz, il nous semble nécessaire d'en maintenir l'effet :

Eh bien,

elle met du temps à venir, qui doit être
plus impitoyable avec elle-même que l'histoire

Même s'il faut reformuler « to be long about », le sujet reste à la même place en début de vers, ce qui permet de maintenir la place de la subordonnée en français. En français, on trouve cependant une ambiguïté sur le référent du relatif « qui », puisqu'il peut s'agir également du nom « temps » ; mais l'insistance avec le pronom « elle-même » éclaircit ce point.

Les différentes manifestations textuelles que nous venons de mentionner sont révélatrices des caractéristiques de la poésie d'Adrienne Rich qui sont à prendre en compte en traduction. Quand elles ont trait à la syntaxe, elles structurent le poème et participent de la forme.

5. La forme

Nous nous contenterons ici d'esquisser des pistes de réflexion sur les caractéristiques formelles de l'œuvre d'Adrienne Rich qui sont à prendre en compte en traduction. Comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, le son, le rythme et les échos renvoient à la place du corps, un souci constant dans l'œuvre puisque c'est par le corps que chacun·e trouve sa place dans le monde. Les poèmes d'Adrienne Rich sont une expérience physique et intellectuelle à la fois, voire émotionnelle, comme le souligne Wayne Koestenbaum ; cette expérience mène à des moments de lucidité pour le lecteur ou la lectrice : « Rich's poems, staged within her investigating mind's planetarium, bundle together imagistic enigmas, and then pierce the fog with plain-spoken moments of reckoning » (voir chapitre III.1.2). Le critique ajoute : « Rich was a natural historian with an ear for the music that politics makes in the body. » Nous allons considérer la forme d'un point de vue diachronique avant d'en considérer les enjeux en traduction.

5.1. Évolution au fil des recueils

Nous avons mentionné à plusieurs reprises dans cette thèse que l'œuvre d'Adrienne Rich évoluait dans le fond comme dans la forme entre ses premiers recueils, qui sont formalistes, et les derniers, dans lesquels les vers sont égrenés sur la page. L'importance des blancs typographiques à l'intérieur des vers est à maintenir. A contrario, le respect des formes fixes des deux premiers recueils de Rich constituera une difficulté : comment recréer les pentamètres et les rimes de « Aunt Jennifer's Tigers » ? Les trois quatrains composés de

distiques en rimes plates constituent un carcan aussi strict que celui du mariage décrit dans les vers. On trouve aussi des poèmes en vers blanc (« The Snow Queen », 1955).

Soixante ans plus tard, son style s'est libéré du poids des formes fixes du canon anglo-américain au gré d'expérimentations avec des formes empruntées à des langues-cultures étrangères, comme le ghazal. Cette forme fixe mais éloignée du canon anglo-américain et même européen est un exutoire pour la poétesse à l'époque où elle cherche à sortir des modèles littéraires qui ont été les siens depuis l'enfance. Les ghazals sont de courts poèmes structurés par des distiques. Dans la note qui accompagne « Ghazals: Homage to Ghalib » dans *Leaflets* (voir annexes), Adrienne Rich explique : « While the structure and metrics of the classical *ghazals* are much stricter than mine, I adhered to his use of a minimum of five couplets to a *ghazal*, each couplet being autonomous and independent of the others. The continuity and unity flow from the associations and images playing back and forth among the couplets in any single *ghazal*. » (2016 : 1126) Elle s'impose elle-même une forme fixe mais assouplie et empruntée à une tradition éloignée du canon littéraire anglo-américain. Grâce à cette forme, elle peut donc tester de nouvelles images et échos. On peut voir l'influence de cette forme dans d'autres poèmes aux vers plus courts mais aussi réunis en distiques comme dans les premières sections de « From an Old House in America ».

Myriam Diaz Diocaretz note qu'à partir de *Snapshots of a Daughter-in-Law*, la poétesse se détache des vers en tétramètre et trimètre en essayant de nouvelles structures syntaxiques (1985 : 137). Dans « Ghost of a Chance » (1962), la plupart des vers contiennent deux accents (par exemple « You see a man / trying to think »), ce qui distend la structure syntaxique de la phrase. L'unité de base du poème n'est plus le vers mais les unités syntaxiques ou plutôt intonatives puisque c'est la respiration qui rythme le poème davantage que la ponctuation, qui disparaît progressivement des textes (Diaz Diocaretz 1985 : 137). Ces pratiques ont pour effet de contribuer à une certaine indétermination dans les poèmes. De plus, l'absence de ponctuation invite à lire les poèmes à voix haute, à les ressentir physiquement, ce qui correspond pleinement à l'évolution de la pensée d'Adrienne Rich – le corps est politique autant que poétique.

À partir de la fin des années 1970, le souci des modèles laisse place à une expérimentation réflexive sur la poésie en tant que forme. Par exemple, on trouve entre les strophes des passages en prose dans « The Burning of Paper Instead of Children » (1968) mais aussi bien plus tard dans « Char » (1999). À la fin des années 1960, Adrienne Rich commence également à insérer des blancs typographiques dans ses textes, comme dans « Planetarium » (voir annexes) ; l'usage de la ponctuation se fait également plus rare, ou non-normé, à l'image des deux points doublés en tête de vers dans « Victory » :

the Nike of Samothrace

on a staircase wings in blazing
backdraft said to me
: : to everyone the met
Displaced, amputated never discount me

Ces pratiques se poursuivront dans toute l'œuvre – « Victory » a été écrit en 1998. Dans son analyse de *Telephone Ringing in the Labyrinth*, Jeannette Riley explique :

The challenge of *Telephone Ringing in the Labyrinth*, as with many of Rich's later poems, is the disjointed style the poems utilize. With fractured lines, allusions to current events and other writers, and fragmented images, these poems offer no answers or resolutions as could be found in her earlier work. As one reviewer comments, "if the collection does have a characteristic mode, it is that of montage—Rich creating a sense of expanded connectedness not by writing about connections, but by juxtaposing moments, glimpses, thought and feelings and leaving the reader to make the running". (Andrea¹⁷⁰) (98)

Après le collage des voix, Adrienne Rich pratique le collage des unités intonatives sur la page. On pourrait aussi voir ces groupes de mots égrenés sur la page comme un travail de couture, pour reprendre l'image du patchwork ou de la broderie.

Le mode ultime de la poésie d'Adrienne Rich serait donc le laconisme et la croyance en l'autonomie de ses lecteurs et lectrices pour faire sens de ses poèmes « brodés » sur la page. On en trouve une illustration dans la première strophe de « Fragments of a Opera » (2011) :

Child's voice (Antonio):

from this beam

the doctors think

I can hand straight

in this har

ness dang

ling

dai

ly

grow how

I

¹⁷⁰ Jeannette Riley cite Andrea, Meredith, Too Reflective, Too Fierce, Too Engaging, *Stride Magazine*, février 2008.

should be

Ce ne sont plus les unités intonatives mais les syllabes qui sont réparties sur les vers espacés par les sauts de lignes – des vers dont la définition même est remise en question. Cette strophe mime la diction chantée d'un opéra imaginé par la poétesse, ce qui constitue une discussion entre les arts sur le mode d'un intermède ludique par sa mise en page. La poésie de Rich trouve de nouveaux horizons grâce à l'ouverture de la forme qui fait ressortir le blanc de la page, le silence, la respiration – le non-dit, l'oubli, le corps. Les « cartographies du silence » identifiées par Marie-Christine Lemardeley sont renouvelées jusqu'aux derniers poèmes. Après cette vue diachronique de la forme dans l'œuvre d'Adrienne Rich, certains enjeux qui en découlent en traduction vont être étudiés.

5.2. Enjeux en traduction

Les caractéristiques que nous venons de décrire nous semblent centrales pour comprendre l'aspect formel de l'œuvre d'Adrienne Rich. En traduction, il est essentiel de les identifier, d'en saisir l'importance et de tenter de les rendre par des moyens similaires. En effet, le français aussi accepte l'ouverture de la forme. Les traductions déjà publiées et celles que nous avons proposées nous permettent de définir une autre priorité : le respect de la brièveté de la forme, ou du moins de ses proportions. Par exemple, Myriam Diaz Diocaretz remarque que, dans « The Phenomenology of Anger » (voir texte en annexes), chacune des dix sections a son propre tempo : « Rich creates shifts of tone by varying the regularity of word length, and this causes subsequent intonational nuances. » (148) Ce sont ces écarts qu'il s'agira de respecter tant que faire se peut en traduction. Cela impliquera de limiter les allongements notamment, une tendance intrinsèque de la langue française par rapport à l'anglais. Les traductions d'Olivier Apert par exemple contiennent des vers qui s'étirent par rapport à un anglais plus concis, notamment dans « Rape ».

Entendre recréer la brièveté de l'anglais en français est illusoire, mais tendre vers cet objectif ne peut qu'engager à mettre en œuvre une traduction consciente des enjeux du rythme. Pour rendre la concision des vers ainsi que l'immédiateté des images, des stratégies récurrentes peuvent être envisagées, par exemple l'omission de la préposition « de » dans des compléments du nom, comme nous l'avons vu au chapitre précédent avec la traduction de « [...] thicksilver / birdstruck light ». Puisque la poétesse travaille la syntaxe autant que la morphologie du lexique, dont la souplesse est caractéristique de la langue anglaise, ce sont deux tendances qui vont de pair. Nous proposons « lumière argent / frappée d'oiseaux », ce qui permet d'intégrer un peu de l'étrangeté de l'original dans le texte cible, au sens où Antoine Berman l'entend – le

caractère étranger de l'œuvre traduite (Berman 1999 : 15). La juxtaposition des deux noms dans « lumière argent » perd la précision de la création lexicale « thicksilver » : un reflet d'argent épais. Cependant, cette construction paratactique recrée en partie celle des adjectifs composés « thicksilver » et « birdstruck », très fréquents dans la poésie d'Adrienne Rich. La recréation nous paraît être une stratégie pertinente lorsqu'elle reprend des caractéristiques de l'œuvre.

Ainsi, on évite les tendances déformantes qu'on trouve surtout dans les traductions premières, et le processus de retraduction est lancé. Pour limiter l'acclimatation dans la traduction des poèmes d'Adrienne Rich, les mots d'ordre seront de respecter les rapports de proportion de l'anglais (notamment la variation de la longueur des vers ou des unités intonatives), donc souvent sa brièveté, ce qui passe par la concision syntaxique et la parataxe. Si l'on développe « thicksilver light » en « lumière d'argent épais », par exemple, le sens littéral est rendu et les règles du français sont respectées. Cependant, on allonge le vers, on opère une rationalisation et surtout on perd l'immédiateté de l'image contenue dans l'adjectif composé. Ce que nous proposons est donc une lecture minutieuse qui permet de trouver des réponses à une majorité des difficultés rencontrées en traduisant cette œuvre.

Les précédentes remarques sur la forme sont révélatrices des stratégies de traduction à mettre en place dans l'œuvre d'Adrienne Rich : lorsque l'on s'intéresse à la structure formelle, il s'agira de reproduire celle de l'original, et pour cela, c'est la précision sémantico-syntaxique qui prévaut. En étant soucieux·se des images et de l'équilibre syntaxique et donc intonatif, on peut assurer une forme de fidélité abusive puisqu'elle inclut des créations ponctuelles. Ou s'agit-il de créations, puisqu'elles reposent sur des caractéristiques de l'œuvre originale ? Il nous semble que cet examen critique de l'original permet de s'assurer que la traduction s'opère selon les modalités esquissées dans le chapitre précédent : éviter l'acclimatation typique du passage interlinguistique et surtout mettre en avant la poéticité et la radicalité qui font l'identité de l'œuvre. À notre sens, nous faisons une traduction féministe dans la mesure où l'œuvre de départ est elle-même féministe. Cela implique donc d'opérer des modifications sur la lettre du texte selon les modalités définies par le texte source et les possibilités offertes dans la langue cible, lesquelles sont dépassées par la « commotion » de la langue étrangère (Benjamin 1971).

Conclusion de la troisième partie

Dans cette partie, nous avons considéré l'œuvre d'Adrienne Rich dans son intégralité à l'aune de sa réception en français. Des recherches plus approfondies sur la poésie d'Adrienne Rich en elle-même seraient à notre sens nécessaires, mais nous sommes tout de même en mesure de proposer des suggestions informées quant au processus de traduction de cette œuvre en français. Il s'agit de pistes d'exploration qui concernent les poèmes et qui les considèrent de façon diachronique, un souci central également dans la composition du recueil. À ce sujet, nous avons esquissé plusieurs possibilités – traduire *Selected Poems 1950-2012*, ou composer une anthologie sélective inédite. Pour effectuer cette sélection comme pour traduire ou retraduire les poèmes et au vu des difficultés rencontrées, nous affirmons le besoin d'un travail en collaboration qui viserait à élucider certains passages ambigus, ou plutôt à en saisir un maximum d'effets de sens (par exemple, « cornered from » dans « Snapshots of a Daughter-in-Law »). Le but serait de trouver des tournures aussi innovantes ou atypiques en français, et d'en rendre autant d'effets de sens que possible.

Dans le chapitre que nous refermons ici, nous nous sommes attachée à identifier ces structures lexicales et syntaxiques innovantes. Notre conclusion est que la radicalité de l'œuvre doit guider la traduction, ce qui passe souvent par la remise en cause des catégories de genre. Le travail de traduction implique une lecture micro-textuelle qui contribue à l'appréhension de l'œuvre d'Adrienne Rich dans son intégralité. Traduire la poésie, c'est en partie envisager sa lecture et sa réception, c'est donc s'interroger sur ce qui fait poésie. Nous avons également souligné le danger de cette entreprise – chercher à épuiser le sens du texte de départ, à en arrêter les effets possibles. Ce qui « fait » poésie peut être analysé méthodiquement mais demeure largement subjectif.

Ainsi, cette démarche s'inscrit dans la « transformance » de la traduction telle que Barbara Godard la conçoit. Les choix que nous avons faits, notamment en ce qui concerne le genre/*gender*, affirment notre présence en tant que traductrice. Il y a ici un équilibre à trouver pour que l'affirmation de « l'auctorité » du traducteur ou de la traductrice ne résulte en une réécriture ou une adaptation du poème source. Pour cela, cette méthode de traduction est utile puisqu'elle limite les créations à des stratégies que l'on trouve déjà dans l'original et tente de laisser entendre l'écho de la langue originale (Berman 1999) pour éviter l'acclimatation. Nous retrouvons ici une affirmation de Walter Benjamin : les lois de la traduction sont à chercher dans l'original (1971).

De plus, l'approche méthodique que nous avons mise en pratique est justifiée puisque la traduction d'une anthologie sélective de l'œuvre dans son intégralité est une tâche qui contribuerait à saisir cette œuvre monumentale dans son ampleur et sa durée. En effet, la poésie d'Adrienne Rich est emblématique de l'éveil politique d'une conscience et d'une voix poétique radicale – de l'obéissance au canon masculin jusqu'à l'affirmation forte d'une voix singulière dans sa capacité à laisser entendre celles et ceux qui n'ont pas voix au chapitre.

Comme nous l'avons expliqué au début du premier chapitre, le moment de la traduction de cette œuvre a été atteint : il est temps de considérer l'œuvre dans sa totalité, c'est-à-dire de l'inscrire dans le canon littéraire, d'en assurer la postérité. De même, ces dernières années, le champ littéraire français comme la société française ont connu des bouleversements et évolutions significatifs permettant peut-être d'envisager la réception d'une poésie féministe. De plus, la poésie de Rich est caractérisée par l'ouverture à d'autres voix et cultures sur le mode de la relation. Traduire son œuvre, c'est aussi introduire en France une façon radicale de penser le monde et le rapport à l'Autre, qui fait écho à des théories connues, en premier lieu celles d'Édouard Glissant. La langue est envisagée comme le reflet des rapports de pouvoir en jeu dans le monde ; ce mode de pensée rejoint les travaux théoriques sur la traduction de poésie (fidélité abusive) et sur la traduction du genre, mais aussi sur la traduction féministe. Dans leur application à l'œuvre d'Adrienne Rich, les champs de recherche qui nous intéressent ici (traductologie, poésie, féminisme) présentent des affinités fortes avec les études culturelles au sens large : intersectionnalité, études *queer*, postcolonialisme.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le constat à l'origine de cette thèse est l'absence de recueil de la poésie d'Adrienne Rich en France malgré des initiatives de réception de sa poésie et la position hyper-centrale de l'anglais dans les échanges culturels internationaux (Sapiro 2008). Pour comprendre cette situation, le corpus composé des poèmes d'Adrienne Rich déjà traduits en français a été étudié, permettant une première approche du sous-champ éditorial de la poésie traduite qui révèle l'importance des supports de publication dans la diffusion de la poésie en langue étrangère. En effet, quelques poèmes ont été traduits en français mais leur dispersion sur différents supports (recueils, anthologies, revues) et médiums (livres, blogs) les rend difficilement accessibles au lectorat. De plus, il n'y a aucun référencement centralisant les initiatives de traduction d'une œuvre tant que celles-ci n'aboutissent pas à un volume publié. Le support du recueil « monographe » demeure donc essentiel à la diffusion d'une œuvre poétique. Par ailleurs, l'absence de recensement des traductions a révélé que les traducteurs et traductrices ne sont pas considéré-es à part entière comme des membres de la chaîne auctoriale. Bien que la reconnaissance du statut de la traduction ait considérablement progressé au cours des dernières décennies¹⁷¹, la présente étude de cas met donc en lumière qu'il existe un manque d'ordre structurel au sein du champ éditorial.

L'analyse du corpus a permis de fournir un premier élément de réponse pour comprendre pourquoi il n'y a encore aucun recueil de poèmes d'Adrienne Rich en français. En effet, ce corpus est constitué de traductions premières (Meschonnic 1973) : elles sont le fruit d'initiatives isolées et contiennent des tendances déformantes (Berman 1999) qui participent de l'acclimatation du texte étranger dans la langue-culture cible. Si ces tendances sont caractéristiques des traductions premières et qu'elles sont donc normales dans une certaine mesure, il est légitime de se demander si la qualité de certaines des traductions n'a pas été un frein à leur diffusion et à une réception plus avancée de l'œuvre poétique. C'est ce que permet de conclure l'opposition d'Adrienne Rich à la publication du recueil traduit par Chantal Bizzini.

¹⁷¹ Par exemple, il est désormais rare que les volumes traduits ne fassent pas figurer sur leur couverture le nom du traducteur ou de la traductrice.

L'étape clé que constitue la publication d'un volume traduit n'a pas encore été franchie. L'analyse du processus de conception d'un recueil de poèmes a permis de dépasser ce constat. Cette tâche, au carrefour de la création littéraire, de la traduction et de la diffusion commerciale, comprend de nombreux paramètres importants pour la réception qui sont fixés en amont par les acteurs et actrices de ce travail (traducteur·rices, éditeur·rices), seul·es ou en collaboration, notamment le choix d'une édition unilingue ou bilingue et la sélection des poèmes qui composeront le volume.

L'étude du corpus a été l'occasion de réaliser une première approche empirique du sous-champ éditorial de poésie traduite et d'identifier un deuxième élément de réponse concernant la réception en suspens en France de la poésie d'Adrienne Rich. La poésie ne représentant que 2% des traductions littéraires publiées en France (Sapiro 2008 : 164), nous avons découvert que l'implication des traducteurs et des traductrices résiste à la logique commerciale. Le rendement financier n'est recherché que pour permettre de publier d'autres volumes (Sapiro 2008), et les passeurs et passeuses, souvent bénévoles, traduisent, éditent, dirigent des volumes, œuvrent à la diffusion de la poésie traduite en organisant des événements publics, en permettant des rencontres, etc. Nous avons donc pu constater que, même si publier de la poésie traduite en France constitue une entreprise difficile qui demande une forte implication et une bonne connaissance des mécanismes qui régissent ce sous-champ éditorial (financements publics et privés, maisons d'édition et revues, événements publics, etc), celui-ci est dynamique car il est porté par des acteurs et actrices dévoué·es. Néanmoins, face à l'ampleur du travail à accomplir, les acteurs et actrices de ce champ éditorial ne peuvent prétendre à l'exhaustivité dans leurs choix de poètes et poétesses à traduire, puisqu'ils et elles concentrent leurs efforts sur des mouvements précis de poésie étatsunienne – modernisme, Language Poetry, Beat Generation, école de New York, ainsi que la poésie confessionnelle. Or, Adrienne Rich n'appartient à aucun de ces courants¹⁷².

Dans un troisième temps, la comparaison avec Sylvia Plath a fait émerger un autre facteur éclairant les problèmes de réception de l'œuvre d'Adrienne Rich en France. Toutes les œuvres de Plath ont fait l'objet d'au moins une traduction en France, et deux biographies ont été publiées, ce qui montre bien l'importance de sa vie privée dans la réception de ses textes. Même si la vie d'Adrienne Rich aurait pu être l'objet d'un intérêt et d'une exploitation similaires, l'autrice a pu contrôler de façon stricte la diffusion des informations relatives à sa

¹⁷² En effet, le champ éditorial français n'est pas encore paritaire en ce qui concerne les poètes et poétesses publié·es (Sapiro 2008). Mais on note parmi les auteurs et autrices de ces courants étatsuniens traduit·es en français une proportion importante de femmes, ce qui révèle que ce sous-champ éditorial ne reproduit pas les mécanismes à l'œuvre dans la diffusion de la littérature étrangère.

vie privée¹⁷³. En tant qu'intellectuelle connue, elle a fait le choix de partager des éléments biographiques en maîtrisant les modalités de ces révélations, ce qui est visible dans la pudeur qui entoure sa biographie, un volume dont l'objectif est militant : il s'agit de rendre visible sa vie en tant que lesbienne. Adrienne Rich a par ailleurs assuré le contrôle de ses archives déposées à la Schlesinger Library (certains dossiers ne seront consultables qu'à partir de 2050) et la postérité de son œuvre grâce au Adrienne Rich Literary Trust dirigé par son fils Pablo.

Enfin, s'il est réducteur de limiter la poésie d'Adrienne Rich à son contenu politique, tout invite à considérer que le féminisme étatsunien caractéristique de l'œuvre d'Adrienne Rich constitue potentiellement une entrave supplémentaire à la réception de son œuvre poétique en France. L'identification de l'autrice avec son pays d'origine est un élément équivoque pour sa réception dans ce contexte. Il aurait pu faciliter la traduction de sa poésie, puisque la majorité des textes littéraires traduits en France proviennent des États-Unis (Sapiro 2008). Néanmoins, cet élément a également pu freiner la réception de son œuvre d'un point de vue idéologique. En effet, le féminisme, de surcroît étatsunien, a fait l'objet, à partir des années 1990, de critiques conservatrices mais aussi progressistes, puisque la gauche française était particulièrement réfractaire à ce qu'elle nommait le « politiquement correct » importé des États-Unis et qu'elle associait au féminisme¹⁷⁴.

L'hypothèse de Marilyn Hacker selon laquelle le féminisme d'Adrienne Rich aurait pu retarder la réception de son œuvre est donc validée par notre étude. Cette réception en suspens s'explique également par le contexte d'« anti-amér-féminisme » français des années 1980 pointé par Judith Ezekiel (1995, 2002). Cependant, les circonstances de la réception du féminisme en France ont évolué rapidement ces dernières années, conditionnant directement la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich. François Cusset signalait en effet dans la postface à la réédition de *French Theory* en 2005 que les résistances qui s'élevaient contre les études de genre et plus largement les études culturelles étaient en train de disparaître rapidement. Par ailleurs, depuis 2016, l'affaire Weinstein, ainsi que les mouvements Me Too et Balance ton porc, ont permis au discours féministe suspendu au début des années 1980 de revenir au cœur des débats de société en France, dans lesquels l'on voit clairement se dessiner une opposition entre un féminisme de quatrième génération (intersectionnel, post-colonial, queer) qui habite

¹⁷³ À l'inverse, Sylvia Plath n'a pas eu l'opportunité de contrôler la diffusion des détails de sa vie privée puisque son œuvre a atteint la célébrité après son décès et en partie à cause des conditions de sa mort.

¹⁷⁴ Malgré tout, Adrienne Rich avait une posture de conciliatrice au moment de la scission du comité éditorial de *Questions féministes*, entre les deux camps qui s'opposaient. Étudier le féminisme en France et aux États-Unis pour comprendre dans quel contexte se situe l'œuvre d'Adrienne Rich a permis de prendre un recul critique particulier sur le mouvement féministe en France et a révélé le rôle de la poétesse à un moment clé du féminisme matérialiste qui a contribué à déterminer la place du féminisme dans les débats publics pendant les décennies à venir et jusqu'à aujourd'hui.

l'œuvre poétique d'Adrienne Rich, et les défenseurs et défenseuses d'un féminisme universaliste, pur produit de la société française¹⁷⁵.

Le contexte de réception de l'œuvre d'Adrienne Rich en France a donc évolué. Un autre facteur pourrait contribuer à cette réception : le passage à la postérité après le décès de la poétesse en 2012. Il est indéniable qu'Adrienne Rich faisait partie des grands poètes et poétesses de sa génération, comme l'accueil critique de son œuvre l'a montré tout au long de sa vie. L'enjeu est maintenant de savoir si son œuvre entrera dans la postérité au sein du canon littéraire étatsunien. Les nombreux ouvrages critiques et rééditions de ses textes qui ont été publiés aux États-Unis montrent un regain d'intérêt pour son œuvre et signifient la volonté d'en faire un bilan. On retrouve cette dynamique dans les langues étrangères, comme le polonais en 2016, le basque en 2017 – et le français si le recueil de Chantal Bizzini était publié.

La traduction constitue justement une modalité d'étude privilégiée des textes littéraires et participe de ce bilan. Par ailleurs, la traduction d'une œuvre est toujours un apport potentiel pour la langue-culture cible. Publier un recueil d'Adrienne Rich en français contribuerait au dynamisme du champ littéraire. De surcroît, la France et les pays francophones pourraient bénéficier de la traduction de l'œuvre poétique d'Adrienne Rich entre autres en raison de l'articulation entre personnel, poétique et politique qu'elle donne à lire et qui en fait une œuvre importante aux États-Unis et au-delà. Ce serait l'occasion de rendre disponible pour le lectorat francophone une œuvre différente de celles qui sont traduites puisqu'elle ne s'inscrit dans aucun des mouvements ou sensibilités qui sont le plus traduits en France¹⁷⁶, depuis que la figure de l'écrivain·e engagé·e s'est éclipsée dans ce pays dans les années 1980. Pourtant, il faut être conscient·e de la portée restreinte du genre poétique en France, comme le révèle l'affirmation en demi-teinte de Jean-Michel Maulpoix : « La poésie française contemporaine est aussi vivante que diverse. En dépit de propos réitérés sur la 'crise' qui l'affecte, elle subsiste souterrainement et trace un chemin peu visible, au cœur de l'expérience de la littérature et sur les marges de sa diffusion¹⁷⁷. » On ne peut que comparer ce dynamisme relatif à la popularité du genre poétique aux États-Unis.

Pour contribuer davantage à la vitalité du champ de la poésie en France, traduire une œuvre majeure comme celle d'Adrienne Rich est essentiel. C'est pourquoi dans la dernière partie de cette thèse les différents paramètres qui entrent dans la conception d'un recueil ont été envisagés, mais aussi les modalités concrètes de ce transfert interlinguistique. L'étude des

¹⁷⁵ À ce sujet, Christine Delphy a publié en 2010 *Un universalisme si particulier, Féminisme et exception française*, Syllepse, Paris, 2010.

¹⁷⁶ Il serait intéressant d'étendre cette réflexion à d'autres pays francophones.

¹⁷⁷ Jean-Michel Maulpoix, *La poésie française depuis 1950* (consulté le 17/14/19) <http://www.maulpoix.net/Diversite.html>

traductions déjà publiées a permis de déterminer des critères à prendre en compte dans le processus de traduction, en premier lieu les effets liés à la forme généralement plus brève en anglais. La poésie d'Adrienne Rich est également caractérisée par des constructions lexicales et syntaxiques non-normées qui structurent la forme mais aussi les réseaux figuratifs et révèlent souvent le questionnement du genre grammatical. Grâce à une lecture microtextuelle consciente de ces éléments saillants, on peut mettre en œuvre une méthode de traduction qui correspond à la fois à la transformance proposée par Barbara Godard et à la fidélité abusive qui représente pour Lawrence Venuti une modalité de traduction qui remet en cause l'hégémonie des langues-cultures majeures (Lewis 1985 ; Venuti 1995). Ainsi, ce sont les caractéristiques intrinsèques de l'œuvre qui dictent le processus du traduire et autorisent des créations dans l'espace de la langue-culture cible tout en affirmant la présence d'une subjectivité traduisante.

Pour terminer, nous avons constaté l'homogénéité qui existe entre les théories de la traduction de poésie et du genre et le féminisme illustré dans la poésie d'Adrienne Rich. En effet, les théories de la traduction de poésie mais aussi de la traduction du genre retrouvent en de nombreux points les idées d'Edouard Glissant, auquel Rich fait souvent référence dans ses derniers recueils d'essais et de poèmes. Ces affinités révèlent une des caractéristiques fondamentales de la poésie de l'autrice qui réunit les catégories que sont la traduction et la création poétique. Comme l'affirme Sandra Bermann, l'intertextualité riche et protéiforme de la poésie de Rich, incluant sa propre pratique de traduction, constitue une esthétique transformatrice qui réalise le projet poético-politique de l'autrice inspiré de la relation glissantienne et en symbiose avec elle.

Malgré les éléments de réponse qui ont pu être avancés, les résultats de la présente étude ne permettent pas de clore l'analyse de la réception en France de l'œuvre d'Adrienne Rich, et certaines pistes de réflexion qui dépassaient l'objet de la présente étude nous ont amenée à nous contenter de les esquisser. Certaines d'entre elles mériteraient pourtant d'être approfondies. La première partie de cette thèse s'est intéressée aux pratiques des traducteurs et traductrices et à leur profil. Il serait pertinent d'étudier davantage le rôle des traducteurs et traductrices face à une poésie féministe, comme le suggère Luise Von Flotow (2013) : en quoi le genre du traducteur ou de la traductrice influe-t-il sur sa pratique ? Les enjeux politiques de l'œuvre sont-ils pris en compte et rendus efficacement en traduction ? Dans le cas inverse, en quoi le non-respect de la charge politique des poèmes modifie-t-il leur impact dans la langue-culture cible ?

Dans la deuxième partie, nous avons étudié les facteurs qui ont contribué à cette réception en suspens en France. Pour prolonger ce travail, une étude comparée de la réception de l'œuvre d'Adrienne Rich en France et dans d'autres pays permettrait de mieux comprendre

les mécanismes en jeu dans la réception de cette œuvre qui présente une double complexité en traduction : le genre/*gender* et le genre poétique. Envisager la traduction du genre/*gender* et de la poésie amène également à s'interroger sur les rapports entre militantisme et littérature, en particulier aujourd'hui, à l'heure de la quatrième vague féministe. On pourrait aussi s'intéresser aux liens entre les essais et les poèmes d'Adrienne Rich dans la réception par le lectorat : pourquoi la réception des essais apparaît-elle comme une première étape précédant celle des poèmes ? Enfin, en ce qui concerne la diffusion de l'œuvre, les possibilités du numérique pourraient être explorées : le numérique, comme la traduction, est une forme qui peut dynamiser le champ de la poésie dans sa diffusion et surtout dans sa capacité à toucher le lectorat¹⁷⁸. La popularité de nouvelles poétesses féministes connectées signale qu'un tel questionnement mérite d'être prolongé¹⁷⁹.

L'impact contemporain de la poésie d'Adrienne Rich a été évoqué dans la dernière partie de cette thèse. En effet, aujourd'hui, le bilan de cette œuvre prolifique reste à faire. Comme nous l'avons souligné, la critique est en train de se saisir de cette œuvre poétique dans son intégralité, mais aussi dans ses non-dits¹⁸⁰. Il serait porteur de s'interroger sur les mécanismes qui contribuent ou non à inscrire une œuvre dans la postérité littéraire. Un auteur ou une autrice reconnue de son vivant n'entre pas nécessairement dans le canon littéraire. La comparaison avec le traitement de la biographie de Sylvia Plath est révélatrice de ces dynamiques et pourrait être développée. On peut donc se demander si mettre en avant des éléments biographiques de la vie d'Adrienne Rich faciliterait une réception élargie de son œuvre en France.

Parmi les nombreuses perspectives qui ont pu émerger tout au long de notre travail, nous tenons à mettre en exergue trois d'entre elles que nous souhaiterions explorer dans des recherches ultérieures. Tout d'abord, ce travail s'est révélé être un terrain propice à l'exploration du sous-champ de la réception de la poésie traduite en France. En effet, les outils de recensement des poèmes traduits s'avèrent limités, ce qui a pour effet de rendre invisible le travail des traducteurs et traductrices au sein de la chaîne auctoriale. Pour réfléchir davantage à ce problème, il serait intéressant de se pencher sur les moyens de répertorier les traductions isolées, ce qui mène également, comme nous l'avons signalé, à mesurer la réception d'une œuvre en dehors du support du livre et à travers les revues.

¹⁷⁸ Le potentiel de la mise en page dynamique pourrait également être exploré.

¹⁷⁹ Cheek Magazine, Féministes et connectées, comment les poétesses nouvelle génération font bouger les lignes [en ligne] 20 février 2019 (consulté le 17/04/19) cheekmagazine.fr/culture/feminisme-poetesses-instagram/?fbclid=IwAR0dEeYzcoRXkZ_-jA1E4lh4sPmN-09kKKt38yKLOZKiH3ZH4IktprfnNnY

¹⁸⁰ Voir à ce sujet l'article de Michelle Dean sur la correspondance personnelle d'Adrienne Rich qui s'intéresse à la biographie de l'autrice et à son rôle public dans le mouvement féministe.

La deuxième partie de cette thèse ouvre sur d'autres perspectives en lien avec le féminisme de l'autrice. La consultation des archives d'Adrienne Rich a révélé qu'elle avait essayé d'être une force conciliatrice au moment où les féministes françaises se déchiraient, au début des années 1980. Il serait intéressant d'étudier davantage le rôle que la poétesse a joué à ce moment-là et peut-être au-delà. Dans cette étude de la réception centrée sur l'histoire des idées, il serait bénéfique de prendre en compte un aspect de l'œuvre d'Adrienne Rich qui était central dans ses liens avec les féministes françaises : l'affirmation de son lesbianisme dans ses poèmes comme dans ses essais¹⁸¹.

Troisièmement, les modalités de diffusion de la poésie traduite ont été envisagées. En cela, la dernière partie de cette thèse ouvre la possibilité d'une traduction de l'œuvre et permet d'envisager la publication d'un recueil. Compte tenu de l'ampleur de cette tâche, elle pourrait être l'objet d'un travail collaboratif, à l'image des ateliers de traduction de la Fondation Royaumont. C'est une démarche à l'intersection de la recherche et de la pratique de la traduction, dans la continuité de la monographie de Myriam Diaz Diocaretz (1985 ; 1986 pour le recueil de poèmes) dans la continuité de laquelle ce travail s'inscrit. D'autre part, ce travail serait l'occasion de s'appuyer sur un exercice empirique pour analyser les enjeux de la traduction du genre/*gender* en poésie en prolongeant la réflexion de Sandra Bermann (2014) sur l'apport de la théorie glissantienne pour l'analyse de la poésie d'Adrienne Rich, mais également sur la pratique de la traduction.

Les conclusions auxquelles nous sommes parvenue dans cette thèse et les nombreuses pistes d'exploration qu'elle ouvre font de l'œuvre d'Adrienne Rich, qui a été pendant longtemps sous-estimée voire mise à l'écart, un objet d'étude très riche qui, nous l'espérons, sera mis à l'honneur dans de nombreuses recherches à venir.

¹⁸¹ C'est en effet l'essai « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » que les deux camps souhaitaient traduire. De plus, le roman graphique d'Alison Bechdel *Are you my Mother?* donne à voir l'importance du lesbianisme d'Adrienne Rich dans la réception de son œuvre, un aspect qu'il serait intéressant de développer du point de vue de la traduction en français et dans d'autres langues.

BIBLIOGRAPHIE

I. L'œuvre d'Adrienne Rich et ses traductions

I.1. L'œuvre d'Adrienne Rich¹⁸²

Recueils de poésie

A Change of World, New Haven: Yale University Press, 1951.

The Diamond Cutters, New York: Harper & brothers, 1955.

Snapshots of a Daughter-in-Law: Poems, 1954-1962, New York: Harper & Row, 1963.

Necessities of life: Poems, 1962-1965, New York; London : Norton, 1966.

Selected Poems, London: Chatto & Windus, 1967.

Leaflets, Poems 1965-1968, New York; London : Norton, 1969.

The Will to Change: Poems 1968-1970, New York; London: Norton, 1971.

Diving into the Wreck, Poems 1971-1972, New York ; London : Norton, 1973.

Poems: Selected and New, 1950-1974, New York; London: Norton, 1975.

The Dream of a Common Language, Poems 1974-1977, New York; London: Norton, 1978.

A Wild Patience Has Taken Me this Far: Poems 1978-1981, New York; London: Norton, 1982.

Sources, Woodside : Heyeck Press, 1983.

The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New, 1950-1984, New York; London: Norton, 1984.

Your Native Land, Your Life: Poems, New York; London: Norton, 1986.

Time's Power: Poems, 1985-1988, New York; London: Norton, 1989.

An Atlas of the Difficult World: Poems 1988-1991, New York; London: Norton, 1991.

Adrienne Rich's Poetry and Prose, deuxième édition, New York; London: Norton, 1993 (A Norton Critical Edition).

Collected Early Poems, 1950-1970, New York; London: Norton, 1993.

Dark Fields of the Republic: Poems, 1991-1995, New York; London: Norton, 1995.

Selected poems, 1950-1995, County Clare: Salmon Publishing, 1996.

Midnight Salvage: Poems, 1995-1998, New York; London: Norton, 1999.

Fox: Poems 1998-2000, New York; London: Norton, 2001.

The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New, 1950-2001, New York; London: Norton, 2002.

The School Among the Ruins: Poems, 2000-2004, New York; London: Norton, 2004.

Telephone Ringing in the Labyrinth: Poems 2004-2006, New York; London: Norton, 2007.

Tonight No Poetry Will Serve: Poems 2007-2010, New York: Norton, 2010.

GELPI, Albert, Charlesworth, GELPI, Barbara, MILLIER, Brett C. (éd.), *Selected Poems: 1950-2012*, New York: Norton, 2018.

RANKINE, Claudia (éd.), *Collected Poems: 1951-2012*, New York; London: Norton, 2016.

¹⁸² Pour plus de détails ainsi que pour une chronologie de la vie de l'autrice, voir *The Adrienne Rich Literary Trust* <https://adriennerich.net>

Prose (sélection)

Recueils d'essais

Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution, New York; Norton, 1976.

On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose, 1966–1978, New York; London: Norton, 1979.

Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose, 1979–1985, New York; London: Norton, 1986. avec notamment “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” et “Split at the Root”.

What Is Found There: Notebooks on Poetry and Politics, New York; London: Norton, 1993.

Arts of the Possible: Essays and Conversations, New York: Norton, 2001.

Poetry and Commitment: An Essay, New York: Norton, 2007.

A Human Eye: Essays on Art in Society, 1997–2008, New York: Norton, 2009.

GILBERT, Sandra M. (éd.), *Essential Essays: Culture, Politics, and the Art of Poetry*, New York: Norton, 2018.

Articles

The Kingdom of the Fathers, *Partisan Review*, n°43, printemps 1975.

Foreword. Bankier, Joanna (éd), *The Other Voice, Twentieth-Century Women’s Poetry in Translation*, New York: Norton, 1976.

A dangerous and indispensable art. A review of ‘Iraqi Poetry Today’, *Poetry International*, [en ligne] Rotterdam : the Poetry International Foundation, 4 juillet 2003 (consulté le 20/02/19) https://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/collection/article_item/int_article/355/A-dangerous-and-indispensable-art

Biographie

BULKIN, Elly, An Interview with Adrienne Rich, *Conditions: One*, avril 1977, pp. 58-60; *Conditions: Two*, octobre 1977, pp. 53-66.

DEAN, Michelle, The Wreck. Adrienne Rich’s feminist awakening, glimpsed through her never-before-published letters, *The New Republic* [en ligne] 3 avril 2016 (consulté le 02/06/18) <https://newrepublic.com/article/132117/adrienne-richs-feminist-awakening>

ELFENBEIN, Madeleine, Sontag v. Rich: Or, Before Feminism Went Pastel, *The New Yorker* [en ligne] 12 mai 2009 (consulté le 20/04/19) <https://www.newyorker.com/books/page-turner/sontag-v-rich-or-before-feminism-went-pastel>

O’MAHONEY, John, Poet and pioneer, *The Guardian* [en ligne], 15 juin 2002 (consulté le 24/04/19) <https://www.theguardian.com/books/2002/jun/15/featuresreviews.guardianreview6>

SICKELS, Amy, *Adrienne Rich*, Philadelphia: Chelsea House pub., 2005 (Gay and Lesbian writers).

The Adrienne Rich Literary Trust [en ligne] (consulté le 23/04/19) <https://adriennerich.net>

Archives d’Adrienne Rich

Papers of Adrienne Cecile Rich, poet, author, feminist, and teacher, 1927-1999, Schlesinger Library, Radcliffe Institute for Advanced Studies, Cambridge, Massachusetts, Etats-Unis. (Consultés en août 2014).

Anthologies incluant des poèmes de Rich (sélection)

AISENBERG, Nadia, *We Animals - Poems of our World*, San Francisco: Sierra Club Books, 1989.

FRIEBERT, Stuart, YOUNG David Samuel (éd.), *The Longman anthology of contemporary American poetry, 1950-1980*, New York; London: Longman, 1989.

LEHMAN, David, BREHM, John (éd.), *The Oxford Book of American Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 2006.

LEHMAN, David (éd.), *The Best American Poetry :1990s-2000s*, New York: Scribner, 2000.

PARINI, Jay (éd.), *The Columbia Anthology of American Poetry*, New York: Columbia University Press, 1995.

ROSENWALD, Lawrence Alan, *War no more: three centuries of American antiwar and peace writing*, New York: The Library of America, 2016.

TRAVISANO, Thomas J., ROMAN, Camille, GOULD AXELROD, Steven (éd.), *Anthology of American Poetry: Vol. III: Postmodernisms 1950-Present*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2012.

VENDLER, Helen (éd.), *The Anthology of Contemporary American Poetry*, New York: I.B. Tauris, 2003.

I.2. Corpus : traductions en français

Poésie

Monographie (jamais parue)

BIZZINI, Chantal, *Paroles d'un monde difficile*, Paris : Circé, 2009.

Amazon [en ligne], Paroles d'un monde difficile (consulté le 24/04/2018) https://www.amazon.fr/gp/product/2842422201/ref=ox_sc_sfl_title_10?ie=UTF8&psc=1&smid=A1X6FK5RDHNB96

Fnac [en ligne], Paroles d'un monde difficile (consulté le 24/04/2018) <https://livre.fnac.com/a1953661/Adrienne-Cecile-Rich-Paroles-d-un-monde-difficile?oref=6e4fcb41-79a5-2806-9339-65d88e1232>

Magazine, revues

BERRADA, Omar, Images pour Godard, *Action Poétique*, n° 201, 2010. [traduction de « Images for Godard », *The Will to Change*, 1971]

BIZZINI, Chantal, Plongée dans le naufrage, *Rehauts*, n° 11, printemps 2003 [traduction de « Diving Into The Wreck », *Diving Into the Wreck*, 1973]

BIZZINI, Chantal, Un Atlas du monde difficile, *Europe*, avril 2012, n° 996 [traduction de « An Atlas of a Difficult World », *An Atlas of the Difficult World*, 1991] pp. 259-279.

----- Victoire [traduction de « Victory », *Fox*, 2001] pp.280-282.

CHAPRON, François, Integrity, *Translations*, vol. 4, 2012 (traduction de « Integrity », *A Wild Patience Has Taken Me this Far*, 1982).

MALROUX, Claire, Depuis une vieille maison d'Amérique, *Le Nouveau Recueil*, n° 49, décembre 1998-février 1999, pp. 57-75 [traduction de « From an Old House in America », 1974, *Poems: Selected and New, 1950-1974*, 1974].

---- Dédicaces [traduction de « Dedications », extrait de « An Atlas of a Difficult World », 1991, *An Atlas of the Difficult World*, 1991].

OUMHANI, Cécile, Viol, *Siècle 21*, n° 21, automne-hiver 2012 [Traduction de « Rape », *Diving into the Wreck*, 1973].

Anthologies

APERT, Olivier (éd., trad.), D'une vieille maison en Amérique, *Women, une anthologie de la poésie féminine américaine du XXème siècle*, Paris : Le Temps des Cerises, 2014 [traduction de « From an Old House in America », 1974, *Poems 1959-1974*] (Sélection)

---- Viol [traduction de « Rape », *Diving into the Wreck*]

---- À l'heure nord-américaine [traduction de « North American Time », 1983, *Your Native Land, Your Life*, 1986]

« En s'engouffrant dans l'épave » [traduction de « Diving into the Wreck », *Diving Into the Wreck*, 1973]

ARMENGAUD, Françoise, La Lionne, *Apprendre à lire l'heure dans l'œil des chats ou De l'émerveillement causé par les bêtes*, Paris: Kimé, 2016. [traduction de « The Lioness », *The Dream of a Common Language*, 1978].

NISSIM, Rina (éd.), ARMENGAUD, Françoise (trad.), Archaïque, *La contrainte à l'hétérosexualité et*

autres essais, Genève : Éditions Mamamélis, 2010. Copublié par *Nouvelles Questions féministes*. [traduction de « Archaic », *Time's Power*, 2007].

---- Quantité inconnue [traduction de « Unknown », *Time's Power*, 2007].

KATZ, Eliot, HAYE, Christian (éd.), COMBES, Francis, et al. (éd. française), APERT, Olivier (trad.), *Le Bois du rêve, Changer l'Amérique : anthologie de la poésie protestataire des Etats-Unis (1980-1995)*, Paris : Le Temps des Cerises, 1997 [traduction de « Dreamwood », *Time's Power*, 1989]

---- Division du travail [traduction de « Division of Labor », *Time's Power*, 1989]

---- À l'heure nord-américaine [traduction de « North American Time », *Your Native Land, Your Life*, 1986]

Sur internet

TALVAZ, Anne, « A Judith, Pour prendre congé », [en ligne] Poezibao (consulté le 11/05/13) [traduction de "To Judith, Taking Leave", 1962, *The fact of a Doorframe, Poems selected and new 1950-1984*] http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/07/anthologie_perm_16.html

Mémoire

VON LENNEP, Thibaut, *Adrienne Rich : traduction de poèmes choisis*, mémoire de Master 2ème année, université de Rouen, 2005

----, Char, *Poezibao* [en ligne] (consulté le 04/08/15) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/07/anthologie_perm_19.html

Traduction d'extraits de poèmes

GODI-TKATCHOUK, Patricia, Du 'deuxième sexe' à 'l'autre femme', ou les voi(es)x de l'écriture de la différence dans l'œuvre d'Adrienne Rich, de *A Change of World* (1951) à *The Dream of a Common Language* (1978), *Voi(es)x de l'autre, poètes femmes XIXème-XXIème siècles*, Clermond-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, pp.329-350.

GODI-TKATCHOUK, Patricia, La volonté de changer. La venue à l'écriture 'en tant que femme' dans la poésie d'Adrienne Rich, *Europe*, avril 2012, n° 996, pp. 245-258.

LEMARDELEY-CUNCI, Marie-Christine, *Adrienne Rich, Cartographies du silence*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1990.

Essais

ARMENGAUD, Françoise, et al. (trad.), *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, Mamamélis, Genève, 2010 (en collaboration avec *Nouvelles Questions féministes*)

COMPARAT, Françoise, STEWART, Danièle (trad.), *La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne*, *Nouvelles Questions féministes*, Paris : Editions Tierce, 1981 [traduction de « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », 1980]

FAURE-COUSIN, Jeanne, *Naître d'une femme : La maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris : Denoël-Gonthier, 1980 [traduction de « Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution », 1976]

GIROUARD, Lisette, BOUCHARD, Louise (trad.), *Les femmes et le sens de l'honneur : quelques réflexions sur le mensonge*, Montréal : Editions du Remue-Ménage, 1979. [traduction de *Women and Honor: Some Notes on Lying*, Pittsburgh: Motherroot, 1977)

MIGRENNE, Jean, Credo d'une fervente sceptique, *Europe*, avril 2012, n° 996 [traduction de « Credo of a Passionate Skeptic », *Arts of the Possible: Essays and Conversations*, Norton, New York, 2001]

Biographies ou interviews des traducteurs et éditeurs

BIZZINI, Chantal, in *Maison des Écrivains et de la Littérature* [en ligne] Paris : Maison des écrivains et de la littérature (consulté le 18/04/19), <http://www.m-e-l.fr/chantal-bizzini,ec,1225>

CRUSE, Philippine, Florence Trocmé : La poésie rend libre, Viabooks [en ligne] 2 mars 2017 (consulté

le 18/04/19) <http://www.viabooks.fr/interview/florence-trocme-poesie-liberte-printemps-des-po%C3%A8tes-poezibao-16063>

GOSZTOLA, Mathieu, Entretien avec Florence Trocmé, rédactrice en chef de Poezibao et du Flotoir, *La Cause Littéraire : servir la littérature* [en ligne] 21 septembre 2013 (consulté le 18/04/19) <http://www.lacauselitteraire.fr/entretien-avec-florence-trocme-redactrice-en-chef-de-poezibao-et-du-flotoir>

HACKER, Marilyn, in *En attendant Nadeau* [en ligne], Issy-les-Moulineaux : association En attendant Nadeau, 2017 (consulté le 18/04/19) <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/12/05/revues-9-crieur/>

MALROUX, Claire, Poezibao [en ligne] mai 2005 (consulté le 18/04/19) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2005/05/claire_malroux.html

OUMHANI, Cécile, Biobibliographie [en ligne] (consulté le 12/04/19) <https://cecileoumhani.wordpress.com/biobibliographie/>

PARA, Jean-Baptiste, in *Maison des Ecrivains et de la Littérature* [en ligne] Paris : Maison des écrivains et de la littérature (consulté le 18/04/19) <http://www.m-e-l.fr/jean-baptiste-para,ec,194>

TALVAZ, Anne, in *Maison des Ecrivains et de la Littérature* [en ligne] Paris : Maison des écrivains et de la littérature (consulté le 18/04/19) <http://www.m-e-l.fr/anne-talvaz,ec,788>

Omar Berrada : le fugitif de l'identité, *Bibliobs* [en ligne] 27 février 2008, (consulté le 18/04/19) <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20080227.BIB0783/omar-berrada-le-fugitif-de-l-039-identite.html>

I.3. Traductions dans d'autres langues (sélection)

Voir le tableau récapitulatif (introduction)

Italien

BORGHI, Liana, *Esplorando il relitto*, Rome : Savelli, 1979. [Traduction de *Diving Into the Wreck*]

VEZZALI, Maria Luisa (trad.), *Cartografie del silenzio*, Milan : Crocetti editore, 2000. [anthologie]

VEZZALI, Maria Luisa (trad.), *La guida nel labirinto*, Milan : Crocetti editore, 2011. [anthologie]

Espagnol (Chili)

DIAZ-DIOCARETZ, Myriam (trad.), *Antología Poética 1951-1981*, Préface d'Adrienne Rich, Madrid : Visor, 1986. [anthologie]

SANCHEZ GOMEZ, Maria Soledad (trad.), *Adrienne Rich. Poemas (1963-2000)*, Séville : Editorial Renacimiento, 2002. [anthologie]

Allemand

STEFAN, Verena, MEIXNE, Gabriele (trad.), *Der Traum einer gemeinsamen Sprache - Gedichte 1974 – 1977*, München : Verlag Frauenoffensive, 1982. [traduction de *The Dream of a Common Language*]

Néerlandais

MEIJER, Maaïke (trad.), *Een En Twintig Liefdesgedichten*, Utrecht : Vrouw Holle, 1980. [traduction de *Twenty One Love Poems*]

MEIJER, Maaïke (trad.), *Keuze uit de gedichten 1950-1984*, Amsterdam : Feministische Uitgeverij Sara, 1986. [anthologie]

Polonais

GŁUSZAK, Jakub (trad.), *21 wierszy miłosnych*, Stronie Śląskie : Biuro Literackie, 2016.

Portugais

RAMALHO SOUSA SANTOS, Maria Irene, VARESE ANDRADE, Monica, *Uma paciência selvagem : antologia poética*, Lisbonne : Cotovia, 2008. [anthologie]

Basque

BERASATEGI, Maialen, Adrienne Rich, Editions Susa, 2017 (collection Munduko Poesia Kaierak).

Chinois

SONG, Meihua, *Selected poems of Adrienne Rich*, éditeur inconnu, 2011.

Coréen

Traducteur inconnu, *The Fact of a Doorframe: Adrienne Rich, 1950-2001*, Moon Hakgwajisungsa, Séoul, 2011.

II. Critique littéraire : poésie

II.1. Sur la poésie de Rich

Monographies

CHARLESWORTH, Barbara, GELPI, Albert (éd.), *Adrienne Rich's Poetry and Prose*, second edition, New York : Norton Critical Edition, 1993.

COLBY LANGDELL, Cheri, *Adrienne Rich, The Moment of Change*, Westport : Praeger, 2004.

COOPER, Robert Jane (éd.), *Reading Adrienne Rich. Review and Revisions, 1951-1981*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1984.

DIAZ-DIOCARETZ, Myriam, *The Transforming Power of Language: The Poetry of Adrienne Rich*, Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1984.

GODI, Patricia, GODI-TKATCHOUK, Patricia, *Voi(es)x de l'autre, poètes femmes XIXème-XXIème siècles*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

HEDLEY, Jane, *I Made you to Find me, The Coming of Age of the Woman Poet and the Politics of Poetic Address*, Columbus : Ohio State University, 2009.

KEYES, Claire, *The Aesthetics of Power: The Poetry of Adrienne Rich*, Athens : University of Georgia Press, 1986.

LEMARDELEY-CUNCI, Marie-Christine, *Adrienne Rich, Cartographies du silence*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1990.

RILEY, Jeannette E., *Understanding Adrienne Rich*, Columbia : University of South Carolina Press, 2016.

STEIN, Karen F., *Adrienne Rich: Challenging Authors*, Rotterdam : Sense Publishers, 2017.

TEMPLETON, Alice, *The Dream and the Dialogue: Adrienne Rich's Feminist Poetics*, Knoxville : University of Tennessee Press, 1994.

Articles

BERE, Carol, *The Road Taken: Adrienne Rich in the 1990s*, *The Literary Review*, vol. 43, n° 4, été 2000, pp. 550-561.

BERMANN, Sandra, *Re-vision and/as Translation: the Poetry of Adrienne Rich*, VON FLOTOW, Luise (éd.), *Translating Women*, Ottawa : University of Ottawa Press, 2011.

EAGLETON, Mary, *Adrienne Rich, Location and the Body*, *Journal of Gender Studies*, vol. 9, n° 3, 2000.

ERKKILA, Besty, *Dickinson and Rich: Toward a Theory of Female Poetic Influence*, *American Literature*, vol. 56, n° 4, décembre 1984, pp. 541-559.

ROGER GILBERT, *Whiz Kids at Eighty (II)*, *Michigan Quarterly Review*, vol. XLVII, n° 3, été 2008 (consulté le 25/04/19) <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0047.319>

HACKER, Marilyn, "Snapshots of a Daughter-in-Law": *The Young Insurgent's Commonplace Book*,

Field, Adrienne Rich: A Symposium, automne 2007.

---- The Mimesis of Thought: On Adrienne Rich's Poetry, *Virginia Quarterly Review*, vol. 82, n° 2, printemps 2006, pp. 230-235.

VAN DYNE, Susan, The Mirrored Vision of Adrienne Rich, *Modern Poetry Studies*, n° 8, 1978, pp. 140-173.

Critiques de recueils ou de poèmes de Rich

BERE, Carol, Poetry in Motion. Review of *Fox, Poems 1998-2000*, *The Washington Post* [en ligne] 1er novembre 2001 (consulté le 30/05/18) https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/2001/11/11/poetry-in-motion/b7d7d70c-7b70-41f0-bdea-4f90706e0cac/?noredirect=on&utm_term=.eb69502153b7

JACKSON, Peter, Adrienne Rich, *Midnight Salvage: Poems 1995-1998*, *Women's Studies*, vol. 28, 1999, pp. 711-716.

JONG Erica, On "Diving into the Wreck", *Modern American Poetry* [en ligne], vol. inconnu, 1973 (consulté le 01/08/17) <http://www.modernamericanpoetry.org/criticism/erica-jong-diving-wreck>

KOESTENBAUM, Wayne, Adrienne Rich's Poetry Became Political, but It Remained Rooted in Material Fact, *The New York Times* [en ligne] 15 juillet 2016, (consulté le 01/08/17) <https://www.nytimes.com/2016/07/17/books/review/adrienne-rich-collected-poems-1950-2012.html>

LI, Jessie, Radical Hope in "An Atlas of the Difficult World", *The Atlantic* [en ligne] 1er avril 2017, (consulté le 12/05/18) <https://www.theatlantic.com/notes/2017/04/radical-hope-in-adrienne-richs-an-atlas-of-the-difficult-world/523053/>

ORR, David, *Midnight Salvage* by Adrienne Rich, *Poetry*, vol. 176, n° 5, 2000, pp. 286-289.

TROCME, Florence, Adrienne Rich à Paris hier soir, Poezibao [en ligne] Juillet 2006 (consulté le 18/04/19) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/07/adrienne_rich_p.html

WERNER, Craig, Trying to Keep Faith: Adrienne Rich's "Usonian Journals 2000", *The Virginia Quarterly Review* [en ligne] vol. 82, n° 2, printemps 2006 (consulté le 23/09/18) <https://www.vqr.org/essay/trying-keep-faith-adrienne-rich%E2%80%99s-sonian-journals-2000>

WOJAHN, David, An Atlas of the Difficult World: "Where are we moored? What are the bindings? What behooves us?", *Field: Contemporary Poetry and Poetics*, n° 77, automne 2007, pp. 67-71.

II.2. Poésie aux États-Unis

Critiques

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, deuxième édition (1973), Oxford : Oxford University Press, 1997.

McCLATCHY, J.D., *White Paper on Contemporary American Poetry*, New York : Columbia University Presse, 1989.

ROMBES, Nicholas, "The Dark Mystery of Emily Dickinson's 'Master' Letters", *The Rumpus*, [en ligne] 18/05/2011 (consulté le 07/06/18) <http://therumpus.net/2011/05/the-dark-mystery-of-emily-dickinsons-master-letters/>

Anthologies

BAYM, Nina (éd.), *Norton Anthology of American Literature*, vol.s D et E, New York : Norton, 2007.

ELLMANN, Richard (éd.), *Norton Anthology of Modern Poetry*, New York : Norton, 1988.

HAMILTON, Ian. *The Oxford Companion to Twentieth-Century Poetry*, Oxford : Oxford University Press, 1994.

MOORE, Geoffrey, *The Penguin Book of American Verse*, London : Penguin Books, 1989.

COLEMAN, Jeffrey L. (éd), *Words of Protest, Words of Freedom: Poetry of the American Civil Rights Movement and Era*, Durham : Duke University Press, 2012.

HOOVER, Paul, *Postmodern American Poetry: a Norton Anthology*, New York : Norton, 1994.

RAMAZANI, Jahan et al. (éd), *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry*, troisième édition, New York : Norton, 2003.

ROSENTHAL, Macha L. et al. (éd), *Poetry in English: an Anthology*, Oxford : Oxford University Press, 1987.

TRODD, Zoe (éd), *American Protest Literature*, Cambridge : Harvard University Press, 2006.

II.3. Généralités et théorie critique

Monographies

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Seuil, 1996.

COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion, 1966.

Article

BERMANN, Sandra, Translation as Relation and Glissant's Work, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 16, n° 3, Purdue University Press, 2014.

Usuels

BALDICK, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, deuxième édition, Oxford : Oxford University Press, 1990, 2001.

DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, quatrième édition, Paris : Armand Colin, 2016.

GRELLET, Françoise, *A Handbook of Literary Terms*, Paris : Hachette Supérieur, 1996.

RIVKIN, Julie, RYAN, Michael, *Literary Theory: an Anthology*, deuxième édition, Maiden : Blackwell, 2004.

Sur internet

BURTON, Gideon O., *Silva Rhetoricae* [en ligne], Brigham Young University (consulté le 01/08/18) <http://rhetoric.byu.edu/>

III. THÉORIES DE LA TRADUCTION

III.1. Traduire la poésie d'Adrienne Rich

DIAZ-DIOCARETZ, Myriam, *Translating Poetic Discourse: Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich*, Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins, 1985.

III.2. Traduction de poésie

Monographies

BONHOMME, Béatrice, et SYMINGTON, Micéala (éd.), *Le rêve et la ruse dans la traduction de la poésie*, Paris : éditions H. Champion, 2008

BONNEFOY, Yves, *L'Autre langue à portée de voix*, Paris : Seuil, 2013 (La librairie du XXIème siècle).

ETKIND, Efim, *Un art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*, Paris : L'Age d'homme, 1982.

PRETTE, Antonio, *A l'ombre de l'autre langue – Pour un art de la traduction*, Cadenet : Editions Chemin de Ronde, 2013. [traduit de l'italien par Danièle Robert]

OSEKI-DEPRE, Inès, *Traduction et poésie*, Paris : Maisonneuve et Larose, 2004.

Actes de colloque

Traduire la poésie, *Palimpsestes*, n° 2, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

Articles

BONNEFOY, Yves, La traduction de la poésie, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris : Mercure de France, 1990.

CONNOLLY, David, Poetry Translation, BAKER, Mona (éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres ; New York : Routledge, 1998, pp. 171-176.

MESCHONNIC, Henri, Poétique de la traduction, *Pour la poétique II*, Paris : Gallimard, 1973.

SAEZ HERMOSILLA, Teodoro, Pour traduire la poésie : notes et notations, *Meta : journal des traducteurs*, vol. 35, n° 3, 1990, pp. 215-224.

SALAUN, Serge, Traduire sans trahir ? Traduire la poésie, *Les Langues néo-latines*, n° 325, Champigny, juin 2003, pp 105-116.

III.3. Traduction littéraire

Monographies

BASSNETT, Susan, LEFEVERE, André (éd.), *Translation, History and Culture*, Londres; New York : Pinter, 1990.

BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du Lointain*, Paris : Seuil, 1999.

BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allemagne Romantique*, Paris : Gallimard, 1984.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard, 1995.

BERMANN, Sandra, "Performing Translation", PORTER, Catherine (éd.), *A Companion to Translation Studies*, première édition, Chichester : John Wiley & Sons, 2014, pp. 285-297.

BONNEFOY, Yves, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

ECO, Umberto, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Paris : Librairie Générale Française, 2006. [Traduit par Myriem Bouzaher]

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris : Verdier, 1999.

OSEKI-DEPRE, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris : Armand Colin, 1999.

STEINER, George, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford : Oxford University Press, 1975.

VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, deuxième édition, 2008, Londres ; New York : Routledge, 1995.

Actes de colloque

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

Articles

BENJAMIN, Walter, La tâche du traducteur, *Mythe et violence*, Denoël, 1971. [Traduit par Maurice de Gandillac]

GODARD, Barbara, L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le « virage éthique » en traduction, *TTR : traduction, terminologie, rédaction* [en ligne] n° 14, vol. 2, pp. 49–82, 2001 consulté le 18/02/19 <https://doi.org/10.7202/000569ar>

JAKOBSON, Roman, Aspects linguistiques de la traduction, *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de Minuit, 1963. [Traduit par Nicolas Ruwet]

LEWIS, Philip E., The Measure of Translation Effects (1985), in VENUTI, Lawrence, *The Translation Studies Reader*, London ; New York : Routledge, 2004, pp. 264-285.

PYM, Anthony, Translation research terms: a tentative glossary for moments of perplexity and dispute, *Translation Research Projects*, n° 3, Tarragona : Intercultural Studies Group, 2011, pp. 75-110.

III.4. Traduction, genre, féminisme

Monographies

DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne, *Re-belle et infidèle. The Bilingual Body*, Montréal : éditions du Remue-Ménage, 1991.

MÖSER, Cornelia, *Féminismes en traductions : théories voyageuses et traductions culturelles*, Paris : Éditions des Archives contemporaines, 2013.

SANTAEMILIA, José (éd.), *Gender, Sex and Translation*, Manchester : St Jerome, 2005.

SIMON, Sherry, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Londres ; New York : Routledge, 1996.

VON FLOTOW, Luise (éd.), *Translating Women*, Ottawa : University of Ottawa Press, 2011.

VON FLOTOW, Luise *Translation and Gender: Translation in the "Era of Feminism"*, Manchester : St Jerome ; Ottawa : University of Ottawa Press, 1997.

Articles

CHAMBERLAIN, Lori, Gender and the Metaphorics of Translation, *Signs*, vol. 13, Numéro 3, Printemps 1988, pp. 454-472.

COHEN-SAFIR, Claude, Traduire le genre : le poétique et le politique, *Théorie, Littérature Epistémologie*, n° 55, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2008, p.149-152.

FOURTINA, Hervé, Le genre et ses poussières (d'or), *Palimpsestes* [En ligne], n° 21, 2008, pp. 9-19 (consulté le 12/02/19) <http://journals.openedition.org/palimpsestes/63>

GODARD, Barbara, Theorizing Feminist Discourse/Translation, *Tessera*, vol. 6, 1989, pp.42-53.

LITTAU, Karin, Pandora's Tongues, *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 13, n° 1, 2000, pp.21-35.

LOUAR, Nadia, Notre Dame du Queer ou du mauvais genre en traduction, *Palimpsestes*, n° 21, 2008, pp.121-134.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise, Towards a redefinition of feminist translation practice, *The Translator*, vol. 3, n° 1, 1997, pp. 55-69.

OSTER, Corinne, La traduction est-elle une femme comme les autres ? – ou à quoi servent les études de genre en traduction ?, *La main de Thôt* [en ligne], n° 1, 2013 (consulté le 24/04/19) <http://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=127>

SARDIN, Pascale (dir.), Colloque sentimental, *Palimpsestes* [en ligne], n° 22, 2009, pp. 9-21 (consulté le 06/02/19) <http://journals.openedition.org/palimpsestes/182>

SHREAD, Carolyn, Metamorphosis or Metramorphosis? Towards a Feminist Ethics of Difference in Translation, *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 20, n° 2, 2008, pp.213-242.

SPIVAK, Gayatri, The Politics of Translation, in VENUTI, Lawrence (éd.), *The Translation Studies Reader*, London ; New York : Routledge, 2000, pp. 397-416.

TATILON, Claude, Les enjeux de la traduction féministe. Susanne de Lotbinière-Harwood. *Re-Belle et Infidèle / The Body Bilingual*, *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 5, n° 1, 1992, pp. 278-288.

VON FLOTOW, Luise, Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories, *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 9, n° 2, 1991, pp. 263-268.

--- Préface, *La main de Thôt* [en ligne], n° 1, 2013 (consulté le 24/04/19) <http://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=127>

WILHELM, Jane, Anthropologie des lectures féministes de la traduction, *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, n° 27, vol. 1, 2014, pp. 149-188.

Site internet

Alpheratz [en ligne] (consulté le 24/04/19) <https://www.alpheratz.fr/>

III.5. Retraduction

Monographies

COURTOIS, Jean-Patrice, *De la retraduction : le cas des romans*, Bruxelles : La Lettre Volée, 2015.

MONTI, Enrico, SCHNYDER Peter (éd.), *Autour de la retraduction*, Paris : Editions Orizons, 2012.

Articles

BERMAN, Antoine, La retraduction comme espace de la traduction, *Palimpsestes* [en ligne] n° 4, Paris : 1990 (consulté le 18/12/16). <http://palimpsestes.revues.org/596>

GAMBIER, Yves, La retraduction, retour et détour, *Meta*, vol. 39, n° 3, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1994, p.413-417.

III.6. Stylistique et généralités

Monographies

CHUQUET, Hélène, PAILLARD, Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français*, Gap : Ophrys, 1987.

DARBELNET, Jean et VINAY, Jean-Paul, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris : Didier, 1977.

HADDAD, Raphaël (dir.), *Manuel d'écriture inclusive*, troisième édition Mots Clés, janvier 2019.

LEFEBVRE-SCODELLER, Cindy, MARIAULE, Mickaël, WECKSTEEN-QUINIO Corinne, *La traduction anglais-français : Manuel de traductologie pratique*, Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2015.

LEFEVERE André, BASSNETT Susan, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Londres; New York: Routledge, 1992.

VENUTI, Lawrence, *The Translation Studies Reader*, Londres ; New York : Routledge, 2000.

VIENNOT, Eliane, Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Paris : éditions iXe, 2014.

VIENNOT, Eliane, *Le langage inclusif : pourquoi, comment ?* Paris : éditions iXe, 2018.

Articles

HEWSON, Lance, The bilingual edition in translation studies, *Visible Language*, n° 27, vol. 1, 2007, pp. 139-160.

KARAS, Hilla, Le statut de la traduction dans les éditions bilingues : de l'interprétation au commentaire, *Palimpsestes*, [en ligne] n° 20, 2007 (consulté le 09/03/19) <http://journals.openedition.org/palimpsestes/100>

LUNGU BADEA, Georgiana, Remarques sur le concept de culturème, *Translationes*, vol. 1, 2009.

OUSTINOFF, Michael, Intraduisible et mondialisation, entretien avec Barbara Cassin, *Hermès, La Revue* [en ligne], n° 49, 2007 (consulté le 10/09/2018) <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2007-3-page-197.htm>

IV. FÉMINISME

IV.1. Histoire

Féminisme en France

Monographies

BARD, Christine (dir.), *Les féministes de la seconde vague*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes,

2012.

BERNHEIM, Cathy, et al. (éd.), *MLF. Textes premiers*, Paris : Stock, 2009.

BESSIN, Marc, DORLIN, Elsa (dir.), *Féminismes : théories, mouvements, conflits*, Paris : L'Harmattan, 2006.

DELPHY, Christine, *Un universalisme si particulier. Féminisme et exception française (1980-2010)*, Paris : Editions Syllepse, 2010 (Collection « Nouvelles Questions Féministes »).

FOUQUE, Antoinette, *Il y a deux sexes. Essais de féminologie*, Paris : Gallimard, 1995.

PICQ, Françoise, *Libération des femmes. Les années-mouvement*, Paris : Seuil, 1993.

RIOT-SARCEY, Michèle, *Histoire du féminisme*, troisième édition, Paris : La Découverte, 2015 (Repères).

Usuels

BARD, Christine, CHAPERON, Sylvie (dir.), *Dictionnaire des féminismes, France - XVIIIe-XXIe siècle*, Paris : Presses Universitaires de France, 2017.

DIDIER, Béatrice, FOUQUE, Antoinette et CALLE-GRUBER, Mireille (dir.), *Dictionnaire universel des créatrices*, Paris : Editions des femmes, 2013.

Thèse

LASSERRE, Audrey, *Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981)*, thèse de doctorat sous la direction de Marc Dambre, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2014.

Articles

DE CHALONGES, Françoise, *Écriture féminine (France XX^{ème} siècle)*, in DIDIER, Béatrice, et al. (dir.), *Dictionnaire universel des créatrices*, Paris : Editions des femmes, 2013, pp. 1376-1377.

FRAISSE, Geneviève, *Féminisme - Histoire du féminisme*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne] (consulté le 19/07/18) <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/feminisme-histoire-du-feminisme>

GREENSTEIN BURKE, Carolyn, *Report from Paris: Women's Writing and the Women's Movement*, *Signs*, vol. 3, n° 4, été 1978.

JENSON, Jane, *Le féminisme en France depuis mai 68*, *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 24, octobre-décembre 1989, pp. 55-68.

LASSERRE, Audrey, Wittig Monique (1935-2003), *Encyclopædia Universalis* [en ligne] (consulté le 11/09/2018) <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/monique-wittig/>

REID, Martine, *À propos du Rire de la Méduse*, [en ligne] Colloque 'Méduse en Sorbonne', Hommage à Hélène Cixous essayist, 23 octobre 2010 (consulté le 29/07/2018) <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.e-sorbonne.fr%2Fsites%2Fwww.e-sorbonne.fr%2Ffiles%2Fcolloque-meduse-en-sorbonne%2FMises%2520en%2520ligne%2F2.Reid.pdf>

ROUYER, Muriel, *Féminisme - France : du M.L.F. à la parité*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne] (consulté le 19/07/18) <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/feminisme-france-du-m-l-f-a-la-parite/>

VIRGILI, Fabrice, *L'histoire des femmes et l'histoire des genres aujourd'hui*, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 75, vol. 3, 2002, pp. 5-14.

Site internet

BOURDET, Anaïs, *Paye Ta Shnek* [en ligne] (consulté le 23/09/2018) <http://payetashnek.tumblr.com>

Féminisme aux Etats-Unis

Monographies

DAVIS, Kathy, EVANS Mary, LORBER Judith, *Handbook of Gender and Women's Studies*, Londres :

Sage, 2006.

FARBER, David, *America in the 1960s. The Age of Great Dreams*, New York : Hill and Wang, 1994.

FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, New York : Norton, 1963.

MELANDRI, Pierre, *Histoire des États-Unis contemporains*, Bruxelles: André Versaille éditeur, 2008.

ROBINSON, Victoria, RICHARDSON, Diane (éd.), *Introducing Women's Studies. Feminist Theory and Practice*, 2^{ème} édition, Londres : Macmillan, 1997.

Articles

BOXER, Marilyn, Women's Studies » aux États-Unis : trente ans de succès et de contestation, *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, vol. 13, 2001.

CROUCH, Betsy, Finding a Voice in the Academy: The History of Women's Studies in Higher Education, *The Vermont Connection*, vol. 33, 2012.

SCHWARTZ, Paula, Women's studies, gender studies. Le contexte américain, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 75, 2002, pp. 15-20.

IV.2. Théorie

Généralités

Monographies

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1993.

CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse*, Paris : L'Arc, 1975.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième sexe*, Vol.s 1 et 2, Paris : Gallimard, 1949.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris : Editions de Minuit, 1980.

Article

PAHUD, Stéphanie, PAVEAU, Marie-Anne, Les mondes possibles des féminismes contemporains, *Itinéraires* [en ligne], 2017-2, 2018 (consulté le 23/09/2018) <http://journals.openedition.org/itineraires/3785>

Réception de la French Theory en France

Monographies

CUSSET, François, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, deuxième édition, Paris : La Découverte, Paris, 2003 2005 (La Découverte Poche).

PERREAU, Bruno, *Queer Theory. The French Response*, Stanford : Stanford University Press, 2016.

Articles

ALCOFF, Linda, Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory, *Signs*, vol. 13, n° 3, 1988, pp. 405-436.

CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri, French Feminism in an International Frame, *Yale French Studies*, n° 62, Feminist Readings: French Texts/American Contexts, 1981, pp. 154-184.

DELPHY, Christine, The Invention of French Feminism: an Essential Move, *Yale French Studies*, n°87, Another Look, Another Woman: Retranslations of French Feminism, 1995, pp. 190-221.

EZEKIEL, Judith, Le Women's Lib: Made in France, *The European Journal of Women's Studies*, vol. 9, n° 3, 2002, pp. 345-361.

EZEKIEL, Judith, Anti-féminisme et anti-américanisme: un mariage politiquement réussi, *Nouvelles Questions féministes*, vol. 17, n° 1, France, Amérique : Regards croisés sur le féminisme, février 1996,

pp. 59-76.

MOSES, Claire Goldberg, Made in America: "French Feminism" in Academia, *Feminist Studies*, vol. 24, n° 2, Disciplining Feminism? The Future of Women's Studies, 1998, pp. 241-274.

ROGERS, Rebecca, Rencontres, appropriations et zones d'ombre : les étapes d'un dialogue franco-américain sur l'histoire des femmes et du genre, *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 2, n° 11, 2004, pp. 101-126.

SIMONS, Margaret A., The Silencing of Simone de Beauvoir. Guess What's Missing from The Second Sex?, *Women's Studies International Forum*, 1983, vol. 6, n° 5, pp. 559-564.

Femmes et littérature

Monographies

GILBERT, Sandra and GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven : Yale University Press, 1979.

IRIGARAY, Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris : Editions de Minuit, 1986.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, Maiden : Blackwell, 1929.

Articles

KANDEL, Liliane, Une édition féministe est-elle possible ?, *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, [en ligne] 2001, n° 13 (consulté le 16/09/18) <http://journals.openedition.org/cli/1544>

LE GALL, Pauline, Féministes et connectées, comment les poétesses nouvelle génération font bouger les lignes, *Cheek Magazine* [en ligne], 20 février 2019 (consulté le 18/04/19) <http://cheekmagazine.fr/culture/feminisme-poetesses-instagram/>

LEGARS, Brigitte, FÉMINISME - Le féminisme des années 1970 dans l'édition et la littérature, *Encyclopædia Universalis* [en ligne] (consulté le 16/09/18) <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/feminisme-le-feminisme-des-annees-1970-dans-l-edition-et-la-litterature>

LEMARDELEY-CUNCI, Marie-Christine, Qu'est-ce qu'elles veulent encore ? Un regard freudien sur la critique littéraire féminine, *Revue Française d'Études Américaines*, n° 65, juillet 1995, pp. 460-70.

V. RÉCEPTION

V.1. Sociologie

Sociologie et circulation des idées

BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris : Seuil, 1972, 2000.

---- La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, pp. 3-43.

LAHIRE, Bernard (éd.), *La Condition littéraire. La Double vie des écrivains*, Paris : La Découverte, 2006.

McKENZIE, D.F., *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

Sociologie de la traduction

Monographies

BOURDIEU, Pierre, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, Actes de la recherche en sciences sociales, n° 145, pp. 3-8.

HEILBRON Johan et SAPIRO, Gisèle, *La traduction littéraire, un objet sociologique*, Actes de la recherche en sciences sociales. Traduction, les échanges littéraires internationaux, n° 144, 2002, pp. 3-5.

MAIGRET, Éric, GLEVAREC, Hervé, MACÉ, Éric, *Cultural Studies. Anthologie*, Paris : Armand Colin, 2008.

SIMEONI, Daniel, *The Pivotal Status of the Translator's Habitus* (1998), WOLF, Michaela, FUKARI, Alexandra, *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 2007, pp. 20-27.

Articles

BÉGHAIN, Véronique, *Le traducteur universitaire. Entre mythes et réalités* (à paraître)

MEYLAERTS, Reine, *The Multiple Lives of Translators*, *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 26(2), 2013, pp. 103–128.

VITRAC, Julie, *Profession : traducteur*, *TransLittérature*, n° 18-19, 2000, p. 70-82.

Réception

ARNOUX-FARNOUX, Lucile, HERMETET, Anne-Rachel (dir.), *Questions de réception*, Paris : Société Française de Littérature Générale et Comparée, Lucie éditions, 2009 (Collections Poétiques comparatistes)

JEANPIERRE, Laurent, 'Modernisme' américain et espace littéraire français : réseaux et raisons d'un rendez-vous différé, BOSCHETTI, Anna (dir.), *L'Espace culturel transnational*, Paris : Nouveau Monde Éditions, 2010.

V.2. Diffusion des textes

Supports de publication

Monographies

LANGLET, Irène (dir.) *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.

MOUSLI, Béatrice, et BENNETT (éd.), Guy, *Poésies des deux mondes. Un dialogue franco-américain à travers les revues. 1850-2004*, Paris : Ent'revues 2004 [traduction de Marina Dick et Jean-Michel Espitalier]

Périodique

ALEXANDRE, Didier, FREDERIC, Madeleine et GLEIZE, Jean-Marie (éd.) *Le Recueil poétique*, Bilière : éditions de Vallongues, 2002.

Sur internet

BARLUET, Sophie, *Les revues françaises aujourd'hui : Entre désir et dérives, une identité à retrouver*, Rapport de mission pour le Centre National du Livre, [en ligne] avril 2006 (consulté le 25/07/18) [http://centrenationaldulivre.fr/rtefiles/File/rapportsophiebarluetrevues2006\(1\).pdf](http://centrenationaldulivre.fr/rtefiles/File/rapportsophiebarluetrevues2006(1).pdf)

TROCMÉ, Florence, *Entre deux mondes, la poésie* (Recension de *Poésies des deux mondes. Un dialogue franco-américain à travers les revues. 1850-2004*), *Acta Fabula* [en ligne] vol. 6, n° 3, automne 2005 (consulté le 01/09/18) <http://www.fabula.org/revue/document1114.php>

Édition de littérature traduite

Monographies

SAPIRO, Gisèle, *Translatio : Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris : CNRS Edition, 2008.

SAPIRO, Gisèle (dir.), *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, Paris : DEPS/ministère de la Culture, 2012.

Articles

SAPIRO, Gisèle, Translation and the field of publishing. A Commentary on Pierre Bourdieu's 'A Conservative Revolution in Publishing' from a translation perspective, *Translation Studies*, vol. 1, n° 2, 2008, pp. 154-167.

MASSON, Jean-Yves, Qui publie de la poésie traduite en France ?, *TransLittérature*, n° 6, 1993.

Sur internet

ASSOULINE, Pierre, La condition du traducteur, rapport commandé par le Centre National du Livre, in Centre National du Livre [en ligne] 2011 (consulté le 18/04/19) http://centrenationaldulivre.fr/fr/ressources/etudes_rapports_et_chiffres/la_condition_du_traducteur_de_pierre_assouline/

Droit de réponse d'Actes Sud, in Centre National du Livre [en ligne] 2011 http://centrenationaldulivre.fr/fr/ressources/etudes_rapports_et_chiffres/la_condition_du_traducteur_de_pierre_assouline/

Ressources et pistes bibliographiques : Éditions de poésie étrangère, in Le Printemps des Poètes [en ligne] (consulté le 29/07/15) http://www.printempsdespoetes.com/pjs/PJ542_PJ260_Bibliographieet_ressources-PoesieEtrangere.pdf

La poésie en France : fin XX^{ème} siècle et début XXI^{ème} siècle

Monographies

AUGE, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992 (La Librairie du XXI^{ème} siècle).

BANCQUART, Marie-Claire, CAHNE, Pierre-Alain, *Littérature française du XX^{ème} siècle*, Paris : PUF, 1992.

BANCQUART, Marie-Claire, *La poésie en France. Du surréalisme à nos jours*, Paris : Ellipses, 1996.

BRUNEL, Pierre, *Où va la littérature française aujourd'hui ?* Paris : Vuibert, 2002.

VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent*, deuxième édition, Paris : Bordas, 2008.

Articles

GOSZTOLA, Matthieu, Être juste un passeur, in Matthieu Gosztola [en ligne], (consulté le 31/08/18) <https://matthieugosztola.com/etre-juste-un-passeur/>

DA CUNHA, Amaury, Poètes, le dernier vers, *Le Monde*, [en ligne] supplément « Culture et Idées », 03/01/2012. (consulté le 13/04/16) http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/03/01/poetes-le-dernier-vers1650630_3246.html

MAULPOIX, Jean-Michel, La poésie française depuis 1950, in Jean Michel Maulpoix & Cie [en ligne] (consulté le 30/07/18) <http://www.maulpoix.net/Diversite.html>

V.3. Anthologies de poésie

Anthologies de poésie française

Un siècle de poésie française. Galimard 1911-2011, Préface d'Antoine Gallimard, Paris : Gallimard, 2011 (Poésie).

Anthologies de poésie de femmes

BOUTISANE, Outhman (éd.), *Écrire au féminin : Anthologie de poésie féminine mondiale*, Paris : Le Lys Bleu Éditions, 2018.

DESFORGES, Régine (éd.), *Poèmes de femmes des origines à nos jours : Anthologie*, Paris : Cherche-Midi, 2009.

HUYNH, Sabine et al. (dir.), *Pas d'ici, pas d'ailleurs. Anthologie francophone de voix féminines*

contemporaines, en partenariat avec la revue *Terres de femmes*, Montélimar : éditions Voix d'encre, 2012.

Poésie anglophone traduite

Monographies

APERT, Olivier (éd, trad), *Women, une anthologie de la poésie féminine américaine du XXème siècle*, Paris : Le Temps des Cerises, 2014.

CELLY, Jean-Jacques (éd), *Anthologie des poètes surréalistes américains*, Paris : Editions Bremond, 2002.

DEGUY, Michel, ROUBAUD, Jacques (éd, trad), *Vingt poètes américains*, Paris : Gallimard, 1980.

ESTEBAN, Claude, HOURCADE, Rémy, HOCQUARD, Emmanuel, *À Royaumont, traduction collective (1983-2000)*, Paris : éditions Créaphys, 2000.

HOCQUARD, Emmanuel, ROYET-JOURNOUD, Claude (éd), *49+1 nouveaux poètes américains*, Asnières sur Oise : Editions Royaumont, 1991.

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

MARI PEGRUM, Annalisa, GAVIGNET, Sébastien, *Beat Attitude : Femmes poètes de la Beat Génération*, préface de Bruno Doucey, Paris : éditions Bruno Doucey, 2018.

Internet

BROQUA, Vincent et al (éd.), Double Change [en ligne] (consulté le 28/06/18) www.doublechange.org
trad M.R., 25 poètes américains traduits par Martin Richet, Double Change [en ligne] (consulté le 12/04/18) <http://www.doublechange.com/issue4/MR.pdf>

Voir ANNEXES : Recension de maisons d'édition publiant des traductions de poésie de langue anglaise

Poètes étatsuniens traduits en français

DICKINSON, Emily, MALROUX, Claire (trad.), *Y aura-t-il pour de vrai un matin (poèmes)*, Paris : José Corti, 2008.

PLATH, Sylvia ; MORVAN, Françoise, ROUZEAU, Valérie (trad.), *Arbres d'hiver*, Paris : Gallimard, 1999.

---- GODI, Patricia (trad.), *Ariel*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2004.

---- GODI, Patricia, (éd.) *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2011 (Collection Quarto)

---- ROUZEAU, Valérie (trad.) *Ariel*, Paris : Gallimard, 2009

Voir ANNEXES : Recension de maisons d'édition publiant des traductions de poésie de langue anglaise

Articles

TROCMÉ, Florence, Une rencontre avec Marilyn Hacker et Claire Malroux autour de la traduction réciproque, Poezibao, [en ligne] 5 octobre 2005 (consulté le 01/08/18) http://poezibao.typepad.com/poezibao/2005/10/une_rencontre_a.html

Sylvia Plath, Poets.org [en ligne] (consulté le 18/09/18) <https://www.poets.org/poetsorg/poet/sylvia-plath>

BROWN, Sally, TAYLOR, Clare L., Sylvia Plath (1932-1963), *Oxford Dictionary of National Biography* [en ligne] (consulté le 18/09/18) <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/37855>

WILSON, Jamie, Frieda Hughes attacks BBC for film on Plath, *The Guardian* [en ligne] 3 février 2003 (consulté le 18/09/18) <https://www.theguardian.com/media/2003/feb/03/bbc.film>

V.4. Outils de recherche bibliographique

Unesco, *Index Translationum* [en ligne] (consulté le 18/09/18) <http://www.unesco.org/xtrans/>

Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur (France). Système Universitaire de Documentation [en ligne] (consulté le 18/04/19) <http://www.sudoc.abes.fr/xslt/>

On Line Computer Library Center (OCLC), WorldCat [en ligne] (consulté le 18/04/19) <https://www-worldcat-org>

V.5. Entretiens

Traducteurs et traductrices

Olivier Apert, rencontre au Marché de la poésie, Paris (10/06/2017), échanges de courriels (juin 2018)

François Armengaud (janvier et février 2019)

Chantal Bizzini, rencontre à Paris (09/02/2015), échanges de courriels (2015-2018)

François Chapron, échange de courriels (juillet 2017)

Claire Malroux, échange de courriels (septembre 2018)

Cécile Oumhani, échange de courriels (18/09/2018)

Anne Talvaz, rencontre au Marché de la poésie, Paris (09/06/2017), échanges de courriels (2018)

Maria Luisa Vezzali, échange de courriels (février 2015)

Thibaut Von Lennep, rencontre à Rouen (04/05/18), et échange de courriels (février-mars 2017)

Editeurs et éditrices

Isabella Checcaglini, rencontre à Lille (15/10/2015), échange de courriels (2015, 2018)

Marylin Hacker, Paris (02/03/2015), échanges de courriels (depuis février 2015)

Rina Nissim, échange de courriels (automne 2018, janvier 2019)

Jean-Baptiste Para, entretien à Paris (11/09/2015), échanges de courriels (2018)

Florence Trocmé, échange de courriels (juin-juillet 2018)

ANNEXES

I. LES TRADUCTIONS EXISTANTES

I.1. Olivier Apert

Changer l'Amérique (1997)

« Dreamwood » (*Time's Power*, 1989)

Dreamwood

In the old, scratched, cheap wood of the typing stand
there is a landscape, veined, which only a child can see
or the child's older self,
a woman dreaming when she should be typing
the last report of the day. If this were a map,
she thinks, a map laid down to memorize
because she might be walking it, it shows
ridge upon ridge fading into hazed desert
here and there a sign of aquifers
and one possible watering-hole. If this were a map
it would be the map of the last age of her life,
not a map of choices but a map of variations
on the one great choice. It would be the map by which
she could see the end of touristic choices,
of distances blued and purpled by romance,
by which she would recognize that poetry
isn't revolution but a way of knowing
why it must come. If this cheap, mass-produced
wooden stand from the Brooklyn Union Gas Co.,
mass-produced yet durable, being here now,
is what it is yet a dream-map
so obdurate, so plain,
she thinks, the material and the dream can join
and that is the poem and that is the late report.

Le bois du rêve

Dans le bois de la vieille tablette bon marché et tout éraflée,
qui supporte la machine à écrire,
il y a un paysage veiné que seule une enfant peut déchiffrer,
ou la même enfant plus âgée,
une femme qui rêve alors qu'elle devrait dactylographier
le dernier rapport du jour. Si c'était une carte,
pense-t-elle, une carte laissée là pour mémoire,
parce qu'elle aurait pu passer sans voir, voilà ce qu'elle montre
ride sur ride allant s'évanouir dans un désert tourmenté,
ici et là la trace d'une couche aquifère
et peut-être la chance d'un puits. Si c'était une carte
elle serait la carte du dernier âge de sa vie,
non pas la carte des choix mais la carte des variations
sur le choix décisif. Une carte qui lui montrerait
l'impasse des choix touristiques,
des lointains bleus et pourpres des romans d'amour
grâce à elle, elle comprendrait que la poésie

n'est pas la révolution mais une façon de savoir
pourquoi elle doit arriver. Si cette tablette bon marché fabriquée en série,
par la Brooklyn Union Gas Cie,
mais néanmoins solide, puisque encore là,
est ce qu'elle est mais aussi une carte de rêve,
parfaitement obstinée, évidente,
c'est parce que la matière et le rêve se rejoignent, pense-t-elle
et voilà le poème, et voilà le rapport qui n'avait pas été tapé à temps.

« Divisions of Labor » (*Time's Power*, 1989)

Divisions of Labor

The revolutions wheel, compromise, utter their statements:
a new magazine appears, mastheaded with old names,
an old magazine polishes up its act
with deconstructions of the prose of Malcolm X
The women in the back rows of politics
are still licking thread to slip into the needle's
eye, trading bones for plastic, splitting pods
for necklaces to sell to the cruise-ships
producing immaculate First Communion dresses
with flatiron and irresolute hot water
still fitting the microscopic golden wires
into the silicon chips
still teaching, watching the children
quenched in the crossfire alleys, the flashflood gullies
the kerosene flashfires
—the women whose labor remakes the world
each and every morning

I have seen a woman sitting
between the stove and the stars
her fingers singed from snuffing out the candles
of pure theory Finger and thumb; both scorched:
I have felt that sacred wax blister my hand

Division du travail

Les révolutions se succèdent, se compromettent, clament leurs volontés:
un nouveau magazine apparaît, guidé par de vieux noms,
un vieux magazine renove sa ligne générale
par la déconstruction de la prose de Malcolm X
A l'arrière-garde de la politique des femmes
continuent à l'écher le fil pour qu'il passe dans le chas
de l'aiguille, à échanger des os contre du plastique, à fendre des cosses
pour des colliers qu'on vendra sur les bateaux de croisière
fabriquent les aubes immaculées de la première communion
repassées au fer et à l'incertaine vapeur
ajustent toujours de microscopiques fils d'or
sur des circuits imprimés
éduquent, surveillent toujours les enfants
pris dans les feux de la rue, les caniveaux en crue,
les éclairs de kérosène
-- femmes dont le travail refait le monde
Chaque matin et tous les matins

J'ai vu cette femme assise
entre le poêle et les étoiles
ses doigts roussis à force de moucher les chandelles
de la théorie pure Index et pouce : tous deux brûlés :
j'ai senti la cire sacrée couvrir ma main de cloques

« North American Time » (*Your Native Land, Your Life*, 1986)

| | | |
|---|----|---|
| North American Time | | A l'heure nord-américaine |
| I | | I |
| When my dreams showed signs of becoming politically correct no unruly images escaping beyond border | 5 | Lorsque mes rêves tendirent à devenir politiquement corrects sans plus d'images insoumises qui s'évadent par-delà les frontières |
| when walking in the street I found my themes cut out for me knew what I would not report for fear of enemies' usage then I began to wonder | 10 | lorsque marchant dans les rues je trouvais des sujets spécialement faits pour moi sachant ce que j'en tirais par crainte des traitements ennemis alors je commençai à m'interroger |
| II | | II |
| Everything we write will be used against us or against those we love. These are the terms, take them or leave them. | 15 | Tout ce que nous écrivons sera retenu contre nous ou contre ceux que nous aimons. Tel est le marché, À prendre ou à laisser |
| Poetry never stood a chance of standing outside history. One line typed twenty years ago can be blazed on a wall in spraypaint glorify art as detachment or torture of those we did not love but also did not want to kill | 20 | la poésie n'a jamais eu la moindre chance de se tenir hors de l'histoire. Une phrase dactylographiée il y a vingt ans peut flamber sur un mur, peinte à la bombe pour glorifier l'art comme détachement ou torture de ceux qu'on n'aimait pas mais aussi de ceux qu'on ne voulait pas tuer |
| We move but our words stand become responsible for more than we intended | 25 | Nous changeons mais nos mots demeurent deviennent responsables au-delà de nos intentions |
| and this is verbal privilege | | tel est le privilège du verbe |
| III | | III |
| Try sitting at a typewriter one calm summer evening at a table by a window | 30 | Essaie de te mettre à la machine à écrire un calme soir d'été devant une table près d'une fenêtre |
| in the country, try pretending your time does not exist that you are simply you that the imagination simply strays like a great moth, unintentional try telling yourself | 35 | à la campagne, essaie de te figurer que ton époque n'existe pas que tu es simplement toi que ton imagination voltige simplement comme un gros insecte, dépourvu d'intention essaie de te dire |
| you are not accountable to the life of your tribe the breath of your planet | | que tu n'es pas comptable de la vie de ta tribu du souffle de ta planète |
| IV | | IV. |
| It doesn't matter what you think. Words are found responsible all you can do is choose them or choose | 40 | Ce que tu penses n'a aucune importance. Les mots sont tenus responsables ton seul pouvoir est de les choisir ou de choisir |
| to remain silent. Or, you never had a choice, which is why the words that do stand are responsible | 45 | le silence. Ou bien, tu n'as jamais eu le choix, ce pourquoi les mots qui résistent sont responsables |
| and this is verbal privilege | | tel est le privilège du verbe |
| V | | V. |

| | | |
|---|--|--|
| Suppose you want to write of a woman braiding another woman's hair— staightdown, or with beads and shells in three-strand plaits or corn-rows— you had better know the thickness the length the pattern why she decides to braid her hair how it is done to her what country it happens in what else happens in that country | 50 55 | Imagine que tu veuilles écrire sur une femme qui tresse la chevelure d'une autre femme – en queue de cheval, ou en ornant les nattes de perles et de coquillages – tu as intérêt à connaître l'épaisseur la longueur le modèle la raison pour laquelle elle décide d'avoir les cheveux tressés comment on le lui fait dans quel pays cela se passe ce qui se passe d'autre dans ce pays |
| You have to know these things | | Tu dois savoir ces choses-là |
| VI Poet, sister: words— whether we like it or not— stand in a time of their own. no use protesting <i>I wrote that</i> before Kollontai was exiled Rosa Luxemburg, Malcolm, Anna Mae Aquash, murdered, before Treblinka, Birkenau, Hiroshima, before Sharpeville, Biafra, Bangladesh, Boston, Atlanta, Soweto, Beirut, Assam --those faces, names of places sheared from the almanac of North American time | 60 65 70 | VI. Poète, ma sœur : les mots – que cela nous plaise ou non – vivent dans un temps qui leur appartient. Inutile de protester <i>J'écrivais cela</i> Avant que Kollontai ne soit exilée que Rosa Luxemburg, Malcolm Anna Mae Aquash, ne soient assassinés, Avant Treblinka, Birkenau, Hiroshima, avant Sharpeville, Le Biafra, le Bangladesh, Boston, Atlanta, Soweto, Beyrouth, l'Assam, -- des visages, des noms de lieux extraits de l'almanach de l'heure nord-américaine |
| VII I am thinking this in a country where words are stolen out of mouths as bread is stolen out of mouths where poets don't go to jail for being poets, but for being dark-skinned, female, poor. I am writing this in a time when anything we write can be used against those we love where the context is never given though we try to explain, over and over For the sake of poetry at least I need to know these things | 75 80 85 | VII. Je pense cela dans un pays où les mots sont ôtés de la bouche comme on ôte le pain de la bouche où les poètes ne sont pas mis en prison parce qu'ils sont poètes mais parce qu'ils sont de couleur, ou femmes, ou pauvres. J'écris ceci dans un temps Où tout ce que nous écrivons peut-être retenu contre ceux que nous aimons où le contexte n'est jamais donné même quand nous tentons de l'expliquer, encore et encore. Pour l'amour de la poésie enfin il est nécessaire que je sache ces choses-là |
| VIII Sometimes, gliding at night in a plane over New York City I have felt like some messenger called to enter, called to engage this field of light and darkness. A grandiose idea, born of flying. But underneath the grandiose idea is the thought that what I must engage after the plane has raged onto the tarmac after climbing my old stair, sitting down at my old window is meant to break my heart and reduce me to silence. | 90 95 | VIII. Parfois, glissant dans la nuit à bord d'un avion qui survole New York je me suis sentie telle une messagère appelée à entrer, appelée à s'engager sur ce terrain de lumière et de ténèbre. Une idée grandiose, née du vol. Mais sous l'idée grandiose il y a cette pensée : ce à quoi je dois m'engager après que l'avion aura rugi sur le tarmac, après avoir grimpé les vieux escaliers, après m'être assise devant ma vieille fenêtre est fait pour me briser le cœur et me réduire au silence. |
| IX In North America time stumbles on without moving, only releasing a certain North American pain. | 100 | IX. En Amérique du Nord le temps trébuche sans bouger, n'engendrant qu'une certaine douleur nord-américaine. |

| | | |
|---------------------------------------|-----|--|
| Julia de Burgos wrote: | | Julias de Burgos écrivait : |
| That my grandfather was a slave | | Que mon grand-père ait été esclave |
| is my grief had he been a master | | C'est mon chagrin s'il avait été maître |
| that would have been my shame. | 105 | C'aurait été ma honte. |
| A poet's words, hung over a door | | Mots d'un poète, suspendus à la porte |
| in North America, in the year | | de l'Amérique du Nord, en l'année |
| nineteen-eighty-three. | | mille neuf cent quatre-vingt trois. |
| The almost-full moon rises | | La lune presque pleine se lève |
| timeless speaking of change | 110 | elle parle éternellement de changement |
| out of the Bronx, the Harlem River | | loin du Bronx, du fleuve Harlem |
| the drowned towns of the Quabbin | | des villes noyées du Quabbin |
| the pilfered burial mounds | | des tumulus pillés |
| the toxic swamps, the testing-grounds | | des marécages toxiques, des terrains d'essai |
| and I start to speak again. | | Et je recommence à parler. |

1983

Women (2014)

« From an Old House in America » (*An Atlas of the Difficult World*, 1991)

Dans *Women*, les sections 2 et 7 sont reproduites p.143 et la section 16 p.183

| | | |
|---|----|--|
| From an Old House in America | | D'une vieille maison en Amérique |
| 2. | | 2. |
| Other lives were lived here: | 1 | D'autres vies ont été vécues ici : |
| Mostly un-articulate | | la plupart du temps désarticulées |
| yet someone left her creamy signature | | cependant quelqu'un laisse sa crémeuse signature |
| in the trail of rusticated | | sur la piste du chemin de campagne |
| narcissus straggling up | 5 | narcisse s'égarant |
| through meadowgrass and vetch | | à travers les prés d'herbe et de vesce |
| Families breathed close | | les familles respirent étroitement |
| boxed-in from the cold | | enfermées contre le froid |
| hard times, short growing season | | temps difficiles, brève saison de l'éclosion |
| the old rainwater cistern | 10 | la vieille citerne d'eau de pluie |
| hulks in the cellar | | carcasses dans la cave |
| [...] | | [...] |
| 7. | | 7. |
| I am an American woman: | 1 | Je suis une femme américaine : |
| I turn that over | | je retourne cette pensée |
| like a leaf pressed in a book | | comme un brin d'herbe pressé dans un livre |
| I stop and look up from | | je m'en détourne et regarde |
| into the coals of the stove | 5 | les charbons du fourneau |
| or the black square of the window | | ou le carré noir de la fenêtre |
| Foot-slogging through the Bering Strait | | Traînant du pied à travers le détroit de Béring |
| jumping from the <i>Arbella</i> to my death | | Sautant du pont de l' <i>Arbella</i> jusqu'à ma mort |
| chained to the corpse beside me | | enchaînée à ce cadavre juste à côté de moi |
| I feel my pains being | 10 | je sens que mes souffrances commencent |
| I am washed up on this continent | | je suis rejetée de ce continent |

| | |
|--|--|
| shipped here to be fruitful | enrôlée ici pour être féconde |
| my body a hollow ship bearing sons to the wilderness | mon corps un bateau vide emportant des enfants jusqu'au désert |
| sons who ride away on horseback, daughters | 15 des fils qui s'en vont au loin à dos de cheval, des filles |
| whose juices drain like mine into the <i>arroyo</i> of stillbirths, massacres | dont le jus comme le mien s'évide entièrement dans l'Arroyo des vivants mort-nés, victimes |
| Hanged as witches, sold as breeding-wenches my sisters leave me | 20 pendues au gibet telles des sorcières, vendues tel un [élevage de prostituées mes sœurs m'abandonnent |
| I am not the wheatfield not the virgin forest | je ne suis ni le champ de blé ni la forêt virginale |
| I never chose this place yet I am of it now | je n'ai pas choisi cette place j'y suis maintenant |
| In my decent collar, the daguerrotype I pierce its legend with my look | 25 Ensermée dans mon col bienséant, sur le daguerréotype je perce sa légende avec mon allure |
| my hands wring the necks of prairie chickens I am used to blood | mes mains tordent le cou des poules de la prairie j'ai l'habitude du sang |
| When the men hit the hobo track I stay on with the children | 30 Quand les hommes empruntent la piste du vagabond je reste du côté des enfants |
| my power is brief and local but I know my power | mon pouvoir est restreint et ponctuel mais je connais mon pouvoir |
| I have lived in isolation from other women, so much | j'ai tant souffert de l'isolement parmi les autres femmes, |
| in the mining camps, the first cities the Great Plains winters | 35 dans les camps miniers, les premières villes les hivers des Grandes Plaines |
| Most of the time, in my sex, I was alone | Presque toujours, dans mon genre, j'étais seule |
| [...] | [...] |
| 16. "Such women are dangerous to the order of things" | 16. 1 « De telles femmes sont dangereuses pour l'ordre du monde » |
| and yes, we will be dangerous to ourselves | eh bien <i>oui</i> , nous serons dangereuses à nous-mêmes |
| groping through spines of nightmare (<i>datura</i> tangling with a simpler herb) | 5 avançant à tâtons parmi les épines de cauchemar (<i>datura</i> s'enchevêtrant à une herbe plus simple) |
| because the line dividing lucidity from darkness | car la ligne séparant la lucidité des ténèbres |
| is yet to be marked out | est encore à tracer |
| Isolation, the dream of the frontier woman | 10 L'isolement, le rêve de la femme à la frontière |
| leveling her rifle along the homestead fence | mettant en joue sa carabine derrière la clôture de la ferme |

still snares our pride
–a suicidal leaf

piège encore notre vanité
15 – feuille suicidaire

laid under the burning-glass
in the sun's eye

s'étend sous le verre brûlant
de l'œil du soleil

Any woman's death diminishes me

La mort de toute femme me diminue

1974

« Rape » (Diving into the Wreck, 1973)

Rape

There is a cop who is both prowler and father:
he comes from your block, grew up with your brothers,
had certain ideals.
You hardly know him in his boots and silver badge,
on horseback, one hand touching his gun.

You hardly know him but you have to get to know him:
he has access to machinery that could kill you.
He and his stallion clop like warlords among the trash,
his ideals stand in the air, a frozen cloud
from between his unsmiling lips.

And so, when the time comes, you have to turn to him,
the maniac's sperm still greasing your thighs,
your mind whirling like crazy. You have to confess
to him, you are guilty of the crime
of having been forced.

And you see his blue eyes, the blue eyes of all the family
whom you used to know, grow narrow and glisten,
his hand types out the details
and he wants them all
but the hysteria in your voice pleases him best.

You hardly know him but now he thinks he knows you:
he has taken down your worst moment
on a machine and filed it in a file.
He knows, or thinks he knows, how much you imagined;
he knows, or thinks he knows, what you secretly wanted.

He has access to machinery that could get you put away;
and if, in the sickening light of the precinct,
and if, in the sickening light of the precinct,
your details sound like a portrait of your confessor
will you swallow, will you deny them, will you lie your way home?

1973

Viol

Je connais un flic qui est à la fois rôdeur et géniteur
il vient de votre quartier, a grandi aux côtés de vos frères,
avait certains idéaux.
Vous avez du mal à le reconnaître avec ses bottes et sa plaque d'argent,
à dos de cheval, une main caressant son revolver.
Vous avez du mal à le reconnaître pourtant il vous a fallu le reconnaître :

Il a accès à des rouages qui pourraient vous tuer.
Lui et son étalon entravé tels des seigneurs de la guerre au milieu de la racaille
son idéal flotte dans l'air, nuage glacé
s'échappant d'entre ses lèvres sans sourire ;

Alors, quand le moment arrive, vous devez aller à lui,
le sperme du maniaque graisse encore vos cuisses,
comme fou votre esprit vacille. Vous devez vous confesser
à lui, vous êtes coupable du crime
d'avoir été pénétrée de force.

Et vous observez ses yeux bleus, les yeux bleus de toute la famille
que vous connaissez, se rétrécir, et scintiller,
ses mains dactylographient les détails
et il les veut tous
mais l'hystérie de votre voix lui plaît davantage encore.

Vous avez du mal à le reconnaître mais lui maintenant pense qu'il vous connaît :
il a consigné votre pire moment
sur une machine et l'a classé dans les archives.
Il sait, ou croit savoir, combien vous imaginé ;
Il sait, ou croit savoir, ce que secrètement vous désirez.

Il a accès aux rouages qui auraient pu vous faire enfermer ;
et si, dans l'écoeürante lumière de l'enceinte,
et si, dans l'écoeürante lumière de l'enceinte,
vos détails sonnent comme le portrait de votre confesseur,
vous rétracterez-vous, les démentirez-vous, rentrerez-vous ventre à terre ?

« North American Time » (*Your Native Land, Your Life*, 1986)
Voir *Changer l'Amérique*

« Diving into the Wreck » (*Diving into the Wreck*, 1973)

Diving into the Wreck

En s'engouffrant dans l'épave

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

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

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

Voici l'échelle.
L'échelle est toujours là
15 innocemment pendue
contre le flanc du schooner.
Nous savons pourquoi,
nous qui l'avons déjà utilisée.
Au demeurant
20 Il s'agit d'une pièce du floss maritime
un équipement quelconque.

I go down.
Rung after rung and still

Je descends.
Echelon après échelon et davantage encore

the oxygen immerses me
the blue light
the clear atoms
of our human air.
I go down.

My flippers cripple me,
I crawl like an insect down the ladder
and there is no one
to tell me when the ocean
will begin.

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

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

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

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

This is the place.
And I am here, the mermaid whose dark hair
streams black, the merman in his armored body.
We circle silently
about the wreck
we dive into the hold.
I am she: I am he

whose drowned face sleeps with open eyes
whose breasts still bear the stress
whose silver, copper, vermeil cargo lies

me submerge encore
25 la lumière bleue
Les lumineux atomes
de notre air humain.
Je descends.

30 Comme un insecte je crawlle en bas de l'échelle
et personne n'est là
pour me dire le commencement
de l'océan.

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

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

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

L'objet de ma venue :
l'épave et non l'histoire de l'épave
cela même et non le mythe
65 la figure noyée toujours fixant
le soleil
l'évidence du désastre
habillé de sel qui oscille dans cette beauté élimée
les membrures du désastre
70 courbant leurs affirmations
parmi revenants indécis.

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

80 dont le visage noyé dort les yeux ouverts
dont la poitrine s'opresse encore

obscurly inside barrels
half-wedged and left to rot
we are the half-destroyed instruments
that once held to a course
the water-eaten log
the fouled compass

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

1972

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

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

I.2. Françoise Armengaud

La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais (2010)

« Archaic » (*Time's Power*, 2007)

Archaic

Cold wit leaves me cold
this time of the world Multifoliate disorders
straiten my gait Minuets don't become me
Been waiting to get out see the sights
but the exits are slick with people
going somewhere fast
every one with a shared past
and a mot juste And me so out of step
with my late-night staircase inspirations my
utopian slant

Still, I'm alive here
in this village drawn in a tightening noose
of ramps and cloverleafs
but the old directions I drew up
for you
are obsolete

Here's how
to get to me
I wrote
Don't misconstrue the distance
take along something for the road
everything might be closed
this isn't a modern place

You arrived starving at midnight
I gave you warmed-up food
poured tumblers of brandy
put on Les Barricades Mystérieuses
—the only jazz in the house
We talked for hours of barricades
lesser and greater sorrows
ended up laughing in the thicksilver
birdstruck light

2005

Archaïque

À froid l'esprit me laisse froide
en ce moment du monde Toutes sortes de
[désordres
raidissent ma démarche Les menuets ce n'est pas
[pour moi
j'ai eu envie de sortir voir ce qu'il y avait à voir
mais les issues sont bondées de gens
pressés d'aller quelque part
chacun avec un passé partagé
et un mot juste Et moi tellement pas dans le coup
avec mes inspirations d'escalier tard dans la nuit
mon inclination pour l'utopie

Pourtant, je suis vivante ici
dans ce village enserré d'une étroite boucle
montées et descentes parmi les trèfles
mais les indications que j'ai jadis dessinées
pour toi
ne sont plus d'actualité

Voici comment
Arriver jusqu'à moi
Ai-je écrit
Ne te trompe pas sur la distance
prends un en-cas pour la route
il se peut que tout soit fermé
ce n'est pas un endroit à la page

Tu es arrivé mort de faim à minuit
je t'ai fait réchauffer le dîner
ai versé de grands verre de cognac
ai mis Les barricades Mystérieuses
—seul disque de jazz dans la maison
Pendant des heures nous avons parlé de barricades
de chagrins légers et d'autres plus profonds
et pour finir nos rires dans la lumière de vif argent
frappée par les oiseaux

« Unknown Quantity » (*Time's Power*, 2007)

Unknown quantity

Spring nights you pillow your head on a sack
of rich compost Charcoal, your hair

shed sparks through your muttered dreams
Deep is your sleep in the starless dark

and you wake in your live skin to show me
a tulip Not the prizewinning Queen of the Night

furled in her jade wrappings
but the Prince of Darkness, the not-yet, the X

crouched in his pale bulb
held out in the palm of your hand

Shall we bury him wait and see what happens
will there be time for waiting and to see

Quantité inconnue

Nuit de printemps ta tête prend pour oreiller un sac
de riche compost Charbon, ta chevelure

répand des étincelles à travers le murmure des rêves
Profond est ton sommeil dans la ténèbre sans étoile

et tu t'éveilles dans ta vivante peau pour me montrer
une tulipe Non la Reine de la Nuit qui a gagné le prix

enroulée dans ses enveloppes de jade
mais le Prince des Ténèbres, le pas encore, le X

recroquevillé dans son bulbe blême
offert sur la paume de ta main
Allons-nous le porter en terre attendre et voir ce que ça donne
aurons-nous le temps d'attendre et voir

Apprendre à lire l'heure dans l'œil des chats (2016)

« The Lionness » (*The Dream of a Common Language*, 1978)

The Lionness

La Lionne

The scent of her beauty draws me to her place.
The desert stretches, edge from edge.
Rock. Silver grasses. Drinking hole.
The starry sky.
The lioness pauses
in her back-and-forth pacing of three yards square
and looks at me. Her eyes
are truthful. They mirror rivers,
seacoasts, volcanoes, the warmth
of moon-bathed promontories.
Under her haunches' golden hide
flows an innate, half-abnegated power.
Her walk
is bounded. Three square yards
encompass where she goes.

L'arôme de sa beauté m'attire en son lieu.
Le désert s'étend, d'un bout à l'autre.
Le roc. Des herbes argentées. Un trou où boire.
Le ciel étoilé.
La lionne cesse
D'aller et venir dans ses trois mètres carrés
Et elle me regarde. Ses yeux
Sont sincères. Ils reflètent les rivières,
Les côtes, les volcans, la chaleur
Des promontoires baignés du clair de lune.
Sous le repli doré de ses hanches
Circule une puissance innée, à demi reléguée.
Sa démarche
Est bornée. Trois mètres carrés
Délimitent son parcours.

In a country like this, I say, the problem is always one of straying too far, not of staying within bounds. There are caves, high rocks, you don't explore. Yet you know they exist. Her proud, vulnerable head sniffs towards them. It is her country, she knows they exist.

I come towards her in the starlight.
I look into her eyes
as one who loves can look,
entering the space behind her eyeballs,
leaving myself outside.
So, at last, through her pupils,
I see what she is seeing:
between her and the river's flood,
the volcano veiled in rainbow,
a pen that measures three yards square.
Lashed bars.
The cage.
Penance.

Je dis que dans un pays comme celui-ci, le problème est [toujours]
De s'en aller trop loin, non de rester
À l'intérieur des limites. Il y a des grottes,
De hauts rochers, on ne les explore pas. Pourtant on sait
Qu'ils existent. Sa tête fière et vulnérable,
Hume l'air dans leur direction. C'est son pays, elle
Sait qu'ils existent.

Je m'approche d'elle dans la lumière des étoiles,
Je la regarde dans les yeux
Comme peut regarder quelqu'un d'aimant,
Entrant dans l'espace derrière ses prunelles,
Me laissant moi-même en dehors.
Si bien qu'à la fin, à travers ses pupilles,
Je vois ce qu'elle-même voit :
Entre elle et le flot de la rivière,
Et le volcan voilé par l'arc-en-ciel,
Il y a un enclos de trois mètres carrés.
Des barreaux fouettés,
La cage.
La pénitence.

I.3. Omar Berrada

« Images for Godard » (*The Will to Change*, 1971)

Action Poétique, numéro 201, 2010.

Images for Godard

1
Language as city: : Wittgenstein
Driving to the limits
of the city of words

the superhighway streams
like a comic strop

to newer suburbs
casements of shockproof glass

where no one yet looks out
or toward the coast where even now

the squatters in their shacks
await eviction

When all conversation
becomes an interview
under duress

when we come to the limits
of the city

my face must have a meaning

2
To know the extremes of light
I sit in this darkness

To see the present flashing

Images pour Godard

1.
Le langage comme ville :: Wittgenstein
Rouler jusqu'aux limites
de la cite de mots

la voie express défile
comme une bande dessinée

vers les banlieues plus neuves
fenêtres aux verres incassables

personne encore ne regarde au-dehors
ni vers la côte où maintenant même

les squatteurs dans leurs cabanes
attendent leur éviction

Quand toute conversation
devient un entretien
sous contrainte

quand nous arrivons aux limites
de la ville

il faut que mon visage ait un sens

2
Pour connaître les limites de la lumière
je m'installe dans cette obscurité

Pour voir le présent clignoter

| | |
|---|--|
| in a rearview mirror | dans un rétroviseur |
| blued in a plateglass pane reddened in the reflection | bleui dans une vitrine arrière rougi dans le reflet |
| of the red Triomphe parked at the edge of the sea | de la Triomphe rouge garée au bord de la mer |
| the sea glittering in the sun the swirls of nebula | la mer scintille au soleil les volutes de mousse |
| in the espresso cup raindrops, neon spectra | dans la tasse de café gouttes de pluie, spectres néons |
| in a vinyl raincoat | sur un imper en skaï |
| 3 To love, to move perpetually as the body changes | 3 Aimer, se mouvoir sans cette tandis que le corps change |
| a dozen times a day the temperature of the skin | dix fois par jour la température de la peau |
| the feeling of rise & fall deadweight & buoyancy | se sentir monter & tomber poids mort & allégresse |
| the eye sunk inward the eye bleeding with speech | l'œil noyé en-dedans l'œil saignant de discours |
| ('for a moment at least I was you—') | ('l'espace d'un instant au moins j'étais toi—') |
| To be stopped, to shoot the same scene Over & over | Etre interrompu, tourner la même scène encore et encore |
| 4 At the end of Alphaville she says I love you | 4 A la fin d'Alphaville elle dit Je t'aime |
| and the film begins that you've said you're never make | et le film commence celui que tu as décidé de ne jamais faire |
| because it's impossible 'things as difficult to show | parce que c'est impossible 'des choses aussi difficiles à montrer |
| As horror & war & sickness are' | que l'horreur et la guerre et la maladie' |
| meaning: love, to speak in the mouth | c'est-à-dire : l'amour, parler dans la bouche |
| to touch the breast for a woman | toucher le sein pour une femme |
| the know the sex of a man That film begins here | connaître le sexe d'un homme Ce film là commence ici |
| yet you don't show it we leave the theatre | mais tu ne le montres pas nous quittons la salle |
| suffering from that | dans cette douleur |
| 5 Interior monologue of the poet: | 5 Monologue intérieur du poète : |

| | |
|--|---|
| the notes for the poems are the only poem | les brouillons du poème sont le seul poème |
| the mind collecting devouring all these destructibles | l'esprit qui recueille, qui dévore tout le destructible |
| the unmade studio couch the air shifting the abalone shells | le sofa défait du studio l'air changeant les coquilles d'haliotide |
| the mind of the poet is the only poem the poet is at the movies | l'esprit du poète est le seul poème le poète est au cinéma |
| dreaming the film-maker's dream but differently free in the dark as if asleep | il fait le rêve du cinéaste mais autrement libre dans le noir comme s'il dormait |
| free in the dusty beam of the projector the mind of the poet is changing | libre dans le rayon de poussière du projecteur l'esprit du poète est en train de changer |
| the moment of change in the only poem | l'instant du changement est le seul poème |
| 1970 | |

I.4. Chantal Bizzini

Rehauts (2003)

« Diving into the Wreck » (*Diving into the Wreck*, 1973)

| | | | |
|----|---|----|--|
| | Diving into the Wreck | | Plongée dans le naufrage |
| | First having read the book of myths, and loaded the camera, and checked the edge of the knife-blade, I put on | | Après avoir lu le livre des mythes, chargé l'appareil photo, et vérifié le tranchant du couteau, j'ai revêtu |
| 5 | the body-armor of black rubber the absurd flippers the grave and awkward mask. I am having to do this | 5 | l'armure de caoutchouc noir les palmes absurdes le masque grave et malcommode. Je dois le faire, |
| 10 | not like Cousteau with his assiduous team aboard the sun-flooded schooner but here alone. | 10 | non comme Cousteau et son équipe zélée à bord du schooner inondé de lumière mais ici, seule. |
| | There is a ladder. The ladder is always there hanging innocently close to the side of the schooner. We know what it is for, we who have used it. | | Il y a une échelle. L'échelle est toujours là qui pend innocemment contre le bord du schooner. Nous savons à quoi elle sert, nous qui l'avons utilisée. |
| 15 | Otherwise | 15 | Sinon c'est aussi |
| 20 | it is a piece of maritime floss some sundry equipment. | 20 | une pièce de floche marine un article quelconque. |
| | I go down. Rung after rung and still the oxygen immerses me the blue light the clear atoms of our human air. | | Je descends. Barreau après barreau et l'oxygène me submerge encore la lumière bleue les atomes limpides de notre atmosphère. |
| 25 | I go down. | 25 | Je descends. |
| 30 | My flippers cripple me, I crawl like an insect down the ladder and there is no one to tell me when the ocean | 30 | Mes palmes m'handicapent, je descends de l'échelle en rampant comme [un insecte et il n'y a personne |

| | | | |
|----|---|----|---|
| | will begin. | | pour me dire quand l'océan va commencer. |
| 35 | First the air is blue and then it is bluer and then green and then black I am blacking out and yet my mask is powerful it pumps my blood with power | 35 | D'abord l'air est bleu et puis devient plus bleu, puis vert et puis noir je m'évanouis dans ce noir mon masque est fort |
| 40 | the sea is another story the sea is not a question of power I have to learn alone to turn my body without force in the deep element. | 40 | il pompe mon sang avec force la mer, c'est une autre histoire la mer n'est pas une question de force je dois apprendre seule à faire pivoter mon corps sans violence dans l'élément profond. |
| 45 | And now: it is easy to forget what I came for among so many who have always lived here swaying their crenellated fans between the reefs | 45 | Et maintenant, il est facile d'oublier pourquoi je suis venue parmi tant d'êtres qui ont toujours vécu ici |
| 50 | and besides you breathe differently down here. | 50 | agitant leurs éventails crénelés entre les récifs d'ailleurs on respire différemment ici-bas. |
| 55 | I came to explore the wreck. The words are purposes. The words are maps. I came to see the damage that was done and the treasures that prevail. I stroke the beam of my lamp slowly along the flank of something more permanent | 55 | Je suis venue pour explorer l'épave. Les mots sont des intentions. Les mots sont des cartes. Je suis venue pour constater les dommages et les trésors qui prévalent. Je caresse le rayon de ma lampe lentement le long du flanc d'une chose plus permanente |
| 60 | than fish or weed | 60 | qu'un poisson ou qu'une algue |
| 65 | the thing I came for: the wreck and not the story of the wreck the thing itself and not the myth the drowned face always staring toward the sun the evidence of damage worn by salt and sway into this threadbare [beauty the ribs of the disaster curving their assertion | 65 | j'étais venue pour cela : le naufrage et non l'histoire du naufrage cela même et non le mythe le visage noyé regardant toujours vers le soleil l'évidence des dommages usé par le sel et le balancement pour cette beauté râpée les membrures du désastre arrondissant leur témoignage |
| 70 | among the tentative haunters. | 70 | parmi ceux qui rôdent timidement. |
| 75 | This is the place. And I am here, the mermaid whose dark hair streams black, the merman in his armored body. We circle silently about the wreck we dive into the hold. I am she: I am he | 75 | C'est bien ici. Et j'y suis, l'ondine dont la chevelure sombre coule noire, l'ondain dans son corps en armure nous tournons silencieusement autour de l'épave, nous plongeons dans la cale. Je suis elle : je suis lui |
| 80 | whose drowned face sleeps with open eyes whose breasts still bear the stress whose silver, copper, vermeil cargo lies obscurely inside barrels half-wedged and left to rot we are the half-destroyed instruments that once held to a course | 80 | dont le visage noyé dort les yeux ouverts dont les seins portent encore la contrainte dont la cargaison d'argent, de cuivre et de [vermeil repose obscurément dans des tonneaux à demi enfoncés et abandonnés à la rouille |
| 85 | the water-eaten log the fouled compass | 85 | nous sommes les instruments à demi détruits qui autrefois indiquions une direction les bûches mangées par l'eau |
| | We are, I am, you are | | le compas faussé |

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

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

Europe (2012)

« An Atlas of the Difficult World » (*An Atlas of a Difficult World*, 1991)
An Atlas of the Difficult World

I
A dark woman, head bent, listening for something
–a woman's voice, a man's voice or
voice of the freeway, night after night, metal streaming downcast
past eucalyptus, cypress, agribusiness empires
THE SALAD BOWL OF THE WORLD, gurr of small planes
dusting the strawberries, each berry picked by a hand
in close communion, strawberry blood on the wrist,
Malathion in the throat, communion,
the hospital at the edge of the fields,
prematures slipping from unsafe wombs,
the labor and delivery nurse on her break watching
planes dusting rows of pickers.
Elsewhere declarations are made: at the sink
rinsing strawberries flocked and gleaming, fresh from the market
one says: "On the pond this evening is a light
finer than my mother's handkerchief
received from her mother, hemmed and initialed
by the nuns in Belgium."
One says: "I can lie for hours
reading and listening to music. But sleep comes hard.
I'd rather lie awake and read." One writes:
"Mosquitoes pour through the cracks
in this cabin's walls, the road
in winter is often impassable,
I live here so I don't have to go and act,
I'm trying to hold onto life, it feels like nothing."
One says: "I never knew from one day to the next
where it was coming from: I had to make my life happen
from day to day. Every day an emergency.
Now I have a house, a job from year to year.
What does that make me?"
In the writing workshop a young man's tears
wet the frugal beard he's grown to go with his poems
hoping they have redemption stored
in their lines, maybe will get him home free. In the classroom
eight-year-old faces are grey. The teacher knows which children
have not broken fast that day,
remembers the Black Panthers spooning cereal.

I don't want to hear how he beat her after the earthquake,
tore up her writing, threw the kerosene
lantern into her face waiting
like an unbearable mirror of his own. I don't
want to hear how she finally ran from the trailer
how he tore the keys from her hands, jumped into the truck
and backed it into her. I don't want to think

Un Atlas du monde difficile

I

Une femme sombre, la tête penchée, écoute quelque chose
– une voix de femme, une voix d’homme ou
l’appel de l’autoroute, nuit après nuit, du métal file le long de la côte, vers le sud,
au-delà des eucalyptus, des cyprès, les empires agro-alimentaires,
LE SALADIER DU MONDE, le brrr des petits avions
qui vaporisent les fraises, chaque baie cueillie par une main
en étroite communion, du sang de fraise sur le poignet,
du malathion dans la gorge, une communion,
l’hôpital à la lisière des champs,
des prématurés glissent de mauvaises matrices,
la sage-femme, pendant sa pause, regarde
les avions vaporiser les rangs des cueilleurs.
Ailleurs, on fait des déclarations : devant l’évier
en rinçant les fraises poussiéreuses et brillantes, fraîches du marché,
on dit : « Sur l’étang, ce soir, il y a une lumière
plus délicate que le mouchoir que ma mère
tenant de sa propre mère, ourlé et brodé
par les sœurs, en Belgique. »
On dit : « Je peux rester allongé pendant des heures
à lire et écouter de la musique. Mais le sommeil vient difficilement.
Je devrais rester allongé à lire. » On écrit :
« Les moustiques coulent par les fentes
des murs de cette cabane, la route,
en hiver, est souvent impraticable,
je vis ici pour ne pas avoir à sortir ni agir,
j’essaye de m’accrocher à la vie, mais je ne sens rien. »
On dit : « Je n’ai jamais su ce qui allait m’arriver,
d’où cela venait : je devais provoquer la vie
au jour le jour. Chaque jour, une urgence.
Maintenant j’ai une maison, un travail d’une année sur l’autre.
Je suis quoi ? »
Dans l’atelier d’écriture, les larmes d’un jeune homme
humidifient la barbe frugale qu’il laisse pousser pour aller avec ses poèmes
espérant qu’ils ont engrangé dans leurs vers la rédemption,
ou lui vaudront peut-être un logement gratuit. Dans la salle de classe,
des visages de huit ans sont gris. Le maître sait quels enfants
n’ont pas petit-déjeuner ce jour-là,
se souvient des céréales de Black Panthers.

Je ne veux pas entendre comment il la battit après le tremblement de terre,
déchira ses écrits, lança la lanterne
au kérosène sur son visage qui attendait
comme un miroir insupportable du sien. Je ne veux pas
entendre comment, à la fin, elle sortir de la caravane en courant,
comment il lui arracha les clefs des mains, sauta dans le camion
et lui rentra dedans. Je ne veux pas penser

how her guesses betrayed her—that he meant well, that she was really the stronger and ought not to leave him to his own apparent devastation. I don't want to know wreckage, dreck and waste, but these are the materials and so are the slow lift of the moon's belly over wreckage, dreck and waste, wild treefrogs calling in another season, light and music still pouring over our fissured, cracked terrain.

Within two miles of the Pacific rounding this long bay, sheening the light for miles inland, floating its fog through redwood rifts and over strawberry and artichoke fields, its bottomless mind returning always to the same rocks, the same cliffs, with every-changing words, always the same language—this is where I live now. If you had known me once, you'd still know me now though in a different light and life. This is no place you ever knew me. But it would not surprise you To find me here, walking in fog, the sweep of the great ocean eluding me, even the curve of the bay, because as always I fix on the land. I am stuck to earth. What I love here is old ranches, leaning seaward, lowroofed spreads between rocks small canyons running through pitched hillsides lieoaks twisted in steepness, the eucalyptus avenue leading to the wrecked homestead, the fogwreathed heavy-chested cattle on their blond hills. I drive inland over roads closed in wet weather, past shacks hunched in the canyons roads that crawl down into darkness and wind into light where trucks have crashed and riders of horses tangled to death with lowstruck boughs. These are not the roads you knew me by. But the woman driving, walking, watching for life and death, is the same.

II

Here is a map of our country:
here is the Seas of Indifference, glazed with salt
This is the haunted river flowing from brow to groin
we dare not taste its water
This is the desert where missiles are planted like corms
This is the breadbasket of foreclosed farms
This is the birthplace of the rockabilly boy
This is the cemetery of the poor
who died for democracy This is a battlefield
from a nineteen-century war the shrine is famous
This is the sea-town of myth and story when the fishing fleets
went bankrupt here is where the jobs were on the pier
processing frozen fishsticks hourly wages and no shares
These are other battlefields Centralia Detroit
here are the forests primeval the copper the silver lodes
These are the suburbs of acquiescence silence rising fumelike from the streets
This is the capital of money and dolor whose spires
flare up through air inversion whose bridges are crumbling
whose children are drifting blind alleys pent
between coiled rolls of razor wire
I promised to show you a map you say but this is a mural
then yes let it be these are small distinctions
where do we see it from is the question

aux conjectures qui la trahirent—le fait qu’il avait de bonnes intentions, qu’elle était vraiment plus forte et qu’elle ne devait pas l’abandonner à une autodestruction évidente. Je ne veux pas savoir le naufrage, les ordures et la dévastation, mais ce sont les matériaux réels et le sont également la lente montée du ventre de la lune au-dessus du naufrage, des ordures, de la dévastation, les rainettes sauvages appelant une nouvelle saison, les averses de lumière, la musique sur notre terrain fissuré, craquelé.

Dans les deux kilomètres de Pacifique qui entourent cette longue baie, faisant resplendir sa lumière sur des kilomètres à l’intérieur, laissant flotter son brouillard entre les séquoias espacés et sur les champs de fraises et d’artichaut, son esprit sans fond revenant toujours aux mêmes rochers, aux mêmes falaises, avec les mots toujours changeants d’une langue invariable

—c’est là que je vis maintenant. Si tu m’avais connue autrefois, tu me connaîtrais encore aujourd’hui, mais dans une lumière et une vie différentes. Ce n’est pas un lieu où tu m’as déjà connue. Mais cela ne te surprendrait pas de me trouver ici, marchant dans le brouillard, épargnée par le balayage du grand océan, même sur la courbe de la baie, parce que, comme toujours, je me fixe au sol. Je suis collée à la terre. Ce que j’aime, ici, ce sont les vieux ranches, pendant vers la mer, aux toits bas, semés entre les rochers, les petits canyons courant à travers des collines pierreuses, les chênes tordus sur la pente escarpée, l’avenue d’eucalyptus conduisant à la ferme naufragée, le bétail trapu, couronné de brume sur ses collines blondes. Je conduis vers l’intérieur des terres, sur des routes fermées par temps de pluie, au-delà des cabanes accroupies dans les canyons, des routes qui s’enfoncent dans l’obscurité et serpentent dans la lumière où des camions se sont fracassés et des cavaliers avec leurs chevaux se sont mortellement empêtrés dans des buissons au ras du sol. Ce ne sont pas les routes où tu m’as connue. Mais cette femme qui conduit, qui marche, qui regarde la vie et la mort – cette femme est la même.

II

Voici une carte de notre pays :
voici la Mer de l’Indifférence, glacée de sel,
C’est la rivière hantée, coulant des sourcils à l’aîne,
nous n’osons pas goûter ton eau,
C’est le désert, où les missiles sont plantés comme de bulbes
C’est le grenier à blé des fermes hypothéquées,
C’est le lieu de naissance du rockabilly boy,
C’est le cimetière des pauvres
qui sont morts pour la démocratie. C’est le champ de bataille
d’une guerre du dix-neuvième siècle, la chapelle en est célèbre,
C’est la ville balnéaire du mythe et de l’histoire, quand flottes de pêcheurs
ont fait faillite, c’est ici qu’il y avait du travail, sur le quai,
on traitait des bâtonnets de poisson congelés, salaires journaliers, sans intéressement,
Voici d’autres champs de bataille, Centralia, Detroit,
là sont les forêts vierges, le cuivre, les gisements d’argent
Voici les banlieues de l’acquiescement, le silence monte les rues, comme une fumée,
Voici la capitale de l’argent et de la douleur dont les tours
s’enflamment sous les courants inverses de l’air, dont les ponts s’effritent,
dont les enfants flânent dans les voies sans issue, confinés
entre les spirales de fils barbelés
J’ai promis de te montrer une carte, dis-tu, mais c’est une fresque,
eh bien oui, il y a quelques petites nuances,
savoir d’où l’on regarde, c’est la question.

III

Two five-pointed star-shaped glass candleholders, bought at the Ben Franklin, Barton, twenty-three years ago, one chipped
—now they hold half-burnt darkred candles, and in between
a spider is working the third point of her filamental passage
a wicker basket-handle. All afternoon I've sat
at this table in Vermont, reading, writing, cutting an apple in slivers
and eating them, but mostly gazing down through the windows
at the long scribble of lake due south
where the wind and weather come from. There are bottles set in the windows
that children dug up in summer woods or bought for nickels and dimes
in dark shops that are no more, gold-brown, foam-green or cobalt glass, blue that gave way to the cobalt
bomb. The woods
are still on the hill behind the difficult unknowable
incommensurable barn. The wind's been working itself up
in low gusts gnashing at the leaves left chattering on branches
or drifting over still-green grass; but it's been a warm wind.
An autumn without a killing frost so far, still warm
feels like a time of self-deception, a memory of pushing
limits in youth, that intricate losing game of innocence long overdue.
Frost is expected tonight, gardens are gleaned, potplants taken in, there is talk of withering, of wintering
over.

North of Willoughby the back road to Barton
turns a right-hand corner on a high plateau
bitten by wind now and rimed grey-white
—farms of rust and stripping paint, the shortest growing season
south of Quebec, a place of sheer unpretentious hardship, dark pines stretching away
toward Canada. There was a one-room schoolhouse
by a brook where we used to picnic, summers, a little world
of clear bubbling water, cowturds, moss, wild mint, wild mushrooms under the pines.
One hot afternoon I sat there reading Gaskell's *Life of Charlotte Brontë*—the remote
upland village where snow lay long and late, the deep-rutted roads, the dun and grey moorland
—trying to enfigure such a life, how genius
Unfurled in the shortlit days, the meagre means of that house. I never thought
of lives at that moment around me, what girl dreamed
and was extinguished in the remote back-country I had come to love,
reader reading under a summer tree in the landscape
of the rural working poor.

Now the panes are black and from the south the wind still staggers, creaking the house:
brown milkweeds toss in darkness below but I cannot see them
the room has lost the window and turned into itself: two corner shelves of things
both useful and unused, things arrived here by chance or choice, two teapots, one broken-spouted, red and blue
came to me with some books from my mother's mother, my grandmother Mary
who travelled little, loved the far and strange, bits of India, Asia
and this teapot of hers was Chinese or she thought it was
—the other given by a German Jew, a refugee who killed herself:
Midlands flowered ware, and this too cannot be used because coated inside—why?—with flaking paint:
“You will always use it for flowers,” she instructed where she gave it.
In a small frame, under glass, my father's bookplate, engraved in his ardent youth, the cleft-tree-trunk and
the wint ering ants:
Without labor, no sweetness—motto I breathed in from him and learned in grief and rebellion to take and use
—and later learned that not all labor end in sweetness.
A little handwrought iron candlestick, given by another German woman
who hidden survived the Russian soldiers beating the walls in 1945,
emigrated, married a poet. I sat many times at their table. They are now long apart.

III

Deux bougeoirs de verre, en forme d'étoile à cinq branches, achetés au Ben Franklin, à Barton, il y a vingt-trois ans, l'un ébréché
—ils portent maintenant des bougies rouge sombre, à demi-fondues, et entre elles,
une araignée travaillant, le troisième point de son passage filamentaire :
l'anse d'un panier d'osier. Tout l'après-midi, je suis restée assise
à cette table, dans le Vermont, à lire, écrire, couper une pomme en tranches
pour les manger, mais surtout, à regarder par les fenêtres
le long griffonnage du lac, plein sud,
d'où viennent le vent et le temps qu'il fait. Il y a des bouteilles, disposées sur les fenêtres,
que les enfants ont déterrées dans les bois d'été, ou achetées pour quelques centimes,
dans des boutiques sombres qui n'existent plus, de verre brun-or, vert-écume ou cobalt, le bleu qui donna
naissance à la bombe au cobalt. Les bois
se retrouvent toujours sur la colline, derrière la grange embarrassante,
inconnaisable, incommensurable. Le vent s'est levé de nouveau
en basses rafales, qui font grincer les feuilles laissées à discuter sur les branches,
ou glissent sur l'herbe encore-verte ; mais ç'a été un vent chaud.
Un automne sans gelée meurtrière jusqu'alors, encore chaud
donne l'impression d'une époque de mépris de soi-même, le souvenir d'avoir dépassé
les limites pendant sa jeunesse, ce jeu compliqué d'une innocence depuis longtemps échue.
On attend le gel pour cette nuit, on a glané les jardins, rentré les plantes en pots, on parle de flétrissement,
d'hivernage.

Au nord de Willoughby, la route de retour vers Barton
fait un coude, à droite, sur un plateau élevé,
maintenant écorché par le vent et bordé de bris-blanc
—des fermes de rouille et de peinture qui s'écaille, la plus brève saison de croissance,
au sud du Québec, un endroit modeste de privation pire, pins sombres s'étendant
vers le Canada. Il y avait une école à une seule salle de classe,
près d'un ruisseau où nous avions l'habitude de pique-niquer, les étés, un petit monde
d'eau claire bouillonnant, de bouses de vaches, de mousse, de menthe sauvage, de champignons sauvages,
sous les pins.
Un après-midi très chaud, je m'assis là pour lire *La vie de Charlotte Brontë de Gaskell*—le village
de montagne éloigné, où la neige tient longtemps et tard, les routes profondément sillonnées d'ornières, la
lande brune et grise
—j'essayais de me représenter une telle vie, comment le génie
se déployait dans les jours courts, les maigres moyens de cette maison. Je n'ai jamais pensé
aux vies, à ce moment-là, autour de moi, quelle fille rêvait
et s'étiolait dans l'arrière-pays reculé que j'étais venue à aimer,
lectrice qui lisait sous un arbre d'été dans le paysage
du travailleur rural pauvre.

Maintenant les vitres sont noires et, venant du sud, le vent, toujours, fait chanceler, craquer la maison :
des laiterons bruns s'agitent dans l'obscurité, en-dessous, mais je ne puis les voir :
la pièce a perdu sa fenêtre et s'est tournée vers elle-même : deux étagères d'angle, chargées d'objets
à la fois utiles et inutilisés, objets arrivés ici par hasard ou par choix, deux théières, l'une au bec cassé,
rouge et bleue
me vint avec quelques livres de la mère de ma mère, ma grand-mère Mary
qui voyagea peu, aimait ce qui est lointain et étrange, bouts de l'Inde, de l'Asie
et cette théière à elle était chinoise, ou elle pensait qu'elle l'était
—l'autre, donnée par une Juive allemande, une réfugiée, qui se suicida :
faïence à fleurs des Midlands, et celle-ci non plus, on en peut l'utiliser parce que l'intérieur en est couvert
—pourquoi ?—d'une peinture qui s'écaille :
« Tu t'en serviras toujours pour les fleurs, » m'ordonna-t-elle lorsqu'elle me la donna.
Dans un petit cadre, sous verre, l'ex-libris de mon père, qu'il grava en son ardente jeunesse, le tronc d'arbre
fendu et les fourmis hivernant :
Sans peine, pas de douceur—devise que je pris de lui avec le souffle et que, dans la douleur et la révolte, je
m'appropriai pour l'utiliser
—et plus tard, j'appris que toute peine ne finit pas en douceur.
Un petit bougeoir en fer forgé à la main, donné par une autre femme allemande
qui cachée, survécut aux soldats russes qui faisaient des rondes en 1945
émigra, épousa un poète. Je m'assis souvent à leur table. Ils sont loin maintenant.

Some odd glasses for wine or brandy, from an ignorant, passionate time—we were in our twenties—
with the father of the children who dug for old medicine bottles in the woods
—afternoon listening to records, reading Karl Shapiro's *Poems of a Jew* and Auden's "In Sickness and in
Health" aloud, using the poems to talk to each other

—now it twenty years since last I heard that intake
of living breath, as if language were too much to bear,
that voice overcast like klezmer with echoes, uneven, edged, torn, Brooklyn street crowding Harvard Yard
—I'd take any syllable anywhere.

Stepped out onto the night-porch. That wind has changed, though still from the south
it's blowing up hard now, no longer close to earth but driving high
into the crowns of the maples, into my face
almost slamming the stormdoor into me. But it's warm, warm,
pneumonia wind, death of innocence wind, unwinding wind,
time-hurling wind. And it has a voice in the house. I hear
conversations that can't be happening, overhead in the bedrooms
and I'm not talking of ghosts. The ghosts are here of course but they speak plainly
—haven't I offered food and wine, listened well for them all these years,
not only those known in life but those before our time
of self-deception, our intricate losing game of innocence long overdue?

The spider's decision is made, her path cast, candle-wick to wicker handle to handle,
in the air, under the lamp, she comes swimming toward me
(have I been sitting here so long?) she will use everything, nothing comes without labor, she is working
so hard and I know
nothing all winter can enter this house or this web, not all labor end in sweetness.
But how do I know what she needs? Maybe simply
to spin herself a house within a house, on her own terms
in cold, in silence.

IV

Late summers, early autumns, you can see something that binds
the map of this country together: the girasol, orange gold- petalled
with her black eye, laces the roadsides from Vermont to California
runs the edges of orchards, chain-link fences
milo fields and malls, schoolyards and reservations
truckstops and quarries, grazing ranges, graveyards
of veterans, graveyards of cars hulked and sunk, her tubers the jerusalem artichoke
that has fed the Indians, fed the hobos, could feed us all.
Is there anything in the soil, cross-country, that makes for
a plant so generous? *Spendthrift* we say, as if
accounting nature's waste. Ours darkens
the states to their strict borders, flushes
down borderless streams, leaches from lakes to the curdled foam
down by the riverside.

Waste. Waste. The watcher's eye put out, hands of the builder severed, brain of the maker starved
those who could bind, join, reweave, cohere, replenish
now at risk in this segregate republic
locked away out of sight and hearing, out of mind, shunted aside
those needed to teach, advise, persuade, weigh arguments
those urgently needed for the work of perception
work of the poet, the astronomer, the historian, the architect of new streets
work of the speaker who also listens
meticulous delicate work of reaching the heart of the desperate woman, the desperate man
—never-to-be-finished, still unbegun work of repair—it cannot be done without them
and where are they now?

Quelques verres dépareillés, à vin ou à whisky, d'une époque ignorante, passionnée—nous avons une
vingtaine d'années—
avec le père de mes enfants qui déterrait de vieilles bouteilles de médicaments dans les bois
—des après-midi à écouter des disques, à lire les *Poèmes d'un Juif* de Karl Shapiro et « In Sickness and in
Health » de Auden à haute voix, nous servant de poèmes pour nous parler

—voilà vingt ans que, pour la dernière fois, j'ai entendu l'appel de
ce souffle de vie, comme si le langage était trop à supporter,
cette voix couverte d'échos, comme le klezmer, inégale, acérée, déchirée, Brooklyn street encombrant
Harvard Yard

—j'aurais reconnu n'importe laquelle de ces syllabes n'importe où.
J'ai fait quelques pas sous la véranda de la nuit. Ce vent a changé, quoique venant toujours du sud,
il souffle haut et fort maintenant, plus à ras de terre, mais venant dans le faîte
élevé des érables, dans mon visage ;
claquant presque la porte de l'orage sur moi. Mais il est chaud, chaud,
un vent de pneumonie, le vent de la mort et de l'innocence, un vent déroulant,
un vent élançant le temps. Et il a une voix dans la maison. J'entends
des conversations qui ne peuvent avoir lieu, au-dessus, dans les chambres
et je ne parle pas de fantômes. Les fantômes sont ici, bien sûr, mais ils parlent clairement
—ne leur ai-je pas offert nourriture et vin, ne les ai-je pas bien écoutés, toutes ces années,
non seulement ceux que j'ai connus dans la vie, mais ceux d'avant notre époque
de mépris de soi-même, ce jeu compliqué de la perte de l'innocence depuis longtemps échue ?

La décision de l'araignée est prise, son chemin tracé, de la mèche de la bougie à l'anse d'osier, puis à la bougie,
dans l'air, sous la lampe, elle vient en nageant vers moi
(suis-je restée assise si longtemps ?) elle utilisera tout, rien ne vient sans peine, elle travaille si dur et
je sais
que rien, de tout l'hiver, ne peut rentrer dans cette maison ou cette toile, que toute peine ne finit pas en
douceur.

Mais comment puis-je savoir ce dont elle a besoin ? Peut-être simplement
de se filer une maison dans une maison, à sa manière,
dans le froid, dans le silence.

IV

Etés tardifs, automnes précoces, tu peux voir une chose qui
unifie la carte de ce pays : le girasol aux pétales jaune-orange,
à l'œil noir, festonne les bas-côtés, du Vermont à la Californie,
court sur les bords des vergers, champs de sorgho
aux clôtures de chaînes et centres commerciaux, cours d'écoles et réserves
garages de camions et carrières, étendues de pâturages, cimetières
de vétérans, cimetières de carcasses de voitures ruinées, ayant pour racine l'artichaut de Jérusalem
qui a nourri les Indiens, nourri les hobos, pourrait nous nourrir tous.
Est-il une chose dans le sol, à travers le pays, qui favorise
une plante aussi généreuse ? Gaspilleuse disons-nous, comme si
on comptabilisait le gaspillage de la nature. Les nôtres assombrissent
les Etats jusqu'à leurs strictes frontières, se déversent
le long des cours d'eau sans frontière, s'infiltrèrent depuis les lacs jusqu'à la mousse caillée,
le long des rives.

Gaspillage. Gaspillage. L'œil du contrôleur, les mains sectionnées du bâtisseur, le cerveau du créateur
qui s'étiole,
ceux qui pourraient lier, joindre, reprendre, unir, remplir,
sont maintenant en danger dans cette république désunie,
enfermés hors de vue et d'écoute, loin du cœur, remisés,
ceux dont on a besoin pour enseigner, renseigner, persuader, perser les arguments,
ceux dont on a un besoin urgent pour une œuvre sensible,
le travail du poète, de l'astronome, de l'historien, de l'architecte de rues nouvelles,
le travail de celui qui parle, qui écoute également,
le travail méticuleux de toucher le cœur de la femme désespérée, de l'homme désespéré
—le travail de réparation jamais achevé, qui n'a toujours pas commencé—il ne peut être fait sans eux
et où sont-ils maintenant ?

V

Catch if you can your country's moment, begin
where any calendar's ripped-off: Appomattox
Wounded Knee; Los Alamos, Selma, the last airlift from Saigon
the ex-Army nurse hitch-hiking from the debriefing center; medal of spit on the veteran's shoulder
—catch if you can this unbound land these states without a cause
earth of despoiled graves and grazing these embittered brooks
these pilgrim ants pouring out from the bronze eyes, ears, nostrils,
the mouth of Liberty

over the chained bay waters

San Quentin:

once we lost our way and drove in under the searchlights to the gates
end of visiting hours, women piling into cars
the bleak glare aching over all

Where are we moored? What
are the bindings? What be-
hooves us?

Driving the San Francisco-Oakland Bay Bridge
no monument's in sight but fog
prowling Angel Island muffling Alcatraz
poems in Cantonese inscribed on fog
no icon lifts a lamp here
history's breath blotting the air
over Gold Mountain a transfer
of patterns like the transfer or African appliqué
to rural Alabama voices alive in legends, curses
tongue-lashings

poems on a weary wall

And when light swivels off Angel Island and Alcatraz
when the bays leap into life

views of the Palace of Fine Arts, TransAmerica

when sunset bathes the three bridges

still

old ghosts crouch hoarsely whispering
under Gold Mountain

North and east of the romantic headlands there are roads into tule fog
places where life is cheap poor quick unmonumented
Rukeyser would have guessed it coming West for the opening
of the great red bridge There are roads to take she wrote
when you think of your country driving south
to West Virginia Gauley Bridge silicon mines the flakes of it heaped like snow, death-angel white
—poet journalist pioneer mother
uncovering her country: *there are roads to take*

I don't want to know how he tracked them
along the Apalachian Trail, his close
by their tent, pitched as they thought in seclusion
killing one woman, the other
dragging herself into town his defense they had teased his loathing
of what they were I don't want to know
but this is not a bad dream of mine there are the materials
and so are the smell of wild mint and coursing water remembered
and the sweet salt darkred tissue I lay on my face
upon, my tongue within.

A crosshair against the pupil of an eye
could blow my life from hers
a cell dividing without maps, sliver of ice beneath a wheel
could do the job. Faithfulness isn't the problem.

V

Saisis, si tu peux, les grands moments de ton pays, commence
à n'importe quelle feuille arrachée de l'éphéméride : Appomattox
Wounded Knee, Los Alamos, Selma, le dernier point aérien venant de Saïgon
l'infirmière, naguère dans l'armée, faisant du stop depuis le centre de débriefing, une médaille de crachat
sur l'épaule du vétéran
—saisis si tu peux ce pays sans borne, ces Etats sans cause,
terre de tombes spoliées et qui éraflent ces ruisseaux aigris,
ces fourmis-pélerins sortant des yeux de bronze, des oreilles, des narines,
de la bouche de la Liberté

over the chained bay waters

San Quentin :

un jour nous nous perdîmes et avançâmes sous les projecteurs jusqu'aux portes
fin des heures de visite, des femmes qui s'entassaient dans des voitures
sur tout, le morne éclat de la souffrance

Où sommes-nous amarrés ? Quels
sont les liens ? Qu'est-ce qui nous in-
combe ?

Roulant sur le San Francisco-Oakland Bay Bridge
aucun monument n'est en vue, mais du brouillard
rôdant dans Angel Island, emmitoufflant Alcatraz
poèmes en cantonais inscrits sur le brouillard,
aucune icône ne lève une lampe ici :
le souffle de l'histoire macule l'air
sur Gold Mountain un transfert
de motifs, comme le transfert d'un appliqué africain
sur l'Alabama rural des voix vivent dans les légendes, les insultes,
les bordées d'injures

poèmes sur un mur fatigué

Et quand la lumière fait pivoter Angel Island et Alcatraz
quand les baies se réveillent

des vues du Palace of Fine Arts, TransAmerica,

quand le coucher du soleil baigne les trois ponts,

toujours

les vieux fantômes se blottissent et chuchotent d'une voix enrouée
sous Gold Mountain.

Au nord et à l'est des caps romantiques, il y a des routes dans un brouillard rampant
des endroits où la vie est peu chère, pauvre, rapide, sans monument
Rukeyser, elle, l'aurait deviné quand elle est venue à l'Ouest, pour le baptême
du grand pont rouge. Il y a des routes à prendre, écrivit-elle
quand tu penses à ton pays, roulant vers le sud,
jusqu'au Gauley Bridge de West Virginia, les mines de silice, leurs flocons, en tas, comme la neige, blancs
comme l'ange de la mort,
– la poétesse, journaliste, pionnière, mère,
découvrant son pays : il y a des routes à prendre

Je ne veux pas savoir comment il les a traquées,
sur l'Appalachian Trail, caché tout près
de leur tente, dressée, pensaient-elles, à l'écart,
a tué une femme, tandis que l'autre
se traînait jusqu'au village, sa défense : elles avaient excité son dégoût
pour ce qu'elles étaient, je ne veux pas savoir,
mais ce n'est pas un mauvais rêve que j'ai fait, ce sont les matériaux réels,
et ainsi sont la senteur de la menthe sauvage et l'eau qui coule et dont on se souvient
et le tissu rouge foncé, doux et salé, sur lequel je pose
mon visage, dans lequel je mets ma langue.
La mire sur la pupille de l'œil
pourrait chasser ma vie de la sienne
une cellule qui se diviserait au hasard, une plaque de glace sous une roue
pourrait faire l'affaire. Le problème n'est pas la fidélité

VI

A potato explodes in the oven. Poetry and famine:
 the poets who never starved, whose names we know
 the famished nameless taking ship with their hoard of poetry
 Annie Sullivan half-blind in the workhouse enthralling her childmates
 with lore her father had borne in his head from Limerick along with the dream of work
 and hatred of England smoldering like a turf-fire. But a poetry older than hatred. Poetry
 in the workhouse, laying of the rails, a potato splattering oven walls
 poetry of cursing and silence, bitter and deep, shallow and drunken
 poetry of priest-talk, of I.R.A.-talk, kitchen-talk, dream-talk, tongue despised
 in cities where in a mere fifty years language has rotten to jargon, lingua franca of inclusion
 from turns of speech ancient as the potato, muttered at the coals by women and men
 rack-rented, harshened, numbed by labor ending
 in root-harvest rotted in field. 1847. No relief. No succor.
 America. Meat three times a day, they said. Slaves—You would not be that.

VII (The Dream-Site)

Some rooftop, water-tank looming, street-racket strangely quelled
 and others known and unknown there, long sweet summer evening on the tarred roof:
 leaned back your head to the night vault swarming with stars
 the Pleiades broken loose, not seven but thousands
 every known constellation flinging out fiery threads
 and you could distinguish all
 —cobwebs, tendrils, anatomies of stars
 coherently hammocked, blueblack avenues between
 —you knew your way among them, know you were part of them
 until, neck aching, you sat straight up and saw;

It was New York, the dream-site
 the lost city the city of dreadful light
 where once as the sacks of garbage rose
 like barricades around us we
 stood listening to riffs from Pharaoh Sanders' window
 on the brownstone steps
 went striding the avenues in our fiery hair
 in our bodies young and ordinary riding the subways reading
 or pressed against other bodies
 feeling in them the maps of Brooklyn Queens Manhattan
 The Bronx unscrolling in the long breakneck
 express plunges
 as darkly we felt our own blood
 streaming a living city overhead
 coherently webbed and knotted bristling
 we and all the others
 known and unknown
 living its life

VIII

He thought there would be a limit and that it would stop him. He depended in that:
 the cuts would be made by someone else, the direction
 come from somewhere else, arrows flashing on the freeway.
 That he'd end somewhere gazing
 straight into It was what he imagined and nothing beyond.
 That he'd end facing as limit a thing without limits and so be flung
 and burned and hacked and bled himself toward that (if I understand
 this story at all). What he found: FOR SALE: DO NOT DISTURB
 OCCUPANT on some cliffs; some ill-marked, ill-kept roads
 ending in warnings about shellfish in Vietnamese, Spanish and English.

But the spray was any color he could have dreamed
 —gold, ash, azure, smoke, moonstone—

and from time to time the ocean swirled up through the eye of a rock and taught him limits. Throwing itself backward, singing and sucking, no teacher, only its violent self, the Pacific, dialectical waters rearing their wild calm constructs, momentary, ancient.

If your voice could overwhelm those waters, what would it say?
What would it cry of the child swept under, the mother
on the beach then, in her black bathing suit, walking straight out
into the glazed lace as if she never notices, what would it say of the father
facing inland in his shoes and socks as the edge of the tide,
what of the lost necklace glittering twisted in foam?

If your voice could crack in the wind hold its breath still as the rocks
what would it say to the daughter searching the tidelines for a bottled message
from the sunken slaveships? what of the huge sun slowly defaulting into the clouds
what of the picnic stored in the dunes at high tide, full of the moon, the basket
with sandwiches, eggs, paper napkins, can-opener, the meal
packed for a family feast, excavated now by scuttling
ants, sandcrabs, dune-rats, because no one understood
all picnics are eaten on the grave?

IX

On this earth, in this life, as I read your story, you're lonely.
Lonely in the bar, on the shore of the coastal river
with your best friend, his wife, and your wife, fishing
lonely in the prairie classroom with all the students who love you. You know ghosts
come everywhere with you yet you leave them unaddressed
for years. You spend weeks in a house
with a drunk, you sober, whom you love, feeling lonely.
You grieve in loneliness, and if I understand you fuck in loneliness.

I wonder if this is a white man's madness.
I honor your truth and refuse to leave it at that.

What have I learned from stories of the hunt, of lonely men in gangs?
But there were other stories:
one man riding the Mohave Desert
another man walking the Grand Canyon.
I thought those solitary men were happy, as ever they had been.

Indio's long avenues
of Medjool date-palm and lemon sweep to the Salton Sea
in Yucca Flats the high desert reaches higher, bleached and spare of talk.
At Twentynine Palms I found the grave
of Maria Eleanor Whallon, eighteen years, dead at the watering-hole in 1903, under the now fire-branded
palms
Her mother travelled on alone to cook in the mining camps.

X

Soledad.=f. Solitude, loneliness, homesickness; lonely retreat.
Winter sun in the rosetrees.
An old Mexican with a white moustache prunes them back, spraying
the cut branches with dormant oil. The old paper-bag-brown adobe walls
stretch apart from the rebuilt mission, in their own tome. It is lonely here
in the curve of the road winding through vast brown fields machine-engraved in furrows
of relentless precision. In the small chapel
La Nuestra Señora de la Soledad dwells in her shallow arch
painted on either side with columns. She is in black lace crisp as cinders
from head to foot. Alone, solitary, homesick
in her lonely retreat. Outside black olives fall and smash
littering and staining the beaten path. The gravestones of the padres
are weighs pressing down on the Indian artisans. It is the sixth day of another war.

et de temps à autre l'océan tourbillonnait par l'œil d'un rocher et lui enseignant les limites. S'élançant en arrière, chantant et aspirant, pas un maître, seulement sa personne violente, le Pacifique, eaux dialectiques cabrant leurs constructions sauvages et calmes, momentanées, anciennes.

Si ta voix pouvait couvrir ses eaux, que dirait-elle ?
Que crierait-elle de l'enfant emporté, de sa mère sur la plage à ce moment, dans son costume de bain noir, marchant tout droit dans la dentelle émaillée, comme si elle n'avait jamais remarqué, que dirait-elle du père, tourné vers la terre, en chaussures et chaussettes, au bord du flot, quoi du collier perdu, brillant, tordu dans l'écume ?

Si ta voix pouvait claquer dans le vent, suspendre son souffle, tranquille comme les rochers, que dirait-elle à leur fille, scrutant les laisses de la marée dans l'espoir d'un message dans une bouteille, jeté d'un bateau d'esclaves qui a sombré ? quoi de l'immense soleil qui s'éclipse lentement dans les nuages, quoi du pique-nique caché dans les dunes à marée haute, à la pleine lune, du panier avec des sandwiches, des œufs, des serviettes en papier, un décapsuleur, le repas emballé pour une fête, fouillé, maintenant, par les fourmis, les crabes des sables, les rats des dunes affairés, parce que personne n'a compris que tous les pique-niques se font sur la tombe ?

IX

Sur cette terre, en cette vie, alors que je lis ton histoire, tu es seul.
Seul dans ce bar, sur ce bord de la rivière côtière avec ton meilleur ami, sa femme et ta femme, pêchant seul dans la salle de classe de la prairie avec tous les étudiants qui t'aiment. Tu sais que quelques fantômes te suivent partout, pourtant pendant des années tu ne leur adressas pas la parole. Tu passes des semaines dans une maison toi sobre, avec un ivrogne sut tu aimes, te sentant seul.
Tu t'affliges dans la solitude, et si je comprends bien tu baisses dans la solitude.

Je me demande si c'est une folie d'homme blanc.
Je respecte ta vérité et refuse de m'en tenir là.

Qu'ai-je appris dans les récits de chasse, sur les hommes isolés dans des bandes ?
Mais il y avait d'autres récits :
un homme qui chevauchait dans le Mohave Desert
un autre homme qui marchait dans le Grand Canyon.
Je pensais que ces hommes solitaires étaient heureux, comme toujours ils l'avaient été.

A Indio les longues avenues
de palmiers-dattiers Medjool et de citronniers s'avancent jusqu'à Salton Sea
dans le Yucca Flats le haut désert devient plus élevé, décoloré et sobre en paroles.
A Twentynine Palms j'ai trouvé la tombe
de Maria Eleanor Whallon, dix-huit ans, morte au trou d'eau en 1903, sous les palmiers maintenant marqués au fer
Sa mère voyageait seule et cuisinait dans les camps de mineur.

X

Soledad.f. Solitude, isolement, mal du pays; retraite solitaire.
Soleil d'hiver dans les rosiers.
Un vieux Mexicain à moustache blanche les taille à nouveau, vaporisant les branches coupées avec de l'huile de dormance. Les vieux murs d'adobe, marron papier Kraft, s'étendent de chaque côté de la mission reconstruite, dans un temps qui leur est propre. C'est isolé ici, dans la courbe de la route, serpentant à travers de vastes champs bruns que les machines ont incisés de sillons
d'une implacable précision. Dans la petite chapelle
La Nuestra Señora de la Soledad habite dans sa niche.
encadré de colonnes peintes. Elle est en dentelle noire, crêpée comme des copeaux de la tête aux pieds. Seule, isolée, elle a le mal du pays dans sa retraite solitaire. Dehors, des olives noires tombent et s'écrasent, elles encombrant et tachent le sentier battu. Les pierres tombales des padres

sont des poids qui pèsent sur les artisans indiens. C'est le sixième jour d'une nouvelle guerre.
Across the freeway stands another structure
from the other side of the mirror *it destroys*
the logical processes of the mind, a man's thoughts
become completely disorganized, madness streaming from every throat
frustrated sounds from the bars, metallic sounds from the walls
the steel trays, iron beds bolted to the wall, the smells, the human waste.
To determine how men will behave once they enter prison
it is of first importance to know that prison. (From the freeway
gun-turrets are planted like water-towers in another garden, out-buildings spaced in winter sun
and the concrete mass beyond: who now writes letters deep inside that cave?)

If my instructor tells me that the world and its affairs
are run as well as they possibly can, that I am governed
by wise and judicious men, that I am free and should be happy,
and if when I leave the instructor's presence and encounter
the exact opposite, I actually I sense or see confusion, war,
recession, depression, death and decay, is it not reasonable
that I should become perplexed?

From eighteen to twenty-eight
of his years

a young man schools himself, argues,
debates, trains, lectures to himself,
teaches himself Swahili, Spanish, learns
five new words of English every day,
chainsmokes, reads, writes letters.
In this college of force he wrestles bitterness,
self-hatred, sexual anger, cures his own nature.
Seven of these years in solitary. Soledad.

But the significant feature of the desperate man reveals itself
when he meets other desperate men, directly or vicariously;
and he experiences his first kindness, someone to strain with him,
to strain to see him as he strains to see himself,
someone to understand, someone to accept the regard,
the love, that desperation forces into hiding.
Those feelings that find no expression in desperate times
store themselves up in great abundance, ripen, strengthen,
and strain the walls of their repository to the utmost;
where the kindred spirit touches this wall it crumbles—
no one responds to kindness, no one is more sensitive to it
than the desperate man.

XI

On night on Monterey Bay the death-freeze of the century:
a precise, detached calliper-grip holds the stars and the quarter-moon
in arrest: the hardiest plants crouch shrunken, a "killing frost"
on bougainvillea, Pride of Madeira, roseate black-purple succulents bowed
juices sucked awry in one orgy of freezing
slumped on their stems like old faces evicted from cheap hotels
—into the streets of the universe, now!
Earthquake and drought followed by freezing followed by war.
Flags are blossoming now where little else is blossoming
and I am bent on fathoming what it means to love my country.
The history of this earth and the bones within it?
Soils and cities, promises made and mocked, plowed contours of shame and of hope?
Loyalties, symbols, murmurs extinguished and echoing?
Grids of states stretching westward, underground waters?
Minerals, traces, rumors I am made from, morsel, minuscule fibre, one woman
like and unlike so many, touched and untouched in passing
—each of us now a driven grain, a nucleus, a city in crisis

De l'autre côté de la route se dresse une autre structure
depuis l'autre côté du miroir ça détruit
les opérations logiques de l'esprit, les pensées d'un homme
se trouvent totalement désorganisées, la folie qui afflue de toutes les gorges
les sons avortés venant des barres, les sons métalliques venant des murs
les plateaux d'acier, les lits de fer boulonnés au mur, les odeurs, les déjections.
Pour déterminer comment les hommes se comporteront une fois enfermés dans une prison
il est capital de connaître cette prison. (Depuis l'autoroute
des tours de contrôle plantées comme des châteaux d'eau dans un autre jardin, dépendances espacées dans
le soleil d'hiver.
et la masse de béton en dessous : qui est-ce qui écrit maintenant des lettres au fond de cette caverne ?)

Si mon instructeur me dit que le monde et ses affaires
sont dirigés de mieux possible, que je suis gouverné
par des hommes sages et sensés, que je suis et devrais être heureux,
et si, quand je ne suis plus en présence de l'instructeur et rencontre
l'exact contraire, si, en réalité, je sens ou vois confusion, guerre,
récession, dépression, mort et pourrissement, n'est-il pas normal
que je m'en étonne ?

De dix-huit à vingt-huit
ans

un jeune homme s'instruit, argumente,
débat, s'entraîne, se fait cours,
s'enseigne le swahili, l'espagnol, apprend
cinq nouveaux mots d'anglais par jour,
fume cigarette sur cigarette, lit, écrit des lettres.
Dans cette école de vertu il est aux prises avec l'amertume,
la haine de soi, l'angoisse sexuelle, il soigne sa propre nature.
Sept de ces années en cellule d'isolement. Soledad.

Mais la particularité de l'homme désespéré se révèle
lorsqu'il rencontre d'autres hommes désespérés, directement ou par procuration ;
alors il fait l'expérience de la première gentillesse qu'on a pour lui, quelqu'un avec qui faire des efforts,
faire des efforts pour le voir comme il fait des efforts pour se voir lui-même,
quelqu'un qui faut comprendre, quelqu'un dont il faut accepter le regard,
l'amour, que le désespoir force dans ses retranchements.
Ces sentiments qui ne peuvent s'exprimer en des temps désespérés
s'engrangent en période d'abondance, mûrissent, se renforcent
et travaillent à l'extrême les murs de leur grenier ;
là où l'esprit jumeau touche ce mur il s'éboule—
personne ne répond plus à la gentillesse, personne n'y est plus sensible
que l'homme désespéré.

XI

Une nuit sur Monterey Bay la gelée mortelle du siècle :
une pince de compas, précise, tient en arrê les étoiles et le quartier de lune :
les plantes les plus vigoureuses se tapissent, ratatinées, une « gelée meurtrière »
sur les bougainvilliers, Pride of Madeira, rosés pourpre-sombre succulents arqués
au jus sucés de travers dans une seule orgie de gel
effondrés sur leurs tiges comme de vieux visages expulsés d'un hôtel bon marché
—dans les rues de l'univers, maintenant !
Tremblement de terre et sécheresse suivis de gel suivis de guerre.
les drapeaux fleurissent maintenant, quand pas grand-chose d'autre ne fleurit
et que je suis déterminée à sonder ce que signifie aimer mon pays.
L'histoire de cette terre et les os en elle ?
Terres et cités, promesses faites et non tenues, contours labourés de honte et d'espoir ?
Fidélités, symboles, murmures éteints et qui se font échos ?
Réseaux électriques des Etats s'étendant vers l'ouest, passant sous les eaux ?
Minéraux, traces, rumeurs dont je suis faite, morceau, fibre minuscule, une femme
semblable et différente de tant d'autres, touchée en passant et intacte
—chacun de nous devenant un grain planté, un noyau, une cité en crise

some busy constructing enclosures, bunkers, to escape the common fate
 some trying to revive dead statues to lead us, breathing their breath against marble lips
 some who try to teach the moment, some who preach the moment
 some who aggrandize, some who diminish themselves in the face of half-grasped events
 —power and powerlessness run amuck, a tape reeling backward in jeering, screeching syllables—
 some for whom war is new, other for whom it merely continues the old paroxysms of time
 some marching for peace who for twenty years did not march for justice
 some for whom peace is a white man's word and a white man's privilege
 some who have learned to handle and contemplate the shapes of powerlessness and power
 as the nurse learns hip and thigh and weight of the body he has to lift and sponge, day upon day
 as she blows with the very skill on the spirit's embers still burning by their own laws in the bed of death.
 A patriot is not a weapon. A patriot is one who wrestles for the soul of her country
 as she crestless for her own being, for the soul of his country
 (gazing through the great circle at Window Rock in the sheen of the Viet Nam Wall)
 as he wrestles for his own being. A patriot is a citizen trying to wake
 from the burnt-out dream of innocence, the nightmare
 of the white general and the Black general posed in their camouflage,
 to remember her true country, remember his suffering land: remember
 that blessing and cursing are born as twins and separated at birth to meet again in mourning
 that the internal emigrant is the most homesick of all women and of all men
 that every flag that flies today is a cry of pain.

Where are we moored?
 What are the bindings?
 What behooves us?

XII

What homage will be paid to a beauty built to last
 from inside out, executing the blueprints of resistance and mercy
 drawn up in childhood, in that little girl, round-faced with clenched fists, already acquainted with mourning
 in the creased snapshot you gave me? What homage will be paid to beauty
 that insists on speaking truth, knows the two are not always the same,
 beauty that won't deny, is itself an eye, will not rest under contemplation?
 Those low long clouds we were driving under a month ago in New Mexico, clouds an arm's reach away
 were beautiful and we spoke of it but I didn't speak then
 of your beauty at the wheel beside me, dark eyes steady, eyes drinking the spaces
 of crimson, indigo, Indian space, Indian presence,
 your spirit's gaze informing your body, impatient to mark what's possible, impatient to mark
 what's lost, deliberately destroyed, can never any way be returned,
 your back arched against all icons, simulations, dead letters,
 your woman's hands turning the wheel or working with shears, torque wrench, knives, with salt pork,
 onions, ink and fire
 you providing sensate hands, your hands of oak and silk, of blackberry juice and drums
 —I speak of them now.
 (FOR M.)

XIII (Dedications)

I know you are reading this poem
 late, before leaving your office
 of the one intense yellow lamp-spot and the darkening window
 in the lassitude of a building faded to quiet
 long after rush-hour. I know you are reading this poem
 standing up in a bookstore far from the ocean
 on a grey day of early spring, faint flakes driven
 across the plains' enormous spaces around you.

certains occupés à construire des clôtures, des bunkers, pour échapper au lot commun
certains tentant de rendre vie à des statues mortes qui nous guident, soufflant leur souffle contre des lèvres
de marbre
certains qui tentent d'enseigner l'instant, certains qui prêchent l'instant
certains qui se grandissent, certains qui se diminuent en face d'événements à-demi saisis.
—pouvoir et impuissance qui tournent mal, une bande magnétique qui se rembobine en produisant des
syllabes railleuses, perçantes, aiguës—
certains pour qui la guerre est nouvelle, d'autres pour qui elle prolonge seulement les vieux paroxysmes du
temps
certains marchant pour la paix qui depuis vingt ans n'ont pas marché pour la justice
certains pour qui la paix est un mot d'homme blanc et un privilège d'homme blanc
certains qui ont appris à manipuler et à prévoir les formes de l'impuissance et du pouvoir
comme l'infirmière apprend la hanche et la cuisse et le poids du corps qu'elle a à soulever et à éponger,
jour après jour
comme elle souffle avec toute son habileté sur les braises de l'esprit brûlant toujours selon leurs lois
propres sur le lit de mort.

Un patriote n'est pas une arme. Une patriote est quelqu'un qui lutte pour l'âme de son pays à elle
comme elle lutte pour sa propre existence, pour l'âme de son pays à lui
(regardant à travers le grand cercle à Window Rock dans le chatolement du Viet Nam Wall)
comme il lutte pour sa propre existence. Un patriote est un citoyen tentant de s'éveiller
du rêve consumé de l'innocence, du cauchemar
du général blanc et du général Noir posant dans leur treillis,
pour se rappeler sa vraie patrie à elle, se rappeler son pays souffrant à lui : se rappeler
que bénir et maudire sont nés jumeaux et ont été séparés à la naissance pour se rencontrer à nouveau dans
la déploration
que l'émigrant intérieur a davantage le mal du pays que toutes les femmes et que tous les hommes
que chaque drapeau qui flotte aujourd'hui est un cri de douleur.
Où sommes-nous amarrés ?
Quels sont les liens ?
Qu'est-ce qui nous incombe ?

XII

Quel hommage sera rendu à la beauté bâtie pour durer
du dedans au dehors, exécutant les plans de résistance et de grâce
dessinés dans l'enfance, chez cette petite fille, au visage rond, les poings serrés, déjà habituée au deuil
sur le cliché froissé que tu m'as donné ? Quel hommage sera rendu à la beauté
qui insiste pour parler vrai, qui sait que les deux de sont pas toujours la même chose
beauté qui ne se refuse pas, est elle-même un œil, et ne se laissera pas tranquillement contempler ?
Ces longs nuages bas sous lesquels nous roulions il y a un mois au Nouveau-Mexique, nuages à portée de
main,
étaient magnifiques et nous en parlions mais je ne parlais pas alors
de ta beauté au volant à mes côtés, tête sombre, résolue, yeux buvant les espaces
de l'horizon indien, cramoisi, indigo, de la présence indienne
le regard de ton esprit informant ton corps, impatient de remarquer ce qui est possible, impatient de
remarquer
ce qui est perdu, délibérément détruit, ne peut jamais en aucune manière être rendu,
tu t'arc-boutais contre toutes les icônes, simulations, lettre mortes,
tes mains de femme tournant le volant ou travaillant avec des sécateurs, des clés dynamométriques, des
couteaux, du porc salé, des oignons, de l'encre et du feu
tes mains sensibles, tes mains de chêne et de soie, de jus de mûres et de tambours
—je parle d'elles maintenant.
(Pour M.)

XIII (DEDICACES)

Je sais que tu lis ce poème
tard, avant de quitter ton bureau
à l'unique spot jaune intense et dont la fenêtre s'assombrit
dans la lassitude d'un bâtiment qui s'est abîmé dans le calme
longtemps après l'heure d'affluence. Je sais que tu lis ce poème
debout dans une librairie loin de l'océan
au jour gris d'un printemps précoce, des semblants de flocons entraînés
à travers les énormes espaces des plaines qui t'entourent.

I know you are reading this poem
 in a room where too much has happened for you to bear
 where the bedclothes lie in stagnant coils on the bed
 and the open valise speaks of flight
 but you cannot leave yet. I know you are reading this poem
 as the underground train loses momentum and before running up the stairs
 toward a new kind of love
 your life has never allowed.
 I know you are reading this poem by the light
 of the television screen where soundless images jerk and slide
 while you wait for the newscast from the intifada.
 I know you are reading this poem in a waiting-room
 of eyes met and unmeeting, of identity with strangers.
 I know you are reading this poem by fluorescent light
 in the boredom and fatigue of the young who are counted out,
 count themselves out, at too early an age. I know
 you are reading this poem through your failing sight, the thick
 lens enlarging these letters beyond all meaning yet you read on
 because even the alphabet is precious.
 I know you are reading this poem as you pace beside the stove
 warming milk, a crying child on your shoulder, a book in your hand
 because life is short and you too are thirsty.
 I know you are reading this poem which is not in your language
 guessing at some words while others keep you reading
 and I want to know which words they are.
 I know you are reading this poem listening for something, torn between bitterness and hope
 turning back once again to the task you cannot refuse.
 I know you are reading this poem because there is nothing else left to read
 there where you have landed, stripped as you are.

1990-1991

« Victory » (Fox, 2001)

Victory

Something spreading underground won't speak to us
 under skin won't declare itself
 not all life-forms want dialogue with the
 machine-gods in their drama hogging down
 the deep bush clear-cutting refugees
 from ancient or transient villages into
 our opportunistic fervor to search
 crazily for a host a lifeboat

Suddenly instead of art we're eyeing
 organisms traced and stained on cathedral transparencies
 cruel blues embroidered purples succinct yellows
a beautiful tumor

I guess you're not alone I fear you're alone
 There's, of course, poetry:
 awful bridge rising over naked air: I first
 took it as just a continuation of the road:
 "a masterpiece of engineering
 praised, etc." then on the radio:
 "incline too steep for ease of, etc."
 Drove it nonetheless because I had to
 this being how— So this is how
 I find you: alive and more

Je sais que tu lis ce poème
 dans une pièce où trop de choses sont arrivées pour que tu puisses le supporter
 où les draps restent en plis enroulés sur le lit ;
 une valise ouverte parle de fuite
 mais tu ne peux pas encore partir. Je sais que tu lis ce poème
 au moment où le métro ralentit, juste avant que tu ne montes en courant les escaliers
 vers une sorte d'amour
 que la vie ne t'a jamais accordé.
 Je sais que tu lis ce poème près de la lumière
 de l'écran de télévision où les images muettes bougent par saccades et glissent
 tandis que tu attends des nouvelles de l'intifada.
 je sais que tu lis ce poème dans une salle d'attente
 d'yeux rencontrés et ne se rencontrant pas, de reconnaissance entre des étrangers.
 Je sais que tu lis ce poème à la lumière fluorescente,
 dans l'ennui et la fatigue des jeunes qui sont exclus,
 qui se comptent eux-mêmes pour rien, à un âge trop tendre. Je sais
 que tu lis ce poème de ta vue déclinante, la loupe
 épaisse élargissant ces lettres au-delà de toute signification, que pourtant tu continues à lire
 parce que l'alphabet même est précieux.
 Je sais que tu lis ce poème en allant et venant à côté de la cuisinière
 réchauffant le lait, un enfant qui pleure sur l'épaule, un livre dans la main
 parce que la vie est courte et que, toi aussi, tu es assoiffée.
 Je sais que tu lis ce poème qui n'est pas dans ta propre langue
 essayant de deviner certains mots tandis que d'autres te permettent d'avancer dans ta lecture
 et je veux savoir quels sont ces mots.
 Je sais que tu lis ce poème et cherches à entendre quelque chose, partagée entre amertume et espoir
 retournant une fois de plus à la tâche que tu ne peux refuser.
 Je sais que tu lis ce poème parce qu'il n'y a rien d'autre à lire
 là où tu as débarqué, dépouillée comme tu l'es.

Victoire

Une chose se répand à bas bruit, et ne nous parlera pas
 sous la peau, ne se déclarera pas
 toutes les formes de vie ne veulent pas, dans leur drame
 ce dialogue avec les dieux-machines qui rasant
 la forêt profonde déboisent les réfugiés
 de leurs villages anciens ou provisoires dans
 notre ferveur opportuniste notre recherche
 désordonnées d'un hôte d'un bateau de sauvetage

soudain, il ne s'agit plus d'art, nous regardons
 des organismes délimités et colorés sur des transparence de cathédrale
 bleus cruels pourpres brodés jaunes concis
une belle tumeur

Je devine que tu n'es pas seule je crains que tu ne sois seule
 Il y a, bien sûr, la poésie :
 terrible pont s'élevant au-dessus de l'air nu : je l'emprunterai
 d'abord comme simple prolongement de la route :
 « un chef d'œuvre de technique
 Célébré, etc. » puis, la radio :
 « pente trop raide pour avancer doucement, etc. »
 Je l'ai franchi en voiture néanmoins, parce qu'il le fallait
 ainsi je l'ai fait – Et ainsi
 je te retrouve : vivante et plus que cela

As if (how many conditionals must we suffer?)
I'm driving to your side
—an intimate collusion—
packed in the trunk my bag of foils for fencing with pain
glasses of varying spectrum for sun or fog or sun-struck
rain or bitterest night my sack of hidden
poetries, old glue shredding from their spines

my time exposure of the Leonids
over Joshua Tree

As if we're going to win this O because

If you have a sister I am not she
nor your mother nor you my daughter
nor are we lovers or any kind of couple
except in the intensive care
of poetry and
death's master plan architecture-in-progress
draft elevations of a black-and-white mosaic dome
the master left on your doorstep
with a white card in black calligraphy:
Make what you will of this
As if leaving purple roses

If (how many conditionals must we suffer?)
I tell you a letter from the master
is lying on my own doorstep
glued there with leaves and rain
and I haven't bent to it yet
if I tell you I surmise
he writes differently to me:

*Do as you will, you have had your life
many have not*

signing it in his olden script:

Meister aus Deutschland

In coldest Europe end of that war
frozen domes iron railings frozen stoves lit in the
streets
memory banks of cold

the Nike of Samothrace
on a staircase wings in blazing
backdraft said to me
: : to everyone she met
Displaced, amputated never discount me

Victory
indented in disaster striding
at the head of stairs

for Tory Dent
1998

I.5. François Chapron

Translationes, Volume 4, 2012.

« Integrity » (A Wild Patience Has Taken Me this Far, 1982)

Integrity

the quality or state of being complete; unbroken
condition; entirety
--Webster

A wild patience has taken me this far

as if I had to bring to shore
a boat with a spasmodic outboard motor
old sweaters, nets, spray-mottled books
tossed in the prow
some kind of sun burning my shoulder-blades.
Splashing the oarlocks. Burning through.
Your fore-arms can get scalded, licked with pain
in a sun blotted like unspoken anger
behind a casual mist.

The length of daylight
this far north, in this
forty-ninth year of my life
is critical.

The light is critical: of me, of this
long-dreamed, involuntary landing
on the arm of an inland sea.
The glitter of the shoal
depleting into shadow
I recognize: the stand of pines
violet-black really, green in the old postcard
but really I have nothing but myself
to go by; nothing
stands in the realm of pure necessity
except what my hands can hold.

Nothing but myself?...My selves.
After so long, this answer.
As if I had always known
I steer the boat in, simply.
The motor dying on the pebbles
cicadas taking up the hum
dropped in the silence.

Anger and tenderness: my selves.
And now I can believe they breathe in me
as angels, not polarities.
Anger and tenderness: the spider's genius
to spin and weave in the same action
from her own body, anywhere --
even from a broken web.

The cabin in the stand of pines
is still for sale. I know this. Know the print
of the last foot, the hand that slammed and
[locked the door,

Integrity¹⁸³

Une patience folle m'a amenée jusqu'ici,

Comme si j'avais dû reconduire sur le rivage
Un bateau au moteur spasmodique.
De vieux chandails, des filets, des livres tachetés
[d'embruns,

Projetés dans la proue,
Un soleil brûlant mes omoplates.

Les dames de nage sont éclaboussées. Les rayons brûlent au
travers.

Tes avant-bras peuvent s'ébouillanter, caressés par la
[douleur,

Dans un soleil sec comme une colère inexprimée,
Caché derrière une brume passagère.

La lumière du jour,
Aussi loin dans le nord,
En cette quarante-neuvième année de mon existence,
M'est essentielle.
La lumière est cruciale : celle qui émane de mon être,
[celle de cette

Arrivée longtemps rêvée, involontaire,
Sur le bras de cette mer intérieure.

L'éclat du bas-fond
Se consume en ombre.
Je perçois : la forêt de pins,
Vraiment noirs et violets, verts sur la vieille carte postale.
Mais sincèrement, je n'ai rien à part moi,
Rien ne demeure dans le royaume de la pure nécessité,
À part ce que mes mains peuvent porter.

Juste moi?... Mes mois.
Après tant de temps, cette réponse.
Comme si j'avais toujours su.
Je ramène le bateau vers le rivage, naturellement.
Le moteur se meurt sur les galets,
Les cigales se mettent à bourdonner,
Plongées dans le silence.

En moi, colère et tendresse se côtoient,
Je peux désormais les sentir respirer,
Telles des anges, plus que des polarités,
Colère et tendresse, l'art de l'araignée,
Filer et tisser, en une seule activité,
Pour elle, la création n'a pas de lieu,
Une toile brisée lui importe peu.

¹⁸³ La mise en page de la traduction diffère de celle de l'original.

and I want to know which words they are.
 I know you are reading this poem listening for something, torn between bitterness and hope
 turning back once again to the task you cannot refuse.
 I know you are reading this poem because there is nothing else left to read
 there where you have landed, stripped as you are.

Dédicaces

Je sais que tu lis ce poème
 tard, avant de quitter ton bureau
 avec l'unique halo jaune vif de sa lampe et sa fenêtre qui s'assombrit
 dans la lassitude d'un immeuble noyé de silence
 longtemps après l'heure de pointe. Je sais que tu lis ce poème
 debout dans une librairie loin de l'océan
 par un jour gris de début du printemps, de minces flocons chassés
 à travers les espaces immenses des plaines autour de toi.
 Je sais que tu lis ce poème
 dans une chambre où tu as dû supporter trop de choses
 où les draps traînent en anneaux inertes sur le lit
 et la valise ouverte parle de fuite
 mais tu ne peux pas partir encore. Je sais que tu lis ce poème
 alors que la rame du métro ralentit et avant de grimper en courant l'escalier
 vers un nouveau genre d'amour
 que ta vie ne t'a jamais permis.
 Je sais que tu lis ce poème à la lueur de l'écran de télévision
 où des images silencieuses défilent en tressautant
 pendant que tu attends le bulletin sur l'*intifada*
 Je sais que tu lis ce poème dans une salle d'attente
 de regards noués et dénoués, d'identité avec des inconnus.
 Je sais que tu lis ce poème à la lumière fluorescente
 dans l'ennui et la fatigue de jeunes qui vont au tapis
 s'y envoient eux-mêmes, à un âge trop tendre. Je sais
 que tu lis ce poème malgré ta vue qui faiblit, les verres épais
 grossissent les caractères jusqu'à l'incompréhensible
 et pourtant tu continues de lire
 parce que même l'alphabet est précieux.
 Je sais que tu lis ce poème en faisant les cent pas devant la cuisinière
 pendant que le lait chauffe, un enfant pleurant sur ton épaule, un livre à la main
 parce que la vie est courte et que toi aussi tu as soif.
 Je sais que tu lis ce poème qui n'est pas dans ta langue
 tu devines des mots tandis que d'autres t'incitent à poursuivre
 et je voudrais savoir quels sont ces mots.
 Je sais que tu lis ce poème à l'écoute de quelque chose, déchirée entre amertume et espoir
 avant de reprendre une fois de plus la tâche que tu ne peux repousser.
 Je sais que tu lis ce poème parce qu'il ne reste rien d'autre à lire
 là où tu as atterri, nue comme tu l'es.

« From an Old House in America » (*An Atlas of the Difficult World*, 1991)

Les sections 10 et 14 ne sont pas traduites, de même que la seconde moitié de la section 9.

| | | |
|--|---|--|
| From an Old House in America | | Depuis une vieille maison d'Amérique |
| 1. Deliberately, long ago the carcasses | | 1. Délibérément, il y a longtemps Les cadavres |
| of old bugs crumbled into the rut of the window | | de vieux insectes se sont effrités dans la rainure de la fenêtre |
| and we started sleeping here Fresh June bugs batter this June's | 5 | et nous avons commencé à dormir ici Juin, de nouveaux insectes heurtent |

| | | |
|--|----|---|
| screens, June-lightning batters the spiderweb | | les grillages, des éclairs heurtent la toile d'araignée |
| I sweep the wood-dust from the wood-box | 10 | je balaie la sciure du coffre à bûches |
| the snout of the vacuum cleaner sucks the past away | | le groin de l'aspirateur avale le passé |
| 2. Other lives were lived here: Mostly un-articulate | | 2. D'autres vies ont été vécues ici : inexprimées pour la plupart |
| yet someone left her creamy signature in the trail of rusticated | 15 | pourtant quelqu'un a laissé sa laiteuse signature avec la traînée de narcisses |
| narcissus straggling up through meadowgrass and vetch | | rustiques disséminés parmi le pâturin et la vesce |
| Families breathed close boxed-in from the cold | 20 | des familles ont mêlé leurs souffles se serrant loin du froid |
| hard times, short growing season the old rainwater cistern | | temps durs, brève saison de croissance la vieille citerne d'eau de pluie |
| hulks in the cellar | | rebuts dans la cave |
| 3. Like turning through the contents of a drawer: these rusted screws, this empty vial | 25 | 3. Comme si on déballait le contenu d'un tiroir : ces vis rouillées, cette fiole vide |
| useless, this box of watercolor paints dried to insolubility— | | hors d'usage, cette boîte de couleurs insolubles tant elles ont séché — |
| but this— this stack of cards with no ward missing | | ceci pourtant — ce paquet de cartes dont aucun ne manque |
| still playable and three good fuses | 30 | encore utilisable trois bons fusibles |
| and this toy: a little truck scarred red, yet all its wheels still turn | | et ce jouet : un petit camion rouge d'éraflures, mais toutes ses roues tournent encore |
| The humble tenacity of things Waiting for people, waiting for months, for years | | L'humble ténacité des choses qui attendent des gens, attendent des mois, des années |
| 4. Often rebuked, yet always back returning ¹⁸⁴ I place my hand on the hand | | 4. Souvent rabrouée je revenais pourtant toujours Je pose ma main sur la main |
| of the dead, invisible palm-print on the doorframe | | des morts, l'invisible empreinte de la paume sur le chambranle |
| spiked with daylilies, green leaves catching in the screen door | 40 | hérissé de commélynnes, de feuilles vertes coincées dans la porte intérieure |
| or I read the backs of old postcards curling from thumbtacks, winter and summer | | ou je lis au dos de vieilles cartes postales racornies sur le mur, hiver et été |
| fading through cobweb-tinted panes— white church in Norway | 45 | s'estompant aux vitres couleur de toiles d'araignées — église blanche de Norvège |

¹⁸⁴ Borrowed from a poem, "Stanzas", by Emily Brontë [Rich's note]

| | | |
|--|----|---|
| Dutch hyacinths bleeding azure red beach on Corsica | | jacinthes de Hollande saignantes d'azur plage rouge en Corse |
| set-pieces of the world stuck to this house of plank | | morceaux choisis du monde punaisés à cette maison de planches |
| I flash on wife and husband embattled, in the years | 50 | je me remémore la femme et le mari retranchés, dans les années |
| that died, dim ink was wet those signatures | | cette encre séchée, pâlie, coulait ces signatures |
| 5. If they call me man-hater, you would have known it for a lie | 55 | 5. Si on dit que je hais l'homme, tu aurais su que c'était un mensonge |
| but the <i>you</i> I want to speak to has become your death | | mais le <i>tu</i> à qui je veux parler est devenu ta mort |
| If I dream of you these days I know my dreams are mine and not of you | | Si je rêve de toi ces temps-ci, je sais que mes rêves sont miens et non à toi |
| yet something hangs between us older and stranger than ourselves | 60 | pourtant quelque chose flotte entre nous de plus ancien et plus étrange que nous-mêmes |
| like a translucent curtain, a sheet of water a dusty window | | comme un rideau translucide, un voile d'eau une vitre poussiéreuse |
| the irreducible, incomplete connection between the dead and the living | 65 | le lien imparfait, irréductible entre morts et vivants |
| or between man and woman in this savagely fathered and unmothered world | | ou entre homme et femme dans ce monde de paternité violente et privé de maternité |
| 6. The other side of a translucent curtain, a sheet of water | | 6. De l'autre côté d'un rideau translucide, d'un voile d'eau |
| a dusty window, Non-being utters its flat tones | 70 | d'une vitre poussiéreuse, le Non-être émet ses plates sonorités |
| the speech of an actor learning his lines phonetically | | discours d'un acteur apprenant son texte par la phonétique |
| the final autistic statement of the self-destroyer | 75 | ultime énoncé autistique de qui s'autodétruit |
| All my energy reaches out tonight to comprehend a miracle beyond | | Toute mon énergie se tend ce soir afin de comprendre un miracle plus fort |
| raising the dead: the undead to watch back on the road of birth | | que ressusciter les morts : voir les non-morts reprendre le chemin de la naissance |
| 7. I am an American woman: I turn that over | 80 | 7. Je suis une femme d'Amérique : je retourne ce fait |
| like a leaf pressed in a book I stop and look up from | | comme une feuille pressée dans un livre je lève les yeux et contemple |
| into the coals of the stove or the black square of the window | 85 | les charbons du poêle ou le rectangle noir de la fenêtre |

| | | |
|--|-----|---|
| Foot-slogging through the Bering Strait jumping from the <i>Arbella</i> to my death | | Marchant péniblement à travers le Déroit de Behring Sautant de l' <i>Arbella</i> dans ma mort |
| chained to the corpse beside me ¹⁸⁵ I feel my pains being | | enchaînée au cadavre à côté de moi je sens mes douleurs qui commencent |
| I am washed up on this continent shipped here to be fruitful | 90 | je suis rejetée sur ce continent expédiée ici pour être féconde |
| my body a hollow ship bearing sons to the wilderness | | mon corps un navire creux donnant des fils à l'étendue sauvage |
| sons who ride away on horseback, daughters | 95 | des fils qui s'éloignent à cheval, des filles |
| whose juices drain like mine into the <i>arroyo</i> of stillbirths, massacres | | dont les suc tarissent comme les miens dans l' <i>arroyo</i> des mort-nés, des massacres |
| Hanged as witches, sold as breeding-wenches my sisters leave me | | Pendues comme sorcières, vendues comme génisses mes sœurs me quittent |
| I am not the wheatfield not the virgin forest | 100 | Je ne suis le champ de blé ni la forêt vierge |
| I never chose this place yet I am of it now | | Je n'ai pas choisi ce lieu mais aujourd'hui j'en fais partie |
| In my decent collar, the daguerrotype I pierce its legend with my look | 105 | En col chaste, sur le daguerréotype je perce sa légende de mon regard |
| my hands wring the necks of prairie chickens I am used to blood | | mes mains tordent le cou des coqs sauvages j'ai l'habitude du sang |
| When the men hit the hobo track I stay on with the children | | Quand les hommes partent en saisonniers je reste avec les enfants |
| my power is brief and local but I know my power | 110 | mon pouvoir est bref et local mais je connais mon pouvoir |
| I have lived in isolation from other women, so much | | j'ai vécu isolée des autres femmes, si souvent |
| in the mining camps, the first cities the Great Plains winters | 115 | dans les camps miniers, les villes pionnières les hivers des Grandes Plaines |
| Most of the time, in my sex, I was alone | | La plupart du temps, dans mon sexe, j'étais seule |
| 8. Tonight in this northeast kingdom striated iris stand in a jar with daisies | | 8. Ce soir dans ce domaine du nord-est des iris striés se mêlent dans un pichet à des marguerites |
| the porcupine gnaws in the shed fireflies beat and simmer | 120 | le porc-épic fouaille dans l'appentis les lucioles palpitent et brûlent à petit feu |
| caterpillars begin again their long, innocent climb | | les chenilles reprennent leur lente, innocente ascension |
| the length of leaves of burdock or webbing of a garden chair | | au long des feuilles de bardane ou sur le treillis d'une chaise de jardin |

¹⁸⁵ Many African women went into labor and gave birth on teh slave-ships of the Middle Passage, chained for the duration of the voyage to the dying or the dead [Rich's note]

| | | |
|---|-----|--|
| plain and ordinary things speak softly | 125 | les choses simples et ordinaires parlent doucement |
| the light square on old wallpaper where a poster has fallen down | | le rectangle pâle sur le vieux papier peint d'où une affiche s'est détachée |
| Robert Indiana's LOVE leftover of a decade | 130 | LOVE de Robert Indiana reliquat d'une décennie... |
| I do not want to simplify Or: I would simplify | | |
| by naming the complexity It was made over-simple all along | | |
| the separation of powers the allotment of sufferings | 135 | |
| her spine cracking in labor the plow driving across the Indian graves | | |
| her hand unconscious on the cradle, her mind with the wild geese | 140 | |
| his mother-hatred driving him into exile from the earth | | |
| the refugee couple with their cardboard luggage standing on the ramshackle landing-stage | | |
| he with fingers frozen around his Law she with her quilt sewn through iron nights | 145 | |
| –the weight of the old world, plucked drags after them, a random feather-bed | | |
| 10. Her children dead of diphtheria, she set herself on fire with kerosene | 150 | |
| (O Lord I was unworthy Thou didst find me out) | | |
| she left the kitchen scrubbed down to the marrow of its boards | | |
| “The penalty for barrenness is emptiness | 155 | |
| my punishment is my crime what I have failed to do, is me...” | | |
| –Another month without a show and this is the seventh year | 160 | |
| O Father let this thing pass out of me I swear to You | | |
| I will live for others, asking nothing I will ask nothing, ever, for myself | | |
| 11. | | 11. |

| | | |
|--|-----|---|
| Out back of this old house <i>datura</i> ¹⁸⁶ tangles with a gentler weed | 165 | ... Dehors, derrière cette vieille maison le <i>datura</i> s'emmêle à une plante plus douce |
| its spiked pods smelling of bad dreams and death | | ses gousses pointues sentent les mauvais rêves et la mort |
| I reach through the dark, groping past spines of nightmare | 170 | Main tendue dans le noir, je tâtonne laissant les épines de cauchemar |
| to brush the leaves of sensuality A dream of tenderness | | pour frôler les feuilles sensuelles Un rêve de tendresse |
| wrestles with all I know of history I cannot now lie down | | lutte avec tout ce que je sais de l'histoire aujourd'hui je ne peux m'étendre |
| with a man who fears my power or reaches for me as for death | 175 | à côté d'un homme qui craint mon pouvoir ou m'attire à lui comme la mort |
| or with a lover who imagines we are not in danger | | ni avec un amant qui s' imagine que nous ne sommes pas en danger |
| 12. If it was lust that had defined us— their lust and fear of our deep places | 180 | 12. Si c'est le désir qui nous a définies – leur désir et leur peur de nos lieux profonds |
| we have done our time as faceless torsos licked by fire | | nous avons fait notre temps comme des torsos sans visages léchés par la flamme |
| we are in the open, on our way— our counterparts | | nous sommes à l'air libre, en chemin – nos équivalents |
| the pinyon jay, the small gilt-winged insect | 185 | le geai des pins, le minuscule insecte aux ailes dorées |
| the Cessna throbbing level the raven floating in the gorge | | le Cessna au vrombissement égal le corbeau planant dans la gorge |
| the rose and violet vulva of the earth filling with darkness | 190 | la vulve rose et violette de la terre s'emplissant d'ombre |
| yet deep within a single sparkle of red, a human fire | | mais au plus profond une simple étincelle de rouge, un feu humain |
| and near and yet above the western planet calmly biding her time | | et proche mais au-dessus la planète d'occident attend calmement son heure. |
| 13. They were the distractions, lust and fear but are | 195 | 13. C'étaient les égarements, le désir et la peur mais ils sont |
| themselves a key Everything that can be used, will be: | | eux-mêmes une clé Tout ce qui peut servir, servira : |
| The father s in their ceremonies The genital contests | 200 | les pères dans leurs cérémonies les concours de virilité |
| the cleansing of blood from pubic hair the placenta buried and guarded | | le nettoyage du sang sur les poils du pubis le placenta enseveli et gardé |
| their terror of blinding | | leur terreur d'être aveuglés |

¹⁸⁶ A poisonous hallucinogenic weed. It has a spiky green pod and a white flower, and is also known as a jimson-weed, or deadly nightshade [Rich's note]

| | | |
|---|-----|--|
| by the look of her who bore them | | par le regard de celle qui les a portés |
| If you do not believe that fear and hatred | 205 | Si tu ne crois pas à cette peur et à cette haine |
| read the lesson again in the old dialect | | relis la leçon dans le vieux dialecte... |
| 14. But can't you see me as a human being he said | 210 | |
| What is a human being she said | | |
| I try to understand he said | | |
| what will you undertake she said | 215 | |
| will you punish me for history he said | | |
| what will you undertake she said | 220 | |
| do you believe in collective guilt he said | | |
| let me look in your eyes she said | | |
| 15. Who is here. The Erinyes. One to sit in judgment. | 225 | 15. ... Qui est là. Les Erinyes. Une pour rendre la justice. |
| One to speak tenderness. One to inscribe the verdict on the canyon wall. | | Une pour dire la tendresse. Une pour graver le verdict sur le mur du canyon |
| If you have not confessed the damage | 230 | Si tu n'as pas confessé les dommages |
| if you have not recognized the Mother of reparations | | si tu n'as pas reconnu la Mère des réparations |
| if you have not come to terms with the inscription | 235 | si tu ne t'es pas réconcilié avec les femmes dans le miroir |
| the terms of the ordeal the discipline the verdict | | les conditions de l'épreuve la discipline le verdict |
| if still you are on your way still She awaits your coming | 240 | si tu es encore en chemin encore Elle attend ta venue |
| 16. "Such women are dangerous to the order of things" | | 16. « De telles femmes sont dangereuses pour l'ordre du monde » |
| and yes, we will be dangerous to ourselves | | oui, nous serons dangereuses pour nous-mêmes |
| groping through spines of nightmare | 245 | tâtonnant parmi les épines de cauchemar |

(*datura* tangling with a simpler herb)

(le *datura* emmêlé à une herbe plus simple)

because the line dividing
lucidity from darkness

car la ligne qui sépare
la lucidité des ténèbres

is yet to be marked out

est encore à tracer

Isolation, the dream
of the frontier woman

250 L'isolement, le rêve
de la femme à la frontière

leveling her rifle along
the homestead fence

braquant sa carabine au-dessus
de la clôture de la ferme

still snares our pride
—a suicidal leaf

255 leurre encore notre orgueil
— feuille suicidaire

laid under the burning-glass
in the sun's eye

posée sous la loupe
dans l'œil du soleil

Any woman's death diminishes me
1974

La mort de toute femme m'amoin-drit

I.7. Cécile Oumhani

Siècle 21, n°21, 2012.

« Rape » (Diving into the Wreck, 1973)

Rape

There is a cop who is both prowler and father:
he comes from your block, grew up with your brothers,
had certain ideals.

You hardly know him in his boots and silver badge,
on horseback, one hand touching his gun.

You hardly know him but you have to get to know him:
he has access to machinery that could kill you.
He and his stallion clop like warlords among the trash,
his ideals stand in the air, a frozen cloud
from between his unsmiling lips.

And so, when the time comes, you have to turn to him,
the maniac's sperm still greasing your thighs,
your mind whirling like crazy. You have to confess
to him, you are guilty of the crime
of having been forced.

And you see his blue eyes, the blue eyes of all the family
whom you used to know, grow narrow and glisten,
his hand types out the details
and he wants them all
but the hysteria in your voice pleases him best.

You hardly know him but now he thinks he knows you:
he has taken down your worst moment
on a machine and filed it in a file.
He knows, or thinks he knows, how much you imagined;
he knows, or thinks he knows, what you secretly wanted.

He has access to machinery that could get you put away;
and if, in the sickening light of the precinct,
and if, in the sickening light of the precinct,
your details sound like a portrait of your confessor,
will you swallow, will you deny them, will you lie your way home?

Viol

Il y un flic qui est à la fois rôdeur et père de famille :
il vient de ton quartier, a grandi avec tes frères,
avait certains idéaux.
Tu le connais à peine avec ses bottes et son insigne d'argent,
assis sur son cheval, une main posée sur son arme.

Tu le connais à peine mais il faut que tu apprennes à le connaître :
il a accès à des équipements qui pourraient te tuer.
Lui et son étalon passent dans un fracas de sabots comme des seigneurs de guerre dans les ordures,
ses idéaux dans l'air, un nuage gelé
qui sort de ses lèvres sans sourire.

Et alors, le moment venu, tu dois te tourner vers lui,
le sperme du maniaque encore poisseux sur tes cuisses,
ton cerveau en folle ébullition. Tu dois te confesser
à lui, tu es coupable du crime
d'avoir été forcée.

Et tu vois ses yeux bleus, les yeux bleus de toute sa famille
que tu as connue, se rétrécir et briller,
une main tape tous les détails
et il les veut tous
mais le ton d'hystérie dans ta voix et ce qui lui plaît le plus.

Tu le connais à peine et maintenant il croit qu'il te connaît :
il a pris note du pire moment de ta vie
sur une machine et l'a classé dans un dossier.
Il sait ou il croit qu'il sait ce que tu as imaginé de tout ça
il sait ou il croit qu'il sait ce que tu voulais en secret.

Il a accès à des équipements qui pourraient te faire enfermer ;
et si, dans l'insupportable lumière du poste de police,
et si, dans l'insupportable lumière du poste de police,
les détails que tu donnes ressemblent à un portrait de ton confesseur,
les avaleras-tu, les nieras-tu, mentiras-tu pour pouvoir rentrer à la maison ?

I.8. Anne Talvaz

Poezibao, traduction inédite

« To Judith, Taking Leave », 1962 (*Poems: Selected and New*, 1975)

To Judith, Taking Leave

A Judith, pour prendre congé

for J.H.

Dull-headed, with dull fingers
I patch once more
the pale brown envelope
still showing under ink scratches
the letterhead of MIND.
A chorus of old postmarks
echoes across its face.
It looks so frail
to send so far
and I should tear it across
mindlessly
and find another.
But I'm tired, can't endure
a single new motion
or room or object,

Pour J.H.

La tête engourdie, les doigts engourdis
je recolle à nouveau
l'enveloppe brun clair
qui porte encore sous l'encre griffonnée
l'en-tête de MIND.
Un chœur de vieux cachets postaux
se répercute sur le devant.
Elle semble si fragile
pour être envoyée si loin
et je devrais la déchirer
sans réfléchir
et en trouver une autre.
Mais je suis fatiguée, je ne supporte pas
le moindre mouvement
la moindre pièce, le moindre objet nouveaux,

so I cling to this too
as if your tallness moving
against the rainlight
in an Amsterdam flat
might be held awhile
by a handwritten label
or a battered envelope
from your desk.

Once somewhere else
I shan't talk of you
as a singular event
or a beautiful thing I saw
though both are true.
I shan't falsify you
through praising and describing
as I shall other
things I have loved
almost as much.
There in Amsterdam
you'll be living as I
have seen you live
and as I've never seen you.
And I can trust
no plane to bring you
my life out there
in turbid America --
my own life, lived against
facts I keep there.

It wasn't literacy --
the right to read MIND --
or suffrage -- to vote
for the lesser of two
evils -- that were
the great gains, I see now,
when I think of all those women
who suffered ridicule
for us.
But this little piece of ground,
Judith! that two women
in love to the nerves' limit
with two men --
shared out in pieces
to men, children, memories
so different and so draining --
should think it possible
now for the first time
perhaps, to love each other
neither as fellow-victims
nor as a temporary
shadow of something better.
Still shared-out as we are,
lovers, poets, warmers
of men and children
against our flesh, not knowing
from day to day
what we'll fling out on the water
or what pick up
there at the tide's lip,
often tired, as I'm tired now
from sheer distances of soul
we have in one day to cover --

si bien que je m'accroche également à ceci
comme si ta haute silhouette qui se déplace
à la lumière de la pluie
dans un appartement d'Amsterdam
pouvait être retenue un moment
par une étiquette écrite à la main
ou une enveloppe usée
prise sur ton bureau.

Un jour, ailleurs,
je ne parlerai pas de toi
comme d'un événement singulier
ou d'une belle chose que j'ai vue
même si les deux sont vrais.
Je ne te falsifierai pas
par les louanges ou la description
comme je le ferai
pour d'autres choses que j'ai aimées
presque autant.
Là-bas, à Amsterdam,
tu vivras comme je
t'ai vue vivre
et comme je ne t'ai jamais vue.
Et je ne peux faire confiance
à aucun avion pour t'apporter
ma vie là-bas
dans la trouble Amérique --
ma vie à moi, vécue contre
des faits que j'y garde.

Ce n'était pas l'alphabétisation --
le droit de lire MIND --
ou le suffrage -- voter
pour le moindre
mal -- qui ont été
les plus grandes victoires, je le vois à présent,
quand je pense à toutes ces femmes
qui ont été ridiculisées
pour nous.
Mais ce petit bout de terre,
Judith ! que deux femmes
amoureuses jusqu'au bout des nerfs
de deux hommes --
dont les morceaux sont donnés en partage
à des hommes, des enfants, des souvenirs
si différents, si épuisants --
puissent croire qu'il est possible
maintenant, pour la première fois
peut-être, de s'aimer
ni comme deux victimes sœurs
ni comme l'ombre
provisoire de quelque chose de mieux.
Partagées comme nous le sommes,
amantes, poètes, réchauffant
contre notre chair
des hommes et des enfants sans savoir
au jour le jour
ce que nous jetterons à l'eau
ou ramasserons
à la lèvre de la marée,
fatiguées souvent, comme moi en ce moment
par l'immense distance entre les âmes
qu'il nous faut couvrir en un jour --

still to get here
to this little spur or headland
and feel now free enough
to leave our weapons somewhere
else -- such are the secret
outcomes of revolution!
that two women can meet
no longer as cramped sharers
of a bitter mutual secret
but as two eyes in one brow
receiving at one moment
the rainbow of the world.

1962

mais arriver ici
à ce petit cap, cette pointe
et nous sentir suffisamment libres
pour laisser nos armes
ailleurs – telles sont les secrètes
issues de la révolution !
que deux femmes puissent se rencontrer
non pas à l'étroit dans
leur secret amer et partagé
mais comme deux yeux sous un seul front
qui reçoivent en un instant
l'arc-en-ciel du monde.

I.9. Thibaut Von Lennep

Poezibao, traduction inédite

« Char » (*Midnight Salvage*, 1999)

Char

1

There is bracken there is the dark mulberry
there is the village where no villager survived
there are the hitlerians there are the foresters
feeding the partisans from frugal larders

there is the moon ablaze in every quarter
there is the moon "of tin and sage" and unseen pilots dropping
explosive gifts into meadows of fog and crickets
there is the cuckoo and the tiny snake

there is the table set at every meal
for freedom whose chair stays vacant
the young men in their newfound passions
(Love along with them the ones they love)

Obscurity, code, the invisible existence
of a thrush in the reeds, the poet watching
as the blood washes off the revolver in the bucket
Redbreast, your song shakes loose a ruin of memories

A horrible day...Perhaps he knew, at that final instant?
The village had to be spared at any price...
How can you hear me? I speak from so far...
The flowering broom hid us in a blazing yellow mist...

2

This war will prolong itself beyond platonic armistices. The implanting
of political concepts will go on amid upheavals and under cover of self-
confident hypocrisy. Don't smile. Thrust aside both skepticism and
resignation and prepare your soul to face an intramural confrontation with
demons as cold-blooded as microbes.

The poet in wartime, the Surréalistes' younger brother
turned realist (the village had to be spared at any price)
all eyes on him in the woods crammed with maquisards expecting him to
signal to fire and save their comrade
shook his head and watched Bernard's execution
knowing that the random shooting of a revolver
may be the simplest surreal act but never
changes the balance of power and that real acts are not simple
The poet, prone to exaggerate, thinks clearly under torture

knowing the end of the war
would mean no end to the microbes frozen in each soul
the young freedom fighters
in love with the Resistance
fed by a thrill for violence
familiar as his own jaw under the razor

Char

1

Il y a des fougères il y a la mûre noire
il y a le village où nul villageois n'a survécu
il y a les hitlériens il y a les gardes forestiers
qui nourrissent les partisans du maigre contenu des garde-manger

il y a la lune en feu dans chacun de ses quartiers
il y a la lune « d'étain et de sauge » et des pilotes invisibles qui larguent
des présents explosifs dans des prés de brume et de grillons
il y a le coucou et le tout petit serpent

il y a le couvert mis à tous les repas
pour la liberté dont la place demeure vide
les jeunes hommes qui vaquent à leurs passions nouvelles
(Aimez au même moment qu'eux les êtres qu'ils aiment)

L'obscurité, le code, l'existence invisible
d'une grive dans les roseaux, le poète qui veille
tandis que s'en vont les taches de sang du revolver, dans le seau
Rouge-gorge, votre chant fait s'écrouler des souvenirs

Horrible journée... Peut-être l'a-t-il su, lui, à cet ultime instant ?
Ce village devait être épargné à tout prix...
Comment m'entendez-vous ? Je parle de si loin...
Les genêts en fleur nous dissimulaient derrière leur vapeur jaune flamboyante...

2

Cette guerre se prolongera au-delà des armistices platoniques. L'implantation des concepts politiques se poursuivra contradictoirement, dans les convulsions et sous le couvert d'une hypocrisie sûre de ses droits. Ne souriez pas. Écartez le scepticisme et la résignation et préparez votre âme mortelle en vue d'affronter intra-muros des démons glacés analogues aux génies microbiens.

Le poète en temps de guerre, le petit frère des surréalistes
devenu réaliste (ce village devait être épargné à tout prix)
tous les yeux portés sur lui dans les bois bondés de maquisards qui attendaient de lui le signal d'ouvrir le feu et de sauver leur camarade
a répondu non de la tête et a regardé l'exécution de Bernard
en sachant que descendre dans la rue et tirer au hasard
est peut-être l'acte surréaliste le plus simple[i] mais ne change
jamais l'équilibre des forces et que les actes réels ne sont pas simples
Le poète, susceptible d'exagération, évolue correctement dans le supplice

Sachant que la fin de la guerre
ne signifierait pas la fin des microbes glacés en chaque âme
les jeunes combattants pour la liberté
amoureux de la Résistance
animés d'un frisson pour la violence
familiers comme sa propre joue sous la lame du rasoir

3

Insoluble riverrain conscience echo of the future
I keep vigil for you here by the reeds of Elkhorn Slough
and the born mouth of the Salinas River going green
where the white egret fishes the fragile margins
Hermetic guide in resistance I've found you and lost you
several times in my life You were never just
the poet appalled and transfixed by war you were the maker
of terrible delicate decisions and that did not smudge
your sense of limits You saw the squirrels crashing
from the tops of burning pines when the canister exploded
and worse and worse and you were in charge of every risk
the incendiary motives of others were in your charge
and the need for a courage wrapped in absolute tact
and you decided and lived like that and you
held poetry at your lips a piece of wild thyme ripped
from a burning meadow a mimosa twig
from still unravaged country You kept your senses
about you like that and like this I keep vigil for you.

1996

Insoluble torrent de pluie de la conscience comme un écho du futur
 je veille pour toi ici près des roseaux d'Elkhorn Slough
 et de l'embouchure brunâtre de la Salinas River[ii] qui devient verte
 là où l'aigrette blanche pêche sur ses berges fragiles
 Guide hermétique dans la résistance je t'ai trouvé et t'ai perdu
 plusieurs fois dans ma vie Jamais tu n'as été que
 ce poète consterné et pétrifié par la guerre tu as pris
 des décisions terribles et délicates et cela n'a pas terni
 ton sens des limites Tu as vu des écureuils s'écraser
 de la cime de pins en feu lorsqu'a explosé la bombonne
 et pire et pire et tu avais la charge de chaque péril
 les motifs incendiaires des autres, tu en avais la charge
 ainsi que de ce besoin d'un courage enveloppé d'une délicatesse absolue
 et tu décidais et tu as vécu ainsi et tu as
 fait survivre la poésie à tes lèvres comme un brin de serpolet arraché
 d'un pré embrasé une petite branche de mimosa
 d'un pays pas encore dévasté Tu as gardé ton bon sens
 avec toi comme cela et comme ceci je veille pour toi.[iii]

[i] André BRETON, *Second Manifeste du Surréalisme* (1930), in *André Breton, Œuvres Complètes*, (éd.) Marguerite Bonnet. Paris, Gallimard, 1988, 782-83.

[ii] Elkhorn Slough est une réserve animale dans l'estuaire de la Californie qui abrite des marais salants et de nombreuses espèces protégées. La Salinas est un fleuve qui longe Monterey Bay en Californie et qui traverse un parc national de la faune et de la flore.

[iii] Dans ce poème, Rich emprunte un certain nombre d'éléments de la poésie de René Char. Les références qui suivent sont issues de ses *Feuillets d'Hypnos*. Paris, Gallimard, (5^{ème} édition), 1946. J'indique la sous-partie entre crochets puis la page. *mûre* [146] 64 ; *incendie de la lune* [141] 62 ; *tous ces quartiers* [168] 71 ; *d'étain [vif] et de sauge* [148] 65 ; *pilotes invisibles* [97] 46 ; *coucou* [159] 69 ; *tout petit serpent* [94] 45 ; *le couvert est mis et la place demeure vide* [131] 58 ; *Aimez...qu'ils aiment* [87] 44 ; *Rouge-gorge...souvenirs* [33] 24 ; *Horrible...à cet ultime instant* [138] 61 ; *Ce village...à tout prix* [138] 61 ; *Comment...de si loin* [88] 44 ; *Les genêts...leur vapeur jaune flamboyante* [121] 52-53 ; *Cette guerre...aux génies microbiens* [8] 15 ; *le signal...répondu non de la tête* [138] 61 ; *le poète...dans le supplice* [154] 67 ; *glacés en chaque âme* [8] 15 ; *torrents de pluie* [174] 74 ; *berges* [174] 73, *des écureuils et les pins en feu* [53] 31.

II. PROPOSITIONS DE TRADUCTIONS

« Snapshots of a Daughter-in-Law » (*Snapshots of a Daughter-in-Law*, 1963)

Snapshots of A Daughter-In-Law

Clichés d'une belle-fille

1
You, once a belle in Shreveport,
with henna-colored hair, skin like a peachbud,
still have your dresses copied from that time,
and play a Chopin prelude
called by Cortot: "*Delicious recollections
float like perfume through the memory.*"

1
Toi, jadis une belle de Shreveport,
cheveux colorés au henné, peau de pêche,
tu fais toujours faire tes robes à la mode de cette époque,
et tu joues un prélude de Chopin
appelé par Cortot : « *De délicieux souvenirs
flottent comme un parfum dans la mémoire.* »

Your mind now, moldering like wedding-cake,
heavy with useless experience, rich
with suspicion, rumor, fantasy,
crumbling to pieces under the knife-edge
of mere fact. In the prime of your life.

5
Ton esprit maintenant, croulant comme une pièce
[montée,
lourd d'expérience inutile, riche
de suspicion, rumeur, fantasme,
10 s'émiette sous la lame
du simple fait. Dans la fleur de l'âge.

Nervy, glowering, your daughter
wipes the teaspoons, grows another way.

Nerveuse, furieuse, ta fille
essuie les cuillères à café, s'éloigne en grandissant.

2
Banging the coffee-pot into the sink
she hears the angels chiding, and looks out
past the raked gardens to the sloppy sky.
Only a week since They said: *Have no
[patience.*

2.
En cognant la cafetière contre le bord de l'évier
elle entend les anges gronder, et regarde au dehors
15 par-delà les jardins ratissés le ciel brouillé.
Seulement une semaine qu'ils ont dit : *N'aie
[aucune patience.*

The next time it was: *Be insatiable.*
Then: *Save yourself; others you cannot save.*
Sometimes she's let the tapstream scald her
[arm,
a match burn to her thumbnail,

20
La fois suivante c'était : *Sois insatiable.*
Puis : *Sauve-toi ; les autres tu ne peux sauver.*
Parfois elle laisse l'eau du robinet lui ébouillanter
[le bras ;
une allumette brûler jusqu'à l'ongle de son pouce,

or held her hand above the kettle's snout
right in the woolly steam. They are probably
[angels,
since nothing hurts her anymore, except
each morning's grit blowing into her eyes.

ou elle place la main au-dessus du bec de la
[bouilloire
en plein dans le jet de vapeur laineuse. Ce sont
[probablement des anges,
puisque rien ne lui fait plus mal, à part
la poussière de chaque matin qui souffle dans ses yeux.

3
A thinking woman sleeps with monsters.
The beak that grips her, she becomes. And
[Nature,
that sprung-lidded, still commodious
steamer-trunk of *tempora* and *mores*
gets stuffed with it all: the mildewed
[orange-flowers,
the female pills, the terrible breasts
of Boadicea beneath flat foxes' heads and
[orchids.

3.
25 Une femme qui pense couche avec des monstres.
Le bec qui la serre, elle devient. Et la Nature,
cette malle de voyage de *tempora* et *mores*
au couvercle à ressort, toujours utile,
est remplie de tout ceci : les fleurs d'oranger
[moisies,
les pilules féminines, la terrible poitrine
30 de Boadicée sous les têtes renards aplaties et les
[orchidées.

Two handsome women, gripped in argument,
each proud, acute, subtle, I hear scream
across the cut glass and majolica
like Furies cornered from their prey:
The argument *ad feminam*, all the old knives
that have rusted in my back, I drive in yours,

35
Deux belles femmes, en pleine dispute,
chacune fière, perspicace, subtile, je les entends crier
à travers le verre taillé et la majolique
comme des Furies piégées de leur proie :
Le débat *ad feminam*, tous les vieux couteaux
qui ont rouillé dans mon dos, je les enfonce dans le tien,

ma semblable, ma soeur!

4
Knowing themselves too well in one another:
their gifts no pure fruition, but a thorn,
the prick filed sharp against a hint of scorn...
Reading while waiting
for the iron to heat,
writing, *My Life had stood—a Loaded Gun—*
in that Amherst pantry while the jellies boil
[and scum,
or, more often,
iron-eyed and beaked and purposed as a bird,
dusting everything on the whatnot every day
[of life.

5
Dulce ridens, dulce loquens,
she shaves her legs until they gleam
like petrified mammoth-tusk.

6
When to her lute Corinna sings
neither words nor music are her own;
only the long hair dipping
over her cheek, only the song
of silk against her knees
and these
adjusted in reflections of an eye.

Poised, trembling and unsatisfied, before
an unlocked door, that cage of cages,
tell us, you bird, you tragical machine—
is this *fertilisante douleur*? Pinned down
by love, for you the only natural action,
are you edged more keen
to prise the secrets of the vault? has Nature
[shown
her household books to you, daughter-in-law,
that her sons never saw?

7
*“To have in this uncertain world some stay
which cannot be undermined, is
of the utmost consequence.”*
Thus wrote
a woman, partly brave and partly good,
who fought with what she partly understood.
Few men about her would or could do more,
hence she was labeled harpy, shrew and whore.

8
"You all die at fifteen," said Diderot,
and turn part legend, part convention.
Still, eyes inaccurately dream
behind closed windows blankening with steam.
Deliciously, all that we might have been,
all that we were—fire, tears,
wit, taste, martyred ambition—
stirs like the memory of refused adultery
the drained and flagging bosom of our middle
[years.

ma semblable, ma sœur !

4.
Se reconnaissant trop bien l'une dans l'autre
40 leurs dons ne sont fécondation pure mais une épine,
la pointe aiguisée contre un soupçon de mépris...
Lire en attendant
que le fer chauffe,
écrire, *My Life has stood—a Loaded Gun—*
45 dans cette arrière-cuisine d'Amherst pendant que
[la confiture bout ;
ou, plus souvent,
œil et bec de fer, détermination d'un oiseau,
épousseter le quotidien quelconque de la vie.

5.
Dulce ridens, dulce loquens,
50 elle se rase les jambes jusqu'à ce qu'elles brillent
comme les défenses pétrifiées d'un mammouth.

6.
Quand à la musique de son luth Corinna chante
ni les mots ni la musique ne sont siens ;
seulement les longs cheveux tombant
55 sur sa joue, seulement la chanson
de la soie contre ses genoux
et ceux-là
ajustés dans les reflets d'un œil.

Calme, tremblante et insatisfaite, devant
60 une porte déverrouillée, cette cage ultime,
dis-nous, toi l'oiseau, toi machine tragique—
est-ce une *fertilisante douleur* ? Clouée au sol
par l'amour, pour toi la seule action naturelle,
as-tu aiguisé ton envie
65 d'estimer les secrets du coffre ? la Nature t'a-t-elle
[montré
ses livres domestiques, belle-fille,
que ses fils n'ont jamais vu ?

7.
*“To have in this uncertain world some stay
which cannot be undermined, is
of the utmost consequence.”*
70 Ainsi écrivait
une femme, en partie courageuse et en partie bonne,
qui luttait contre ce qu'elle comprenait en partie.
Peu d'hommes autour d'elle voulaient ou pouvaient
[en faire plus,
75 ainsi fut-elle nommée harpie, mégère, putain.

8.
« Vous mourez toutes à quinze, » écrit Diderot,
et devenez mi-légende, mi-convention.
Pourtant, des yeux rêvent sans précision
derrière des fenêtres fermées blanchies de vapeur.
Délicieusement, tout ce que nous aurions pu être,
80 Tout ce que nous avons été—feu, larmes,
esprit, goût, ambition martyrisée—
remue comme le souvenir de l'adultère refusé
la poitrine vidée et flasque de notre quarantaine.

9

*Not that it is done well, but
that it is done at all?* Yes, think
of the odds! or shrug them off forever.
This luxury of the precocious child,
Time's precious chronic invalid,--
would we, darlings, resign it if we could?
Our blight has been our sinecure:
mere talent was enough for us--
glitter in fragments and rough drafts.

Sigh no more, ladies.

Time is male
and in his cups drinks to the fair.
Bemused by gallantry, we hear
our mediocrities over-praised,
indolence read as abnegation,
slattern thought styled intuition,
every lapse forgiven, our crime
only to cast too bold a shadow
or smash the mold straight off.
For that, solitary confinement,
tear gas, attrition shelling.
Few applicants for that honor.

10

Well,
she's long about her coming, who must be
more merciless to herself than history.
Her mind full to the wind, I see her plunge
breasted and glancing through the currents,
taking the light upon her
at least as beautiful as any boy
or helicopter,

poised, still coming,
her fine blades making the air wince

but her cargo
no promise then:
delivered
palpable
ours.

9.

*Non pas que cela soit bien fait, mais
que cela soit fait tout court?* Oui, pensez
donc! Ou ignorez-les pour toujours.
Ce luxe de l'enfant précoce,
Le précieux invalide chronique du Temps—
y renoncerions-nous, mes chéries, si nous le pouvions ?
90 Notre fléau est notre sinécure :
le simple talent est assez pour nous—
scintille en fragments et brouillons.

Ne soupirez plus, mesdames.

Le temps est mâle
et lève ses coupes aux belles.
95 Déconcertées par la galanterie, nous entendons
nos médiocrités portées aux nues,
l'indolence prise pour de l'abnégation ;
des pensées souillons renommées intuition
chaque erreur pardonnée, notre seul
100 crime de projeter une ombre trop audacieuse
ou de briser le moule tout de suite.
Pour cela, isolement forcé,
Gaz lacrymogène, obus d'usure.
Peu de candidates à cet honneur.

10.

Eh bien,
105 elle met du temps à venir, qui doit être
plus impitoyable avec elle-même que l'histoire.
Son esprit en plein vent, je la vois plonger
les seins fiers et le regard vif dans les courants,
110 pleine de lumière
au moins aussi belle qu'un garçon
ou qu'un hélicoptère,

calme, toujours elle vient,
ses fines pales font grincer l'air

mais sa cargaison
115 pas de promesse alors :
délivrée
palpable
nôtre.

« Diving into the Wreck » (*Diving into the Wreck*, 1973)

Diving into the Wreck

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

There is a ladder.
The ladder is always there

Plonger dans l'épave

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

Il y a une échelle.
L'échelle est toujours là,

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

I go down.
Rung after rung and still
the oxygen immerses me
the blue light
the clear atoms
of our human air.
I go down.
My flippers cripple me,
I crawl like an insect down the ladder
and there is no one
to tell me when the ocean
will begin.

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

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

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

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

This is the place.

15 elle pend innocemment
tout contre la coque du schooner.
Nous savons à quoi elle sert,
nous qui l'avons utilisée.
Sinon
20 ce n'est qu'un morceau de fil maritime
un outil quelconque.

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

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

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

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

ce pour quoi je suis venue :
l'épave et pas l'histoire de l'épave
la chose en soi et pas le mythe
le visage noyé qui regarde toujours
65 vers le soleil
les preuves des dégâts
rongées par le sel et le courant en cette beauté
[élimée]

les côtes du désastre
70 qui courbent leur assertion
parmi les rôdeurs hésitants.

And I am here, the mermaid whose dark hair
streams black, the merman in his armored
[body.

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

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

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

1972

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

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

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

« From an Old House in America » (*An Atlas of the Difficult World*, 1991)

From an Old House in America

D'une vieille maison en Amérique

1.
Deliberately, long ago
the carcasses

1.
Délibérément, il y a longtemps
les cadavres

of old bugs crumbled
into the rut of the window

de vieux insectes se sont émiettés
dans la rainure de la fenêtre

and we started sleeping here
Fresh June bugs batter this June's

5 et nous avons commencé à dormir ici
De nouveaux insectes de juin frappent

screens, June-lightning batters
the spiderweb

les moustiquaires, des éclairs de juin frappent
la toile d'araignée

I sweep the wood-dust
from the wood-box

10 je balaie la sciure
du coffre à bois

the snout of the vacuum cleaner
sucks the past away

la bouche de l'aspirateur
aspire le passé

2.
Other lives were lived here:
Mostly un-articulate

2.
D'autres vies ont été vécues ici :
La plupart non-dites

yet someone left her creamy signature
in the trail of rusticated

15 pourtant quelqu'une a laissé sa signature laiteuse
dans le sillage de narcisses

narcissus straggling up
through meadowgrass and vetch

rustiques éparpillés
dans le pâturin et la vesce

Families breathed close

Les familles respiraient proches

| | | |
|--|----|--|
| boxed-in from the cold | 20 | enfermées contre le froid |
| hard times, short growing season the old rainwater cistern | | temps durs, courte saison de pousse la vieille citerne d'eau de pluie |
| hulks in the cellar | | massive dans la cave |
| 3. Like turning through the contents of a drawer: these rusted screws, this empty vial | 25 | 3. C'est comme déballer le contenu d'un tiroir : ces vis rouillées, cette fiole vide |
| useless, this box of watercolor paints dried to insolubility— | | inutiles, cette boîte d'aquarelle aux couleurs séchées, insolubles— |
| but this— this stack of cards with no ward missing | | mais ceci— ce jeu de cartes complet |
| still playable and three good fuses | 30 | toujours utilisable et trois fusibles neufs |
| and this toy: a little truck scarred red, yet all its wheels still turn | | et ce jouet : un petit camion raillé de rouge, mais dont toutes les roues tournent |
| The humble tenacity of things Waiting for people, waiting for months, for years | | L'humble ténacité des choses qui attendent les gens, attendent des mois, des années |
| 4. Often rebuked, yet always back returning ¹⁸⁷ I place my hand on the hand | | 4. <i>Souvent rabrouée je revenais pourtant toujours</i> Je pose ma main sur la main |
| of the dead, invisible palm-print on the doorframe | | des morts, empreinte de paume invisible sur le montant de la porte |
| spiked with daylilies, green leaves catching in the screen door | 40 | hérissée de lys d'un jour, feuilles vertes prises dans la moustiquaire |
| or I read the backs of old postcards curling from thumbtacks, winter and summer | | ou je lis au dos de vieilles cartes postales cornées par les punaises, hiver et été |
| fading through cobweb-tinted panes— white church in Norway | 45 | qui s'estompent sous les vitres couleur toile d'araignée— église blanche en Norvège |
| Dutch hyacinths bleeding azure red beach on Corsica | | jacinthes hollandaises saignant azur plage rouge en Corse |
| set-pieces of the world stuck to this house of plank | | assortiment de morceaux du monde collés sur cette maison de planches |
| I flash on wife and husband embattled, in the years | 50 | dans ma tête, l'image d'un couple qui s'affronte, ces années-là |
| that died, dim ink was wet those signatures | | cette encre séchée, pâlie était mouillée ces signatures |
| 5. If they call me man-hater, you would have known it for a lie | 55 | 5. S'ils disent que je suis anti-homme, tu aurais su que c'est un mensonge |
| but the <i>you</i> I want to speak to has become your death | | mais ce <i>tu</i> à qui je veux parler est devenu ta mort |

¹⁸⁷ Borrowed from a poem, "Stanzas", by Emily Brontë [Rich's note]

| | | |
|--|----|--|
| If I dream of you these days I know my dreams are mine and not of you | | Si je rêve de toi ces jours-ci je sais que mes rêves sont à moi et pas de toi |
| yet something hangs between us older and stranger than ourselves | 60 | pourtant quelque chose flotte entre nous plus vieux et étrange que nous-mêmes |
| like a translucent curtain, a sheet of water a dusty window | | comme un rideau translucide, un voile d'eau une fenêtre poussiéreuse |
| the irreducible, incomplete connection between the dead and the living | 65 | la connexion irréductible, incomplète entre les morts et les vivants |
| or between man and woman in this savagely fathered and unmothered world | | ou entre un homme et une femme dans ce monde de paternité violente et d'amarternité |
| 6. The other side of a translucent curtain, a sheet of water | | 6. L'autre côté d'un rideau translucide, un voile d'eau |
| a dusty window, Non-being utters its flat tones | 70 | une fenêtre poussiéreuse, le Non-être émet ses tonalités plates |
| the speech of an actor learning his lines phonetically | | le discours d'un acteur qui apprend son texte phonétiquement |
| the final autistic statement of the self-destroyer | 75 | l'ultime déclaration autistique de l'autodestructeur |
| All my energy reaches out tonight to comprehend a miracle beyond | | Toute mon énergie s'étend ce soir pour comprendre un miracle au-delà |
| raising the dead: the undead to watch back on the road of birth | | de la résurrection : voir les non-morts reprendre la route de la naissance |
| 7. I am an American woman: I turn that over | 80 | 7. Je suis une femme d'Amérique : je retourne cela |
| like a leaf pressed in a book I stop and look up from | | comme une feuille aplatie dans un cahier je m'arrête et lève la tête |
| into the coals of the stove or the black square of the window | 85 | du charbon dans le poêle ou du rectangle noir de la fenêtre |
| Foot-slogging through the Bering Strait jumping from the <i>Arbella</i> to my death | | Traverser péniblement le Détroit de Bering me tuer en sautant de l' <i>Arbella</i> |
| chained to the corpse beside me I feel my pains being | | enchaînée au cadavre à côté de moi je sens mes souffrances exister |
| I am washed up on this continent shipped here to be fruitful | 90 | je suis rejetée sur ce continent envoyée ici pour être fertile |
| my body a hollow ship bearing sons to the wilderness | | mon corps un navire creux donnant des fils à la nature sauvage |
| sons who ride away on horseback, daughters | 95 | des fils qui partent à cheval, des filles |
| whose juices drain like mine into the <i>arroyo</i> of stillbirths, massacres | | dont les sucs se vident comme les miens dans l' <i>arroyo</i> des mort-nés, massacres |
| Hanged as witches, sold as breeding-wenches | | Pendues pour sorcellerie, vendues pour leur ventre |

| | | |
|--|-----|---|
| my sisters leave me | | mes sœurs partent |
| I am not the wheatfield not the virgin forest | 100 | Je ne suis pas le champ de blé ni la forêt vierge |
| I never chose this place yet I am of it now | | je n'ai pas choisi cet endroit mais je suis ici maintenant |
| In my decent collar, the daguerrotype I pierce its legend with my look | 105 | avec mon col chaste, le daguerréotype je transperce sa légende de mon regard |
| my hands wring the necks of prairie chickens I am used to blood | | mes mains tordent le cou des coqs sauvages je suis habituée au sang |
| When the men hit the hobo track I stay on with the children | | Quand les hommes prennent la route je reste avec les enfants |
| my power is brief and local but I know my power | 110 | mon pouvoir est bref et local mais je connais mon pouvoir |
| I have lived in isolation from other women, so much | | j'ai vécu isolée des autres femmes, tellement |
| in the mining camps, the first cities the Great Plains winters | 115 | dans les camps de mineurs, les premières villes les hivers des Grandes Plaines |
| Most of the time, in my sex, I was alone | | La plupart du temps, de mon sexe, j'étais la seule |
| 8. Tonight in this northeast kingdom striated iris stand in a jar with daisies | | 8. Ce soir dans ce royaume du nord-est des iris striés se mêlent aux marguerites dans un pot |
| the porcupine gnaws in the shed fireflies beat and simmer | 120 | le porc-épic ronge dans l'appentis des lucioles palpitent et frémissent |
| caterpillars begin again their long, innocent climb | | des chenilles reprennent leur lente et innocente ascension |
| the length of leaves of burdock or webbing of a garden chair | | le long des feuilles de bardane ou de la toile d'une chaise de jardin |
| plain and ordinary things speak softly | 125 | des choses simples et ordinaires parlent doucement |
| the light square on old wallpaper where a poster has fallen down | | le rectangle clair sur un vieux papier peint d'où est tombé un poster |
| Robert Indiana's LOVE leftover of a decade | 130 | LOVE de Robert Indiana reste d'une décennie |
| 9. I do not want to simplify Or: I would simplify | | 9. Je ne veux pas simplifier Ou : je simplifierais |
| by naming the complexity It was made over-simple all along | | en nommant la complexité Elle a été simplifiée à l'excès tout ce temps |
| the separation of powers the allotment of sufferings | 135 | la séparation des pouvoirs la répartition des souffrances |
| her spine cracking in labor the plow driving across the Indian graves | | sa colonne vertébrale qui craque pendant l'accouchement la charrue qui traverse les tombes indiennes |

| | | |
|---|-----|---|
| her hand unconscious on the cradle, her mind with the wild geese | 140 | sa main inconsciente sur le berceau, son esprit avec les oies sauvages |
| his mother-hatred driving him into exile from the earth | | la haine de sa mère qui le pousse à l'exil de la terre |
| the refugee couple with their cardboard luggage standing on the ramshackle landing-stage | | le couple de réfugiés avec leurs bagages de carton debout sur le débarcadère délabré |
| he with fingers frozen around his Law | 145 | lui aux doigts figés autour de sa Loi |
| she with her quilt sewn through iron nights | | elle avec sa couverture cousue dans les nuits de fer |
| —the weight of the old world, plucked drags after them, a random feather-bed | | —le poids de l'Ancien Monde, arraché traîne derrière eux, un lit de plumes quelconque |
| 10. Her children dead of diphtheria, she set herself on fire with kerosene | 150 | 10. Ses enfants morts de la diphtérie, elle s'immole par le feu au kérosène |
| (O Lord I was unworthy Thou didst find me out) | | (Seigneur j'étais indigne Vous m'avez percée à jour) |
| she left the kitchen scrubbed down to the marrow of its boards | | elle a laissé la cuisine récurée jusqu'à la moelle de ses planches |
| "The penalty for barrenness is emptiness | 155 | « La sanction pour infécondité est le vide |
| my punishment is my crime what I have failed to do, is me..." | | ma punition est mon crime ce que j'ai échoué à faire, c'est moi... » |
| —Another month without a show and this is the seventh year | 160 | —Encore un mois sans rien et c'est la septième année |
| O Father let this thing pass out of me I swear to You | | <i>O Seigneur laissez cette chose sortir de moi Je Vous le jure</i> |
| I will live for others, asking nothing I will ask nothing, ever, for myself | | <i>Je vivrai pour les autres, ne demanderai rien Je ne demanderai rien pour moi, jamais</i> |
| 11. Out back of this old house <i>datura</i> tangles with a gentler weed | 165 | 11. À l'arrière de cette vieille maison la <i>datura</i> s'enchevêtre avec une herbe plus douce |
| its spiked pods smelling of bad dreams and death | | ses cosses à pointes qui sentent les mauvais rêves et la mort |
| I reach through the dark, groping past spines of nightmare | 170 | je tends la main dans l'obscurité à tâton laissant les épines de cauchemars |
| to brush the leaves of sensuality A dream of tenderness | | pour effleurer les feuilles de sensualité Un rêve de tendresse |
| wrestles with all I know of history I cannot now lie down | | lutte contre tout ce que je sais de l'histoire maintenant je ne peux pas me coucher |
| with a man who fears my power or reaches for me as for death | 175 | à côté d'un homme qui craint mon pouvoir ou tend sa main vers moi comme vers la mort |
| or with a lover who imagines we are not in danger | | ou avec une amante qui imagine que nous ne sommes pas en danger |
| 12. | | 12. |

| | | |
|---|---|--|
| <p>If it was lust that had defined us— their lust and fear of our deep places</p> <p>we have done our time as faceless torsos licked by fire</p> <p>we are in the open, on our way— our counterparts</p> <p>the pinyon jay, the small gilt-winged insect</p> <p>the Cessna throbbing level the raven floating in the gorge</p> <p>the rose and violet vulva of the earth filling with darkness</p> <p>yet deep within a single sparkle of red, a human fire</p> <p>and near and yet above the western planet calmly biding her time</p> <p>13. They were the distractions, lust and fear but are</p> <p>themselves a key Everything that can be used, will be:</p> <p>The father s in their ceremonies The genital contests</p> <p>the cleansing of blood from pubic hair the placenta buried and guarded</p> <p>their terror of blinding by the look of her who bore them</p> <p>If you do not believe that fear and hatred</p> <p>read the lesson again in the old dialect</p> <p>14. But can't you see me as a human being he said</p> <p>What is a human being she said</p> <p>I try to understand he said</p> <p>what will you undertake she said</p> <p>will you punish me for history he said</p> <p>what will you undertake</p> | <p>180</p> <p>185</p> <p>190</p> <p>195</p> <p>200</p> <p>205</p> <p>210</p> <p>215</p> | <p>Si c'était le désir qui nous avait définies— leur désir et leur peur de nos endroits profonds</p> <p>nous avons fait notre temps comme torses sans visages léchés par le feu</p> <p>nous sommes au grand jour, en chemin— nos semblables</p> <p>le geai des pinèdes, le petit insecte aux ailes dorées</p> <p>le jet au vrombissement constant le corbeau qui vole dans la gorge</p> <p>la vulve rose et violette de la terre qui s'emplit d'obscurité</p> <p>mais tout au fond une étincelle unique de rouge, un feu humain</p> <p>près mais au-dessus de la planète occidentale qui attend calmement son heure</p> <p>13. C'étaient les distractions, le désir et la peur mais ce sont</p> <p>eux-mêmes une clé Tout ce qui peut être utilisé le sera :</p> <p>Les pères dans leurs cérémonies Les concours de virilité</p> <p>le nettoyage du sang sur les poils pubiens le placenta enterré et surveillé</p> <p>leur terreur d'être aveuglés par le regard de celle qui les a portés en elle</p> <p>Si vous ne croyez pas à cette peur et cette haine</p> <p>relisez la leçon dans le vieux dialecte</p> <p>14. <i>Mais ne peux-tu pas me voir comme un être humain</i> dit-il</p> <p><i>qu'est-ce qu'un être humain</i> dit-elle</p> <p><i>j'essaie de comprendre</i> dit-il</p> <p><i>qu'est-ce que tu vas entreprendre</i> dit-elle</p> <p><i>vas-tu me punir pour l'histoire</i> dit-il</p> <p><i>qu'est-ce que tu vas entreprendre</i></p> |
|---|---|--|

| | | |
|--|-----|---|
| she said | 220 | dit-elle |
| do you believe in collective guilt he said | | <i>crois-tu en la culpabilité collective</i> dit-il |
| let me look in your eyes she said | | <i>laisse-moi te regarder dans les yeux</i> dit-elle |
| 15. Who is here. The Erinyes. One to sit in judgment. | 225 | 15. Qui est là. Les Érinyes. Une pour rendre la justice. |
| One to speak tenderness. One to inscribe the verdict on the canyon wall. | | Une pour dire la tendresse. Une pour inscrire le verdict sur la paroi du canyon. |
| If you have not confessed the damage | 230 | Si tu n'as pas avoué les dégâts |
| if you have not recognized the Mother of reparations | | si tu n'as pas reconnu la Mère des réparations |
| if you have not come to terms with the inscription | 235 | si tu n'as pas accepté l'inscription |
| the terms of the ordeal the discipline the verdict | | les conditions de l'épreuve la discipline le verdict |
| if still you are on your way still She awaits your coming | 240 | si toujours tu es en chemin toujours Elle attend ton arrivée |
| 16. "Such women are dangerous to the order of things" | | 16. « Des femmes comme elles sont dangereuses pour l'ordre des choses » |
| and yes, we will be dangerous to ourselves | 245 | et oui, nous serons dangereuses pour nous-mêmes |
| groping through spines of nightmare (<i>datura</i> tangling with a simpler herb) | | à tâton au milieu d'épines de cauchemar (le <i>datura</i> enchevêtré avec une herbe plus simple) |
| because the line dividing lucidity from darkness | | car la limite entre lucidité et obscurité |
| is yet to be marked out | 250 | est encore à tracer |
| Isolation, the dream of the frontier woman | | L'isolement, le rêve de la femme de l'Ouest |
| leveling her rifle along the homestead fence | | qui braque son fusil au-dessus de la clôture de la ferme |
| still snares our pride —a suicidal leaf | 255 | piège toujours notre fierté —une feuille suicidaire |
| laid under the burning-glass in the sun's eye | | posée sous la loupe dans l'œil du soleil |
| Any woman's death diminishes me 1974 | | La mort de toute femme me diminue |

Victoire

Une chose se répand sous terre et ne veut pas nous parler
sous la peau ne veut se déclarer
toutes les formes de vie ne veulent pas du dialogue avec les
dieux-machines dans leur drame qui accaparent
les taillis profonds qui déboisent les réfugiés
d'anciens ou éphémères villages dans
notre ferveur opportuniste à la recherche
frénétique d'un hôte d'un canot de sauvetage

Soudain au lieu de l'art nous regardons
des organismes tracés et teintés sur des transparences de cathédrales
bleus cruels violets brodés jaunes succincts
une belle tumeur

.

Je suppose que tu n'es pas seule je crains que tu sois seule
Il y a toujours, bien sûr, la poésie :
pont terrible s'élevant au-dessus de l'air nu : je l'ai emprunté
la première fois simplement comme le prolongement de la route :
« un chef d'œuvre de technique
célébré, etc. » puis à la radio :
« inclinaison trop raide pour le confort, etc. »
Je l'ai néanmoins franchi en voiture car il le fallait
puisque c'est comme cela — donc c'est comme cela
que je te retrouve : vivante et plus encore

.

Comme si (combien de conditionnels devons-nous endurer ?)
Je viens te rejoindre
—collusion intime—
Avec dans le coffre de la voiture mon sac plein de fleurets pour déjouer la douleur
des verres aux spectres variés pour le soleil le brouillard la pluie
frappée de soleil ou la nuit la plus amère mon sac de poésies
cachées, de la colle séchée qui s'émiette de leur dos

mon temps d'exposition des Léonides
au-dessus de Joshua Tree

Comme si nous allions vaincre cela O parce que

.

Si tu as une sœur je ne suis pas elle
ni ta mère ni toi ma fille
ni ne sommes-nous amantes ou quelque couple
si ce n'est dans le soin intense
de la poésie et
dans le projet directeur de la mort architecture-en-cours
esquisses d'élévations d'un dôme en mosaïque noir et blanc
que le maître a laissé sur le pas de ta porte
ainsi qu'une carte blanche avec ne calligraphie noire :
Faites ce que vous voulez de cela
Comme s'il avait laissé des roses pourpres

.

Si (combien de conditionnels devons-nous endurer ?)
je te dis qu'une lettre du maître

is lying on my own doorstep
glued there with leaves and rain
and I haven't bent to it yet
 if I tell you I surmise
he writes differently to me:

*Do as you will, you have had your life
many have not*

signing it in his olden script:

Meister aus Deutschland

In coldest Europe end of that war
frozen domes iron railings frozen stoves lit in the streets
memory banks of cold

the Nike of Samothrace
on a staircase wings in blazing
backdraft said to me
: : to everyone she met
Displaced, amputated never discount me

Victory
 indented in disaster striding
 at the head of stairs

for Tory Dent

attend sur le pas de ma porte
collée par les feuilles et la pluie
et que je ne me suis pas encore baissée vers elle
si je te dis que je pressens
qu'il m'écrit différemment :

*Faites ce que vous voulez, vous avez eu votre vie
Beaucoup n'ont pas eue la leur*

signant de son écriture ancienne :

Meister aus Deutschland

Dans l'Europe la plus froide fin de cette guerre
dômes gelés rambarde en fer gelées fours allumés dans les rues
banques de données du froid

La Victoire de Samothrace
sur un escalier les ailes enflammées
en contre-explosion m'a dit à moi
: : à chaque personne qu'elle rencontrait
Exilée, amputée ne me sous-estimez jamais

Victoire
indentation dans le désastre à grands pas
en tête des escaliers

pour Tory Dent

III. AUTRES POÈMES SOUVENT CITÉS

« Aunt Jennifer's Tigers » (*A Change of World*, 1951)

Aunt Jennifer's tigers

Aunt Jennifer's tigers prance across a screen,
Bright topaz denizens of a world of green.
They do not fear the men beneath the tree;
They pace in sleek chivalric certainty.

Aunt Jennifer's finger fluttering through her wool
Find even the ivory needle hard to pull.
The massive weight of Uncle's wedding band
Sits heavily upon Aunt Jennifer's hand.

When Aunt is dead, her terrified hands will lie
Still ringed with ordeals she was mastered by.
The tigers in the panel that she made
Will go on prancing, proud and unafraid.

« The Roofwalker » (*Snapshots of a Daughter-in-Law*, 1963)

The Roofwalker

—For Denise Levertov

Over the half-finished houses
night comes. The builders
stand on the roof. It is
quiet after the hammers,
the pulleys hang slack.
Giants, the roofwalkers,
on a listing deck, the wave
of darkness about to break
on their heads. The sky
is a torn sail where figures
pass magnified, shadows
on a burning deck.

I feel like them up there:
exposed, larger than life,
and due to break my neck.

Was it worthwhile to lay—
with infinite exertion—
a roof I can't live under?
—All those blueprints,
closings of gaps
measurements, calculations?
A life I didn't choose
chose me: even
my tools are the wrong ones
for what I have to do.
I'm naked, ignorant,
a naked man fleeing
across the roofs
who could with a shade of difference
be sitting in the lamplight
against the cream wallpaper
reading—not with indifference—
about a naked man

Tycho whispering at last
'Let me not seem to have lived in vain'

What we see, we see
and seeing is changing

the light that shrivels a mountain
and leaves a man alive

Heartbeat of the pulsar
heart sweating through my body

The radio impulse
pouring in from Taurus

I am bombarded yet I stand

I have been standing all my life in the
direct path of a battery of signals
the most accurately transmitted most
untranslatable language in the universe
I am a galactic cloud so deep so invo--
luted that a light wave could take 15
years to travel through me And has
taken I am an instrument in the shape
of a woman trying to translate pulsations
into images for the relief of the body
and the reconstruction of the mind.

1968

« I Dream I'm the Death of Orpheus » (*The Will to Change*, 1971)

I Dream I'm the Death of Orpheus

I am walking rapidly through striations of light and dark thrown under an arcade.

I am a woman in the prime of life, with certain powers
and those powers severely limited
by authorities whose faces I rarely see.
I am a woman in the prime of life
driving her dead poet in a black Rolls-Royce
through a landscape of twilight and thorns.
A woman with a certain mission
which if obeyed to the letter will leave her intact.
A woman with the nerves of a panther
a woman with contacts among Hell's Angels
a woman feeling the fullness of her powers
at the precise moment when she must not use them
a woman sworn to lucidity
who sees through the mayhem, the smoky fires
of these underground streets
her dead poet learning to walk backward against the wind
on the wrong side of the mirror.

1968

« The Phenomenology of Anger » (*Diving into the Wreck*, 1973)

The Phenomenology of Anger

1. The freedom of the wholly mad

to smear & play with her madness
write with her fingers dipped in it
the length of a room

which is not, of course, the freedom
you have, walking on Broadway
to stop & turn back or go on
10 blocks; 20 blocks

but feels enviable maybe
to the compromised

curled in the placenta of the real
which was to feed & which is strangling her.

2. Trying to light a log that's lain in the damp
as long as this house has stood:
even with dry sticks I can't get started
even with thorns.
I twist last year into a knot of old headlines
—this rose won't bloom.

How does a pile of rags the machinist wiped his hands on
feel in its cupboard, hour upon hour?
Each day during the heat-wave
they took the temperature of the haymow.
I huddled fugitive
in the warm sweet simmer of the hay

muttering: *Come*.

3. Flat heartland of winter.
The moonmen come back from the moon
the firemen come out of the fire.
Time without a taste: time without decisions.

Self-hatred, a monotone in the mind.
The shallowness of a life lived in exile
even in the hot countries.
Clever, staring into a window full of knives.

4. White light splits the room.
Table. Window. Lampshade. You.

My hands, stick in a new way.
Menstrual blood
seeming to leak from your side.

Will the judges try to tell me
which was the blood of whom?

4. Madness. Suicide. Murder.
Is there no way out but these?
The enemy, always just out of sight
snowshoeing the next forest, shrouded
in a snowy blur, abominable snowman
—at once the most destructive
and the most elusive being
gunning down the babies at My Lai
vanishing in the face of confrontation.

The prince of air and darkness
computing body counts, masturbating

in the factory
of facts.

6. Fantasies of murder: not enough:
to kill is to cut off from pain
but the killer goes on hurting

Not enough. When I dream of meeting
the enemy, this is my dream:

white acetylene
ripples from my body
effortlessly released
perfectly trained
on the true enemy

raking his body down to the thread
of existence
burning away his lie
leaving him in a new
world; a changed
man

7. I suddenly see the world
as no longer viable:
you are out there burning the crops
with some new sublimate
This morning you left the bed
we still share
and went out to spread impotence
upon the world

I hate you.
I hate the mask you wear, your eyes
assuming a depth
they do not possess, drawing me
into the grotto of your skull

the landscape of bone
I hate your words
they make me think of fake
revolutionary bills
crisp imitation parchment
they sell at battlefields.

Last night, in this room, weeping
I asked you: what are you feeling?
do you feel anything?

Now in the torsion of your body
as you defoliate the fields we lived from
I have your answer.

8. Dogeared earth. Wormeaten moon.
A pale cross-hatching of silver
lies like a wire screen on the black
water. All these phenomena
are temporary.

I would have loved to live in a world
of women and men gaily
in a collusion with green leaves, stalks,
building mineral cities, transparent domes,

little huts of woven grass
each with its own pattern—
a conspiracy to coexist
with the Crab Nebula, the exploding
universe, the Mind—

9. The only real love I have ever felt
was for children and other women.
Everything else was lust, pity,
self-hatred, pity, lust.
This is a woman's confession.
Now, look again at the face
of Boticelli's Venus, Kali,
the Judith of Chartres
with her so-called smile.

10. how we are burning up our lives
testimony:
 the subway
 hurtling to Brooklyn
 her head on her knees
 asleep or drugged

la vía del tren subterráneo
es peligrosa

 many sleep
 the whole way
 others sit
 staring holes of fire into the air
 others plan rebellion:
 night after night
 awake in prison, my mind
 licked at the mattress like a flame
 till the cellblock went up roaring

 Thoreau setting fire to the woods

Every act of becoming conscious
(it says here in this book)
is an unnatural act

« The Fact of a Doorframe » (1974)

The Fact of a Doorframe

means there is something to hold
onto with both hands
while slowly thrusting my forehead against the wood
and taking it away
one of the oldest motions of suffering
as Makeba sings
a courage-song for warriors
music is suffering made powerful

I think of the story
of the goose-girl who passed through the high gate
where the head of her favorite mare
was nailed to the arch
and in a human voice
If she could see thee now, thy mother's heart would break
said the head
of Falada

Now, again, poetry,
violent, arcane, common,
hewn of the commonest living substance
into archway, portal, frame
I grasp for you, your bloodstained splinters, your
ancient and stubborn poise
—as the earth trembles—
burning out from the grain

1974

« Power » (*The Dream of a Common Language*, 1977)

Power

Living in the earth-deposits of our history

Today a backhoe divulged out of a crumbling flank of earth
one bottle amber perfect a hundred-year-old
cure for fever or melancholy a tonic
for living on this earth in the winters of this climate.

Today I was reading about Marie Curie:
she must have known she suffered from radiation sickness
her body bombarded for years by the element
she had purified
It seems she denied to the end
the source of the cataracts on her eyes
the cracked and suppurating skin of her finger-ends
till she could no longer hold a test-tube or a pencil

She died a famous woman denying
her wounds
denying
her wounds came from the same source as her power.

1974

Extrait de « Twenty-One Love Poems » (*The Dream of a Common Language*, 1977)

(The Floating Poem, Unnumbered)

Whatever happens with us, your body
will haunt mine—tender, delicate
your lovemaking, like the half-curved frond
of the fiddlehead fern in forests
just washed by sun. Your traveled, generous thighs
between which my whole face has come and come—
the innocence and wisdom of the place my tongue has found there—
the live, insatiate dance of your nipples in my mouth—
your touch on me, firm, protective, searching
me out, your strong tongue and slender fingers
reaching where I had been waiting years for you
in my rose-wet cave—whatever happens, this is.

1974-1976

Extrait de « USonian Journals 2000 » (*The School Among the Ruins*, 2004)

Artworks (II)

Early summer lunch with friends, talk rises: poetry, urban design and planning, film. Strands of interest and affection binding us differently around the table. If an uneasy political theme rears up—the meaning of a show of lynching photographs in New York, after Mapplethorpe’s photos, of sociopathic evil inside the California prison industry—talk fades. Not a pause but: a suppression. No one is monitoring this conversation but us. We know the air is bad in here, maybe want not to push that knowledge, ask *what is to be done?* How to breathe? *What will suffice?* Draft new structures or simply be aware? If art is our only resistance, what does that make us? If we’re collaborators, what’s our offering to corruption—an aesthetic, anaesthetic, dye of silence, withdrawal, intellectual disgust?

This fade-out/suspension of conversation: a syndrome of the past decades? our companionate immune systems under siege, viral, spread of social impotence producing social silence?

Imagine written language that walks away from human conversation. A written literature, back turned to oral traditions, estranged from music and body. So what might reanimate, rearticulate, becomes less and less available.

IV. ÉDITEURS FRANÇAIS DE POÉSIE DE LANGUE ANGLAISE TRADUITE

Nos recherches ont été l'occasion de recenser de nombreuses maisons d'édition publiant de la poésie traduite de l'anglais. Nous en avons fait ici une liste non-exhaustive. Il s'agit de maisons d'édition basées en France et dans quelques autres pays francophones. La dernière partie de ce recensement est une liste de quelques revues publiant des poèmes traduits de l'anglais, ainsi que des ressources en ligne.

IV.1. Maisons d'édition

France

Actes Sud

Percy Bysshe Shelley

Robert Ellrodt

C.K. Williams traduit par Emmanuel Moses, Michel Lederer, Claire Malroux

Poèmes d'Afrique du Sud traduit par Georges Lory, Katia Wallisky

Paul Auster traduit par Danièle Robert

Denise Levertov traduit par Alain Bosquet

Richard Aldington traduit par Catherine Aldington

Keats traduit par Robert Ellrodt

William Shakespeare

Allia

Lord Byron

Ben Lerner

Amiot et Lenganey

Domaine américain

Anthologie Mosaïque, poètes new-yorkais contemporains, traduit par Jean Migrenne

Arfuyen

William Blake traduit par Alain Suied

Emily Dickinson traduit par William English et Gérard Pfister

Michael Edwards autotraduit

William English autotraduit et traduit par Gérard Pfister

Tony Harrison traduit par Cécile Marshall

Hart Crane

Gerard Manley Hopkins traduit par Jean Manbrino

John Keats

Katherine Mansfield traduit par Anne Minkowski

Sœur Myriam du Saint-Esprit traduit par Gérard Pfister

Thomas Traherne traduit par Magali Jullien

Oscar Wilde

Atelier La Feugraie

L'allure du chemin (domaine étranger)

John Ashbery traduit par Anne Talvaz

L'Attente

Ray DiPalma

Lyn Hejinian

Lorine Niedecker

Michelle Noteboom

Sarah Riggs traduit par Françoise Valéry et Marie Borel

Keith et Rosmarie Waldrop traduit par Abigail Lang

Bacchanales

n°42 Septembre 2008 : poésie amérindienne

La Barque

Conrad Aiken

Le Bleu du ciel

Sarah Riggs

Belfond

Maya Angelou

Brémond

Anthologie des poètes surréalistes américains

Le Bruit du Temps

W.H. Auden

Elizabeth Barrett Browning

Robert Browning

Chesterton

Henri Cole

E.M. Forster

Hemingway traduit par Céline Zins et Henri Robillot

Henri James traduit par Jean Pavans

D.H. Lawrence traduit par Marc Amfreville

Castor Astral

Richard Brautigan

Patricia Nolan

Wilfred Owen

Kamau Daa'ood

Eavan Boland

Kevin Gilbert

Cheyne éditeur

Collection d'Une voix l'autre

Mahon Derek traduit par Jacques Chuto

W.S. Merwin traduit par Christophe Wall-Romana

Hill Geoffrey traduit par René Gallet

Kaufman Shirley traduit par Claude Vigée

Bowers Edgar traduit par Christopher Carsten

Christian Bourgois

Allen Ginsberg

Jim Morrison

W.H. Auden

e.e. cummings

Gregory Corso

Leonard Cohen

Ezra Pound

William Carlos Williams

Circé

(Bilingue)

Elizabeth Bishop

William Bronk
Derek Walcott

CiPM (Centre International de Poésie de Marseille)

(En partenariat avec Un Bureau sur l'Atlantique)

Juliana Spahr
Elizabeth Willis
Kristin Prevallet
Joan Retallack
Ray Dipalma

Clémence Hiver

e.e. cummings

Contrat Maint

Keith Waldrop

Corti

Littérature étrangère

Thomas Brown traduit par Bernard Hoepffner

e.e. cummings

Thomas Hardy

Wallace Stevens

William Shakespeare

Série Américaine

John Ashbery – *Le Serment du jeu de paume* traduit par Olivier Brossard

Paul Blackburn – *Villes, suivi de Journaux* traduit par Stéphane Bouquet

Rachel Blau Duplessis – *Brouillons* traduit par Auxeméry

Anne Carson – *Verre, Ironie et Dieu* traduit par Claire Malroux

Norma Cole – *Avis de faits et méfaits* traduit par Jean Daive, Emmanuel Hocquard, Danielle Collobert et Fouad Gabriel Naffah

e.e. cummings – *Poèmes choisis* traduit par Robert Davreu

Emily Dickinson – *Une âme en incandescence* traduit par Claire Malroux

Emily Dickinson – *Lettres au Maître, à l'ami, au précepteur, à l'amant*

Emily Dickinson – *Avec amour*, Emily traduit par Claire Malroux

Emily Dickinson – *Y aura-t-il pour de vrai un matin ?* traduit par Claire Malroux

H. D. – *Trilogie* traduit par Bernard Hoepffner

Yves Di Manno – *Objets d'Amérique*

Robert Duncan – *L'ouverture du champ* traduit par Martin Richet

Larry Eigner – *De l'air porteur* traduit par Martin Richet

Peter Gizzi – *L'Externationale* traduit par Stéphane Bouquet

Marianne Moore – *Poésie complète* traduit par Thierry Gillyboeuf

Lorine Niedecker – *Louange du lieu* traduit par Maïtreyi et Nicolas Pesquès, Abigail Lang

George Oppen – *Poésie complète* traduit par Yves di Manno

Michael Palmer – *Première figure* traduit par Éric Suchère et Virginie Poitrasson

Jerome Rothenberg – *Les Techniciens du Sacré* traduit par Yves di Manno

Jerome Rothenberg – *Journal Seneca* traduit par Didier Pernerle

Claudia Rankine – *Jamaica. Si toi aussi tu m'abandonnes* traduit par Maïtreyi et Nicolas Pesquès

Wallace Stevens – *Harmonium* traduit par Claire Malroux

Wallace Stevens – *À l'instant de quitter la pièce* traduit par Claire Malroux

Gertrude Stein – *Lève bas-ventre* traduit par Christophe Lamiot Enos

Cole Swensen – *Si Riche heure* traduit par Maïtreyi et Nicolas Pesquès

Cole Swensen – *L'Âge de verre* traduit par Maïtreyi et Nicolas Pesquès

Cole Swensen – *Le nôtre* traduit par Maïtreyi et Nicolas Pesquès

Keith Waldrop – *Le Vrai sujet* traduit par Olivier Brossard

Walt Whitman – *Feuilles d'herbe* traduit par Éric Athenot

William Carlos Williams – *Paterson* traduit par Yves di Manno

Créaphis

Keith et Rosmary Waldrop

La Délirante

W.B. Yeats

John Keats

Percy Bysshe Shelley

John Millington Synge

Editions des Femmes – Antoinette Fouque

Sylvia Plath : *Ariel*, traduit par Laure Vernière

La Différence

Collection Orphée

William Blake

Matthew Arnold

Marylin Hacker traduit par Malroux

Wilbur traduit par Alain Bosquet

Geoffrey Hill traduit par René Gallet avec la collaboration de Michael Edwards

Gerard Manley Hopkins traduit par René Gallet

Louis MacNeice traduit par Clotilde Castagné-Véziès

Syngé traduit par René Agostini

Philip Larkin traduit par Jacques Nassif

Philip Sidney, Andrew Marvell, Robert Herrick traduit par Gérard Gacon,

D.H. Lawrence et Thomas Hardy traduit par Frédéric Jacques Temple

D.H. Lawrence traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair

C.K. Williams traduit par Claire Malroux

Stephen Crane traduit par Paule Noyart

H. D. traduit par Auxeméry

Gary Snyder traduit par Antoine Wyss

Lord Tennyson traduit par Claude Dandréa

Emily Dickinson traduit par Charlotte Melançon

Rupert Chawner Brooke traduit par Patrick Hersant

William Carlos Williams traduit par Alain Pailler

Ted Hughes traduit par Janine Mitaud

Kathleen Raine traduit par Philippe Giraudon, François Xavier Jaujard, Pierre Leyris, Jean Mambrino et Marie-Béatrice Mesnet

Keats traduit par Robert Davreu

Stephen Spender traduit par Jean Migrenne

Kenneth Slessor traduit par Patrick Hersant

Philip Marlowe traduit par Claude Dandréa

Hart Crane traduit par François Tétreau

Malcolm Lowry traduit par J.-M. Luccioni

Bruno Doucey

Beat Attitude : femmes poètes de la Beat Generation, traduit par Elise Cowen, Diane di Prima, Hettie Jones, Lenore Kandel, Mary Norbert Körte, Joanne Kyger, Denise Levertov, Janine Pommy Vega, Anne Waldman et Ruth Weiss

Dumerchez

John Taylor traduit par Françoise Daviet

Erosonyx

Edward Prime-Stevenson

Flammarion

Percy Bysshe Shelley

Ezra Pound

Jim Harrison

Gallimard

Poésie Gallimard

Sylvia Plath traduit par Françoise Morvan et Valérie Rouzeau

Emily Dickinson traduit par Malroux

Carolyn Carlson traduit par Maud Margot Bigiani

Walt Whitman traduit par Jacques Darras, Louis Fabulet, André Gide, Jules Laforgue, Valéry Larbaud, Jean Schlumberger et Francis Viélé-Griffin

Vladimir Nabokov traduit par Philippe Martel

Louis Daniel Brodsky, William Heyen traduit par Rachel Ertel

Robert Creeley traduit par Jean Daive

Louis Daniel Brodsky traduit par Jean Lambert

William Faulkner traduit par René-Noël Rimbault et Alain Suied.

Herman Melville traduit par Philippe Jaworski

Seamus Heaney traduit par Anne Bernard Kearney et Florence Lafon

W.H. Auden

Emily Bronte traduit par Leyris

Elizabeth Browning traduit par Lauraine Jungelson

Ernest Hemingway

Vingt poètes américains (anthologie bilingue) : Robert Duncan, Larry Eigner, Clayton Eshleman, Kenneth Koch, Denise Levertov, Harry Mathews, William Merwin, Charles Olson, George Oppen, Jerome Rothenberg, James Schuyler, Jack Spicer, Gertrude Stein, Nathaniel Tarn, Rosmarie Waldrop, et de Louis Zukofsky, traduit par Anne-Marie Albiach, Michel Couturier, Michel Deguy, Alain Delahaye, Michel de Fornel, Dominique Fourcade, Denise Getzler, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Janet Litman, Didier Pernerle, Georges Perec, Jacques Roubaud, Claude Roy, Claude Royet-Journoud, Roy Skodnik et Kenneth White. Édition de Michel Deguy et Jacques Roubaud

Grasset

Andrew McMillan

Charles Bukowski

J'ai Lu

Jim Harrison

Joca Seria

Collection Poésie américaine

John Ashbery et Joe Brainard, *Le Carnet du Vermont*, traduit par Olivier Brossard

Ron Padgett traduit par Olivier Brossard

Franck O'Hara traduit par Olivier Brossard et Ron Padgett

Ted Berrigan traduit par Martin Richet, postface Jacques Roubaud

Charles Bernstein traduit par Martin Richet, postface de Jean-Marie Gleize

James Schuyler traduit par Stéphane Bouquet

Anne Waldman traduit par Vincent Broqua

Bill Berkson traduit par Omar Berrada, Vincent Broqua, Olivier Brossard, Abigail Lang, Clément Oudart, Martin Richet et Béatrice Trotignon

Héros limite

Charles Reznikoff

L'Harmattan

Elizabeth Jennings traduit par Cathy Parc

Kit Kelen traduit par Béatrice Machet-Franke

Emily Dickinson traduit par Antoine De Vial

Cristopher Brennan traduit par Simone Kadi

Voix d'outre-manche. Cent poésies en langue anglaise, de Sidney à Causley (bilingue) traduit par Michel Midan

William Shakespeare

L'Inventaire

Vincent O'Sullivan traduit par Anne Mounic

June Shenfield traduit par Jean Migrenne

L'Oreille du Loup

Les Murray traduit par Thierry Gillybœuf

Editions de l'Olivier

Raymond Carver

Mercure de France

William Shakespeare

Kenneth White

Walt Whitman

Oscar Wilde

Nous

Lisa Robertson

Obsidiane

D.H. Lawrence

John Keats

Gerard Manley Hopkins

POL

William Shakespeare

John Ashbery traduit par Pierre Martory et Anne Talvaz

David Markson

Pléiades

Oscar Wilde

Point

Collection Point Poésie

Richard Brautigan (édition bilingue)

W.B. Yeats

Emily Brontë

Charles Bukowski

Raymond Carver

Leonard Cohen

e e cummings

Emily Dickinson traduit par Patrick Reumaux

Gerard Manley Hopkins traduit par Pierre Leyris

Jack Kerouac traduit par Pierre Joris

Malcolm Lowry traduit par Jacques Darras

Ezra Pound

Lou Reed (bilingue) traduit par Sophie Couronne et Larry Debay

Dylan Thomas traduit par Patrick Reumaux

William Carlos Williams traduit par Alain Pailler

Percy Bysshe Shelley

Wallace Stevens

Robert Louis Stevenson

Les Presses du réel

John Ashbery traduit par Franck André Jamme

Caroline Bergvall traduit par Vincent Broqua, Abigail Lang et Anne Portugal

Lyn Hejinian traduit par Abigail Lang, Maïtreyi et Nicolas Pesquès

Bernadette Mayer traduit par Jean-François Caro

Charles Plymell et Bill Nace traduit par Jean-Marie Flémal

William Wordsworth traduit par Barbey d'Aurevilly

Royaumont

Anthony Cronin traduit par Pascale Guibert

Michaël Hartnett traduit par Jean-Paul Auxeméry

John A. Scott traduit par Christine Michel et Emmanuel Hocquard

Collection « Un bureau sur l'Atlantique »

49 + 1 nouveaux poètes américains. Anthologie de la poésie américaine de la nouvelle génération. Choix d'Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud

David Antin. Traduit par Jacques Darras, Jacques Demarcq, Denis Dormoy et Jacques Roubaud.

Rae Armantrout. Traduction relue, complétée et préfacée par Denis Dormoy

Mei-Mei Berssenbrugge. Traduit par Pierre Alferi

Rachel Blau Duplessis. Traduction relue et complétée par Jean-Paul Auxeméry.

Norma Cole. Traduction relue et complétée par Denis Dormoy et Joseph Guglielmi.

Clark Coolidge. Traduction relue et complétée par Joseph Guglielmi et Philippe Mikriamos

Stacy Doris. Traduction complétée par Caroline Dubois et Anne Portugal

Michael Gizzi. Traduction relue, complétée et préfacée par Jean-Paul Auxeméry

Benjamin Hollander. Traduit par Oscarine Bosquet

Lyn Hejninian. Traduction relue, complétée et préfacée par Pierre Alferi

Jackson Mac Low. Traduction relue par Anne Tardos, Juliette Valéry et l'auteur

Laura Moriarty. Traduction relue et complétée par Juliette Valéry

Jennifer Moxley. Traduction relue par Juliette Valéry

Michael Palmer Emmanuel Hocquard et Philippe Mikriamos

Michael Palmer Emmanuel Hocquard

Ted Pearson. Traduit par Françoise de Laroque

Bob Perelman. Traduction relue et corrigée par Juliette Valéry et Jean-Jacques Viton

Tom Raworth. Traduction relue et complétée par Pierre Alferi

Leslie Scalapino. Traduction relue et complétée par Jean-Paul Auxeméry

Joseph Simas. Traduction relue et complétée par Pascale Breton

Cole Swensen. Traduction relue et complétée par Juliette Valéry

John Taggart. Traduit par Pierre Alferi et Emmanuel Hocquard

Keith Waldrop. Traduit par Françoise de Laroque

Rosmarie et Keith Waldrop. Traduction relue et complétée par Juliette Valéry

Chet Wiener. Traduction complétée par Anne Talvaz

Louis Zukofsky. Traduit par Pierre Alferi

A Royaumont, traduction collective. Une anthologie de poésie contemporaine Sous la direction de Claude Esteban, Rémy Hourcade et Emmanuel Hocquard

Recours au poème éditeurs

Dara Barnat traduit par Sabine Huynh

Barry Allenstein traduit par Marilyne Bertoncini

Linda Pastan traduit par Raymond Farina

Charles Simic traduit par Elizabeth Brunazzi

Elizabeth Brunazzi: autotraduit

Reginald Gibbons traduit par Nathanaël

Seghers

e e cummings traduit par Jacques Demarcq

Jack Kerouac traduit par Philippe Mikriamos

Tennessee Williams

Seuil

Don des langues

T.S. Eliot, D.H. Lawrence, Dylan Thomas, traduits par Pierre Leyris

Syllepse

Mary Low

Le temps des Cerises

e.e. cummings

Jack Hirschman
Women (dont Adrienne Rich)
Changer l'Amérique : anthologie de la poésie protestataire des Etats-Unis (1980-1995) (avec quelques poèmes d'Adrienne Rich)
41 poètes de Grande-Bretagne

Editions Unes

Dickinson
Paul Auster
Wallace Stevens

Verdier

Kathleen Raine traduit par Philippe Giraudon
W.B. Yeats
William Shakespeare

Vies parallèles

Ron Silliman traduit par Martin Richet

Voix d'encre

Kenneth White

Wigwam

Collection poésie traduite

Joseph Bruchac traduit par Manuel Van Thienen
Maurice Kenny traduit par Béatrice Machet
Diane Glancy traduit par Béatrice Machet
Charles Plymell traduit par Jean-Marie Flémal

Ypsilon

Djuna Barnes
Susan Howe
H.D.
Langston Hugues

Québec

Editions Boréal

Henry Longfellow

Écrits des Forges

T.S. Eliot
Longfellow
Jerome Rothenberg
Ken Norris
Margaret Atwood
Douglas Burnet Smith
Andrea Moorhead

Editions du Noroît

Le Quartanier

Kevin Davis

Luxembourg

Editions Phi

Deane F. John (édition bilingue) traduit par Jim Foulkes et Jean Portante

Belgique

Le Cri

Tony Harrison traduit par Jacques Darras

Jaime Siles

Les Carnets du Dessert de Lune

Richard Brautigan (édition bilingue) traduit par Éric Dejaeger

Suisse

L'Age d'homme

La Dogana

IV.2. Revues

(Sources : Jean-Yves Masson, « Qui publie de la poésie traduite en France ? », Site Ent'revues)

À l'index (bilingue)

Action poétique

Alidades

L'Alphée

Arapesh

Babel Heureuse (bilingue)

Banana Split

La Barque, puis La Barque dans l'arbre

Black Herald

Boomerang Suisse

Les Cahiers Obsidiane

Catastrophes

CCP (Cahier Critique de Poésie, CIPM)

Europe

If

In'hui

La Tête et les cornes

La Nouvelle Revue Française

Le Nouveau Commerce

Le Nouveau Recueil

Le Pan des Muses

Petite

Poésie 1 (Cherche-Midi)

Poésie 88

La Polygraphe

Post (revue bilingue anglais/français)

RIP

Sud

La Traductière

Vacarme

Pharos

Upstairs at Duroc

Van Gogh's Ear

IV.3. Revues en ligne

(Revue exclusivement disponibles en ligne)

Double Change

La Pierre et le Sel

Poezibao

Terre à Ciel

