



Master

2020

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Traduire la poésie féministe. Réflexion à la lumière des recueils de Rupī Kaur, milk and honey et the sun and her flowers

Moulin, Pauline

How to cite

MOULIN, Pauline. Traduire la poésie féministe. Réflexion à la lumière des recueils de Rupī Kaur, milk and honey et the sun and her flowers. Master, 2020.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:132746>

Pauline Moulin

Traduire la poésie féministe.

**Réflexion à la lumière des
recueils de Rupî Kaur, *milk and
honey* et *the sun and her flowers*.**



Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation (Département de traduction, Unité de français) pour l'obtention de la Maîtrise universitaire en traduction spécialisée, mention traductologie

Directrice : Mme Mathilde Fontanet
Jurée : Mme Mathilde Vischer Mourtzakis

Décembre 2019



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

**FACULTÉ DE TRADUCTION
ET D'INTERPRÉTATION**

DECLARATION DE NON-PLAGIAT



Déclaration attestant le caractère original du travail effectué

J'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Genève et la Faculté de traduction et d'interprétation (notamment la Directive en matière de plagiat des étudiant-e-s, le Règlement d'études de la Faculté de traduction et d'interprétation ainsi que l'Aide-mémoire à l'intention des étudiants préparant un mémoire de Ma en traduction).

J'atteste que ce travail est le fruit d'un travail personnel et a été rédigé de manière autonome.

Je déclare que toutes les sources d'information utilisées sont citées de manière complète et précise, y compris les sources sur Internet.

Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer correctement est constitutif de plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université, passible de sanctions.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur que le présent travail est original.

Nom et prénom : Moulin Pauline

Lieu / date / signature :

Unieux, le 23/11/2019

A handwritten signature in dark ink, appearing to be 'PM' with a large, stylized flourish.

Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel et remis à l'enseignant ou l'enseignante.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout particulièrement à remercier ma directrice de mémoire, Madame Mathilde Fontanet, pour sa lecture fine de mon mémoire et ses remarques pertinentes.

Je remercie également Madame Mathilde Vischer-Mourtzakakis, d'accepté d'être ma jurée et pour ses recommandations bibliographiques qui m'ont été très utiles.

Je remercie Monsieur Patrick Hersant, avec qui j'ai eu le plaisir d'effectuer mon stage en traduction. Sa relecture attentive de ma traduction de *the sun and her flowers* et les conseils avisés qu'il m'a prodigués lors de notre séjour au Collège de traducteurs de Looren ont été une aide précieuse pour la rédaction de ce mémoire.

Je remercie mes parents pour leur soutien tout au long de ma scolarité, ainsi que ma sœur, pour sa bonne humeur.

Je remercie Franck, pour ses encouragements et son humour, qui m'ont aidée même dans les moments les plus difficiles. Merci également d'avoir été le cobaye sur lequel j'ai testé mes traductions.

Je remercie enfin celles qui ont fait de ces deux années au sein de la FTI un éclat de rire, Samia et Solène.

SOMMAIRE

DECLARATION DE NON-PLAGIAT.....	1
REMERCIEMENTS.....	3
INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE 1 – METHODOLOGIE.....	9
CHAPITRE 2 – PRESENTATION DES OEUVRES ETUDIEES	11
2.1. Présentation de l’auteure	11
2.2. <i>milk and honey</i>	12
2.3. <i>the sun and her flowers</i>	13
2.4. Le style « Rupi Kaur »	14
2.4.1. Le phénomène des « Instapoètes »	14
2.4.2. Typologie des poèmes	16
2.4.3. Sources d’inspiration.....	20
2.4.4. Le « spoken word »	21
2.5. Présentation des traductions françaises publiées	22
2.5.1. La traductrice.....	22
2.5.2. Les traductions françaises.....	23
CHAPITRE 3 – POESIE ET TRADUCTION	25
3.1. Qu’est-ce que la poésie ?.....	25
3.1.1. Définition générale	25
3.1.2. Définition de traductologues.....	26
3.1.3. Rythme et métrique	26
3.2. La poésie post-moderne.....	28
3.3. La traduction poétique.....	29
3.3.1. Généralités.....	29
3.3.2. L’intraduisibilité	31
3.3.3. Traduire le rythme.....	33
3.3.5. Comment traduire ?	36
3.4. Conclusion intermédiaire.....	37
CHAPITRE 4 – FEMINISME ET TRADUCTION	39
4.1. Histoire du féminisme	39
4.1.1. Le féminisme : définition(s).....	39
4.1.2. Le féminisme aujourd’hui	45
4.2. La notion d’« empowerment ».....	47
4.3. La traduction engagée.....	48
4.3.1. La traduction féministe.....	49

4.3.2. Sur les notions de fidélité et d’auteur.....	52
4.3.3. Stratégies de traduction féministes	53
4.4. Conclusion intermédiaire	56
CHAPITRE 5 – CRITIQUE DES TRADUCTIONS	57
5.1. Cadre interprétatif.....	57
5.2. Difficultés de traduction	58
5.2.1. Le genre grammatical	58
5.2.2. Traduire l’oralité	69
5.2.3. Traduire le rythme	78
5.2.4. Difficultés lexicales.....	82
5.2.5. Traduire les expressions imagées.....	87
5.3. Fautes de sens	92
5.4. Conclusion intermédiaire	94
CHAPITRE 6 – REFLEXIONS GENERALES.....	97
6.1. Défis de la traduction poétique féministe.....	97
6.2. Enjeux de la traduction poétique féministe.....	99
6.2.1. Enjeu littéraire.....	99
6.2.2. Enjeu commercial	101
6.3. Conclusion intermédiaire	102
CONCLUSION	103
BIBLIOGRAPHIE	107
Editions utilisées	107
Présentation	107
Poésie et traduction	109
Féminisme et traduction	111
Analyse	116
ANNEXES.....	121

INTRODUCTION

Dans son ouvrage emblématique, *Le Deuxième sexe*, paru en 1949, Simone de Beauvoir a écrit la phrase suivante, devenue célèbre dans le monde entier : « On ne naît pas femme, on le devient ». On pourrait également poser la question suivante : naît-on féministe, ou le devient-on ? Pour ma part, je crois que ma conscience féministe, même si l'expression m'était, au départ, étrangère, s'est développée très tôt. Jeune déjà, je pensais qu'être une fille était plus difficile qu'être un garçon, et qu'il allait falloir répondre à certains comportements stéréotypés la puberté à peine arrivée (s'épiler, ne pas porter de vêtements trop courts, etc.).

Certaines de mes lectures ont donc, forcément, pris un tournant explicitement féministe (j'évoquais plus haut *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir). Plus récemment, j'ai lu le recueil de poésie de Rupī Kaur, *the sun and her flowers*, après avoir découvert cette poétesse sur le réseau social Instagram. C'est d'abord dans le cadre du stage en traduction organisé par la FTI en collaboration avec le Collège de traducteurs de Looren que le deuxième recueil de Rupī Kaur m'a intéressée. Lorsqu'il a fallu trouver un sujet de mémoire, *milk and honey* et *the sun and her flowers* m'ont immédiatement paru prometteurs pour une réflexion traductologique originale, tout d'abord en raison du caractère féministe des œuvres, mais aussi en raison de leur contemporanéité (ils ont été publiés en 2015 et 2017).

La manière d'écrire de Rupī Kaur, qui s'attaque parfois à des sujets difficiles, comme le viol ou les violences que l'on s'inflige soi-même (physiques ou morales), m'a particulièrement touchée. Par ailleurs, sensibilisée à la question de l'*empowerment*, je trouve qu'il est important de diffuser toute œuvre qui vise à questionner le bien-fondé de certains comportements genrés (dont je parlais plus haut) qui cantonnent les femmes à un rôle bien défini. Il est également intéressant de s'attaquer à une œuvre qui, bien que relevant d'une expérience personnelle, dépasse la dimension individuelle pour proposer une vision contrastée, et assez juste à mon sens, de ce qu'est la vie d'une jeune femme dans la société actuelle occidentale.

Dans ce mémoire, je me positionne certes en tant que femme, mais j'adopte surtout un point de vue de traductrice. Traduire, c'est réfléchir à chaque terme et questionner son sens, de même que chaque nuance. Adopter une position féministe, c'est prêter encore plus d'attention au vocabulaire et à la portée des mots employés. C'est aussi – et surtout –

questionner son propre rapport à la langue. Par ailleurs, c'est faire preuve de créativité, jouer avec les mots et mettre la langue à mal. Il me semble que les deux recueils de Rupī Kaur permettent au traducteur ou à la traductrice d'explorer la langue française, et appellent, même, une traduction qui soit engagée, à la mesure des propos de l'auteure.

Selon moi, la poésie féministe demande donc au traducteur ou à la traductrice un respect absolu de la composante engagée de l'œuvre. Tout en présentant les difficultés de traduction inhérentes au genre poétique, nous pouvons nous demander en quoi le fait de traduire une œuvre féministe présente des problèmes particuliers. D'autres questions en découlent. Quels sont les grands enjeux de la traduction des œuvres de Rupī Kaur ? En quoi le caractère féministe d'une œuvre représente-t-il parfois un défi pour l'instance traduisante ? Quel impact une traduction féministe a-t-elle sur la langue cible ?

Pour répondre à ces questions, le présent mémoire s'articulera en six chapitres. Dans le premier, j'exposerai la méthodologie que je vais adopter pour conduire ma réflexion. Dans le chapitre 2, je présenterai les œuvres qui composent mon corpus, à savoir, les recueils de poésie *milk and honey* et *the sun and her flowers*, de la Canadienne Rupī Kaur, ainsi que leurs traductions respectives, signées par Sabine Rolland. L'état de la littérature se composera de deux parties, dans lesquelles je traiterai tout d'abord la question de la poésie et de la traduction (chapitre 3), en me concentrant sur la poésie contemporaine, puis, dans un second temps, la question du féminisme et de la traduction (chapitre 4). Le chapitre 5 portera sur l'analyse typologique des questions que soulève la traduction des poèmes (traduire le genre, traduire le rythme, traduire les expressions imagées et les difficultés lexicales). Sur la base mon analyse, je formulerai des remarques générales sur les défis rencontrés lors de la traduction de ces recueils et sur leurs enjeux qu'elle présente dans la langue cible (chapitre 6).

CHAPITRE 1 – METHODOLOGIE

Afin de répondre à la problématique énoncée plus haut, je conduirai une analyse et une critique de la traduction française des deux recueils de poésie qui constituent mon corpus, *milk and honey* et *the sun and her flower*, de Rupi Kaur. Le second objectif est de présenter une traduction personnelle qui soit ostensiblement féministe, en regard de la traduction publiée, et d'établir ainsi une comparaison. Pour atteindre ces deux buts, je découperai mon travail en cinq chapitres, outre celui-ci.

Je présenterai tout d'abord les éléments biographiques et stylistiques destinés à caractériser l'auteure, représentante des Instapoètes. Pour la partie critique des traductions, je m'inspirerai de la méthode d'analyse de traductions que Lance Hewson propose dans *An Approach to Translation Criticism : Emma and Madame Bovary in translation*, publié en 2011 et fortement inspirée de l'ouvrage d'Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne* (1995). Cet auteur s'est lui-même inspiré de l'approche herméneutique développée par Ricoeur et Jauss (Hewson, 2011, p. 11). Antoine Berman préconise une lecture attentive de l'œuvre originale et l'établissement d'un « projet de traduction » et d'un « horizon traductif » (Berman, 1995, p. 67, 74). Cette idée est reprise par Lance Hewson.

Afin d'évaluer une traduction, Lance Hewson distingue trois niveaux d'analyse : le niveau macrostructurel, c'est-à-dire l'ensemble de l'œuvre et le paratexte, le niveau mésostructurel (ici, le poème, voire les parties qui forment le recueil) et le niveau microstructurel (ici, le vers). Je ne m'attarderai pas systématiquement sur chacun de ces niveaux, mais m'y référerai lorsque cela sera nécessaire pour comprendre une expression ou un mot en particulier (Hewson, 2011, p. 26-27).

Au terme de l'analyse, la traduction pourra être classée dans l'une des catégories suivantes, selon qu'elle offre une similarité divergente, une divergence relative, une divergence radicale ou une adaptation (*ibid.*, p. 27). Lance Hewson préconise également de définir ce qu'il nomme un « cadre interprétatif », c'est-à-dire un certain nombre de critères sur lesquels s'appuyer pour structurer l'analyse (*ibid.*, p. 26).

La sélection des extraits et des poèmes qui constitueront mon corpus se fondera sur la lecture des deux recueils dans la langue originale. Je commencerai par repérer les difficultés

de traduction et les classerai afin d'établir ces dernières. La comparaison avec les traductions sera aussi pour moi l'occasion de relever, s'il y en a, les erreurs de compréhension (fautes de sens), qui n'entrent pas, a priori, dans les catégories d'analyse. Je tenterai d'en déterminer la cause et de savoir si elles relèvent des difficultés inhérentes à la poésie.

L'analyse de la traduction française sera accompagnée de ma propre traduction, que je chercherai à concevoir comme ouvertement féministe. J'utiliserai, dès que cela est possible, tous les outils langagiers à ma disposition afin de faire ressortir le féminin dans la langue, tels que le point médian. Je déterminerai également les différences avec la traduction publiée ainsi que les effets des manipulations opérées.

Enfin, je chercherai à déterminer, sur la base de ces observations, s'il y a une stratégie cohérente dans la traduction française publiée et tenterai d'établir quels sont les enjeux de la traduction d'une œuvre féministe de ce type.

CHAPITRE 2 – PRESENTATION DES OEUVRES ETUDIEES

Dans cette partie, je présenterai Rupī Kaur, l’auteure des recueils de poèmes qui composent mon corpus, à travers sa biographie, ses sources d’inspiration et ses particularités stylistiques, ainsi que les recueils eux-mêmes en les replaçant dans un contexte plus large. Enfin, j’évoquerai les traductions françaises publiées et la vision de la traductrice, qui s’exprime sur son propre travail.

2.1. PRESENTATION DE L’AUTEURE

Rupī Kaur est née dans le Pendjab indien en 1992. A l’âge de quatre ans, elle a émigré avec ses parents et ses quatre frères et sœurs à Toronto. La lecture a très tôt fait partie de sa vie, et elle a commencé à écrire au début de l’adolescence : elle écrivait des cartes d’anniversaire pour ses amis, des poèmes pour les garçons qu’elle aimait et tenait un journal. Au lycée, elle a commencé à accompagner ses œuvres de dessins. Après avoir créé différents blogs, elle a finalement décidé de réunir ses poèmes sous la forme d’un recueil qu’elle a auto-publié. Elle a commencé à étudier la rhétorique et l’écriture professionnelle à l’université de Waterloo d’Ontario (Wikipedia, 2019b). Quelques mois plus tard, en 2015, la maison d’édition Andrews McMeel Publishing l’a contactée pour lui proposer un contrat : *milk and honey* est né (« Faq | rupi kaur », 2017).

La poésie a donc toujours occupé une part importante dans sa vie, même si elle a gardé cette activité secrète pendant longtemps. En effet, ses parents, et surtout son père, accordaient une grande importance à sa scolarité et la poussaient à étudier, la destinant à une carrière d’avocate ou de médecin. L’écriture n’avait pour eux que peu d’intérêt. Il en va de même de sa pratique de la slam poésie (« spoken word poetry » en anglais) (*Emma Watson interviews Rupī Kaur*, 2018). Sa première performance date de 2009 dans le sous-sol du *Punjabi Community Health Centre* de Malton. Encore aujourd’hui, elle récite ses poèmes lors de ses tournées de promotion aux Etats-Unis ou en Inde par exemple (Wikipédia, 2019a).

Suivie par des millions d'abonnés, Rupri Kaur est très engagée sur les réseaux sociaux. C'est d'ailleurs ce qui lui a permis de rendre son travail visible et accessible à tous. En 2015, elle fait l'objet d'une controverse après avoir posté sur Instagram une photo d'elle, de dos, allongée sur un lit, avec une tache de menstruation sur son jogging. Cette photo a été supprimée deux fois par la plateforme au motif qu'elle ne « respectait pas les règles de la communauté ». Dans sa réponse, que je reproduis ci-après, Rupri Kaur montre que l'attitude du réseau social correspond à ce qu'elle dénonce : la misogynie, le dégoût que peuvent entraîner les processus naturels féminins et le fait que l'hypersexualisation de la femme sur internet ne pose pas de problème.

merci @instagram d'avoir donné la réponse même que mon travail cherche à critiquer. vous avez supprimé la photo d'une femme habillée et ayant ses règles au motif qu'elle ne respecte pas les règles de la communauté alors que ce sont vos règles qui sont tout sauf acceptables. la fille est habillée. la photo m'appartient. elle n'attaque aucune communauté. ce n'est pas du spam. et je vais la reposter parce qu'elle ne contrevient à aucune règle. je ne m'excuserai pas de ne pas nourrir l'ego et la fierté d'une société misogyne qui veut de mon corps en sous-vêtements mais qui n'accepte pas une petite fuite. alors que vos pages sont remplies d'un nombre incalculable de comptes/photos où des femmes (mineures pour la plupart) sont objectifiées. pornifiées. et même pas traitées en êtres humains. merci. (Kaur, 2015) (ma traduction)¹

2.2. MILK AND HONEY

Dans ce premier recueil, publié tout d'abord à compte d'auteur, puis par la maison d'édition Andrews McMeel Publishing en 2015, Rupri Kaur traite de nombreux sujets qui lui sont chers et s'inspire de sa propre expérience :

milk and honey est l'expérience de la violence, de la maltraitance, de l'amour, de la perte, de la féminité. Le livre est composé de quatre chapitres. Chacun d'entre eux sert un but différent, traite d'une douleur différente, répare une peine de cœur différente. *milk and honey* fait voyager le lectorat au cœur des moments les plus

¹ Original : thank you @instagram for providing me with the exact response my work was created to critique. you deleted a photo of a woman who is fully covered and menstruating stating that it goes against community guidelines when your guidelines outline that it is nothing but acceptable. the girl is fully clothed. the photo is mine. it is not attacking a certain group. nor is it spam. and because it does not break those guidelines i will repost it again. i will not apologize for not feeding the ego and pride of misogynist society that will have my body in an underwear but not be okay with a small leak. when your pages are filled with countless photos/accounts where women (so many who are underage) are objectified. pornified. and treated less than human. thank you.

difficiles d'une vie et trouve de la douceur en eux, parce qu'il y a partout de la douceur si l'on veut bien la voir (« Rupī kaur | », 2017) (ma traduction) ²

Succès immédiat, ce recueil se classe en tête des ventes du New York Times. En avril 2019, il célèbre ses trois ans de présence dans la *Trade Paperback List* du journal. Depuis sa publication, le livre a été vendu à plus de 4,5 millions d'exemplaires et a été traduit dans plus de quarante langues (Andrews McMeel Universal, 2019).

Le recueil s'articule en quatre chapitres : « the hurting », « the loving », « the breaking », « the healing ». Le premier, « the hurting » (31 poèmes), traite en particulier de la figure paternelle, distante, inconnue et impressionnante. Puis « the loving » (31 poèmes) témoigne des hauts et des bas de la relation amoureuse, tandis que « the breaking » (62 poèmes) s'étend sur la dégradation de la relation et sur l'amertume de la rupture. Enfin, dans « the healing » (58 poèmes), Rupī Kaur adopte un ton plus apaisé alors qu'elle écrit sur l'acceptation – de soi, de la douleur, de la perte. Cette partie comprend une dédicace, 182 poèmes et une adresse au lecteur.

2.3. THE SUN AND HER FLOWERS

Dans son deuxième recueil, publié en 2017, Rupī Kaur « continue d'explorer une palette de thèmes, tels que l'amour, la perte, le trauma, la guérison, la féminité, l'immigration, la révolution » (« Rupī kaur | », 2017) (ma traduction)³. Il comprend cinq parties : « wilting », « falling », « rooting », « rising » et « blooming » ; celles-ci filent la métaphore florale, motif que l'on retrouve tout au long du livre, jusqu'à la couverture représentant deux tournesols. Il se compose d'une dédicace et de 204 poèmes.

Tout en reprenant les thèmes qui ont fait le succès de *milk and honey*, la poétesse consacre davantage de place à l'expression de ses origines, auxquelles elle est très attachée. Elle rend ainsi hommage à ses parents et à la culture sikhe dans le chapitre « rooting » (27 poèmes). Elle reprend le sujet de l'amour et de la rupture dans « wilting » (38 poèmes),

² Original : “‘*milk and honey*’ is the experience of violence. abuse. love. loss. femininity. the book is divided into four chapters. each chapter serves a different purpose. deals with a different pain. heals a different heartache. *milk and honey* takes readers through a journey of the most bitter moments in life and finds sweetness in them because there is sweetness everywhere if you are just willing to look”.

³ Original : “through this collection she continues to explore a variety of themes ranging from love. loss. trauma. healing. femininity. migration. ‘revolution [sic]” (« Rupī kaur | », 2017).

puis introduit celui de la dépression dans « falling » (48 poèmes). La partie « rising » (39 poèmes) traite de l'amour retrouvé, tandis que « blooming » se concentre davantage sur le concept de sororité.

Rupi Kaur a vendu plus de deux millions d'exemplaires de *the sun and her flowers* au cours des trois mois qui ont suivi sa publication. Ce recueil a été traduit dans vingt-huit langues et est resté dans la *Trade Paperback List* 70 semaines consécutives (« Andrews McMeel, 2019 »).

2.4. LE STYLE « RUPI KAUR »

2.4.1. LE PHENOMENE DES « INSTAPOETES »

Le terme « Instapoètes » est une contraction de « Instagram » et de « poètes ». Phénomène récent, les « Instapoètes », venus pour la plupart du monde anglophone, sont apparus avec le réseau social Instagram, sur lequel ils publient des poèmes courts, accompagnés de hashtags tels que #instapoetry, #poetry ou #instapoet. D'après un article de Morgane Guiliani pour le site Numerama, intitulé « Enquête sur les Instapoets, la nouvelle communauté féminine qui fait rimer Instagram », datant du 14 février 2018, « la majorité des auteurs sont des femmes » (Giuliani, 2018). On compte parmi elles Nayyirah Waheed, Lauren Bowman, Lang Leav et bien sûr, Rupī Kaur, qui compte le plus de *followers* (3,7 millions au 5 juillet 2019). Interrogé par Morgane Guiliani, Sébastien Dubois, professeur et chercheur associé au Centre de Sociologie des Organisations de Sciences-Po, auteur de nombreux travaux sur la poésie contemporaine, analyse ainsi l'attrait du réseau social pour ces poètes d'un nouveau genre :

Déplacer la poésie sur Instagram permet d'en démocratiser l'accès. « La poésie connaît des problèmes de diffusion, c'est-à-dire qu'elle vit assez bien dans le sens où beaucoup d'œuvres sont produites, mais elle peine à toucher un public plus large. Donc on peut voir cette utilisation des réseaux sociaux comme une tentative de contourner ces problèmes de diffusion ». (Giuliani, 2018)

Les « Instapoètes » présentent plusieurs caractéristiques communes. En premier lieu, la concision :

« Instagram vous oblige à dégraisser votre écriture », avoue Yrsa Daley-Ward. Mais elle affirme écrire ses poèmes sans penser au résultat une fois publié. Si Lang Leav concède aussi un usage concis du langage, elle n'estime pas être influencée par le format même d'Instagram. Elle se réfère plutôt à son enfance auprès de parents cambodgiens, ayant fui les Khmers Rouges, et qui parlaient mal anglais : « La poésie, c'est l'art d'articuler les sentiments. En tant que fille d'immigrés, j'ai dû naturellement endosser le rôle de traductrice pour mes parents. J'ai appris très vite comment simplifier le langage et le réduire à l'essentiel. J'ai compris l'importance d'une communication claire. Je pense que cela a un profond impact sur ma poésie ». (Giuliani, 2018)

En deuxième lieu, Instagram est une plateforme de partage de photographies, il n'est donc pas étonnant de retrouver chez toutes ces poétesses un visuel marqué :

L'autre particularité des Instapoets est qu'elles ont souvent une approche esthétique de leur écriture, accompagnée d'illustrations, de photos, ou simplement, photographiée à partir d'un livre. Là aussi, Rupī Kaur a été prescriptrice de tendances. Le but est autant d'accentuer l'effet artistique de leur publication, que d'essayer de se distinguer de la mêlée. (Giuliani, 2018)

Enfin, la plupart des auteures s'expriment sur des sujets contemporains, qui trouvent un écho dans l'actualité et qui sont parfois considérés comme tabous (le viol chez Rupī Kaur, par exemple).

« La poésie nous aide en nous donnant une voix, estime Lauren Bowman, qui se décrit comme une « poète féministe intersectionnelle ». Yrsa [Daley-Ward], Nayyirah [Waheed] et Rupī [Kaur] ont vraiment ouvert la voie et ont aidé à donner une voix à toute une génération de femmes et le courage de parler. La poésie est une manière merveilleuse de s'exprimer, de dire la vérité. Je pense que c'est vraiment devenu une communauté de femmes qui aident les autres femmes à devenir plus puissantes, et à parler ». (Giuliani, 2018)

Parfois tournée en ridicule, l'« Instapoésie » est encore en quête de légitimité et n'est pas considérée par certains comme de la poésie contemporaine. Ses détracteurs y déplorent un manque d'originalité, une absence de contenu (parfois qualifié de cliché, superficiel et trivial) ou lui reprochent sa trop grande accessibilité et son caractère commercial (Miller, 2018).

De son côté, Stéphane Dubois estime que « les Instapoètes font des choses que les poètes ne se permettent plus », aussi bien en termes de style que de sujet. « Il me semble que beaucoup d'entre eux reprennent toute une série de clichés que les poètes contemporains essaient de remettre en question, c'est-à-dire, une poésie amoureuse, lyrique, du sentiment immédiat, détaille-t-il. Ils mobilisent des conventions qui sont très anciennes, et ont une idée de l'amour très ancienne et non questionnée ». (Giuliani, 2018)

Rupi Kaur est ainsi devenu la figure de proue de cette mouvance qui ne cesse de prendre de l'ampleur. Elle se détache néanmoins des autres poétesses publiant sur Instagram par un style qui lui est propre, comme nous allons le voir ci-après.

2.4.2. TYPOLOGIE DES POEMES

2.4.2.1. CARACTERISTIQUES GENERALES

Le style de Rupī Kaur se caractérise notamment par l'absence totale de majuscules. Le lecteur s'en rend compte dès le titre des ouvrages, qui se présentent comme suit : *milk and honey* et *the sun and her flowers* ⁴. Cette absence relève d'un choix artistique pleinement assumé, que la poétesse justifie ainsi :

L'écriture pendjabi nécessite d'utiliser le script gurmukhi dans lequel on ne trouve pas de majuscules ou de minuscules. Toutes les lettres sont traitées de la même manière. J'aime cette sobriété. Cette symétrie et cette simplicité. J'ai aussi l'impression que cela donne à l'œuvre un équilibre visuel. Une représentation visuelle de ce que je veux voir davantage dans le monde : l'égalité.

De plus, le point est la seule ponctuation existante dans le script gurmukhi. Il est représenté par le symbole suivant : |

Afin de préserver ces petits détails de ma langue maternelle, je les inclus en anglais. Pas de différence de ponctuation et seulement des points. Un monde dans un monde. Ce que je suis en tant qu'immigrante. En tant que femme sikhe pendjabi issue de la diaspora. Il s'agit moins de briser les codes de l'anglais (bien que cela soit amusant) que de lier mon histoire et ma culture à mon travail. (« Faq | rupi kaur », 2017) (ma traduction)⁵

Par ailleurs, l'auteure ne suit pas de schéma rythmique précis. Les vers n'ont jamais la même longueur. Ils sont tantôt courts, tantôt longs. En témoigne le poème qui tient lieu de quatrième de couverture à *the sun and her flowers* :

⁴ Désormais, les titres des deux ouvrages seront respectivement abrégés par les lettres MK et SF.

⁵ *to write punjabi means to use gurmukhi script, and within this script there are no uppercase or lowercase letters. all letters are treated the same. i enjoy how simple that is. how symmetrical and how absolutely straightforward. i also feel there is a level of equality this visuality brings to the work. a visual representation of what i want to see more of within the world: equalness. and the only punctuation that exists within gurmukhi script is a period. which is represented through the following symbol: | so in order to preserve these small details of my mother language I include them within this language. no case distinction and only periods. a world within a world. which is what i am as an immigrant. as a diasporic punjabi sikh woman. it is less about breaking the rules of english (although that's pretty fun) but more about tying in my own history and heritage within my work.*

this is the recipe of life
said my mother
as she held me in her arms as i wept
think of those flowers you plant
in the garden each year
they will teach you
that people too
must wilt
fall
root
rise
in order to bloom

Le lecteur remarque également l'utilisation des italiques pour retranscrire les paroles rapportées. On retrouve ce procédé à de très nombreuses reprises dans les deux recueils, par exemple dans le premier poème de la section « the hurting » : « *how is it so easy for you / to be kind to people* he asked » (MH, p.13).

De plus, de nombreux poèmes, presque un sur deux, sont accompagnés de dessins de la main de Rupī Kaur. Ils sont toujours en rapport avec le poème qu'ils illustrent, agissent en miroir et apportent une autre interprétation à l'idée transmise dans les poésies.

Enfin, on note régulièrement la présence de « titres » qui se trouvent non au début du poème, mais à la fin. Ils tiennent lieu de conclusion, de point final. On trouve des titres en tête dans une seule catégorie de poèmes. Il s'agit de poèmes longs, qui racontent une petite histoire. La mise en page est toujours la même : le titre est en gras et la page est délimitée par un cadre tracé à la main (« broken english », SF, p.149).

2.4.2.2. POEMES COURTS

Dans le cadre du présent travail, je qualifie un poème de « court » lorsqu'il contient moins de dix vers. On en dénombre 145 sur 182 dans *milk and honey* et 148 sur 204 dans *the sun and her flowers*, ce qui porte le total à 293 poèmes. On distingue également deux formes de poèmes courts : la forme classique (plusieurs vers) et la sentence (un vers, voire deux, qui s'apparente(nt) à une maxime).

2.4.2.2.1. FORME CLASSIQUE

Il s'agit de la forme présente majoritairement dans le recueil. En voici un exemple :

*he guts her
with his fingers
like he's scraping
the inside of a
cantaloupe clean*

(MH, p.33)

2.4.2.2.2. SENTENCES

Certains poèmes semblent être inspirés du haiku, cette forme littéraire nippone. Celle-ci obéit à des règles très précises : un haiku, ou haïkaï, se compose « d'une strophe de 17 syllabes (5/7/5). Ce terme peut également désigner « un poème de même structure que le haïkaï, mais composé hors de toute préoccupation d'enchaînement » (Dictionnaire historique de la langue française, 2010). Le haïku est un texte bref riche « d'un aspect graphique autant que d'un sens ». En si peu de mots, il faut donc que le texte se suffise à lui-même. Contrairement au récit qui enchaîne les événements et les choses dans une suite de cause à effets, le texte bref ne prend pas de recul par rapport à « l'impression immédiate » et est donc en mesure, plus que n'importe quel autre genre, de « coïncider avec un instant vécu » (Bonnefoy, 2013, p. 224).

On trouve plusieurs exemples de textes brefs dans l'œuvre de Rupi Kaur, comme ce poème :

*tell them i was the
warmest place you knew
and you turned me cold*

(SF, p.75)

Parfois, il s'agit simplement d'une phrase courte, lapidaire :

*you do not just wake up and become the butterfly
- growth is a process*

(SF, p.87)

2.4.2.3. POEMES LONGS

Dans le cadre de ce travail, je qualifie un poème de « long » lorsqu'il contient plus de dix vers. On en dénombre 37 sur 182 dans *milk and honey* et 56 sur 204 dans *the sun and her flowers*, ce qui porte le total à 93 poèmes. On distingue également deux formes de poèmes longs : la forme classique (plusieurs vers) et les poèmes en prose.

2.4.2.3.1. FORME CLASSIQUE

*the most important conversations
we'll have are with our fingers
when yours nervously graze mine
for the first time during dinner
[...]*

(SF, p.175)

2.4.2.3.2. POEMES EN PROSE

Les poèmes en prose se distinguent par le fait qu'ils ne sont pas découpés en vers mais sont mis en page à la manière d'un texte classique. Voici un extrait du poème situé à la page 78 de *milk and honey* :

*we've been arguing more than we ought to. about things neither of
us remember or care about cause that's how we avoid the
bigger questions. instead of asking why we don't say i love you to one
another as often as we used to. [...]*

Les poèmes peuvent être présentés dans le tableau récapitulatif suivant, qui indique les parts respectives des catégories que je viens d'énoncer.

Poèmes courts		Poèmes longs	
293		93	
Forme classique	Sentences	Forme classique	Poèmes en prose
229	64	76	17

2.4.3. SOURCES D'INSPIRATION

2.4.3.1. REFERENCES AUX ORIGINES

Outre la référence à son héritage sikhe, présente visuellement dans son écriture, Rupī Kaur insère dans ses poèmes des références à la culture indienne. Par exemple, à la page 207, elle conclut par la note « seva – selfless service » [« service désintéressé » en français]. Il s'agit d'un mot d'origine sanskrite désignant une action de bénévolat, préconisée par de nombreuses religions indiennes, notamment) (Wikipédia, 2017). De plus, dans son poème (p. 169), elle rend hommage à un conte popularisé par le poète pendjabi Fazal Shah Sayyad dans son long poème « Sohni Mahiwal » (publié en 1945). Celui-ci raconte l'histoire tragique de Sohni, mariée à un homme qu'elle déteste. Chaque nuit, elle rejoint son amant Mehar, ce qui exige qu'elle traverse la rivière en s'aidant d'une jarre pour flotter. Un jour, sa belle-sœur remplace cette dernière par une jarre qui se dissout dans l'eau. Sohni se noie (Wikipédia, 2019).

Rupī Kaur rend hommage à sa famille de manière plus explicite puisqu'elle consacre une partie entière de son deuxième recueil (« rooting ») à l'histoire de ses parents et à leur statut d'immigrés. Elle mentionne son oncle, Amrik Singh (SF, p. 124) mort peu de temps avant le mariage de sa mère ou encore l'hystérectomie de cette dernière en 2016 (SF, p. 129).

2.4.3.2. HOMMAGES ARTISTIQUES

Les dessins jouent également un rôle important dans l'œuvre de la poétesse, qui reproduit dans ses recueils certaines œuvres picturales très connues. Ainsi, dans *milk and honey*, elle représente « La Vague » d'Hokusai dans un verre d'eau (p. 141). Dans *the sun and her flowers*, c'est tout d'abord une « ode à Matisse » qu'elle dessine en reproduisant « La Danse » (p. 203), puis à Amrita Sher-Gil avec « Scène de village » (p. 211) et, enfin, à Raymond Douillet avec « Un p'tit tour et au revoir » (p. 237).

Certaines références sont néanmoins plus subtiles, car Rupī Kaur ne mentionne pas toujours l'artiste qui l'a inspirée : la silhouette au sommet d'une montagne, faisant face au soleil qui se lève, fait indubitablement penser au tableau de Caspar David Friedrich et son « Voyageur contemplant une mer de nuages » (MH, p. 165 ; SF, p. 213). Dans *milk and*

honey, la jeune fille-arbre (p. 157) rappelle les nombreuses représentations de Daphné, nymphe transformée en arbre pour fuir les assauts d'un satyre dans la mythologie grecque. On peut aussi citer les deux mains qui cherchent à se toucher (p. 175), échos du tableau de Michel-Ange, « La Création d'Adam ».

Il convient également de noter la présence de certaines références littéraires, telles que la figure d'Eve dans *milk and honey* (p. 198-199). Le titre-même du recueil rappelle la formule biblique « pays où coulent le lait et le miel » (Exode 3 : 8), synonyme de Terre Promise pour les juifs. Rupī Kaur donne une autre explication : elle a repris un vers présent dans un poème qu'elle a écrit à propos du génocide des Sikhs en 1984 il y a plusieurs années. De plus, il se trouve que l'expression est aussi utilisée par le poète Baba Farid (« Faq | rupī kaur », 2017). La source d'inspiration se fait ensuite plus explicite (p. 36) car Rupī Kaur y rend hommage à Warsan Shire et à son poème *Inheritance*. Enfin, elle propose une variation de « a rose is a rose is a rose », formulation que l'on retrouve dans le poème de Gertrude Stein « Sacred Emily » : « a friend or a lover / a loss is a loss is a loss » (SF, p. 66).

2.4.4. LE « SPOKEN WORD »

Le « spoken word » est un type de performance qui s'apparente au slam, ce dernier étant lui-même « une forme de poésie orale, de déclamation poétique très rythmée, sans schéma ni accompagnement musical, ce qui l'oppose au rap » (Wikipédia, 2019). Le « spoken word » met l'accent sur l'esthétique du jeu sur les mots, tel que l'intonation ou l'inflexion de la voix. C'est un mot fourre-tout, qui englobe toute forme de poésie orale : lecture de poésie, slam, jazz poésie, hip hop. Il peut également faire référence à des performances comiques ou des monologues en prose (Hirsch, 2014).

Dans leur ouvrage *Le Féminisme*, Alice Moliner et Marie-Hélène Bourcier présentent la performance comme un moyen d'expression privilégié par les féministes pour son accessibilité et son immédiateté :

La performance convient à l'expression féministe comme à d'autres démarches minoritaires. Elle est propice à l'effacement de la frontière entre le privé et le public, l'art et la politique, l'art et la vie quotidienne. Qu'il s'agisse de happening ou d'action, elle permet d'explorer le fameux lien entre le personnel et le politique moyennant quelques réorientations. [...] L'autre avantage de la

performance est qu'elle permet de s'extraire de toute narration, qu'elle soit romanesque ou théâtrale, voire de travailler sans texte fixe ou original. Surtout, elle peut être réalisée à moindre coût, ce qui a son importance pour que la pratique artistique remplisse sa vocation de permettre au plus grand nombre de retravailler le quotidien, voire de supprimer la frontière entre l'art et la vie. (Moliner & Bourcier, 2012, pp. 81-82)

Rupi Kaur est une habituée de la scène. A l'occasion de tournées au Canada ou aux Etats-Unis, elle lit à voix haute ses poèmes à la manière d'une performance. Elle donne un exemple de la façon dont elle interprète son œuvre à l'occasion d'une conférence TEDx intitulée « I'm taking my body back ». La dimension rythmique est particulièrement importante ici puisqu'elle donne une inflexion particulière aux vers qu'elle récite. L'importance donnée à la prosodie est aussi perceptible lorsqu'elle lit ses poèmes (TEDx Talks, 2016).

2.5. PRESENTATION DES TRADUCTIONS FRANÇAISES PUBLIEES

2.5.1. LA TRADUCTRICE

Sabine Rolland a traduit les deux recueils de poésie de Rupī Kaur. Passionnée par les langues, elle a obtenu une licence LEA (anglais-allemand) à l'Université Sorbonne Nouvelle, puis a étudié la traduction à l'ESIT à Paris. *Milk and honey* est sa première expérience de traduction poétique. Dans un article paru sur le site des Editions Charleston, elle s'exprime sur son rapport à la traduction, et plus particulièrement sur le recueil :

Pour être très sincère avec vous, je n'ai pas éprouvé de difficulté majeure à traduire ce petit joyau. Ce fut plutôt un vrai plaisir ! Et si ce fut cette gorgée de lait dont je vous parle, c'est tout simplement parce que Rupī Kaur écrit merveilleusement bien. Quand la poétesse possède une belle plume, elle facilite grandement la tâche de la traductrice. De plus, l'absence de rimes a également facilité mon travail. [...]

Au début, je me demandais si j'allais en être capable (comme toujours !), mais j'étais ravie qu'on me propose cet exercice inhabituel qui réclame, je pense, non seulement des compétences linguistiques, mais aussi et surtout une sensibilité littéraire et presque artistique, car la poésie est un art. En poésie,

plus que dans tout autre domaine, il faut sentir le texte, sentir ce qui est caché derrière, s'immerger dans l'univers de l'auteur. (Les éditions Charleston, s. d.)

2.5.2. LES TRADUCTIONS FRANÇAISES

La traduction française de *milk and honey* a été publiée en 2017 aux éditions Charleston, puis au format poche aux éditions Pocket en 2019 sous le titre *lait et miel*. *Le soleil et ses fleurs*, la traduction française de *the sun and her flowers*, est parue en 2019 aux éditions NiL. Elles reproduisent en tous points les versions originales si ce n'est que le texte des éditions Charleston est agrémenté d'une préface. Celle-ci a été écrite par Rebecca Amsellem, fondatrice du site « Les Glorieuses ».

Il est à noter que les deux recueils ont été traduits en édition monolingue, ce qui est peu courant en traduction poétique, la norme étant que l'original et sa traduction soient côte à côte.

CHAPITRE 3 – POESIE ET TRADUCTION

Dans ce premier chapitre théorique, j’aborderai le versant poétique de ma réflexion, en donnant un aperçu succinct de ce qu’est la poésie en tant que genre littéraire afin de déterminer ses caractéristiques majeures. Le domaine étant très vaste, je concentrerai mon attention sur la question de la poésie contemporaine, qui m’intéresse plus particulièrement dans le cadre de ce mémoire, et omettrai les autres périodes. J’évoquerai ensuite les enjeux soulevés par la traduction de la poésie, de même que les questions qui occupent les traductologues : la notion d’intraduisibilité, le rythme, la métrique et la recreation.

3.1. QU’EST-CE QUE LA POESIE ?

3.1.1. DEFINITION GENERALE

Dans son article « Comment traduire la poésie », Robert Ellrodt reproduit la définition du poème établie par Paul Ricoeur : « l’union inséparable du sens et de la sonorité » (Ellrodt, 2006). Monique Laederach, dans *Traduire la poésie*, paru en 1992, développe cette idée :

[...] c’est une convergence de signes et de sons inséparablement liés, donc un « langage » (le seul langage verbal) qui en appelle à toutes les qualités de l’être humain : à ses sens *et* à sa raison, à toutes ses mémoires (collective/individuelle ; affective, associative, consciente, inconsciente, etc.) *et* à sa capacité d’opérer des symbolisations à partir d’éléments à première vue insignifiants. (Laederach, 1992, p. 6)

Yves Bonnefoy, tout en s’accordant avec les autres définitions, donne une dimension plus métaphysique de la poésie : « Un poème – un certain nombre de mots en un certain ordre sur la page –, c’est une forme, où s’abolit le rapport à autrui, à la finitude : le vrai » (Bonnefoy, 1976). De plus, il oppose la poésie à « l’emploi ordinaire du langage », qui n’est que communication. Certes, la littérature est aussi « la production de significations destinées à être communiquées », mais la poésie est tout autre, et ne s’attache pas obligatoirement à signifier quelque chose (Bonnefoy, 2013a, pp. 152-153).

3.1.2. DEFINITION DE TRADUCTOLOGUES

Dans un article du *Handbook of Translation Studies*, Francis R. Jones indique que la poésie se caractérise soit par des éléments formels, soit par sa fonction de communication. Du point de vue de la forme, le « sens n'est pas seulement transmis par des propositions et un réseau sémantique », mais aussi par un travail stylistique. On dénombre des procédés spécifiques, tels que les

jeux de sonorité (ex. la rime, l'allitération), les associations d'idées, les jeux de mots, l'ambiguïté ou encore l'emploi d'une expression figée au sens propre [qui donnent au poème un aspect] de nouveauté et « d'étrangeté ». (Jones, 2011, p. 117)

Quant à la fonction de communication du poème, elle est de divertir (*ibid.*). Jean Boase-Beier, dans un article du *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, énumère lui aussi les différents critères qui caractérisent le style poétique : la structure (qui inclut l'utilisation des lignes et des espaces), l'emploi d'un langage inventif, l'ouverture à différentes interprétations ainsi que la nécessité de lire le poème de façon non-pragmatique (Boase-Beier, 2008, p. 411).

3.1.3. RYTHME ET METRIQUE

Paul Valéry définit le vers comme suit :

Un vers est à la fois une suite de syllabes et une combinaison de mots ; et comme cette combinaison doit se composer en un sens probable, ainsi la suite de syllabes doit se composer en une sorte de figure pour l'ouïe, qui s'imposât, avec une nécessité particulière et comme insolite, à la diction et à la mémoire, du même coup. (Valéry, 1997, p. 208)

Ce que Valéry décrit plus haut s'apparente au rythme que d'autres ont défini différemment. Par exemple, Christian Prigent, dans *Salut les modernes*, définit la poésie comme un jeu avec celui-ci :

Les poètes, séculairement, rythment. Un rythme peut se retrouver positif en prosodie : accents, calculs des mètres. On peut coder ça, et travailler dans ce code – ou contre. On peut aussi, fatigué des cadences convenues ou du fait

même, abruti par l'usage, de la cadence, aplatir la ligne de vers jusqu'à remplir la couleur rythmique à proximité de la prose atone. (Prigent, 2000, p. 63)

Il met ici en avant deux positions qui s'affrontent chez les théoriciens du rythme : considérer que rythme et vers ne font qu'un ou, au contraire, penser le rythme en dehors d'une métrique prédéfinie, que certains considèrent comme contraignante, comme Aron Kibédi Varga, dans *Les constantes du poème*, publié en 1977 :

Le rythme, c'est le mètre libéré de ses contraintes, de son automatisme, le mètre reconnu et dépassé, qui choisit plus librement ses points de repère, qui dispose plus librement du mouvement et du temps aussi. (Kibédi Varga & Pichois, 1977, p. 15)

De même, Paul Valéry n'amalgame pas le rythme au mètre. Il assimile ce dernier à un « moule », qui n'est pas, par essence, un carcan, mais aussi un outil de libération, tandis que le rythme est une « unité de mesure » (Masseau, 2012, pp. 31-33).

Mathilde Vischer reprend ces différentes visions du rythme en deux catégories : la conception « numériste » et la conception « énonciative ».

Dans les deux cas, le rythme n'est pas une caractéristique spécifique du vers, dans la mesure où tout discours est nécessairement porteur d'un rythme, régulier ou irrégulier. Toutefois, la forme du vers régulier favorise la régularité des rythmes. Dans la conception classique du rythme, dite « numériste », le discours est découpé en mesures rythmiques délimitées par des accents et définies par leur nombre de syllabes. [...] Dans le domaine poétique, le découpage rythmique opère à l'intérieur des limites métriques, le rythme coïncidant dans la plupart des cas avec le découpage syntaxique. (Vischer, 2009, p. 34)

La poésie de Rupi Kaur est hybride. La plupart de ses poèmes entrent dans la catégorie énonciative. En effet, le rythme, chez elle, n'est que très rarement tributaire d'une métrique régulière. Les vers libres permettent de jouer avec le découpage syntaxique : on observe des enjambements ou des rejets, qui cassent la structure prosodique attendue. Au contraire, certains poèmes sont construits suivant un schéma régulier. Chaque vers coïncide alors avec une phrase (exemple : emploi de l'anaphore).

La vision rythmique d'Henri Meschonnic, une vision énonciative qu'il a été le premier à élaborer, est également pertinente pour ma réflexion.

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques [...] produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante. (Meschonnic, 2009 [1982], pp. 216-217)

Il s'agit d'une conception tout à fait originale qui implique que le sujet traduisant est, tout comme le sujet écrivant, énonciateur du discours et marquera la traduction de « ses propres rythmes et ses propres styles ». Il est alors tout à la fois sujet lyrique du texte original, sujet écrivant de la traduction et sujet lisant (Vischer Mourtzakis, 2017, p. 106). Cette approche théorique fait également de lui un acteur du texte, et non plus un être effacé au service de la traduction (*ibid.*, p. 107). Cette approche trouve un écho dans la traduction féministe québécoise des années 1970, que j'évoquerai plus longuement au chapitre 4.

3.2. LA POÉSIE POST-MODERNE

La poésie a évolué au fil des siècles. Dans son article « Remarques sur la traduction de la poésie », Inês Oseki-Dépré relève deux points qui caractérisent « l'extrême contemporain » français. Il s'agit tout d'abord de la « crise du vers », annoncée déjà par Mallarmé. Il en résulte, d'après Oseki-Dépré, qu'on ne traduit plus les rimes en français (un poème contemporain rimé serait perçu comme anachronique). Ensuite, citant Christian Prigent qui, dans *Salut les modernes*, évoque la *novlangue*, elle reprend ce terme à son compte et le qualifie de « langue imposée, dé-syntaxisée, non connotante » (Oseki-Dépré, 2013), dont l'objectif serait de « rendre impossible tout autre mode de pensée », ce qui en soi représente une raison d'écrire (ou de mécrire) » (Prigent, 2000, pp. 16-17), ce qui, selon elle, représente donc la poésie contemporaine. Par ailleurs, Christian Prigent qualifie ainsi les poètes modernes :

Votre moderne est le spectre (la hantise, la dissolution, l'analyse) du *présent* dans la plénitude du corps historisé ou futurisé des pensées, des images et des langues. Vous dites le moderne en dressant ce spectre au creux du dessin de ce qu'il hante : la vie programmée, comptée, boursicotée, publicitée, plébiscitée, médiatisée, idolâtrée. (Prigent, 2000, pp. 25-26)

Un pan de la poésie contemporaine a évolué jusqu'au point où certains poèmes se confondent presque avec de la prose :

L'essentielle oralité du verbe poétique ne peut guère être contestée, bien que certaines œuvres modernes ne se distinguent plus de la prose que par la disposition des mots sur la page (Ellrodt, 2006, p. 69).

Au XX^e siècle, « l'obligation de rimer n'existe objectivement plus » (*ibid.*). La crise du vers, survenue après le XIX^e siècle, avait déjà conduit à l'abandon de la rime classique et à la

production de vers libres. De nos jours, il n'est pas rare de retrouver une « prose strophique » où l'on décèle des hexamètres, des alexandrins ou des décasyllabes.

La poésie de Rupi Kaur se caractérise par l'utilisation du vers libre. Le constat d'Ellrodt quant à la poésie moderne est révélateur des particularités stylistiques de cette auteure : ses poèmes s'apparentent à de la prose, et c'est la « disposition des mots sur la page » (*op.cit.*, p. 69), en vers, qui permet de créer un contenu poétique. Sa modernité se retrouve également dans les thèmes qu'elle aborde, qui trouvent un écho dans l'actualité contemporaine féministe (le « présent » de Christian Prigeant) : *empowerment*, sororité, violences faites aux femmes.

3.3. LA TRADUCTION POETIQUE

Selon Jakobson, et d'autres auteurs et critiques qui l'ont précédé, la poésie est intraduisible (Ellrodt, 2006). Néanmoins, force est de constater que la traduction poétique existe bel et bien. Elle pose des problèmes qui sont propres au genre : le caractère prétendument intraduisible de certains poèmes ou de la poésie en général, selon certains auteurs, la créativité dont l'instance traduisante doit faire preuve lors du passage à l'autre langue et la notion de recréation.

3.3.1. GENERALITES

L'une d'une des caractéristiques de la traduction poétique est qu'elle est plus souvent le fait de poètes que de traducteurs professionnels (Chevrel et al., 2019, p. 596). La figure du poète-traducteur, si elle est déjà présente au XIX^e siècle avec un Gérard de Nerval ou un Emile Deschamps principalement, acquiert une légitimité croissante au siècle suivant (*ibid.*, p. 598). Dans la seconde moitié du XX^e siècle, les poètes occupent de plus en plus le terrain de la traduction poétique, jusqu'à devenir des figures emblématiques. On peut citer, parmi d'autres, Pierre Jean Jouve, Yves Bonnefoy ou Philippe Jaccottet (*ibid.*, p.599).

Traduire la poésie, peut-être plus que n'importe quel autre genre, demande de se placer face au texte en tant qu'auteur. C'est ce que suggère Yves Bonnefoy dans nombre de ses écrits. Dans « La traduction de la poésie », il insiste sur le fait que le traducteur doit reproduire les étapes créatrices de l'auteur afin de saisir entièrement les difficultés et les questionnements de ce dernier, se mettre à sa place, pour devenir lui-même poète : « Ce qui rend impossible la traduction de la poésie, c'est cela même qui suscite ou renforce en son traducteur qui en souffre une vocation de poète » (Bonnefoy, 2013b, p. 81). Afin de bien traduire, il s'agit alors de se comporter en poète et de se mettre à la place de l'auteur lors de la rédaction du texte :

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 [...] pourront être à nouveau tentées dans l'autre langue, et d'autant plus véridiquement désormais que la même difficulté s'y manifeste : la langue de traduction paralysant comme la première ce questionnement qu'est une parole. (Bonnefoy, 1976, p. 152)

Selon Yves Bonnefoy, la tâche du traducteur doit donc être, pour être fidèle au projet poétique, de comprendre « la signification dans le texte » comme ce qui fait obstacle, ce qui résiste à la traduction, et non comme la « richesse » qu'il peut transposer dans l'autre langue (Bonnefoy, 2013c, p. 95).

Christine Lombez, dans *La seconde profondeur : la traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XXe siècle* (2016), évoque la dure tâche du traducteur ou de la traductrice face à un texte poétique :

Profonde est la solitude du traducteur qui fait, phrase après phrase, vers après vers, le constat des lacunes et des limites de sa propre langue, condamné à pressentir un sens que ses mots, inévitablement, vont lui dérober tout en le lui désignant. Que traduit-on alors ? L'écho prolongé que certains vocables venus d'ailleurs ont suscité en soi. (Lombez, 2016, p. 5)

Le traducteur peut alors avoir l'impression d'être face, comme le dit Paul Ricoeur dans « Défi et bonheur », à « une masse inerte de résistance à la traduction » (Ricoeur, 2016a, p. 4).

Selon moi, face à un texte poétique, le traducteur ou la traductrice peut, en effet, ressentir une part de frustration due à l'impossibilité, parfois, de traduire le poème dans toute sa complexité, ce que Ricoeur nomme « résistance ». Cela s'explique, à mon sens, par la difficulté de traduire dans la langue d'arrivée un texte où forme et fond ont leur part de

signifiante et s'unissent par enchantement pour former un tout. Magique est aussi l'attitude du traducteur ou de la traductrice qui s'empare du poème, s'en imprègne, et délivre – comme sur le principe de la maïeutique – une traduction.

3.3.2. L'INTRADUISIBILITE

La traduisibilité de la poésie a fait l'objet de nombreux débats au cours des siècles, même si cette question paraît aujourd'hui dépassée (Vischer Mourtzakis, 2017, p. 101). Il existe en effet certaines difficultés de traduction que les traducteurs non pas manqué de souligner, sans que, pour autant, l'acte de traduire soit empêché (*ibid.*, p. 102). Certes, le fond et la forme sont inséparables, mais il ne faut pas oublier « l'arbitraire du signifiant » (Masseau, 2012, p. 40) :

L'union du son et du sens n'est pas une simple illusion (la répétition de phonèmes crée une sensation) mais elle n'est ni absolue ni irréversible. (*ibid.*)

Efim Etkind ajoute également que deux langues, même si elles présentent des similarités ou font partie de la même famille, différeront toujours parce que, du point de vue du sens, du style, des sonorités ou des associations d'idées, « [leurs] mots ne se recouvrent pas les uns les autres » (Etkind cité par Masseau, 2012, p. 56).

Certains poèmes ont été qualifiés d'« intraduisibles », comme le furent les poèmes de Paul Celan, non pas parce qu'ils le sont intrinsèquement, mais parce qu'ils « perd[ent leur] consistance de poème[s] » dans le passage à l'autre langue. Néanmoins, continue Inès Oseki-Dépré, un poème « qui se laisse traduire » est un poème suffisamment structuré ou auquel son auteur a apposé un style (Oseki-Dépré, 2013, p. 14). Masseau indique qu'Etkind se place lui aussi dans le camp des partisans de la traduisibilité de la poésie et qu'il affirme que la traduction poétique est une question d'équilibre (Masseau, 2012, p. 56).

Le poème est basé sur des contraintes qui sont spécifiques aux langues, la phonologie notamment. Chaque système s'appuie sur une tradition esthétique et forme ce que Burton Raffel nomme « culture poétique » (1988, p. 24). Selon ce même auteur, il est impossible de reproduire les particularités d'une langue à une autre. Il en appelle à André Lefevere qui soutient que vouloir rendre le texte source « son pour son » est une supercherie. On obtient, au

mieux, une approximation des sons de l'original filtrés par la grille phonémique de la langue cible (*ibid.*, p. 25). Yves Bonnefoy illustre ce propos en opposant le vers anglais, accentué, et le vers français, qui est « le jeu des syllabes longues et brèves, ponctué de temps forts placés par l'auteur presque librement » (Bonnefoy, 2000b, p. 51).

[...] [C]omment pourrait-on, en français, langue sans accents bien marqués, préserver les mètres et rythmes d'une langue où il y a des temps forts dans chaque mot, et donc des pieds dans les vers, non simplement des syllabes : ce qui induit une prosodie profondément dissemblable et à nos vers réguliers, d'ailleurs aujourd'hui caducs, et à nos vers libres ? (Bonnefoy, 2000a, p. 77)

La traduction du vocabulaire peut également se révéler problématique puisqu'elle dépend des ressemblances phonologiques et syntaxiques des deux langues de travail (Raffel, 1988, p. 51). « Les mots sont intraduisibles », dit Yves Bonnefoy : il s'agit donc de s'éloigner du mot à mot pour rendre l'aspect universel de l'œuvre, les concepts (Bonnefoy, 2000b, p. 48).

Si les problèmes rencontrés sont bien réels, l'intraduisibilité d'un poème est avant tout de l'ordre du sentiment ressenti par l'instance traduisante, et non pas intrinsèque au genre. C'est cette dernière qui, consciente des limites de sa langue à retranscrire toute la richesse de l'original, déplore le résultat qu'elle ne peut que juger imparfait (Vischer Mourtzakakis, 2017, p. 103).

Je souscris à cette vision de la traduction qui veut qu'il y ait une sorte de frustration à constater l'écart entre un original et sa traduction. Cet écart est dû à la différence irréversible entre chaque système de langue. Il s'agit donc de passer outre cette constatation et de recourir aux moyens disponibles dans la langue cible, plus ou moins proches de ceux de la langue source, pour reproduire un effet. Dans le cas de la poésie de Rupi Kaur, certains concepts ne trouvent pas de termes équivalents attestés en français : ils peuvent sembler intraduisibles, voire constituer des *realia*. Il faut néanmoins chercher, par des moyens autres que sémantiques, par exemple, une façon de rendre compte du message véhiculé par le poème, de sorte que ce dernier soit reçu par le public francophone de manière équivalente au public anglophone.

3.3.3. TRADUIRE LE RYTHME

Deux choix, selon Henri Meschonnic dans *Poétique du traduire*, semblent s'offrir au traducteur de poésie, s'appuyant sur la distinction commune qui oppose vers et prose.

En apparence, il n'y a que deux partis à prendre, devant des vers à traduire, celui de traduire en vers, celui de traduire en prose. Mais il faut voir ce qu'on entend par des vers, ce qu'on entend par de la prose. Et leur rapport à ce qu'on entend par un poème. (Meschonnic, 1999, p. 264)

La traduction en prose des poèmes en vers commence très tôt, avec la querelle des Anciens et des Modernes qui a secoué l'Académie française au XVII^e siècle (*ibid*, p. 258). Le vers libre, adopté par les traducteurs dès le XIX^e siècle, est, de nos jours, largement accepté (Chevrel, Banoun, & Poulin, 2019, p. 623).

Comme nous l'avons vu, le rythme est ce qui caractérise en grande partie la poésie. C'est aussi l'un des éléments les plus difficiles à traduire (toujours selon Meschonnic, « [l]a métrique n'a pas bon rythme chez les traducteurs »). Le sens est « tiraillé entre la syntaxe et le rythme ». Alors que le sens lexical n'est pas altéré par le rythme, le « mode de signifier », quant à lui, change en fonction des modifications que le rythme imprime au discours (Meschonnic, 1999, p. 104).

Masseau résume la proposition d'André Lefevere qui, dans son ouvrage *Translating poetry, Seven strategies and a blueprint*, distingue quatre façons d'appréhender le rythme en traduction :

- 1) la traduction métrique, dans laquelle les mètres de l'original sont imités ;
- 2) la traduction en prose, qui rend compte du sens de l'original ;
- 3) la traduction rimée ;
- 4) la traduction en vers blanc (*blank verse*), dans laquelle la rime est absente mais la structure est conservée (Masseau, 2012, pp. 88-89).

Selon Antonio Prete, dans son ouvrage *A l'ombre de l'autre langue*, paru en 2011, il ne s'agit pas de reproduire fidèlement le rythme de l'original, mais plutôt de « traduire » une tradition métrique par une autre », et donc d'établir une correspondance, sans oublier, toutefois, qu'il n'existe pas d'équivalence parfaite entre les deux systèmes, seulement des « superpositions partielles ». Il donne ainsi l'exemple de l'alexandrin français, qui correspond,

historiquement et non formellement, à « l'hendécasyllabe de la tradition italienne » (Prete, 2013, p. 40). Henri Meschonnic, donne, quant à lui, l'exemple de l'alexandrin remplaçant le pentamètre iambique anglais, mais déplore la mauvaise utilisation qu'en font certains « rimailleurs » qui le « bourrent de clichés, pour faire le vers », lui qui penche davantage pour le décasyllabe (Meschonnic, 1999, p. 262).

Il n'y a donc pas une seule manière de traduire le rythme. Il n'est pas toujours possible de reproduire une structure rythmique dans la langue d'arrivée. Il me semble alors nécessaire de faire passer la poéticité d'un texte à travers d'autres outils stylistiques, en utilisant, par exemple, un autre trope que celui employé dans l'original, ou en déplaçant la particularité stylistique ailleurs, par le biais d'une compensation.

4.1.1. IMITATION ? RECREATION ?

Traduire un poème demande à la fois des compétences critiques (comprendre le texte, l'analyser de façon stylistique) et littéraires (produire un texte poétique de grande qualité). Il s'agit en effet de traduire ce que Pope appelle « l'esprit » du poème, en somme, le style (Boase-Beier, 2008, p. 195).

Francis R. Jones, dans son article du *Handbook of Translation Studies*, recense les trois attitudes traductives définies par Jean Boase-Beier face à un poème. Il y a tout d'abord la « relation littérale », qui « reproduit la sémantique du texte de départ au détriment de ses éléments stylistiques ». L'extrême opposé consiste à abandonner « les éléments clés de la sémantique du poème de départ, et même parfois des éléments stylistiques, afin d'assurer la lisibilité du poème dans la langue d'arrivée », ce qui donne lieu à des « adaptations », des « versions » ou des « imitations ». Enfin, fusion de ces deux tendances, il y a les « traductions créatrices », qui « cherchent à reproduire la sémantique et les éléments stylistiques du poème de départ dans un "autre" poème qui soit viable dans la langue d'arrivée » (Jones, 2011, p. 118). C'est l'intention de la plupart des traductions en Occident, mais la question de savoir s'il faut restituer le fond et la forme est sujette à débat. Certains préfèrent conserver les éléments sémantiques et culturels de la culture d'origine (dans une logique d'étrangéisation, pour reprendre le concept de Venuti, 1998), tandis que d'autres préfèrent utiliser des

équivalences fonctionnelles (dans une logique de domestication), au risque de perdre ce qui fait le propre de l'original (*ibid.*).

Plusieurs traductions d'un même poème sont possibles. « La différence se situe au niveau de la création poétique dans la langue d'arrivée » (Mejri, 2000, p. 415). S'appuyant sur Radhouanne (2000), Salah Mejri, dans son article « Traduction, poésie, figement et jeux de mots », affirme que « plus la traduction de la poéticité est réussie, plus la part de réécriture est importante », et inversement. Elle suggère par-là que le mot à mot détruit l'essence-même du poème et que c'est en travaillant sur la forme, jusqu'à s'éloigner de l'original, que l'on parvient à retrouver ce qui constitue le poème (*op.cit.*, p. 416). Selon Inês Oseki-Dépré, la « recreation » consiste à trouver des équivalents formels (sonores, conceptuels ou imagés) et à les privilégier par rapport au fond, c'est-à-dire par rapport à la sémantique (Oseki-Dépré, 2013, p. 11). Il s'agit de « faire revivre dans la langue d'accueil l'expérience vécue par le créateur du poème » (Ellrodt, 2006, p. 67).

Francis Jones, citant James Holmes, distingue trois approches de ce processus de recreation : l'approche « mimétique », l'approche « analogique » et l'approche « organique ». L'approche « mimétique » consiste à reproduire la « forme de l'original », sans forcément en reproduire l'effet. L'approche « analogique » « adapte la forme de manière fonctionnelle (ex. en remplaçant le pentamètre anglais par un hexamètre en français) ». Enfin, l'approche « organique » consiste à remplacer l'original par « une forme jugée par le traducteur plus appropriée au regard du contenu » (Jones, 2011, p. 119).

Antonio Prete exprime un avis tout différent. Pour lui, l'imitation, forme qui se situe entre la traduction et la création, est le moyen par lequel la traduction se fait le plus proche du texte original, jusqu'à parvenir à une communion avec celui-ci. (Prete, 2013, pp. 31, 35).

Je souscris à la vision imitative de Prete, qui rejoint le concept de « traduction recreatrice » de Jones. En effet, selon moi, la traduction poétique n'est pas une traduction comme les autres dans le sens où elle est le résultat du tiraillement entre traduction littérale du fond et de la forme et traduction créative. En ce qui concerne ce second pôle, l'engagement du traducteur ou de la traductrice est nécessaire pour juger de la manière de retranscrire les effets de l'original dans le texte d'arrivée. A mon sens, la position de l'instance traduisante demande de naviguer entre ces deux extrêmes et de s'adapter en fonction du style de chaque poème.

3.3.5. COMMENT TRADUIRE ?

Le processus de traduction pose en lui-même une question essentielle : se décompose-t-il en plusieurs étapes (une phase de déchiffrement suivie d'une phase de reformulation) ou bien ces étapes sont-elles indissociées (Boase-Beier, 2008) ? Jones, dans son article, détaille différents stades. Le point de départ est la lecture et l'analyse du poème à traduire (Jones, 2011, p. 120). A ce sujet, Masseau indique que, pour Meschonnic, il est possible d'identifier et d'analyser le sens grâce au rythme et à ses manifestations dans le texte : « rime, mètre, allitérations, assonances, enrythme, intonation, etc. » (Masseau, 2012, p. 79). Salah Mejri, dans son article, distingue quant à elle trois niveaux d'analyse :

- 1) les combinaisons phoniques que sont la structure syllabique, les regroupements consonantiques et les distributions vocaliques, qui sont propres à chaque langue ;
- 2) la configuration morphologique des unités lexicales, qui conditionnent « toutes sortes de constructions rythmiques et décident des alternances des assonances et des allitérations », à l'origine de la musicalité de la langue ;
- 3) le niveau syntaxique, qui « impose les particularités de chaque système » (Mejri, 2000, p. 415).

Selon Jones, après cette première étape analytique s'ensuit une première version, souvent « sémantiquement littérale », voire plusieurs versions, que l'on laisse « mijoter ». Les « éléments poétiques (métaphores, jeux de sonorité, etc.) ne sont intégrés que dans un deuxième temps. L'inverse est également possible chez certains traducteurs. Selon Francis R. Jones, ce sont le champ lexical et les figures de style qui demandent le plus de temps à être traduits, car ils exigent une analyse littéraire. La sonorité, quant à elle, est ce qui se traduit le plus rapidement (Jones, 2011, p. 121).

La traduction littéraire demande à la personne qui traduit d'être créative. Elle lui permet d'être assez libre : « La complexité de beaucoup de messages littéraires signifie que les traducteurs littéraires peuvent utiliser une grande variété d'options pour transformer le texte »⁶ (ma traduction) (Jones, 2008, p. 154). Le traducteur « c'est une école de la liberté » (Bonney, 2013b, p. 81).

⁶ Original : *"the complexity of many literary messages means that literary translators are allowed a wide range of text-transformation options"*.

Le traducteur de poésie, comme le souligne Inês Oseki-Dépré,

[...] a donc un triple rôle : critique, traducteur et créateur, il est poéticien et poète à la fois. Il doit par conséquent avant de traduire, identifier non seulement la forme, mais le caractère du poème à traduire : parfois l'original se contente d'une simple transposition avec des légères interventions du traducteur (choix du lexique, ordre des mots), parfois, il exige que le traducteur mobilise toutes les ressources de la langue d'arrivée, ce qui lui permet de se rendre compte de la variété de formes et procédés de départ (intertextualité, collage, adresse à un destinataire, narrativité, fragmentation, emprunt, accent sur la syntaxe, sur les sonorités...) et également d'identifier le « genre » utilisé : la prose ; le vers libre ; le fragment ; le silence, pas toujours ; la forme brève pas toujours. (Oseki-Dépré, 2013, p. 14)

La personne qui traduit de la poésie doit s'imprégner du texte, être à « l'écoute », comme le suggère Antonio Prete, pour ensuite être en mesure de restituer les « sons, les « pensées », la « voix », la « présence » du poète (Prete, 2013, pp. 25-26).

Il me semble en effet que le traducteur ou la traductrice doit comprendre en profondeur le texte à traduire. Pour ce faire, il est nécessaire de procéder à une analyse critique afin de saisir le sens du texte, de mettre en évidence les procédés stylistiques utilisés ou de mettre à jour, s'il y en a, les liens intertextuels. C'est sur cette base que pourra alors s'appuyer la traduction. Je soutiens Jones lorsqu'il affirme que la première version est toujours plus littérale que les suivantes (c'est en tout cas de cette façon que je travaille). L'instance traduisante doit également faire appel à toutes ses ressources littéraires et à ses qualités d'écriture pour s'imprégner d'un auteur et l'amener dans la culture d'arrivée.

3.4. CONCLUSION INTERMEDIAIRE

Comme le remarque Paul Ricoeur, « puisque la traduction existe, il faut bien qu'elle soit possible » (Ricoeur, 2016b, p. 19). Contrairement à ce qu'affirme Roman Jakobson (1986, p. 86), la poésie n'est donc pas intraduisible, même si elle présente de nombreux défis pour la traductrice ou le traducteur, qui doit s'assurer de respecter le fond et la forme du poème.

Le lexique, la syntaxe et le style ne peuvent pas être reproduits de façon identique dans une autre langue, mais le sens n'est pas non plus le seul élément

d'un poème. La forme spécifique d'un poème participe à son sens. (Masseau, 2012, p. 56)

La traduction poétique semble relever de l'herméneutique littéraire, que Jauss conçoit en trois moments, la compréhension, l'interprétation et l'application. Elle s'opère en trois phases : « la lecture, l'interprétation et l'écriture » (Vischer, 2009, p. 251). Cela rejoint la définition de la traduction d'Ezra Pound conceptualisée par Oseki-Dépré : le traducteur doit se faire lecteur et critique du texte sur lequel il travaille (Oseki-Dépré, 2013, p. 10).

S'il n'y a nul besoin d'être poète pour traduire de la poésie, contrairement à cette idée persistante (Vischer Mourtzakis, 2017, p. 103), le traducteur ou la traductrice se doit cependant d'agir en auteur et autrice. De nombreux traductologues semblent s'accorder sur le fait que la traduction ne doit pas être une pâle imitation du texte source.

La traduction de la poésie ne doit pas être l'observation et l'imitation du texte où le poème s'est enlisé, subissant alors les contraintes de sa morphologie et de sa syntaxe, mais la reprise de son projet. (Bonnefoy, 2013c, p. 108)

La traduction doit être une « recreation poétique » (Oseki-Dépré, 2013, p. 10). Il me semble en effet que le traducteur ou la traductrice doit s'engager dans le texte et puiser en lui-même les ressources nécessaires à la retranscription du poème original.

CHAPITRE 4 – FEMINISME ET TRADUCTION

Dans ce second chapitre théorique, je m'attacherai à définir le féminisme à travers ses différentes vagues et les concepts clés qui m'intéressent dans le cadre de ce travail. Dans un deuxième temps, je traiterai du féminisme en traduction et de ce qu'implique la notion de militantisme dans ce contexte.

4.1. HISTOIRE DU FEMINISME

4.1.1. LE FEMINISME : DEFINITION(S)

Bien qu'il soit possible de faire remonter la pensée féministe aux siècles antérieurs à la Révolution française (Bard, 2017, p. 37), ce terme n'est accordé que de manière rétroactive pour cette période, par exemple pour désigner des auteures remettant en question le statut de la femme. A ce titre, on peut citer Olympe de Gouges, qui rédige une *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* sur le modèle de la Déclaration de 1789, une réponse « à l'exclusion des femmes du suffrage censitaire institué par la Constitution de 1791 » (Rocheft, 2018, p. 17). Le mot « féministe » n'est en effet attesté que depuis le XIX^e siècle. Longtemps attribué à Charles Fourier, il apparaît sous la plume d'Alexandre Dumas fils en 1872 en tant qu'adjectif péjoratif contre les hommes « efféminés » (Riot-Sarcey, 2008, p. 3). Quant au terme « féminisme », Florence Rocheft indique, dans son *Histoire mondiale du féminisme*, qu'« il est adopté dans le sens militant qu'on lui connaît aujourd'hui par la suffragiste française Hubertine Auclert (1848-1914), puis par l'ensemble de l'hexagone avant de se diffuser dans nombre de langues, gardant souvent un sens subversif et dérangeant » (Rocheft, 2018, p. 7).

Dans l'ouvrage dirigé par Valérie Neveu et intitulé *Guide des sources de l'histoire du féminisme*, Christine Bard et Annie Metz donnent une définition très large du terme « féminisme ». Pour elles, les féministes sont des « personnes (femmes ou hommes) ou collectifs (associations, syndicats, entreprises, etc.) qui, durant les deux derniers siècles, ont

œuvré pour l'égalité des sexes et la défense du droit des femmes » (Bard & Metz, 2006). Dans le dictionnaire « Genre et science politique », édité par Sciences Po, Marion Charpenel et Bibia Pavard estiment « qu'affirmer un positionnement féministe, c'est prendre conscience que les femmes subissent une oppression spécifique en raison de leur sexe, et c'est proposer des voies individuelles et/ou collectives pour abolir les inégalités » (Charpenel & Pavard, 2013, p. 263). Il en ressort que les activistes féministes luttent contre un système patriarcal, ainsi défini par Pierre Bonte dans son *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* : « une forme d'organisation sociale et juridique fondée sur la détention de l'autorité par les hommes » (*Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2016). La lutte féministe n'est donc ni

un combat contre les hommes (mais contre le patriarcat, ce qui fait une énorme différence), ni d'une doctrine (il n'y a d'ailleurs non pas un mais des féminismes) [...] il s'agit [...] de lutter contre les discriminations et les violences. (Edgard-Rosa, 2016, p. 52)

Bien qu'il soit d'usage de parler « du » féminisme en tant que concept cohérent, il ne faut pas oublier que ce mouvement n'est pas homogène. C'est la raison pour laquelle il serait plus juste de parler « des » féminismes. Dans son ouvrage de 2016, *Les gros mots : Abécédaire joyeusement moderne du féminisme*, Clarence Edgard-Rosa établit une typologie des différents courants féministes qui ont vu le jour au fil des siècles. Ces courants ont fortement été influencés par le climat politique du moment :

Comme tout mouvement politique important des XIX^e et XX^e siècles, le féminisme a été marqué par les principaux courants de pensée qui les ont traversés. Il les a aussi adaptés, infléchis, critiqués. (Moliner & Bourcier, 2012, p. 27)

Le premier type de féminisme à avoir vu le jour est le féminisme libéral. Il emprunte beaucoup au libéralisme de la Révolution française et au mouvement des suffragettes au Royaume-Uni. Les principales revendications des activistes, à cette période, sont l'égalité au travail et en politique. Ce féminisme est souvent qualifié de « féminisme bourgeois » en raison de l'appartenance sociale de ses membres, des jeunes femmes blanches et éduquées (Edgard-Rosa, 2016, p. 30). Celles-ci ne cherchent en fait pas à changer le système social (Villaverde, 2008, p. 6).

On oppose au féminisme libéral le féminisme marxiste qui, lui, explique l'oppression des femmes par le capitalisme (Edgard-Rosa, 2016, p. 31). Il est proche du féminisme matérialiste car, pour ce dernier, « l'utopie marxiste et la résolution dialectique du conflit qui

oppose classe ouvrière et classe bourgeoise doivent être transposées au niveau des « classes de sexe » (la classe des hommes contre la classe des femmes), pour déboucher sur l’abolition de leur antagonisme » (Moliner & Bourcier, 2012, p. 12).

L’anarcha-féminisme, ou féminisme libertaire, se caractérise par la lutte contre toute forme de hiérarchie sociale et contre le patriarcat. Par son combat politique, il se rapproche du féminisme radical, qui établit un rapport de domination de la classe masculine sur la classe féminine. En ce sens, l’émergence de deux cultures distinctes encourage la création de stéréotypes. De plus, les féministes radicales s’opposent à la prostitution et à la pornographie, sources d’aliénation. A contrario, la liberté sexuelle est l’enjeu majeur des féministes pro-sexe qui voient en elle un chemin vers l’égalité (Edgard-Rosa, 2016).

Au cours des dernières décennies, deux mouvements fortement liés entre eux ont émergé. Il s’agit du féminisme *queer* et du féminisme intersectionnel. Le premier se dresse contre l’idée que le genre, tout comme l’orientation sexuelle, sont déterminés génétiquement. Les féministes *queer* luttent donc contre les discriminations envers la communauté LGBTQ+ ⁷. Quant au féminisme intersectionnel ⁸, il étend cette lutte à toutes les formes de discrimination possibles, que leur origine soit la couleur de peau, la classe sociale ou d’autres facteurs.

Enfin, le féminisme postcolonial critique un féminisme blanc occidentalo-centré dominant, dit “hégémonique”, qui ne prend pas en compte les difficultés auxquelles sont confrontées les femmes de couleur (Edgard-Rosa, 2016, p. 32). Au sein de celui-ci, on dénombre plusieurs branches : le féminisme Noir (*Black Feminism*), le féminisme latino-américain (*latina/chicana feminism*), le féminisme amérindien (*Native American/Indigenous feminism*), le féminisme sino-américain (*Asian American Feminism*) et le féminisme musulman (*Islamic Feminism*) (Villaverde, 2008, pp. 55-61).

4.1.1.1. LES DIFFERENTES VAGUES

Le féminisme a longtemps constitué un « non-objet d’études » « probablement pour des raisons politiques, liées à la faible légitimité de l’identité « femmes » et de l’idéologie

⁷ Acronyme pour Lesbiennes, Gays, Trans, Bi, Queer

⁸ L’intersectionnalité se définit par la façon dont le sexisme, le racisme ou toute autre discrimination, interagissent dans la vie d’une personne et la rendent consciente des différents degrés d’oppression qui existent au sein des structures de pouvoir et auxquels elle est soumise (Villaverde, 2008, p. 55).

féministe dans le champ politique français » (Bereni et Revillard in Charpenel & Pavard, 2013, p. 263). Il est également difficile de classer les mouvements féministes :

[...] l'une des caractéristiques principales du mouvement féministe est sa fragmentation, « non seulement sur le plan théorique, en fonction des diverses conceptions de l'oppression et de la manière d'y mettre fin, mais aussi sur le plan empirique, en fonction de la dispersion temporelle et géographique des groupes qui s'en réclament » (Bouchard, 1991). Cette diversité est à l'origine de difficultés et de débats houleux quant à la manière de classer et caractériser les pensées et mouvements féministes. (Bertrand, 2018)

L'histoire du féminisme s'articule traditionnellement en différentes vagues. Dans son article de 2018, « L'essor du féminisme en ligne », David Bertrand définit ainsi ce phénomène : il s'agit d'un « “moment” du féminisme, durant lequel le mouvement se reconfigure et se transforme rapidement en réponse à l'évolution de la sociologie de ses militant.e.s et du contexte social » (Bertrand, 2018). Prudence Chamberlain parvient à la même conclusion, arguant que le surgissement d'une nouvelle vague féministe n'est pas dû à l'avènement d'une nouvelle génération d'activiste, l'utilisation de nouvelles méthodes ou d'une forme radicalement différente de féminisme (Chamberlain, 2017, p. 41).

Traditionnellement, on distingue quatre vagues successives : la première s'étend de 1860 à 1945, la deuxième de 1945 à 1980 et la troisième de 1980 à 2010. La quatrième vague est encore peu documentée, car très récente, et a débuté en 2011 (Chamberlain, 2017, p. 34).

4.1.1.1. LA « PREMIERE VAGUE »

Le féminisme de la première vague prend sa source à la fin du XIX^e siècle et s'étend jusqu'à la Seconde Guerre mondiale (Charpenel & Pavard, 2013, p. 265). Pour Michèle Riot-Sarcey, il faudrait remonter plus tôt, à la fin du XVIII^e siècle, pour trouver les origines du féminisme, car « la Révolution française inaugure une ère nouvelle : l'aspiration collective à l'égalité de tous et de chacun » (Riot-Sarcey, 2008, p. 4). De plus, elle « [...] ouvre l'ère du féminisme en posant la question du statut de la moitié de l'humanité, indirectement impliquée par la [Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen] » (*ibid.*, pp. 5-6).

Les féministes de la première vague font de la revendication des droits civiques une priorité. Ce fut le cas dès 1848 aux Etats-Unis, date clé du suffragisme américain : les 19 et 20 juillet a lieu la première Convention des droits de la femme à Seneca Falls, dans l'Etat de New York. De nombreux mouvements se créent : le NWSA (National Woman Suffrage

Association), en 1869, ou son rival l'AWSA, (American Woman Suffrage Association) (Riot-Sarcey, 2008, p. 70). « C'est un féminisme réformiste, souvent libéral, voire individualiste. Ses demandes sont sectorielles et ne remettent pas en cause la société de manière systémique » (Moliner & Bourcier, 2012, p. 23). A la demande d'égalité civile s'ajoutent des revendications d'égalité éducative et professionnelle (Rocheft, 2018, p. 53).

4.1.1.1.2. LA « DEUXIEME VAGUE »

La deuxième moitié du XX^e siècle est caractérisée par de nombreuses luttes ainsi que par un climat international tendu : la Guerre Froide divise le globe en deux, la Guerre du Vietnam fait rage. En France, la société est secouée par les mouvements étudiants de mai 1968 (Moliner & Bourcier, 2012, p. 23). La deuxième vague féministe s'étend de la fin de la Seconde Guerre mondiale aux années 1980 (Charpenel & Pavard, 2013, p. 265). Au cours de ces quelques dizaines d'années, deux types de tendances féministes évoluent parallèlement :

[...] d'une part, celles des féminismes réformistes égalitaires dans la continuité des mobilisations pour les droits des femmes, mais avec un internationalisme et un spectre politique plus étendu et, d'autre part, celle de féminismes radicaux qui s'affirment, avec des outils d'analyse et d'action profondément renouvelés, en tant que mouvements pour la libération des femmes et qui trouvent des prolongements dans les théories queer et postcoloniales des années 1990. Ces tendances se chevauchent chronologiquement et sont elles-mêmes divisées. Elles s'opposent ou se recoupent selon les consensus autour de droits à inscrire dans la loi et selon les échiquiers politiques nationaux et internationaux. (Rocheft, 2018, p. 76)

Le mouvement féministe évolue en ajoutant une autre technique à son mode d'action. C'est désormais grâce au *consciousness raising* (prise de conscience) que l'on se politise. « Le féminisme génère sa propre théorie, une analyse critique du patriarcat comme système, mais aussi des outils pour transformer la société et pouvoir y vivre en tant que féministe » (Moliner & Bourcier, 2012, p. 25). Le patriarcat devient « l'ennemi principal » et les nouvelles féministes rompent avec les mouvements civiques de la précédente génération (Riot-Sarcey, 2008, p. 88).

En France, la parution du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir en 1949 marque le début d'une nouvelle ère (Riot-Sarcey, 2008, p. 93). L'auteur y critique les mythologies féminines qui continuent de cantonner la femme à n'être qu'une « altérité » (Rocheft, 2018,

p. 87). En 1963, c'est Betty Friedan qui complète son analyse dans *La Femme mystifiée*, en enquêtant sur « l'"indéfinissable malaise" des femmes des classes moyennes » (*ibid.*, p. 87).

Les féministes de la deuxième vague se sont davantage intéressées à la sexualité (Chamberlain, 2017, p. 34) et à tout ce qui y a trait, comme en témoigne la parution du « manifeste des 343 » en France, en faveur du droit à l'avortement et signé par des personnalités du cinéma (Riot-Sarcey, 2008, p. 101). Le mantra de cette époque est donc que « le personnel est politique » (Trier-Bieniek, 2015, p. xvi), c'est-à-dire que les problèmes individuels deviennent des sujets politiques.

4.1.1.1.3. LA « TROISIEME VAGUE »

Amorcée dans les années 1980, la troisième vague s'est poursuivie jusqu'aux années 2010 (Edgard-Rosa, 2016, p. 186). Le féminisme a subi l'influence du poststructuralisme des années 1990, qui revoit la conception du genre en y ajoutant une dimension discursive : « les genres ne sont plus simplement des constructions sociales qui s'opposeraient au sexe biologique dit "naturel". Les genres et les sexes deviennent des constructions discursives et performatives abusivement naturalisées » (Moliner & Bourcier, 2012, p. 28). C'est également à partir des années 1980 que l'histoire des femmes devient un objet universitaire légitime (Charpenel & Pavard, 2013, p. 265).

De plus en plus de types de féminismes s'emparent du religieux et relisent les textes fondateurs de manière critique afin d'en extraire l'androcentrisme et les fondements patriarcaux, à la lumière des études sur les femmes et le genre. Cela conduit à de nouvelles interprétations et à des innovations théologiques et juridiques majeures (Rocheft, 2018, p. 105).

De nouveaux courants émergent également au tournant du siècle, en lien avec la notion d'intersectionnalité, comme l'éco-féminisme (*ecowomanism*), déjà présent dans les années 1970. Il est particulièrement populaire dans les pays du Sud « où la protection de l'environnement s'articule avec les luttes économiques pour plus de justice sociale, l'altermondialisme, la critique du colonialisme ou encore les luttes des mouvements indigènes et de femmes de couleur » (Rocheft, 2018, p. 106).

Par ailleurs, des débats sur la féminisation de la langue apparaissent et des mots comme « avocate » ou « doctoresse » provoquent des tollés. L'antiféminisme se fait féroce et

les militantes sont accusées de « vouloir prendre le pouvoir sur les hommes et de renverser l'ordre social » (Rochefort, 2018, p. 72).

4.1.2. LE FEMINISME AUJOURD'HUI

4.1.2.1. LA « QUATRIEME VAGUE »

Certains historiens et historiennes considèrent qu'une quatrième vague féministe a émergé il y a moins d'une dizaine d'années. David Bertrand soutient qu'elle serait née en 2011. Il se fonde à cet égard sur deux indices déterminants : « le constat d'un engagement féministe croissant, ou d'une hausse marquée de l'intérêt porté au féminisme et aux problématiques qu'il soulève dans l'espace public ; et le renouvellement des méthodes et des thèmes principaux abordés par les militant.e.s ». Le changement de génération ainsi que la transformation de l'environnement dans lequel les jeunes évoluent par rapport à celui des féministes de la vague précédente peuvent également expliquer la réappropriation du féminisme et sa reformulation par la nouvelle génération (Heywood et Drake in Bertrand, 2018).

Né dans la rue il y a près de deux siècles, le féminisme se fait désormais une place au sein des organismes internationaux et devient une préoccupation des Etats. Le militantisme se professionnalise et l'on aboutit à ce que Florence Rochefort nomme une « ONGéisation » (Rochefort, 2018, p. 104). On peut citer à titre d'exemple la création en 2010 de l'agence ONU Femmes. C'est un féminisme des droits qui s'impose face à d'autres courants et qui reconsidère les objectifs à atteindre (Moliner & Bourcier, 2012, pp. 107-109).

Cette redistribution des tâches et de l'agenda va de pair avec des réorientations majeures : une dilution du féminisme dans la lutte généralisée contre les discriminations qui le place, comme d'autres politiques publiques, dans un rôle de protecteur des personnes ; un rétrécissement de son spectre d'intervention qui coïncide désormais avec la lutte pour les droits ; la perte de sa dimension contestataire au profit d'un positionnement réformiste. (Moliner & Bourcier, 2012, p. 109)

L'avènement d'internet a également bouleversé la façon dont les mouvements féministes appréhendent le militantisme et a mis à leur disposition une nouvelle gamme d'outils.

4.1.2.2. LE FEMINISME A L'ERE DES RESEAUX SOCIAUX

L'une des caractéristiques de la quatrième vague est que le combat féministe se situe principalement en ligne, même si la mobilisation sur internet n'ont pas occulté les mobilisations hors ligne. Cette évolution du militantisme est désormais conceptualisée sous le terme de « cyberféminisme » (Pavard, 2017, p. 162). « Les multiples blogs, journaux, webzines et forums féministes sont pensés comme les "*consciousness-raising groups of the 21st century*", à la différence qu'ils s'adressent aujourd'hui à des millions de visiteurs potentiels » (Valenti et Martin in Bertrand, 2018, p. 235). Internet est désormais vu comme « un espace de réactivation de la convergence des luttes » (Blandin, 2017, p. 11) et permet « d'internationaliser [les] combats » (Bergès, 2017, p. 22).

Les théories féministes sont passées dans la conscience commune et ont été absorbées dans la culture populaire, de sorte qu'aujourd'hui, « il est presque impossible de distinguer les paroles de Beyonce des écrits de Simone de Beauvoir »⁹ (Householder, 2015, p. 19). Selon la présidente de Chiennes de garde, dont les propos ont été repris par Jouët et al. dans leur article « Faire des vagues »,

[l]es réseaux sociaux, c'est aujourd'hui indispensable, mais il n'y a pas tellement de renouveau de formes d'action. Le plus important, c'est la visibilité, la communication et l'ampleur que cela donne. (Jouët et al., 2017, p. 47).

Le féminisme en ligne s'apparente donc plus à des opérations de communication destinées à sensibiliser le grand public et à faire changer les mentalités (*ibid.*, p. 25). Les auteures mettent également en avant l'expression « féminisme de *hashtag* », reprise à Keller, Mendes et Ringrose, pour désigner la nouvelle utilisation de mots-clés sous lesquels les femmes se regroupent et trouvent de la solidarité : #BeenRapedNeverReported, ou, plus largement, #Feminism (Mendes et al., 2018, p. 238).

L'utilisation des médias sociaux a néanmoins créé une culture du « call-out » (Chamberlain, 2017, p. 34), c'est-à-dire une culture qui encourage la dénonciation d'actes sexistes. Le phénomène « #MeToo » en est un des exemples les plus récents et les plus spectaculaires. Lancé le 24 octobre 2017 par l'activiste Tarana Burke sur Twitter, ce *hashtag* a été repris par l'actrice américaine Alyssa Milano en réponse aux accusations d'agression

⁹ Original : « As feminism has filtered into mainstream consciousness, Millennials have come of age in a time when feminist theories have been absorbed by pop culture in a way that makes Beyonce's lyrics almost indistinguishable from the writings of Simone de Beauvoir ».

sexuelle dirigées contre le producteur hollywoodien Harvey Weinstein. Il a entraîné plus de douze millions de messages en moins de vingt-quatre heures (Mendes et al., 2018, p. 236). En France, il s'est traduit par le mot-dièse #BalanceTonPorc.

L'anonymat du web favorise le cyber-sexisme à l'encontre des militantes, mais aussi des femmes en général. Il se manifeste sous la forme d'insultes, de menaces d'intimidation ou de mort. De plus, « la recrudescence des courants réactionnaires » augmente le nombre d'attaques de ces groupes envers les « minorités » de toutes sortes, lesquelles sont vues comme des menaces pour l'ordre établi (Jouët et al., 2017, p. 52).

4.2. LA NOTION D'« EMPOWERMENT »

Certaines notions clés ont été développées par les féministes au cours des différentes vagues, telles que les concepts d'*empowerment* ou de sororité. Beaucoup viennent du monde anglosaxon et ont été repris par les féministes francophones.

Dans son ouvrage « Translation and Gender. Translating in the “Era of Feminism », Luise von Flotow donne une définition du terme « empowerment ». Il s'agit d'un :

[...] néologisme apparu dans les théories et discours de groupes féministes ou marginalisés. Il se réfère à la confiance en soi et au « sentiment de pouvoir » acquis en exerçant la pensée critique ainsi qu'à travers la solidarité de groupe. (Von Flotow, 1997, p. 99) (ma traduction) ¹⁰

Marie-Hélène Bacqué, dans son article « L'intraduisible notion d'*empowerment* vue au fil des politiques urbaines américaines », donne la définition suivante de ce terme : « l'*empowerment* est un “processus par lequel un individu ou un groupe acquiert les moyens de renforcer sa capacité d'action, de s'émanciper” » (Bacqué, 2006). Dans le *Glossaire du féminisme*, dirigé par Viviane Teitelbaum et Claire Lafon, on remarque que le féminisme est indissociable de la notion d'émancipation, qui est sa raison d'être : « [...] l'émancipation ne peut avoir lieu sans que les dominés prennent conscience de leur asservissement afin de pouvoir eux-mêmes s'en dégager » (Teitelbaum-Hirsch & Lafon, 2014, p. 37).

¹⁰ Original : “an neologism developed in the theories and discourses of feminist and other marginalized groups. It refers to the self-confidence and the “feeling of power” that can be acquired through critical thinking and group solidarity”.

Selon Clarence Edgard-Rosa, le terme d'*empowerment* ne dispose pas de traduction française attestée. Il est possible de le traduire par « encapacitation » ou « autonomisation », que l'auteure considère être des « versions universitaires », ou par « émancipation » (Edgard-Rosa, 2016). On peut cependant noter que l'Office québécois de la langue française recommande depuis 1998 le terme « autonomisation » pour traduire cette notion et désapprouve l'emploi du calque « empouvoirement » au Canada, que l'on trouve pourtant parfois (OQLF, s.d.).

Le terme d'« émancipation » semble donc le plus approprié pour traduire le sens du mot *empowerment* en français. En effet, il fait partie du vocabulaire des défenseuses des droits de la femme depuis longtemps. Ainsi, au XVIII^e siècle, la Société pour l'émancipation des femmes en donne déjà la définition suivante :

Dans un sens absolu et légitime, il signifie avant tout affranchissement intellectuel et moral. Cette condition première et supérieure étant, pour les deux sexes, la base normale de tous les progrès sociaux, emporte avec elle toutes les autres conséquences. (Riot-Sarcey, 2008, p. 39)

Jouët et al. l'utilisent également comme traduction d'*empowerment*, bien qu'on trouve aussi « puissance d'agir » (Jouët et al., 2017, p. 28 et 37).

Une autre notion corollaire à l'idée d'*empowerment* est la sororité. Dans son *Abécédaire joyeusement moderne du féminisme*, Clarence Edgard-Rosa définit la sororité comme étant le « lien qui unit les femmes du fait de la condition qu'elles partagent aux yeux du monde » (Edgard-Rosa, 2016). Il s'agit d'une forme d'entraide, de solidarité, face aux comportements sexistes que les femmes peuvent subir au quotidien.

4.3. LA TRADUCTION ENGAGÉE

Dans cette sous-partie, je vais traiter de la notion d'engagement dans le domaine de la traduction ainsi que des interrogations qu'elle soulève, notamment en ce qui concerne la fidélité au texte source et à la notion d'auteur. Je vais ensuite énumérer les différentes stratégies de traduction les plus fréquemment utilisées par les traductrices féministes en m'appuyant notamment sur la typologie élaborée par Luise von Flotow.

4.3.1. LA TRADUCTION FÉMINISTE

Leila Villaverde, dans son livre *Feminist theory and education*, tente de déterminer ce qu'est l'activisme. Pour elle, il s'agit d'une action volontaire visant des objectifs précis dont le but est un changement politique ou social. La traduction féministe se caractérise par son altruisme : les activistes agissent dans le but d'améliorer la vie des autres, et pas seulement la leur. Leur motivation est souvent due à une expérience personnelle avec l'injustice (Villaverde, 2008, p. 141).

Andrée Lévesque donne une définition très large de la militante : il s'agit d'une

[...] personne qui lutte pour une idée, pour une cause, dans une action collective. Cette action est inhérente au militantisme, fondé sur la lutte plutôt que sur la critique. [...] [sic] Fondé sur l'émancipation d'un sexe, le militantisme féministe, plus souple et décentralisé, échappe au strict encadrement ; il ne se limite pas à une ligne de parti ; il s'inspire autant de luttes ponctuelles que de mouvements internationaux, tout en visant des transformations sociales aussi radicales que celles proposées par les disciples de Karl Marx. (Lévesque, 2004, p. 87-88)

C'est au Québec, dans les années 1970 et 1980 que la « traduction féministe » est apparue en tant que théorie et pratique distincte de la traduction « classique ». Elle s'est ensuite étendue aux autres régions du monde (Castro & Ergun, 2017, p. 99). Elle s'inspire de « l'écriture au féminin », un projet radical porté par des auteures québécoises désirant s'affranchir du langage patriarcal et refléter une identité féminine claire. Nicole Brossard est souvent citée pour son œuvre *L'Amèr, ou le chapitre effrité*, dans laquelle elle explore toutes les potentialités de la langue française et crée de nombreux néologismes. Selon Santaemilia, la traduction féministe est née de la rencontre entre l'écriture au féminin, le féminisme de la deuxième vague, le « tournant culturel » en traductologie, le poststructuralisme et le déconstructivisme. Pour les traductrices féministes, la traduction est une activité politique qui a pour but de donner plus de visibilité aux femmes et d'explorer la question de l'identité dans la langue, de même que la place de la femme dans le discours (Santaemilia Ruiz, 2011, p. 15), bien souvent patriarcal :

Lorsqu'une traductrice féministe intervient dans un texte pour des raisons politiques, elle attire l'attention sur leur action. En cela, elle démontre combien il est aisé de démonter les aspects misogynes du langage patriarcal une fois

qu'ils ont été identifiés. Elle fait également montre de sa capacité à prendre des décisions. (Von Flotow, 1997, p. 25) (ma traduction) ¹¹

Luise von Flotow, dans son ouvrage *Translation and Gender. Translating in the « Era of feminism »* paru en 1997, explique ce qu'est la langue patriarcale. Il s'agit de la langue qui est traditionnellement utilisée et régulée par des institutions largement dirigées par des hommes. A cause de ce biais, on assiste à une exclusion ou à un dénigrement des références féminines, que ce soit, par exemple, dans les entrées de dictionnaires ou dans la grammaire (*ibid.*, p. 101).

La traduction, selon cette théorie du discours féministe, est la production – et non la reproduction – d'un texte dans une autre langue dans un simple rapport d'équivalence (Godard, 1989, p. 47). L'écriture est dialogique, dans le sens où elle subvertit le monolinguisme du discours dominant (*ibid.*, p. 45). Ainsi, à la fois dans l'écriture au féminin et dans la traduction féministe, c'est la notion de différence qui prévaut et qui est pleinement assumée. C'est dans cette différence que le travail (critique) de la traductrice apparaît clairement : la « similarité » voulue entre le texte source et le texte cible est donc illusoire puisqu'elle occulte toutes les manipulations opérées par la traduction (*ibid.*, p. 50).

Von Flotow distingue, dans son ouvrage *Translation and Gender. Translating in the « Era of feminism »*, deux attitudes traductives à l'égard des textes : la « traduction féministe interventionniste » ¹² (*interventionnist feminist translation*) et la « traduction féministe affirmée » ¹³ (*assertive feminist translation*). La première position consiste à « corriger » les textes au nom des « vérités » féministes, tout comme Newmark invite le traducteur à « corriger » les textes au nom des « faits moraux connus » (Von Flotow, 1997, p. 24).

Tout comme certaines traductrices peuvent développer des affinités politiques pour l'écriture féministe expérimentale et les transposer dans leur travail, d'autres traductrices déjà politisées peuvent s'insurger face à des textes dérangeants ou politiquement inacceptables. (*ibid.*, p. 24) (ma traduction) ¹⁴

¹¹ Original : “When feminist translators intervene in a text for political reasons, they draw attention to their action. In so doing, they demonstrate how easily misogynist aspects of patriarchal language can be dismantled once they have been identified. They also demonstrate their decision-making powers”.

¹² Ma traduction.

¹³ Idem.

¹⁴ Original : “Just as translators may develop political sympathies for experimental feminist writing and then transfer those attitudes to their work, so translators who are already politicized may take offense at texts that are unpalatable or politically unacceptable”.

Quant à la « traduction féministe affirmée », elle est beaucoup moins conciliante. C'est une position qui a parfois été adoptée par Susanne de Lotbinière-Harwood dans ses traductions. Selon elle, aucun acte d'écriture ou de traduction n'est neutre, c'est la raison pour laquelle elle n'excuse ni ne justifie les interventions féministes dans un texte (*ibid.*, p. 27). Par exemple, elle a entièrement féminisé la traduction anglaise d'un texte écrit au masculin neutre, *Lettres d'une autre*, de Lise Gauvin, afin d'inclure ostensiblement la présence féminine dans des formes masculines prédominantes (*ibid.*, p. 28).

Dans une perspective plus générale, les théories féministes ont revisité la rhétorique utilisée pour décrire la traduction. Par exemple, Lori Chamberlain remet en cause l'expression « les belles infidèles » qui décrit la manière de traduire du XVIII^e siècle. Celle-ci implique que, si les traductions, comme les femmes, sont fidèles, elles sont probablement peu séduisantes, et que si elles sont belles, il y a de grandes chances pour qu'elles soient infidèles (Von Flotow, 1997, p. 41). *A fortiori*, tout le langage autour de la traduction est imprégné de stéréotypes genrés : l'original est masculin tandis que la traduction, lacunaire, est féminine (Chamberlain, 1988, p. 456).

Une grande part de l'activité des traductrices féministes consiste également à traduire des textes écrits par des femmes restées dans l'oubli et à retraduire des textes féministes souffrant d'une traduction « patriarcale » (*ibid.*, p.49). La retraduction en anglais du *Deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir, en est un exemple archétypal. La première traduction anglaise, parue en 1952 a été réalisée par un professeur américain, Howard Parshley. Les critiques à son encontre sont basées sur le fait qu'il a notamment supprimé dix pour cent de l'œuvre originale et éliminé les noms et accomplissements de 78 femmes (*ibid.*, p. 50). Une retraduction, rétablissant la pensée de de Beauvoir, a donc semblé nécessaire. Par ailleurs, j'ai déjà évoqué les retraductions de la Bible et d'autres textes religieux d'un point de vue féministe (*ibid.*, p. 52).

La traduction féministe n'est cependant pas exempte de critique. Luise von Flotow souligne que, de manière générale, les travaux universitaires basés sur l'étude du genre souffraient d'un manque de reconnaissance et n'étaient pas considérés comme scientifiques (Von Flotow, 1997, p. 77). D'autres critiques se sont élevées au sein même des mouvements féministes, notamment pour dénoncer le caractère élitiste de l'écriture féminine et de sa traduction qui présuppose que le lectorat soit lettré, bilingue et qu'il ait une bonne compréhension des cultures anglophone et francophone (puisque nous nous situons dans le contexte canadien) (*ibid.*, p. 79-81).

Une autre critique, plus générale, s'est élevée à l'encontre des traductions d'œuvres écrites par des femmes venant du « tiers monde » ¹⁵ qui reflète une « attitude colonialiste » des traductrices. Les féministes ont en fait lu ces ouvrages comme des œuvres réalistes et documentaires, et non des œuvres de fiction. De la volonté de les diffuser dans le monde occidental, il résulte une fausse représentation des cultures en question. Selon Spivak, trois facteurs expliquent ce problème : il s'agit de plaire à l'éditeur, au lectorat (dans un souci d'accessibilité), et d'être lisible (c'est-à-dire, ne pas demander trop de temps à des gens qui n'ont pas le temps d'apprendre). A cela se rajoutent la faiblesse des connaissances linguistiques et culturelles des personnes qui traduisent et le souci de répondre à une « vague d'intérêt » pour les pays non-occidentaux (*ibid.*, p. 84). Enfin, Spivak remet en question l'idée de solidarité, à la base de ces traductions, dans le sens qu'elle ne peut pas compenser à elle seule les différences qui existent entre l'expérience de toutes les femmes (*ibid.*, p. 85).

4.3.2. SUR LES NOTIONS DE FIDELITE ET D'AUTEUR

Traditionnellement, l'auteur est vu comme le « père » du texte, il en est propriétaire et possède un droit moral sur lui, tout comme le traducteur, à la différence près que ce dernier est « responsable » de la qualité de la traduction ainsi que de sa « fidélité » par rapport au texte original. C'est en tout cas ce que prévoient les lois sur le droit d'auteur (Orloff, 2005, p. 155).

La notion d'auteur est complètement remise en question par les traductrices féministes. L'instance traduisante n'est plus abstraite, effacée. Les traductrices féministes, au contraire, marquent le texte de leur présence. « *Womanhandling* le texte en traduction implique de remplacer le traducteur modeste et effacé. [...] La traductrice féministe étale sa signature dans les italiques, les notes de bas de page – dans une préface, même » ¹⁶ (Godard, 1989, p. 50). C'est le cas de Susanne de Lotbinière-Harwood dans sa traduction de *Lettres d'une autre*. Dans sa préface, elle explique ainsi sa démarche :

¹⁵ De nos jours, il est d'usage de parler des « pays du Sud » et non plus du « tiers monde ».

¹⁶ Original : “*Womanhandling the text in translation would involve the replacement of the modest, self-effacing translator. [...] The feminist translator immodestly flaunts her signature in italics, in footnotes – even in a preface*”. (ma traduction)

Ma pratique traductive est une activité politique vouée à faire parler la langue pour les femmes. Ma signature au bas d'une traduction signifie : cette traduction a usé de toutes les stratégies féministes possibles pour rendre le féminin visible dans la langue. Parce que rendre le féminin visible dans la langue équivaut à rendre les femmes vues et entendues dans le monde réel. Ce qui est le but du féminisme. (de Lotbinière-Harwood in von Flotow, 1997, p. 29) (ma traduction) ¹⁷

Ce qui est remarquable dans la traduction de de Lotbinière-Harwood, c'est qu'elle a été réalisée en étroite collaboration avec l'auteure du texte original, Lise Gauvin. La signature de la traductrice équivaut à celle de l'auteure du point de vue de l'autorité (Simon, 1996, p. 15).

La remise en question des notions de fidélité et d'autorité reste néanmoins circonscrite à la traduction féministe et n'a pas fait d'émules dans le milieu académique, notamment dans les écoles de traduction où l'on enseigne aux étudiants un respect de l'original qui se traduit par un minimum de « manipulations » du texte source (Susam-Sarajeva, 2005, p. 173).

4.3.3. STRATEGIES DE TRADUCTION FEMINISTES

Dans son article, « *Feminist Translation : Contexts, Practices and Theories* » (1991), Luise von Flotow recense les différentes stratégies, c'est-à-dire, les différents procédés de traduction, qu'il est possible de mettre en œuvre pour donner un caractère féministe à sa traduction. Elle en dénombre trois principales : la « supplémentation »¹⁸ (*supplementing*), la préface et les notes de bas de page (*prefacing and footnoting*) et le « détournement »¹⁹ (*hijacking*).

La « supplémentation » est, selon Walter Benjamin dans *Die Aufgabe des Übersetzers*, un des aspects positifs de la traduction. Comme le suggère le terme anglais, il s'agit d'un ajout : l'original gagne quelque chose par sa traduction. C'est une stratégie de compensation qui peut parfois s'apparenter à de la sur-traduction (*ibid.*, p. 75). Luise von Flotow donne l'exemple de la traduction de la phrase suivante, extraite du roman *La Nef des sorcières* : « Ce

¹⁷ Original : “My translation practice is a political activity aimed at making language speak for women. So my signature on a translation means: this translation has used every possible feminist translation strategy to make the feminine visible in language. Because making the feminine visible in language means making women seen and heard in the real world. Which is what feminism is all about”.

¹⁸ J'emprunte cette traduction à Malena et Tarif, 2015

¹⁹ *Idem*.

soir, j'entre dans l'histoire sans relever ma jupe ». En anglaise, cette phrase devient, non pas la traduction littérale « *This evening, I'm entering history without pulling up my skirt* », mais « *This evening, I'm entering history without opening my legs* » (*ibid.*, p.70). Il est possible de critiquer ce choix qui en dit un peu plus que l'original, car la « supplémentation » ne consiste en fait qu'à corriger les différences qui peuvent exister entre les langues.

Plus récemment, les traductrices féministes ont employé d'autres méthodes visant à rendre leur présence dans la traduction plus visible. Dans cette perspective, la préface leur permet de réfléchir sur leur propre travail, tandis que la note de bas de page signale leur présence active dans le texte, ce que von Flotow nomme « l'effet du traducteur » (*translator-effect*). Comme le souligne von Flotow dans un autre de ses ouvrages, il est plus aisé d'exprimer une action politique dans une préface que dans le corps même d'une traduction (Von Flotow, 1997, p. 35). Ce métatexte a aussi un aspect didactique puisque la traductrice attire l'attention du lecteur sur des détails qui pourraient échapper à ce dernier (par exemple, Barbara Godard parle du discours philosophique français qu'elle instille dans sa traduction).

Les stratégies de traduction féministes que sont la supplémentation et l'utilisation de notes de bas de page démontrent particulièrement bien la complexité de l'acte traductif et le travail créatif et idéologique des traducteurs et traductrices, de même que les différences et conflits linguistiques, culturels et politiques en jeu dans la traduction. (Pas & Zaborowska, 2017, p. 149) (ma traduction) ²⁰

Luise von Flotow emprunte le mot « hijacking » à un critique qui s'en prend à la trop grande interférence de Susanne de Lotbinière-Harwood dans sa traduction de *Lettres d'une autre*, de Lise Gauvin : « La traductrice [...] est parfois si intrusive qu'elle ne fait rien d'autre que pirater [*hijack*] l'œuvre de l'auteure » ²¹ (von Flotow, 1991, p. 78). Par ce terme, elle suggère que la traductrice a opéré une opération de « correction », afin de féminiser le texte cible pour qu'il reflète ses propres intentions politiques. Par exemple, « la victoire de l'homme » dans le texte original, devient « our victory » dans la traduction de de Lotbinière-Harwood (*ibid.*, p. 79).

Dans son ouvrage *Translation and Gender. Translating in the « Era of Feminism »*, Luise von Flotow dresse également une liste des stratégies utilisées par Susanne de

²⁰ Original : Feminist translation strategies of supplementing and footnoting are particularly helpful in showcasing the complexities of translation, the creative labour and ideological work of translators, as well as the linguistic, cultural and political diversities and conflicts played in and through translation.

²¹ Original : “The translator [...] is so intrusive at times that she all but hijacks the author's work”.

Lotbinière-Harwood pour féminiser sa traduction : la traductrice a utilisé des tirets pour créer le néologisme « Québécois-e-s » et ainsi inclure les femmes et les hommes dans ce générique. De plus, elle utilise les pronoms « *her and his* » et les noms « *women and men* » afin d'éviter le générique masculin. Elle rétablit aussi le référent lorsqu'il est peu clair, notamment pour le pronom « ils » (Von Flotow, 1997, p. 29).

Dans son article intitulé « Toward a Redefinition of Feminist Translation Practice », Françoise Massardier-Kenney détaille d'autres stratégies, que les traductrices n'inventent pas, mais adaptent plutôt à leur travail. Elle les classe en deux catégories : les stratégies « orientées-auteure » et les stratégies « orientées-traductrice » (Massardier-Kenney, 1997, p. 55). La première englobe la « récupération », le commentaire et la résistance, tandis que la seconde regroupe le commentaire, l'utilisation de textes parallèles et la collaboration (*ibid.*, p. 58).

Les stratégies « orientées-auteure » ont pour but de faire comprendre le texte au lectorat. La « récupération » consiste à redécouvrir les textes féminins de manière à redéfinir le canon littéraire. Ce fut le cas pour les œuvres de Germaine de Staël et Georges Sand, dont l'importance de la contribution littéraire a été établie par la traduction (*ibid.*, p. 59). Le commentaire est un métadiscours qui accompagne la traduction afin de rendre explicite le féminin dans le texte. L'ajout d'une postface peut, par exemple, contrebalancer le sentiment de familiarité que procure la traduction et qui nous fait oublier la « différence » que le texte source a présenté. Enfin, la résistance, telle qu'entendue par Lawrence Venuti, consiste à montrer le travail effectué lors de la traduction par des moyens linguistiques qui ont un effet de défamiliarisation et qui rendent le texte moins fluide (*ibid.*, p. 60).

La première stratégie « orientée-traductrice » est le commentaire. Il diffère du commentaire « orienté-auteure » dans le sens où il sert un autre but. La traductrice féministe doit exposer ses motivations et la façon dont son parti-pris affecte la traduction (*ibid.*, p. 63). L'utilisation de textes parallèles ²² facilite le travail de traduction et elle peut se révéler utile pour trouver une « voix » similaire à celle de l'auteure traduite (*ibid.*, p. 64). Enfin, la collaboration implique de travailler avec une ou plusieurs traductrice(s) et/ou avec l'auteure du texte. Cette coopération, dans un contexte féministe, signifie que la traductrice, en plus d'affirmer sa présence dans le métatexte, se détache de la dichotomie auteure/traductrice qui se disputent le contrôle du sens (*ibid.*, p. 65).

²² Textes dans la langue cible produits dans une situation similaire à celle dans laquelle le texte source a été élaboré (Massardier-Kenney, 1997, p. 64).

4.4. CONCLUSION INTERMEDIAIRE

Il ressort de chacune de ces définitions, ainsi que de l'énumération des différents courants, que le féminisme est pluriel, et qu'il n'est pas un mouvement de femmes misandres, hystériques et terroristes en guerre contre les hommes, comme l'opinion publique semble parfois le penser. Pour le résumer en quelques mots, le féminisme vise avant tout l'égalité entre les femmes et les hommes (Gubin, 2004, p. 16). Il s'est caractérisé, et ce dès les premiers temps du militantisme, par une lutte pour les droits civiques. Une mutation sociétale s'est ensuite opérée (la libération sexuelle des années 1960 par exemple). Depuis l'avènement d'internet, le combat féministe a de plus en plus investi le web et les féministes exploitent tous les outils numériques à leur disposition pour sensibiliser un maximum de personnes à leur cause. Les réseaux sociaux, et notamment Instagram, en font partie.

La traduction féministe, fortement inspirée par l'expérience d'écriture au féminin des Québécoises, a profondément remis en question des notions traductologiques telles que la « fidélité » au texte source et à l'auteur, l'« autorité » de celui-ci, l'« équivalence » entre le texte source et le texte cible. Le terme de « signature »²³, employé par Susanne de Lotbinière-Harwood dans sa préface à *Lettres d'une autre*, est intéressant, car il confirme que la traductrice est une auteure à part entière, et non pas une instance invisible, comme il est coutume de considérer l'instance traduisante. Celle-ci cherche à se « réapproprier une juste place en tant que sujet autonome de discours, jusque-là réduit au silence et à l'invisibilité au sein des relations sociales imposées par le patriarcat » (Tarif & Malena, 2015, p. 112). C'est ce que des traductrices comme Barbara Godard ou Susanne de Lotbinière-Harwood ont entrepris, non sans essuyer de nombreuses critiques, que ce soit de la part de leur propre camp ou de la part de non-féministes, les accusant de trop « manipuler » le texte. Ces « manipulations », recensées par Luise von Flotow et Françoise Massardier-Kenney, sont les suivantes : la « supplémentation », la préface et les notes de bas de page, le « piratage », la collaboration, le commentaire, la résistance, la réhabilitation et l'utilisation de textes parallèles. Ces stratégies de traduction ont pour but de faire vivre le féminin dans le texte et dans la langue, affirmant ainsi les positions politiques des traductrices qui en usent.

²³ “[...] So my signature on a translation means: this translation has used every possible feminist translation strategy to make the feminine visible in language” (de Lotbinière-Harwood in von Flotow, 1997, p. 29).

CHAPITRE 5 – CRITIQUE DES TRADUCTIONS

Cette partie sera consacrée à l'analyse des traductions françaises de *milk and honey* et de *the sun and her flowers*. Je commencerai par décrire le cadre interprétatif que j'utiliserai ainsi que l'hypothèse que je vais tenter de vérifier. Puis, parallèlement à la comparaison entre traduction et original, je proposerai une traduction personnelle féministe, c'est-à-dire qui fasse ressortir le féminin dans la langue, sur le modèle des traductrices féministes qui « s'autorisent de multiples transgressions, instaurent une nouvelle *praxis* de la langue, produisent un sens nouveau par de subtiles manipulations textuelles » (Wuilmart, 2019, p. 219).

5.1. CADRE INTERPRETATIF

Les traits stylistiques sur lesquels je vais porter mon attention sont les suivants :

- 1) l'oralité : le verbe de Rupī Kaur se distingue par son aspect très oral. L'auteure emploie un vocabulaire simple et des tournures propres à la langue de tous les jours. Elle utilise également un lexique restreint avec peu de synonymes. Ainsi, on retrouve par exemple de nombreuses occurrences des mots « counterparts », « parts (of me) » et « lover » ;
- 2) le rythme : comme nous l'avons vu au chapitre 2, Rupī Kaur accorde une grande importance au rythme. Cet aspect est fortement lié à l'oralité. La disposition spatiale des vers, leur longueur et la ponctuation jouent donc un rôle précis dans la musicalité des poèmes, de même que la brièveté des termes ;
- 3) la dimension féministe : la prise de parole de Rupī Kaur, dans le cadre de ses recueils, entre dans le cadre de l'*empowerment*. Il est donc nécessaire de veiller à ne pas altérer le message du poème.

5.2. DIFFICULTES DE TRADUCTION

Au terme de la lecture attentive des œuvres originales et des traductions, j'ai distingué cinq catégories de difficultés de traduction : les caractéristiques du genre, l'oralité, le rythme, les difficultés lexicales et les expressions imagées.

5.2.1. LE GENRE GRAMMATICAL

La difficulté majeure de la traduction des poèmes de Rupī Kaur tient, à mon avis, à l'obligation d'en préserver la dimension féministe. La traduction du genre grammatical est ici problématique. Selon Berland-Délépine, en anglais :

le genre a beaucoup moins d'importance qu'en français. [...] Un certain nombre de noms désignant les personnes sont de genre indéterminé, pouvant s'appliquer à un homme ou à une femme. (Berland-Délépine, 2014, p. 329)

Les genres sont donc, en anglais, très largement indifférenciés, et si une distinction doit être faite, la catégorie biologique qu'est le sexe détermine bien souvent le genre grammatical, ce qui n'est pas le cas en français, où l'on distingue le féminin et le masculin (Quirk, 1972, p. 187). Ainsi, alors qu'en français, on distingue l'article défini « le » de l'article défini « la », en anglais, il n'y a qu'une forme équivalente, l'article « the ».

5.2.1.1. LA PERSONNIFICATION DE NOMS COMMUNS

Rupī Kaur personnifie un certain nombre de noms communs auxquels elle attribue le genre féminin en anglais. Ils sont recensés dans le tableau suivant :

Page	(EN) ²⁴	(FR1)	(FR2)
Titre, p. 173, p. 248 (SF)	the sun and her flowers	le soleil et ses fleurs	le soleil et ses fleurs
p. 90 (SF)	i heard <i>no</i> pounding her fist / [...] begging to let	j'entendais <i>non</i> taper du poing / [...] suppliant de le	j'ai entendu <i>non</i> taper du poing / suppliant qu'on le

²⁴ L'abréviation (EN) renvoie à l'original, (FR1) à la traduction de Sabine Rolland et (FR2) à ma propre traduction.

	her out	laisser sortir	laisse sortir
p. 139 (SF)	my voice / is her father's words	ma voix / est faite des mots de son père	ma voix / regorge des mots de son père
p. 203 (SF)	there is god in you / can you feel her dancing	il y a dieu en toi / sens-tu sa danse	dieu est en toi / sens-tu comme elle danse

Dans sa *Grammaire anglaise de l'étudiant*, Serge Berland-Delépine indique, à la rubrique « Personnifications poétiques », que le masculin est souvent utilisé « pour des noms suggérant la force, la majesté, la laideur » et que les « noms suggérant la vie, la douceur »²⁵ sont souvent féminisés (Berland-Delépine, 2014, p. 331). Rupī Kaur se détache de cette vision binaire et féminise des noms lorsqu'ils se rapportent à une femme. Dans le poème de la page 173 (SF), « her » peut faire l'objet d'une double lecture : grammaticalement, son antécédent est « the sun », mais il peut aussi faire référence au *je* lyrique identifiable, me semble-t-il, à Rupī Kaur (« *what is with you and sunflowers* he asks »). Dans le poème de la page 90 (SF), « no » est féminisé. Dans celui de la page 139 (SF), il s'agit de « voice », ce qui suggère une totale adéquation entre la poétesse et les éléments se rapportant à elle-même, quand bien même il serait question de simples paroles. Enfin, dans le poème de la page 203 (SF), l'auteure s'inspire d'un slogan féministe anonyme, « god is a woman » (« Dieu est une femme »).

La grammaire française laisse peu de liberté à un ou une francophone. En effet, « les noms de choses ne varient pas » (Hinard et al., 1988) : ils conservent le genre que l'usage leur a attribué. Il semblerait donc étrange, dans une traduction, de féminiser un nom masculin, et inversement. C'est donc en toute logique que Sabine Rolland, la traductrice, a conservé le genre traditionnellement attribué aux noms que Rupī Kaur a féminisés. Le lectorat de cette traduction n'a donc pas accès à la dimension féministe du texte, ce qui constitue une perte sur le plan de l'interprétation. En ce qui concerne le titre, le fait que le pronom possessif soit au pluriel (« ses ») ne permet pas de distinguer le genre en français. Cependant, nous pouvons constater que le titre anglais figure sur la couverture du recueil. Il est donc probable qu'un lecteur attentif ou une lectrice attentive, et parlant suffisamment bien l'anglais, se rende compte de la personnification opérée par l'auteure ²⁶.

²⁵ Il est à noter que ces distinctions s'appuient sur des attributs spécifiquement « féminins » ou « masculins », et sont donc très genrées.

²⁶ Le jeu de mots entre les deux éléments du titre, « sun » et « flowers », et « sunflowers » (tournesols) est également perdu en français.

Selon moi, un changement de genre est très difficilement acceptable en français. C'est la raison pour laquelle j'ai, moi aussi, conservé les formes canoniques dans ma traduction. Ma position traductive constitue un compromis que l'on pourrait situer, selon l'image d'Antoine Berman, entre la « pulsion de traduire » et « l'internalisation des normes » (Berman, 1995, p. 75). En effet, il m'a néanmoins été possible de faire apparaître le féminin pour le terme « god ». Certes, il n'est pas courant que Dieu soit dépeint sous les traits d'une femme, mais cette solution reste selon moi acceptable car il s'agit d'une personne, et non d'une chose inanimée, comme cela est le cas pour les termes « voix » et « non ».

5.2.1.2. LA TRADUCTION DE NOMS COMMUNS PLURIELS

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 121, p.130, p. 132 (SF)	refugees	réfugiés	réfugié•e•s
p. 246 (SF)	(the) oppressed	opprimés	opprimé•e•s
p. 128 (SF)	enemies	ennemis	ennemi•e•s
p. 214 (SF)	guests	invités	invité•e•s

Comme vu précédemment, les mots n'ont pas de genre en anglais. Ces termes génériques, « *refugees* », « *immigrants* », « *enemies* », « *guests* », « *(the) oppressed* », peuvent donc désigner tout à la fois des femmes et des hommes. Dans ses poèmes, Rupi Kaur parle des êtres humains dans leur globalité et ne privilégie pas, ici, un sexe par rapport à l'autre.

Sabine Rolland, pour tous ces exemples, a choisi le masculin pluriel « neutre » (« réfugiés », « immigrants », « ennemis », « invités », « opprimés »). Il s'agit de l'usage normal. Cette solution a l'avantage d'être idiomatique et de ne pas heurter le lecteur ou la lectrice. En revanche, elle réduit la perception d'une présence féminine dans le texte.

Comme l'indique Dalila Morsly dans le chapitre « Revisiter la langue » du *Siècle des féminismes* de Gubin et al., « [...] les règles d'accord de genre, qui en s'effectuant au profit du masculin lui accorde un « pseudo » statut neutre, sont dénoncées comme autant de façons d'occulter les femmes » (Morsly, 2004, p. 320). Plusieurs options s'offrent alors à la traductrice féministe. Elle peut par exemple dédoubler le référent. On aboutirait alors à

« réfugiés et réfugiées », « immigrants et immigrantes », « ennemis et ennemies », « invités et invitées », « opprimés et opprimées ». Cette solution, bien trop lourde pour figurer dans un poème de Rupī Kaur (en raison de la concision de son écriture), n'est pas envisageable. Elle peut aussi utiliser une formulation double en recourant à un signe diacritique, un trait d'union, des parenthèses ou des barres obliques, par exemple (*ibid.*).

Dans ma traduction, j'ai donc choisi de rétablir le référent féminin lorsque je suis en présence d'un pluriel générique, en utilisant le point médian, une des techniques mise en avant par Luise von Flotow pour féminiser le texte (Von Flotow, 1997, p. 29). L'usage de l'écriture inclusive est encore récent et se répand peu à peu, mais il peut encore surprendre. Il pourrait donc s'agir d'un inconvénient lié à l'incompréhension d'une partie du lectorat. De plus, cette solution interpelle visuellement et peut stopper la lecture.

5.2.1.3. CHOIX D'UN GENRE GRAMMATICAL

La désinence des mots anglais ne permet pas toujours de clarifier le genre des noms en question. C'est le cas dans les exemples suivants. Si le contexte n'est d'aucune utilité pour résoudre ce problème, dans certains cas, il permet d'opter pour le féminin.

5.2.1.3.1. CONTEXTE INUTILE

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 15 (MH) ²⁷ , p. 30 (SF)	the therapist	le thérapeute (MH) la thérapeute (SF)	la psy

Certains termes anglais peuvent désigner à la fois une femme ou un homme et une analyse mésostructurale ne permet pas de désambiguïser. C'est le cas pour le terme « therapist ». Dans le poème en question, présent à la page 15 (MH), Rupī Kaur décrit une séance chez un ou une thérapeute. Rien dans le poème ne permet de pencher pour un sexe ou pour un autre. Le choix incombe donc à la traductrice. En revanche, dans le poème de la

²⁷ La pagination étant différente entre *milk and honey* et *lait et miel*, les pages indiquées font référence à l'édition anglaise.

page 30 (SF) (cf. Annexe 1), un vers permet d'élucider le problème : « i'm not sure how to answer her question ». Dans ce deuxième cas, il s'agit bien d'une thérapeute.

Sabine Rolland a opté pour un masculin dans *milk and honey* et un féminin dans *the sun and her flowers*. Ces solutions sont tout à fait acceptables, et il n'est pas nécessaire de traduire les deux occurrences uniquement par un féminin.

Personnellement, j'ai choisi de traduire les deux occurrences du terme par « la psy », pour deux raisons. Premièrement, pour féminiser le texte et pour casser la règle bien établie selon laquelle « le masculin l'emporte sur le féminin ». Rupī Kaur elle-même, dans *the sun and her flowers*, insiste sur la notion de « représentation » et donc sur la nécessité de montrer des femmes le plus souvent possible (representation / is vital, p. 239). Deuxièmement, et dans une perspective rythmique, par souci de concision. « Psy » étant plus court que « thérapeute », ce terme a l'avantage de ne pas alourdir le vers et de correspondre à une langue orale et quotidienne.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 158 (MH)	to the reader	à vous, lecteur ou lectrice	à toi lectrice

La solution adoptée par Sabine Rolland pour traduire le sous-titre « to the reader » est intéressante. Elle a choisi de s'adresser à la fois aux lecteurs et aux lectrices, adoptant par là-même une stratégie féministe : « parmi les nombreuses et les diverses propositions, on recommande notamment [...] d'utiliser les formulations doubles en recourant à divers procédés à la fois discursifs et graphiques (traits d'union ou parenthèses ou barres obliques ; *hommes et femmes* [...]) » (Morsly, 2004, p. 326). Dans ce même poème, elle utilise également des parenthèses pour faire apparaître la forme féminine (« stay strong » / « reste fort(e) »). En revanche, le choix du pronom « vous » pour traduire « you » donne un aspect plus formel que « toi ». Il est d'autant plus dommageable qu'il provoque une incohérence interne entre le tutoiement tout au long du poème et le vouvoiement final.

J'ai, quant à moi, traduit par le seul terme « lectrice ». Cette solution a l'inconvénient d'occulter la présence masculine, mais présente aussi l'avantage de faire pleinement ressortir la présence féminine contenue dans le terme épïcène « reader ». De plus, et cet argument est à prendre avec des nuances, il me semble que le public cible des recueils de Rupī Kaur, sans

l'être exclusivement, sont des jeunes filles. Le terme « lectrice » leur permettrait donc de se sentir directement concernées par le propos. Il s'agit d'une manipulation, c'est-à-dire une altération, du texte telle qu'entendue pour les traductions féministes québécoises dont j'ai parlé au chapitre 4. Cette solution, tout comme celle de Sabine Rolland, ramène à la vision binaire femme-homme. Nous aurions pu opter pour le terme « lectorat », solution qui ne met pas cette binarité en avant, mais qui peut paraître abstrait.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 120 (SF)	look at what <i>they</i> 've done the earth cried to the moon <i>they</i> 've turned me into one entire <i>bruise</i> - <i>green and blue</i>	regarde ce qu' <i>ils</i> ont fait cria la terre à la lune <i>ils</i> m'ont transformée en [meurtrissure] totale - <i>vert et bleu</i>	regarde <i>leur œuvre</i> cria la terre à la lune <i>iels</i> ont fait de moi une [meurtrissure] - <i>verte et bleue</i>

Dans ce poème, la Terre s'adresse à la Lune et se plaint du traitement que les humains lui ont infligé. C'est l'humanité tout entière qui est visée par la planète, les hommes et les femmes. Par ailleurs, le sous-titre fait à la fois référence aux couleurs de celle-ci (le bleu pour les océans, le vert pour les forêts), mais aussi à l'aspect que prend une ecchymose lorsqu'elle se forme.

Sabine Rolland a opté pour un masculin pluriel pour traduire le pronom « they », ce qui reste cohérent avec ses choix précédents. Le terme « meurtrissure » est juste sur le plan sémantique. On pourrait lui reprocher sa longueur (trois syllabes en français, contre une seule en anglais), d'autant plus qu'il est accompagné de l'adjectif « totale », ce qui alourdit encore le vers. En revanche, la traduction du sous-titre par « vert et bleu » me semble fautive. L'énumération de ces couleurs n'est pas indépendante du poème. Celles-ci font directement référence à la Terre, assimilée à un « bleu » (« bruise »), justement. L'interconnexion des termes est absente de cette traduction.

Toujours dans une perspective féministe, j'ai choisi d'utiliser le pronom mixte « iels » (prononcez /yɛl/), contraction des pronoms « ils » et « elles » (Viennot, 2017, p. 120). Selon Wiktionnaire, « il est utilisé aussi pour désigner un ensemble de personnes de genres connus mais variés » (« iels—Wiktionnaire », s. d.). Il peut surprendre un lectorat non averti qui rencontre ce pronom pour la première fois. A mon sens, « leur œuvre » est plus court que « ce qu'ils ont fait ». On obtient ainsi un alexandrin (« regarde leur œuvre / cria la terre à la

lune »), mètre classique en poésie française, tout de suite mis à mal par le décasyllabe final. Ce changement de rythme traduit bien, à mon avis, l'urgence du flot de paroles que déverse la Terre.

J'ai longtemps hésité entre plusieurs termes pour traduire « bruisse » : « bleu », « ecchymose », « hématome », « meurtrissure » ? J'ai rapidement exclu « bleu », qui créerait une interférence avec le terme « blue » présent dans le sous-titre, et qui est masculin, tout comme « hématome ». « Ecchymose » et « meurtrissure » ont tous deux l'avantage d'être féminins et de permettre la double référence du syntagme « verte et bleue » à « terre » et à « meurtrissure », comme en anglais. Toutes les pistes interprétatives sont ainsi respectées. Mon choix s'est finalement porté sur « meurtrissure » qui a, pour premier sens, « blessure », mais aussi, au sens figuré, celui de « peine » (exemple : les meurtrissures du cœur) (« Meurtrissure », Le Grand Robert, s. d.). Ce champ sémantique est d'autant plus intéressant qu'on peut lire « meurtre » dans ce mot : par la forme, le sens du poème est explicité.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p.87 (MH)	you were temptingly beautiful but stung when i got close	tu étais tellement belle mais hérissée d'épines [lorsque je m'approchai	tu étais irrésistiblement beau mais je m'y suis piquée

Dans ce poème, Rupī Kaur réactive un *topos* littéraire, celui de la jeune fille dont la beauté est traditionnellement comparée à une fleur. Il est appuyé par le dessin qui accompagne ces vers et qui représente une main saisissant une rose (cf. Annexe 2). Néanmoins, l'auteure renverse la métaphore en l'appliquant non pas à une femme, mais à un homme. De prime abord, rien ne semble grammaticalement indiquer qu'il s'agisse d'un homme. Le *je* lyrique s'adresse à un « you », qui pourrait tout aussi bien être une femme. Il faut donc s'intéresser à un autre plan, le plan typologique. En effet, nous avons vu au chapitre 2 que Rupī Kaur utilise les italiques lorsqu'elle présente un discours rapporté. Or, ici, ce n'est pas le cas. C'est donc « i » (elle-même) qui s'exprime. Et le « you » n'est autre que le pronom que l'on retrouve très souvent dans les deux recueils et qui se réfère à son ex-petit ami.

Par ailleurs, on peut noter que le premier vers est très long (8 syllabes), comme pour jouer sur le désir, l'attente, tandis que le deuxième vers est plus ramassé (6 syllabes). Il ne contient que des monosyllabiques, comme pour suggérer des piques.

La solution de Sabine Rolland me paraît donc relever d'un contresens. La traduction de « beautiful » par un féminin n'est pas confirmée par le contexte. Elle pourrait être justifiée si la poétesse parlait uniquement d'une rose, comme le dessin le suggère, mais les pistes interprétatives seraient alors réduites. Le poème est à prendre au sens métaphorique. En outre, il aurait fallu traduire « stung » par un masculin, « hérissé d'épines ». Il est à noter que le deuxième vers, au vu des remarques précédentes, est trop long. Le fait qu'il constitue un alexandrin, forme classique en français, le rend très doux à l'oreille et est donc à l'encontre de l'effet recherché.

Selon les conclusions de mon analyse, j'ai traduit « beautiful » par « beau ». Il a été plus difficile de trouver un équivalent au deuxième vers du fait de sa concision. J'ai néanmoins réussi à traduire le syntagme par un vers de 6 syllabes comprenant seulement un mot de 2 syllabes (« piquée »). Pour cela, il a néanmoins fallu éluder la deuxième partie du vers anglais « when i got close », qui est tout de même implicite dans le pronom adverbial « y ». Le tout résulte en une anacoluthie qui ajoute au caractère poétique du distique.

5.2.1.3.2. CHOIX INFÉRABLES GRACE AU CONTEXTE

Dans certains cas, le contexte permet de comprendre que le terme utilisé en anglais a pour référent une personne de sexe féminin.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 144 (SF)	newborns	nouveau-nées	nouvelles-nées

C'est le cas dans le poème *female infanticide / female feticide* (p. 145 SF) où il est clairement question de petites filles. Rupi Kaur y dresse l'historique des méthodes pour se débarrasser des bébés de sexe féminin, considérées comme ayant moins de valeur dans les régions asiatiques (« twelve hospitals [...] refuse to reveal a baby's gender to expecting families [...] located in areas with south asian immigrant populations »).

Sabine Rolland a opté pour l'équivalent classique, « nouveau-nées », qui féminise seulement la deuxième moitié du mot composé « nouveau-né », devenant ainsi « nouveau-nées ». Il s'agit de la forme qui semble la plus courante selon le *Trésor de la langue française* (« NOUVEAU-NÉE », TLFi, s. d.).

La dérivation « nouvelles-nées », moins courante mais néanmoins attestée, est la solution que j’ai adoptée. Elle présente les deux mots comme des adjectifs indépendants accordés selon le genre et le nombre (*ibid.*). Ce choix résulte, comme pour les exemples précédents, d’une volonté de faire apparaître le féminin dans la langue.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 169 (MH)	[i like the way the stretch marks on my thighs look human and that] we’re so soft	[j’aime la façon dont les vergetures sur mes cuisses ont l’air humaines et dont] nous sommes si doux	on est si douces

Le contexte permet de comprendre que le pronom personnel « we » dans le poème de la page 169 désigne des femmes. L’auteure y évoque des vergetures (« stretch marks ») et fait plus généralement l’éloge des femmes (« i love [...] how capable we are of feeling / how unafraid we are of breaking »).

La traduction de Sabine Rolland est étonnante : elle emploie un masculin (« doux »), solution qui n’a ici aucun sens. Or, le dessin qui accompagne le poème, représentant des silhouettes de femmes, permet d’éliminer la présence masculine dans le pronom « we » (cf. Annexe 3). Elle crée ainsi une ambiguïté en français et des pistes interprétatives fautives.

J’ai donc traduit « soft » par le féminin pluriel « douces ». Dans le souci de conserver l’oralité, j’ai également choisi de traduire le pronom personnel par « on », et non par « nous », plus formel, ce qui permet, par là-même, de raccourcir le vers pour se rapprocher du rythme anglais.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 228 (SF)	we need more love not from men but from ourselves and each other - <i>medicine</i>	nous avons besoin de plus d’amour pas de la part des hommes mais de notre part et les uns envers les autres - <i>médicament</i>	l’amour doit venir non des hommes mais de nous-mêmes et de chacune - <i>remède</i>

La difficulté de traduction réside dans le pronom réciproque « each other ». Rupī Kaur établit une distinction entre « men » et « ourselves ». Il semble donc raisonnable de penser que ce pronom, auquel s'associe le sujet « we », désigne les femmes. La poétesse fait ici référence au concept de sororité, qui consiste en l'entraide des femmes envers d'autres femmes. Par ailleurs, le verbe « need » est à prendre au sens premier, celui de l'obligation, et non celui de besoin :

need: **1** require (something) because it is essential or very important rather than just desirable.

2 expressing necessity or obligation. (« Need », *OED*, 2011)

De plus, on retrouve une occurrence de « each other » à la page 236 (SF), elle aussi traduite par « les uns avec les autres », alors que la poétesse sépare, à nouveau, les hommes (« they ») des femmes (auquel le pronom « ourselves » fait référence (cf. Annexe 4). Rupī Kaur fit ici référence à la compétition qui existe entre les femmes, et qui, selon les théories féministes, relève du patriarcat, autrement dit, des hommes.

(EN)	(FR1)
they threw us in a pit to end each other [...] we had to eat each other up to stay alive	ils nous ont jetés dans une fosse pour que nous en finissions les uns avec les autres [...] nous devons nous manger jusqu'au dernier pour rester en vie

Sabine Rolland a traduit « each other » par « les uns envers les autres », ce qui est, dans ce contexte-ci, un contresens (en plus d'alourdir considérablement le vers).

Dans le but de conserver la concision du texte de départ (4 mots / 3 mots / 3 mots / 3 mots – quasiment tous monosyllabiques), j'ai cherché à traduire « each other » par un seul terme, d'où « chacune », qui a demandé une modulation du premier vers pour que le reste du poème soit cohérent et qui fait pleinement apparaître le féminin dans le texte. La notion de réciprocité contenue dans le terme anglais « each other » est néanmoins diluée par ma traduction. Ce choix est appuyé par ma volonté de faire primer le rythme et l'efficacité du poème sur la littéralité sémantique.

5.2.1.3.3. EXEMPLE DE MANIPULATION DU TEXTE

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 135 (SF)	you are the hero of heroes the god of gods	tu es le héros des héros le dieu des dieux	tu es l'héroïne des héroïnes la déesse des déesses

Dans ce poème, Rupi Kaur s'adresse à sa mère et fait l'éloge de sa personne. Elle termine sa déclaration d'amour par des vers hyperboliques, la comparant à une personne héroïque (« hero ») et à une divinité (« god »). Le choix du masculin peut surprendre, peut-être est-ce pour réactiver, renverser l'image que l'on se fait de cette figure plutôt masculine en l'associant à une femme.

L'*Oxford English Dictionary* donne les définitions des termes « hero » et « god » :

hero: a person, typically a man, who is admired for their courage or outstanding achievements. • (in mythology or folklore) a person of superhuman qualities, in particular one of those whose exploits were the subject of ancient Greek legends. (« Hero », *OED*, 2011)

God: 1 (in Christianity and other monotheistic religions) the creator and ruler of the universe; the supreme being.

2 (god) a superhuman being or spirit worshipped as having power over nature or human fortunes; a deity. (« God », *OED*, 2011)

Ces définitions peuvent s'appliquer à un homme comme à une femme, même s'il semble que l'image de « hero » soit plus généralement rattachée à celle d'un homme (« typically a man »).

Sabine Rolland a choisi de traduire « hero » par le masculin « héros » et « dieu », le choix d'un genre étant nécessaire en français. Les pistes interprétatives sont les mêmes en anglais et en français, grâce à la neutralité du masculin employé comme générique.

Pour ma part, et dans le cadre de l'exercice de style que je me suis imposée et qui consiste à adopter une stratégie de traduction féministe, je suis intervenue sur le texte et ai traduit par des termes féminins (« héroïne », « déesse »). La critique qui pourrait être faite à ma traduction est son manque de fidélité par rapport au texte original. Cette manipulation du texte implique une modification des pistes interprétatives. De plus, le terme « héroïne » est long et pourrait être confondu avec son homonyme « héroïne » (drogue), même si ce sens est

écarté par le contexte. Tout comme précédemment, c'est la nécessité de féminiser ma traduction qui a prévalu.

5.2.2. TRADUIRE L'ORALITE

Selon moi, l'oralité, dans la poésie de Rupī Kaur doit pouvoir transparaître en français. Sa restitution passe notamment par le choix du registre courant, des temps, en fonction du registre auquel ils sont associés (le passé simple est perçu comme plus formel que le passé composé par exemple), mais aussi par le discours direct ou par la syntaxe.

5.2.2.1. TRADUIRE LES TEMPS

L'étude de la traduction des temps permet de mettre au jour les effets des différents choix sur la perception de l'oralité dans la langue cible.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 87 (MH)	i got close	je m'approchai	je m'y suis piquée

Je reprends un poème que j'ai étudié plus haut (cf. Annexe 2). Cet exemple est prototypique de l'ensemble de la traduction. En effet, Rupī Kaur utilise le *preterite*, qui peut se traduire par le passé simple ou le passé composé en français (Berland-Delépine, 2014, p. 129). *Le petit Grevisse* indique que « le passé simple ne s'emploie que dans la langue écrite [...] ; depuis le XVII^e siècle, il a été peu à peu supplanté par le passé composé dans l'usage oral » (Grevisse & Lits, 2005, p. 188).

Le choix de Sabine Rolland a pu être déterminé par la volonté de ne pas alourdir un vers déjà très long (« mais hérissée d'épines lorsque je m'approchai »). Cette forme présente de fait l'avantage d'être plus courte, mais l'inconvénient d'être très littéraire et de ne pas conserver le caractère oral de la langue de la poétesse. Par ailleurs, le choix du passé simple pour traduire le *preterite* anglais ne relève pas d'une démarche cohérente. En effet, la traductrice traduit ce dernier tantôt par un passé simple, comme c'est le cas ici, tantôt par un passé composé. Cette alternance peut s'observer dans la traduction du poème de la page 45 (MH) :

(EN)

(FR1)

when my mother was pregnant
with her second child i was four
i **pointed** at her swollen belly
[...]
my father scooped me in his tree trunk arms
and
said the closest thing on this earth
is a woman's body it's where the life comes
from
and to have a grown man tell me something
so powerful at such a young age
changed me to see the entire universe
rested at my mother's feet

quand ma mère était enceinte
de son deuxième enfant j'avais quatre ans
je **pointai** mon doigt vers son ventre gonflé
[...]
mon père me prit dans ses bras tronc d'arbre
et
me dit que le plus proche de dieu sur cette
terre
est le corps d'une femme c'est l'origine de la
vie et
cet adulte me disant quelque chose
d'aussi puissant alors que j'étais si jeune
m'**a fait** voir l'univers entier
reposant aux pieds de ma mère

L'unité temporelle est brisée au sein du poème de la page 87 (MH), et, plus largement, au sein du recueil. Aucune stratégie relative à la traduction des temps ne semble avoir été élaborée.

A la différence de Sabine Rolland, j'ai traduit « i got close » par un passé composé, « je m'y suis piquée ». j'ai usé du même temps pour toutes les autres occurrences de verbes au *preterite* afin de garder une cohérence interne et de véhiculer l'oralité de la poésie de Rupi Kaur.

5.2.2.2. TRADUIRE LE DISCOURS DIRECT

Dans ses recueils, il n'est pas rare que Rupi Kaur s'adresse directement à son lectorat, en employant le pronom « you », à une personne de son entourage ou qu'elle rapporte les paroles de quelqu'un d'autre.

Page

(EN)

(FR1)

(FR2)

p. 140
(MH)

i will tell **you** about selfish people

je vais **vous** parler des
[égoïstes]

laisse-moi **te** parler des égoïstes

Rupi Kaur s'adresse ici à son lectorat. Les sujets qu'elle aborde, dans ses poèmes, sont très intimes, fruits de son expérience personnelle, à la suite de ses relations amoureuses notamment. Le lien qui s'établit entre elle et la personne qui lit ses recueils s'apparente donc à la relation que peuvent entretenir deux amies qui se racontent leur vie, leurs déconvenues, ou qui se donnent des conseils (il me semble en effet, après lecture des recueils dans leur

entièreté, que nous sommes en présence d'une œuvre écrite par une femme qui parle à d'autres femmes). Dans le poème de la page 140 (MH), la poétesse y dresse un portrait des égoïstes et met en garde « you » contre ces derniers.

Dans la *Grammaire anglaise de l'étudiant*, Berland-Delépine précise que la distinction, qui existe en français, entre les 2^e personnes du singulier et du pluriel, s'est effacée en anglais :

La 2^e personne du singulier, archaïque [...], étant remplacée par la 2^e personne du pluriel, on se sert des mêmes formes que l'on s'adresse à une ou plusieurs personnes. (Berland-Delépine, 2014, p. 405)

Dans la langue anglaise, le pronom personnel sujet « you » peut donc correspondre à un singulier ou à un pluriel. La distinction entre le tutoiement et le vouvoiement n'existe pas, ce qui n'est pas le cas en français. Derrière le pronom « you » peuvent donc se cacher une personne tutoyée, plusieurs personnes tutoyées, une personne vouvoyée ou plusieurs personnes vouvoyées.

Comme nous l'avons vu dans la partie 5.2.1.3.1. (« to the reader », p. 158 MH), Sabine Rolland a traduit « you » par la deuxième personne du pluriel. Ici encore, elle utilise le pronom personnel « vous », qui peut être considéré comme englobant l'ensemble du lectorat de Rupī Kaur. Ce choix est correct sémantiquement mais ne reflète pas l'oralité des recueils et ne reproduit pas l'intimité qui est créée entre Rupī Kaur et sa lectrice potentielle.

J'ai donc choisi de traduire les « you » par la deuxième personne du singulier, pronom qui reflète mieux, à mon sens, le genre de relation que souhaite instaurer la poétesse à travers son œuvre.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 71 (SF)	[i can't blame myself for having a hole the size of your manhood in my chest anymore] it's too heavy to carry your [guilt]	[je ne peux plus m'en vouloir d'avoir un trou de la taille de ta virilité dans ma poitrine] elle est trop lourde à porter ta [culpabilité]	ta culpabilité est trop lourde à [porter]

Dans le poème de la page 71 (SF) (cf. Annexe 6), Rupī Kaur s'adresse à son ancien amant sur le ton du reproche. Il s'agit d'un des plus longs poèmes du recueil, dans lequel la jeune femme s'épanche sur une expérience douloureuse, celle d'un viol, mot qui n'est jamais employé, mais qui plane implicitement sur tout le texte. Dans la première moitié, elle en

raconte les circonstances, tandis que dans la deuxième, elle décrit son état d'esprit, des années plus tard. Le vers sélectionné ici se situe dans la deuxième partie.

La traductrice a fait un choix qui détone par rapport à son comportement traductif habituel, lequel consiste à rester très proche de la structure source et de calquer la syntaxe. Ici, elle opère une modulation et ne suit pas l'ordre canonique en rejetant la reprise anaphorique du sujet en fin de vers (« elle [...] ta culpabilité »). Ce tour, très oral, est d'autant plus pertinent qu'il s'inscrit dans un mouvement plus large de lassitude. J'en veux pour preuve les deux occurrences de l'expression « i'm tired », de même que les syntagmes suivants, tous présents au sein de la même strophe : « it's too heavy [...] i'm setting it down », « it's too much » ; on peut également relever les nombreuses tournures négatives (« can't »). « [E]lle est trop lourde à porter ta culpabilité » est donc un moyen astucieux de fusionner la forme et le fond en plaçant le terme « culpabilité », noyau du vers, en dernière position, pour le mettre en relief. Cette postposition imite la postposition anglaise. Cela accentue la pesanteur, à la fois physique et morale, qu'exprime par ailleurs le terme anglais « heavy ».

Ma traduction suit l'ordre canonique français et ne présente aucune particularité stylistique : le vers est non marqué. Ce n'est qu'en lisant la traduction de Sabine Rolland et en m'interrogeant sur les raisons qui l'ont poussée à traduire ce vers comme elle l'a fait que je me suis rendu compte que ma traduction était plate et ne rendait pas justice au travail stylistique de Rupī Kaur. On pourrait presque parler de sous-traduction car il n'y a d'emphase ni sur le terme « heavy », ni sur le terme « guilt ».

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 165 (SF)	[he makes sure to look right at me as he places his electric fingers on my skin] <i>how does that feel</i>	[il veille à me regarder droit dans les yeux lorsqu'il pose ses doigts électriques sur ma peau] <i>tu ressens quoi</i>	<i>tu aimes ça</i>

Dans cet exemple (cf. Annexe 7), le syntagme concerné est en italique. Comme nous l'avons vu au chapitre 2, l'usage de cette graphie est directement lié au discours direct dans le poème. Il introduit les paroles rapportées des personnes autres que le *je* lyrique. Il peut s'agir de personnes réelles comme la mère de Rupī Kaur, une esthéticienne, ou d'éléments naturels, comme la Terre ou la Lune.

Le poème de la page 165 SF décrit un moment d'intimité entre la poétesse et son amant. La question « *how does that feel* » est posée au début par le jeune homme, qui la caresse du bout des doigts. Elle apparaît comme une question rhétorique : celui-ci n'attend pas vraiment de réponse. La jeune femme elle-même n'est pas prête à en donner une, car elle n'en est pas capable : « *responding is out of the question* ».

En traduisant ce syntagme par « *tu ressens quoi* », traduction littérale, Sabine Rolland respecte la concision qui s'impose avec ce groupe de trois mots. De plus, l'oralité est restituée par l'absence d'inversion sujet-verbe, normalement utilisée à l'interrogative, mais très courante à l'oral. Néanmoins, cette traduction ne me semble pas idiomatique. La question « *tu ressens quoi* » appelle une explication plus ou moins détaillée des sensations et sentiments de la jeune femme, alors que la question initiale est simplement un moyen, pour l'amant, de valider son action. La réponse est, en quelque sorte, le frisson (« quiver ») qui la parcourt : « *he [...] knows this is what satisfaction looks like* ».

Dans une telle situation, la question qui vient naturellement est « *tu aimes ça* », question à laquelle on pourrait répondre « *oui* » ou « *non* », tout comme l'on pourrait répondre « *good* » à « *how does that feel* ». J'ai, moi aussi, décidé de ne pas faire l'inversion sujet-verbe pour garder le caractère oral de la question, que j'ai voulu courte pour plus de concision. Cette formulation peut passer pour présomptueuse. Elle est néanmoins justifiée par le vers qui suit « *how does that feel he asks* » : « *commanding my attention* ».

5.2.2.3. LA SYNTAXE

Comme nous venons de le voir, l'oralité est parfois véhiculée, dans la traduction, par des effets syntaxiques, notamment par l'absence d'inversion dans une structure interrogative, comme nous venons de le voir plus haut, mais elle peut également être marquée par l'absence d'inversion du sujet et du verbe introducteur de paroles, comme dans l'exemple suivant :

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 31 (SF)	<i>well i tell her [...] i don't think love is him [anymore i repeat</i>	<i>en fait je lui dis [...] je ne pense pas que [l'amour soit encore lui je répète</i>	<i>je lui dis eh bien [...] je répète je ne pense plus [qu'il soit l'amour</i>

En français, l'usage veut que l'on inverse le sujet et le verbe introducteur, lorsque celui-ci est placé après le discours direct. La traduction attendue serait donc « *eh bien lui dis-je* » et « *je ne pense plus qu'il soit l'amour* répété-je ». Ces formes sont très formelles et sont courantes dans la langue écrite, notamment en littérature. Dans le contexte qui est le nôtre, elles ne sont pas adéquates, car elles ne véhiculent pas l'oralité du texte.

Par ailleurs, la séquence sujet-verbe-complément est tout à fait naturelle lorsqu'il s'agit d'introduire du discours direct en anglais. Elle n'a pas la même valeur en français. Elle est parfois utilisée en littérature pour éviter l'inversion et reproduire un ton parler²⁸. Inhabituel, le tour « je lui dis », employé par Sabine Rolland dans sa traduction, paraît très oral, ce qui est cohérent avec le ton général de l'œuvre. En revanche, il n'est pas naturel, car non employé dans la langue parlée quotidienne, mais cherche, de manière artificielle, à reproduire une syntaxe orale. C'est donc davantage un stratagème littéraire. Il pourrait donc choquer le lectorat, ce qui aurait l'inconvénient de compromettre la fluidité de la lecture.

Dans le but de ne pas interrompre la continuité du vers, j'ai antéposé les verbes introductifs et les ai placés avant le discours direct, ce qui me permet de ne pas pratiquer l'inversion sujet-verbe habituelle.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 36 (SF)	[i could not lift my eyes to meet eyes with someone else] looking felt like betrayal	[je ne pouvais pas lever les yeux pour croiser le regard de quelqu'un d'autre] regarder c'était comme [une trahison]	regarder avait un goût de [trahison]

Le vers à traduire présente la particularité d'être formé de deux verbes de perception : « looking » et « felt ». On remarque également une allitération en /k/ (« looking », « like ») et en /t/ (« felt », « betrayal »). Enfin, le lexique employé est standard et ne relève pas d'un registre particulièrement soutenu.

Dans la traduction de Sabine Rolland, la proposition est mise en relief grâce au tour présentatif « c'était », qui vise à traduire la comparaison introduite en anglais par « like ». Cette solution présente l'avantage d'être très orale et naturelle en français. En revanche, elle

²⁸ On retrouve par exemple ce tour chez Céline (*Voyage au bout de la nuit*, 1932) ou dans la traduction de Laetitia Devaux du roman jeunesse publié chez Gallimard Jeunesse, *Saba, Ange de la Mort* (*Blood Red Road*, Moira Young, 2011).

ne conserve pas le champ lexical de la perception dont font partie les mots « looking » et « felt ».

Ma traduction a suivi une autre direction. Contrairement à celle de Sabine Rolland, elle n'est pas marquée syntaxiquement et suit l'ordre canonique français. Elle a été guidée par mon choix de traduire « felt » par « avoir un goût », pour garder une métaphore sensorielle, qui, elle, a été éliminée dans la traduction publiée. Elle est beaucoup moins orale et plus littéraire que l'original.

5.2.2.4. LES CHOIX LEXICAUX

Certains choix lexicaux peuvent également produire des effets d'oralité dans les recueils de Rupi Kaur, d'autres demandent de se pencher sur la possibilité de traduire par des anglicismes.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 76 (MH)	[half tired and] sick of it	[moitié] las de tout ça	[moitié] lassé
p. 140 (MH)	[that isn't romantic.] it isn't sweet	[ce n'est pas romantique.] ce n'est pas chic	[ce n'est pas romantique.] ce n'est pas mignon
p. 65 (SF)	[why did you ...] were you lazy	[pourquoi as-tu ...] as-tu eu la flemme	[pourquoi as-tu ...] par paresse

Dans les exemples ci-dessus, la poétesse emploie des tournures familières qui appartiennent à la langue parlée.

La traduction de Sabine Rolland est hybride : certains choix traductifs relèvent du registre familier, tandis que d'autres relèvent du registre soutenu. Le terme « las » n'est plus souvent utilisé dans une conversation courante. Le *Larousse* en ligne le qualifie d'ailleurs de « littéraire ». Sa rareté détonne avec la familiarité de l'expression anglaise. En revanche, ce terme présente l'avantage de comprendre les deux sens qui sont exprimés en anglais, à savoir la fatigue (« tired ») et la lassitude (« sick of it ») : selon le *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi), une personne lasse éprouve à la fois « de la fatigue physique » et « de la fatigue morale ». Pour éviter le problème du registre, il suffirait d'opter pour le synonyme appartenant au registre courant : « lassé ».

L'emploi qui est fait ici de l'adjectif « chic » est vieilli : selon le TLFi, qui indique la fréquence littéraire de ces termes, il s'emploie moins, au XX^e siècle, au sens de « généreux,

sympathique » (le sens ici), qu’au sens de « élégant ». En outre, selon moi, « sweet » s’associe ici avec « romantique », ces deux termes appartenant au registre amoureux. Je l’ai donc traduit par un terme qui en fait lui aussi partie, « mignon ».

Au contraire, selon le TLFi, le mot « flemme » appartient au registre familier. Il correspond cependant au ton oral du recueil. Cependant, d’un point de vue euphonique, le vers est difficile à prononcer : on observe le son /u/ deux fois de suite (« as-tu eu »). Afin d’éviter cela, outre la substantivation (« par paresse »), j’ai éludé le groupe verbal (« était-ce »), qui aurait apporté un ton trop soutenu au vers. Quant au mot choisi, « paresse », il peut être considéré comme étant d’un registre plus soutenu que courant. Néanmoins, j’ai conservé ce terme en raison du sens second qui lui est attribué, l’évocation des sept péchés capitaux, qui m’a paru intéressante, d’autant plus qu’il crée un écho avec le sous-titre (« *conversations with god* »), référence au dieu monothéiste.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 97 (MH)	[i am not] street meat [i am homemade jam]	[je ne suis pas une] pute [je suis de la confiture maison]	[je ne suis pas un] morceau de viande [je suis de la confiture maison]

Dans ce poème (cf. Annexe 12), Rupi Kaur s’adresse à son ex-petit ami et, par le biais de métaphores et d’hyperboles, lui montre qu’elle a plus de valeur que le peu de considération qu’il lui accordait (« i make bridges tremble », « i am the crackle of a fireplace »). Elle utilise de nombreux balancements entre deux termes, comme ici entre « street meat » et « homemade jam ». Ces deux expressions introduisent une métaphore culinaire, « meat » signifiant « viande » et « jam » voulant dire « confiture ». De plus, on observe une opposition entre les termes « street » (« rue ») et « homemade » (« maison »), entre extérieur et intérieur, inhospitalier et familier. Enfin, on peut noter une assonance en /i:/ (« street », « meat »).

La vulgarité fait partie intégrante de l’oralité des recueils de la poétesse : on retrouve par exemple les occurrences « i want goddamn difficult » (p. 56 MH), « i feel like shit » (p. 32 SF) et ici, « street meat », qui a le sens de « prostituée » (« Street meat », Urban Dictionary, s. d.). Bien que, sémantiquement, le terme « pute » soit un équivalent possible de « street meat », cette solution détruit la métaphore culinaire introduite par le parallélisme entre « street meat » et « homemade jam ». Cette traduction choque d’autant plus la personne qui lit

le poème que les liens logiques entre elle et le reste du poème sont ténus. Les pistes interprétatives suggérées par le poème anglais sont réduites au seul sens propre du terme.

Il m’a semblé important de conserver la référence culinaire pour la cohérence globale du poème. Le terme « street meat » rappelle en effet le terme « street food », qui correspond à de la cuisine de rue, du *snacking* par exemple. En ce sens, la signification du vers anglais serait, si l’on glose : je ne suis pas un *fastfood*, quelque chose de piètre qualité que tu trouves au coin de la rue, mais quelque chose de doux et de fait avec amour. Dans ce contexte, il me semble difficile de conserver, en français, toute la richesse de la sémantique du terme.

J’ai voulu garder l’aspect sexuel du terme « street meat » en l’alliant à la métaphore culinaire. L’équivalent qui me paraît le plus usuel en français est « morceau de viande ». Il a l’avantage de faire directement référence à un aliment – et d’être la traduction littérale de « meat » –, mais aussi de suggérer une interprétation analogue au terme anglais. En effet, il s’agit d’une expression que l’on emploie facilement dans les cas de harcèlement de rue. Par exemple, Léa Seydoux, agressée par Harvey Weinstein, l’utilise dans une tribune du journal *The Guardian* (Affaire Weinstein. Léa Seydoux : "Comme si j’étais un morceau de viande", *The Guardian*, 27 octobre 2017). Cette traduction diffère du vers anglais en ce qu’elle atténue la vulgarité du terme « street meat ». Certaines pistes interprétatives, comme c’est également le cas de la traduction de Sabine Rolland, sont éludées.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 172 (SF)	<i>checklist</i>	<i>liste de vérifications</i>	<i>check-list</i>

Le terme « checklist » pose la question de la possibilité de faire des anglicismes dans la traduction. Dans le poème de la page 172 (SF), Rupī Kaur pose les quelques questions qui lui traversent l’esprit lorsqu’elle rencontre un nouveau petit ami potentiel : « is this person going to be / someone i still laugh with », « do i see us evolving into / new people by the decade ». Le terme « checklist » intervient à la fin du texte, en guise de sous-titre. Il correspond aux prérequis devant être validés par la poétesse avant de poursuivre une relation.

Sabine Rolland a produit un équivalent français dans sa traduction, « liste de vérifications ». C’est d’ailleurs l’équivalent donné par Termium dans la plupart de ses fiches (Termium Plus, Gouvernement du Canada, 2009) et par France Terme (« liste de vérification », FranceTerme, s. d.). Il correspond cependant à la liste des opérations à

effectuer avant la mise en œuvre d'une action : les domaines qui se rattachent à ce terme sont d'ordres technique ou scientifique. Cet équivalent est donc à éviter car il n'a pas une signification aussi précise en anglais dans le présent contexte.

Le terme « check-list » est attesté en français. Il apparaît sous cette orthographe dans le *Larousse* en ligne (« check-list », Larousse, s. d.). Il me semble également que, dans le langage courant, on utilise cet anglicisme assez facilement. En le conservant, on conserve également l'oralité.

5.2.3. TRADUIRE LE RYTHME

Le rythme est partout. Comme nous l'avons vu dans les sous-parties précédentes, il ne peut se détacher des autres difficultés de traduction que nous avons déjà rencontrées. Dans cette sous-partie, je vais le traiter en tant que tel et l'étudier d'un point de vue purement poétique.

5.2.3.1. TRADUIRE LES SONORITES

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 89 (MH)	[the next time you have your coffee black you'll] taste the bitter state	[la prochaine fois que tu auras ton café noir tu goûteras] l'état d'amertume	goûter les grains aigres

Dans le poème de la page 89 (MH) (cf. Annexe 8), Rupi Kaur fait une analogie entre un café noir et l'état de dépendance que l'on peut ressentir envers quelqu'un qui nous est nocif. Le syntagme sélectionné est intéressant pour son jeu de mots. En effet, le lecteur ou la lectrice ne peut s'empêcher de se rappeler l'expression « bitter taste » (« goût amer ») en lieu et place de « bitter state » (littéralement, « état d'amertume »). Il s'agit là d'une anagramme (« taste » / « state »). On peut également noter l'allitération en /t/ – chaque mot du syntagme contient un ou plusieurs *t*, consonne dentale. Celle-là, par sa dureté, renforce le caractère désagréable du vers.

La traduction de Sabine Rolland est une traduction mot à mot du syntagme anglais. Elle ne fait pas apparaître la figure de style. En outre, le rythme du vers anglais est saccadé. La longueur du terme « amertume » allonge le vers avec ses 3 syllabes et ne produit donc pas le même effet. En revanche, d'un point de vue sémantique, le choix de ce terme est heureux car il joue sur les deux significations du mot, données par le TLFi :

A.– Au propre. [En parlant d'une boisson, d'un aliment ou d'une substance quelconque] Saveur amère.

B.– Au fig. Sentiment (ou caractère propre du sentiment) mêlé de découragement et de rancœur, éprouvé à la suite d'un échec, d'une désillusion. (« AMERTUME », TLFi, s. d.)

Ces deux sens correspondent à l'équivocité du terme anglais « bitter ».

Pour ma part, j'ai voulu conserver la figure de style et ai trouvé une allitération en /g/ (« goûter », « grains », « aigres »). Il m'a également fallu garder, pour une question de cohérence interne, l'image du café, d'où les « grains ». Enfin, « amers » ne présentant pas de lettre *g*, j'ai dû trouver un synonyme qui en ait une. L'adjectif « aigre » n'a pas exactement le même sens qu'« amer », mais ils s'emploient tous deux pour décrire une sensation gustative désagréable. Ce mot contient, de plus, les mêmes lettres que le mot « grains », à l'exception du *n*, ce qui en fait presque une anagramme.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 44 (SF)	[your absence is] missing limb	[ton absence est un] membre amputé	membre manquant

Le poème de la page 44 SF fait partie des poèmes les plus courts des recueils et sonne comme une sentence : « your absence is a missing limb ». Rupi Kaur emploie, ici aussi, une figure de style, une assonance en /i/ (« missing », « limb »).

La traduction de Sabine Rolland reproduit ce trope avec la répétition du phonème /ã/ (« membre », « amputé »). Cependant, elle ne reproduit que l'une des interprétations possibles du terme « missing » :

1. *Absent and of unknown whereabouts* ;
2. *Not present when expected or supposed to be.* (« Missing », OED, 2011)

Dans ma traduction, j'ai conservé la répétition avec l'occurrence du phonème /ã/ à trois reprises (« membre », « manquant »). De plus, le terme « manquant » permet une

allitération en /m/ (« **m**embre », « **m**anquant »). Il joue également de l’ambiguïté du mot anglais « missing », qui peut tout aussi bien s’appliquer au membre lui-même (une amputation) qu’à celui qu’il désigne en fait, la personne aimée (le manque dû à l’absence).

5.2.3.2. REAGENCEMENT DES VERS

Il n’est pas rare que Sabine Rolland intervienne dans l’agencement des vers et qu’elle transforme les poèmes, que ce soit dans *milk and honey* ou dans *the sun and her flowers*. Par exemple, dans le poème de la page 95 (MH) (cf. Annexe 9), elle brise l’anaphore, caractéristique du poème : les 5 vers qui le constituent commencent tous par le pronom personnel « i ». En français, il n’y en a que 4 : « [...] je suis partie parce que / plus je restais moins / [...] » au lieu de « [...] je suis partie car plus / je restais moins / [...] ».

Les manipulations textuelles passent aussi par la transformation des sous-titres. Parfois, elle en ajoute un en français alors qu’il n’y en a pas dans le poème original : par exemple, à la page 110 (SF), elle transforme le dernier vers, « healing is everyday work », en sous-titre, « - *guérir est un travail de tous les jours* ». Parfois elle intègre le sous-titre présent en anglais au poème français : à la page 104 (SF), le sous-titre devient le dernier vers du poème (« - *i am both the poison and the antidote* » / « je suis peut-être à la fois le poison et l’antidote »).

Voici un autre exemple de manipulation :

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 108 (SF)	i am the longest relationship of my life isn't it time to nurture intimacy and love with the person i lie in bed with each night - <i>acceptance</i>	je suis la plus longue relation de ma vie ne devrais-je pas nourrir le même amour et le même pardon en moi-même que chez les autres - <i>je suis la personne avec laquelle je [dors tous les soirs</i>	je suis la plus longue relation de ma vie il serait temps de cultiver une intimité et un amour avec la personne qui dort chaque soir dans mon [lit - <i>acceptation</i>

Le thème central de ce poème est l’acceptation de soi, qui passe par un retour de son attention sur sa propre personne. On constate que tout repose sur une harmonie imitative. En effet, les deux premiers vers du poème encadrent les autres par leur longueur (5 et 6 mots), comme des bras qui les enserrant. Le superlatif « longest » accentue davantage cette

impression. Par ailleurs, les premier et dernier vers commencent tous les deux par le pronom personnel « i », sujet au cœur du poème. Enfin, les vers courts accentuent le repli sur soi : le terme « intimacy », en exergue au quatrième vers, est d'ailleurs au cœur du poème.

En ce qui concerne la traduction française, nous sommes en présence d'une traduction ontologique. En effet, Sabine Rolland écrit des choses en français qui n'existent pas en anglais. Elle fait le choix radical d'éliminer certaines informations (« intimacy », « acceptance ») et d'en rajouter d'autres (« le même pardon [...] que chez les autres »). Les pistes interprétatives sont alors totalement différentes en anglais et en français. Cette transformation au niveau de l'interprétation entraîne un éloignement du thème central du poème l'acceptation de soi, et met l'accent sur tout autre chose, le fait que la poétesse dorme avec elle-même toutes les nuits. Par ailleurs, nulle trace d'harmonie imitative : le poème est ramassé sur lui-même à la suite des fusions entre deux vers (« i am the longest relationship / of my life » / « je suis la plus longue relation de ma vie », par exemple). Cela a pour effet de détruire le sens même du poème.

Pour ma part, j'ai voulu respecter la versification. Je n'ai pas réussi à conserver l'emphase sur le pronom « i ». En effet, une proposition comme « [la personne] avec qui / je dors » aurait rallongé l'avant-dernier vers (ce qui aurait été contraire au sens du poème). Elle aurait aussi entraîné une multiplication des prépositions et des pronoms relatifs, indigeste en français. Les vers centraux (« nurture intimacy / and love / with [...] ») ont été difficiles à articuler en raison de leur référent commun, « the person ». Les termes « intimité » et « amour » demandent des prépositions différentes en fonction de l'article qu'on leur attribue (« de l'intimité » / « une intimité » ; « de l'amour » / « un amour »). J'ai opté pour la préposition « avec » qui convient aux deux termes. Néanmoins, le résultat ne me semble pas idéal.

5.2.3.3. LONGUEUR DES VERS

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 65 (MH)	how do you turn a forest fire like me so soft I turn into running water	comment fais-tu pour transformer un feu de forêt comme moi si doucement que je me transforme en cours d'eau	comment m'adoucir moi feu de forêt et me changer en cours d'eau

Le poème de la page 65 (MH) est très concis. La plupart des mots sont des monosyllabiques répartis sur quatre vers. On peut noter la présence de répétitions de sonorités dans des mots proches textuellement (« forest » / « fire », « so » / « soft ») et une allitération en /t/ : « forest » / « soft » / « turn » / « into » / « water » (prononciation britannique).

La traduction de Sabine Rolland est visuellement très différente de l'original. Le nombre de mots est lui aussi plus important en français : 5 mots / 6 mots / 6 mots / 4 mots contre 4 mots / 5 mots / 5 mots / 2 mots, pour la plupart monosyllabiques. En français, beaucoup de termes font plus de deux syllabes. Il n'y a donc pas le même effet. Alors que le poème anglais est plus énergique, sous l'influence du « feu », le poème français est plus lent, comme le « cours d'eau ».

Dans ma traduction, j'ai gardé la structure anglaise ainsi que la figure de style. Pour ce faire, j'ai transformé l'allitération en /t/ du poème en anglais en allitération en /m/ (« comment » / « m'adoucir » / « moi » / « me ») et l'ai renforcée d'une allitération en /f/ (« feu » / « forêt »).

Sabine Rolland et moi avons deux interprétations différentes de ce poème, sans doute liées au référent derrière le pronom « you ». Sabine Rolland le définit comme le petit ami de la poétesse, capable de maîtriser sa fougue. Je l'interprète plutôt comme un pronom générique, équivalent du « on » français. Ce que le poème exprime, alors, c'est que la jeune femme est indomptable. Cette vision m'apparaît comme plus féministe, car elle diffuse l'image d'une femme émancipée.

5.2.4. DIFFICULTES LEXICALES

Les difficultés lexicales concernent principalement la traduction des concepts et demandent une réflexion sur les connaissances encyclopédiques du public cible.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 95 (SF)	[said i can avoid all this trouble If i just learn] to act like a lady	[elle me dit que je peux éviter tous ces problèmes si j'apprends simplement] me comporter en lady	bien me tenir

Dans ce poème intitulé « the art of growing » (cf. Annexe 10), Rupī Kaur raconte les changements qui s'opèrent lors de la puberté, notamment le regard des autres et le sien sur son corps, et dénonce les injonctions qui sont faites aux jeunes filles dès leur plus jeune âge, notamment se tenir correctement (« i must not dress with my breasts hanging », « i should sit with my legs closed », « act like a lady »).

Selon l'*OED*, le terme « lady », dans ses sens premiers, désigne en anglais :

1 (in polite or formal use) a woman.

2 a woman of superior social position; (**Lady**) (in the UK) a title used by peeresses, female relatives of peers, the wife and widows of knights, etc.; a courteous or genteel woman. (« Lady », *OED*, 2011)

Le terme « lady », en français, renvoie à une réalité culturelle très fortement associée au Royaume-Uni. À l'origine, il s'agit, « [e]n Grande-Bretagne [, du] titre des épouses et des filles de pairs du Royaume-Uni ». Par extension, ce terme désigne une :

1 Dame de l'aristocratie anglaise.

2 Dame anglaise. P. ext. Femme distinguée. (« LADY », *TLFi*, s. d.)

Rupī Kaur emploie ce terme au sens de « femme distinguée ».

En français, deux solutions s'affrontent : « lady » ou « dame ». Ce dernier terme est polysémique. L'un des sens attestés est le même que celui de « lady », c'est-à-dire qu'il s'emploie pour désigner une « femme d'un certain rang », qu'elle soit noble ou bourgeoise, mais il désigne également une femme « de petite vertu » (« DAME », *TLFi*, s. d.). L'expression « se comporter comme une dame » peut paraître vieillie en français, alors qu'elle reste courante en anglais. On trouve par exemple un article sur le site populaire Wikihow en date du 26 septembre 2019 intitulé « How to be a lady » (« How to Be a Lady », Wikihow, 2019). L'expression « se comporter en lady », solution choisie par Sabine Rolland, n'est, elle, pas attestée en français et demande d'utiliser un anglicisme, ce qui est toujours délicat en traduction car il est possible qu'une partie du public ne comprenne pas le terme.

Une troisième solution serait de gloser et, ainsi, de contourner le problème lié au terme « lady », ce qui permettrait d'aboutir à une autre expression, « bien se tenir ». Ce choix s'expose néanmoins au risque de la sous-traduction, car il reste vague. C'est la solution que j'ai retenue car elle me paraît être la seule idiomatique : il est naturel de s'entendre dire « tiens-toi bien ! » lorsque l'on se fait réprimander. En revanche, cette solution évacue la référence explicite à une « femme » présente dans l'original. Une traduction telle que « fille

de bonne famille » pourrait être envisagée, si ce n'est qu'elle allongerait considérablement le vers. Cependant, la référence féminine n'est pas totalement éludée du poème car, quelques vers plus haut, le vers « like a woman oughta », paraphrase du vers étudié ici, pourrait être traduit par « comme une femme doit le faire », et donc suppléer au changement de perspective de ma traduction.

Dans ce même poème, « the art of growing », on retrouve également ce qui s'apparente à un slogan, « slut shaming is rape culture », première partie d'un distique : « slut shaming is rape culture / virgin praising is rape culture ».

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 96 (SF)	slut shaming	humiliation des salopes	<i>slut-shaming</i>

Certains concepts féministes, la plupart du temps élaborés dans le monde anglosaxon, ne trouvent pas leur équivalent en langue française. C'est le cas, par exemple, des termes *agency*, *gender mainstreaming* ou *queer* (Mazzone, 2019, pp. 1749-1750). Dans *the sun and her flowers*, Rupi Kaur emploie le terme *slut shaming*, concept renvoyant à la stigmatisation de femmes qui auraient un comportement « hors-normes », voire immoral, comme en s'habillant « comme des prostituées » (« Slut-shaming », Wikipédia, 2019). Or, en français, aucun équivalent attesté n'est disponible. L'usage tend à faire prévaloir l'anglicisme, accompagné le plus souvent d'une traduction française explicative. A titre d'exemple, l'article « Slut-shaming » de Wikipédia recense les expressions « intimidation (ou humiliation) des salopes » et « couvrir de honte les salopes » (*ibid.*). De même, dans un article de madmoiZelle.com que beaucoup d'autres sites citent en référence, l'équivalent donné est « stigmatisation des salopes » (Lady Dylan, 2017).

Sabine Rolland a opté pour une des expressions périphrastiques vues précédemment, « humiliation des salopes ». Elle s'intègre parfaitement dans le distique : « parce que l'humiliation des salopes est une culture du viol / que la glorification des vierges est une culture du viol ». Néanmoins, ces deux vers sont très longs et perdent de leur efficacité par rapport à la version anglaise, entendue comme un slogan.

Le concept étant encore flottant en français, il m’a paru bon de garder l’expression anglaise avec une orthographe française, « slut-shaming » (avec tiret) et en italique, comme le veut la norme typographique en matière de mots d’origine étrangère. Avec cette solution, on perd le dynamisme de l’anglais pour obtenir : « car le *slut-shaming* c’est la culture du viol / glorifier les vierges c’est la culture du viol ». Cette proposition n’est pas entièrement satisfaisante et n’est pas meilleure que la traduction publiée, si ce n’est qu’elle est plus courte.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 220 (SF)	she is not a porn category [...] - daddy issues is not a punch line	elle n’est pas un plan cul [...] - les problèmes de papa ça n’est pas de la blague	elle n’est pas une catégorie porno [...] - les <i>problèmes père/fille</i> ne sont pas un fantasme

Dans ce poème, Rupri Kaur dénonce à nouveau la stigmatisation, le *slut-shaming*, dont souffrent certaines femmes du fait de leur façon de s’habiller qui fait croire à certains hommes qu’elles sont des filles faciles (« she is not needy or easy or weak »). Elle fait ainsi référence à la vision fantasmée des femmes partagée par beaucoup d’hommes à travers la pornographie (« porn category », « daddy issues »).

La traductrice a choisi de traduire « porn category » par « plan cul ». La vulgarité du terme n’est pas le problème ici. La poétesse emploie parfois, comme nous l’avons vu, un langage familier, voire vulgaire, (« i want goddamn difficult », p. 56 MH ; « i feel like shit », p. 32 SF). Ce choix est étonnant car les deux termes ne sont pas équivalents. Dans le langage familier, un « plan cul » désigne une « aventure sans lendemain », un « coup d’un soir », c’est-à-dire une relation purement sexuelle (« Coup d’un soir », Wikipédia, 2019). Outre ce dernier aspect, il n’y a donc rien en commun avec une « catégorie porno » (« porn category »). L’interprétation du poème en est altérée, d’autant plus que cela est redondant avec le vers suivant (« or the type you look for / on a friday night » / « ni le type de nana que tu recherches / un vendredi soir » - autrement dit, quelqu’un pour s’amuser). Je ne vois donc aucune raison de ne pas traduire « porn category » par « catégorie porno ».

Le terme « daddy issues » est flou. Selon les différentes définitions données par des internautes sur le site urbandictionary.com, il est employé pour désigner les problèmes que rencontrent les jeunes filles qui ont une relation compliquée avec leur père, souvent parce

qu'il est absent ou les traitent mal. Cela a pour conséquence une attraction vers des hommes plus âgés, une attitude de soumission face à eux ou une difficulté à faire confiance aux autres (« Daddy issues », Urban Dictionary, s. d.). Cette attitude semble donc relever d'un traumatisme. Le sous-titre « daddy issues is not a punchline » signifie que ce n'est pas sans gravité, que ce n'est pas une petite phrase lancée pour marquer les esprits. En ce sens, la traduction de Sabine Rolland, « ça n'est pas de la blague », est bien trouvée.

Cependant, la traduction « *les problèmes de papa ça n'est pas de la blague* » est dérangeante, car elle inverse totalement le sens du poème. A lire la version française, on pourrait penser que la situation décrite (s'entendre dire qu'une fille n'est pas à sa disposition, c'est un « problème de papa ») donne du tort, justement, aux « papas » ou que c'est, du moins, de leur point de vue qu'il faut lire le sous-titre et les plaindre. Le sens du poème n'est pas de provoquer l'empathie envers de potentiels harceleurs. Il me semble que les personnes concernées sont les jeunes femmes que l'on décrit dans le poème, victimes d'un « syndrome » qui leur fait se tourner vers des hommes plus âgés. L'expression « problèmes **avec** papa » serait plus correcte sémantiquement. En outre, le choix du nom « papa », affectueux, ne correspond pas à la volonté de généralisation que l'on retrouve dans le nom « père ». C'est la raison pour laquelle j'ai opté pour ce terme.

Plus globalement, la traduction du sous-titre montre une mauvaise compréhension du poème. En effet, la traductrice n'a pas fait le rapprochement entre l'évocation des catégories pornographiques et l'expression « daddy issues », qui en fait partie. C'est pourquoi j'ai souhaité rétablir ce lien en gardant une expression relevant du lexique de la sexualité, « fantasme », puisque c'est de cela qu'il s'agit en fait. Le terme « daddy issues » reste un problème dans la traduction française. Comme expliqué précédemment, l'expression « les problèmes de père » pourrait induire en erreur et orienter le lectorat vers une piste interprétative fautive. C'est la raison pour laquelle j'ai opté pour un équivalent, assez insatisfaisant car long, « les problèmes père / fille », qui explicite le terme anglais et qui lève l'ambiguïté quant à la personne visée par le poème.

5.2.5. TRADUIRE LES EXPRESSIONS IMAGEES

5.2.5.1. FLORILEGE

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 42 (SF)	did you come crawling out of her with what you couldn't in me	l'as-tu supplée pour obtenir d'elle ce que tu n'as pas pu obtenir de moi	es-tu ressorti d'elle plus rassasié que de moi

Dans ce poème, Rupī Kaur s'adresse virtuellement à son ex petit ami, qui l'a trompée, et lui pose une série de questions. Les deux vers qui forment mon extrait scellent le poème. On note tout d'abord l'allitération en /k/ (« come », « crawling », « couldn't »), ensuite, le double sens du verbe « come » : *to come out* signifie *sortir*, mais il est également possible de le considérer sans la particule et dans un sens plus trivial, *to come*, *jouir*. Cette dimension n'est pas à négliger car les références au sexe sont nombreuses dans les recueils, et parfois de manière crue parfois. L'image qui s'impose avec le terme « crawling » est celle d'un animal qui ressort du corps de la femme dont Rupī Kaur parle dans son poème, image renforcée par l'allitération qui rend la scène presque violente, bestiale.

La traduction de Sabine Rolland prend un tout autre chemin. L'homme n'est plus carnassier mais suppliant, il n'est plus dominateur mais soumis au bon vouloir de sa maîtresse. Les pistes interprétatives s'en trouvent changées. De plus, on peut noter l'absence d'allitération pour reproduire la répétition du son /k/ présente en anglais.

Ma traduction adopte un rythme légèrement différent du rythme anglais, long (14 mots) et haché (beaucoup de monosyllabiques). Mes vers sont formés de 10 mots, pour la plupart formés d'une seule syllabe, ce qui donne du dynamisme au poème. Par ailleurs, les deux termes centraux, « ressorti » et « rassasié » sont les plus longs (3 syllabes), ce qui les met en exergue et suspend la lecture. Ils sont également très proches phonétiquement : le son /r/, guttural, reproduit la dureté qui émane du poème anglais. Il s'accompagne d'une sifflante, le son /s/, qui augmente l'impression de malaise. En outre, le terme « rassasié » s'intègre parfaitement au réseau lexical de Rupī Kaur dans l'ensemble de ses recueils. En effet, celle-ci fait souvent une analogie entre nourriture et acte sexuel. Par exemple, le poème p. 31 MH souligne le caractère carnassier de son amant :

he guts her
with his fingers
like he's scraping
the inside of a cantaloupe clean

Le champ sémantique du terme anglais « come » est, quant à lui, retranscrit grâce au verbe « ressorti ».

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 45 (SF)	how blue do you think it gets [...] how did you peel your eyes open after every blink [knowing that I'd never be there staring back]	penses-tu qu'il a le cafard [...] comment tes yeux sont restés ouverts après chaque battement de paupière	penses-tu qu'il broie du noir [...] comment à chaque battement as-tu soulevé tes paupières de plomb

Dans ce poème (cf. Annexe 11), l'amour est personnifié (« it ») et Rupī Kaur pose une série de questions qu'elle adresse à son ex petit ami (« what do you think happens », « does it pass away » etc.). L'expression imagée est ici rendue par l'expression anglaise « to be blue », signifiant « être déprimé », et relevant du registre familier. La traduction de Sabine Rolland en est un bon équivalent, car l'expression française « avoir le cafard » est, elle aussi, informelle. Ma traduction conserve la référence pigmentaire présente dans le vers anglais avec le verbe « broyer du noir », appartenant également au registre familier.

Le deuxième vers est plus difficile à traduire car très visuel : la poétesse parle de peler ses yeux pour les rouvrir. Sa concision le rend également très efficace. En français, il est possible d'aboutir à une longue périphrase mais les contraintes formelles exigent l'abandon de certains éléments. C'est ce que propose Sabine Rolland : « comment tes yeux sont restés ouverts après chaque battement de paupière ». L'oralité est respectée grâce à l'absence d'inversion sujet-verbe dans la question. En revanche, la métaphore n'apparaît pas.

J'ai tenté de reproduire la figure de style du texte anglais en proposant une autre image, mais en gardant le sens. Il s'agit cependant d'une légère sous-traduction car l'expression « paupières de plomb » pourrait apparaître comme un cliché, alors que la proposition de Rupī Kaur est tout à fait originale.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 84 (SF)	my eyes make mirrors out of every reflective surface they pass searching for something beautiful [looking back	mes yeux font des miroirs de toutes les surfaces [réfléchissantes qu'ils [traversent cherchant quelque [chose de beau en regardant en [arrière	mes yeux font de chaque surface croisée un miroir cherchant là le reflet de ma [propre beauté

Dans nombre de ses poèmes, l'auteure s'exprime sur le regard (négatif) qu'elle, et que toute femme porte sur son propre corps. A travers eux, elle essaie de le transformer, s'inscrivant dans la mouvance *body positive*. Dans le poème de la page 84 (SF), Rupī Kaur exprime, de manière détournée, son rejet d'elle-même, se trouvant laide dans le miroir (« searching for something beautiful looking back »).

La traduction de Sabine Rolland est un calque syntaxique doublé d'un calque lexical, qui rendent le texte français très bancal et peu idiomatique. En outre, le syntagme « looking back » a été mal compris. Il fonctionne en parallèle de « reflective surface » et ne correspond donc pas à une préposition de lieu. Les « yeux » exercent un regard réflexif et ne contemplent pas une autre direction. Les pistes interprétatives sont brouillées par cette erreur de sens.

Ma traduction se compose de quatre vers qui s'appuient sur un parallélisme, créant ainsi une harmonie imitative. La strophe peut se diviser en deux distiques qui suivent le même modèle : le premier vers comprend deux mots formant un groupe nominal (« mes yeux », « un miroir ») et est suivi d'un vers plus long. Comme si un miroir les séparait, ces deux distiques sont le « reflet » l'un de l'autre. La rime en -é (« croisée », « beauté ») accentue davantage leur similarité. Ma traduction, si elle s'éloigne de la versification anglaise à cause du réagencement des termes, reste néanmoins cohérente avec le propos et ne fait que l'explicitier. En revanche, on pourrait voir une surtraduction du syntagme « something beautiful » dans l'expression « ma propre beauté », car elle est plus assertive que l'original dans lequel l'incertitude reste présente grâce à l'emploi d'un indéfini.

5.2.5.2. EXPRESSIONS IDIOMATIQUES

Comme le souligne Mohamed Saad Ali dans son article « La traduction des expressions figées : langue et culture »,

les expressions figées se caractérisent par une globalité sémantique, c'est-à-dire que leur sens global ne provient pas du sens des unités lexicales qui la composent [, mais prend] un aspect métaphorique. (Ali, 2016)

Selon lui, afin de bien traduire les expressions idiomatiques, il faut maîtriser les deux aspects qui les composent, un « aspect interne (linguistique) » et « externe (culturel) ». Il s'appuie pour cela sur la définition qu'en donne Tamba :

Les unes, internes, recensent des restrictions distributionnelles qui limitent les possibilités combinatoires tant grammaticales que lexicales. Les autres, externes, enregistrent des conventions culturelles et des routines communautaires. (*ibid.*)

Par ailleurs, Antonella Capra, dans son article « Traduttore traditore : de la possibilité de traduire les expressions figées en littérature », met en avant le fait que les expressions idiomatiques sont des « clichés linguistiques » qui donnent un aspect naturel à une œuvre littéraire, de même qu'il lie de manière affective et métaphorique l'auteur à son lecteur (Capra, 2010). Deux cas de figures s'offrent au traducteur ou à la traductrice :

1. à l'expression correspond une expression dans la langue cible
2. à l'expression ne correspond aucune expression dans la langue cible. (*ibid.*)

Dans le premier cas, l'expression est remplacée par une tournure équivalente. Dans le second cas, l'expression est remplacée, le plus souvent, par « une phrase synonyme non idiomatique ». La valeur métaphorique et affective est alors perdue (*ibid.*).

Rupi Kaur, dans *the sun and her flowers*, emploie deux expressions idiomatiques : « we are in this together » et « the show must go on ». C'est le contexte qui permet de moduler le sens à donner à ces tournures, très floues sémantiquement. Généralement, en employant « we are in this together », le locuteur insiste sur la notion de solidarité, d'empathie envers la personne à qui il s'adresse, et cherche à la rassurer. Quant à « the show must go on », selon Wikipédia, il s'agit d'une

expression populaire anglaise, signifiant « le spectacle doit continuer ». Elle est issue du monde du spectacle et exprime le fait que la représentation doit se dérouler jusqu'à son terme en dépit de tous les obstacles se présentant (problèmes techniques, état de santé des interprètes, etc.). Par extension,

l'expression désigne le fait de persévérer malgré l'adversité. (« The show must go on », Wikipédia, 2018)

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 5 (SF)	we are in this together	nous sommes logés à la même enseigne	nos destins sont liés

L'expression « we are in this together » apparaît au début du recueil, dans les remerciements que la poétesse adresse à sa famille. Le pronom « we » fait référence à son frère et à ses sœurs. Par cette conclusion, elle veut leur signifier qu'ils forment une famille soudée.

Sabine Rolland a traduit par une expression figée idiomatique en français, « être logé à la même enseigne » qui signifie, selon le *Dictionnaire des expressions et locutions*, « faire subir, subir les mêmes inconvénients, les mêmes ennuis (qu'à qqn ou que qqn d'autre) » (Rey & Chantreau, 2006). Cette expression souligne l'égalité qui règne entre tous les enfants du couple Kaur-Singh. En revanche, elle ne fait pas état de ce qui est sous-entendu en anglais, c'est-à-dire du fait que les problèmes des uns sont aussi les problèmes des autres et que, quoi qu'il advienne, tous seront prêts à s'entraider. Le sens est donc légèrement déplacé car la traduction met l'accent sur les difficultés tandis que l'original insiste sur l'entraide.

Le pronom « we », comme nous l'avons vu, fait référence à la fois à des êtres féminins et masculin. Il aurait été possible de traduire l'expression anglaise, en s'inspirant de la traduction de Sabine Rolland, par une proposition écrite de manière inclusive : « nous sommes logé•e•s à la même enseigne ». Cette solution me semblant dégager un léger faux sens, j'ai opté pour une paraphrase, « nos destins sont liés », qui a l'avantage d'être aussi courte que le vers anglais et qui, par son caractère général, englobe tous les sens définis précédemment. Ainsi, toutes les pistes interprétatives sont respectées.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 55 (SF)	the show must go on [said the moon]	il faut continuer malgré tout [dit le soleil]	le spectacle doit continuer

Rupi Kaur emploie l'expression ci-dessus dans le poème qui clôt la première partie du recueil, « wilting », et qui annonce la deuxième, « falling ». Il est très symbolique car il présage un moment difficile (la nécessité du deuil d'un amour), mais aussi l'avènement d'un nouveau cycle (tomber pour mieux se relever). L'expression « the show must go on » signifie également que la poétesse sent qu'elle devra sauver les apparences. Ce thème est central dans cette partie : de nombreux poèmes traitent de sa difficulté à accepter son corps et à avoir confiance en elle.

Dans cet exemple-ci, Sabine Rolland n'a pas opté pour un calque. Elle a traduit « *the show must go on* » par une expression explicite qui rend compte du sens de l'expression anglaise. Ce choix est approprié car il conserve l'idée de difficulté face à l'adversité grâce, notamment, à la préposition « malgré tout ». En revanche, l'écho au spectacle est occulté, ce qui élude une partie des pistes interprétatives.

Il me semble important de garder la référence au divertissement induite par le terme « show ». C'est la raison pour laquelle j'ai traduit en calquant l'expression anglaise, qui me paraît idiomatique en français. Les pistes interprétatives sont similaires en anglais et en français.

5.3. FAUTES DE SENS

J'ai relevé plusieurs erreurs de sens dans les traductions de *milk and honey* et *the sun and her flowers*. Celles-ci sont problématiques car elles relèvent parfois du contresens, allant ainsi à l'encontre du message véhiculé par l'auteure. Pour des raisons formelles, je n'ai pas pu tous les répertorier ici. Je ne traiterai que les fautes les plus graves.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 6 (SF)	to my sisters and brother	à ma fratrie	à mes sœurs [...] à mon frère

Dans les remerciements au début de son deuxième recueil, Rupī Kaur s'adresse à son frère et à ses sœurs pour leur rendre hommage. La traduction de Sabine Rolland, « fratrie », est correcte sémantiquement. Cependant, par son étymologie, elle met l'accent sur le masculin

et occulte totalement le féminin, pourtant en surnombre. De plus, l’auteure n’a pas écrit « to my siblings », mais a bien mentionné ses sœurs et son frère de manière séparée. C’est la raison pour laquelle j’ai utilisé le procédé discursif qui vise à dédoubler les référents pour aboutir à « mes sœurs [...] mon frère ».

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 7 (SF)	rooting	pourrir	s’enraciner

Le recueil *the sun and her flowers* est divisé en cinq parties, pour rappel : « wilting », « falling », « rooting », « rising » et « blooming ». Sabine Rolland a traduit la métaphore florale de cette manière : « se faner », « tomber », « pourrir », « se redresser » et « fleurir ». Les titres de parties suivent l’évolution d’une fleur, tout comme en anglais. En revanche, la traduction « pourrir » élude une partie du champ sémantique du terme « rooting » : dans la partie en question, Rupi Kaur parle de sa famille, rend hommage à ses ancêtres. Au-delà du sens propre lié à la croissance d’une plante, elle fait référence à ses propres racines, au sens figuré du terme. Il semble alors plus judicieux de traduire « rooting » par le verbe « s’enraciner », qui rend compte du double sens du mot et laisse toutes les pistes interprétatives ouvertes.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 18 (SF)	you must be on your way perhaps it’s best if you’re not	il faut que tu y ailles c’est peut-être mieux que [tu restes]	tu dois être en chemin j’espère presque que non

Dans ce poème, Rupi Kaur, anéantie par sa récente rupture, s’adresse à son ex petit ami. Ses sentiments sont confus et elle oscille entre une émotion puis son contraire (« i am okay / no / i am angry / yes / i hate you / maybe). Son amant est parti (« you have not returned »). Lorsqu’elle écrit « you must be on your way », elle se prend à rêver qu’il va revenir, puis se ravise (« perhaps it’s best if you’re not »). La traduction de Sabine Rolland est un contresens puisqu’elle écrit l’exact opposé de ce que suggère le texte anglais. Elle rend le poème incohérent et l’interprétation en est alors faussée.

Page	(EN)	(FR1)	(FR2)
p. 30 (SF)	that's when it hit me [and i realised how naive i had been]	quand il m'a frappée [et que j'ai réalisé combien j'avais été naïve]	c'est alors que ça m'a frappée

Rupi Kaur, dans plusieurs de ses poèmes, s'est exprimée sur la toxicité d'une relation passée et sur les violences psychologiques et physiques qui y sont associées. Les poèmes qui précèdent celui-ci (cf. Annexe 1) ne font aucune mention du viol qu'elle a subi. Ils ont pour thème central la rupture, la difficulté de vivre sans l'être aimé, la douleur. La mention de cet épisode de violence conjugale survient pour la première fois à la page 68 SF, deuxième partie, « falling ».

Certes, le poème ici présent est centré sur la figure de l'amant, qui n'est plus l'image de l'amour pour la jeune femme. Cette dernière, alors en consultation chez une thérapeute, se rend alors compte, de façon soudaine, qu'elle avait eu tort de faire cette analogie puisqu'il était parti (« that's when it hit me / and i realised [...] »). C'est de cette révélation qu'il s'agit dans le vers mentionné plus haut, et non de son ex petit ami lui faisant violence. La traduction introduit donc une piste interprétative totalement erronée qui n'est pas même soutenue grammaticalement.

5.4. CONCLUSION INTERMEDIAIRE

Nous avons constaté au cours de cette analyse que la traduction des recueils de Rupī Kaur présente des difficultés en raison du caractère poétique et féministe des œuvres. Les traductions publiées et mes propositions personnelles diffèrent fortement la plupart du temps.

Niveau microstructurel

L'analyse microstructurelle des traductions publiées a permis d'établir le constat suivant :

- sur le plan de la syntaxe, Sabine Rolland calque la structure anglaise (jusqu'à, parfois, proposer quelque chose de peu idiomatique en français), sauf dans quelques cas où elle opère un redécoupage – injustifié – qui nuit à l'interprétation (exemple : p. 108 SF « i am the longest relationship ») ;

- sur le plan du lexique, elle fait preuve d'incohérence en respectant par intermittence seulement l'oralité du texte anglais, ce qui déforme les pistes interprétatives (choix du registre soutenu notamment) ;

- sur le plan du cadre linguistique, la traductrice fait à nouveau preuve d'irrégularité et alterne entre passé simple et passé composé, ce qui nuit à la cohérence temporelle des recueils ;

- sur le plan stylistique, on observe un non-respect du rythme et de la voix lyrique, avec parfois un choix ontologique (réécriture d'un poème, comme c'est le cas p. 108 SF « i am the longest relationship »). En outre, peu de figures de style sont reproduites en français.

Ma traduction diffère de celle de Sabine Rolland sur plusieurs plans :

- en ce qui concerne la syntaxe, ma traduction reproduit la disposition des vers anglaise ;

- en ce qui concerne le lexique, la manipulation textuelle liée à la volonté de faire ressortir le genre féminin modifie les pistes interprétatives. Ma traduction respecte par ailleurs les choix lexicaux de l'auteure, même si on observe parfois une contraction des pistes interprétatives due à une difficulté de traduction (exemple : « street meat », p. 97 MH) ;

- en ce qui concerne le cadre linguistique, j'ai opté pour le passé composé afin de garder une cohérence temporelle et stylistique ;

- en ce qui concerne le style, j'ai respecté au maximum le rythme et les tropes afin de ne pas déformer la voix lyrique.

Niveau mésostructurel

Sur le plan mésostructurel, on assiste à un appauvrissement qualitatif. La traduction de Sabine Rolland ne rend pas compte du style de l'auteure dans toute sa complexité : il y a donc une déformation sur le plan des effets de voix. Quant aux effets d'interprétation, ils sont au

nombre de deux : la traduction entraîne à la fois une contraction des pistes interprétatives, c'est-à-dire une réduction de la sémantique des poèmes, mais aussi une transformation des interprétations. Autrement dit, le lien entre le texte source et le texte cible n'est pas clair ou d'autres pistes sont privilégiées lorsque le poème original est mal compris.

La manipulation textuelle visant à faire ressortir la présence féminine a une incidence au niveau des effets de voix : il s'agit là d'une déformation. En ce qui concerne les effets d'interprétation, il y a là une transformation. En dehors de ces modifications liées à la traduction du genre, ma traduction respecte le texte de départ. Celui-ci étant complexe, il arrive parfois qu'une de mes propositions échoue à rendre compte de sa richesse sémantique : on observe alors une contraction des pistes interprétatives.

Niveau macrostructurel

Au vu des conclusions sur le plan mésostructurel, nous pouvons déduire de la déformation du texte source en ce qui concerne les effets de voix que la traduction est anamorphosante. En ce qui concerne les effets d'interprétations, la combinaison de la contraction et de la transformation du texte original me conduit à conclure qu'il y a rétrécissement et transmutation, et que la traduction est donc métamorphosante et anarchique. La traduction française publiée peut alors être qualifiée de divergence relative : la macrostructure est respectée, mais la frontière entre ce qui est juste et faux est souvent mise à l'épreuve.

CHAPITRE 6 – REFLEXIONS GENERALES

Dans ce dernier chapitre, je tirerai des conclusions d'ordre théorique à partir des résultats de l'analyse des traductions françaises publiées, en m'appuyant également sur ma propre contribution. Ces conclusions s'articuleront en deux parties : dans un premier temps, je traiterai des défis de la traduction poétique féministe ; dans un second temps, je m'attarderai sur ses enjeux.

6.1. DEFIS DE LA TRADUCTION POETIQUE FEMINISTE

Dans l'entretien qu'elle a accordé à sa maison d'édition, Sabine Rolland exprime l'idée suivante : « Quand la poétesse possède une belle plume, elle facilite grandement la tâche de la traductrice » (Les éditions Charleston, 2017). Nous pourrions nous interroger sur la validité de cette affirmation. Il semble qu'une œuvre « mal écrite » – encore faudrait-il définir les critères d'une œuvre de mauvaise qualité – peut être ardue à comprendre, certes, mais elle ne représente pas forcément un degré de difficulté supérieur par rapport à une œuvre prétendument « bien écrite ». Au contraire, la traductrice peut être tentée, face à un texte présentant des fautes (d'orthographe ou de grammaire) ou une syntaxe alambiquée, de l'améliorer afin de rétablir une certaine logique et de faciliter la compréhension. Cette situation est assez commune pour qui traduit des textes pragmatiques (Gile, 2005, p. 41). En revanche, le texte littéraire ne s'appuie sur aucune norme, et une syntaxe inhabituelle peut relever du style de l'instance auctoriale. Il est donc hors de propos d'employer le terme d'œuvre « mal écrite », puisqu'il relève de l'opinion personnelle. De plus, ne pourrait-on pas penser qu'une œuvre « bien écrite » soit encore plus difficile à traduire, demande une plus grande subtilité, une créativité autrement plus développée afin de retranscrire toutes les nuances et pistes interprétatives du texte (il me semble en effet que ce sont là les traits caractéristiques d'une œuvre « bien écrite », en plus de l'émotion qu'elle procure et de la richesse stylistique) ? Je pencherais davantage pour cette seconde option, cette opinion étant étayée par les constatations du précédent chapitre.

Les difficultés que pose la traduction des recueils *milk and honey* et *the sun and her flowers*, comme nous l'avons vu précédemment, sont multiples. Je les ai classées en plusieurs catégories, à savoir : le genre grammatical, l'oralité, le rythme et le lexique.

Les différences entre la grammaire anglaise et la grammaire française sont les principales causes de la sous-traduction de la part de Sabine Rolland et de moi-même en ce qui concerne la traduction du genre grammatical. Celui-ci étant déterminé en français, la traductrice est contrainte de respecter le genre attribué par l'usage (et, par là même, de ne pas faire apparaître la personnification opérée en anglais, ce qui conduit à une perte). Par ailleurs, le caractère féministe d'une œuvre peut passer inaperçu pour quelqu'un qui n'est pas sensibilisé aux questions de genre. A plusieurs reprises, Sabine Rolland occulte le sens féministe d'un poème et transforme ce qui fait l'originalité de Rupī Kaur : dans le poème de la page 87 (MH), « you were temptingly beautiful / and stung when i got close » (cf. Annexe 2), la traductrice ne saisit pas tous les sens possibles du texte et n'exprime, dans sa traduction, que le sens le plus évident (« tu étais tellement **belle** »).

La traduction du rythme, connexe à toutes les autres difficultés de traduction, est ce qui, à mon sens, représente le plus grand défi à relever en ce qui concerne la traduction des recueils de Rupī Kaur. En effet, nous touchons là au cœur même de ce qu'est la poésie, l'alliance du fond et de la forme. En traduction, il est parfois impossible de les fusionner de la même manière qu'en langue source. La traduction des expressions imagées montre à quel point le format imposé par la versification limite la traductrice. Il faut alors opérer des choix et abandonner certains éléments, au risque de réduire les pistes interprétatives. Par exemple, le syntagme « peel your eyes open », très suggestif et organique, demande un travail de transposition qui peut entraîner une sous-traduction.

Par ailleurs, certains concepts, ne trouvant pas d'équivalents établis en français (comme l'expression « daddy issues »), pourraient, dans tout autre texte qu'un poème, être traduits par une périphrase, mais la brièveté de la forme, dans le cas que nous étudions ici, écarte cette solution. L'instance traduisante, sans être nécessairement un poète ou une poétesse, se doit de respecter le style de l'auteur ou de l'autrice et donc, dans le cas présent, d'effectuer un travail sur le rythme, ce dernier étant, comme nous l'avons vu tout au long de ce mémoire, fondamental chez Rupī Kaur.

J'ai donc été surprise que l'auteure des traductions françaises publiées ne semble pas avoir appliqué de stratégie globale de traduction, en témoignent les nombreuses incohérences

relevées, et d'autres que je n'ai pas pu mentionner dans ma critique en raison des contraintes inhérentes à l'exercice du mémoire. La démarche traductive de Sabine Rolland suscite, à de nombreuses reprises, l'interrogation, car elle diffère parfois grandement de ce à quoi l'on pourrait s'attendre. Frôlant quasiment systématiquement le mot à mot, elle n'opère d'autres changements que la transposition d'une langue à l'autre de la sémantique du poème – dont le sens global n'est parfois pas compris, ce qui conduit à une interprétation fautive. J'en veux pour preuve cet extrait, assez prototypique du reste de la traduction :

Page	(EN)	(FR1)
p. 228 SF	we need more love not from men but from ourselves and each other - <i>medicine</i>	nous avons besoin de plus d'amour pas de la part des hommes mais de notre part et les uns envers les autres - <i>médicament</i>

Le travail sur le rythme, primordial car relevant du genre poétique, est ici inexistant (le poème français est nettement plus long, donc moins efficace), sans compter que la distinction hommes/femmes n'a pas été saisie, conduisant à un contresens sur le terme « each other ».

6.2. ENJEUX DE LA TRADUCTION POETIQUE FEMINISTE

6.2.1. ENJEU LITTERAIRE

Comme nous l'avons constaté, la dimension féministe de l'œuvre de Rupi Kaur n'apparaît pas dans la traduction française publiée. Il s'agit d'un enjeu que Sabine Rolland n'a pas su déceler. C'est un aspect des recueils que j'ai, en revanche, souhaité mettre en avant. Celle-ci soulève de multiples questions, notamment en ce qui concerne l'utilisation de l'écriture inclusive.

La question de la féminisation de la langue n'est pas un fait récent. Dès 1986, le gouvernement français a diffusé une circulaire qui entérine cette évolution de la langue et préconise l'emploi de noms de métier, fonction, titre ou grade féminisés dans les textes

administratifs (Circulaire du 11 mars 1986 relative à la féminisation des noms de métier, fonction, grade ou titre, 1986). Ces recommandations n'ont pas été appliquées (Elmiger, 2011, p. 74). En 2017, une nouvelle étape est franchie avec la circulaire du 22 novembre : en plus de la féminisation systématique des titres, la rédaction des actes de recrutement doit inclure une langue épiciène. En revanche, l'écriture inclusive est bannie des textes de nature juridique, car elle n'est pas assimilée à la « norme » (République française, 2017). En 2019, l'Académie française se résout, à son tour, à accepter la féminisation des noms de métiers (« La féminisation des noms de métiers et de fonctions | Académie française », 2019).

La traduction féministe s'inscrit donc pleinement dans une question qui agite la société. L'usage étant seul décideur de l'avenir d'une langue, l'utilisation de l'écriture inclusive ailleurs que dans des textes administratifs est soumise au bon vouloir des citoyens et citoyennes qui l'adopteront ou non. On observe déjà sa propagation dans des articles journalistiques ou scientifiques, une progression qui n'est pas récente mais qui remonte au contraire aux années 2000 (Charalampopoulou & Barthélemy, 2018).

Nous pouvons tout d'abord nous demander dans quelle mesure le lectorat est prêt à accueillir une traduction qui utilise une langue épiciène. J'ai déterminé le public cible de Rupī Kaur comme étant principalement des adolescentes ou des jeunes femmes. Celles-ci sont plus ou moins sensibilisées aux questions de genre et à l'utilisation de l'écriture inclusive. La traduction que je propose peut, de fait, paraître étrange. La question suivante se pose alors : la poésie, et plus largement la littérature, se prête-t-elle à l'utilisation de l'écriture inclusive (point médian ou double flexion, par exemple) ?

Comme au sein des revues scientifiques, « l'utilisation de l'écriture inclusive dépend des choix éditoriaux ou des choix personnels et correspond aux sensibilités des auteur.rices et des éditeur.rices » (Charalampopoulou & Barthélemy, 2018). Dans le domaine littéraire, la maison d'édition décide seule en dernière instance de ce qu'elle publie. Certains romans utilisent déjà cette grammaire : c'est par exemple le cas de la dystopie *Bâtir aussi*, écrit par le collectif « Ateliers de l'Antémonde » et publié en 2018 aux éditions Cambourakis. Une chronique de ce livre est parue sur le site de l'*Obs* dans laquelle son auteur, Eric Aeschmann, met en perspective l'utilisation de l'écriture inclusive et ce qui lui est souvent reproché : être illisible et envahissante (Académie française, 2017). Après avoir démontré que les occurrences étaient peu nombreuses (trois ou quatre par pages), il conclut : « franchement, ça va ! » (Aeschmann, 2018).

Ce sont des petites doses, faciles à absorber, comme l'homéopathie. Au bout d'une vingtaine de pages, on a totalement intégré la nouvelle norme. (*ibid.*)

L'utilisation de l'écriture inclusive en littérature ne serait peut-être qu'une question d'habitude à prendre. La poésie est un genre littéraire particulier : le point médian pourrait devenir un élément typographique avec lequel le poète ou la poétesse pourrait jouer, comme il peut jouer avec les espaces entre les mots. En plus d'être un enjeu sociétal, l'utilisation de l'écriture inclusive pourrait renouveler le genre littéraire.

6.2.2. ENJEU COMMERCIAL

Au vu de sa traduction, nous pouvons décemment nous demander si Sabine Rolland a bien saisi tous les enjeux des recueils de poésie de Rupî Kaur, si elle a lu les œuvres dans leur totalité avant d'entamer son travail et si elle a procédé à une analyse microstructurale. Cette attitude calquante n'est pas sans effets sur le plan macrostructurel : les répercussions, au-delà d'affecter le sens global, peuvent être d'ordre commercial. Il s'agit d'un enjeu que je n'avais pas entrevu lorsque j'ai commencé mon travail.

Rupî Kaur connaît un très grand succès dans le monde anglophone. Les chances pour que son œuvre soit reconnue de la même manière dans les pays francophones sont, a priori, importantes. Elle dispose d'un énorme potentiel commercial : sa poésie est accessible (c'est d'ailleurs ce qui lui est reproché, comme nous l'avons vu au chapitre 2) et les thèmes abordés sont universaux (amour, rupture). Enfin, la poétesse s'inscrit pleinement dans l'actualité : à l'ère post #MeToo, le féminisme est devenu « à la mode » ou, du moins, il jouit d'une exposition médiatique plus grande depuis quelques années (la notion de consentement est, par exemple, très souvent abordée dans des émissions à la télévision). Certains poèmes de Rupî Kaur traitent justement du consentement, des violences conjugales ou, plus largement, visent à donner de la confiance en soi aux lectrices (*empowerment*). Affadir le propos en tronquant certains messages ou en livrant une traduction plate peut limiter la portée des œuvres, et donc limiter leur succès commercial. Il me semble donc que la qualité d'une traduction a une portée qui dépasse le domaine littéraire et qu'elle peut avoir un impact sur le succès d'une œuvre.

6.3. CONCLUSION INTERMEDIAIRE

Les défis sont plutôt d'ordre poétique tandis que les enjeux relèvent du caractère féministe de l'œuvre. Les poèmes, écrits sous la forme de vers libres, paraissent aisés à traduire à la première lecture. Néanmoins, cette apparente facilité cache un travail stylistique non négligeable qu'il faut reproduire en français. La traduction de Sabine Rolland, qui paraît parfois bâclée, montre que la recherche stylistique n'a pas été sa priorité, de même qu'elle montre que la dimension féministe des œuvres, et donc la signification profonde des poèmes, n'a pas été entrevue. De plus, une traduction qui ne reproduit qu'en partie l'original et qui évacue beaucoup de ses caractéristiques est susceptible de rencontrer moins de succès en librairie qu'une traduction plus travaillée.

Par ailleurs, certaines caractéristiques textuelles, telles que la personnification de concepts ou d'éléments naturels ou le choix délibéré du genre féminin, appellent des choix qui orientent la traduction vers une traduction classique ou une traduction féministe. L'enjeu d'une traduction féministe, dans le cas présent, se situe principalement sur le plan de la restitution de concepts féministes, en plus de la plus grande visibilité des femmes. Une traduction dans laquelle l'écriture inclusive serait utilisée permettrait de normaliser davantage ce mode d'écriture cantonné, à l'heure actuelle, à certains documents administratifs ou journalistiques, en plus d'être originale et de se démarquer des ouvrages concurrents. En outre, les usages administratifs de cette écriture ne sont pas incompatibles avec la transmission d'émotions, vocation des œuvres littéraires. Le langage est un outil de base qu'il s'agit de manier en fonction d'un objectif ponctuel : celui-ci peut tout aussi bien être d'ordre littéraire que d'ordre pragmatique.

CONCLUSION

Tout au long de ce mémoire, nous avons vu que Rupī Kaur offre une poésie moderne et novatrice qui, sous son apparente simplicité, cache des difficultés, tant sur le plan de la forme que sur le fond. « Pour [Efim Etkind] la poésie est l'art d'unir des mots grâce au rythme de la langue » (Masseau, 2012, p. 56). La notion de rythme est essentielle dans l'œuvre de la poétesse : comme nous l'avons vu au chapitre 2, ses vers sont destinés à être déclamés. En outre, la dimension féministe, qui occupe une part importante des recueils, constitue un deuxième axe majeur. L'œuvre de Rupī Kaur est donc au croisement de la poésie et du féminisme. Comme nous l'avons vu au chapitre 4, cette dernière consiste à prendre part au discours : la traductrice s'affirme en tant qu'auteure du texte au même titre que la personne ayant rédigé l'original. Cette attitude diffère de la position traductive traditionnelle qui consiste à effacer l'entité traduisante. Elle est similaire à la position traductive des traducteurs et traductrices de poésie : comme nous l'avons vu au chapitre 3, la nature particulière du genre poétique exige de l'instance traduisante une recreation, c'est-à-dire un engagement dans le texte qui dépasse la simple imitation du poème dans une autre langue.

L'auteure des traductions françaises publiées a produit un travail que je qualifierais de très inégal. L'analyse microstructurale permet de souligner le brouillage des pistes interprétatives. Je m'attendais à ce que la traduction de Sabine Rolland révèle un travail approfondi sur le rythme, ce qui n'est pas le cas. Par ailleurs, je m'attendais à ce que le caractère féministe de l'œuvre soit parfois occulté ou indétecté, hypothèse qui a été confirmée par l'analyse de la traduction. Les observations sur les plans microstructurel, mésostructurel et macrostructurel m'ont permis de conclure que la traduction de Sabine Rolland s'inscrit dans la catégorie « divergence relative » selon la typologie de Lance Hewson. Après une lecture globale de la traduction des deux recueils, il me semble que le travail critique et exégétique, première étape nécessaire à la bonne compréhension des œuvres (comme nous l'avons vu au chapitre 3), n'a pas été accompli. Afin d'expliquer la fragilité de la traduction, on pourrait avancer l'hypothèse selon laquelle la traductrice n'a pas lu les recueils dans leur ensemble avant d'entreprendre son travail, mais qu'elle a pris connaissance des poèmes au fur et à mesure sans forcément faire de relecture générale a posteriori.

Dans son chapitre « Revisiter la langue », Morsly évoque les tentatives d'écrire dans une langue plus inclusive :

L'action sur la langue apparaît comme une réponse, une exigence : il faut, explique Benoîte Groult, « prendre conscience de la nécessité d'une action volontariste sur la langue ». Elle permettra, en rendant visibles les deux sexes, d'instaurer la visibilité des femmes ; elle constitue un projet éducatif pouvant conduire à une évolution et une diminution des préjugés sexistes. (Morsly, 2004, p. 235)

C'est cette volonté « d'instaurer la visibilité des femmes » qui a guidé mon projet traductif. Les manipulations textuelles que j'ai opérées restent néanmoins scolaires et s'apparentent à un exercice de style. Il faut, en effet, prendre en considération que le travail d'une traductrice littéraire est soumis à l'approbation d'une maison d'édition qui, elle seule, détient la finalité d'un manuscrit. Elle peut donc décider de ne pas cautionner un travail qui s'écarte des standards typographiques en vigueur : le point médian, encore rare et utilisé en grande partie dans le cadre administratif, peut ne pas correspondre à la vision poétique d'un éditeur ou d'une editrice.

La problématique définie en introduction de ce mémoire était la suivante : quels sont les grands défis et enjeux de la traduction de l'œuvre de Rupi Kaur ? Quel impact une traduction féministe a-t-elle sur la langue cible ?

Au terme de cette étude, il apparaît que le caractère poétique des œuvres de Rupi Kaur a représenté le plus grand défi. Allier le fond et la forme a demandé, dans de nombreux cas, d'abandonner certains éléments du texte original pour en privilégier d'autres (comme dans ma traduction). J'ai distingué quatre catégories de difficultés de traduction : le genre grammatical, l'oralité, le rythme et le lexique. La traduction du genre grammatical pose la question de l'intervention ou non de la traductrice pour donner un accent féministe assumé à son texte. Il s'agit là de la notion de « manipulation » que dénoncent les détracteurs de la traduction féministe. L'oralité par laquelle s'exprime la poétesse demande un travail sur le registre de langue tandis que le rythme, très travaillé chez Rupi Kaur, exige une attention particulière à la longueur des vers et aux sonorités. Enfin, les difficultés lexicales se concentrent principalement sur la traduction des expressions imagées qu'il s'agit de transposer en français et sur certains termes qui sont très ancrés dans la culture anglosaxonne. Sabine Rolland, dans sa traduction, a souvent privilégié le sens des mots au détriment du rythme. Elle a également négligé l'aspect féministe de l'œuvre en lissant le message et, par là même, en limitant la portée.

Cependant, la dimension féministe dépasse les simples pages des recueils. En effet, elle invite à questionner la possibilité d'une traduction féministe telle que définie au chapitre 4, en plus d'offrir la possibilité d'utiliser l'écriture inclusive. La traduction des œuvres de Rupi Kaur, au-delà de présenter un enjeu littéraire, rencontre une question d'ordre sociétal. En cela, une traduction féministe peut apporter un renouveau littéraire et faire évoluer l'emploi de l'écriture inclusive jusqu'à lui faire dépasser le cadre administratif et journalistique. La traduction que je propose a un impact sur le lectorat cible dans le sens où elle détone par rapport au style littéraire classique et qu'elle peut éveiller une réflexion sur le rôle de la langue dans la société. Enfin, la traduction de Sabine Rolland, qui présente de nombreuses imperfections, soulève la question de l'impact d'une traduction sur le succès commercial d'une œuvre.

Dans cette étude, il ne m'a pas été possible d'offrir une critique de l'ensemble de la traduction de Sabine Rolland. Après la lecture complète des recueils en français, plusieurs aspects m'ont cependant interpellée et auraient mérité que l'on s'y attarde. Tout d'abord, les libertés que prend la traductrice sont, à de nombreux égards, discutables : elle divise certains poèmes en strophes, alors qu'ils forment un seul bloc dans l'original ou inversement, elle crée ou supprime des sous-titres, etc. De plus, j'ai relevé des erreurs de typographie suffisamment nombreuses pour que la qualité du travail éditorial soit remise en question. Enfin, des erreurs de compréhension, là encore trop fréquentes pour être tolérables, sont présentes. Tous ces problèmes m'ont fait me demander quelles ont été les conditions de traduction des recueils. C'est la raison pour laquelle j'ai essayé de contacter Sabine Rolland. Malheureusement, toutes mes tentatives ont été infructueuses. Il aurait été intéressant d'étudier, dans un autre mémoire, les conditions de travail des traducteurs et traductrices littéraires avec des maisons d'édition car, dans le cas présent, les mêmes problèmes s'observent chez deux éditeurs différents. La question qui surgit alors est la suivante : est-ce systémique ou le processus éditorial d'une traduction est-il différent entre les grandes maisons d'édition (Gallimard et consorts) et les plus petites (dont font partie les éditions Charleston et NiL) ? Cette question m'intéresse d'autant plus que je souhaite m'orienter vers une carrière dans la traduction littéraire.

Il est intéressant de noter, pour finir, que l'intertextualité est toujours présente en littérature, même si un auteur n'en a pas conscience, et que certaines analogies s'imposent d'elles-mêmes. Ainsi, dans *Traduction et mémoire poétique*, Jacqueline Risset note que Dante qualifie la poésie de « lait des muses » (Risset, 2007, p. 20), expression qui n'est pas sans

rappeler le titre de l'un des recueils de Rupi Kaur, *milk and honey*. Après le nectar (*milk and honey*) et l'ambrosie (*the sun and her flowers*), Rupi Kaur prépare une nouvelle collection de poèmes. La suite au prochain recueil, donc.

BIBLIOGRAPHIE

EDITIONS UTILISEES

- Kaur, Rupī. *lait et miel*. Traduit par Sabine Rolland. Pocket., 2019.
- . *le soleil et ses fleurs*. Traduit par Sabine Rolland. NiL., 2019.
- . *milk and honey*. Andrews McMeel Publishing., 2015.
- . *the sun and her flowers*. Simon & Schuster Uk., 2017.

PRÉSENTATION

Sites internet

- Emma Watson Interviews Rupī Kaur for Our Shared Shelf—YouTube [Youtube]. (2018).
Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=hL2u93brqiA>
- Faq | rupī kaur. (2017). Consulté 18 juin 2019, à l'adresse | rupī kaur website:
<https://rupikaur.com/faq/>
- Giuliani, M. (2018, février 14). Enquête sur les Instapoets, la nouvelle communauté féminine qui fait rimer Instagram—Pop culture. Numerama. Consulté à l'adresse <https://www.numerama.com/pop-culture/324255-enquete-sur-les-instapoets-la-nouvelle-communaute-feminine-qui-fait-rimer-instagram.html>
- Lumière sur... la traductrice de lait et miel ! | Les éditions Charleston. (s. d.). Consulté 29 juin 2019, à l'adresse <https://editionscharleston.fr/lumiere-traductrice-de-lait-miel/>
- Miller, E. C. (2018, mars 21). We Need To Talk About Why People Hate « InstaPoets » So Much—And Why They're Wrong. Bustle. Consulté à l'adresse <https://www.bustle.com/p/are-instapoets-destroying-the-art-form-reviving-it-a-defense-of-social-media-poetry-8530426>
- Rupī kaur |. (2017). Consulté 17 juin 2019, à l'adresse <https://rupikaur.com/>

Rupi Kaur achieves another bestseller milestone. (2019, avril 22). Consulté 20 juin 2019, à l'adresse Andrews McMeel Universal website:
<https://www.andrewsmcmeel.com/rupi-kaur-achieves-another-bestseller-milestone/>

TEDx Talks. (2016). I'm Taking My Body Back | Ruphi Kaur | TEDxKC. Consulté à l'adresse
<https://www.youtube.com/watch?v=RTToQQfSLLA&feature=youtu.be>

Articles encyclopédiques

Rupi Kaur. (2019a). In Wikipedia. Consulté à l'adresse
https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Rupi_Kaur&oldid=899477629

Rupi Kaur. (2019b, mai 10). Consulté 18 juin 2019, à l'adresse Wikipédia website:
https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Rupi_Kaur&oldid=159159139

Service désintéressé. (2017). In Wikipédia. Consulté à l'adresse
https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Service_d%C3%A9sint%C3%A9ress%C3%A9&oldid=133544246

Sohni Mahiwal. (2019). In Wikipedia. Consulté à l'adresse
https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sohni_Mahiwal&oldid=884134099

Spoken word. (2019). In Wikipédia. Consulté à l'adresse
https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Spoken_word&oldid=158196564

Articles scientifiques et monographies

Bonnefoy, Y. (2013). Le haïku, la forme brève et les poètes français [2011]. In La librairie du XXI^e siècle. L'autre langue à portée de voix : Essais sur la traduction de la poésie. Paris: Ed. Seuil.

Gile, D. (2005). Chapitre II. La qualité dans la traduction professionnelle. Les fondements. In Linguistique nouvelle. La traduction. La comprendre, l'apprendre. (p. 37-68). Paris: PUF.

- Haïkaï, Haï-kaï ou Haï-ku. (2010). In A. Rey, Dictionnaire historique de la langue française contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés... (Nouv. éd. / augm. par Alain Rey.). Consulté à l'adresse http://data.rero.ch/01-R005670270/html?view=GE_V1
- Hirsch, E. (2014). Spoken word poetry. In A Poet's Glossary. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Moliner, A., & Bourcier, M.-H. (2012). Le féminisme. Paris: Max Milo.

POESIE ET TRADUCTION

Articles encyclopédiques

- Boase-Beier, J. (2008). Poetry. In Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Amsterdam: Taylor and Francis.
- Jones, F. R. (2008). Literary translation. In Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Amsterdam: Taylor and Francis.
- Jones, F. R. (2011). La traduction de la poésie. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer, Handbook of Translation Studies: Vol. II (Benjamins, p. 117-122). Amsterdam.

Articles scientifiques et monographies

- Bonnefoy, Y. (1976). La traduction de la poésie. In Entretiens sur la poésie : (1972-1990). Paris: Mercure de France.
- Bonnefoy, Y. (2000a). « La traduction poétique. Entretien avec Serge Villani » (1994). In La communauté des traducteurs. Strasbourg: Presses univ. de Strasbourg.
- Bonnefoy, Y. (2000b). Traduire la poésie (1). Entretien avec Jean-Pierre Attal [1989]. In La communauté des traducteurs. Strasbourg: Presses univ. de Strasbourg.

- Bonnefoy, Y. (2013a). Dante et les mots [2010]. In *La librairie du XXIe siècle. L'autre langue à portée de voix : Essais sur la traduction de la poésie*. Paris: Ed. Seuil.
- Bonnefoy, Y. (2013b). Le paradoxe du traducteur [2007]. In *La librairie du XXIe siècle. L'autre langue à portée de voix : Essais sur la traduction de la poésie*. Paris: Ed. Seuil.
- Bonnefoy, Y. (2013c). Signification et poésie [2003]. In *La librairie du XXIe siècle. L'autre langue à portée de voix : Essais sur la traduction de la poésie*. Paris: Ed. Seuil.
- Chevrel, Y., Banoun, B., & Poulin, I. (2019). Poésie. In Y. Chevrel, B. Banoun, & I. Poulin, *Histoire des traductions en langue française. XXe siècle, 1914-2000*. Lagrasse: Verdier.
- Ellrodt, R. (2006). Comment traduire la poésie ? *Palimpsestes*, 65-75.
<https://doi.org/10.4000/palimpsestes.247>
- Jakobson, R. (1986). *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage* (Ed. de Minuit). Paris.
- Kibédi Varga, A., & Pichois, C. (1977). *Les constantes du poème : Analyse du langage poétique*. Paris: Picard.
- Laederach, M. (1992). *Traduire la poésie : Notes sur un séminaire au CTL*. Lausanne: Centre de traduction littéraire/Université de Lausanne.
- Lombez, C. (2016). *La seconde profondeur : La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XXe siècle*. Paris: Les Belles Lettres.
- Masseau, P. (2012). *Une traductologie de la poésie est-elle possible ? : La traduction du poème toujours recommencée*. Paris: Publibook.
- Mejri, S. (2000). Traduction, poésie, figement et jeux de mots. *Meta*, 412-423.
<https://doi.org/10.7202/003612ar>
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- Meschonnic, H. (2009). *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier.

- Oseki-Dépré, I. (2013). Remarques sur la traduction de la poésie. *Belas Infiéis*, 7-18.
<https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v1.n2.2012.11199>
- Prete, A. (2013). À l'ombre de l'autre langue : Pour un art de la traduction. Cadenet: les Éd. Chemin de ronde.
- Prigent, C. (2000). *Salut les anciens : Lectures / Salut les modernes : (sur ce qui apparaît) (P.O.L.)*. Paris.
- Raffel, B. (1988). *The art of translating poetry*. University Park ; London.
- Ricoeur, P. (2016a). Défi et bonheur. In *Traductologiques. Sur la traduction*. Paris: Les Belles Lettres.
- Ricoeur, P. (2016b). Le paradigme de la traduction. In *Traductologiques. Sur la traduction*. Paris: Les Belles Lettres.
- Risset, J. (2007). *Traduction et mémoire poétique : Dante, Scève, Rimbaud, Proust*. Paris: Hermann.
- Valéry, P. (1997). *Œuvres. 1 (Bibliothèque de la Pléiade)*. Paris: Gallimard.
- Vischer, M. (2009). *La traduction, du style vers la poétique : Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*. Paris: Ed. Kimé.
- Vischer Mourtzakis, M. (2017). La traduction de la poésie aujourd'hui, quelles perspectives théoriques ? Quelques repères. *Atelier de traduction*, (28), 97-114.

FEMINISME ET TRADUCTION

Dictionnaires et encyclopédies

- Autonomisation. (s. d.). Consulté 27 août 2019, à l'adresse OQLF website:
http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=1298948
- Bonte, P. (2016). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie (4e éd., 4e tirage.)*. Paris: Presses universitaires de France.

Teitelbaum-Hirsch, V., & Lafon, C. (2014). *Glossaire du féminisme : D'altérité à violences : petit lexique à l'usage de toutes et tous*. Lormont: Le Bord de l'eau.

Articles scientifiques et monographies

Bacqué, M.-H. (2006). Empowerment et politiques urbaines aux Etats-Unis. *Geographie, economie, societe*, Vol. 8(1), 107-124.

Bard, C. (2017). Faire des vagues. Périodiser l'histoire des féminismes. In K. Bergès, F. Binard, & A. Guyard-Nedelec, *Archives du féminisme. Féminismes du XXIe siècle : Une troisième vague?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Bard, C., & Metz, A. (2006). *Guide des sources de l'histoire du féminisme* (Presses universitaires de Rennes). Rennes.

Bergès, K. (2017). Remous autour des vagues féministes. In K. Bergès, F. Binard, & A. Guyard-Nedelec, *Archives du féminisme. Féminismes du XXIe siècle : Une troisième vague?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Bertrand, D. (2018). L'essor du féminisme en ligne. In C. Blandin, *Reseaux*: Vol. n° 208-209 (La Découverte, p. 232-257). Paris.

Blandin, C. (2017). Le web : De nouvelles pratiques militantes dans l'histoire du féminisme ? *Reseaux*, n° 201(1), 9-17.

Castro, O., & Ergun, E. (2017). Rethinking Difference and Commonality across Borders. In O. Castro & E. Ergun, *Routledge Advances in Translation Studies. Feminist translation studies : Local and transnational perspectives*. New York: Routledge.

Chamberlain, L. (1988). Gender and the Metaphorics of Translation. *Signs*, 13(3), 454-472.

Chamberlain, P. (2017). The Wave Narrative. In *The Feminist Fourth Wave : Affective Temporality* (p. 21-44). https://doi.org/10.1007/978-3-319-53682-8_2

Charpenel, M., & Pavard, B. (2013). Féminisme. In *Références. Genre et science politique* (Presses de Sciences Po, p. 263 à 273).

- Edgard-Rosa, C. (2016). *Les gros mots : Abécédaire joyeusement moderne du féminisme*. Paris: Hugo Doc.
- Godard, B. (1989). *Theorizing Feminist Discourse / Translation*. Tessera, 6(La Traduction au féminin. Translating women.). <https://doi.org/10.25071/1923-9408.23583>
- Gubin, E., Jacques, C., Rochefort, F., Studer, B., Thébaud, F., & Zancarini-Fournel, M. (2004). *Le siècle des féminismes*. Paris: Les Éditions de l'Atelier - Les Éditions ouvrières.
- Householder, A. K. (2015). *Girls, Grrrls, Girls*. In A. Trier-Bieniek (Éd.), *Feminist Theory and Pop Culture* (p. 19-33). https://doi.org/10.1007/978-94-6300-061-1_2
- Jouët, J., Niemeyer, K., & Pavard, B. (2017). *Faire des vagues*. *Reseaux*, n° 201(1), 21-57.
- Lévesque, A. (2004). *Militer*. In E. Gubin, C. Jacques, F. Rochefort, B. Studer, F. Thébaud, & M. Zancarini-Fournel, *Le siècle des féminismes*. Paris: Les Éditions de l'Atelier - Les Éditions ouvrières.
- Massardier-Kenney, F. (1997). *Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice*. *The Translator*, 3, 55-69. <https://doi.org/10.1080/13556509.1997.10798988>
- Mendes, K., Ringrose, J., & Keller, J. (2018). *#MeToo and the promise and pitfalls of challenging rape culture through digital feminist activism*. *European Journal of Women's Studies*, 25(2), 236-246. <https://doi.org/10.1177/1350506818765318>
- Moliner, A., & Bourcier, M.-H. (2012). *Le féminisme*. Paris: Max Milo.
- Orloff, U. (2005). *Who wrote the text and who cares ? Translation, Intentional « Parenthood » and New Reproductive Technologies*. In J. Santaemilia, *Gender, sex and translation : The manipulation of identities*. Manchester ; Northampton: St. Jerome Publ.
- Pas, J. M., & Zaborowska, M. J. (2017). *The Other Women's Lives*. *Translation strategies in the Global Feminisms Project*. In O. Castro & E. Ergun, *Routledge Advances in Translation Studies*. *Feminist translation studies : Local and transnational perspectives*. New York: Routledge.

- Pavard, B. (2017). Les mobilisations féministes en France à l'ère d'internet : Pour une approche sociohistorique. In K. Bergès, F. Binard, & A. Guyard-Nedelec, Archives du féminisme. Féminismes du XXI^e siècle : Une troisième vague? Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Riot-Sarcey, M. (2008). Histoire du féminisme (Nouvelle éd.). Paris: Ed. La Découverte.
- Rocheft, F. (2018). Histoire mondiale des féminismes. Paris: Presses Universitaires de France.
- Santaemilia Ruiz, J. (2011). Woman and translation : Geographies, voices, identities. MONTI: Monografías de traducción e interpretación, 9-49.
- Simon, S. (1996). Gender in translation : Cultural identity and the politics of transmission. Consulté à l'adresse http://data.rero.ch/01-2265467/html?view=GE_V1
- Susam-Sarajeva, S. (2005). A Course on « Gender and Translation ». As an indicator of Certain Gaps in the Resaerch on the Topic. In J. Santaemilia, Gender, sex and translation : The manipulation of identities. Consulté à l'adresse http://data.rero.ch/01-R003836823/html?view=GE_V1
- Tarif, J., & Malena, A. (2015). La traduction féministe au Canada et les théories postcoloniales : Une influence réciproque. Editura Universitatii Din Suceava.
- Trier-Bieniek, A. (2015). Feminist Theory and Pop Culture. Rotterdam: Sense Publishers.
- Villaverde, L. E. (2008). Feminist theories and education : Primer. New York: Peter Lang.
- von Flotow, L. (1991). Feminist Translation : Contexts, Practices and Theories. TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction, 4(2), 69. <https://doi.org/10.7202/037094ar>
- Von Flotow, L. (1997). Translation and gender : Translating in the « era of feminism ». Manchester : Ottawa: St. Jerome Publ. ; University of Ottawa Press.

Textes juridiques et articles sur l'écriture inclusive

Académie française. (2017, octobre 26). Déclaration de l'Académie française sur l'écriture dite « inclusive ». Consulté 8 novembre 2019, à l'adresse <http://www.academie-francaise.fr/actualites/declaration-de-lacademie-francaise-sur-lecriture-dite-inclusive>

Aeschimann, E. (2018, août 24). J'ai lu un roman en écriture inclusive et franchement, ça va. Consulté 8 novembre 2019, à l'adresse Bibliobs website: <https://bibliobs.nouvelobs.com/critique/20180723.OBS0079/j-ai-lu-un-roman-en-ecriture-inclusive-et-franchement-ca-va.html>

Charalampopoulou, C., & Barthélemy, C. (2018). Retour d'atelier « L'écriture inclusive dans l'écriture scientifique : Pourquoi ? Comment ? » [Billet]. Consulté 8 novembre 2019, à l'adresse Transitions website: <https://transitions.hypotheses.org/234>

Elmiger, D. (2011). Féminisation de la langue française : Une brève histoire des positions politiques et du positionnement linguistique. In A. Duchêne & C. Moïse, *Langage, genre et sexualité* (Nota bene. (Langue et pratiques discursives)). Québec.

Gile, D. (2005). Chapitre II. La qualité dans la traduction professionnelle. Les fondements. In *Linguistique nouvelle. La traduction. La comprendre, l'apprendre.* (p. 37-68). Paris: PUF.

La féminisation des noms de métiers et de fonctions | Académie française. (2019, mars 1). Consulté 20 novembre 2019, à l'adresse Académie-française website: <http://www.academie-francaise.fr/actualites/la-feminisation-des-noms-de-metiers-et-de-fonctions>

République française. (1986). Circulaire du 11 mars 1986 relative à la féminisation des noms de métier, fonction, grade ou titre.

République française. (2017). Circulaire du 21 novembre 2017 relative aux règles de féminisation et de rédaction des textes publiés au Journal officiel de la République française.

Sites internet

How to Be a Lady. (2019, septembre 26). Consulté 22 octobre 2019, à l'adresse WikiHow website: <https://www.wikihow.com/Be-a-Lady>

Lady Dylan. (2017, février 28). Je veux comprendre... le slut-shaming. Consulté 22 octobre 2019, à l'adresse MadmoiZelle.com website: <https://www.madmoizelle.com/slut-shaming-115244>

The Guardian. (2017, octobre 12). Affaire Weinstein. Léa Seydoux : “Comme si j’étais un morceau de viande”. Consulté 25 octobre 2019, à l'adresse <https://www.courrierinternational.com/une/affaire-weinstein-lea-seydoux-comme-si-jetais-un-morceau-de-viande>

Entrées de dictionnaire et articles encyclopédiques

AMERTUME : Définition de AMERTUME. (s. d.). Consulté 21 octobre 2019, à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/amertume>

CHIC : Définition de CHIC. (s. d.). Consulté 19 octobre 2019, à l'adresse Trésor de la Langue Française informatisé website: <https://cnrtl.fr/definition/chic>

Coup d'un soir. (2019). In Wikipédia. Consulté à l'adresse https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Coup_d%27un_soir&oldid=158978556

Daddy issues. (s. d.-a). Consulté 22 octobre 2019, à l'adresse Urban Dictionary website: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=daddy%20issues>

DAME. (s. d.). Consulté 22 octobre 2019, à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/dame>

FLEMME : Définition de FLEMME. (s. d.). Consulté 20 octobre 2019, à l'adresse Trésor de la Langue Française informatisé website: <https://cnrtl.fr/definition/flemme>

God. (2011). In A. Stevenson & M. Waite (Éd.), Concise Oxford English dictionary (12th ed). Oxford ; New York: Oxford University Press.

Gouvernement du Canada, T. publics et S. gouvernementaux C. (2009, octobre 8). Checklist [10 fiches]—TERMIUM Plus®. Consulté 20 octobre 2019, à l'adresse http://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra&i=1&srchtxt=checklist&index=alt&codom2nd_wet=1#resultrecs

Hero. (2011). In A. Stevenson & M. Waite (Éd.), *Concise Oxford English dictionary* (12th ed). Oxford ; New York: Oxford University Press.

iels—Wiktionnaire. (s. d.). Consulté 10 octobre 2019, à l'adresse <https://fr.wiktionary.org/wiki/iels>

Lady. (2011). In A. Stevenson & M. Waite (Éd.), *Concise Oxford English dictionary* (12th ed). Oxford ; New York: Oxford University Press.

LADY : Définition de LADY. (s. d.). Consulté 21 octobre 2019, à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/lady>

Larousse, É. (s. d.-a). Définitions : Check-list - Dictionnaire de français Larousse. Consulté 20 octobre 2019, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/check-list/15036>

Larousse, É. (s. d.-b). Définitions : Las - Dictionnaire de français Larousse. Consulté 20 octobre 2019, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/las/46337>

LAS : Définition de LAS. (s. d.). Consulté 19 octobre 2019, à l'adresse Trésor de la Langue Française informatisé website: <https://cnrtl.fr/definition/las>

liste de vérification / FranceTerme / Ressources / Accueil—Culture.fr. (s. d.). Consulté 20 octobre 2019, à l'adresse <http://www.culture.fr/franceterme/result?francetermeSearchTerme=checklist&francetermeSearchDomaine=0&francetermeSearchSubmit=rechercher&action=search>

Meurtrissure. (s. d.). Consulté 11 octobre 2019, à l'adresse Le Grand Robert de la langue française website: <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp>

Missing. (2011). In A. Stevenson & M. Waite (Éd.), *Concise Oxford English dictionary* (12th ed). Oxford ; New York: Oxford University Press.

Need. (2011). In A. Stevenson & M. Waite (Éd.), *Concise Oxford English dictionary* (12th ed). Oxford ; New York: Oxford University Press.

NOUVEAU-NÉE. (s. d.). Consulté 9 octobre 2019, à l'adresse Trésor de la Langue Française informatisé website: <https://www.cnrtl.fr/definition/nouveau-n%C3%A9e>

Slut-shaming. (2019). In Wikipédia. Consulté à l'adresse <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Slut-shaming&oldid=163373370>

Street meat. (s. d.-b). Consulté 25 octobre 2019, à l'adresse Urban Dictionary website: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=street%20meat>

The show must go on. (2018). In Wikipédia. Consulté à l'adresse https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=The_show_must_go_on&oldid=149490790

Articles scientifiques et monographies

Ali, M. S. (2016). La traduction des expressions figées : Langue et culture. *Traduire. Revue française de la traduction*, (235), 103-123. <https://doi.org/10.4000/traduire.865>

Berland-Delépine, S. (2014). *La grammaire anglaise de l'étudiant* (Edition 2000.). Paris: Ophrys.

Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris: Gallimard.

Capra, A. (2010). *Traduttore traditore : De la possibilité de traduire les expressions figées en littérature. Textes et contextes*, (5). Consulté à l'adresse <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=237>

Grevisse, M., & Lits, M. (2005). *Le petit Grevisse : Grammaire française* (31e éd). Bruxelles: De Boeck.

Hewson, L. (2011). *An approach to translation criticism : « Emma » and « Madame Bovary » in translation*. Amsterdam ; Philadelphia: J. Benjamins.

- Hinard, A., Le Lay, J., & Idray, L. (1988). *Grammaire en poche*. Paris: Magnard.
- Mazzone, F. (2019). Féminisme et études de genre. In Y. Chevrel, B. Banoun, & I. Poulin, *Histoire des traductions en langue française. XXe siècle, 1914-2000*. Lagrasse: Verdier.
- Morsly, D. (2004). Chapitre 19 : Revisiter la langue. In E. Gubin, C. Jacques, F. Rochefort, B. Studer, F. Thébaud, & M. Zancarini-Fournel, *Le siècle des féminismes*. Paris: Les Éditions de l'Atelier - Les Éditions ouvrières.
- Quirk, R. (Éd.). (1972). *A Grammar of contemporary English*. London: Longman.
- Rey, A., & Chantreau, S. (2006). Enseigne. In *Collection les usuels. Dictionnaire des expressions et locutions*. Paris: Le Robert.
- Viennot, E. (2017). *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! : Petite histoire des résistances de la langue française (Nouv. éd. augmentée.)*. Donnemarie-Dontilly: Ed. IXe.
- Von Flotow, L. (1997). *Translation and gender : Translating in the « era of feminism »*. Manchester : Ottawa: St. Jerome Publ. ; University of Ottawa Press.
- Wuilmart, F. (2019). Traducteurs et traductrices. In Y. Chevrel, B. Banoun, & I. Poulin, *Histoire des traductions en langue française. XXe siècle, 1914-2000*. Lagrasse: Verdier.

ANNEXES

ANNEXE 1

p. 30 SF

what love looks like

what does love look like the therapist asks
one week after the breakup
and i'm not sure how to answer her question
except for the fact that i thought love
looked so much like you

that's when it hit me
and i realised how naive i had been
to place an idea so beautiful on the image of a person
as if anybody on this entire earth
could encompass all love represented
as if this emotion seven billion people tremble for
would look like a five foot eleven
medium-sized brown-skinned guy
who likes eating frozen pizza for breakfast

what does love look like the therapist asks again
this time interrupting my thoughts midsentence
and at this point i'm about to get up
and walk right out the door
except i paid far too much money for this hour
so instead i take a piercing look at her
the way you look at someone
when you're about to hand it to them
lips pursed tightly preparing to launch into conversation
eyes digging deeply into theirs
searching for all the weak spots
they have hidden somewhere
hair being tucked behind the ears
as if you have to physically prepare for a conversation
on the philosophies or rather disappointments
of what love looks like

well i tell her
i don't think love is him anymore
if love was him
he would be here wouldn't he
if he was the one for me
wouldn't he be the one sitting across from me
if love was him it would have been simple

i don't think love is him anymore i repeat
i think love never was
i think i just wanted something
was ready to give myself to something
i believed was bigger than myself
and when i saw someone
who could probably fit the part
i made it very much my intention
to make him my counterpart

and i lost myself to him
he took and he took
wrapped me in the word *special*
until i was so convinced he had eyes only to see me hands only to feel me
a body only to be with me
oh how he emptied me

how does that make you feel interrupts the therapist
well i said
it kind of makes me feel like shit

maybe we're all looking at it wrong
we think it's something to search for out there
something meant to crash into us
on our way out of an elevator
or slip into our chair at a cafe somewhere
appear at the end of an aisle at the bookstore
looking the right amount of sexy and intellectual
but i think love starts *here*
everything else is just desire and projection
of all our wants needs and fantasies
but those externalities could never work out
if we didn't turn inward and learn
how to love ourselves in order to love other people

love does not look like a person
love is our actions
love is giving all we can
even if it's just the bigger slice of cake
love is understanding
we have the power to hurt one another
but we are going to do everything in our power
to make sure we don't
love is figuring out all the kind sweetness we deserve
and when someone shows up
saying that they will provide as you do
but their actions seem to break you
rather than build you
love is knowing whom to choose



ANNEXE 2

p. 87 MH

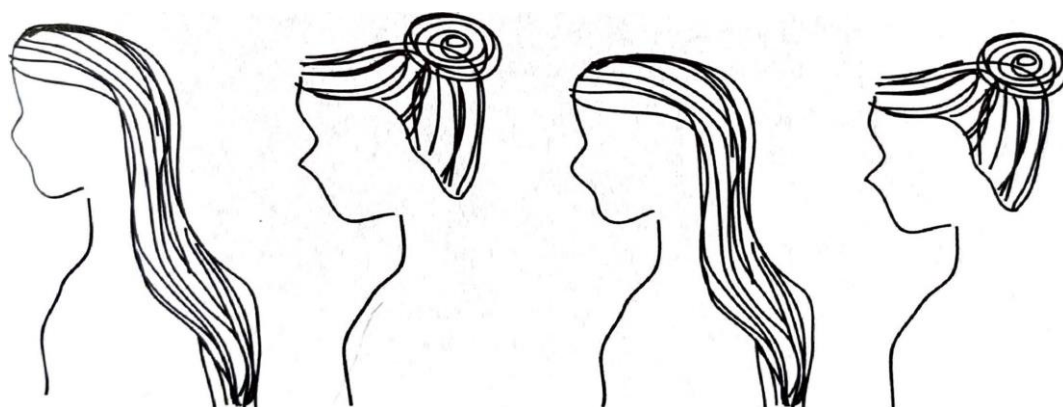
you were temptingly beautiful
but stung when i got close



ANNEXE 3

p. 169 MH

i like the way the stretch marks
my thighs look human and
that we're so soft yet rough and jungle wild
when we need to be
i love that about us
how capable we are of feeling
how unafraid we are of breaking
and tend to our wounds with grace
just being a woman
calling myself a woman
makes me utterly whole
and complete



ANNEXE 4

p. 236 SF

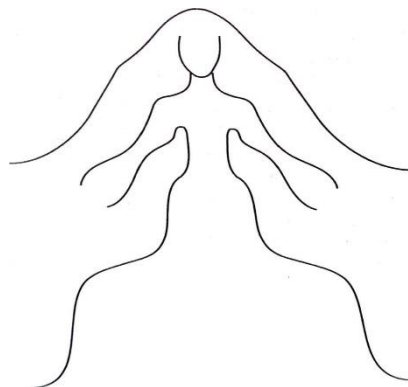
they threw us in a pit to end each other
so they wouldn't have to
starved us of space so long
we had to eat each other up to stay alive
look up look up look up
to catch them looking down at us
how can we compete with each other
when the real monster is too big
to take down alone

ANNEXE 5

p. 198 SF

when the first woman spread her legs
to let the first man in
what did he see
when she led him down the hallway
toward the sacred room
what sat waiting
what shook him so deeply
that all confidence shattered
from then on
the first man
watched the first woman
every night and day
built a cage to keep her in
so she could sin no more
he set fire to her books
called her witch
and shouted whore
until the evening came
when his tired eyes betrayed him
the first woman noticed it
as he unwillingly fell asleep
the quiet humming
the drumming
a knocking between her legs
a doorbell
a voice
a pulse asking her to open up
and off her hand went running
down the hall
toward the sacred room
she found
god
the magician's wand
the snake's tongue
sitting inside her smiling

- *when the first woman drew magic with her fingers*



ANNEXE 6

p. 71 SF

[...]
– it isn't working
i've spent years trying to figure out
how i could have stopped it
but the sun can't stop the storm from coming
the tree can't stop the axe
i can't blame myself for a having a hole
the size of your manhood in my chest anymore
it's too heavy to carry your guilt – i'm setting it down
i'm tired of decorating this place with your shame
as if it belongs to me
it's too much to walk around with
what your hands have done
if it's not my hands that have done it

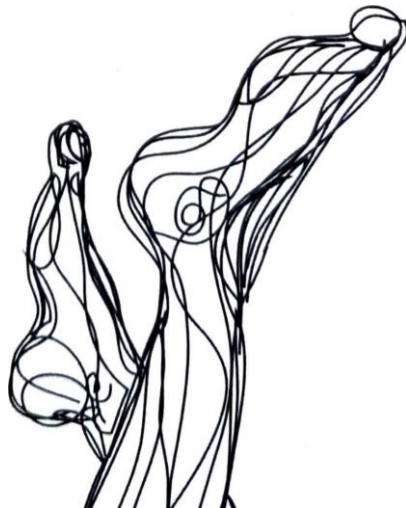
the truth comes to me suddenly – after years of rain
the truth comes like sunlight
pouring through an open window
it takes a long time to get here
but it all comes full circle
it takes a broken person to come searching
for meaning between my legs
it takes a complete. whole. perfectly designed
person to survive it
it takes monsters to steal souls
and fighters to reclaim them
this home is what i came into this world with
was the first home
will be the last home
you can't take it
there is no space for you
no welcome mat
[...]

ANNEXE 7

p. 165 SF

he makes sure to look right at me
as he places his electric fingers on my skin
how does that feel he asks
commanding my attention
responding is out of the question
i quiver with anticipation
excited and terrified for what's to come
he smiles
knows this is what satisfaction looks like
i am a switchboard
he is the circuits
my hips move with his — rhythmic
my voice isn't my own when i moan — it is music like fingers on a violin string
he sparks enough electricity within me to power a city when we finish i look
right at him
and tell him

that was magic



ANNEXE 8

p. 89 MH

the next time you
have your coffee black
you'll taste the bitter
state he left you in
it will make you weep
but you'll never
stop drinking
you'd rather have the
darkest parts of him
than have nothing



ANNEXE 9

p. 95 MH

i didn't leave because
i stopped loving you
i left because the longer
i stayed the less
i loved myself



p. 95 SF

[...]

when i go home i tell my mother

the men outside are starving

she tells me

i must not dress with my breasts hanging

said *the boys will still get hungry if they see fruit*

says i should sit with my legs closed

like a woman oughta

or the men will get angry and fight

said i can avoid all this trouble

if i just learn to act like a lady

but the problem is

that doesn't even make sense

i can't wrap my head around the fact

that i have to convince half the world's population

my body is not their bed

i am busy learning the consequences of womanhood

when i should be learning science and math instead

i like cartwheels and gymnastics so i can't imagine

walking around with my thighs pressed together

like they're hiding a secret

as if the acceptance of my own body parts

will invite thoughts of lust in their heads

i will not subject myself to their ideology

cause slut shaming is rape culture

virging praising is rape culture

i am not a mannequin in the window of your favourite shop

[...]

p. 45 SF

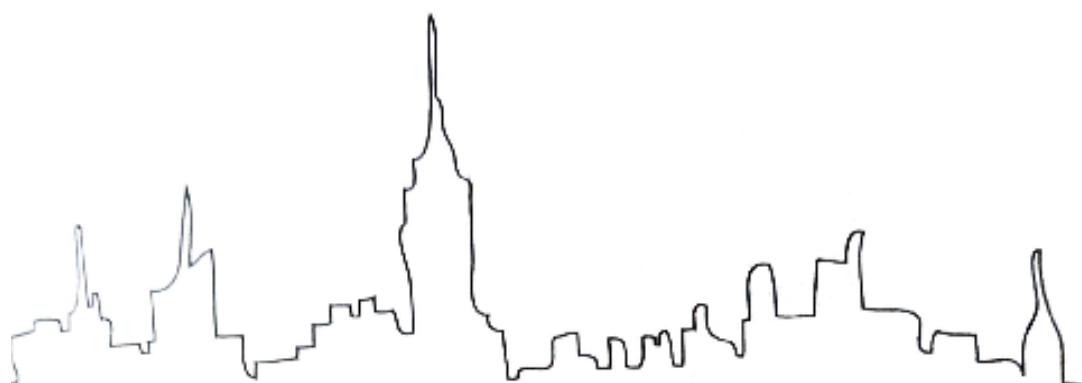
questions

there is a list of questions
i want to ask but never will
there is a list of questions
i go through in my head
every time i'm alone
and my mind can't stop itself from searching for you
there is a list of questions i want to ask
so if you're listening somewhere
here i am asking them

what do you think happens
to the love that's left behind
when two lovers leave
how blue do you think it gets
before it passes away
does it pass away
or does it still exist somewhere
waiting for us to come back
when we lied to ourselves by
calling this unconditional and left
which one of us hurt more
i shattered into a million little pieces
and those pieces shattered into a million more
crumbled into dust till
there was nothing left of me but the silence

tell me how love
how did the grieving feel for you
how did the mourning hurt
how did you peel your eyes open after every blink
knowing I'd never be there staring back
[...]

ANNEXE 12



did you think i was a city
big enough for a weekend getaway
i am the town surrounding it
the one you've never heard of
but always pass through
there are no neon lights here
no skyscrapers or statues
but there is thunder
for I make bridges tremble
i am not street meat i am homemade jam
thick enough to cut the sweetest
thing your lips will touch
i am not police sirens
i am the crackle of a fireplace
i'd burn you and you still
couldn't take your eyes off me
cause i'd look so beautiful doing it
you'd blush
i am not a hotel room i am home
i am not the whiskey you want
i am the water you need
don't come here with expectations
and try to make a vacation out of me