Introduction

Au miroir des langues : la traduction réflexive

Esa Hartmann et Patrick Hersant

« Les poèmes traduits ne sont jamais que des colombes auxquelles on a coupé les ailes, des Sirènes arrachées à leur élément natal, des exilés sur la rive étrangère qui ne peuvent que gémir qu'ils étaient mieux ailleurs [1] » : c'est peu dire que, pour mémorables qu'en soient les métaphores, cette assertion de Marguerite Yourcenar paraît aujourd'hui d'un autre âge – celui où la traduction, éternelle seconde et servante au grand cœur, semblait se confiner, sinon se complaire, dans la condition ancillaire où l'assignaient une doxa rarement interrogée, des siècles d'histoire littéraire et jusqu'à la majorité des traducteurs eux-mêmes. Ce n'est pas céder à l'illusion de quelque « progrès » en la matière, espérons-le, que d'accorder au discours contemporain sur la traduction le mérite de contester cette fausse évidence, et de rendre ses ailes à la colombe mutilée.

Mieux : comme le confirment les études ici réunies, la traduction littéraire vole aujourd'hui de ses propres ailes. Sa nature proprement créatrice ne tient pas uniquement à son caractère herméneutique de lecture créatrice, voire d'écriture-lecture [2], dans et par laquelle les multiples sens d'une œuvre peuvent se déployer à travers l'histoire, mais aussi à l'acte de création translingue qu'incarne l'écriture traduisante dont elle est le fruit. Traduire, c'est écrire – c'est créer – entre les langues. Novalis ne nomme-t-il pas « poète du poète » le traducteur inspiré ?

1. Marguerite Yourcenar, « Rainer Maria Rilke » [1936], préface de Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*, trad. Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1994, p. 7.

2. « C'est ainsi que la vie d'un texte se poursuit dans les différentes langues à la manière d'une "création continuée" – poursuivie notamment de traduction en traduction, au fur et à mesure que les langues cibles changent, évoluent, et avec elles la sensibilité des lecteurs (le traducteur est l'un d'eux) qui de siècle en siècle trouvent à une même œuvre d'autres significations. Si la lecture est créatrice de sens [...], la traduction l'est au suprême degré dans la mesure où elle peut se définir comme une "écriture-lecture", et où toute traduction est la trace d'une lecture. » (Jean-Yves Masson, « De la traduction comme acte créateur : raisons et déraisons d'un déni », *Meta, Journal des traducteurs*, vol. 62, nº 3, 2017, p. 644.)

> L'esprit le plus hautement poétique appartient aux traductions transformatrices [...]. Le vrai traducteur doit, de fait, être artiste lui-même et recréer l'idée de l'ensemble librement, selon sa volonté. Il doit se faire le *poète du poète*[3].

La traduction étant une forme de création, il convient de la considérer comme *poiesis*. C'est en ce sens que Barbara Folkhart parle d'une *poétique de la traduction*, conçue tout à la fois comme processus et comme *poiesis*, texte en devenir au miroir d'une poétique en acte :

> La traductologie doit aller plus loin, s'aventurer sur les confins encore inexplorés de *l'écriture*, [proposer] un modèle du *faire*, et un modèle de *l'être à travers le faire* – bref, une *poétique* de la traduction, au sens profond du terme – une approche qui se concentre sur le texte naissant et sur les processus scripturaux à partir desquels le traducteur poétiquement compétent, parvenant à s'approprier un poème dans une langue A, le transforme, en utilisant la matière première d'une langue B, en un poème qui *est* vraiment un poème[4].

Henri Meschonnic envisageait déjà la traduction comme *poiesis*, ou écriture en acte : « Traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écrire[5]. » Les documents de travail du traducteur, ses traductions et ses préfaces[6], sa correspondance et ses essais théoriques sont autant d'éloquentes traces de cet « écrire » saisi dans son processus même, et non dans son seul résultat sous forme de publication.

Dans cette perspective, la traduction offre un objet d'étude privilégié à la critique génétique, qui entend étudier la genèse d'une œuvre à travers le processus scriptural qui lui a donné naissance – le mouvement d'une écriture en performance sur le manuscrit :

> La traduction est fabrique – de langues, de pensée, de textes, de littératures dites étrangères. [...] Elle est processus, mise en mouvement perpétuelle, vouée d'avance à la reconduction. [...] Les procédures de la génétique, la traduction les met en œuvre à tout instant : son être même est déjà performatif[7].

3. « *Zu den verändernden Übersetzungen gehört [...] der höchste poetische Geist. [...]. Der wahre Übersetzer [...] muß in der Tat der Künstler selbst sein, und die Idee des Ganzen beliebig so oder so geben können. Er muß der Dichter des Dichters sein.* » (Novalis, *Blüthenstaub*, Fragment 68, *Athenæum*, 1er mai 1798, notre traduction.)

4. « *Translation studies must go further, venture into the as yet unexplored reaches of* writing, *[proposing] a model of making, and a model of* being-through-making – *in short, a* poetics *of translation, in the truest possible sense of the word – a [...] framework that focuses on the text-to-come and on the writerly processes through which the poetically competent translator succeeds in appropriating a poem in language A and metabolising it,* via *the raw material of language B, into a poem that really* is *a poem.* » (Barbara Folkhart, *Second Finding. A Poetics of Translation*, Ottawa, The University of Ottawa Press, 2007, p. xiv-xv, notre traduction.)

5. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 459.

6. Voir notamment *Palimpsestes*, nº 31, dir. Isabelle Génin et Jessica Stephens, « Quand les traducteurs prennent la parole : préfaces et paratextes traductifs », 2018.

7. Fabienne Durand-Bogaert, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, nº 38, « Traduire », 2014, p. 7.

Ainsi peut-on voir dans la traduction l'avenir translingue d'un texte premier (le texte source), la continuation (on n'ose dire : la perpétuation) de sa genèse dans une autre langue :

> Des études récentes ont montré que penser la traduction en termes génétiques ne permet pas seulement de mesurer l'ampleur du champ de travail du traducteur, mais aussi de confirmer que la traduction est un nouvel état du texte, qu'elle en est la continuation naturelle. En ce sens, la traduction renforce le présupposé de la génétique qui s'intéresse au texte en mouvement, à sa genèse et non pas au produit fini qui n'est qu'un état de ce processus [8].

Les noces de la traduction et de la critique génétique ouvrent au chercheur un nouveau champ d'investigation. Comme le montrent les textes réunis dans la première partie du présent ouvrage, la génétique de la traduction se propose d'analyser les pratiques scripturales du « traducteur au travail et l'évolution – ou genèse – du texte traduit, en étudiant les manuscrits, brouillons et autres documents de travail du traducteur [9] ». Ce que révèle une telle approche, c'est « le processus créateur du traducteur, considéré comme une véritable création d'auteur contribuant à démystifier des stéréotypes profondément ancrés au sujet du travail du traducteur [10] ».

La traduction d'une œuvre peut être lue comme miroir du processus créateur qui lui a donné naissance, mais aussi comme miroir de l'œuvre première, dont le reflet se fait jour dans la recréation traduisante. On entre ainsi dans l'atelier du traducteur-créateur, espace génétique par excellence :

> Les documents de travail du traducteur [...] gardent les traces de son processus traductif, c'est-à-dire l'écriture des diverses étapes d'une expérience de travail, d'une expérience mise en œuvre dans le cadre d'un projet spécifique et dès lors unique. Ces documents de travail sont situés dans les coulisses, dans le laboratoire du traducteur qui, au-delà de l'espace physique circonscrit, est un espace ouvert, et occulte. Tel est l'espace génétique [11].

L'autotraduction représente un avatar particulièrement miroitant de l'entreprise traductive, le facteur de réflexion de l'œuvre première dans l'œuvre seconde y étant soumis au seul principe de liberté : « L'auteur qui s'autotraduit ne se traduit pas, il se réécrit entièrement, libre de tout changer s'il le veut puisqu'il n'a de comptes à rendre qu'à lui-même. Nous voilà assurés d'avoir affaire, avec le même livre dans deux

8. Chiara Montini, « Introduction », *Traduire. Genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines, 2016, p. v.

9. « *The working translator and the evolution, or* genesis*, of the translated text by studying translators' manuscripts, drafts and other working documents.* » (Anthony Cordingley et Chiara Montini, « Genetic translation studies : an emerging discipline », *Linguistica Antverpiensa, New Series : Themes in Translation Studies*, nº 14, « Towards a Genetics of Translation », 2015, p. 1, notre traduction.)

10. « *Such analysis examines translation manuscripts in order to expound the creative process of the translator seen as a true authoring process that serves to demystify deeply rooted stereotypes about the work of the translator.* » (Sergio Romanelli, « Manuscripts and translations : Spaces for creation », *ibid.*, p. 88, notre traduction.)

11. Marie-Hélène Paret Passos, « De *Finnegans Wake* à *Finnicius Revém*. Approche génétique des cahiers de travail d'un traducteur », *Genesis*, nº 38, « Traduire », 2014, p. 69.

langues, à deux ouvrages de création « pure », que bien sûr nous pouvons comparer, mais sans avoir à redouter le péché d'infidélité, autrement dit, de liberté [12]. » La métaphore du miroir en vient alors à désigner le principe créateur même du processus autotraductif :

> L'utilisation de l'espagnol [langue-miroir du basque] couvre les deux sens du mot *réflexion* pour Lekuona. [...] La deuxième langue, utilisée comme *médium* permettant de s'éloigner et ainsi de mieux « voir », est donc bien plus qu'une simple « traduction » par l'auteur de son propre texte, elle devient « miroir » [13].

Antoine Berman a maintes fois souligné la dimension *réflexive* de la traduction et de la traductologie, cette « réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience [14] ». Parce qu'il examine le travail du sujet traduisant dans sa pratique, son expérience et sa réflexion, et offre au processus de traduction un miroir épistémologique et poétologique, le discours du traducteur (et le discours traduisant) est de nature proprement réflexive : analyser une traduction, c'est aussi en refléter le processus et réfléchir à la nature même de cette expérience.

1 L'avant-texte : un « art de la traduction » en filigrane

Sur les brouillons du traducteur, ponctuant et éclairant un parcours souvent sinueux, les traces du processus traductif donnent à voir – à deviner – une véritable genèse créatrice. Hésitante ou assurée, celle-ci déploie volontiers maint éventail de variantes et de réécritures où transparaît, comme en filigrane, l'art poétique du traducteur. Miroir d'un discours tacite où s'expose et se poursuit la traduction en devenir, le corpus avant-textuel prend les formes les plus diverses et, parfois, les plus éloquentes.

Dans le cas d'André Pézard, éminent traducteur de la *Divine comédie*, le corpus se compose d'un ensemble de brouillons, de mises au net et autres épreuves corrigées, mais aussi d'une reconstruction *a posteriori* qui en constitue le commentaire rétrospectif. Comme le relève Viviana Agostini-Ouafi, qui examine ici ces documents remarquables, « la verbalisation par le traducteur même de ses pensées les plus fugitives, les plus indétectables dans les brouillons, permet de comprendre en profondeur les rouages et les motivations de sa démarche ». Tel est bien l'horizon idéal de toute analyse génétique d'un avant-texte de traducteur : mieux comprendre la méthode traductive à l'œuvre, certes, mais aussi son objet même – en l'occurrence, un tercet de Dante que le détour génétique par les brouillons et commentaires de Pézard éclaire ici d'un jour insoupçonné.

Si les analyses et les hésitations de Pézard objectivent d'abord le dialogue obstiné que poursuit tout traducteur avec lui-même – traduire, c'est choisir, et il n'est pas de choix sans dédoublement –, parfois ce dialogue met aux prises, sur le brouillon même, l'auteur et son traducteur. Au crayon gris, rouge ou bleu, Saint-John Perse

12. J.-Y. Masson, « De la traduction comme acte créateur », art. cité, p. 642.
13. Aurelia Arcocha-Scarcia, « Les deux langues en clair-obscur dans *Mimodrames* et *Icônes* (1990) de Juan Mari Lekuona », *Genesis*, nº 46, « Entre les langues », 2018, p. 68.
14. Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 17.

recouvre ainsi de corrections et suggestions multiples les dactylographies de la traduction de ses *Vents* (*Winds*) par Hugh Chisholm. Examinant les multiples états d'une traduction en perpétuel remodelage, Esa Hartmann montre que les interventions du poète témoignent d'une collaboration traductive secrète (non mentionnée dans la version publiée), et même d'une « véritable recréation translingue » qui vient enrichir et prolonger la genèse du poème initial.

Le même Saint-John Perse figure en bonne place dans le corpus inédit que présente et analyse Patrick Hersant – cinq micro-dossiers génétiques illustrant une étape cruciale, quoique rarement observée, de la genèse des traductions : la *révision*, qu'elle s'effectue sur manuscrit, sur jeu d'épreuves ou par le biais de quelque correspondance entre le traducteur et son réviseur. Celui-ci est parfois l'auteur lui-même, parfois un éditeur, parfois un relecteur professionnel anonyme ; qu'il s'agisse de Valery Larbaud révisant T. S. Eliot traduisant Saint-John Perse, de Hugh Shankland révisant Jeremy Reed traduisant Eugenio Montale, de Louis Ganderax révisant Georges Hérelle traduisant Gabriele D'Annunzio, d'Évelyne Cazade révisant Jean-Pierre Bardos traduisant Alice Kaplan, ou de Valery Larbaud (et Stuart Gilbert) révisant Auguste Morel traduisant James Joyce, les traces de leurs transactions signalent l'importance, les modalités et les enjeux de cette ultime étape de la genèse.

C'est un avant-texte remémoré que nous livre ici Julia Holter : traductrice, avec Jean-Claude Pinson, d'un recueil de poèmes d'Anna Glazova, elle retrace avec une généreuse précision le cheminement de ce patient travail à quatre mains, le détour par l'allemand – « langue secrète » de la poète russe –, la prégnance de l'intertexte, les tractations entre traductrice russophone et poète français, les palettes de variantes perçues comme signe d'hésitation et promesse de choix. L'intime et progressive compréhension du poème original en modèle ainsi la traduction, qui se définit ici comme une écoute patiente et passionnée « entre les langues ».

À partir de la brève correspondance entre Giuseppe Ungaretti et son traducteur belge Robert Van Nuffel autour du déchirant poème « Gridasti : Soffoco », mais aussi des dactylographies de Van Nuffel retouchées par le poète italien, Emilio Sciarrino retrace un « processus d'écriture bilingue circulaire » : la traduction française incite Ungaretti à donner une nouvelle version du poème en italien, laquelle, à nouveau traduite, lui inspirera de nouvelles modifications. Rarement écriture et traduction auront été si intimement entremêlées, jusqu'à se confondre en un geste d'autotraduction bilingue peut-être involontaire, mais ô combien fructueux.

2 L'intratexte : genèse bilingue et réécriture autotraductive

L'autotraduction ouvre la genèse de l'œuvre littéraire à un nouvel horizon linguistique. Consécutive, l'autotraduction classique se distingue de la genèse plurilingue, régie par le principe de la simultanéité. La dimension chronologique et paradigmatique dans laquelle évolue l'avant-texte autotraductif est ici projetée sur l'espace synchronique et syntagmatique de la création intratextuelle du manuscrit bilingue ou plurilingue. Entre les lignes de son texte naissant, l'auteur se livre à une invention interlinguistique en passant d'une langue à l'autre : l'acte traductif se trouve ainsi mis en abyme. Dans les deux cas, l'autotraduction devient l'espace privilégié d'un nouveau discours

critique et traductologique : le détour par une autre langue illumine la sémantique et la stylistique du texte de départ, et les choix de l'écrivain plurilingue conditionnent l'art poétique de la traduction.

Dans sa contribution au présent volume, Olga Anokhina n'entend pas établir quelque nouvelle typologie des formes que peut prendre l'autotraduction, ni passer en revue les diverses typologies existantes, mais porter un regard critique sur des « pratiques intermédiaires » tenant à la fois de la traduction collaborative et de l'autotraduction. Comment distinguer entre l'une et l'autre ? Ayant mis à mal le critère paratextuel, trop souvent fallacieux, elle propose de le remplacer par le critère avant-textuel, et de se fier aux brouillons pour déterminer le degré d'auctorialité qui revient à chacun – ou les synergies qui, indissolublement cette fois, associent auteur et traducteur dans un même geste créateur. Un autre phénomène intermédiaire est ensuite analysé, qui permettra de mieux distinguer entre écriture simultanée et écriture consécutive – et, ce faisant, d'affiner et de renouveler le concept même d'autotraduction.

Les ambiguïtés qui émaillent la pratique autotraductive (et plus encore son discours) se trouvent à nouveau exposées, et interrogées, par la lecture des poèmes hongrois d'Agota Kristof que propose Sara De Balsi. Jusqu'à une date récente, l'œuvre de l'écrivaine hongroise exilée en Suisse est restée strictement francophone ; puis la publication d'un recueil de poèmes hongrois traduits en français a fait d'elle, sur le tard si l'on peut dire, un auteur bilingue – et même une autotraductrice « masquée ». S'il est tentant de voir dans l'œuvre hongroise une sorte de noyau de l'œuvre française, une lecture attentive de quelques poèmes et de leur traduction montre qu'il n'en est rien, et que l'œuvre de Kristof se situe elle aussi dans une zone « intermédiaire ».

Entre les déclarations de l'écrivain et les approximations du péritexte, le plus sûr est sans doute de se fier au texte même, enrichi quand il se peut de son avant-texte : c'est ce que semble confirmer l'approche analytique de Chiara Lusetti, qui démontre ici que deux pièces du dramaturge algérien Slimane Benaïssa n'en font qu'une. Encore une autotraduction masquée, donc : montée en arabe et en Algérie, *Rāk khūya w ānā škūn* serait l'original autotraduit d'un *Au-delà du voile* monté en français et en France. Confortée dans son intuition par un entretien avec l'auteur, Lusetti s'attache alors à montrer que cette autotraduction « verticale » est l'occasion d'une recréation, la nature théâtrale du texte appelant une réécriture ouverte aux différences de contexte et de public.

Chez Raymond Federman, auteur d'une foisonnante œuvre bilingue, l'autotraduction prend la forme d'une singulière « fécondation interlinguistique et interculturelle » : avec *The Voice in the Closet / La Voix dans le débarras*, c'est explicitement que l'autotraduction se fait réécriture, perpétuel remaniement, dans un mouvement de balancier mimant et incarnant l'indicible qui en est à la fois l'horizon et le sujet. Balayant la métaphore et l'idée même du passage d'une langue à l'autre – celle aussi d'une source et d'une cible –, Federman invite son lecteur à le lire en miroir. Dans le corps du texte dédoublé comme dans le péritexte dont il s'accompagne, Amanda Murphy repère et analyse une poétique originale, ambitieuse, qui vient brouiller ou élargir encore les contours de la pratique autotraductive.

Dans *Le Fou d'Elsa*, Louis Aragon entremêle au français une multitude de termes étrangers qui ont pour effet, et sans doute même pour fonction, d'étrangéiser la langue du poème. Ces termes subissent à l'occasion un passage – voire un aller-retour – entre les langues qui, s'il s'apparente à une traduction, relève d'un principe à la fois plus complexe et plus ambigu. Comme le montre Fernand Salzmann à partir de deux exemples (*ankor*/encore ; Elsa/*Es-Sâ*/*Al-Ozza*), le jeu interlinguistique vient ici appuyer une véritable poétique de l'infraction.

C'est à une tout autre forme d'invention langagière que nous convie l'écriture d'Andréas Becker, dans laquelle Mathilde Vischer voit une « mise en abyme de ce que fait la traduction ». Sa lecture, à la lumière notamment des positions d'Arno Renken, nous invite à envisager la traduction comme faculté d'inquiéter l'ordre linguistique établi, comme refus de toute identification et comme décentrement radical. Ce « geste de différentiation », qui se plaît à mutiler et à réinventer la langue, est ici comparé à la pratique traductive même en tant qu'expérience de l'étrangeté.

3 Le paratexte : critique du traduire, ethos du traducteur

Dans l'espace périphérique entourant l'œuvre traduite, le discours du traducteur se fait parfois explicite. Préface, postface, correspondance avec l'auteur ou l'éditeur – toutes ces formes paratextuelles portent avec profit le témoignage du traducteur. Elles présentent non seulement sa posture éthique, mais aussi sa vision de la poétique de l'œuvre traduite – et, dans le meilleur des cas, un commentaire de sa genèse. Miroir de l'acte créateur à l'œuvre dans toute entreprise de traduction, le paratexte révèle souvent, en dehors de la traditionnelle *captatio benevolentiæ*, un passage conventionnel où se noue un pacte de lecture entre le traducteur et son lecteur, entre l'écrivain et son traducteur.

Dans une préface restée célèbre, Ezra Pound présente ses traductions de Cavalcanti en livrant des exemples et des commentaires qui esquissent une véritable poétique de la traduction : « Le rapport entre certains mots de l'original et ma pratique traductive appellent sans doute le commentaire. » Répondant à cet appel, Irena Kristeva se propose ici de mieux cerner et d'analyser le projet traductif qui se dégage du paratexte de Pound, mais aussi, indissolublement, de certaines de ses « transcréations » les plus marquantes. Un sonnet de Cavalcanti et un poème de Li Bai sont ici l'occasion de comparer le discours traductif moderniste et la traduction même qu'il précède ou accompagne.

Le paratexte peut également éclairer la production et la réception de l'œuvre traduite. José Yuste Frías parle alors de « paratraduction », néologisme recouvrant « les activités présentes au *seuil de la traduction*, [et ce qu'elles] peuvent nous apprendre concernant la subjectivité du traducteur et la nature de la présentation du produit traduit ». Armée de ce concept novateur, Marian Panchón Hidalgo aborde deux ouvrages surréalistes publiés dans l'Espagne franquiste des années 1970 : de ces traductions en espagnol de Louis Aragon et d'André Breton, elle mesure les audaces et les enjeux à la lumière des préfaces, des notes et, de manière plus inattendue, des dossiers de censure.

Traducteur de plusieurs œuvres de Charles Dickens, Amédée Pichot a consigné dans une chronique et dans une préface une série de commentaires – parfois incisifs – qui illustrent à merveille l'art poétique d'un traducteur français du milieu du XIX^e^ siècle. Ces deux textes, augmentés de commentaires sur ses propres traductions de Lord Byron, déploient une réflexion traductologique à bâtons rompus, où Frédéric Weinmann relève tour à tour l'obsession du style et du registre, des réflexions sur le génie des langues et celui des auteurs, l'inévitable fidélité littérale et un souci de « naturalisation » des images.

C'est un paratexte bavard, dédoublé et inattendu que nous fait découvrir Florence Zhang dans son étude des traductions chinoises de Jules Verne. Comment faire découvrir au lecteur chinois des années 1900 une œuvre si radicalement étrangère, où abondent en outre des références scientifiques peu familières ? Le texte dont Lu Xun fait précéder sa traduction (*via* le japonais) de *De la terre à la lune* est devenu un classique de la traductologie chinoise ; plus étonnant est le paratexte situé à l'intérieur même de la traduction, sous la forme de variations rimées sur les intertitres, de formules de transition inventées et, surtout, de petits poèmes insérés au beau milieu des chapitres en guise de commentaire à l'intention du lecteur.

Soumis aux facteurs linguistiques, socio-économiques et historiques pesant sur nombre de ses choix, le traducteur n'en manifeste pas moins, dans bien des cas, une liberté créatrice renouvelée qui vient brouiller les frontières entre traduction et création [15]. Reflétant elles-mêmes divers contextes linguistiques, culturels et littéraires, voire politiques, les configurations traductives présentées dans cet ouvrage permettent d'analyser la réflexivité du geste traduisant dans toute sa complexité, tel qu'il se donne à voir dans les trois domaines génétiques et textuels que sont l'avant-texte, l'intratexte et le paratexte. Comme le confirment les contributions ici rassemblées, il n'est pas de traduction sans traductologie — autre manière de dire, après Berman, que « tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a de réalité que dans la traduction [16] ».

15. Voir sur ce point deux ouvrages récents : Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Irene Weber Henking (dir.), *La traduction comme création / Translation and creativity*, Lausanne, Centre de traduction littéraire, coll. « Théorie », 2017 ; et Christine Berthin, Laetitia Sansonetti et Emily Eells (dir.), *Auteurs-traducteurs : l'entre-deux de l'écriture*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018.

16. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 77.