

Université de Montréal

Étude des traductions en chinois
de la poésie d'Emily Dickinson

Par Li Ma

Département de linguistique et de traduction
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade
de maîtrise en traduction

29 mai 2019

© Li Ma, 2019

Université de Montréal

Département de linguistique et de traduction, faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Étude des traductions en chinois de
la poésie d'Emily Dickinson

Présenté par :

Li Ma

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Judith Lavoie

Président-rapporteur

Hélène Buzelin

Directrice de recherche

Anna Ghiglione

Codirectrice

George Bastin

Membre du jury

Résumé

Occupant une position importante dans le paysage littéraire américain et mondial, la poésie d'Emily Dickinson fascine ses traducteurs et relève des problématiques aussi épineuses que passionnantes au sujet de la traduction poétique. En vue d'approfondir des réflexions sur ces problématiques, notre mémoire analyse le travail de trois traducteurs chinois : Yu Guangzhong, Jiang Feng et Pu Long. Nous présentons d'abord l'histoire de la traduction de Dickinson et l'état des études qui s'y rapportent en Chine. Puis nous observons comment ces traducteurs ont rendu trois caractéristiques de l'original : l'hermétisme, l'ancrage culturel y compris l'intertextualité, et la prosodie. S'inscrivant dans un cadre théorique composé des réflexions de Berman, de Folkart et des traductologues chinois comme Yu Guangzhong et Jiang Feng, notre recherche interroge les attentes à l'égard de la traduction poétique, les principes que suivent les traducteurs et les facteurs qui consacrent aux vertus et aux faiblesses des versions en question.

Le mémoire montre que Yu Guangzhong présente une version élégante, harmonieuse et relevant d'un goût propre à la littérature traditionnelle chinoise. C'est une recreation poétique de Dickinson caractérisée par le style de Yu Guangzhong. La traduction de Jiang Feng ressemble à l'original des points de vue de la forme et de l'esprit. Aussi concise et dépouillée que ce dernier, elle contient néanmoins des expressions sèches et ambiguës. Généralement fluide et claire, la version de Pu Long est parsemée d'expressions maladroitement, verbeuses et contient un registre plus familier. Malgré son respect du principe de fidélité, chaque traducteur laisse une empreinte unique sur son texte, laquelle reflète sa position traductive et son projet de traduction, ainsi que des écarts entre sa pratique et ses discours traductologiques.

Nous adoptons la méthodologie conçue par Berman (1995) et essayons de faire une analyse productive qui inspirerait des retraductions de Dickinson. Notre analyse corrobore deux idées : il convient de suivre une approche analogue à l'écriture du poète ; au lieu de restituer le sens et les caractéristiques formelles isolément, il faut recréer l'unité inséparable de l'esprit et

de la forme, des idées et de leur expression, rendre en même temps la « robe-corps-âme » de l'original.

Mots-clés : poésie, traduction, Emily Dickinson, Yu Guangzhong, Jiang Feng, Pu Long, hermétisme, américanité, prosodie

Abstract

Occupying an important position in the American and world literary landscape, Emily Dickinson's poetry fascinates her translators and raises delicate and exciting issues on the translation of poetry. In order to deepen our reflections on these issues, our thesis analyzes the work of three Chinese translators: Yu Guangzhong, Jiang Feng and Pu Long. We first present the history of Dickinson's translation and the state of related studies in China. Then we observe how these translators created three following characteristics of the original: its hermeticism, its cultural dimension including intertextuality and its prosody. Inspired by theoretical works of Antoine Berman, Barbara Folkart and Chinese translators such as Yu Guangzhong and Jiang Feng, our research questions the expectations with regard to poetic translation, the principles that the translators have followed and the factors that devote to the virtues and weaknesses of the versions in question.

Yu Guangzhong presents an elegant, harmonious version with a particular taste of traditional Chinese literature. It is a poetic recreation of Dickinson characterized by Yu Guangzhong's style. Jiang Feng's translation resembles the original in the point of view of form and spirit. As concise and sober as the latter, it nevertheless contains dry and ambiguous expressions. Generally fluid and clear, Pu Long's version is studded with clumsy, verbose expressions or those of familiar register. In spite of his respect for the principle of fidelity, each translator leaves a unique imprint on his text, which reflects his translating position and translation project, as well as the gaps between his practice and his discourses on translation.

We apply the methodology developed by Berman (1995) and try to make a productive criticism that could inspire new retranslations of Dickinson's work. Our analysis corroborates two ideas: an approach similar to the writing of the poet should be followed; instead of restoring the meaning and the formal characteristics in isolation, the translator should recreate the inseparable unity of spirit and form, ideas and their expression, render at the same time the "robbe-corps-âme" of the original.

Keywords : poetry, translation, Emily Dickinson, Yu Guangzhong, Jiang Feng, Pu Long,
hermetism, americanism, prosody

Table des matières

Résumé	i
Abstract	iii
Table des matières	v
Liste des tableaux	vii
Dédicace.....	viii
Remerciements	ix
Introduction	1
Chapitre 1.....	12
INTRODUCTION	13
1.1 L'INTRODUCTION ET LA RECEPTION DE DICKINSON EN CHINE	15
1.1.1 <i>L'arrivée et la première traduction en Chine</i>	15
1.1.2 <i>Le refus et l'accueil en deux rives du détroit de Taiwan</i>	17
1.1.3 <i>L'âge d'or de la traduction</i>	19
1.2. LES TRADUCTIONS DE DICKINSON EN CHINE	21
1.2.1 <i>La traduction de Yu Guangzhong</i>	22
1.2.2 <i>La traduction de Jiang Feng</i>	23
1.2.3 <i>La traduction de Pu Long</i>	26
1.3. LES RECHERCHES SUR LA POÉSIE D'E. D. ET SUR SA TRADUCTION EN CHINE	27
1.3.1 <i>Les études sur la poète et sa poésie</i>	27
1.3.1.1 Une recherche sur Emily Dickinson	28
1.3.1.2 Emily Dickinson's poetry : The Style Speaks	29
1.3.1.3 Emily Dickinson, ou The Cambridge Introduction to Emily Dickinson.....	30
1.3.2 <i>Les études sur la traduction de Dickinson</i>	30
1.3.2.1 Les recherches axées sur les textes	31
1.3.2.2 Les recherches axées sur le sujet traduisant	37
Chapitre 2.....	41
2.1 L'HERMÉTISME DE LA POESIE DE DICKINSON	42
2.2 LA TÂCHE DU TRADUCTEUR : DÉCHIFFREMENT ET RE-CODAGE	44
2.2.1 <i>L'absence de titre</i>	44
2.2.2 <i>Les poèmes-énigmes</i>	45
2.2.3 <i>La polysémie</i>	47
2.2.4 <i>La syntaxe elliptique, disloquée</i>	59
2.2.5 <i>L'obscurité du sens global</i>	65
2.3 CONCLUSION	70
Chapitre 3.....	73
3.1 LA DIMENSION CULTURELLE : UN ÉCART À FRANCHIR	74
3.2 LA TÂCHE DU TRADUCTEUR : ACCUEILLIR LA CULTURE LOINTAINE DANS SA LANGUE MATERNELLE.....	75
3.2.1 <i>Terminologies spécialisées : mots et choses</i>	76
3.2.2 <i>Références religieuses et culturelles : le bagage cognitif et la stratégie pratique</i>	86
3.3 CONCLUSION :	98

Chapitre 4.....	102
4.1 « LA MUSIQUE DE L'ÂME » : DES ÉCLAIRS DE MÉLODIE.....	103
4.2 FAIRE RÉSONNER L'ÉCHO DE L'ŒUVRE : TRANSCRIRE LA MUSIQUE DE L'ORIGINAL.....	104
4.2.1 <i>Pieds et pauses : transposer le rythme des pensées</i>	105
4.2.2 <i>Nuances de rimes, nuances de sens</i>	116
4.3 CONCLUSION	131
Conclusion.....	135
Bibliographie	i
Annexe 1. Poèmes traduits analysés dans le mémoire.....	x
Annexe 2. Les vingt-quatre versions en chinois parues à partir des années 80	xii
Annexe 3. Les ouvrages parus en Chine portant sur la poésie d'Emily Dickinson	xv
Annexe 4. Les titres ajoutés dans les poèmes traduits par Yu Guangzhong	xvi
Annexe 5. Les terminologies spécialisées et leurs traductions par trois traducteurs	xviii

Liste des tableaux

<i>Tableau 2. 1 : Les trois versions de F 123 par Yu Guangzhong, Jiang Feng et Pu Long.....</i>	<i>49</i>
<i>Tableau 2. 2 : Les traductions du poème F 466 par Jiang Feng et Pu Long.....</i>	<i>54</i>
<i>Tableau 2. 3 : Les deux versions de F 396 par Jiang Feng et Pu Long.....</i>	<i>57</i>
<i>Tableau 2. 4 : Trois traductions de deux quatrains du poème F 359.....</i>	<i>59</i>
<i>Tableau 2. 5 : Les versions du F 330 par Jiang Feng et Pu Long.....</i>	<i>61</i>
<i>Tableau 2. 6 : Deux traductions du poème F 269.....</i>	<i>66</i>
<i>Tableau 3. 1 : Deux traductions du poème F 7.....</i>	<i>78</i>
<i>Tableau 3. 2 : Les traductions des vers contenant le terme Robin.....</i>	<i>80</i>
<i>Tableau 3. 3 : Les traductions du F 204 par Yu Guangzhong, Jiang Feng et Pu Long.....</i>	<i>82</i>
<i>Tableau 3. 4 : Les traductions des vers contenant le terme « Morning Glory ».....</i>	<i>85</i>
<i>Tableau 3. 5 : Références religieuses et culturelles : deux traductions de F 615.....</i>	<i>87</i>
<i>Tableau 3. 6 : Les traductions du F 320.....</i>	<i>93</i>
<i>Tableau 3. 7 : La traduction des vers contenant une parodie de la Sainte Trinité.....</i>	<i>96</i>
<i>Tableau 3. 8 : Deux traductions des vers 15-16 (strophe 2) du F 12.....</i>	<i>98</i>
<i>Tableau 4. 1 : Deux traductions de F 598.....</i>	<i>107</i>
<i>Tableau 4. 2 : Trois versions de F 1286.....</i>	<i>114</i>
<i>Tableau 4. 3 : Les trois versions de F 112.....</i>	<i>119</i>
<i>Tableau 4. 4 : Les trois versions du F 409. Les caractères soulignés sont rimés.....</i>	<i>125</i>
<i>Tableau 4. 5 : Les trois versions du F 448. Les caractères soulignés sont rimés.....</i>	<i>129</i>

En hommage à mes grands-parents

Remerciements

Je remercie toutes les personnes qui m'ont aidée au cours de mes études et de la réalisation de ce mémoire.

Au premier abord, je tiens à adresser toute ma reconnaissance à Hélène Buzelin et à Anna Ghiglione, ma directrice et codirectrice de recherche. L'instruction de la professeure Buzelin dans la classe et les échanges entre nous au cours de ma recherche ont approfondi mes connaissances et inspiré mes réflexions sur mon sujet de recherche. La professeure Ghiglione m'a aidée à éclairer des problématiques importantes et à élargir l'horizon de mes études. Ensemble, leurs exigences, leur soutien et leurs conseils judicieux ont poussé l'achèvement de mes études.

Je souhaite également exprimer ma profonde gratitude à Richard Patry pour sa disponibilité et ses conseils pertinents sur mon choix de sujet et des cours.

J'aimerais aussi remercier tous les enseignants qui ont nourri ma passion pour la recherche de traduction et pour le sujet que j'aborde.

Je remercie en outre mes collègues qui ont partagé leurs connaissances, les bibliothécaires qui m'ont aidée à accéder aux ressources pertinentes, et les membres du jury pour leur évaluation.

Enfin, je témoigne un grand merci à mes parents, à mon mari, à mon fils, à mes frères et à mes sœurs pour leur appui solide et inconditionnel tout au long de mes études.

Introduction

La poésie est peut-être le genre qui suscite le plus d'intérêts et de problèmes dans le domaine de la traduction. De la traduisibilité ou l'intraduisibilité aux critères d'évaluation en passant par les principes et les procédés de traduction, des problématiques aussi épineuses que passionnantes au sujet de la traduction poétique ont alimenté constamment les réflexions traductologiques, et ce bien avant l'établissement de la traductologie en tant que discipline autonome.

De beaux poèmes donnent envie de traduire et, en même temps, semblent souvent résister à la traduction, laissant l'impression d'être difficilement transposable dans une autre langue, voire d'être intraduisible. En témoignent de nombreux traducteurs, dont ceux qui traduisent Emily Dickinson en chinois. Depuis sa première introduction en 1929 jusqu'à l'acquisition de sa grande renommée en Chine contemporaine, ses nombreuses traductions, surtout celles des traducteurs illustres qui remportent un grand succès, jouent un rôle considérable.

Emily Dickinson (1830-1886), peu publiée pendant sa vie et dont l'œuvre a été découverte à titre posthume, est aujourd'hui reconnue comme « une des fondatrices de la poésie américaine » et « une poète innovatrice prémoderne » (Wendy Martin : [2004] 2008, I)¹. En Chine, le lecteur fait sa connaissance dès 1929 grâce aux articles de Ye Gongchao 叶公超 (1904-1981) et de Shao Xunmei 邵洵美 (1906-1968) (Wang Heping : 2012, 3-4)². Sa première

¹ Voir Wendy Martin ([2004] 2008). "Introduction" de *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. p I. Notre traduction de l'extrait : "(Dickinson is widely) acknowledged as one of the founders of American poetry, an innovative pre-modernist poet (as well as a rebellious and courageous woman)."

² Dans son article "L'univers de l'édition à l'étranger" dans *Nouvelle Lune* (avril 1929), Ye Gongchao présente l'anthologie *American Poetry 1671-1928* dont l'éditeur Conrad Aiken recueille vingt-quatre poèmes de Dickinson et la place « parmi de meilleurs poètes de la langue anglaise » (1957 : xvi). Shao Xunmei publie un article "Un panorama de la littérature américaine" dans le périodique *Moderne* (octobre 1934), présentant la critique favorable de la poète au sein du cercle littéraire américain.

traduction en chinois (de cinq poèmes) apparaît en 1949. Elle est l'œuvre de Yuan Shuipai 袁水拍 (1949 : 41-46)³, un poète moderne. D'autres traductions apparaissent à Taiwan dès 1963, et depuis les années 1980, les retraductions se multiplient en Chine continentale. Au début de notre recherche, nous avons compté vingt-quatre anthologies de ces traductions signées par quatorze traducteurs et traductrices (voir l'Annexe 2) ; de surcroît, les traductions de certains titres sont recueillies dans des florilèges de divers poètes. Parmi toutes les versions existantes, les plus influentes sont celles de Yu Guang zhong 余光中 (1928-2017), de Jiang Feng 江枫 (1929-2017) et de Pu Long 蒲隆 (1941-).

Ces traductions permettent au lecteur sinophone l'accès à la poésie de Dickinson, *rajeunissent* son œuvre et rendent à la poète *la gloire qui a dû lui appartenir*⁴. Dickinson est devenue une grande figure de la littérature traduite en Chine ; la popularité de ses poèmes est remarquable. Recueillis dans plusieurs anthologies et divers manuels scolaires, ils font aussi l'objet d'études en littérature comparée et en traductologie. Néanmoins, les études à caractère traductologique restent relativement limitées⁵. Selon CNKI (China National Knowledge

L'expression de Conrad Aiken est extraite de l'introduction de *Selected Poems of Emily Dickinson* et traduite par nous. Le texte original est : "The two things (her highly individual gift, the single sharp beauty ... of her personality) cannot be separated; and together, ... they suffice to put her among the finest poets in the language."

³ Les cinq poèmes traduits en chinois par Yuan Shuipai 袁水拍 (1916-1982) sont recueillis dans *La Poésie américaine moderne (Xiandai meiguó shige 现代美国诗歌)*. Voici les cinq titres : J 1052 (F 800) : "I never saw a moor", J 449 (F 448) : "I died for Beauty (— but was scarce)", J 757 (F 768) : "The mountains — grow unnoticed", J 328 (F 359) : "A bird, came down the walk", J 67 (F 112) : "Success (is counted sweet)".

⁴ Les concepts de « rajeunir » et « rajeunissement » viennent de l'expression de Goethe citée par Antoine Berman dans ses ouvrages *Pour une critique des traductions : John Donne* (Édition Gallimard 1995, p. 30) et *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (Éditions du Seuil 1999, p. 78).

L'expression « la gloire qui lui appartient » est notre traduction d'un extrait dans une lettre de la poète adressée à Higginson (L 265, 1862) : "If fame belonged to me, I could not escape her ; if she did not, the longest day would pass me on the chase, and the approbation of my dog would forsake me then. My barefoot rank is better."

⁵ CNKI est l'abréviation du nom propre en anglais « China National Knowledge Infrastructure », le principal catalogue en ligne de publications scientifiques en Chine continentale. Ce catalogue recueille de manière exhaustive des articles parus dans les périodiques scientifiques de tous les domaines scientifiques, des mémoires de maîtrise et des thèses de doctorat de toutes les disciplines universitaires. La statistique couvre la période allant de l'année 1980 jusqu'au présent, car les traductions de Dickinson en Chine continentale, sauf la première traduction de ses cinq poèmes par Yuan Shuipai 袁水拍 (1916-1982) en 1949 et excepté la traduction signée par Yu Guangzhong 余光中 (1928-2017) à Taiwan, se produisent depuis les années quatre-vingt. Les études sur sa traduction s'effectuent aussi dès lors. Nous disons que ces études restent « relativement limitées » puisqu'elles comptent une relativement faible proportion par rapport au nombre des études portant sur l'œuvre de Dickinson. Ces dernières, cependant, sont principalement basées sur les traductions existantes en chinois.

Infrastructure, *Zhongguo zhi wang* 中国知网), le principal catalogue en ligne de publications scientifiques en Chine continentale, depuis 1980, on recense une dizaine de mémoires parmi les vingt-cinq publications au total (voir la note 5), dont la plupart sont effectués par des chercheurs des domaines littéraires, linguistiques, etc., lesquels adoptent des approches propres à ces disciplines et relativement distinctes de celles qui ont cours en traductologie. Quelques chercheurs s'appuient cependant sur les théories traductologiques comme l'*équivalence fonctionnelle* (Eugene Nida : [1969] 1975, 95-96), l'*esthétique de la traduction* (Liu Miqing 刘宓庆 : 2012), la *medio-translatology* 译介学 (Xie Tianzhen 谢天振 : 1992, 1999), etc. Certains observent l'interprétation et la transposition du sens et de la symbolique (Wang Heping, 2012), certains s'intéressent aux stratégies du traducteur (Zhang Jiahong, 2013), d'autres mettent l'accent sur le transfert des éléments esthétiques ou stylistiques dans les versions analysées (Ding Shuang, 2010; Liu Xiaomin, 2011; Chen Fangfang, 2013; Wang Zhujun, 2015). Quelques-uns comparent les qualités de diverses versions (Ma Yuting, 2012; Wang Zhujun, 2015), tandis que d'autres s'interrogent sur le *sujet traduisant*, notamment, sur certains traducteurs particuliers et la relation entre leur profil et leur traduction (Jiang Qiaozhu, 2011; Huang Juan, 2013; Yan Ruifeng, 2014; Liu Qianqian, 2015), etc. Effectuées dans des perspectives linguistique, stylistique, littéraire, culturelle et traductologique, ces études apportent des réponses intéressantes aux problématiques autour de la traduction de la poésie, mais ouvrent aussi la voie à de futures recherches.

La rencontre de la poésie d'Emily Dickinson et de la langue chinoise, en effet, fournit une source d'inspiration féconde pour une réflexion sur les problématiques générales de la traduction poétique et sur celles liées, plus spécifiquement, à la traduction de cette poète en chinois *sui generis*. Celles qui nous intéressent les plus sont les suivantes : comment ces traductions sont-elles parvenues à recréer les caractéristiques de la poésie de Dickinson (notamment l'hermétisme, l'américanité et la prosodie) ? Quels sont les objectifs de la traduction de ces poèmes en chinois ? Quels principes suivent leurs traducteurs et à quel point leur travail reflète-t-il ces principes ? Quels facteurs peuvent influencer la qualité des versions existantes ?

En vue de trouver une réponse pertinente à ces problématiques et d'approfondir les réflexions sur la traduction de la poésie, nous entreprenons la présente recherche à partir d'une analyse de ces trois versions en chinois signées respectivement par Yu Guangzhong 余光中,

Jiang Feng 江枫 et Pu Long 蒲隆. Le corpus est composé d'une dizaine de poèmes recueillis dans cinq anthologies : la traduction de Yu Guangzhong est extraite de l'*Anthology of American Poetry* (*Meiguo shixuan* 美国诗选) et de l'*Anthologie des poèmes modernes anglais et américains* (*Yingmei xiandai shixuan* 英美现代诗选) ; la version de Jiang Feng, extraite de *Selected poems of Emily Dickinson* (*Dijinsen shixuan* 狄金森诗选) et de *Wild Nights — Wild Nights : Best poems of Emily Dickinson* (*Baofengyu ye, baofengyu ye — Dijinsen shige jingcui* 暴风雨夜, 暴风雨夜 : 狄金森诗歌精粹) ; la version de Pu Long, extraite de *The complete works of Emily Dickinson* (*Dijinsen quanji* 狄金森全集). Nous ne trouvons que deux versions pour les poèmes F 7, F 12, F 195, F 210, F 214, F 269, F 270, F 330, F 396, F 466, F 598, F 605, F 615, car Yu Guangzhong ne les traduit pas. Pour les vers extraits de poèmes F 22, F 23 et F 39 dans le tableau 3.7, nous avons seulement la version de Pu (voir l'Annexe 1).

Pourquoi choisissons-nous ces trois versions ? Si on se fie au nombre de rééditions, la vraie pierre de touche de la qualité d'une traduction, parmi toutes les versions existantes en chinois, celles de Yu Guangzhong et de Jiang Feng reçoivent l'accueil le plus favorable. La première a été rééditée au moins vingt fois à Taiwan et en Chine continentale (Lin Yiliang : 1976, 1989) ; la dernière, au moins neuf (Zhou Jianxin : 2011, 58-60). Yu est lui-même un poète illustre ; sa version de vingt-deux poèmes est la première à voir le jour à Taiwan. Jiang, le traducteur réputé de Shelley et de Dickinson, lauréat de nombreux prix pour sa traduction, est le premier à présenter une anthologie de Dickinson en chinois. Certains titres traduits par Jiang sont recueillis dans de nombreux manuels scolaires. Or, Yu et Jiang ne traduisent chacun qu'une petite partie de l'œuvre de la poète : vingt-deux poèmes chez Yu et deux cent quarante-cinq chez Jiang (Zhou Jianxin, 2011, 78). Nous incluons donc la traduction de Pu Long qui est, jusqu'à présent, le seul à traduire tous les poèmes et la plupart de lettres de Dickinson en Chine. À ce titre, sa traduction suscite aussi un intérêt soutenu chez les traductologues. Ainsi, nous pourrions réaliser une analyse comparée à partir d'un échantillon suffisant : au moins deux versions de chaque poème à analyser. Yu et Jiang poursuivent d'ailleurs d'abondantes réflexions sur leur expérience traduisante et sur les problématiques importantes à propos de la traduction de la poésie. Cela nous permettra d'observer leur vision de la traduction, les principes et les procédés qu'ils adoptent, ainsi que les éléments contribuant à la qualité et aux faiblesses de leur traduction.

Un poème de langue A peut toujours être reformulé dans une langue B, comme le constate Barbara Folkart (2007 : 141), mais le résultat n'est pas toujours de la poésie. D'après celle-ci, ce que le lecteur attend d'une traduction de la poésie, c'est un texte qui réussit à être un poème, un texte « poétiquement viable ». Par cette expression, Folkart entend la poéticité et l'originalité du texte, ou ce à quoi Meschonnic réfère comme « traduction-texte » (1972 : 354, 360). Elle souligne le transfert des images (*visuels*), de la musique et des jeux de mots — des aspects formels qui coïncident *grosso modo* avec les notions de « phanopoeia, melopoeia et logopoeia » de Pound (2011 : 72)⁶, ainsi que leur enchevêtrement et leur interaction dans le texte original (2007 : 155-157, 170). Xu Yuanchong 许渊冲 (1984 : 52), éminent traducteur de la poésie chinoise en anglais et en français, accorde de l'importance à des aspects analogues : l'esthétique du son, du sens et de la forme (“音美, 意美, 形美”) qui composent l'« esthétique poétique » (*shige meixue* 诗歌美学).

Conformément à cette mise en avant de l'esthétique, certains croient qu'il incombe au traducteur de manier sa langue et de recréer l'esthétique de l'original dans sa traduction (Folkart : 2009, 141-269 ; Xu Yuanchong 许渊冲 : 1984, 52). Folkart, considérant la traduction plutôt comme une écriture que comme une reproduction de l'œuvre originale, propose de donner la priorité au texte cible et de se délivrer du critère de reproduction, c'est-à-dire, du principe de fidélité.

Cependant, d'autres sont convaincus que la fidélité demeure un principe fondamental à respecter. Aussi diverses soient les définitions de la traduction, celle-ci est essentiellement « une opération de transfert interlinguistique qui consiste à interpréter le sens d'un texte de départ et à produire un texte d'arrivée en cherchant à établir une relation d'équivalence entre les deux » (Jean Delisle : 2013, 687). La notion de « fidélité » décrit exactement cette relation

⁶ *Phanopoeia, melopoeia, logopoeia*, selon Ezra Pound, sont trois procédés les plus importants pour charger le langage de sens. La phanopoeia est définie comme le fait de « projeter l'objet (fixe ou en mouvement) sur l'imagination visuelle ; la melopoeia, comme la capacité de « produire des corrélations émotionnelles par le bruit et le rythme du discours » ; la logopoeia, comme l'habileté de produire les deux sortes d'effets précédemment décrits en stimulant les associations (intellectuelles ou émotionnelles) qui demeurent dans la conscience du receveur en relation avec les mots ou les groupes de mots réels employés ». Dans la poésie, la phanopoeia correspond à la « propriété visuelle », la melopoeia, à la « propriété musicale », logopoeia, à « la danse de l'intellect parmi les mots ». Pound a d'abord nommé le phanopoeia « imagism ».

d'équivalence. En tant que produit de cette opération, la traduction est surtout un texte basé sur et dérivé de l'original, et devrait donc être fidèle à ce dernier. Cette exigence prédomine tout au long de l'histoire de la traduction, sauf à l'âge de « *Belles Infidèles* » (Mounin : 1955, 89). À savoir, Tytler (1790) propose la complète transcription de l'idée, la reproduction du style de l'original et une composition pareille à celui-ci ; Luther (1965 : 198) insiste sur l'importance de « traduire fidèlement » ; Berman ([1985] 1995 : 74, 77) précise que l'*éthique* de la traduction réside dans la *fidélité* (à la lettre) et l'*exactitude*. En Chine, Yan Fu 严复 ([1898] 1981, 27) met la fidélité devant les autres exigences de sa triade de la traduction : *la fidélité, l'expressivité, l'élégance* (*xin, da, ya*, “信, 达, 雅”) ; etc.

Cela dit, l'esthétique et la fidélité sont proposées fréquemment comme les principes les plus importants de la traduction. Si une traduction idéale est belle et fidèle, la difficulté de concilier ces deux attentes est révélée par l'expression « Belles infidèles », l'idée étant que « translations are like women — homely when they are faithful and faithful when they are homely » (Eugene Nida : 1964, 2).

De surcroît se posent des questions telles que « à quoi la traduction serait fidèle » et « comment on réalise une *belle* traduction ». *Grosso modo*, la fidélité consiste à rechercher une équivalence entre la traduction et l'original, mais ce serait une équivalence à quel niveau — au niveau des mots, des énoncés ou du texte ? Et une fidélité à quels aspects — au sens ou à la forme ? Si le traducteur d'un texte pragmatique peut s'attacher à restituer le contenu significatif, celui qui traduit des poèmes, de son côté, devrait nécessairement prêter plus d'attention à l'esthétique, recréer le style de son auteur et réaliser l'unité de la forme et du sens dans la traduction, car « l'essence de la poésie consiste largement en une forme enveloppant un contenu significatif » (Eugene Nida : 1964, 4)⁷. Et cette « union inséparable du sens et de la sonorité, du signifié et du signifiant », selon Ricœur (2016 : 5), représente « la difficulté majeure » que la poésie comporte pour le traducteur.

⁷ La citation est extraite de *Toward a science of translating* et traduite en français par nous. Le texte original est : “Stylistic restrictions are a particularly important element in the translation of poetry, for so much of the essence of poetry consists in a formal envelope for a meaningful content.”

Ces problèmes se reflètent dans les réflexions traductologiques aussi souvent qu'ils impliquent des choix difficiles pour le traducteur de la poésie. D'où les différentes stratégies telles que la traduction littérale contre la traduction libre, l'étrangéisation contre la domestication, la restitution du sens contre la reproduction de la forme, en passant par une variété de choix entre ces extrémités.

En Chine comme ailleurs, chaque point de vue regroupe certains théoriciens et traducteurs : les partisans de la fidélité comme Lu Xun 鲁迅 (1973 : 588) tiennent à traduire littéralement et parfois finissent par produire un texte gauche, peu expressif, voire inintelligible ; ceux de l'esthétique comme Xu Yuanchong s'efforcent de relever l'élégance, la musique et l'harmonie du texte ; certains préfèrent la fidélité à l'esprit (le sens) plutôt que celle à la forme ("重神似不重形似") (Fu Lei 傅雷 : 1984, 558) ; Jiang Feng, un des traducteurs de Dickinson, s'attache à la fidélité réalisée en cherchant une ressemblance au texte original des points de vue de la forme et de l'esprit ("力求形神皆似") (2009 : 1-12), etc. Leurs traductions et leurs discours forment l'horizon traductif dans lequel l'œuvre de Dickinson est traduite. On peut supposer que la prise de position des traducteurs par rapport à ces discours non seulement régit leurs choix ponctuels de procédés et de solutions, mais détermine aussi les qualités et les faiblesses de leur texte traduit.

Certains traductologues, notamment, Walter Benjamin (2011 : 127-129) et Antoine Berman ([1985] 1999 : 34-36), ont dépassé ces dualismes et mis en question ces visées de la traduction. Chez Berman, le sens d'un texte ne peut pas être détaché « de sa lettre, de son corps mortel, de sa gangue terrestre ». Tenant compte de cette « adhérence obstinée du sens à sa lettre », il constate que le but de la traduction n'est pas de capter le sens, ni de restituer la forme, ni d'imiter ou de reproduire le système stylistique d'une œuvre, mais de recréer « l'unité des langues et de l'esprit ». L'acte de traduire, donc, n'est pas une restitution embellissante (esthétisante) du sens, ni une recherche d'équivalents. Ce qui importe, c'est de « traduire la lettre », d'autant plus que l'on traduit un texte littéraire qui est *une forme*. À savoir, au lieu de rendre le proverbe allemand « Morgenstund hat Gold Im Mund » par son équivalent français « Le monde appartient à ceux qui se lèvent tôt », il propose de le traduire littéralement par « l'heure du matin a de l'or dans la bouche », pour traduire ainsi « son rythme, sa longueur (ou sa concision), ses éventuelles allitérations, etc. » (Ibid : 13-14, 34-41) Selon Berman, la visée

éthique de la traduction est la *fidélité* et l'*exactitude* qui « se rapportent à la littéralité charnelle du texte ». C'est une fidélité à *la lettre* axée sur l'œuvre source qui est un *original*, un texte « qui n'est pas seulement premier par rapport à ses dérivés translinguistiques, mais premier dans son propre espace de langue » (Ibid : 76), un texte débarrassé de clichés et de déjà-dits, pour reprendre l'expression de Folkart (2007 : 3-5). Berman cite Charles Fontaine précisant ainsi son idéal de « *fidélité à la lettre* » : (que le traducteur) retienne et rende « les termes et les dictionnaires de l'auteur », « le sens partout entier », et « la naturelle grâce, vertu, énergie, la douceur, élégance, dignité, force et vivacité de son auteur », ce qu'il nomme « robe-corps-âme »⁸ d'une œuvre ([1985] 1999 : 76-77).

La poésie de Dickinson fait partie de ces œuvres qui se distinguent par leur originalité et qui produisent des effets foudroyants sur le lecteur⁹. Sa traduction serait une réécriture des poèmes originaux dans la langue cible, consistant à recréer les thématiques et les particularités formelles du texte de départ, car ces deux aspects constituent ensemble le style de l'auteur. Ce sont les idées que les traducteurs expriment dans leurs discours sur la traduction de la poésie (Yu Guangzhong : 38-55, 257; Jiang Feng : 2009, 13-21). Cette mise en valeur de la fidélité à

⁸ Berman cite un petit texte de Charles Fontaine (1555), un traducteur du XVI^e siècle, dans son introduction au Premier Livre des *Remèdes d'amour* d'Ovide :

« trois choses que doit observer un qui veult bien traduire : la première, c'est qu'il retienne et rende les termes et dictionnaires de l'auteur, autant près qu'il est possible : ce que l'on peult appeler la robe.

La seconde, qu'il rende aussi le sens partout entier (car il ne fault être tant curieux des termes que de laisser le sens ou le rendre obscur) : ce que l'on peult appeler le corps.

La tierce, c'est qu'il rende et exprime aussi naïvement la naturelle grâce, vertu, énergie, la douceur, élégance, dignité, force et vivacité de son auteur qu'il veult traduire [...] : ce que l'on peult appeler l'âme de l'oraison. »

Berman met ici une note indiquant son interprétation du terme « robe » : « *Robbe* ou *robe*, c'est aussi la peau du fruit. Benjamin dit que dans l'original, la langue se rapporte à sa « teneur » comme la « robe » du fruit à celui-ci. »

⁹ Emily Dickinson a décrit ainsi ce qu'elle pense de la poésie : « Si je lis un livre qui rend mon corps entier si froid qu'aucun feu ne pourra jamais me réchauffer, je sais que c'est la poésie. Si je ressens physiquement comme si le sommet de ma tête m'était arraché, je sais que c'est la poésie. Ce sont les seules façons à travers lesquelles je le connais. Y a-t-il d'autres façons ? » Nous citons ici la traduction de Patrick Reumaux dans l'anthologie *Lieu-dit l'éternité : Poèmes choisis*. Paris : Points. p.10. Le texte original est « If I read a book and it makes my whole body so cold no fire can ever warm me, I know that is Poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is Poetry. These are the only ways I know it. Is there any other way ? » (Higginson, 1891; Johnson, L342a).

l'original et de l'intégrité du contenu et de la forme coïncide avec les réflexions de Berman développées autour de la traduction littéraire.

Donc, notre recherche s'inscrit au croisement de l'éthique de la traduction conçue par Berman et des réflexions traductologiques chinoises concernant les principes de fidélité (信) - ressemblance (似) et d'esthétique dans la traduction poétique. Nous intégrons à notre analyse les notions de « (traduction) poétiquement viable » et de « writerly translation » que propose Folkart (2007). Nous entendons par ces notions l'idée de *rendre la poésie en poésie*, de recréer dans la langue d'arrivée un texte *poétique* qui revête la *poéticité* et l'*éthicité* que souligne Berman : le premier renvoie à la textualité et la « littéralité charnelle » du texte cible en tant qu'« œuvre véritable » ; le deuxième, au respect de l'original et à la visée éthique que Berman décrit dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*: (1995 : 92-93 ; [1985] 1999 : 73-78).

S'appuyant sur ces réflexions théoriques, nous interrogeons comment les traducteurs recréent les poèmes d'Emily Dickinson en chinois, si les traductions sont « poétiquement viables » et quels facteurs contribuent à leur qualité. Notre analyse, inspirées du « trajet analytique » proposé par Berman (1995 : 37, 64) dans sa critique des traductions de John Donne, recourt à une méthodologie proche de celui-ci, mais plus modeste, étant donné la longueur limitée du mémoire. Notre méthode d'étude, précisément, consiste à lire les traductions et l'original, à repérer des particularités des poèmes de Dickinson, à confronter les deux et à nous interroger sur le *sujet traduisant* — le traducteur, ainsi que sa *position traductive*, son *projet de traduction* et son *horizon traductif* (soulignés par nous). Nous reprenons ici ces concepts tels que Berman (1995 : 74, 76-79, 79-83) les définit : la *position traductive* renvoie à « un rapport spécifique (du traducteur) avec sa propre activité (la traduction), [...] à une certaine “conception” ou “perception” du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes », bref, le « se poser du traducteur vis-à-vis de la traduction ». Le *projet de traduction* désigne la « visée articulée » du traducteur. Déterminé par « la position traductive et par les exigences [...] posées par l'œuvre à traduire », il régira « le mode de traduction ou la manière de traduire ». L'*horizon traductif* est défini comme « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui déterminent le sentier, l'agir, et le penser d'un traducteur » ; ce concept regroupe, mais ne se limite pas aux traductions existantes de l'œuvre en question, aux discours sur ces

traductions, etc. Ensemble, ces facteurs exercent une influence sur la traduction qui est non moindre que celle de la compétence du traducteur.

Ainsi, notre recherche s'effectue à partir d'une lecture de l'œuvre originale, de ses trois traductions et d'une confrontation de ces textes.

En lisant la poésie d'Emily Dickinson, nous sommes impressionnée surtout par son unicité. Sur le plan du sens (ou du contenu), son hermétisme défie le traducteur de faire d'abord l'exégèse ; ses riches références culturelles exigent un gros bagage cognitif et un procédé efficace pour les rendre accessibles au lecteur éloigné de la culture américaine ; sur le plan formel ou stylistique, on se trouve frappé par son idiosyncrasie en matière du lexique, de la syntaxe, des figures de style, de la prosodie, de la ponctuation, etc. Le contenu conceptuel et la forme poétique sont d'ailleurs intimement liés. La traduction de ces poèmes s'avère ainsi une odyssée fascinante qui commence par la recherche du sens énigmatique et s'achemine vers la création d'un texte « poétiquement viable ».

À la lecture de trois versions en question, nous percevons certaines différences remarquables sur les plans des solutions ponctuelles, des stratégies et enfin, du projet de traduction. Comme le remarque Berman (1995 : 16), « l'analyse d'une traduction doit être aussi un jugement sur celle-ci [...] par essence », nous ne pouvons pas rester « neutre » face aux versions en question, ni nous contenter d'en effectuer une analyse purement descriptive. En empruntant la méthode de Berman, en plus de relever leurs vertus et leurs défauts, nous essayons de trouver les raisons ou les facteurs décisifs sous-jacents.

Ce mémoire comporte quatre chapitres.

Le premier présentera la poète, son introduction et sa réception en Chine depuis le début du 20^e siècle. On expliquera les raisons de l'indifférence à l'égard de son œuvre des années 50 aux années 70 et de sa réception chaleureuse depuis 1980 en Chine continentale, montrant l'influence des enjeux politico-idéologiques sur la traduction. Nous passerons enfin en revue l'état de sa traduction et les principales études sur sa poésie et sa traduction.

Les trois chapitres suivants seront consacrés chacun à un aspect caractéristique de sa poésie et de sa traduction en chinois. Le deuxième chapitre portera sur l'hermétisme qui se manifeste par l'absence de titre, les poèmes-énigmes, la polysémie lexicale, l'ambiguïté

syntaxique, l'obscurité du sens global, etc.; nous observerons les efforts des traducteurs pour éclairer les sens et restituer l'expérience poétique mystérieuse. Le troisième chapitre sera axé sur la dimension culturelle des poèmes de Dickinson et les stratégies des traducteurs pour franchir l'écart entre les cultures de départ et d'arrivée, et examinera le transfert des terminologies spécialisées, des références religieuses et de l'intertextualité. Le chapitre quatre, enfin, prêtera attention à la prosodie. Nous étudierons le schéma métrique, la disposition des rimes et les déviations des règles prosodiques chez la poète. Nous comparerons la prosodie de la poésie anglaise avec celle de la poésie chinoise et interrogerons comment les traducteurs transcrivent les éléments prosodiques intervenant dans le mouvement des sens et dans l'évocation des sentiments.

Dans la conclusion, nous rappellerons les conclusions des chapitres précédents et tenterons d'apporter une réponse aux problématiques évoquées ci-dessus.

Des informations détaillées concernant les poèmes à analyser, la traduction de la poète et les recherches sur sa traduction se trouvent dans les annexes : les poèmes traduits analysés dans le mémoire (Annexe 1), les vingt-quatre versions en chinois parues à partir des années 80 (Annexe 2), les ouvrages parus en Chine portant sur la poésie de Dickinson (Annexe 3), les titres ajoutés dans les poèmes traduits par Yu Guangzhong (Annexe 4), les terminologies spécialisées et leurs traductions par trois traducteurs (Annexe 5).

Chapitre 1

La traduction et la réception de la poésie d'Emily Dickinson en Chine

*This was a poet — It is That
Distills amazing sense
From ordinary Meanings —
And Attar so immense*

*From the familiar species
That perished by the Door —
We wonder it was not Ourselves
Arrested it — before —*

*Of Pictures, the Discloser —
The Poet — it is He —
Entitles us — by Contrast —
To ceaseless Poverty —*

*Of Portion — so unconscious —
The Robbing — could not harm —
Himself — to Him — a Fortune —
Exterior — to Time —*

— Emily Dickinson¹⁰

¹⁰ Emily Dickinson (2009). *This was a Poet — It is that*. F 446 (J 448).

Introduction

Emily Dickinson (1830-1886), la deuxième des trois enfants d'une famille puritaine américaine, est incontestablement reconnue aujourd'hui comme une grande poète. Poussée par sa vocation de poète consistant à « extraire les sens merveilleux des signifiés ordinaires »¹¹, elle vécut célibataire et recluse dans la maison familiale à Amherst, dans l'État du Massachusetts, en Nouvelle-Angleterre. Elle entretint un lien avec ses proches et l'extérieur par une correspondance abondante, écrivant sa « lettre au monde »¹² — presque mille huit cents poèmes rassemblés en fascicules qui seront découverts après sa mort. Dès 1890, la parution posthume de ses poèmes au fur et à mesure lui assure une place dans le paysage littéraire mondial et une célébrité qui aurait pu lui appartenir¹³ même si elle y renonça en refusant la publication toute sa vie.

Dans les premières éditions, ses poèmes subissent d'arbitraires modifications éditoriales conformes aux normes de l'époque. *The Poems of Emily Dickinson (variorum edition)* édité par Thomas H. Johnson en 1955 et deux éditions de R.W. Franklin, *The Manuscript Books of Emily Dickinson* en 1981 et *The poems of Emily Dickinson, Variorum Edition* en 1998 sont les seules à présenter tous ses poèmes sans modifications ; avec une numérotation selon l'ordre dans les fascicules. Ce sont sur ces éditions que se basent la plupart des critiques, recherches et traductions. D'abord critiquée pour son hermétisme, sa métrique boiteuse, son usage agrammatical de la langue et son non-conformisme typographique, sa poésie est ensuite de plus en plus célébrée, même couverte de fleurs pour sa puissance et son originalité. T. W. Higginson ([1890] 1964 : 11), son correspondant et le coéditeur de ses deux premières anthologies, s'est émerveillé de ses vers qui « semblent aux lecteurs la poésie tirée par les racines, avec des pluies, des rosées et de la terre encore attachées, émanant une fraîcheur et un parfum non

¹¹ Notre traduction du vers tiré du poème F446 (J 448) : « Distills amazing sense / From ordinary Meanings ». Tous les textes suivants traduits du chinois la seront, sauf qu'on les signale autrement.

¹² Une expression extraite du poème F 519 (J 441) et traduite en français. Voir Emily Dickinson (2007). *Lieu-dit éternel*. Traduit par Patrick Reumaux. Paris : Point. P.10.

¹³ L'expression « une célébrité lui appartient » est notre traduction d'un extrait dans une lettre de la poète adressée à Higginson (L 265, 1862) : “**If fame belonged to me**, I could not escape her ; if she did not, the longest day would pass me on the chase, and the approbation of my dog would forsake me then. My barefoot rank is better.”

traduisibles autrement »¹⁴. Conrad Aiken (1957 : xvi, notre traduction) l'estime « parmi les meilleurs poètes de langue anglaise ». Harold Bloom (1994 : 272, notre traduction) considère que « excepté Shakespeare, Dickinson manifeste plus d'originalité cognitive que tous les autres poètes occidentaux depuis Dante ».

Du critique au lecteur ordinaire, rares sont ceux qui peuvent lire Dickinson sans être impressionné par sa poésie « vivante » et unique. L'originalité de ses vers nous rappelle ce que Berman (1999, 76) dit sur un texte *original* : « (ce) n'est pas seulement premier par rapport à ses dérivés translinguistiques, mais premier dans son propre espace de langue ». Sur le plan du contenu, elle célèbre la nature avec des images vives et colorées ; elle évoque des sentiments indicibles d'une manière palpable ; elle expose ses contemplations de l'essence de l'être, de la mort, l'immortalité et l'éternité par les vers gnomiques ; elle représente des concepts abstraits par des images frappantes et des métaphores vivantes, des oxymores inédits et d'autres figures de style ; elle puise son inspiration du sol de la Nouvelle-Angleterre, de la culture puritaine et de sa lecture assidue. Ce que représentent ses poèmes est souvent teinté d'un hermétisme fascinant. Sur le plan formel, sa langue poétique se caractérise par la concision et l'ellipse, la musicalité faisant écho des sens et des sentiments dans les vers, la typographie idiosyncrasique, notamment la ponctuation singulière, etc. Sa poésie est ainsi revêtue d'une étrangeté féerique.

Depuis la création de cette poésie, plus d'un siècle s'est écoulé. Les conventions du langage que la poète défia ont vieilli, sans que *sa gloire* « prenne une seule ride » (Meschonnic cite Hugo : 1979, 61)¹⁵. Son œuvre se trouve reçue chaleureusement à l'échelle mondiale, grâce

¹⁴ Une citation extraite de "Preface to poems by Emily Dickinson" par T. W. Higginson (1890) et traduite par nous. Le texte original est suivant : « In many cases these verses will seem to the reader like poetry torn up by the roots, with rain and dew and earth still clinging to them, giving a freshness and fragrance not otherwise to be conveyed ». Selon lui, les poèmes sont « wayward and unconventional in the last degree; defiant of form, measure, rhyme, and even grammar », or, « After all, when a thought takes one's breath away, a lesson in grammar seems an impertinence ».

¹⁵ Une citation de Victor Hugo que Henri Meschonnic cite dans son article "Ce que Hugo dit de la langue" dans *Romantisme*, 1979, n°25-26. "Conscience de la langue". P. 57-73. Le texte original est : « Les langues peuvent vieillir sans que la gloire des grands écrivains prenne une seule ride. Tout style que le génie a marqué de son empreinte vivra, quelle que soit la forme de la langue au moment donné. » (1836-40 ; VI, 1120)

à sa propre « aura »¹⁶ (Benjamin : [2011] 2016, 42), ainsi qu'aux efforts inestimables des traducteurs.

Ce chapitre expose l'histoire de son introduction en Chine, ses traductions existantes et l'état des études s'y rapportant.

1.1 L'introduction et la réception de Dickinson en Chine

L'introduction et la réception de Dickinson en Chine suivent un chemin sinueux. On repère trois périodes dans ce long processus de découverte.

1.1.1 L'arrivée et la première traduction en Chine

De 1929 au début des années 1950, le lecteur chinois fait connaissance avec la poète et voit la première traduction de sa poésie. En 1929, Ye Gongchao 叶公超 (1904-1981), savant et diplomate qui était un étudiant de Robert Frost au College d'Amherst, présente dans le périodique *Nouvelle Lune* (*Xinyue* 新月) l'anthologie *American Poetry 1671-1928* compilée par Conrad Aiken. Ye remarque que l'anthologie contient vingt-quatre poèmes de Dickinson et cite Aiken (1957 : xvi) qui l'estime « parmi de meilleurs poètes de langue anglaise ». En 1934, Shao Xunmei 邵洵美 (1906-1968), poète de l'ordre Nouvelle Lune (*Xinyue pai* 新月派), dans un article publié dans un volume sur la littérature moderne américaine du périodique *Actualité* (*Xiandai* 现代)¹⁷, mentionne la redécouverte et la critique positive de la poète par le cercle de la poésie américaine.

¹⁶ Un concept défini par Walter Benjamin ([2011] 2016) dans *L'œuvre d'art à l'ère de la reproduction mécanisée* qui désigne l'unicité ou l'authenticité de l'œuvre d'art, « son hic et nunc, son existence unique au lieu où elle se trouve ». P. 42.

¹⁷ Ces données sont tirées de l'article de Kang Yanbin 康燕彬 : « La traduction et l'introduction de Dickinson en Chine et la construction de son image localisée. » 狄金森在中国的译介及本土化形象建构. Dans *La littérature comparée en Chine*. 中国比较文学. 2010, Vol. 4. P 49-58. Le titre de l'article, celui des périodiques littéraires et de l'ordre littéraire susmentionnés sont traduits par nous. Le titre de l'article de Ye Gongchao n'est pas donné, celui de Shao Xunmei est *un panorama de la poésie américaine contemporaine*.

L'année 1949 voit la première traduction de ses cinq poèmes dans *La Poésie moderne américaine* (*Xiandai Meiguo shige* 现代美国诗歌), une anthologie compilée et traduite par Yuan Shuipai 袁水拍 (1916-1982), poète moderne. Dans un petit texte d'introduction, Yuan présente brièvement la vie de la poète et les caractéristiques de sa poésie, loue son style « concis et frais », son amour de la nature et son imagination, ses réflexions sur le rapport dialectique entre le succès et l'échec, son exploration constante de la beauté et de la vérité. Il qualifie sa poésie de « dense comme le météore sans enflammer ». Cette traduction attire peu — pour ne pas dire aucune — attention ; la deuxième édition de l'anthologie sortie en 1953 sous le titre de *Nouvelles chansons : une anthologie de la poésie moderne américaine* (*Xin de ge : xiandai Meiguo shixuan* 新的歌：现代美国诗选) ne présente que deux de ces poèmes.

À cette époque, Emily Dickinson est reconnue par une partie de la critique américaine ; mais son statut de poète n'est pas encore assuré aux États-Unis. Peu de critiques et traducteurs chinois s'intéressent à elle. Par ailleurs, la Chine subit alors sans cesse des guerres civiles et des agressions militaires du Japon, et ne connaîtra pas la paix avant l'établissement de la République populaire de Chine en 1949 : la littérature préférée dans les années trente et quarante est de type engagé, notamment, les poèmes ou les écrits en prose décrivant la guerre et la réalité sociale.

Cependant, cette période voit abonder les traductions des poèmes étrangers et coïncide avec la normalisation du *baihua* (白话), le chinois parlé ou chinois vernaculaire, comme le style d'écriture usité. Les traductions en *baihua* par de grandes figures littéraires contribuent grandement à l'évolution de la poésie chinoise et à la création des poèmes modernes ; les traducteurs sont souvent des poètes illustres qui écrivent des vers libres à l'instar des poèmes qu'ils traduisent, à savoir, Bing Xin 冰心 (1900-1999), traductrice de Rabindranath Tagore, Bian Zhilin 卞之琳 (1910-2000) qui traduit Shakespeare et André Gide, etc.

Certains ont essayé de traduire les poèmes étrangers en vers réguliers à l'exemple des poèmes traditionnels chinois, mais leurs traductions sont mal accueillies. Composer les vers en *wenyan* (文言, chinois littéraire) et d'après une structure définie implique de nombreuses contraintes : il faut veiller à ce que les vers aient une longueur identique, soient pentasyllabes ou heptasyllabes, etc., ce qui entrave le transfert du sens et du style de l'original ; le *wenyan* apparaît d'ailleurs trop archaïque pour rendre les poèmes étrangers qui ont l'air modernes et

exotiques. Cette forme traditionnelle se révèle donc inappropriée pour la traduction des poèmes étrangers.

Inspirée de la poésie occidentale en traduction ou dans sa langue originale, la poésie moderne rompt avec la tradition chinoise. Se caractérisant par la diction en *baihua* et par les vers variés de nombre de caractères, sans égard aux règles prosodiques qui dictent l'écriture poétique en chinois, ce nouveau genre poétique l'emporte rapidement sur la poésie traditionnelle.

Parallèlement, la forme libre gagne du terrain dans la traduction des poèmes étrangers. La traduction de Dickinson par Yuan Shuipai est effectuée ainsi, et les versions à paraître plus tard sont traduites de la même façon : cela sera donc l'horizon de traduction pour les traducteurs ultérieurs.

1.1.2 Le refus et l'accueil en deux rives du détroit de Taiwan

La deuxième période, durant des années 1950 au début des années 1980, marque une très faible présence de la poète dans la littérature traduite en Chine continentale.

La critique aux États-Unis devient de plus en plus favorable à l'égard de Dickinson ; sa renommée en tant que poète importante est bien établie dès le milieu du XXe siècle qui voit la parution de *The Poems of Emily Dickinson* (l'édition de Johnson). En Chine continentale, néanmoins, elle sombre dans l'oubli : aucune nouvelle traduction n'apparaît pendant trente ans ; elle n'est mentionnée que par Dong Hengxun 董衡巽 (1978 : 217) dans *Une brève histoire de la littérature américaine* (*Meiguo wenxue jianshi* 美国文学简史). Dans un texte de moins de trois pages, Dong évoque les mérites littéraires de Dickinson : son originalité et sa valeur artistique, son chant qui célèbre le désir et la recherche de l'amour et de l'immortalité, ses thèmes tirés de la vie quotidienne, ses réflexions sur le sens de l'existence, etc. Il lui reproche tout de même de « s'ennuyer d'une vie oisive », de « se concentrer sur les vicissitudes des sentiments individuels », d'« être éloignée du peuple », de l'étroitesse de ses thèmes, de sa tendance à l'esthétisme, de son attitude passive, de sa retraite du monde, etc. Relevant que « le contenu de sa pensée n'a que peu de valeur », il conclut que seuls « des échos d'une ancienne

époque résiduelle seraient entendus (dans ses vers) »¹⁸. Ces commentaires reflètent l'idéologie régnante qui affiche un scepticisme à l'égard de la littérature des pays capitalistes et souhaite éviter l'introduction de cette littérature.

Dans cette période plutôt défavorable à la traduction, l'introduction de la littérature étrangère est placée sous la surveillance du Ministère de la Culture et du Département de la presse du parti communiste¹⁹. De 1949 à 1959 où la censure est moins sévère, elle connaît une prospérité où l'on recense 5 356 ouvrages traduits et publiés, soient deux fois plus que le nombre de publications traduites pendant trois décennies avant la République (Chen Zhongyi 陈众议 : 2009, 13). Cet essor est stoppé par une campagne « contre la droite » lancée en 1958. Dès lors, surtout pendant la décennie de la Révolution culturelle (1966-1976), à l'exception des œuvres soviétiques, des pays d'Europe de l'Est ou d'autres pays socialistes, la traduction des œuvres étrangères est conditionnée par l'idéologie d'extrême gauche, le choix des œuvres à traduire est déterminé par les facteurs politiques et idéologiques plus que par les critères littéraires et esthétiques. Beaucoup d'œuvres étrangères traduites sont fustigées comme de « mauvaises herbes », leurs traducteurs sont condamnés, humiliés et persécutés pour « apprécier et aduler l'étranger » et « colporter des trucs capitalistes » (Ma Shikui 马士奎 : 2003, 76-83)²⁰. Certaines victimes de persécution vont jusqu'à se suicider, dont Fu Lei 傅雷 (1908-1966), brillant traducteur de Balzac et de Romain Rolland. De mai 1966 à novembre 1971, la première moitié de la Révolution culturelle, les circonstances sont si difficiles que la traduction, comme

¹⁸ Les commentaires cités sont extraits d'*Une brève histoire de la littérature américaine (Meiguo wenxue jianshi 美国文学简史)*, l'ouvrage de Dong Hengxun 董衡巽 (1934-2018). Le texte original des citations sont : “闲得发慌”, “全以个人情感的浮沤起灭为中心”, “脱离群众, 题材狭隘, 带有唯美的倾向”, “思想内容上并无多大价值”, “只听得到残存的旧时代的遗响”, etc.

¹⁹ Le Ministère de la Culture : Wenhua Bu 文化部, un des ministères au sein du gouvernement l'Administration nationale qui s'occupe des activités culturelles de la République populaire de Chine ; le Département de la presse du Comité central du Parti communiste chinois : Zhonggong zhongyang xuanchuanbu 中共中央宣传部, est une section interne du Parti communiste chinois, le bureau le plus important de facto pour appliquer la censure sur le média et pour prendre en charge la presse et la publication, la télé, le cinéma, etc. du pays. Les deux ensemble dirigent ou surveillent les affaires dans le domaine culturel.

²⁰ Notre traduction. Ces expressions sont extraites de l'article de Ma Shikui : “La traduction de la littérature étrangère pendant ‘La Révolution culturelle’ 文革期间的外国文学翻译”. dans *Journal académique des études supérieures de l'Université de Pékin 北京大学研究生学志*. 2003, vol. 1, pp. 76-83. Les textes originaux sont : “大毒草”, “崇洋媚外”, “兜售资本主义 [...] 货色”.

beaucoup d'autres échanges culturels avec l'extérieur, est totalement interrompue. Plus de cinq ans s'écoulaient sans qu'aucune traduction littéraire ne voie le jour (Meng Zhaoyi 孟昭仪, Li Zaidao 李载道 : 2005, 390)²¹. Dans ce carcan idéologique, Emily Dickinson et sa poésie sont largement exclues et ignorées du lecteur chinois, une négligence qui dure jusqu'en 1981.

Sur l'autre rive du détroit de Taiwan, moins en proie au contrôle idéologique, les cercles littéraires découvrent bientôt la poète. En 1963, treize poèmes traduits par le poète Yu Guangzhong 余光中 (1928-2017) sont recueillis dans *Anthology of American Poetry (Meiguo shixuan 美国诗选)* compilée par Lin Yiliang 林以亮 (Hongkong : World Today Press). Puis Yu traduit ses neuf autres poèmes, rassemblés dans *Anthologie des poèmes modernes anglais et américains (Ying mei xiandai shixuan 英美现代诗选)* qu'il compile et publie en 1968. D'autres traducteurs taiwanais ou hongkongais publient leurs versions à Taiwan ou à Hongkong, notamment, Shi Yingzhou 施颖洲, Li Huina 李慧娜, Dong Hengxiu 董恒秀 et Lai Jiewei 赖杰威, etc. Ces éditions sont généralement présentées en caractères traditionnels (ou sinogrammes non-simplifiés, *fanti zhongwen 繁体中文*), suivant la norme typographique traditionnelle — de haut en bas et de droite à gauche.

1.1.3 L'âge d'or de la traduction

À partir de 1981, s'amorce une période marquée par la prolifération des traductions de la poète, un essor qui perdure jusqu'aujourd'hui. Cette année-là, Jiang Feng 江枫, traducteur illustre de Shelley et de Dickinson, publie sa traduction de cinq poèmes de Dickinson dans le périodique *Poésie (Shi kan 诗刊)*. En 1984, *Poèmes sélectionnés d'Emily Dickinson (Dijinsen shixuan 狄金森诗选)*, une édition recueillant 216 poèmes traduits par ce même traducteur voit

²¹ “La Grande Révolution culturelle 文化大革命 Wenhua da geming” est un mouvement politique et culturel qui dure dix ans, lancée par Mao Zedong 毛泽东 à partir de 1966 et ne prend fin qu'en 1976. À dessein de « lutter contre des partisans du capitalisme » et de « protéger le régime socialiste », le mouvement a plongé le pays dans le chaos et a touché le plus les intellectuels et les officiers, mais a également atteint toute la société. Plusieurs intellectuels, y compris certains traducteurs les plus reconnus, étaient soumis aux persécutions telles que la torture, l'emprisonnement ou le travail obligé dans la campagne. Certains se sont suicidés pour s'échapper à l'humiliation et aux persécutions insupportables, dont l'écrivain Lao She 老舍, le traducteur Fu Lei 傅雷 et sa femme, etc.

le jour. Depuis le début des années 80, on recense vingt-quatre anthologies traduites par douze traducteurs et traductrices, dont huit sont signées par Jiang Feng, quatre par Pu Long 蒲隆 qui a publié une anthologie complète de tous les poèmes et la plupart des lettres de Dickinson. Ces publications sont recensées dans l'Annexe 2. D'ailleurs, de nombreux recueils de poèmes américains incluent les poèmes de Dickinson traduits par Yu Guangzhong et Jiang Feng. Les ouvrages portant sur sa poésie comprennent parfois quelques poèmes traduits par les auteurs. Enfin, maintes traductions d'amateurs circulent sur Internet. Certains poèmes traduits sont recueillis par ailleurs dans des manuels scolaires, ce qui assure à Dickinson un lectorat auprès des jeunes générations.

C'est grâce au changement de l'idéologie dominante et des normes littéraires que la traduction des auteurs occidentaux connaît un nouvel essor dès le début des années 1980. Une politique de réforme et d'ouverture est mise en place en 1978 par les dirigeants du pays (Chen Zhiming : 2010, 455) qui proposent « l'émancipation de la pensée » (Jean-Philippe : 1997, 10-16)²². Cela privilégie les échanges avec le monde dans tous les domaines, dont la vie culturelle : la traduction et la recherche des œuvres étrangères reprennent, les traducteurs persécutés sont réhabilités et pratiquent de nouveau leur métier ; plusieurs tabous sont brisés à propos des thèmes, de la position politique et de la nationalité des auteurs traduits. Nombreuses sont les traductions des auteurs qui, comme Emily Dickinson, étaient auparavant négligés. Si Jiang Feng (2016 : 17-18) a dû justifier sa traduction dans le prologue de *Poèmes sélectionnés d'Emily Dickinson* en montrant que la poète s'était souciée de l'avenir de son pays et avait fait des critiques de la politique américaine (ces commentaires se trouvent dans plusieurs éditions), les traducteurs suivants n'ont plus à adopter cette posture. Ils concentrent davantage leur attention

²² Voir Béja Jean-Philippe (1997). "Un modernisateur pragmatique et cassant". dans *Perspectives chinoises*. n°39, 1997. P. 10-16. « La politique de réforme et d'ouverture » (Gaige kaifang 改革开放) fait référence au programme de réformes économiques menées à partir de 1978 en République populaire de Chine. Elle est mise en œuvre par les réformistes au sein du Parti communiste chinois, notamment sous la direction du nouveau secrétaire général du Parti, Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997). Les réformes économiques sont accompagnées d'une proposition de « l'émancipation de la pensée » et des mesures favorisant les échanges avec l'extérieur dans tous les domaines. Dans le domaine littéraire, la valeur artistique et esthétique remplace les facteurs politiques et idéologiques et demeure le critère principal pour évaluer une œuvre et pour choisir les titres à traduire. À force de ces conditions favorables, la traduction et la recherche de la littérature étrangère prennent de l'ampleur. Les traductions sorties à Taiwan ou à Hongkong ont parfois leur réédition en Chine continentale, ce qui est le cas de la version de Dickinson par Yu Guangzhong.

sur la valeur littéraire, la versification, le langage caractéristique et les traits typographiques de sa poésie. La critique littéraire, délivrée du joug politico-idéologique et influencée par l'opinion de ses homologues américains et européens, apprend à estimer la poésie de Dickinson à sa juste valeur. Pour donner un exemple, dans la troisième édition d'*Une brève histoire de la littérature américaine* (*Meiguo wenxue jian shi* 美国文学简史, 2003), des commentaires négatifs sont enlevés, et on juge l'écrivain et son œuvre selon des critères littéraires et esthétiques plutôt que politiques et idéologiques.

Certains facteurs externes et non idéologiques expliqueraient aussi l'intérêt grandissant envers la poète. D'abord, l'anglais devient la langue étrangère la plus enseignée dans le système scolaire chinois et la plus utilisée dans d'autres domaines d'activités. Ainsi la lecture des œuvres littéraires en anglais gagne du terrain. Parmi les diverses versions publiées, *Selected poems of Emily Dickinson* (Jiang Feng, 2016) paru chez Foreign Language Teaching and Research Press, et *The poems of Emily Dickinson* (Zhou Jianxin, 2016) chez Hua'nan University of Technology Press sont présentées avec le texte original pour satisfaire les lecteurs bilingues. Deuxièmement, la prospérité des programmes universitaires en langues étrangères (surtout anglaise), en littératures anglaise et américaine, en littérature comparée, en traduction, etc., entraîne une profusion d'études sur la poésie de Dickinson et sur ses traductions. Enfin, l'engagement des traducteurs et des chercheurs est renforcé par deux périodes d'engouement pour la poésie en Chine (les années 1980 et les deux premières décennies du XXI^e siècle), où plusieurs poètes modernes montrent leur affinité avec la poésie de Dickinson.

Somme toute, Emily Dickinson est donc de plus en plus reconnue par la critique qui lui consacre un nombre d'études sur sa poésie, sa vie et sa traduction. La traduction de sa poésie constitue une partie importante de la littérature traduite en chinois et contribue à l'établissement de sa réputation littéraire auprès du lecteur sinophone.

1.2. Les traductions de Dickinson en Chine

Yu Guangzhong, poète et traducteur taiwanais ainsi que Jiang Feng, traducteur de la Chine continentale, ont laissé un fondement solide pour les traducteurs et les chercheurs subséquents par leur traduction et leurs commentaires sur la poète et sa poésie. Pu Long, le seul

à rendre tous les poèmes et la plupart de lettres de Dickinson en chinois, fournit un corpus important et unique pour les recherches portant sur la traduction de la poète. En comparaison, d'autres versions signées par une dizaine d'autres traducteurs et traductrices n'ont que de faibles retentissements : ce qui est illustré par le nombre d'édition et d'impression relevés dans l'Annexe 2.

1.2.1 La traduction de Yu Guangzhong

Yu est un poète taiwanais de grande renommée. Jeune, il a fréquenté la littérature traditionnelle chinoise et s'est spécialisé dans la langue anglaise. Il écrit, traduit et enseigne parallèlement comme professeur de cette langue étrangère. Il ne se limite pas à traduire les écrivains qui l'intéressent, mais vise à présenter la poésie moderne anglaise et américaine, et à s'inspirer de diverses œuvres pour sa propre création poétique. C'est un poète qui s'éprend de la langue et se délecte à en explorer les possibilités — une prédisposition apparentée à celle de Dickinson — à travers l'écriture ainsi que la traduction.

Yu (1976 : 73-76 ; 1980 : 165-173) traduit au total vingt-deux poèmes dickinsoniens, dont treize sont recueillis dans l'*Anthology of American Poetry* (*Meiguo shixuan* 美国诗选) et les neuf autres dans l'*Anthologie des poèmes modernes anglais et américains* (*Ying Mei xiandai shixuan* 英美现代诗选)²³. Les premiers sont accompagnés d'une présentation de la vie et de l'œuvre de l'auteure (*Dijinsun de shengping he zhuzuo* 狄瑾荪的生平和著作), dans laquelle Yu décrit la poète comme une « jeune fille, jolie et intelligente », « (pendant son séjour à Washington) sa beauté et ses discours ont émerveillé l'entourage », « charmante et active dans la vie sociale d'Amherst avant l'âge de vingt-trois », puis recluse dans son chagrin d'amour pour Charles Wadsworth, un pasteur marié qu'elle rencontra à cet âge. D'après Yu, vivant en ermite,

²³ Les citations dans ces deux paragraphes sont tirées de l'*Anthology of American Poetry* (*Meiguo shi xuan* 美国诗选) et de l'*Anthologie des poèmes modernes anglais et américains* (*Ying mei xiandai shi xuan* 英美现代诗选), et traduites par nous. Le texte original est suivant : sur la vie de Dickinson: “幼时秀外慧中”, “随父往游华盛顿, 美貌和谈吐常惊四座”, “二十三岁以前, 一直是爱默斯特社交界的出色人物”; sur le contenu et le style de sa poésie: “怪诞而新鲜的比喻, [...] 善变的, [...] 清晰得透明的意象 [...] 折射出诗人既坚硬又灿烂的思想”; “诗中只有时间, 而没有时代; 只有空间, 而没有世界; 只有上帝和死神, 而没有人群。她似乎生活在一个真空管里, 但只要她随手一摇, 就能使它变成一个万花筒。” (Sa technique poétique) “寓丰富于简陋”; “她的诗没有修辞的装饰, 有骨而无肉, 一切皆如用利刃削成”; etc.

elle transcenda sa tristesse par l'épanouissement du talent poétique et composa toute sa vie environ 1 200 poèmes. Dans l'introduction l'*Anthologie des poèmes modernes anglais et américains* intitulée « 狄瑾菀 *Dijinsun* » et sous-titrée « une abeille qui s'introduit dans l'éternité », Yu fait plus de commentaires sur sa poésie et constate que l'histoire de sa jeunesse et de son amour se fonde plutôt sur l'« oui-dire ». Sa version reflète néanmoins cette interprétation romantique et mélancolique.

Yu met en relief les qualités poétiques de ses poèmes : ses « métaphores curieuses et fraîches » et la « variété » de ses « images clairement transparentes » reflètent « ses pensées solides et brillantes ». Il précise qu'« il n'y a que le temps, sans l'époque ; que l'espace, sans le monde ; que le Dieu et la Mort, sans la foule. Elle a l'air de vivre dans un tube à vide qu'elle transformerait en un kaléidoscope en le remuant ». Quant à son style, Yu constate que sa poésie « assimile la richesse dans la simplicité », « sans aucune rhétorique superflue, c'est os sans chair ; tout est haché par une lame tranchée ». Il remarque aussi les caractéristiques prosodiques de ses vers qui s'apparentent à celles des « nursery rhymes » : généralement en quatrain composé de l'alternance de tétramètres iambiques (vers 1, 3) et trimètres iambiques (ver 2, 4), mais souvent agrammaticaux, un chaos complet en termes de rimes et de mètres. Par l'audace de sa pensée, la liberté de son expression, la concision et la symbolique de sa langue ainsi qu'un style plein de pensées métaphysiques et de métaphores curieuses, sa poésie constitue un pied de nez à la prosodie classique et exerce une influence tellement profonde sur les poètes modernes anglais et américains qu'ils la considèrent comme leur contemporaine, comme une poète moderne avant l'heure.

1.2.2 La traduction de Jiang Feng

Jiang Feng commence à traduire Shelley lorsqu'il était étudiant en langue étrangère à l'Université de Tsinghua et à l'Université de Pékin. Prolifique traducteur, sa traduction de Shelley et de Dickinson lui remporte surtout un grand succès et en 1995, le prix « Arc-en-ciel » dans le cadre du Prix littéraire de Lu Xun pour sa carrière de traduction littéraire. En 2011,

l'Association des traducteurs en Chine (TAC) lui a accordé le Prix exceptionnel pour l'ensemble de sa carrière et sa contribution à la traduction littéraire²⁴.

Dans la postface et le prologue de ses deux premières versions de Dickinson, Jiang (2016 : 001-023) présente brièvement sa vie et la publication de son œuvre, fournit d'amples commentaires sur son statut dans le paysage littéraire, sur le style singulier de sa poésie, sur ses thèmes principaux (la nature, l'amour, la mort et l'éternité, la philosophie, la croyance, etc.), sur son individualité langagière, sur sa typographie unique, etc. Il cite des chercheurs américains pour rappeler que la poète occupe une position bien établie dans la littérature américaine et mondiale. D'après Jiang, elle traite ses thèmes préférés d'une manière fidèle et inattendue qui évoque chez le lecteur une beauté frappante, autrement inaperçue dans les choses ordinaires. Elle exprime la joie et l'angoisse de l'amour avec une fraîcheur et une singularité incontestables. Elle aborde la mort avec humour et un esprit ouvert ressemblant au taoïsme et au bouddhisme : pour elle, la vie et la mort ne font qu'un, la mort s'avère une autre forme de l'existence, une existence qui succède à la vie ; donc la longévité ou la brièveté de la vie ne se différencient pas. Elle explore en profondeur la philosophie dans ses vers incisifs dotés d'aphorismes inédits. Émerveillé par l'envergure de sa perception malgré une vie recluse, Jiang suppose que sa lecture et son imagination compensent son expérience limitée. Il voit en elle une « peintre douée des paysages du monde spirituel ». Il félicite son langage « sans maquillage ni décoration, sobre et frais, doté d'une beauté rustique », loue ses efforts inlassables « d'exprimer ou d'envelopper ses pensées dans une langue aussi condensée et brillante que la rosée »²⁵. En bref, il indique qu'il « ne manque pas de perles, de jade ou d'agate » dans ses 1 775 poèmes découverts qui représentent un trésor des États-Unis et une fortune du monde.

La présentation de la poète par ces deux traducteurs est assez soignée, saisissant les principales qualités de sa poésie, bien que Yu se trompe sur quelques informations

²⁴ Les deux prix sont, en chinois : 鲁迅文学奖 - 彩虹文学翻译终身成就奖 ; 中国翻译协会文学翻译终身成就奖。

²⁵ Les citations dans ce paragraphe sont tirées du prologue de *Selected poems of Emily Dickinson* et traduites par nous. Le texte original est suivant : (la poète est) “描绘灵魂世界风景画的丹青妙手”; sur son style, “一扫铅华, 不事雕饰, 质朴清新, 有一种‘粗糙美’”; “她总是力求用一种露珠般凝缩而闪光的语言表达或包容她的思想”; (ses poèmes) “不乏珠玑玛瑙”; “是美国人民的珍宝, 也是世界人民的共同财富”; etc.

biographiques, notamment, à propos de sa beauté et de son succès dans la vie sociale dans sa jeunesse, et de la motivation *mystérieuse* de son écriture. Partant de ces observations, ils proposent chacun leur traduction. Leurs versions auront une grande renommée et feront l'objet de nombreuses recherches sur la poésie et la traduction de Dickinson. Ne traduisant qu'une vingtaine de ses poèmes, Yu demeure quand même plus reconnu que la plupart de ses pareils qui en traduisent des centaines. La sienne attire une attention soutenue de la critique et des chercheurs traductologiques grâce à son élégance, son exactitude et son excellente musicalité. Jiang en traduit deux cent quarante-cinq, soit près de 15% poèmes de Dickinson ; sa version connaît néanmoins une réception favorable et lui assure un statut important parmi les traducteurs de la poète. D'après les chercheurs comme Liu Shoulan 刘守兰 (2006 : 359-362) et Zhou Jianxin 周建新 (2011 a : 78-88), la version de Jiang Feng reste fidèle au sens et proche du style de la poésie originale, respectant le principe de traduction qu'il préconise lui-même : « la traduction ressemble au texte original des points de vue de la forme et de l'esprit », « il faut une fidélité au sens réalisée par une similarité formelle ». Qualifiée d'exacte, lapidaire, discrète, retenue, dépouillée, sans superflu ni faux sens, sa version a une forte affinité avec la forme et le style de la poésie dickinsonienne. La traduction de Yu, en comparaison, est plus élégante et harmonieuse, parée des mots et des expressions du chinois littéraire (*wenyan* 文言), un style plus proche de celui de ses propres poèmes que de celui du texte dickinsonien. Yu ajoute un titre à chaque poème traduit qui en éclaircit le sujet ou en résume le contenu, explicitant les sous-entendus ou ambiguïtés. En reprenant la métaphore de Yu pour qui la poésie de Dickinson est « sans aucune figure de style superflue, c'est os sans chair », Zhou Jianxin (2011 : 79-80) trouve que l'intervention de Yu « ajoute la chair à l'os »²⁶. Liu Shoulan 刘守兰 (2006 : 361) perçoit chez Yu « une mademoiselle Dickinson rhabillée » dont « la couleur est plus douce, le style plus élégant et teinté d'un charme oriental »²⁷.

^{29, 30} Les deux citations sont tirées de *Commentaires sur les onze traductions de la poésie de Dickinson* (Zhou Jianxin) et d'*Une recherche sur Emily Dickinson* (Liu Shoulan) et traduites par nous. Les textes originaux sont : “余光中曾在《狄瑾荪（狄金森）的生平和著作》一文中指出，‘她的诗没有修辞的装饰，有骨而无肉，一切皆如用利刃削成。’但他的这首译文，却是有‘肉’的”；“一个换了装的狄金森小姐，色彩更加柔和，格调更加优雅，也更具东方韵味”。

Traducteurs littéraires expérimentés, Jiang et Yu ont chacun des publications portant sur leur vision de la traduction qui constituent des extratextes importants permettant de mieux comprendre leur traduction. Dans *La Grande Voie de la traduction (Fanyi nai dadao 翻译乃大道)*, Yu (2014 : 1-4, 38-55) expose son point de vue sur les principes de la traduction, sur l'usage de la langue chinoise, sur la visibilité du traducteur, etc. Quant à Jiang (2009 : 265-273), il défend le principe de « fidélité » (*xin 信*) tout au long de son *Recueil des essais sur la traduction littéraire par Jiang Feng (Jiang Feng lun wenxue fanyi zixuan ji 江枫论文学翻译自选集)*, propose la stratégie de traduire pour rester fidèle au sens et à la forme du texte de départ. Nous verrons l'influence de leurs réflexions traductologiques sur leur version de Dickinson dans les chapitres suivants.

1.2.3 La traduction de Pu Long

Pu Long 蒲隆, un autre traducteur important, a publié quatre anthologies, dont *The Complete Works of Emily Dickinson (Dijinsen quanji 狄金森全集)* sortie en 2014 comprenant tous ses poèmes et ses lettres parues dans *Emily Dickinson : Selected letters* édité par Thomas H. Johnson (1986). Le premier à traduire les lettres et l'ensemble de l'œuvre de Dickinson, Pu effectue une tentative fructueuse pour introduire la poète au lecteur chinois. Les quatre volumes sont précédés d'un prologue intitulé « Emily Dickinson : une énigme » dans lequel le traducteur présente la vie et l'écriture de la poète, puis analyse l'hermétisme, les figures de style, la typographie et les thèmes de sa poésie, commente ses lettres qui intègrent la poésie à la prose. Enfin, il avoue son inquiétude plutôt que son soulagement en achevant cette traduction qui lui aura pris vingt ans de travail. Traduire la poésie, selon lui, est un travail pénible et peu récompensé. À l'image du poète Robert Frost qui croit que « poetry is what is lost in translation » (Cité par Pu Long : 2014, XXV), Pu doute même de sa compétence et de sa capacité à réussir la tâche. En effet, bien que sa version ne soit pas aussi concise que le texte original, elle est estimée généralement fluide et claire, les mots attentivement choisis, le rythme et les rimes soigneusement rendus. Cette version se distingue des autres par ses abondantes notes du traducteur qui expliquent le contexte de création des poèmes, ou en facilitent la compréhension.

En plus de ces trois versions, il en existe encore onze signées par douze autres traducteurs et traductrices (voir l'Annexe 2), sans compter les traductions de certains poèmes dans d'autres recueils ou ouvrages portant sur la poète ou sur la poésie américaine et les traductions proposées par les traducteurs amateurs circulant sur la Toile, etc.

Conformément aux normes établies de l'écrit en *baihua* (白话), toutes les versions, y compris la première par Yuan Shuipai, sont en chinois parlé (ou vernaculaire) et prennent la forme de la poésie moderne chinoise. Les versions sorties à Taiwan ou à Hongkong sont présentées en caractères traditionnels (sinogrammes non simplifiés), adoptant en général la typographie traditionnelle — présentée en verticale, de haut en bas et de droite à gauche. En Chine continentale, elles sont présentées en caractères simplifiés (*jianhuazi* 简化字), en horizontale, de gauche à droite. Le nom de la poète, suivant la transcription phonétique, est 爱蜜莉·狄瑾荪 (Aimili · Dijinsun) ou 艾蜜莉·狄金生 (Aimili · Dijinsheng) à Taiwan et à Hongkong, et 艾米莉·狄金森 (Aimili · Dijinsen) ou 狄更生 (Digengsheng) en Chine continentale.

1.3. Les recherches sur la poésie d'E. D. et sur sa traduction en Chine

Comme on l'a vu précédemment, les études sur la poésie et la traduction de Dickinson ne cessent de gagner de l'ampleur en Chine depuis les années 1980. Selon le CNKI (China National Knowledge Infrastructure, Zhongguo zhiwang 中国知网), le principal catalogue de publications scientifiques en Chine continentale, pendant la dernière décennie du XX^e siècle, des publications sur Emily Dickinson et sa poésie quadruplent et totalisent une quarantaine d'essais ou de livres. À partir du début du XXI^e siècle, on recense 490 publications sur son œuvre enregistrées au CNKI, dont 136 sont des mémoires ou des thèses.

1.3.1 Les études sur la poète et sa poésie

Les premières études ont un caractère très général, tandis que les plus récentes s'attachent à des thématiques plus particulières : son style singulier et ses thèmes préférés, ses images symboliques et ses métaphores inédites, son attitude paradoxale envers la mort et ses

sentiments religieux, ses réflexions sur l'amour et sa conscience féministe, son scepticisme envers les conventions sociales et son indépendance spirituelle, sa place dans la littérature américaine et son assimilation des influences des poètes métaphysiques et des écrivains transcendants, etc. Diverses approches de recherche sont empruntées pour atteindre une connaissance approfondie de diverses perspectives, notamment, les approches esthétique, stylistique, formaliste, psychanalytique, féministe, existentialiste, postmoderne, structuraliste et post-structuraliste.

1.3.1.1 Une recherche sur Emily Dickinson

Ces études sont fructueuses. Entre 2000 et 2016, neuf livres sont sortis, abordant divers aspects de sa poésie (voir la liste dans Annexe 3). On trouve parmi ces publications *Une recherche sur Emily Dickinson* (狄金森研究), l'ouvrage de Liu Shoulan 刘守兰, *Emily Dickinson's poetry : The Style Speaks* (艾米莉·狄金森诗歌文体特征研究) par Zhou Jianxin 周建新 basé sur sa thèse de doctorat portant sur le style poétique de la poète, deux éditions d'*Emily Dickinson*, photocopiées de l'ouvrage *The Cambridge Companion to Emily Dickinson* de Cambridge University Press, éditées par Wendy Martin, professeure de littérature américaine et études américaines de Claremont Graduate University. *Une recherche sur Emily Dickinson* de Liu Shoulan (2006) est la première monographie synthétique en Chine à aborder la vie et la poésie de Dickinson. En vue de « déchiffrer sa poésie énigmatique » (Ibid : 2006, 2), Liu a lu beaucoup d'auteurs occidentaux sur sa vie et sur son œuvre, s'efforçant de découvrir l'intention de son écriture sous l'angle biographique et psychologique. Les six chapitres abordent respectivement sa vie, le contexte de sa création poétique et l'influence des autres écrivains sur son écriture, son style, ses thèmes, ses lettres et les critiques sur son œuvre. À part une empreinte de sa vie recluse et de son chagrin d'amour, Liu remarque chez Dickinson une influence de la Bible, de Shakespeare, des poètes métaphysiques comme George Herbert et Isaac Watts, des romans gothiques, de la culture du puritanisme et de l'idéalisme transcendantal. Elle scrute ses traits stylistiques tels que la syntaxe, la ponctuation, les rimes, analyse comment ces traits lui permettent d'exprimer ses sentiments et qualifie la ponctuation de ses vers de « paysage singulier ». La chercheuse signale aussi les effets humoristiques et dramatiques, les éléments féministes et modernes de ses poèmes.

Puis elle présente les thèmes préférés de Dickinson en examinant les caractéristiques de chaque catégorie : « la nature : un paysage paradisiaque », « l'amour : une promenade en bateau dans l'Eden », « la mort : la pendule s'arrête », « la psychologie : un tableau de l'esprit », « la religion : la Bible du XIX^e siècle », etc. On recense un chapitre sur la correspondance de la poète qui offre une interprétation de sa poésie et de son idéal de la création poétique. Enfin, elle résume les études effectuées par les chercheurs anglophones et par ceux de Chine, avec une présentation des traductions en chinois et des critiques s'y rapportant. Un ouvrage riche et érudit, citant au moins cent poèmes de Dickinson, ses lettres, huit anthologies en chinois traduites par différents traducteurs et environs soixante-dix chercheurs occidentaux et chinois, ce livre représente un panorama de connaissances approfondies sur la poète et fournit diverses perspectives pour interpréter sa poésie. L'auteure emprunte généralement les méthodes de recherche de ses collègues occidentaux et cite principalement leurs théories et leurs études. Même si son interprétation de quelques poèmes est discutable, l'ouvrage demeure une riche source de connaissances et d'inspiration.

1.3.1.2 *Emily Dickinson's poetry : The Style Speaks*

Emily Dickinson's poetry : The Style Speaks (艾米莉·狄金森诗歌文体特征研究), la thèse de doctorat de Zhou Jianxin (2004), se concentre sur l'aspect stylistique de la poésie de Dickinson. Le style, le concept central, est défini par l'auteur comme des habitudes de langage propres à la poète, notamment, des idiosyncrasies qui caractérisent l'unicité de sa langue poétique. Zhou trouve que les caractéristiques stylistiques constituent l'aspect le plus important et le plus étonnant de la poésie de Dickinson, que le style qualifié de « bizarre » contribue à l'ambiguïté notoire de ses vers. À partir de *The Complete Poems of Emily Dickinson* (1960), l'édition de Thomas H. Johnson, une des représentations les plus fidèles au manuscrit de la poète, Zhou observe minutieusement les caractéristiques stylistiques sur les plans de la rime et du lexique, de la syntaxe et de l'enjambement, de la ponctuation, etc., découvre une évolution du style au fil de trois périodes de son écriture. Il tente d'expliquer la raison pour laquelle Dickinson développa son style particulier et de montrer ses effets à couper le souffle. Il avance que l'irrégularité et le non-conformisme ne sont pas produits par hasard ou par caprice. Au contraire, ce sont des procédés

consciemment employés par la poète pour créer une expression singulière. Il présente également des informations biographiques sur la poète et sa carrière littéraire, l'histoire de ses publications et de ses critiques, surtout les reproches adressés à son style perçu comme déroutant dans de premières publications. Rédigé en anglais et truffé de citations d'auteurs anglophones, cet ouvrage, comme celui de Liu Shoulun, reflète une réalité de la recherche sur la poète en Chine : faute d'études synthétiques et approfondies en chinois, les chercheurs recourent très souvent aux ressources occidentales. Zhou est également l'auteur de nombreuses publications portant sur les traductions de Dickinson. Il publie la traduction de ses deux cents poèmes en 2011, une version qui a l'air fort fidèle au texte original, notamment, sur les plans stylistique et typographique tels que l'ordre des mots, la disposition des rimes et la ponctuation, etc. Toutefois, cette version n'a pas eu un grand retentissement ; d'autres poèmes qu'il a traduits ne sont pas publiés jusqu'à aujourd'hui.

1.3.1.3 *Emily Dickinson, ou The Cambridge Introduction to Emily Dickinson*

La parution d'*Emily Dickinson*, la version photocopiée de *The Cambridge Companion to Emily Dickinson* (Wendy Martin : 2004), répond au besoin de ressources que ressentent les chercheurs chinois. L'ouvrage recueille onze articles signés par treize chercheuses et chercheurs occidentaux sur la vie, la poésie et les lettres, la publication de la poète, etc. L'édition de 2008 est intitulée *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson* et comprend une introduction de Liu Shoulun.

Une biographie intitulée *Emily Dickinson (Dijinsen zhuan 狄金森传)* par Bettina L. Knapp est traduite par Li Hengchun 李恒春 et publiée en 1996. Comme d'autres ouvrages regroupés dans l'Annexe 3, il ne traite qu'un aspect singulier de sa poésie et n'attire que peu d'attention.

1.3.2 Les études sur la traduction de Dickinson

De nombreuses publications citent ou commentent les traductions d'E. D. en chinois, mais seulement 25 des 490 recensées par le CNKI portent sur la traduction de sa poésie. Une dizaine de ces textes sont des mémoires.

Deux catégories de recherches sont présentées dans ces mémoires, les premières portent sur l'analyse d'une traduction ou la comparaison entre deux ou plusieurs versions à partir d'une théorie traductologique donnée ; les deuxièmes abordent la traduction et la pensée traductologique de Jiang Feng, dont la principale œuvre traduite est l'anthologie de Dickinson. Cela signifie que les recherches traductologiques sont davantage axées sur le produit, mais que les chercheurs commencent aussi à prêter attention au traducteur, à sa subjectivité, et à l'influence de son profil personnel sur la traduction.

1.3.2.1 Les recherches axées sur les textes

Dans le mémoire *The Manifestation of Defamiliarization in the Translation of Emily Dickinson's Poetry* (艾米莉·狄金森诗歌汉译本中陌生化手法的再现), Ding Shuang 丁爽 (2010) réalise une étude de cas sur la traduction de Jiang Feng en s'appuyant sur la théorie formaliste russe. Ding (2010 : 4) cite le concept « defamiliarization » conçu par Shklovsky et signale qu'il constitue une technique efficace incarnant la « littérarité »²⁸, « la capacité de l'art pour neutraliser l'effet ennuyeux de l'habitude et des conventions en rendant le familier étrange et frais, renouvelant ainsi la capacité perdue du lecteur à faire sensation »²⁹. Elle souligne que c'est même la technique qui distingue la poésie de la prose et qui se trouve partout dans le discours poétique, ce qui est bien illustré par la poésie de Dickinson : son langage revêt un degré plus élevé de « defamiliarization » que celui de la prose qui est plus proche du langage quotidien. Ding indique donc la nécessité et la possibilité de manifester la « defamiliarization » du texte original dans la traduction de Dickinson pour susciter chez le lecteur de la langue cible le même effet que celui suscité chez le lecteur de la langue source. Elle procède à une analyse textuelle pour examiner les procédés auxquels Jiang Feng recourt pour transférer les éléments défamiliarisés, c'est-à-dire, pour conserver ou reformuler les termes scientifiques ; les syntaxes elliptiques ou agrammaticales ; les figures de rhétorique comme la comparaison, la métaphore, la personnification, le symbolisme et la synesthésie ; les traits stylistiques et typographiques,

²⁸ Roman Jakobson (1973). *Questions de poétique*. « [...] littérarité » est le concept central du formalisme, défini par Jakobson comme « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire ».

²⁹ Une citation extraite du texte de Ding et traduite par nous. Le texte original est : « the capacity of art, which counters the dull effect of habit and convention by making the familiar strange and fresh, thereby renewing the reader's lost capacity for fresh sensation ».

etc. Elle conclut que la defamiliarization demeure une caractéristique manifeste de la poésie dickinsonienne et contribue à son unicité et à son mystère ; qu'elle exige un transfert fidèle dans la traduction ; que Jiang Feng tente avec succès de représenter les éléments défamiliarisés sur les plans lexical, syntaxique, rhétorique et stylistique dans sa traduction, bien que certains obstacles se produisent et soient parfois infranchissables.

L'étude de Ding fournit une perspective intéressante sur la traduction de Dickinson. Cependant, on peut se demander si elle ne simplifie pas la problématique en faisant de la defamiliarization le seul aspect significatif de la poésie dickinsonienne et si le traducteur, d'ailleurs, peut se contenter de transférer cet aspect.

Le mémoire de Liu Xiaomin 刘晓敏 (2011) et celui de Chen Fangfang 陈芳芳 (2013) partagent plusieurs aspects : tous deux attachent plus d'importance à la transmission du style original dans la traduction. Citant les théoriciens-traducteurs comme Yan Fu 严复, A. F. Tytler, Eugene Nida, etc., elles constatent que le traducteur devrait tenir compte du style original de l'œuvre et tâcher de le reproduire dans la traduction, car le style constitue la littéarité ou la valeur principale de l'œuvre littéraire, surtout de la poésie. Étant donné les difficultés à définir et à transférer le style, elles remarquent la pertinence de la stylistique littéraire (文学文体学) et du « système des marqueurs stylistiques » (stylistic markers system) proposé par Liu Miqing 刘宓庆 (1999)³⁰. Donc leurs études s'effectuent autour du concept de « marqueurs stylistiques » (stylistic markers) et s'inscrivent dans la théorie de « stylistique littéraire », une théorie interdisciplinaire qui relie la critique littéraire et la linguistique. Elles appliquent l'analyse stylistique à la traduction de la poésie pour évaluer certaines versions chinoises de la poésie de Dickinson.

Inspiré par les stylisticiens G. H. Leech et M. H. Short (2001), Liu Miqing, traductologue chinois, a conçu le « système des marqueurs stylistiques » en vue d'intégrer la stylistique

³⁰ Shen Dan (1995). *Literary Stylistics and Fictional Translation* (《文学文体学与小说翻译》). [M]. Beijing : Peking University press.

Liu Miqing (刘宓庆, 1999, 2005, 2013). *Contemporary studies of translation* (《当代翻译理论》). [M].

Beijing : China Translation & Publishing Corporation (中国对外翻译出版公司).

littéraire au domaine de la traduction. Il propose de substituer au concept empirique de « style » un « système des marqueurs stylistiques », une gamme de formes linguistiques visibles et identifiables qui marquent les traits stylistiques d'un texte. Il les répartit en deux groupes : des marqueurs formels et non formels. Les premiers relèvent de la perspective linguistique et comprennent les variations dites phonologiques, de registres, lexicales, syntaxiques, textuelles, rhétoriques, etc. ; les derniers relèvent de la perspective littéraire et mettent en avant l'effet esthétique. Pour réaliser une « traduction stylistique » ou une version qui représente au mieux le style original, le traducteur doit reconnaître les divers marqueurs et les reproduire par procédés tels que « corresponding », « recasting » et « decolouring »³¹.

À partir de cette théorie, Liu Xiaomin compare la version de Jiang Feng 江枫 et celle de Sun Liang 孙亮 en se concentrant sur quatre marqueurs stylistiques : les marqueurs phonologiques, graphologiques³², lexicaux et syntaxiques. Elle en tire la conclusion que Jiang a mieux rendu le style de la poésie dickinsonienne que Sun Liang.

Chen Fangfang oppose la version de Jiang Feng 江枫 à celle de Zhou Jianxin 周建新 sur six marqueurs stylistiques formels et quatre marqueurs non formels. Les premiers sont les marqueurs phonologiques, de registres, lexicaux, syntaxiques, textuels, rhétoriques ; les deuxièmes englobent les modes d'expression, la qualité de l'œuvre, le tempérament de l'auteur et le sujet esthétique ou la réponse du lecteur. Elle conclut que les deux traducteurs réussissent à reproduire les marqueurs stylistiques de la poésie dickinsonienne et donc présentent bien son style unique ; mais la version de Zhou revêt plus de ressemblance à la configuration du texte original.

³¹ « Corresponding », « recasting » et « decolouring » sont les procédés proposés par Liu Miqing 刘宓庆 (1999) pour véhiculer le style du texte original. « Corresponding », ou « imitation », consiste à imiter le plus fidèlement que possible le système de marqueurs stylistiques de l'auteur. C'est le procédé le plus courant et le plus réalisable. « Recasting » fait référence à la recreation du sens stylistique s'il s'avère impossible d'imiter parfaitement ces marqueurs ; le procédé de « decolouring » est souvent adopté dans le transfert stylistique de la poésie, dans le cas où le traducteur ne pourrait qu'abandonner quelques éléments du style original pour transmettre les sens conceptuels.

³² Le terme vient du texte original de Liu Xiaomin, qui le définit ainsi : « Graphonology is the study of the writing forms and the signs used in a text (董, 2008). It studies punctuation, capitalization, spelling, graphic design, etc. »

Ces études soulignent l'importance de l'analyse stylistique au cours de la traduction et essaient d'évaluer la qualité de certaines versions à l'égard du transfert du style. Il semble pertinent d'introduire la théorie de la stylistique littéraire et le système des marqueurs stylistiques à la critique des traductions. Les chercheurs le faisant d'ailleurs effectuent une analyse quantitative et donc plus objective. Pourtant, l'analyse à partir de ces théories ne s'est pas approfondie, se focalisant principalement sur les aspects formels du texte. Quant aux marqueurs non formels, faute de définition exacte, les descriptions de ces éléments sont plutôt vagues. Enfin, les critiques des versions semblent davantage intuitives et partielles, attachant plus d'importance aux traits formels, négligeant souvent l'interprétation du texte source et le transfert sémantique.

Ma Yuting 马宇婷 (2012), pour sa part, compare la version de Jiang Feng à celle de Pu Long selon la perspective de l'équivalence fonctionnelle (Eugene Nida, 1969)³³. Convaincue que la poésie a pour objet d'exprimer des sentiments et qu'une bonne traduction doit susciter chez le lecteur les mêmes sentiments, Ma emprunte la théorie de Nida pour évaluer l'effet d'une traduction. Elle conclut que Jiang excelle à transmettre le sens lorsque Pu transfère davantage les éléments formels comme les rimes. Cependant, la comparaison sur les plans phonétique, lexical et syntaxique ne suffit pas à évaluer la réception ; Nida non plus n'a pas de solution pour comparer la réponse du lecteur du texte cible et celle du texte source, car la « réponse » relève de la psychologie et est généralement difficile à mesurer. On ne peut guère dire que l'équivalence sémantique et stylistique « fait » certainement l'équivalence de la réponse du récepteur.

Wang Zhujun 王竹君 (2015) compare les versions de Yu Guangzhong et de Jiang Feng en empruntant la théorie de l'esthétique de la traduction (Liu Miqing 刘宓庆 : 2012), un cadre d'analyse propre aux traductologues chinois³⁴. Elle passe en revue la tradition esthétique de la

³³ Nida, Eugene A., Charles R. TABER (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Boston: Brill.

³⁴ Liu Miqing (刘宓庆, 2012) *An Introduction to Translation and Aesthetics* (《翻译美学导论》). Beijing : China Translation & Publishing Lmd. Corporation (中国对外翻译出版有限公司).

philosophie et des théories de l'art en Chine, présente la théorie de l'esthétique de la traduction qui accorde de l'importance à la reproduction des éléments esthétiques dans les systèmes formel et non formel. La partie principale est consacrée à une comparaison des versions de Yu Guangzhong et de Jiang Feng sur les plans du sens, de la forme textuelle, des procédés de « création des images », des éléments stylistiques et de la créativité du sujet esthétique. L'analyse est complétée par une présentation du profil des deux traducteurs : les sujets esthétiques. Elle en vient à conclure que Yu emploie des expressions plus élégantes et transfère bien les rimes pour manifester un style plus raffiné avec sa propre marque poétique, parfois au prix de la fidélité ; Jiang s'avère plus fidèle au sens et à la forme de l'original pour reproduire le style dickinsonien, mais parfois se cantonne au formalisme. Il nous semble judicieux de s'inspirer des théories traductologiques contemporaines et de mettre en relief la valeur esthétique chère aux traducteurs-théoriciens chinois dans la recherche sur la traduction poétique. L'analyse comprend aussi les aspects sémantiques en plus des aspects formels et stylistiques. Pourtant, le mémoire de vingt-six pages n'offre pas une analyse assez profonde et nous laisse sur notre faim.

Zhang Jiahong 章佳虹 (2014) s'intéresse à la théorie de « medio-translatology 译介学 » (Xie Tianzhen, 1999)³⁵ d'origine chinoise et aborde sa problématique à partir du concept de « trahison créative » (creative treason) emprunté de Robert Escarpit (1958) et élaboré par Xie Tianzhen 谢天振 (1992). La théorie de « medio-translatology » représente un tournant dans la traductologie, de l'approche linguistique vers l'approche culturelle. Elle tente d'aborder la traduction dans une perspective culturelle au lieu de la considérer comme un simple transfert linguistique. Xie constate que la trahison du texte source se produit en raison de l'intention subjective qui guide les procédés de transfert entre deux langues et deux cultures tels que l'omission, la transformation, l'adaptation, la mauvaise traduction, même des erreurs, les deux

Mao Ronggui (毛荣贵, 2005) *Esthétique de Traduction* (《翻译美学》). Shanghai : Shanghai Jiaotong University Press (上海交通大学出版社).

Xi Yongji (奚永吉, 2001) *Esthétique comparative de la traduction littéraire* (《文学翻译比较美学》). Hubei : Hubei Education Press (湖北教育出版社).

³⁵ Xie Tianzhen (谢天振, 1999). *Medio-translatology* (《译介学》). Shanghai : Shanghai Foreign Language Education Press (上海外语教育出版社).

derniers se produisant involontairement. Pourtant, c'est la trahison créative qui reflète la créativité du traducteur et qui permet la re-création du texte source. L'auteure repère la présence de la « trahison créative » dans la version de Jiang Feng et interroge les stratégies de traduction selon trois aspects de la poésie : la phanopoeia, la melopoeia et la logopoeia, les concepts conçus par Ezra Pound (2011 : 72). Au bout du compte, elle précise que la trahison créative contribue à revivifier le poème original dans la langue cible. Cette recherche introduit l'approche culturelle à la recherche de la traduction ; néanmoins, l'auteure ne tient pas compte que Jiang désapprouve fermement la « trahison » ou « l'infidélité » et défend avec constance le principe de fidélité dans la traduction. Il nous semble ironique d'analyser la version de Jiang en empruntant le concept de « trahison ».

Wang Heping 王和平 (2012) cherche à démontrer la présence d'une transformation du sens dans les versions de Yuan Shuipai, de Yu Guangzhong, de Jiang Feng et de Pu Long. L'auteure s'appuie sur une analyse textuelle et comparative pour explorer leur interprétation du sens plurivoque et ambigu de la poésie dickinsonienne. Wang montre la tendance à la « domestication » et la perte non moindre du style, de la richesse des sens et des significations culturelles dans les versions de la poète au fil du temps ; elle l'explique par la pensée bondissante, la langue lapidaire et elliptique, les métaphores inintelligibles de la poète et par la distance entre les cultures d'arrivée et de départ. Elle remarque aussi l'impact de l'idéologie politique et du courant littéraire dominant aux époques données sur la traduction et la réception de la poète. Enfin, elle décrit les traits stylistiques des quatre traducteurs : « la version de Yu ressemble à la fleur tout épanouie ; les vers de Jiang, aux boutons réticents ou même résistants à éclore, dotés d'un sang-froid impressionnant »³⁶; les versions de Yuan et de Pu lui semblent sans éclat, ayant manqué à représenter la verve de l'original.

³⁶ Voir Wang Heping 王和平 (2012 : 28). *The Meaning Transformation of Emily Dickinson's Poetry during the Process of Chinese Translation* (« 狄金森诗歌汉译中的意义流变 »). Mémoire de maîtrise, Beijing University. La citation est notre traduction du texte original: "...将余译本比作一朵绽放到最大限度的鲜花, 江译本就是一个内敛甚至是拒绝绽放的花骨朵, 颇有料峭的气势".

1.3.2.2 Les recherches axées sur le sujet traduisant

Certains chercheurs s'intéressent plus au sujet traduisant qu'aux aspects linguistiques ou culturels. C'est le cas de Liu Qianqian 刘倩倩 (2015) qui met en relief l'importance du traducteur et de sa subjectivité en traduction poétique. Elle passe en revue les études sur le sujet traduisant, puis observe son influence sur les versions signées par Jiang Feng, par Tu An, Zhang Yan, et par Pu long. L'auteure constate que le traducteur remplit les rôles de lecteur, de chercheur et de créateur au cours de la traduction. Il répond aussi à l'exigence de comprendre exactement le texte source, de bien connaître le contexte culturel de l'écrivain et de composer un texte correspondant en langue cible. La subjectivité du traducteur se manifeste par son choix de poèmes, ses stratégies, sa créativité et son style ; quant aux facteurs formant sa subjectivité, elle recense entre autres son parcours personnel, sa vision de la traduction, etc. À l'aide des études biographiques et d'une analyse textuelle, l'auteure montre l'influence du profil du traducteur sur sa pratique traduisante et confirme que tous les traducteurs et leur version contribuent à l'interprétation et à la réception de la poète.

Jiang Qiaozhu 蒋巧珠 (2011), Huang Juan 黄娟 (2013) et Yan Ruifeng 闫瑞峰 (2014) focalisent tous leur attention sur un seul traducteur : Jiang Feng. Jiang Qiaozhu présente une analyse exhaustive du parcours, de la pratique traduisante et des réflexions traductologiques du traducteur. La première en Chine continentale, sa version remporte un succès durable pour son exactitude, sa fidélité au sens et au style de l'original. Ses commentaires sur la poète dans la préface de sa traduction jettent une base importante aux recherches ultérieures. Sa traduction de Shelley et des œuvres en prose a connu aussi un accueil favorable. L'auteure résume et commente les travaux du traducteur et ses réflexions sur la traduction littéraire, remarque en conclusion que cela apporte une contribution significative à la littérature traduite et à la traductologie en Chine. Elle souligne surtout la valeur des réflexions de Jiang sur la traduction poétique, entre autres son respect du principe cardinal de « fidélité », ses propositions selon lesquelles le traducteur doit viser « la similarité (formelle) (qui) implique la fidélité (à l'esprit) » et « chercher une ressemblance au texte original des points de vue de la forme et de l'esprit » (2011 : 32-35), etc.

Huang Juan s'intéresse aux pensées de Jiang Feng sur la traduction et les compare avec le formalisme russe parce qu'elle trouve une similitude entre les deux. Selon Jiang, « la forme n'est pas seulement un porteur du contenu ; elle est le contenu lui-même »; pour Shklovsky, « la forme crée le contenu ». Jakobson met en relief la « literariness » et Jiang soutient que « la poétique repose plus sur la façon d'exprimer que sur le contenu exprimé » (Huang : 2013, 16-18). Après une brève analyse de sa traduction de Shelley et de Dickinson, l'auteur confirme que Jiang respecte son principe de fidélité à la forme et à l'esprit. Sa comparaison des réflexions de Jiang et de celles des formalistes russes l'amène à conclure que les premières peuvent compléter les dernières et corriger leurs défauts en rejetant le dualisme (la forme et le contenu, le processus et les matériaux) et en harmonisant les deux aspects dans le texte cible.

Yan Ruifeng analyse la théorie traductologique et la pratique traduisante de Jiang Feng en remontant à la source de sa pensée sur la traduction et en examinant ses traductions de Dickinson, de Shelley et de Frost. Il s'efforce de discerner les concepts de *xing* 形 « forme » et *shen* 神 « esprit » qui sont au cœur des théories traductologiques chinoises et de mieux décrire leur rapport à l'aide de leurs définitions variées chez les traducteurs et les théoriciens. Enfin, il prête plus d'attention aux discours du traducteur sur la traduction poétique et souligne particulièrement ses idées que « la forme et l'esprit de la poésie sont inséparablement liés », qu'« il faut réaliser la fidélité au sens par la similarité formelle » et qu'« il ne faut pas utiliser le mot inexact qui nuit au sens sous prétexte de faire rimer les vers » (Yan : 2014, 9-12).

En lisant la littérature chinoise sur la traduction et la recherche de Dickinson, nous avons l'impression qu'il reste encore des problématiques à approfondir. Les études existantes sont essentiellement axées sur le produit, prêtant surtout attention aux aspects formels. Les chercheurs s'intéressent assez peu au contenu sémantique de l'original, à son interprétation ou à son ancrage culturel. Certains s'intéressent au traducteur et abordent l'influence de sa subjectivité sur la traduction, ce qui ouvre de nouveaux horizons. Cependant, leurs efforts sont tournés davantage sur le « sujet traduisant », ce qui les amène à négliger les traductions en elles-mêmes. Plus de la moitié des mémoires (six) susmentionnés sont rédigés en anglais ; pourtant, ceux qui sont rédigés en chinois (quatre) approfondissent davantage leur sujet. En plus, tous ces mémoires, sauf un seul (Jiang Qiaozhu, 2011), sont effectués par des chercheurs qui étudient d'autres spécialités que la traduction : la langue et la littérature anglaise ou américaine, la

linguistique pratique, la littérature comparée, etc. Cela s'explique par le fait que la traductologie n'est établie que récemment comme une discipline autonome en Chine. Corollairement, le savoir sur la traduction et les théories traductologiques reste peu approfondi. Leurs analyses se réduisent parfois à une liste de phénomènes linguistiques ou de caractéristiques formelles, ne touchant guère l'interprétation sémantique et symbolique du texte. Même si quelques auteurs traitent la problématique de l'interprétation du texte et du transfert des éléments culturels, il nous semble que les problématiques essentielles de la traduction poétique sont négligées, notamment, la compréhension et l'interprétation exactes du texte source, l'expressivité du texte cible, l'intégration de la forme et du contenu, ainsi que l'influence du sujet traduisant sur la traduction.

Partant de ces observations, nous remarquons deux genres de visions de la traduction poétique chez les traducteurs-chercheurs, ainsi qu'une tendance à dissocier le contenu de la forme chez quelques-uns. D'une part, la notion de « fidélité » demeure au centre des réflexions traductologiques, adoptée par plusieurs traducteurs comme le principe de traduction. Tenant compte des particularités formelles et du mode d'expression de la poésie, certains accordent une grande importance à la forme et à l'union de la forme et du contenu. Les traducteurs de Dickinson, entre autres, Yu et Jiang, soulignent davantage la fidélité aux aspects formels de sa poésie, même l'estiment comme la seule stratégie pour transférer les sens et restituer le style du texte original. D'autre part, certains traductologues préconisent de traduire plus librement, donnant une priorité au transfert de l'esthétique de l'original dans la traduction, soutenant que l'esthétique ou la poéticité est l'essentielle de la poésie et de sa traduction. Selon eux, pour recréer un texte poétique, il vaut mieux représenter les éléments esthétiques de l'original dans la traduction. Du fait de l'écart entre la langue cible et la langue source et de l'absence d'équivalent des sens et des éléments esthétiques, ils proposent d'y substituer d'autres, même d'insérer des « trahisons créatives » dans la traduction. Certains constatent qu'il faut chercher plus la ressemblance à l'esprit (le sens ou le contenu) que la ressemblance à la forme (“重神似不重形似”), renonçant ainsi au principe de fidélité.

Les polémiques entre les deux groupes, surtout ceux qui tiennent le deuxième point de vue, relèvent d'une tendance à opposer la fidélité à l'esthétique. On se demande donc si la fidélité et l'esthétique sont incompatibles, comme le laisse entendre l'expression « belles

infidèles ». Faut-il abandonner ou respecter l'exigence de fidélité pour traduire la poésie « poétiquement », autrement dit, pour recréer le texte qui soit poétiquement esthétique, qui soit lui-même poétique dans la langue cible ?

Dans les chapitres suivants, nous allons étudier comment les traducteurs se sont positionnés par rapport à ces deux approches, notamment dans le transfert de trois caractéristiques de la poésie de Dickinson : l'hermétisme, l'ancrage culturel et la prosodie.

Chapitre 2

L'hermétisme poétique : à la recherche du sens énigmatique

The Riddle we can guess
We speedily despise —

— Emily Dickinson ³⁷

I dwell in Possibility —
A fairer House than Prose —

— Emily Dickinson ³⁸

³⁷ Emily Dickinson (1960). *The complete poems of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson. Boston, Toronto : Little, Brown and Company. P. 538. J 1222 (F 1180): « *The Riddle we can guess* ».

³⁸ Ibid : P. 327. J 657 (F 466) : « *I dwell in Possibility* ».

2.1 L'hermétisme de la poésie de Dickinson

Depuis sa première parution, la poésie d'Emily Dickinson ne manque pas de laisser au lecteur une impression d'hermétisme : les sens énigmatiques de ses vers font couler beaucoup d'encre. Par « hermétisme », terme dont l'étymologie renvoie à Hermès, « le messager et le porte-parole des dieux », nous entendons la « qualité de ce qui est difficile à comprendre pour ceux qui ne sont pas initiés ». Dans l'univers de la poésie, le mot évoque l'obscurité ou l'inintelligibilité (Jacques Charpentreau : 2006, 428-429).

La poésie est définie comme un « art d'évoquer et de suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives par l'union intense des sons, des rythmes, des harmonies, en particulier par les vers »³⁹ ; d'après Mallarmé, elle est « l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel du sens mystérieux des aspects de l'existence », et « constitue la seule tâche spirituelle » (Jean-Pierre Siméon : 1996, 81-92)⁴⁰. La poésie de Dickinson relève de cette « tâche spirituelle » qui consiste à explorer en profondeur les « aspects de l'existence » les plus complexes, à les représenter par l'« évocation » et la « suggestion », modes d'expression privilégiés de la poésie.

Malgré son obscurité, Dickinson exprime sans ambiguïté son intention d'« habiter la possibilité » (F 466 : “I dwell in Possibility”) et de « dire toute la vérité, mais obliquement » (F 1263 : “Tell all the truth but tell it slant”)⁴¹. Pour elle, la poésie est une façon de vivre, une

³⁹ D'après *Larousse en ligne*, la première acception de « poésie » est : « Art d'évoquer et de suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives par l'union intense des sons, des rythmes, des harmonies, en particulier par les vers. »

Voir : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/po%C3%A9sie/61960?q=po%C3%A9sie#61261>

Dans *Le Petit Larousse Illustré 2017*. Dir. Isabelle Girac-Marinier. Paris : Larousse., c'est « Art de combiner les sonorités, les rythmes, les mots d'une langue pour évoquer des images, suggérer des sensations, des émotions. »

Le Petit Robert 2014 définit ainsi le mot « poésie » : Art du langage, visant à exprimer ou à suggérer par le rythme (surtout le vers), l'harmonie et l'image.

⁴⁰ Voir Jean-Pierre Siméon (1996). Poésie et Spiritualité. dans *LittéRéalité*. Vol. VIII, No 2, 1996. p81-92. L'extrait cité vient de : « Ainsi disait Mallarmé : “La poésie est l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.” »

⁴¹ Ces vers sont extraits du poème F466 et du poème F 1263 et traduits par nous.

correspondance qui la relie au monde⁴² ; il lui importe non seulement de décider ce qu'elle veut dire, mais aussi de chercher la meilleure façon de l'articuler. Ainsi, son hermétisme résulte, d'une part, de la substance qui lui est « toute la Vérité », ou « sens mystérieux des aspects de l'existence » ; d'autre part, de son mode « oblique » d'expression : sa langue poétique qui s'écarte du langage commun et de l'usage courant.

Sur le plan du contenu, l'écriture de Dickinson représente une exploration spirituelle persévérante. Qualifiée de « peintre sublime du paysage de l'âme » (Jiang Feng : 2016, 17)⁴³, elle dépeint toute la beauté nuancée de la nature ; elle montre l'incertitude et la contradiction intrinsèques de l'existence ; elle exprime le désir d'amour réduit souvent au désespoir et les convictions religieuses toujours compromises par le doute, etc. Encodée dans ses vers lapidaires est une substance plutôt indicible : sa contemplation de l'univers, son expérience affective et sa spéculation métaphysique, etc. Les critiques ont bien essayé de répartir ses poèmes en certains thèmes ; mais l'envergure de sa pensée résiste à tout classement. Parfois, divers thèmes s'imbriquent dans un seul poème pour construire un labyrinthe de sens mystérieux ; parfois, un poème est si ambigu qu'il se prête à plusieurs interprétations.

Elle cherche donc une forme poétique appropriée à ce contenu. En quête de la poésie « vivante » qui « rend mon corps entier si froid qu'aucun feu ne pourra jamais le réchauffer » et qui laisse ressentir « physiquement comme si le sommet de ma tête m'était arraché »⁴⁴, elle recourt enfin à une langue d'une singularité inimitable, résistant à toute interprétation univoque. L'hermétisme chez Dickinson s'opère à plusieurs niveaux : l'absence de titre, les poèmes-

⁴² Voir le poème F 519 (J 441) : « Ceci est ma lettre au Monde / Qui jamais ne M'écrivit — ». Traduction de Claire Malroux extraite de *Car l'adieu, c'est la nuit*. p. 157.

⁴³ Jiang Feng (2016). *Selected Poems of Emily Dickinson*. Beijing: Foreign language teaching and research Press. P.17. Une expression extraite de la préface de l'anthologie et traduite par nous. Voici le texte original et sa traduction : “她 [...] 是描绘灵魂世界风景画的丹青妙手, 人类灵魂里应有的, 她的笔下几乎尽有。” « Elle est [...] peintre sublime du paysage de l'âme : ce qu'il y a dans l'âme humaine, on en trouverait presque tous sous sa plume ». Il ajoute qu'il « ne peut que s'émerveiller de la profondeur de son esprit, de la richesse de sa poésie » : “[...] 不能不惊叹其人精神世界的渊深, 其诗内涵的丰富。”

⁴⁴ Dickinson, Emily (2007). *Lieu-dit l'éternité : poèmes choisis*. Traduit et présenté par Reumaux, Patrick. Paris : Points. [Traduit du texte original : « If I read a book and it makes my whole body so cold no fire can ever warm me, I know that is Poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is Poetry. These are the only ways I know it. Is there any other way ? » (Higginson, 1891; Johnson, L342a).]

énigmes, la polysémie des mots et des énoncés, la syntaxe elliptique, l'obscurité du sens global de certains poèmes, etc.

2.2 La tâche du traducteur : déchiffrement et re-codage

Le traducteur de Dickinson se trouve ainsi face aux défis de déchiffrer ses écrits obscurs, d'en proposer une interprétation juste des sens et des sous-entendus ; ainsi que de reconstruire leurs sens énigmatiques dans un texte qui soit « poétiquement viable » (Barbara Folkart : 2007, xii), c'est-à-dire, un texte dont les mots et les expressions soient heureux, qui représente plus ou moins le style et la poéticité de l'original. Comment les traducteurs répondent-ils à ces défis ? Nous l'interrogeons sur les plans de la facture, du lexique et de la syntaxe.

2.2.1 L'absence de titre

L'absence de titre est l'une des signatures que porte la poésie dickinsonienne. Refusant d'intituler ses poèmes, Dickinson prive le lecteur d'un indice susceptible de guider son interprétation, comme si elle recouvrait son texte d'un voile, augmentant son obscurité.

Yu Guangzhong, dont la traduction a été publiée avant les autres, « baptise » tous les poèmes qu'il traduit à partir du contenu de son texte (voir l'Annexe 4). Certains titres indiquent le thème ou l'image centrale du poème, par exemple, F112 : « *Chenggong* 成功 » (Succès), F204 : « *Chen hun* 晨昏 » (L'aube et le crépuscule), F487 : « *Yugan* 预感 » (Pressentiment), F1286 : « *Shu* 书 » (Livres), F1350 : « *Xun* 蕈 » (Champignon), etc. ; d'autres désignent le contexte du récit : F123 : « *Qiu zhi bianyuan* 秋之边缘 » (La lisière de l'automne), F320 : « *Dong ri de xiawu* 冬日的下午 » (L'après-midi du jour d'hiver), etc. Cela fournit un point de repère à la compréhension et dévoile plus ou moins le mystère du texte. C'est notamment le cas du poème F1096 qui commence par « A narrow fellow in the grass » dont le titre « *She* 蛇 » (Serpent) revient à révéler d'emblée au lecteur le dénouement d'un film à suspense et donc à le priver du plaisir de résoudre l'énigme au fil de sa lecture. En outre, le titre insère parfois un élément supplémentaire, comme un indicateur de lieu. C'est le cas du poème F359 intitulé « *Yuan zhong* 园中 » (Dans le jardin).

Jiang Feng, pour sa part, met le premier vers de chaque poème en guise de titre. Il indique par ailleurs le numéro de l'édition de Franklin, l'année de sa composition et celle de sa première parution. Cette solution suit l'exemple d'édition de *Ci* 词⁴⁵ ou des poèmes de Li Shangyin 李商隐 (812-858) « sans titre » (*Wu ti* 无题) : une pratique discrète, familière au lecteur chinois et facilitant la référence aux poèmes sans compromettre leur caractère mystérieux.

Pu Long quant à lui présente sa traduction en respectant la construction de l'original, c'est-à-dire sans titre, avec les numéros de l'édition de Johnson et de Franklin, en plus de l'année de sa composition ; ce qui ressemble à la pratique de certaines versions françaises⁴⁶.

2.2.2 Les poèmes-énigmes

Convaincue que « L'Énigme qu'on devine / Bien vite on la méprise — » (F1180)⁴⁷, la poète « rendit parfois son poème une *énigme* ou un *casse-tête* intellectuel » (Zhou Jianxin : 2004, 12)⁴⁸. Aux yeux de Pu Long (2014 : XXIV), « Dickinson aime l'énigme, [...] Sa poésie, sa prose et sa personnalité sont totalement des énigmes insolubles »⁴⁹. Il se peut que certains poèmes soient des devinettes, ne faisant qu'allusion à leur sujet ; nous les désignons ci-dessous les « poèmes-énigmes ». Par exemple, si « The skies can't keep their secret » (F213), la poète est assez discrète pour ne faire qu'allusion à la trace du printemps et au changement des saisons ; elle décrit délicatement ce qui « sifts from Leaden Sieves » (F291) sans donner le mot de

⁴⁵ *Ci* 词, un genre de poème classique en vers inégaux, composé sous une mélodie préexistante, strictement contraint par une prosodie particulière. Ce genre connaît son apogée à l'époque de Dynastie Song mais est repris souvent par les poètes suivants, dont Mao Zedong 毛泽东, le premier président de la République. Ces poèmes portent comme titre le nom de la mélodie préexistante et parfois un autre titre indiquant le contenu précis, ou simplement sans le deuxième titre ; on les mentionne souvent par le nom de la mélodie et leur premier vers.

⁴⁶ Notamment, les versions de Claire Malroux et de Françoise Delphy, etc.

⁴⁷ Traduction de Claire Malroux du poème F 1180. Extraite de *Car l'adieu, c'est la nuit*. P. 285. Le texte original est : « The Riddle we can guess / We speedily despise — ».

⁴⁸ Voir Zhou, Jianxin 周建新 (2004). *Emily Dickinson's poetry : The Style speaks. (Aimili Dijinsen shige: wenti de yanshuo 艾米莉·狄金森诗歌：文体的言说)*. Thèse du doctorat de philosophie à université de He'nan. P. 11-12. Le texte original est en anglais : « She sometimes made her poem a *riddle* or *intellectual puzzle* ».

⁴⁹ Voir : Pu Long 蒲隆 (2014). *The complete works of Emily Dickinson (Dijinsen quanji 狄金森全集)*. Volume I : *selected poems*. Shanghai : Shanghai translation & literature Press. P. XIV, XXIV. Notre traduction de l'extrait « 狄金森喜欢谜，喜欢叫人当谜猜。她的诗，她的文，她的人完全都是难猜的谜。 »

l'énigme ; elle ne révèle qu'à la fin du poème F171 (« A fuzzy fellow, without feet ») « the pretty secret of the Butterfly », pour ne nommer que quelques-uns.

Heureusement, les énigmes au sujet d'un objet ou d'un être ne posent pas de grands problèmes. Au contraire, elles suscitent la curiosité du lecteur et lui donnent le plaisir de relever le défi intellectuel ; c'est le cas pour le poème F291 qui dépeint la neige et F558 qui désigne la rosée comme « A Visitor in Marl », etc. Quant à ceux qui font allusion aux expériences plus subtiles, c'est une autre histoire. Précisément, à partir des descriptions de la nature en été dans le poème F207 (« I taste a liquor never brewed »), le lecteur peut percevoir que le « liquor » désigne l'ambiance envoûtante de l'été ; F213 (« The skies can't keep their secret ») évoque les changements aperçus à l'arrivée du printemps ; pourtant, les sensations et les impressions que les vers suscitent sont effectivement indicibles.

Par ces poèmes, Dickinson déploie son ingéniosité étonnante et lance au traducteur le défi d'interpréter et de rapporter l'indicible en langue cible. Le poème F383, par exemple, compare le train au cheval sans nommer ni le train ni le cheval ; c'est un réseau de métaphores qui sert à décrire leurs mouvements et leurs sons et à construire toutes les images poétiques. Yu Guangzhong (1976 : 75) et Pu Long (2014 : XIV) citent ce poème dans l'introduction de leur version pour illustrer l'habileté de la poète en matière de métaphore et d'hermétisme ; Jiang Feng (2016 : 198-201) signale en note que le mot « stable » (*jiupeng* 厩棚) désigne la gare (*chezhan* 车站), car le poème compare le train au cheval.

Deux autres coups de maître, le poème F1096 décrit le serpent et F1489, le colibri en vol. À l'aide des figures de style comme la métaphore, la synesthésie⁵⁰, etc., elle dessine avec vivacité l'image et les mouvements de ces êtres. Pu Long (2014 : Volume I. XIII-XVI) en révèle le mot de l'énigme dans son introduction ; il observe minutieusement les figures de style, la facture et la prosodie du poème F1489, ce qui illustre l'agréable surprise qu'il éprouve à la

⁵⁰ En grec *sunaisthêsis*, perception simultanée, la synesthésie désigne une expérience subjective dans laquelle des perceptions relevant d'une modalité sensorielle sont régulièrement accompagnées de sensations relevant d'une autre modalité, en l'absence de stimulation de cette dernière (par exemple audition colorée).

recherche de la réponse. Il indique dans une note du traducteur que c'est un « poème du colibri »⁵¹ écrit à la demande d'Helen Hunter Jackson.

Yu Guangzhong ne traduit qu'un de ces poèmes-énigmes (F1096) ; comme nous avons remarqué ci-dessus, sa solution est d'intituler le poème par l'objet qu'il décrit (« 蛇 *She* » serpent, voir l'Annexe 4).

Jiang Feng traduit F207, F213, F291, F383 et F558, contrairement aux autres traducteurs, il n'explicite pas le sous-entendu de ces poèmes, hormis le F383 pour lequel il ajoute une note.

S'efforçant d'écrire l'indicible, Dickinson emploie un mode d'expression *oblique* dont les éléments les plus visibles sont l'absence de titre et les poèmes-énigmes. L'ajout du titre et des notes sont des stratégies efficaces pour favoriser la compréhension du texte. Mais leurs effets restent contestables, car du même coup, ces stratégies atténuant l'hermétisme dérobent plus ou moins l'espace d'imagination qui s'ouvrirait au lecteur.

2.2.3 La polysémie

Le choix des mots est la grande préoccupation de Dickinson (Woodress : 1971, 158). Outre sa maîtrise d'un lexique extrêmement riche, Dickinson manie la langue de « Saxon » (F333 : « Say it again, Saxon ! ») d'une habileté remarquable. Elle profite de la polysémie et des jeux de mots pour construire des énoncés ambivalents ; elle emprunte des figures de style originales pour créer des images inédites ; elle s'écarte de l'usage courant et des « already-said » par des juxtapositions inattendues même si elle n'hésite pas à utiliser des mots de tous les jours. Tout cela marque sa poésie du sceau de l'ambiguïté et produit des effets esthétiques frappants.

Voyons le poème F 123 :

Besides the Autumn poets sing

A few prosaic days

⁵¹ Pu Long 蒲隆 (2014). *The complete works of Emily Dickinson (Dijinsen quanji 狄金森全集). Volume III : selected poems.* Shanghai : Shanghai translation & literature Press. P. 152-153. Dans la note en page 153, Pu nomme le poème F 1489 « poème du colibri » (“蜂鸟诗”); et raconte une anecdote concernant sa composition : Helen Hunter Jackson, écrivain et une amie de Dickinson, aime beaucoup le F 1484 qui dépeint l'oiseau bleu (bluebird) et demanda à cette dernière d'écrire un poème de loriot, d'où F 1488 et de plus, F 1489.

A little this side of the snow

And that side of the Haze —

A few incisive Mornings —

A few Ascetic Eves —

Gone — Mr. Bryant's "Golden Rod" —

And Mr. Thomson's "Sheaves".

Still, is the bustle in the Brook —

Sealed are the spicy valves —

Mesmeric fingers softly touch

The Eyes of many Elves —

Perhaps a squirrel may remain —

My sentiments to share —

Grant me, Oh Lord, a sunny mind —

Thy windy will to bear!

Ce poème représente le moment où l'automne tire à sa fin et l'inquiétude de la poète à l'approche de l'hiver. Presque tous les artifices langagiers susmentionnés se trouvent ici : la polysémie des mots « Besides », « prosaic », « incisive », « sentiments »; les jeux de mots autour de « poet » et « prosaic », « Besides » et « side » ; les juxtapositions inédites des mots comme « prosaic days », « incisive Mornings », « Ascetic Eves », « spicy valves », « sunny mind », « windy will », etc. Cette habileté langagière, en plus d'une contemplation assidue de la nature et d'une sensibilité aiguë, permet à la poète de donner une forme aux changements subtils des saisons et d'exprimer les sentiments poétiques indicibles.

Tableau 2.1 : Les trois versions de F 123 par Yu Guangzhong, Jiang Feng et Pu Long

<p><i>La version de Yu Guangzhong :</i> 秋之边缘 <i>La lisière d'automne</i></p>	<p><i>La version de Jiang Feng :</i> 在诗人歌咏的秋季以外 <i>Hors de l'automne que le poète chante</i></p>	<p><i>La version de Pu Long :</i></p>
<p>在诗人歌咏的秋天之外， 有几个清淡的日子， 那时间略在落雪之先， 而晚于起雾之时。 <i>Hors de l'automne que le poète chante,</i> <i>Il y a quelques journées légères,</i> <i>Au moment précédant un peu la chute de neige,</i> <i>Et après se lever le brouillard.</i></p> <p>几个峭厉如割的清早， 几个凄苦的黄昏， 送走了布先生的秋金草， 和汤森先生的禾整。 <i>Quelques matins tranchants,</i> <i>Quelques crépuscules tristes,</i> <i>On s'est séparé de l'herbe d'or d'automne de M. Bu,</i> <i>Et des tas de céréales de M. Tangsen.</i></p> <p>涧中的骚响已经沉寂， 芳菲的花瓣都闭紧； 催眠的手指轻轻地按抚， 许多精灵的眼睛。 <i>Dans le ruisseau des rumeurs se sont tues,</i></p>	<p>在诗人歌咏的秋季以外 还有散文式的几天 略微在白雪的这一侧 — 已经是雾汽那一边 — <i>Hors de l'automne que le poète chante</i> <i>Il y a encore quelques jours prosaïques</i> <i>un peu à côté de la neige —</i> <i>déjà à côté du brouillard —</i></p> <p>几个峭厉的清晨 — 几个禁欲的黄昏 — 去了，布莱恩特先生的“黄花” — — 汤姆逊先生的“稻捆”。 <i>Quelques matins tranchants —</i> <i>Quelques crépuscules ascétiques —</i> — <i>Partie, « la fleur jaune » de M. Bulai'ente —</i> <i>« les faisceaux du riz » de M. Tangmuxun.</i></p> <p>安静下来了，溪涧的喧嚣 — 关闭了，芳香的阀门 — 催眠的手指轻轻抚摸着 多少小精灵的眼睛 —</p>	<p>除了诗人歌颂的秋天 还有些日子十分平淡 雪花尚未飘扬 雾霭却已弥漫 — <i>À part l'automne que le poète exalte</i> <i>Il y a encore des jours très banals</i> <i>Des flacons de neige ne commencent pas à flotter</i> <i>Du brouillard s'est déjà répandu —</i></p> <p>几个咄咄逼人的清晨 — 几个清心寡欲的黄昏 — 去也 — 布赖恩特先生的“金杖” — 还有汤姆逊先生的“禾捆”。 <i>Quelques matins menaçants —</i> <i>Quelques crépuscules ascétiques —</i> — <i>Parties — « la canne d'or » de M. Bulai'ente —</i> <i>Et « les faisceaux du riz » de M. Tangmuxun.</i></p> <p>溪水静静地潺湲 — 香甜的壳瓣已密封 — 催眠的手指轻揉 众多小精灵的眼睛 —</p>

<p><i>Des pétales parfumés sont tous fermés ;</i> <i>Des doigts hypnotiques palpent légèrement,</i> <i>Des yeux de plusieurs elfes.</i></p> <p>也许还留下了一只松鼠， 来共分我的感伤。 主啊，请赐我阳光的心灵， 承受你劲风的意向！</p> <p><i>Peut-être il reste encore un écureuil,</i> <i>Pour partager ma mélancolie,</i> <i>Dieu Ah, s'il te plaît, gratifie-moi un cœur du soleil,</i> <i>Pour accepter ton vouloir de vent fort !</i></p>	<p><i>Se sont tues, des rumeurs du ruisseau —</i> <i>Fermés, des valves du parfum —</i> <i>Des doigts hypnotiques palpent légèrement,</i> <i>des yeux de combien d'elfes —</i></p> <p>也许会有个松鼠留下 — 分享我忧郁的情思 — 哦主，赐给我阳光灿烂的心吧 — — 以承受你劲风的意志！</p> <p><i>Peut-être un écureuil resterait —</i> <i>Pour partager mes sentiments mélancoliques —</i> <i>Ah Dieu, gratifie-moi un cœur ensoleillé,</i> <i>Pour accepter ta volonté de vent fort !</i></p>	<p><i>Le ruisseau gazouille tranquillement —</i> <i>De douces coquilles et valves ont fermé —</i> <i>Des doigts hypnotiques frottent doucement</i> <i>Des yeux de nombreux elfes —</i></p> <p>或许会留下一只松鼠 — 分享我缠绵的情意 — 主啊，赐给我一颗艳阳心 — 承受您狂风的意志！</p> <p><i>Peut-être il resterait un écureuil —</i> <i>Pour partager mes tendres affections —</i> <i>Dieu! Gratifiez-moi un cœur du beau soleil —</i> <i>Pour accepter votre volonté de vent violent !</i></p>
--	---	---

« Besides » fonctionne ici comme préposition et signifie « en plus de », « outre » (« in addition of »). Il semble que ce soit sa similarité avec « beside » (« à côté de » : at the side of) qui entraîne la formule du titre « 秋之边缘 » (La lisière de l'automne) chez Yu qui résume correctement le contenu du poème. Le mot « beside » a effectivement plus de significations, dont celles de « besides » ; est-ce un goût personnel qui guide son choix de ce dernier, ou bien une intention de souligner le moment particulier que d'autres poètes négligent ? Cela reste une énigme. Les solutions de Yu et de Jiang se ressemblent : « 之外 », « 以外 » signifient « hors (de) », une position dans l'espace, ou « à part », « outre » qui désignent une exclusion ; leurs sens correspondant à la polysémie de « Besides (beside) ». La locution « 除了 » de Pu Long, en revanche, n'a que le sens « excepté », « à part », etc.

Partageant la même racine que « prose » et « prosy », le mot « prosaic » (vers 2) correspond à « prosaïque » qui a deux significations : 1, dans le style du discours oral ou

littéraire, qui est en prose, ordinaire et libre, non régi par les conventions poétiques ; 2, qui se caractérise par une platitude et un manque d'idéal, terre à terre, banal et médiocre. Ce mot ici décrit les jours sans éclat à la fin de l'automne et constitue un contraste avec « the Autumn poets sing ». Yu le rend par « 清淡的 » qui désigne la légèreté des aliments ou le marasme des affaires, ce qui ne recrée ni la dénotation ni la connotation de l'original. Le calque de Jiang « 散文式的 » (qui semble prosaïque) ne représente que la première acception du mot, et la tournure « 散文式的几天 » (quelques jours qui semblent prosaïques) n'a ni rime ni raison dans la langue chinoise. Pu propose « 平淡 » (banal), un adjectif modifié par « 十分 » (très), ce qui met en avant le trait « banal, plat, insipide » du moment, mais ne comporte pas l'autre signification du mot « prosaic ». Faute d'équivalent chinois, il semble difficile de traduire cette polysémie ; or, ce manque pourrait être compensé par une transposition : « 还有些日子是平庸之作 » (« il y a encore quelques jours qui sont des travaux médiocres »), « 平庸之作 » signifie l'écriture médiocre, qui expose plus ou moins le contraste entre « 有些日子 » (quelques jours) et « the Autumn poets sing ».

Pour rendre « this side of the snow » et « that side of the Haze » où le mot « side » situe le poème dans le temps, Yu et Pu utilisent les tournures désignant le temps : « 略在落雪之先 / 而晚于起雾之时 » signale un moment avant le tomber de la neige et après le lever du brouillard (« 略 » correspond à « A little »; « 而 », à « and »); « 雪花尚未飘扬 / 雾霭却已弥漫 » dépeint d'ailleurs le mouvement de la neige (« 飘扬 » : flotter) et du brouillard (« 弥漫 » : répandre). Jiang propose « 略微在白雪这一侧 / 已经是雾汽那一边 », une traduction littérale, dont l'effet ressemble à celui de « 散文式的几天 ». En outre, aucune des trois solutions ne transfère le jeu de mots autour de « side » et « Besides ».

L'autre mot polysémique « sentiments » dans le dernier quatrain (vers 2) est rendu par « 感伤 » (Yu), « 忧郁的情思 » (Jiang) et « 缠绵的情意 » (Pu). Les deux premiers se fixent sur l'acception « la sentimentalité », précisément, la mélancolie éprouvée pour le départ de l'automne ; le dernier, « 情意 » (affections) qualifiée par « 缠绵的 », l'adjectif désignant à l'origine l'état des fils qui s'entrelacent et puis la tendresse et l'attachement pour quelqu'un, ce qui pousse un peu plus loin l'interprétation du poème.

Des cooccurrences déviant de l'usage conventionnel constituent l'autre *ratio difficilis* pour le traducteur. Chez Yu et Jiang, « incisive Mornings » (vers 5) est traduite en « 峭厉如割的清早 » et « 峭厉的清晨 » : en combinant le mot « 峭 » qui désigne l'abrupt de la montagne et « 厉 » qui qualifie la lame tranchante ou la sévérité, on invente une expression « 峭厉 » (complétée par « 如割 » : *comme la lame incisive* chez Yu) pour dépeindre le froid mordant du matin ; chez Pu, c'est « 咄咄逼人的清晨 », l'idiome « 咄咄逼人 » désigne plutôt une attitude agressive ou menaçante. Les premiers semblent plus proches du sens de l'original. Yu propose « 凄苦的黄昏 » (crépuscules tristes) pour rendre « Ascetic Eves » (vers 6) ; chez Jiang et Pu, c'est « 禁欲的 » et « 清心寡欲的 » qui signifient tous ascétique, un mode de vie caractérisé par le dénuement et le renoncement aux plaisirs : une traduction littérale du mot « ascetic ». En effet, ce qu'« Ascetic Eves » met en relief, c'est le paysage dépouillé à la fin de l'automne, il semble que le mot « 清简的 » (sobre, simple) vaille mieux que ces trois solutions en question.

Enfin, pour « spicy valves » (vers 10), le mot « valve » (un des préférés du lexique dickinsonien) est rendu par « 花瓣 » (pétale) chez Yu qui supprime la comparaison entre les fleurs et la valve, « 阀门 » (valve) chez Jiang qui reproduit exactement le sens de l'original, « 壳瓣 » (*coquille* et *valve*) chez Pu qui joint « 壳 » et « 瓣 » et invente un mot bizarre rappelant la coquille des mollusques. Les deux premiers rendent « spicy » par « 芳菲的 » et « 芳香的 » qui signifient « parfumé », tandis que l'expression « 香甜的 » (parfumé et doux) utilisée par Pu entraîne une autre signification. Pour « sunny mind », « windy will », les trois solutions se ressemblent en matière de sens, mais nul ne garde la rime intérieure construite par « sunny » et « windy ». Yu est le seul à reproduire la symétrie des deux tournures par « 阳光的心灵 » et « 劲风的意向 ».

De thème et de sens plus définis, F123 a l'air plus accessible que d'autres poèmes énigmatiques. Pourtant, certaines expressions demeurent obscures, l'idiolecte dickinsonien déviant de l'usage conventionnel. Même si le sens global peut être reconstruit dans un texte *prosaïque*, faute d'heureux choix de mots, il reste difficile de transférer la sensation subtile que le langage poétique exprime, comme le montre notre analyse des trois versions ci-dessus.

Le poème F466 est construit par des métaphores vives qui s'enchaînent, permettant d'animer le mouvement des vers et d'incarner les idées abstraites par les images concrètes ; or, les idées comparées à ces images ne sont pas nommées. Nous inclinons à croire que la poète exprime ici sa vision de la poésie :

*I dwell in Possibility —
A fairer House than Prose —
More numerous of Windows —
Superior — for Doors —*

*Of Chambers as the Cedars —
Impregnable of Eye —
And for an Everlasting Roof
The Gambrels of the Sky —*

*Of Visitors — the fairest —
For Occupation — This —
The spreading wide my narrow Hands
To gather Paradise —*

Ce poème illustre bien le style imagé dickinsonien : un trope s'introduit d'emblée : le concept abstrait de « possibility » est incarné par « a fairer House » ; le « possibility », à son tour, sert de comparaison entre la poésie considérée plus sublime et la prose. La poète dessine ensuite méticuleusement son idéal poétique. À travers de nombreuses fenêtres et des portes supérieures, on peut percevoir des vues infinies de la nature et de tout l'univers. De nouvelles métaphores se superposent dans les deux quatrains suivants : des chambres comme des cèdres imprenables ; le toit est éternel comme le ciel, le ciel, « en mansarde » comme le toit. Le *je* poétique reçoit des visiteurs les plus beaux et s'occupe de cueillir le Paradis ; les mains étroites qui s'ouvrent grandes font allusion à l'effort que la poète consacre à l'écriture poétique malgré son aptitude limitée (à son avis modeste).

Voici deux versions chinoises de ce poème :

Tableau 2.2: Les traductions du poème F 466 par Jiang Feng et Pu Long

<p><i>La version de Jiang Feng :</i> 我居住在可能性之中 <i>J'habite dans la possibilité</i></p>	<p><i>La version de Pu Long :</i></p>
<p>我居住在可能性之中 — 一座比散文漂亮的房屋 — 有更多的窗子 — 有宏伟的门户 — <i>J'habite dans la possibilité —</i> <i>Une maison plus jolie que la prose —</i> <i>(Elle) a plus de fenêtres —</i> <i>(Elle) a la porte plus grandiose —</i></p> <p>这里的房间，像雪松 — 为目光无法穿透 — 作为历久弥坚的屋顶 是有复折的天空 — <i>Ici les chambres, ressemblent les cèdres —</i> <i>Que le regard ne peut pas pénétrer —</i> <i>Comme le toit durable</i> <i>Est le ciel avec des mansardes —</i></p> <p>来的是最美好的客人 — 所事之事，是这样一件 — 大张开我狭窄的双手 收拾乐园 — <i>Ce qui vient est le meilleur visiteur —</i> <i>l'affaire à faire, est —</i> <i>D'ouvrir grand mes deux mains étroites</i> <i>(Pour) ranger le paradis —</i></p>	<p>我居住在可能里面 — 一座比散文更美的房屋 — 有着数目更多的窗户 — 门 — 更是超凡脱俗 — <i>J'habite dans la possibilité —</i> <i>Une maison plus jolie que la prose —</i> <i>qui a plus nombreuses fenêtres —</i> <i>la porte — encore plus extraordinaire —</i></p> <p>房间如同雪松林木 — 眼睛难以穿透 — 一个永久的屋顶 由斜折形的苍穹造就 — <i>Les chambres ressemblent les bois de cèdre —</i> <i>le regard ne peut pas les pénétrer —</i> <i>Un toit éternel</i> <i>Est construit par le firmament plié en pente —</i></p> <p>来客中 — 最美的 — 栖身在 — 这间房 — 展开我窄小的双手 把乐园收罗 — <i>Parmi les visiteurs — le plus beau —</i> <i>Loge dans — cette chambre —</i> <i>(J') ouvre mes deux mains étroites</i> <i>(Pour) collecter le paradis —</i></p>

Jiang opte pour un style concis et dépouillé, à l'instar de l'original. Il rend « More numerous of windows » (vers 3) par « 更多的窗子 » (plus de fenêtres), « Superior — for Doors

— » (vers 4) par « 宏伟的门户 — » (portes grandioses), « as the Cedars » (vers 5) par « 像雪松 » (comme des cèdres). Pu, pour sa part, utilise les expressions en quatre caractères : « 数目更多(的窗户) » (plus nombreux), « (更是)超凡脱俗 » (extraordinaire), « (如同)雪松林木 » (des bois de cèdre). Jiang met seulement deux expressions en quatre caractères : l'idiome « 历久弥坚 » (inébranlable avec le temps) pour « everlasting » (vers 7), « 所事之事 » (l'occupation) pour « For Occupation » (vers 10). Il tend à rendre les verbes en un seul caractère : « 有(更多的窗子) », « 有(宏伟的门户) », « 像 », « 是(有复折的天空) ». Pu, au contraire, préfère deux ou trois caractères : « 有着 », « 更是 », « 如同 », « 由(斜折形的苍穹)造就 », etc.

Chez Jiang, « possibility » est rendu par « 可能性 » (possibilité), nom qui constitue un équivalent parfait. Pu propose « 可能 » qui peut être un nom (« 有可能 » : il y a la possibilité), un adverbe (« 可能是... » : c'est probablement...), un verbe (« 我可能来 » : je pourrais venir), ou une tournure de deux mots qui constitue une interrogation (« 您可能接受? » : Est-il possible que vous l'acceptiez ?). La solution de Jiang nous semble plus proche du sens original.

Une divergence de solutions se produit autour du mot « Occupation » dans le vers 10. C'est un nom polysémique qui a les significations suivantes : 1^{re}, a job, career, or profession ; 2^e, an activity or hobby that someone does for enjoyment ; 3^e, the state or condition of a military force occupying and/or controlling an area ; 4^e, the state or condition of living in a house, building, etc. (Dictionnaires-Antidote-Anglais). Jiang choisit la première acception, les vers 2, 3 et 4 formant l'ensemble d'une image de l'activité dont le *je* poétique « m'occupe ». Pu, pour sa part, propose la dernière. Autrement dit, c'est « 来客中 — 最美的 » (*le plus beau* des visiteurs) qui « 栖身在 — 这间房 » (*loge dans — cette chambre*). La polysémie du mot entraîne un contresens dans la version de Pu qui confond *cette chambre* (这间房) et « House » qu'est « possibility ». Ainsi il se méprend sur le sens des trois derniers vers. L'« Occupation » ici consiste à « (The) spreading wide my narrow Hands » et à « (To) gather Paradise » ; les groupes du participe présent et de l'infinitif sont des appositions du mot « This » ; ces activités représentent une comparaison avec l'écriture poétique, ce qui fait écho aux deux premiers vers.

Pour rendre « Superior », Jiang propose « 宏伟的 » qui signifie « grandiose » ; Pu emploie « 超凡脱俗 » accentué par l'adverbe « 更是 », l'idiome veut dire « extraordinaire,

relevé, distingué, supérieur, raffiné », etc. Le premier sert généralement à qualifier un édifice, le deuxième a un sens plus vaste. Pour « Everlasting », Jiang emploie « 历久弥坚的 » (*durable et solide*) et Pu, « 永久的 » (*éternel*) qui rend mieux le sens du mot. Pour « The Gambrels of the Sky », Jiang joint le terme « 复折屋顶 » (toit en mansarde) et « 天空 » pour proposer « 有复折的天空 » (le ciel avec des mansardes) ; Pu propose « 斜折形的苍穹 » (le firmament plié en pente), l'adjectif « 斜折形的 » décrit la forme du toit en mansarde, et « 苍穹 » est du registre littéraire, correspondant au mot « firmament ». Les expressions de Jiang relèvent toutes de l'architecture, ce qui contribue à la cohérence de son texte. Cependant, personne ne propose de solution satisfaisante pour « gather Paradise ». Celle de Jiang « 收拾乐园 » signifie « ranger le paradis », celle de Pu « 把乐园收罗 », « collecter le paradis » ; aucun n'équivaut à l'original qui signifie « cueillir le paradis ».

Les deux versions reproduisent les caractéristiques stylistiques de l'original, à savoir, les courts vers, les tirets très présents, les rimes de fin de vers et surtout, le réseau des métaphores qui construit les images symboliques. Égaré par la polysémie, Pu produit un contresens qui nuit à l'interprétation du poème. N'étant pas une langue alphabétique, le chinois ne permet pas de préserver la majuscule de la première lettre de certains mots, ce qui conduit à la perte de la mise en relief de ces mots.

Le poème F 396 recourt à un trope qui compare le bonheur à une gorgée d'un breuvage (one Draught of Life, A single Dram of Heaven) que la *je* poétique s'est procurée au prix de son existence (an existence, my Being's worth). Toutes les images sont construites par les termes qui font référence à la transaction dans un bistrot ; alors que leur sens symbolique évoque le bonheur aussi rare que cher qui vaut toute la vie.

*I took one Draught of Life —
I'll tell you what I paid —
Precisely an existence —
The market price, they said.*

*They weighed me, Dust by Dust —
They balanced Film with Film,
Then handed me my Being's worth —*

A single Dram of Heaven!

Tableau 2.3 : Les deux versions de F 396 par Jiang Feng et Pu Long

<p><i>La version de Jiang Feng :</i> 我啜饮过生活的芳醇 <i>J'ai goûté (siroté) la cuvée aromatique de la vie</i></p>	<p><i>La version de Pu Long :</i></p>
<p>我啜饮过生活的芳醇 — 付出了什么，告诉你吧 — 不多不少，整整一生 — 他们说，这是市价。 <i>J'ai goûté la cuvée aromatique de la vie —</i> <i>Ce que j'ai payé, je te dis —</i> <i>Ni plus ni moins, c'est toute ma vie —</i> <i>Ils m'ont dit, c'est le prix courant.</i></p> <p>他们称了称我的份量 — 锱铢必较，毫厘不爽， 然后给了我我的生命所值 — 一滴，幸福的琼浆！ <i>Ils ont pesé mon poids —</i> <i>Tenant compte de chaque scrupulum, sans moindre</i> <i>erreur sur une seule once,</i> <i>Puis on m'a donné la valeur de ma vie —</i> <i>Une goutte, le nectar du bonheur!</i></p>	<p>我痛饮过一口生命的美酒 我要告诉你我付的代价 — 恰好是一个存在 — 市价，是他们的说法。 <i>J'ai bu une gorgée de bon vin de la vie —</i> <i>Je te dirai le prix que j'ai payé —</i> <i>C'est précisément une existence —</i> <i>Le prix courant, dans leurs mots.</i></p> <p>他们称我，尘埃不漏 — 他们量我，毫发不爽， 然后交给我我的身心的价值 — 一丁点的天堂！ <i>Ils m'ont pesé, sans négliger une poussière —</i> <i>Ils m'ont mesuré, sans moindre erreur sur un cheveu,</i> <i>Puis on m'a donné la valeur de mon corps et de mon</i> <i>cœur —</i> <i>Un petit morceau de paradis !</i></p>

Jiang choisit les tournures réactivant la métaphore qui parcourt l'original. Il rend « I took one draught of Life » (vers 1) par « 我啜饮过生活的芳醇 » (j'ai goûté la cuvée aromatique de la vie) : « 啜饮 » équivaut au mot « siroter » ou « sip » en anglais, « 芳醇 » désigne le bon vin aromatique et savoureux, tous sont du registre soutenu, littéraire. Le dernier vers « 一滴, 幸福的琼浆 » (une goutte, le nectar du bonheur) fait écho au premier : « 一滴 », mis en relief par la virgule qui le sépare de l'autre partie du vers, transfère l'image de « A single Dram » ; « 琼浆 » signifiant « nectar », avec l'adjectif « 幸福的 » (heureux, du bonheur), constitue un bon

équivalent de l'expression « Dram of Heaven ». Les termes « 付出 » (payé) et « 市价 » (prix courant) correspondant à « paid » (vers 2) et à « market price » (vers 4), s'entendent couramment dans le marché et retentissent dans le quatrain 2. Un seul vers « 他们称了称我的份量 » (Ils ont pesé mon poids) comprend les sens de « They weighed me » et « They balanced » ; les deux idiomes « 锱铢必较，毫厘不爽 » relevant du domaine commercial transposent bien les tournures originales « Dust by Dust » et « Film with Film » (vers 5 et vers 6), car ils désignent le fait qu'un marchand se soucie du moindre profit et des pratiques commerciales loyales. Enfin, « 生命所值 » (la valeur de ma vie) pour rendre « my Being's worth » s'intègre au réseau de termes commerciaux, complète l'image de l'échange et garantit la cohérence du texte traduit.

Les expressions de Pu ne semblent pas aussi heureuses que celles de Jiang. « 痛饮过 » (s'est régalé, a bu à son gré) n'équivaut pas à « took one draught of », même au contraire à la suggestion que *je* n'obtiens que très peu de bonheur toute la vie ; « 尘埃不漏 » et « 毫发不爽 » inventées par Pu ne sont pas idiomatiques ni appropriées pour rendre « Dust by Dust » et « Film with Film » ; en transférant « A single Dram of Heaven » par « 一丁点的天堂 » (une miette de paradis), il fait disparaître la métaphore qui compare le bonheur à « one Drought » et à « A single Dram » du bon vin.

Dickinson utilise différents mots pour désigner la vie : « Life », « (an) existence » et « Being ». Jiang utilise leur équivalent « 生活 », « 一生 » et « 生命 », trois quasi-synonymes qui ont seulement certaines nuances entre eux. Chez Pu, le premier est rendu par « 生命 » (la vie) ; le deuxième, « 一个存在 » (une existence) qui ne se conforme pas à la coutume langagière chinoise. Le troisième est transposé par « 身心 » (corps et cœur) dont le sens est plus loin de celui de l'original.

L'habileté langagière de la poète lui permet de donner forme aux pensées, aux émotions, aux sensations et aux impressions qui sont souvent indicibles ; sa polysémie, ses jeux de mots, ses figures de style sont tous des procédés efficaces pour dire l'indicible. Pour êtres recréés, ces effets requièrent une pareille habileté chez le traducteur. Les bonnes solutions que nous avons

relevées n'éclairent pas nécessairement le texte énigmatique ; elles permettent, néanmoins, de partager l'expérience poétique du texte.

2.2.4 La syntaxe elliptique, disloquée

L'hermétisme du texte repose aussi sur la syntaxe concise, elliptique et parfois disloquée, qui entraîne souvent des ambiguïtés. C'est le cas des quatrains 3 et 4 du poème F 359 (« A Bird came down the Walk ») :

*He glanced with rapid eyes
Then hurried all around —
They looked like frightened Beads, I thought —
He stirred his Velvet Head*

*Like one in danger, Cautious,
I offered him a Crumb
And he unrolled his feathers
And rowed him softer home —*

Ce poème dépeint les actions d'un oiseau sous le regard de la contemplatrice, le *je* poétique. Le vers 1 du quatrain 4 constitue la source de l'ambiguïté référentielle.

Tableau 2.4 : Trois traductions de deux quatrains du poème F 359.

<i>La version de Yu Guangzhong :</i>	<i>La version de Jiang Feng :</i>	<i>La version de Pu Long :</i>
园中 <i>Dans le jardin</i>	一只小鸟沿小径走来 <i>Un oiseau vient sur le sentier</i>	
他滚动自己敏捷的眸子， 向周围匆匆盼顾 — 有如受惊的珍珠，我想， 他拨转鹅绒的头部。 <i>Il roule ses yeux agiles, Vers ses environs, regarde rapidement — Comme des perles apeurées, je pense,</i>	他用受惊吓的珠子般 滴溜溜转的眼睛 — 急促地看了看前后左右 — 像个遇险人，小心 <i>Avec ses yeux comme des perles apeurées Qui se roulent dans tous les sens — regarde rapidement alentour —</i>	他用疾眼扫视 急匆匆东瞟西瞅 — 如同受惊吓的珠子，我想 — 转动他茸茸的头 <i>Il parcourt des yeux rapides précipitamment l'est et l'ouest — comme des perles apeurées, je pense — Il secoue sa tête duveteuse</i>

<p><i>Il tourne sa tête de velours.</i></p> <p>像人处险境；小心地 我投他面包少许， 于是他展开了他的羽毛， 温柔地划回家去。</p> <p><i>Comme la personne en danger; prudemment</i></p> <p><i>Je lui jette un peu de pain, Ainsi il déploie ses plumes, Douxment, rame pour rentrer chez soi.</i></p>	<p><i>Comme une personne en danger, prudemment</i></p> <p>抖了抖他天鹅绒的头。 我给他点面包屑 他却张开翅膀，划动着 飞了回去，轻捷</p> <p><i>Il secoue sa tête de velours. Je lui donne un peu de miettes, Alors qu'il déploie ses ailes, en ramant</i></p> <p><i>Retourne en vol, plus légèrement [...]</i></p>	<p>他像遇险者一般，小心， 我赏他一点面包皮 他却舒展开羽翼 向家里轻轻划去 —</p> <p><i>Il ressemble à une personne en danger, prudemment, Je le gratifie d'un peu de croûte de pain, Alors qu'il déploie ses ailes vers son domicile ramant légèrement—</i></p>
--	---	--

Le vers 1 du quatrain 4 « Like one in danger, cautious » se situe entre « He stirred his Velvet Head » et « I offered him a Crumb », ce qui entraîne une confusion du référent : le groupe de la préposition et l'adjectif qualifient-ils *l'oiseau* ou sa contemplatrice *Je* ? Il en découle une divergence d'interprétation chez les trois traducteurs. La version de Yu garde l'ordre des vers, suggérant la possibilité que ce soit la personne qui agit avec prudence et vigilance, comme si elle était effrayée à la vue du meurtre du vers de terre dans le quatrain 1. Or, il se peut que ce soit l'oiseau dont les yeux ressemblent aux perles apeurées qui est si prudent et vigilant : lui-même assassin impitoyable, il est toujours en état d'alerte, car il connaît bien les dangers potentiels de mort dans la nature. Cette vision de la nature contradictoire se révèle fréquemment dans les poèmes dickinsoniens : la vigilance de l'oiseau et celle de sa contemplatrice constituent un contraste intéressant ; le meurtre sauvage que l'oiseau a commis et l'élégance remarquable de son vol forment un autre contraste frappant. Jiang et Pu attribuent plutôt à l'oiseau l'état d'alerte, n'acceptant pas la possibilité que la personne ait peur d'un petit oiseau. Jiang inverse l'ordre des vers à la fin du quatrain 3 et au début du quatrain 4. Il les rend par « 像个遇险人，小心 // 抖了抖他天鹅绒的头。 » (Comme une personne en danger, prudemment // Il secoue sa tête de velours.) Le point qui conclut le vers 1 du quatrain 4 divise carrément l'action de l'oiseau et celle de la personne ; il supprime ainsi l'ambiguïté référentielle du vers 1 du quatrain 4. Pu

ajoute un pronom personnel « 他 (Il) » qui devient le sujet de ce vers, ce qui produit le même effet que la solution de Jiang.

Le poème F 330 (« He put the Belt around my life ») revêt une ambiguïté plus complexe : depuis le vers 3 de la strophe 1, le sujet de plusieurs énoncés est si obscur qu'il se prête à plusieurs méprises.

*He put the Belt around my life —
I heard the Buckle snap —
And turned away, imperial,
My Lifetime folding up —
Deliberate, as a Duke would do
A Kingdom's Title Deed —
Henceforth, a Dedicated sort —
A member of the Cloud.*

*Yet not too far to come at call —
And do the little toils
That make the Circuit of the Rest —
And deal occasional smiles
To lives that stoop to notice mine —
And kindly ask it in —
Whose invitation, know you not
For Whom I must decline ?*

Tableau 2.5 : Les versions du F 330 par Jiang Feng et Pu Long.

<i>La version de Jiang Feng :</i> 他用皮带捆绑我的生活 <i>Il lie ma vie avec une lanière en cuir</i>	<i>La version de Pu Long :</i>
他用皮带捆绑我的生命 — 我听到呱嗒一声搭扣扣紧 — 然后转过身去，俨然王者 — 折叠上我的有生之年 — 仔细谨慎，像王公对待 一份王国的领有权证 — 从此，归属献身的一类 —	他给我的生命扎了一圈皮带 — 我听见搭扣吧嗒一声 — 他便转过身去，神态威严， 就此折起我的一生 — 举止从容，仿佛一位公爵折起 一个王国的所有权证书 — 从此，成了一个受尊崇的种类 —

<p>成为如云随从的一员 — <i>Il lie ma vie avec une lanière en cuir —</i> <i>J'entends claquer un coup, la boucle bouclée —</i> <i>Puis se tourne, comme le roi —</i> <i>Pliant mon temps de la vie —</i> <i>Soigneusement, agissant comme le Prince avec</i> <i>Un titre de propriété du royaume —</i> <i>Désormais, il appartient à l'espèce qui se donne —</i> <i>Et devient un parmi le cortège comme des nuages —</i></p> <p>却不能远得听不见召唤 — 干那点小小的劳务 与休息，形成循环 — 给屈尊注意到我的生命 — 好心邀约它的那些生命 也偶尔露一露笑容 — 知道吗，谁的邀请， 为了谁，我该谢绝？</p> <p><i>Or ne soit pas aussi loin qu'on n'entendrait pas</i> <i>l'appel —</i> <i>À faire les petits services (qui)</i> <i>Avec le repos, constitue un circuit —</i> <i>Aux êtres qui condescendent à prêter attention à ma</i> <i>vie —</i> <i>Et qui sont gentils de l'inviter —</i> <i>Faire de temps en temps un sourire —</i> <i>Sait-on, l'invitation de qui,</i> <i>Et pour qui, dois-je refuser ?</i></p>	<p>入了白云家族。 <i>Il a mis une ceinture autour de ma vie —</i> <i>J'entends la boucle claquer un coup —</i> <i>Alors il se tourne, l'air impérial,</i> <i>Ainsi pliant toute ma vie —</i> <i>Aisément, comme un duc qui plie</i> <i>le titre de propriété d'un royaume —</i> <i>Désormais, (il) devient un de l'espèce révérée —</i> <i>Et entre dans la famille des nuages blancs.</i></p> <p>路不远，一叫就到 — 还不辞辛劳 把其余的巡视一番 — 还偶尔冲着众多生命笑笑 他们却俯身注意我的 — 并要它入围，态度亲切 — 你是否知道我必须为谁 把谁的邀请谢绝？</p> <p><i>Ce n'est pas loin, appelé, on arrive —</i> <i>Et n'épargne pas la peine</i> <i>De veiller les autres —</i> <i>Et fait de temps en temps un sourire aux vies peuplées</i> <i>Or ils se penchent vers la mienne —</i> <i>Et l'invitent à l'accès, l'air gentil —</i> <i>Est-ce que tu sais pour qui</i> <i>Dois-je refuser l'invitation de qui ?</i></p>
---	--

Tout d'abord, le pronom « He » entre en scène et agit comme le sujet qui impose le lien à la narratrice — la *je* poétique (I) ; le vers 2 décrit la sensation de cette dernière. Depuis le vers 3 où le sujet est éclipsé, l'agent du verbe *tourner* (turned away) qualifié par l'adjectif « imperial » devient ambigu. Il se peut que ce soit *il* (He) qui a tourné, l'adjectif « imperial » renforçant son attitude agressive impliquée dans son action *lie ma vie avec une lanière en*

cuir (put the Belt around my life). Or, après l'action d'*entendre* (heard) et la conjonction « and », celle de *tourner* (turned away) semble provenir du même agent, le *je* poétique (I). Il est probablement l'action de *Mon temps de la vie* (My Lifetime), le sujet du vers 4. Les actions successives suivantes — « folding up » (qualifié par l'adjectif « deliberate » et par la subordonnée « as a Duke [...] Deed — ») et (devient) « a Dedicated sort, a Member of the Cloud » (si l'on complète l'ellipse du verbe dans les vers 7 et vers 8) — à notre avis, sont toutes issues de l'agent « My Lifetime ».

Grâce à la grammaire de la langue chinoise qui permet l'ellipse du sujet et favorise ainsi cette ambiguïté référentielle, Jiang Feng propose une solution proche du texte original. Il garde son ellipse et son ambivalence, ajoutant seulement deux verbes « 归属 » (appartient) et « 成为 » (devient) pour compléter les vers 7 et vers 8. On peut déduire que le *temps de la vie* (Lifetime) dans le vers 4 est *plié* (folded up) en tant qu'objet inanimé ; la flexion du verbe « fold (up) » au participe présent est donc inattendue. Langue non flexionnelle, le chinois est assez souple, permettant de contourner ce problème ; alors que l'on traduit la version chinoise en français, le verbe « plier » conjugué au participe présent devient l'action de l'agent de la phrase précédente. Pu Long choisit ici une autre solution. En ajoutant le sujet « 他 » (Il) au vers 3, il supprime l'ambiguïté et donne l'impression que ce « Il » demeure l'auteur de toutes les actions suivantes dans le premier quatrain. Il n'y a pas de sujet dans ses vers 7 et vers 8, or, traduit en français, cela nécessite d'accorder les locutions verbales « 成了 » (devenir) et « 入了 » (entrer) avec le sujet, donc nous complétons le vers avec un sujet « il » selon le sens implicite de ces vers.

L'ellipse du sujet se poursuit à la strophe 2. On peut supposer que c'est *Mon temps de la vie* (My Lifetime) qui n'est pas *trop loin pour venir à l'appel* (too far to come at call) et qui effectue les actions suivantes (« do the little toils », « deal occasional smiles » ; c'est « the little Toils » qui « make the Circuit of the Rest » ; et « lives » qui « Stoop to notice mine » et « kindly ask it in ». La traduction de Jiang Feng correspond à cette interprétation. Pu Long, au contraire, confond l'agent de ces actions et introduit un autre agent qui « arrive à l'appel » (« 一叫就到 ») et qui « n'épargne pas la peine de veiller les autres » (« 还不辞辛劳 / 把其余的巡视一番 ») et « fait de temps en temps un sourire aux vies peuplées » (« 还偶尔冲着众多生命笑笑 »). Bref, selon la logique de sa strophe 2, le sujet « ils » du vers 5 qui « se penchent vers la mienne »

(« 俯身注意我的 ») est l'agent de toutes les actions avant les deux derniers vers ; ce qui rend les relations référentielles plus confuses, le sens du texte traduit étant éloigné de celui de l'original.

Les deux versions, néanmoins, n'élucident guère le mystère du texte original. Dans ce poème, « the Belt » mis « around my life » suggère une obligation, une contrainte ou un attachement ; « my Lifetime folding up » laisse entendre la vie recluse de la poète ; « lives that stoop to notice mine » qui l'invitent à se joindre, à notre avis, désigne probablement les anges ; or, elle exprime son doute par les deux derniers vers : le *je* poétique n'est pas sûre de l'identité de ces êtres qui l'invitent ni de ce à quoi elle est déjà attachée. L'incertitude de sa pensée et l'ambiguïté du sens se présentent tout au long de ces vers et se diffusent aussi dans les traductions.

2.2.5 L'obscurité du sens global

Dans le poème F 330, comme nous avons observé, l'ambiguïté du sens traverse tout le texte. Cet hermétisme hante d'autres poèmes comme F 269, F 409, etc., où le lecteur ne peut savoir avec exactitude s'il est question de l'esprit, de la religion ou de l'amour.

Voici F 269, un poème d'amour qui fait aussi allusion à la religion chrétienne :

Wild Nights — Wild Nights!
Were I with thee
Wild Nights should be
Our luxury!

Futile — the Winds —
To a Heart in port —
Done with the Compass —
Done with the Chart!

Rowing in Eden —
Ah, the Sea!
Might I but moor — Tonight —
In Thee!^

Concis et simple, le poème contient pourtant des sens symboliques indéfinissables. L'expression « Wild Nights » répétée donne lieu à diverses interprétations. Le mot « wild » signifie « sauvage, farouche » (l'état des animaux, des plantes ou du paysage) et renvoie à la météorologie lorsqu'il qualifie les mots tels que « weather », « wind », « sea » ou « night » ; à savoir, « a wild night » signifie « une nuit de tempête » et évoque également l'agitation de l'ambiance ou de l'esprit, comme ce que suggère le propos de Cornwall (à Gloucester) dans la tragédie de Shakespeare *King Lear* : « Shut up your doors, my lord; 'tis a wild night : My Regan counsels well ; come out o'the storm. »⁵² Le mot « wild » contient aussi les significations symboliques : « fou », « furieux », « débraillé », « enthousiaste », « insensé », « délirant », « extravagant », etc., pour désigner la psychologie humaine. Dans ce poème, à partir de l'hypothèse « were I with thee », des expressions « our luxury », « Heart in port », « Rowing in

⁵² Shakespeare : *King Lear*. Act II. Scene 4.

Eden » et « in thee », on peut déduire qu'il s'agit de l'amour. Pourtant, l'origine du terme « Eden » étant la Bible, il se peut qu'il exprime le sentiment religieux qui se caractérise par la passion et la dévotion proche de celles d'amoureux.

Tableau 2.6 : Deux traductions du poème F 269.

<p><i>La version de Jiang Feng :</i> 暴风雨夜，暴风雨夜！ <i>Nuits orageuses, nuits orageuses!</i></p>	<p><i>La version de Pu Long :</i></p>
<p>暴风雨夜，暴风雨夜！ 我若和你同在一起， 暴风雨夜就是 豪奢的喜悦！ <i>Nuits orageuses, nuits orageuses!</i> <i>Si j'étais avec toi,</i> <i>Les nuits orageuses seraient</i> <i>La joie luxueuse!</i></p> <p>风，无能为力 — 心，已在港内 — 罗盘，不必 — 海图，不必！ <i>Le vent, ne peut rien —</i> <i>Le cœur, est dans le port —</i> <i>La boussole, inutile —</i> <i>La carte marine, inutile!</i></p> <p>泛舟在伊甸园 — 啊，海！ 但愿我能，今夜，泊在 你的水域！ <i>Me promenant en bateau en Eden —</i> <i>Ah, la mer!</i> <i>Que je puisse, ce soir, ancrer</i></p>	<p>夜夜风狂雨骤 — 夜夜雨骤风狂！ 如果有你在身旁 哪怕夜夜雨骤风狂 都该是我们的温柔富贵乡！ <i>Toutes les nuits des vents violents et des déluges</i> <i>survenus — toutes les nuits des déluges survenus et des</i> <i>vents violents!</i> <i>Si tu étais auprès de moi</i> <i>Même si toutes les nuits des déluges survenus et des</i> <i>vents violents</i> <i>Elles sont notre nid douillet et somptueux!</i></p> <p>风狂 — 白费力气 — 因为心儿已经入港 — 罗盘已经入库 — 海图早已下放！ <i>Le vent violent — en vain —</i> <i>Car le cœur est entré dans le port —</i> <i>La boussole a été rangée —</i> <i>La carte marine a été laissée !</i></p> <p>泛舟伊甸园 — 啊，一片汪洋！ 今夜 — 但愿我能系缆于 — 你的心上！</p>

à vos eaux!	<i>Me promenant en bateau en Eden — Ah, quel océan! Ce soir — que je puisse amarrer à — Votre cœur!</i>
-------------	--

Pour l'expression « Wild Nights » répétée, la première lettre en majuscule et suivie par un point d'exclamation, les traducteurs proposent tous une solution qui renvoie à la météo : « 暴风雨夜 » (Nuits orageuses), « 风狂雨骤 » (des vents violents et des déluges survenus) et « 雨骤风狂 » (des déluges survenus et des vents violents). Jiang n'a pas tendance à élucider l'implicite ; pour le mot « luxury » qui peut évoquer l'imagination érotique, il utilise deux mots « 豪奢的喜悦 » (joie luxueuse); l'expression « In Thee » au dernier vers est rendue par « 你的水域 » (vos eaux), une solution aussi réservée que l'original. Pu Long rend le premier vers par deux tournures juxtaposées « 夜夜风狂雨骤 » (toutes les nuits des vents violents et des déluges survenus) et « 夜夜雨骤风狂 » (toutes les nuits des déluges survenus et des vents violents), associant presque les nuits des tempêtes à des scènes érotiques ; le seul mot « luxury » par la paraphrase « 温柔富贵乡 » (nid douillet et somptueux), expression chinoise qui désigne un mode de vie libertin et somptueux. Le dernier vers « In Thee » est rendu par « 你的心上 » (sur votre cœur), explicitant plus l'allusion à l'amour. Il rapporte d'ailleurs dans sa note du traducteur l'anecdote autour de la première parution de ce poème. Lorsqu'il compila l'anthologie parue en 1891, Higginson écrivit à Mme Todd pour exprimer son hésitation devant ce poème. Il craignait que « certains perçoivent quelque chose que la vierge recluse ne songea jamais à écrire », et que « demoiselle Lavinia hésite à le faire publier » (Pu Long : 2014, 72, notre traduction).

Pour saisir le sens obscur de ce genre de poèmes, à part l'exégèse textuelle, certains comptent sur la fouille des informations biographiques et essaient de mettre les vers dans leur contexte, convaincus que la clé du texte énigmatique se trouve dans la vie privée de la poète. Les paratextes des traducteurs⁵³ montrent que chacun retrace son parcours et essaie de repérer

⁵³ Ce sont principalement la préface ou l'introduction de leur traduction. Voir Jiang Feng (2016). *Selected Poems of Emily Dickinson*. P. 001-023. Pu Long (2014). *The complete works of Emily Dickinson. Volume I : selected poems*. P. I-XXV. Yu Guangzhong ([1963] 1976). *Anthology of American Poetry (Meiguo shixuan 美国诗选)*.

les gens et les événements qui auraient pu exercer une influence sur son écriture ; on en cherche des indices révélateurs dans les lettres adressées au « Maître » mystérieux, etc. Comme chez ses biographes et d'autres chercheurs, ses histoires et ses chagrins d'amour, son bien-aimé (ou sa bien-aimée ?) légendaire, son éventuelle expérience sexuelle, sa vie recluse et célibataire, etc., font couler des flots d'encre.

Cette recherche biographique peut faciliter l'interprétation des poèmes, mais elle peut aussi être lourde de conséquences. Par exemple, Yu souligne que « jeune, elle était belle et active dans la vie sociale » et qu'elle s'est retirée du monde à cause de son amour impossible⁵⁴; son texte traduit revêt ainsi une allure délicate et une teinte de tristesse, rappelant « les poèmes de la mélancolie des femmes » (*guiyuan shi* 闺怨诗)⁵⁵. Certains sont convaincus que la poète avait un amour passionné et un vécu sexuel malgré son célibat toute la vie, d'où la solution de F 269 par Pu Long. Entre autres, Pu croit que ce poème décrit sans doute le vécu sexuel de la poète, et il préfère expliciter l'allusion au sexe dans le texte cible. Les commentaires de Pu et de certains chercheurs contiennent des termes grossiers et méprisants, même une sanction morale ou un dédain implicite envers les femmes⁵⁶.

P. 73-76. Yu Guangzhong (1980). *Anthologie des poèmes modernes anglais et américains (Ying Mei Xiandai shixuan* 英美现代诗选). P. 39-42, 165-172.

⁵⁴ Voir Yu Guangzhong 余光中 (1976). *Anthology of American Poetry (MeiGuo Shi Xuan* 美国诗选). p. 74. “幼时秀外慧中”，“廿三岁以前，爱蜜丽一直是安默斯特社交界的出色人物。[...] 廿三岁那年，她随父往华盛顿，美貌和谈吐常惊四座。[...] 爱蜜丽遂邂逅她‘命运’的化身。从此她退隐安默斯特故居，直至五十六岁逝世，终生不嫁。”

Yu Guangzhong 余光中 (1980). *Anthologie des poèmes modernes anglais et américains (Ying Mei Xiandai Shi Xuan* 英美现代诗选). P. 166-167. “据说狄瑾荪在少女时代，曾是安默斯特社交界的宠儿，活泼，窈窕，而且秀丽。... 她在爱情方面的挫折... 从此她深居简出，绝少离开安默斯特的故宅，而且独身以终。”

Ces deux extraits racontent ainsi l'histoire d'Emily Dickinson : « jeune fille, (elle était) jolie et intelligente, [...] elle était la vedette de la vie sociale à Amherst avant l'âge de vingt-trois ans, vivante, mince, et jolie. [...] Pendant son séjour à Washington, sa beauté et ses discours ont souvent émerveillé l'entourage. Puis elle a rencontré un homme qui 'incarne son destin' [...] À cause de son chagrin d'amour, elle s'est repliée et a vécu en ermite dans sa demeure à Amherst, restant célibataire jusqu'à sa mort à l'âge de cinquante-six. »

⁵⁵ Ce sont des poèmes traditionnels nommés « Les poèmes de la mélancolie de femme » (*Gui yuan shi* 闺怨诗) qui ont comme thème la solitude et la mélancolie des femmes abandonnées ou séparées de leur mari. Leurs auteurs sont parfois les hommes lettrés, par exemple, Li Bai 李白 qui écrit *Ballade de Ch'ang-Kan* (*Chang Gan Xing* 长干行).

⁵⁶ Voir Pu Long (2014). *The complete works of Emily Dickinson. Volume I : selected poems*. P. XI. “... 这位终身未嫁的名门闺秀写出的几首情诗，如‘夜夜风狂雨骤，夜夜雨骤风狂’... 其大胆直白的程度丝毫不亚于

Les traducteurs partagent l'avis selon lequel le poème F477 évoquerait le vécu sexuel d'une femme. Jiang Feng le cite dans la préface de sa version en affirmant qu'« elle peut même décrire la sensation perceptible (mais indicible) chez une femme que peu de poètes peuvent écrire ». Il ajoute que « de plus en plus de résultats d'études crédibles prouvent qu'elle connut de réelles expériences amoureuses et sexuelles. » (Jiang Feng : 2016, 8-9, notre traduction). Liu Shoulan (2006 : 74) considère qu'il s'agit d'une agression sexuelle, comme d'autres poèmes décrivant des scènes de violence faites par un agresseur fort. Quoi qu'il en soit, dans une traduction donnée, la polysémie du texte original risque toujours d'être réduite à une interprétation univoque ; ce qui entraîne une perte de la richesse de l'original.

L'interprétation du poème F 409 (« The Soul selects her own Society ») soulève d'autres questions. Qu'est-ce que l'âme sélectionne pour sa « society » ? Est-ce que c'est son amour, sa vocation littéraire ou sa vie recluse ? Ces questions restent ouvertes, sauf quelques conjectures invérifiables. Les versions existantes, comme le texte original, ne se limitent à aucun sens symbolique, préservant ainsi son obscurité du sens global⁵⁷. Nous reviendrons à ce poème dans le dernier chapitre.

出身于社会下层，... 其诗作为‘斯文传统’不齿的穷光棍惠特曼的手笔。一个几乎足不出户、生性腼腆的老姑娘会有什么经历激发了这样的灵感，写出如此露骨的情诗？” Voici une traduction en paraphrase de cet extrait : « [...] Certains poèmes d'amour de cette demoiselle qui fut célibataire toute la vie, notamment ‘toutes les nuits des vents violents et des déluges survenus, toutes les nuits des déluges survenus et des vents violents’, [...] ne sont pas moins audacieux que l'écriture de Whitman, le célibataire pauvre issu de classe inférieure [...] dont les poèmes sont méprisés par ‘les classiques élégants’. Quelle expérience inspira la vieille vierge timide qui ne franchit guère le seuil de sa maison pour écrire des poèmes d'amour si réaliste? »

Wang Heping 王和平 (2012). *The Meaning Transformation of Emily Dickinson's Poetry during the Process of Chinese Translation (DiJinSen ShiGe de YiYi LiuBian 狄金森诗歌汉译中的意义流变)*. [M]. Beijing University. p. 29-33. L'auteur cite Gu Zhengkun 辜正坤 (2010). *La comparaison et l'appréciation des poésies chinoise et occidentale et la théorie de traduction (Zhong Xi Shi BiJiao JianShang Yu FanYi LiLun 中西诗比较鉴赏与翻译理论)*. Beijing : Tsinghua University Press. P. 522. “（这首诗）充满狂放无羁的色情和喜悦”，是“这位美洲老处女按捺不住的激情酿成的欲说还休的思凡曲。” Voici une traduction en paraphrase de cet extrait : « (Le poème F 269 est) *plein d'érotisme et de joie insolente* »; « *c'est une chanson de désir amoureux composée par la passion que la vierge vieille nord-américaine ne put pas retenir et qu'elle s'empêcha de dire.* »

⁵⁷ Voir la version de Yu Guangzhong intitulée « 灵魂的选择 *Ling Hun De Xuan Ze* » (le choix de l'âme) dans *Anthology of American Poetry* (1976). Edi. Stephen Soong, Hongkong : World Today Press. P. 90 ;

La version de Jiang Feng « 灵魂选择自己的伴侣 *Ling Hun Xuan Ze Zi Ji De Ban Lü* » (l'âme choisit son compagnon) dans *Selected Poems of Emily Dickinson* (2016). Beijing : Foreign language teaching and research Press. P. 218-219 ;

2.3 Conclusion

Comme nous l'avons observé dans ce chapitre, l'hermétisme constitue l'une des caractéristiques des poèmes de Dickinson. Plusieurs facteurs contribuent à cet hermétisme : l'intention de l'auteure de s'exprimer d'une manière indirecte (*oblique*) et son penchant pour les énigmes ; le contenu des poèmes relevant des indicibles ; ainsi que quelques idiosyncrasies de la poète qui conduisent à la plurivocité du texte, comme l'absence de titre, les poèmes-énigmes, la polysémie lexicale, l'ambiguïté syntaxique, l'obscurité du sens global, etc.

Dans le but de produire une traduction effectivement *poétique* ou « poétiquement viable », il convient d'abord de déchiffrer le texte énigmatique et de saisir ses sens implicites et symboliques. Les traducteurs effectuent la recherche sur les plans sémantique et syntaxique ainsi que sur le plan biographique. Pour transférer les sens, ils recourent aux divers procédés : l'ajout de titres, la mise en relief des mots-clés des poèmes énigmatiques, l'explicitation des sous-entendus ou des énoncés plurivoques, etc.

L'effet de ces procédés n'est pas toujours satisfaisant : les interprétations erronées, la perte de polysémie, l'ajout au texte traduit pour « “compléter” les idées que l'auteur de l'original n'a pas eues » (Katharina Reiss : 2002, 18)⁵⁸, etc.

La tâche du traducteur, néanmoins, ne consiste pas à expliquer tous les sens ni à dévoiler les sous-entendus de l'auteure. La critique chinoise avoue qu'« il n'y a pas d'interprétation précise ou unique pour la poésie (classique) » (“诗无达诂” *Shi wu da hu*)⁵⁹. C'est vrai en particulier pour celle de Dickinson dont l'idiolecte se caractérise par la polysémie et l'ambiguïté. Ce qui importe, c'est de re-composer un texte « poétiquement viable » qui représente les sens et

La version de Pu Long dans *The complete works of Emily Dickinson. Volume I : selected poems*. Shanghai : Shanghai translation & literature Press. P. 215-216.

⁵⁸ Reiss, Katharina. (2002). *La critique des traductions : ses possibilités et ses limites*. Traduit de l'allemand par A. Bocquet, Catherine. Arras : Artois Presses Université. P.18. Reiss indique que « le traducteur [...] n'a pas le droit » de faire ce complément.

⁵⁹ Notre traduction de l'expression “诗无达诂” *Shi wu da hu*, qui apparut premièrement dans l'ouvrage de Dong Zhongshu 董仲舒 (naissance entre -195 et -179, mort entre -115 et -104) : *Chunqiu fan lu* 《春秋繁露》, le volume V: *L'Essence (Jinghua* 《精华》). 董仲舒 est un lettré confucianiste de la dynastie des Han occidentaux.

l'expérience poétique que transmettent les poèmes originaux, tout en conservant le style et la nouveauté de son langage poétique. Traduire la poésie ne signifie pas l'expliquer dans la langue cible, bien qu'il faille d'abord décrypter le texte, ou au moins proposer une interprétation plausible. Sachant que l'hermétisme est plus ou moins inhérent à la poésie et constitue aussi une idiosyncrasie de la poète, il nous semble préférable de préserver les sens plurivoques de façon à ce que la traduction représente les « robe-corps-âme » de l'original.

Si l'interprétation exige *l'oreille* du lecteur-traducteur pour percevoir la pensée et l'expérience poétique de l'auteure, la re-création du texte cible nécessite *la voix* du traducteur-écrivain pour re-coder le sens de l'original dans « un véritable travail textuel » (Berman : 1995, 92-93). Les versions présentées dans les Tableaux 2.1 à 2.6 illustrent la différence entre les trois traducteurs en ce qui a trait à cette compétence.

Yu Guangzhong, poète éminent lui-même, est le premier à rendre Dickinson accessible au lecteur chinois (sauf Yuan Shuipai dont la version de cinq poèmes en 1949 n'a pas grand retentissement). En intitulant les poèmes, il mine plus ou moins l'hermétisme du texte source, surtout le mot de l'énigme du poème F 1096 ; certains titres insèrent d'ailleurs des éléments absents de l'original. Cependant, il fait preuve d'une exactitude à propos de l'interprétation du texte, du choix de mots et de tournures, des solutions à certaines ambiguïtés référentielles, etc. Sa version, en général, présente des interprétations justes et conserve de certains degrés l'hermétisme des poèmes dickinsoniens.

Jiang Feng, attaché au respect du texte original, vise une ressemblance « des points de vue de la forme et de l'esprit ». Il propose des solutions privilégiant la restitution de la forme et de l'expérience poétique telles quelles, sans ajouter de titre ni éclairer les sous-entendus. Cette mise en avant de fidélité lui permet de mieux recréer le style retenu dickinsonien, ainsi que l'ambiguïté et l'hermétisme de ses poèmes.

Pu Long est le seul qui ait traduit tous les poèmes de Dickinson. Il respecte l'original en préservant son absence de titre et d'autres aspects formels. Pourtant, sa tendance à expliciter les sous-entendus atteint l'hermétisme du texte original, notamment, la révélation du mot de l'énigme par l'introduction ou des notes du traducteur, l'interprétation univoque du texte ou la

fixation sur un de ses divers sens symboliques, etc. Par ailleurs, il introduit des contresens en méprenant le contenu ou la relation référentielle des énoncés ambivalents.

« Une traduction poétiquement viable *évoquera*, mais *n'explique jamais*. » Folkart (2007 : 155, traduit et souligné par nous) a raison d'approuver le même mode d'expression dans la traduction que dans l'écriture créative. En effet, traduire le plus fidèlement que possible la polysémie et d'autres formes d'hermétisme, laisser ainsi les choses dans un flou artistique, cela nous semble la seule recette pour conserver l'originalité d'une œuvre.

Chapitre 3

L'étrangeté culturelle : l'accueil de l'Autre

*The Robin's my Criterion for Tune —
Because I grow — where Robins do —
But, were I Cuckoo born —
I'd swear by him —
The ode familiar — rules the Noon —
The Buttercup's my whim for bloom —
Because, we're orchard sprung —
But, were I Britain born,
I'd Daisies spurn —
None but the Nut — October fit —
Because, through dropping it,
The Seasons fit — I'm taught —
Without the Snow's Tableau
Winter, were lie — to me —
Because I see — New Englandly —
The Queen, discerns like me —
Provincially —*

— Emily Dickinson⁶⁰

⁶⁰ Emily Dickinson (1960). *The complete poems of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson. Boston, Toronto: Little, Brown & Company (Canada) Limited.

Emily Dickinson (2009). *Poésie complète*. Traduit. Françoise Delphy. Paris : Édition Flammarion. F 256 (J 285): *The Robin's my Criterion for Tune*. P. 224-226.

3.1 La dimension culturelle : un écart à franchir

Malgré sa réticence à faire publier ses poèmes, Emily Dickinson persévère à écrire sa « lettre au monde ». N'ayant même pas prévu d'être lue par ses compatriotes, elle ne s'adresse pas non plus aux lecteurs étrangers. Comme elle le déclare dans le poème F 256 : « The Robin's my Criterion for Tune », « The Buttercup's my whim for bloom », sa poésie, se nourrit de la culture américaine puritaine et s'épanouit sur la terre de la Nouvelle-Angleterre. Elle se dote ainsi d'une dimension culturelle qui retentit nécessairement dans la traduction. Ce sera une étrangeté vivement ressentie chez le lecteur chinois, compte tenu de l'écart entre les langues et cultures sources et cibles. Le traducteur a le choix entre deux stratégies : amener le lecteur au texte ou au contraire, amener l'auteure au lecteur, celles que propose Schleiermacher (1985 : 281-347)⁶¹. Dans les mots de Lawrence Venuti ([1995] 2008 : 18), ces deux stratégies renvoient respectivement à l'approche étrangéissante par opposition à l'approche domesticatrice.

Pour le traducteur et lecteur chinois, non seulement les terminologies, mais aussi les réalités relevant de la nature et de la culture matérielle nord-américaines sont exotiques. À cela s'ajoutent les nombreuses références religieuses et intertextuelles susceptibles de gêner ceux qui fréquentent rarement le christianisme ou les écrivains cités par la poète. Précisément, la première catégorie comporte les lexiques de la flore et de la faune nord-américaines qui sont mobilisés dans les poèmes sur la nature, ainsi que les termes minéralogiques, textiles et chromatiques dont la poète se sert pour décrire la nature. La deuxième renvoie aux références bibliques, chrétiennes ou puritaines, ainsi qu'aux écrivains classiques et contemporains comme Shakespeare, Longfellow, Emerson, etc., pour n'indiquer que quelques noms.

Même si Walter Benjamin (1971 : 261) met en question, dans *La tâche du traducteur*, le fait qu'une traduction soit « faite pour les lecteurs qui ne comprennent pas l'original », même s'il réfute cette conception en affirmant qu'« il n'est pas un poème qui soit fait pour celui qui le lit », il reste incontestable que la traduction est destinée d'emblée à un lectorat défini,

⁶¹ Friedrich Schleiermacher (1985). «Des différentes méthodes du traduire». Traduit de l'allemand par Antoine Berman. Dans *Les tours de Babel*. Mauvezin : Éditions Trans-Europ-Repress. P. 299. Une paraphrase du texte original : « À mon avis, il n'y a que deux (méthodes du traduire). Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre. »

notamment, celui de la langue cible. N'oublions pas que même une œuvre écrite en sa langue maternelle à une époque lointaine nécessite une traduction ou des notes pour son lecteur contemporain. À part les différences de l'usage langagier, c'est la distance entre ce dernier et la culture de jadis qui dicte cette nécessité. La traduction des poèmes étrangers suit la même logique : elle requiert que le traducteur recoure à des stratégies *ad hoc* permettant de franchir l'écart qui sépare le lecteur de l'œuvre originale, et ce afin de rendre accessible la dimension culturelle de cette œuvre.

Chez Dickinson, le lexique spécialisé facilite la création d'images vives et colorées, permettant une représentation exacte de la réalité physique nord-américaine dans laquelle s'enracine sa poésie. Ses références religieuses et littéraires montrent les réalités sociales, culturelles et spirituelles par lesquelles s'entretiennent ses interrogations sur la vérité de l'existence, du temps, de l'immortalité, de la foi, etc. En un mot, ce sont les incarnations de la nature et de sa lecture qui alimentent sa poésie et qui façonnent le paysage spirituel qu'elle dépeint. Porte-parole de l'auteure, le traducteur est chargé de percevoir correctement cette dimension culturelle et puis de tenter de la restituer.

3.2 La tâche du traducteur : accueillir la culture lointaine dans sa langue maternelle

Dans son ouvrage *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Berman définit ainsi la *visée éthique* de la traduction : « L'acte éthique consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre » ([1985] 1999: 74).

Pour Berman, traduire des œuvres étrangères signifie entretenir avec celles-ci un rapport dialogique et « ouvrir l'Étranger à son propre espace de langue » (ibid : 75). Cela facilite non seulement l'accès aux œuvres étrangères, mais contribue aussi à la *formation* (*Bildung* en allemand) de la culture de la langue traduisante. En effet, au cours des échanges commerciaux et culturels entre la Chine et d'autres pays, depuis longtemps, on a introduit simultanément des objets étrangers et leur nom qui n'existait pas en chinois, ce qui a donné lieu à de nombreux emprunts et néologismes. Par exemple, des espèces végétales d'origine étrangère : « 葡萄 »

(*putao* : raisin), « 番薯 » (*fanshu* : patate douce), « 胡椒 » (*hujiao* : poivre) ; les caractères « 番 », « 胡 » dans ces noms signifient « étranger » et suggèrent leur origine. La traduction dans l'espace de la langue chinoise, depuis le tournant du XX^e siècle, prend la responsabilité d'accueillir « l'Autre » plus consciemment, initiant le public à la culture occidentale. Plusieurs mots traduits sémantiquement et/ou phonétiquement des langues occidentales ont été assimilés dans la langue chinoise, ce qui a contribué à l'enrichissement et à la modernisation de cette dernière⁶². Sans les efforts des premiers traducteurs modernes, la transformation du chinois littéraire en *baihua* 白话, le chinois parlé ou vernaculaire, aurait pris plus longtemps.

Les traductions de Dickinson manifestent aussi cette ouverture d'esprit, visant à « reconnaître » et « recevoir l'Autre » (ibid : 74). Elles inclinent à la stratégie d'étrangéisation, proposant des néologismes pour les plantes et les oiseaux inconnus des Chinois, ou des notes du traducteur pour les références religieuses et intertextuelles. Certes, chaque traducteur a son « idiosyncrasie » dans la transmission de cette dimension culturelle. Cependant, chacun essaie de familiariser son lecteur à l'étrangeté culturelle de l'original. Dans ce chapitre, nous focaliserons notre attention sur les solutions déployées pour rendre les terminologies spécialisées, les références religieuses et l'intertextualité.

3.2.1 Terminologies spécialisées : mots et choses

Amoureuse passionnée de la nature, Dickinson emploie de nombreux termes botaniques et ornithologiques. Elle puise également des termes dans divers domaines tels que la minéralogie, le textile, le chromatisme. Avec ces terminologies spécialisées, elle peint la nature et exprime les pensées et les sentiments de manière colorée, palpable et savoureuse ; la lecture de ses vers ressemble parfois à une promenade dans un jardin où fleurissent des végétaux exotiques et chantent mélodieusement les oiseaux. Nous y trouvons « Plusieurs peuples de la Nature » (F 1096) : « Rose and Lily » (F 147), « Anemone » (F 7), « Daffodils » (F 213) ; « Robin » « Red

⁶² Nombreux sont les mots et les termes traduits ou emprunts des langues occidentales, à savoir, les noms des disciplines scolaires tels que 哲学 (*zhexue*, philosophie), 科学 (*kexue*, science), 物理 (*wuli*, physique), 化学 (*huaxue*, chimie), 心理学 (*xinlixue*, psychologie), 体育 (*tiyu*, l'éducation physique), etc. Parfois, ce sont des concepts existants dans la culture chinoise qui sont renommés selon la classification occidentale, par exemple, les disciplines comme 文学 (*wenxue*, littérature), 数学 (*shuxue*, mathématique); les métiers comme 工人 (*gongren*, ouvrier), 农民 (*nongmin*, paysan) 教师 (*jiaoshi*, enseignant), etc.

breast » ou « in Red Cravat » (F 12, F 210, etc.) et « Bobolinks » (F 204). Ces êtres et leur maison nature sont teintés des couleurs d'« Amethyst » (F 204), « Rubies », « Topaz » (F 258), « Mazarin », « Cochineal » (F 436) et parés d'étoffes : « satin » (F 43), « velvet », « plush », « *Damask* », « silk » (F 171), etc. (voir le tableau A 4. dans l'Annexe). Le langage poétique dickinsonien est ainsi marqué du sceau de la richesse et de l'exotisme (du moins pour le lecteur étranger à la culture dépeinte).

Au premier coup d'œil, la traduction des terminologies spécialisées ne pose pas de grands problèmes ; Claire Patoyt (2012 : 659-660) constate qu'il suffit de « chercher dès que possible le strict équivalent dans la langue de traduction », ou de « se rapprocher le plus possible du degré de spécialisation du terme à traduire ». Néanmoins, il arrive très souvent que le nom d'une plante ou d'un oiseau en chinois n'évoque aucune image chez le lecteur, car ce ne sont pas des espèces connues en Chine. Les termes varient selon les traducteurs et ne désignent guère la même espèce. Ainsi, la traduction escamote souvent les images colorées dans l'original, ou les transforme en d'autres images. Elle devient, donc, soit moins savoureuse que l'original, soit une version déformée de ce dernier.

Voyons le poème F 7 : « Summer for thee, grant I may be ».

*Summer for thee, grant I may be
When Summer days are flown !
The music still, when Whippoorwill
And Oriole — are done !*

*For thee to bloom, I'll skip the tomb
And row my blossoms o'er !
Pray gather me —
Anemone —
Thy flower — forevermore !*

Dans ce poème destiné à l'amour, la poète mentionne deux oiseaux et une fleur qui lui sont l'emblème de l'été : *Whippoorwill*, *Oriole* et *Anemone*. Jiang Feng 江枫 et Pu Long 蒲隆 proposent chacun différents équivalents : « 夜莺 » (*yeying*, rossignol), « 黄鹂 » (*huang li*, loriot) et « 秋牡丹 » (anémone du Japon) chez Jiang ; « 三声夜鹰 » (engoulevent), « 金黄鹂 » (loriot

d'or) et « 银莲花 » (anémone) chez Pu. Yu Guangzhong ne le traduit pas. Voici les versions de Jiang et Pu.

Tableau 3.1 : Deux traductions du poème F 7.

<p><i>La version de Jiang Feng :</i> 但愿我是，你的夏季 <i>Que je sois, ton été</i></p>	<p><i>La version de Pu Long :</i></p>
<p>但愿我是，你的夏季， 当夏季的日子插翅飞去！ 我依旧是你耳边的音乐， 当夜莺和黄鹂精疲力竭！ <i>Que je sois, ton été,</i> <i>Lorsque les jours d'été s'envolent !</i> <i>Je serais encore la musique près de tes oreilles,</i> <i>Alors que le rossignol et le loriot sont épuisés !</i></p> <p>为你开花，逃出墓地， 让我的花开得成行成列！ 请采撷我吧，秋牡丹 — 你的花，永远是你的！ <i>Fleurissant pour toi, m'enfuyant de la tombe</i> <i>Que mes fleurs s'épanouissent en rang et en colonne !</i> <i>S'il te plaît, cueille-moi, l'anémone du Japon —</i> <i>Ta fleur, pour toujours à toi !</i></p>	<p>我可能为你提供夏天 当夏日飞逝以后！ 你的音乐依旧，当三声夜鹰 和金黄鹂 — 停止演奏！ <i>Je pourrais te fournir de l'été</i> <i>Après que l'été se sera envolé !</i> <i>Ta musique continuera, lorsque l'engoulevent</i> <i>Et le loriot d'or — cessent de jouer !</i></p> <p>为了你开花，我要跳过坟墓 把我的花儿摆满！ 请把我摘下 — 银莲花 — 你的花儿 — 永远！ <i>Fleurissant pour toi, je dépasserai la tombe en sautant</i> — <i>Et déposer mes fleurs partout !</i> <i>S'il te plaît, cueille-moi —</i> <i>L'anémone —</i> <i>Ta fleur — pour toujours !</i></p>

夜莺 和 黄鹂 sont des oiseaux ordinaires dans le champ et dans la littérature en Chine ; or, le premier n'est pas l'espèce que désigne « Whippoorwill ». Un oiseau propre à l'Amérique du Nord, ce dernier correspond mieux au terme « 三声夜鹰 » proposé par Pu. En chinois moderne, les mots sont le plus souvent composés de plusieurs caractères qui ont aussi une

signification singulière, représentant une chose ou une idée⁶³. Par exemple, 夜鷹 et 夜莺 sont des homonymes (dont la prononciation est identique : *yeying* en pinyin), alors que 鷹 signifie « aigle », un grand oiseau rapace, et 莺 désigne la fauvette, un petit oiseau au plumage terne et au chant mélodieux qui n'est pas non plus le 夜莺 (rossignol). Cela implique une transformation des images lorsqu'elles sont représentées dans la langue de traduction.

Le terme botanique « anémone » correspond à « 银莲花 » (anémone) qui fleurit au début du printemps ; « 秋牡丹 » (anémone du Japon) chez Jiang n'est pas un exact équivalent. 莲花 désigne la fleur de lotus, la signification littérale de 银莲花 est « argent fleur de lotus » ; 牡丹 désigne la pivoine, une fleur considérée « 国色天香 » (la beauté nationale avec le parfum céleste) et qui symbolise la richesse, la noblesse, la grande beauté et la prospérité en Chine ; or, le terme 秋牡丹 signifie littéralement « pivoine d'automne » et correspond à « l'anémone du Japon » : ce n'est plus « pivoine » qui éclot au printemps ; le caractère « 秋 » (automne) contredit la signification du texte source.

Certes, les termes botaniques et ornithologiques dans les traductions ont l'air exotiques. Leur lecteur y ressentirait les images et l'esthétique poétiques, mais ce ne sont plus les images représentées dans le texte original. Elles sont chargées de valeurs culturelles chinoises et susciteraient chez le lecteur des expériences esthétiques différentes de celle du lecteur de l'original.

Dans le poème F 123, la poète évoque « golden rod », la dernière variété à fleurir avant l'hiver.

*Gone — Mr. Bryant's "Golden Rod" —
And Mr. Thomson's "Sheaves".*

⁶³ Les caractères chinois ou sinogrammes (*hanzi* 汉字) sont principalement répartis en six catégories selon leur mécanisme de formation ou leur étymologie : les pictogrammes (*xiangxing* 象形), les idéogrammes simples (*zhishi* 指事), les idéogrammes complexes (*huiyi* 会意), les idéophonogrammes (*xingsheng* 形声), les transferts ou dérivations (*zhuanzhu* 转注) et les emprunts (*jiajie* 假借). Sauf pour la dernière catégorie, presque chaque caractère a un contenu sémantique.

Les trois versions en question (voir le tableau 2.1 dans le chapitre deux) proposent trois termes : Yu propose « 秋金草 » (l'herbe d'or d'automne) qui est susceptible d'être sa création selon le sens littéral de « golden rod » ; le terme sera plus compatible dans un poème chinois. Le terme « “金杖” » (« la canne d'or ») par Pu, calqué de « golden rod », ne désigne même pas une fleur. Seul le terme « “黄花” » (« la fleur jaune ») de Jiang est proche de l'équivalent « 一枝黄花 » (verge d'or, ou Solidago) du terme original. Aucune ne pouvant rappeler au lecteur l'image de la *verge d'or*, une fleur d'origine nord-américaine qui éclot et périt à la fin de l'automne, ces traductions escamotent en fait l'image et la connotation du vestige de l'automne qui aurait aussi disparu à l'avènement de l'hiver. De plus, Yu témoigne d'un penchant pour la *domestication* en rendant les noms propres selon la coutume chinoise : « 布先生 » (Mr. Bryant) et « 汤森先生 » (Mr. Thomson). Bref, dans ce cas, les traducteurs n'accueillent pas d'esprit assez ouvert la culture de « l'Autre ».

Robin et *Bobolink*, deux oiseaux très présents chez Dickinson, subissent également ce genre de transformation dans les traductions chinoises. Voyons ces exemples :

Tableau 3.2 : Les traductions des vers contenant le terme *Robin*.

<i>Le vers original</i> <i>Le poème dont le vers est extrait</i>	<i>La version de</i> <i>Jiang Feng</i>	<i>La version de</i> <i>Pu Long</i>
<i>I had a crimson Robin —</i> F 12 : vers 9	我有一只红胸知更鸟 — <i>J'ai un rouge-gorge à poitrine</i> <i>rouge —</i>	我曾有一只红旅鸫 — <i>J'ai eu un merle d'Amérique rouge</i> —
<i>Cherries — suit Robins —</i> F 195 : vers 11	樱桃, 适合知更鸟 — <i>Les cerises — conviennent au</i> <i>rouge-gorge —</i>	樱桃 — 适合旅鸫 — <i>Les cerises — conviennent au merle</i> <i>d'Amérique —</i>
<i>When the Robins come,</i> F 210 : ver 2	如果知更鸟来访 <i>Si le rouge-gorge rend une visite</i>	倘若旅鸫们回还, <i>Si les merles d'Amérique rentrent,</i>
<i>Each — with a Robin's expectation</i> — <i>I — with my Redbreast —</i>	每一只都有知更鸟的抱负 — 我, 有我的红胸脯 — <i>Chacun a l'aspiration du rouge-</i> <i>gorge —</i>	每一只 — 带着旅鸫的期待 — 我 — 带着我的红胸鸟 — <i>Chacun — avec l'attente du merle</i> <i>d'Amérique —</i>

F 270 : vers 4-5	<i>Moi, j'ai mon rouge-poitrine —</i>	<i>Moi — avec mon oiseau à poitrine rouge —</i>
------------------	---------------------------------------	---

Note : La première colonne présente les vers et les poèmes dont le vers est extrait ; la 2e et 3e présentent les versions de deux traducteurs et leur traduction en français (Yu Guangzhong, l'autre traducteur en question, ne traduit pas ces poèmes).

L'équivalent du « robin », l'oiseau favori de la poète, que ce soit « 知更鸟 » (rouge-gorge : *Erithacus rubecula* 欧亚鸲) chez Jiang Feng, ou « 旅鸫 » (merle d'Amérique : *Turdus migratorius*) chez Pu Long, n'est pas une espèce d'origine chinoise, et n'évoque donc aucune image chez le lecteur. De plus, le premier est susceptible d'engendrer une confusion, car le titre du roman américain de Harper Lee *To Kill a Mockingbird* est rendu en « 杀死一只知更鸟 » (Tuer un rouge-gorge), 知更鸟 étant considéré l'équivalent du « mockingbird » (moqueur). Cette dernière traduction, bien qu'on y voie souvent un contresens, est tellement connue que le titre du film éponyme est ainsi rendu⁶⁴. « 旅鸫 » ne correspond pas non plus à l'image de l'oiseau rouge-gorge. La distance entre ces termes et l'original est comparable à celle qui sépare une amande dans un mauvais tableau d'un abricot frais.

Dans le poème F 204 : « I'll Tell You How The Sun Rose », la poète trace un tableau du lever et du coucher de soleil avec les lexiques ornithologique, zoologique, minéralogique, textile et chromatique ; les trois derniers vers font référence à la religion chrétienne : ils représentent tous l'idiosyncrasie dickinsonienne. Voyons le poème et ses trois versions en chinois :

*I'll tell you how the Sun rose —
A Ribbon at a time —
The Steeples swam in Amethyst —
The news, like Squirrels, ran —
The Hills united their bonnets —
The Bobolinks — begun —
Then I said softly to myself —
“That must have been the Sun”!
But how he set — I know not —*

⁶⁴ Le film *To kill a Mockingbird* est réalisé par Robert Mulligan, incarné par Gregory Peck et sorti en 1962. Le titre du film est rendu en chinois par « 杀死一只知更鸟 ».

*There seemed a purple stile
 That little Yellow boys and girls
 Were climbing all the while —
 Till when they reached the other side,
 A Dominie in Gray —
 Put gently up the evening Bars —
 And led the flock away —*

Tableau 3.3 : Les traductions du F 204 par Yu Guangzhong, Jiang Feng et Pu Long.

<p><i>La version de Yu Guangzhong :</i> 晨昏 <i>L'aube et le crépuscule</i></p>	<p><i>La version de Jiang Feng :</i> 我告诉你太阳怎样升起 <i>Je te dirais comment le soleil se lève</i></p>	<p><i>La version de Pu Long :</i></p>
<p>让我告诉你旭日如何上升 — 一次露丝带一条。 教堂泳尖顶于紫色的水晶， 报纸像松鼠赛跑。 <i>Permits-moi de vous dire comment le soleil se lève — Chaque fois apparaît un ruban de soie. L'église baigne son clocher dans l'améthyste, Les journaux courent comme les écureuils.</i></p> <p>群峰解开了她们的白帽， 鸣禽都开始试唱。 于是我悄然对自己说道： “那定是在出太阳！” <i>Les monts détachent leur chapeau blanc, Les passereaux commencent à chanter. Alors je me murmure :</i></p>	<p>我告诉你太阳怎样升起 — 升一次，一条缎带 — 塔尖在紫水晶里沐浴 — 清新的景色像松鼠奔跑 — <i>Je te dis comment le soleil se lève — (il) se lève une fois, un ruban de soie — Le sommet de la tour se baigne dans l'améthyste — Les paysages frais courent comme les écureuils —</i></p> <p>山峦摘掉她们的帽子 — 食米鸟，开始鸣唱 — 于是我轻声自言自语 — “那一定就是太阳”！ <i>Les montagnes relèvent leur chapeau — Les oiseaux mangeant du riz, commencent à chanter — Alors je me dis doucement — « C'est certainement le soleil » !</i></p>	<p>我来告诉你太阳怎样升起 — 某一时刻只是丝带一条 — 一群尖塔游泳在紫水晶里 — 消息，像松鼠奔向四方 — <i>Je te dirai comment le soleil se lève — À un certain moment il est seulement un ruban de soie — Un groupe de tours pointues se baignent dans l'améthyste — Les nouvelles, comme les écureuils (qui) courent dans tous les sens —</i></p> <p>群山松开了自己的帽子 — 长刺歌雀开始 — 登场 — 此时此刻我柔声自语 — “那必定就是太阳！” <i>Les montagnes détachent leur chapeau — Les bruants en longue épine commencent à — monter sur scène —</i></p>

<p>« C'est certainement le lever de soleil ! »</p> <p>他如何落下我却不明白。 像有道紫霭的长梯， 穿着黄衣的幼童和稚女 不断地爬上它石级， <i>Comment se couche-t-il, je ne sais pourtant rien.</i> <i>Il semble qu'il y a un long escalier de brume pourpre,</i> <i>Les petits enfants et les petites filles habillés en jaune</i> <i>Ne cessent de grimper sur son escalier,</i></p> <p>直至他们爬到了对面， 一位灰袍的教师 才轻轻拉上了黄昏的门闩， 领群童向远方消逝。 <i>Jusqu'à ce qu'ils arrivent à l'autre côté,</i> <i>Un enseignant dans la tunique grise</i> <i>Mit légèrement le verrou du crépuscule,</i> <i>(Et) amena les enfants vers le lointain, disparus.</i></p>	<p>但我不知道他怎样下落 — 似乎有一道紫色阶梯 穿黄衣的小男小女 不断地向上攀去 — <i>Or je ne sais pas comment il se couche —</i> <i>Il semble qu'il y a un escalier pourpre</i> <i>Les petits hommes et les petites femmes habillés de jaune</i> <i>Ne cessent pas de grimper vers le haut —</i></p> <p>直到翻越过边界 — 一位灰色衣袍神父 — 轻轻关上黄昏栅门 — 领走他那些信徒 — <i>Jusqu'à ce qu'ils dépassent le bord —</i> <i>Un prêtre dans la tunique grise —</i> <i>Ferme légèrement la porte de la clôture du crépuscule</i> <i>(et) emmène ses disciples —</i></p>	<p><i>À ce moment je me dis doucement —</i> <i>« C'est certainement le soleil ! »</i></p> <p>他如何落下 — 我却不得而知 — 似乎有一道紫色的阶梯 身着黄衣的童男幼女 一直在攀爬不息 — <i>Comment se couche-t-il — je ne peux pas le savoir —</i> <i>Il semble qu'il y a un escalier pourpre</i> <i>Les petits garçons et les petites filles habillés en jaune</i> <i>Se mettent à grimper sans cesse —</i></p> <p>最后总算爬到那边， 一位身着灰衣的牧师 — 轻轻拉起黄昏的栅栏 — 把善男信女们领去 — <i>Enfin ils arrivent à l'autre côté,</i> <i>Un prêtre habillé en vêtements gris —</i> <i>Tire doucement la clôture du crépuscule —</i> <i>(et) emmène les bons hommes et les femmes pieuses —</i></p>
---	---	--

« Bobolink » est rendu en « 鸣禽 » (les passereaux, ou les oiseaux chanteurs) par Yu, « 食米鸟 » (goglu des prés) par Jiang et « 长刺歌雀 » (Bruant à longue épine) par Pu. L'oiseau d'origine américaine, le nom de bobolink et ses équivalents en chinois (食米鸟 et 长刺歌雀) dépassent inévitablement le lecteur sinophone. Grâce aux charges sémantiques des caractères chinois, les termes inventés dans les traductions permettraient au lecteur de construire certaines

images dans son esprit. Par exemple, « 食米鸟 » signifie littéralement un oiseau qui mange du riz, « 长刺歌雀 », un moineau chanteur avec des plumes comme de longues épines, etc. La divergence se présente non seulement entre les solutions de différents traducteurs, mais aussi entre les différents titres traduits par un seul traducteur : dans sa traduction du poème F 236, Pu utilise « 食米鸟 ». Le terme « 鸣禽 » chez Yu, quant à lui, est trop général, faisant disparaître les valeurs figurées du terme dans l'original. Tous ces termes erronés et incohérents dénotent une certaine indifférence à l'égard du transfert de ces *termes techniques* dont l'importance est sous-estimée.

Par « A ribbon at a time » (vers 2) et « The news, like squirrels, ran » (vers 4), la poète compare les changements rapides et subtils du paysage au lever de soleil : le terme textile « ribbon » désigne les effluves de la lumière et de la couleur ; deux figures (« The news » et « squirrels ») sont empruntées pour accentuer la vivacité et la subtilité des changements. Les trois traducteurs utilisent « 丝带 » ou « 缎带 » qui correspondent à « ribbon ». « The news » est rendu par « 报纸 » (journal) par Yu, une des acceptions du mot « news », dont le sens est inapproprié dans ce contexte ; « 清新的景色 » (paysages frais) par Jiang, qui explicite la comparaison entre le paysage et « the news » ; « 消息 » chez Pu est un équivalent exact, mais qui n'évoque aucune image implicite de l'original. Le terme zoologique « squirrel » représente un animal assez ordinaire, les trois proposent tous son équivalent « 松鼠 » (écureuil). Mais l'expression « 奔向四方 » de Pu signifie « courir dans tous les sens », un sens que l'original ne contient pas. « 紫色的水晶 » ou « 紫水晶 » équivalent au terme minéralogique « amethyst » (vers 3) exactement. « a purple stile » (vers 10) est rendu par « 紫色阶梯 » et « 紫色的阶梯 » par Jiang et Pu correctement ; la solution de Yu : « 紫霭的长梯 », en utilisant le mot « 霭 » qui signifie les brumes ou les nuages, décrit plus élégamment les reflets pourpres du soleil couchant, ou les nuages crépusculaires empourprés.

Tellement nombreux sont les éléments à garder à l'esprit au cours de la traduction que le traducteur en néglige inévitablement quelques-uns. Les contresens se produisent même chez un traducteur éminent. Dans les poèmes F 214 et F 605, le « Morning Glory » est une fleur du

volubilis ou du *liseron*, de la famille de *convolvulaceae*, en chinois c'est « 牵牛花 » ou « 朝荣 » (un calque du terme anglais). Voici les traductions de Jiang Feng et de Pu Long :

Tableau 3.4: Les traductions des vers contenant le terme « *Morning Glory* ».

<i>Le vers original</i> <i>Le poème dont le vers est extrait</i>	<i>La version de Jiang Feng</i>	<i>La version de Pu Long</i>
<i>Like Morning Glory !</i> F 214 : vers 11	像 <u>灿烂的晨曦</u> ! <i>Comme l'aurore brillante !</i>	跟 <u>牵牛花</u> 一样! <i>Comme le volubilis !</i>
<i>Are full of Morning Glory —</i> F 605 : vers 3	满是 <u>清晨的华光</u> — <i>Plein de la splendeur du matin —</i>	长满了 <u>牵牛花</u> — <i>Plein de volubilis —</i>

Jiang le traduit littéralement comme deux mots isolés : ignorant que c'est le nom d'une fleur, il produit une *belle-infidèle* ; Pu le rend correctement. Tandis que la poète emploie probablement à dessein la polysémie du terme, les traducteurs gardent chacun la moitié de ses significations. Une superposition de leur solution, si possible, permettrait de représenter la totalité des images poétiques que contient l'original.

Le même genre de polysémie se trouve dans le poème F167 : « I'm the little "Heart's Ease" ! » (vers 1). Le nom de la fleur « Heart's Ease » (*viola tricolor*) signifie littéralement « l'aise du cœur », rendu par « Pensée sauvage » dans la version française de Françoise Delphy. Pu le rend par « 三色堇 », avec une note en bas indiquant le terme anglais et son sens littéral ; la mise entre guillemets suggérant aussi sa polysémie : une compensation acceptable, faute de mieux.

En plus de la perte sémantique, les vers très colorés pâlisent dans les traductions à cause d'une pénurie de termes chromatiques de ces dernières. Dickinson dispose d'une palette riche ; précisément, elle recourt à plusieurs termes pour figurer la seule couleur rouge : ruby, corail, crimson, scarlet, rouge, cochineal, carmine, ruddy, etc., tel qu'ils rendent le « red » ordinaire « moins » red. Les solutions pour cette gamme variée de rouge, ne sont que « 红 » (rouge), « 艳 » (brillant), « 红艳 » (rouge et lumineux), « 大红 » (rouge foncé), « 鲜红 » (rouge brillant), « 猩红 » (écarlate), « 胭脂红 » (coccine ou carmin). Le terme « purple » est rendu parfois en

« 红色 » (rouge) ou « 紫红 » (pourpre rouge) (voir le tableau A 4 dans l'Annexe). En effet, la langue chinoise ne manque point de termes chromatiques, il suffit de feuilleter une anthologie classique pour trouver des variétés de « rouge »: « 殷红 », « 嫣红 », « 酡 », « 丹 », « 朱(红) », « 绯红 », « 火红 », « 杏红 », « 桃红 », « 浅红 », « 深红 », « 粉红 », etc. Ce qui nous manque, c'est un recoupement entre ces termes chinois et leurs homologues anglais. Cela illustre exactement l'appauvrissement qualitatif et l'appauvrissement quantitatif, deux *tendances déformantes* de la traduction décrites par Antoine Berman ([1985] 1999 : 58-60).

3.2.2 Références religieuses et culturelles : le bagage cognitif et la stratégie pratique

Dans les poèmes de Dickinson, les noms des plantes, des oiseaux et des autres animaux, les pierres précieuses, les couleurs et les étoffes diverses sont des trésors de la nature qui contribuent à sa fraîcheur et qui rendent les poèmes « vivants » — ce que la poète cherche dans son écriture. Les références religieuses et culturelles, au contraire, sont des trésors de l'esprit humain qui dotent ses poèmes d'une profondeur spirituelle.

Bien que Dickinson ne se convertisse jamais au christianisme et se retire du monde depuis sa jeunesse, elle puise beaucoup d'inspiration dans la Bible et d'autres œuvres classiques et de son contemporain, ainsi que dans la culture puritaine prédominante au sein de la Nouvelle-Angleterre à son époque. Elle réalise dans le poème F 1593 un autoportrait du poète qui « mangeait et buvait des mots précieux » et dont « l'Esprit croissait robuste » : c'est elle qui se nourrit d'une lecture assidue, d'où les riches références religieuses et culturelles dans ses vers. Corollairement, ces références ont l'air plus éloignées du lecteur chinois, comme le remarque Liu Shoulun 刘守兰 (2006 : 365) : « La poésie de Dickinson se distingue par des images lointaines et mystérieuses et par le style langagier étrange ; de riches références religieuses et culturelles rendent les sens des poèmes opulents et brumeux, obscurs et difficiles à comprendre »⁶⁵.

⁶⁵ Liu Shoulun 刘守兰 (2006). *Une recherche sur Emily Dickinson (Dijinsen yanjiu 狄金森研究)*. Shanghai : Shanghai Foreign Language Education Press. p. 365. Le texte original est: “狄金森的诗歌以遥远而神秘的意象及奇特的语言风格取胜, 大量的宗教及文化典故使诗歌含义显得既丰腴朦胧, 又隐晦难懂”.

Cela accentue le rôle indispensable du traducteur comme guide pour la recherche des sens ésotériques de sa poésie.

Le transfert de cette dimension culturelle, d'ailleurs, n'est pas moins épineux que celui des terminologies spécialisées : il exige du traducteur un bagage cognitif pertinent et des stratégies efficaces.

Le poème F 615 fait référence à l'histoire de Jésus-Christ comme le Messie et le Fils unique de Dieu, le sauveur de l'humanité désigné et envoyé par Dieu ; ainsi qu'au poème narratif de Henry Wadsworth Longfellow (1944 : 67-116) : *The Courtship of Miles Standish*.

*God is a distant — stately Lover —
 Woos, as He states us — by His Son —
 Verily, as Vicarious Courtship —
 “Miles”, and “Priscilla”, were such an One —*

*But, lest the Soul — like fair “Priscilla”
 Choose the Envoy — and spurn the Groom —
 Vouches, with hyperbolic archness —
 “Miles” and “John Alden” were Synonym —*

Tableau 3.5 : Références religieuses et culturelles : deux traductions de F 615 :

<p><i>La version de Jiang Feng :</i> 上帝是远方一位高贵的恋人 <i>Dieu est lointain un amant noble</i></p>	<p><i>La version de Pu Long :</i></p>
<p>上帝是远方一位高贵的恋人 — 如他所说，以他的儿子求爱于世人 — <u>无疑</u>，这是一种代理求婚 — “迈尔斯”和“普瑞西拉”就属于这一种 — <i>Dieu est un amant noble lointain — Comme ce qu'il dit, par le biais de son fils (,) courtise les gens du monde — Sans doute, c'est une demande en mariage déléguée — Telle que celle-ci entre « Mai'er si » et « Purui xila » —</i></p>	<p>上帝是一位远方的 — 高贵恋人 — 如他所说，通过他的儿子 — 求婚 — <u>诚然</u>，这是一种代理求婚 — “迈尔斯”，和“普里茜拉”，就是那种人 — <i>Dieu est un lointain — amant noble — Comme ce qu'il dit, par le biais de son fils — demande en mariage — Certes, c'est une demande en mariage déléguée — « Mai'er si », et « Puli xila », sont ce genre de personnes —</i></p>

<p>但是免得灵魂也像美丽的“普瑞西拉” 看中了<u>做媒的使者</u>而<u>踢开新人</u> — 于是以高度夸张的<u>狡黠</u>，保证 — “迈尔斯”和“艾尔登”，<u>完全相等</u> — <i>Or pour éviter que l'âme aussi comme la belle</i> <i>« Purui xila »</i> <i>aime l'envoyé à tisser le lien et repousse du pied le</i> <i>marié —</i> <i>Avec sa ruse hyperbolique, (il) assure que —</i> <i>« Mai'er si » et « Ai'er deng », sont identiques —</i></p>	<p>然而，免得灵魂 — 也像美丽的“普里茜拉” 选择了<u>使者</u> — <u>蹬掉了新郎</u> — 便以<u>夸张的狡黠</u>，保证 — “迈尔斯”和“奥尔登”，<u>一样</u> — <i>Or, pour éviter que l'âme — elle aussi, comme la</i> <i>belle « Puli xila »</i> <i>Choisisse l'envoyé — en repoussant du pied le marié</i> <i>—</i> <i>Donc avec son astuce exagérée, (il) assure que —</i> <i>« Mai'er si » et « Ao'er deng », sont pareils —</i></p>
--	--

Dickinson compare ici la relation entre Dieu, Jésus et l'humain avec une demande en mariage déléguée, comme ce que Longfellow raconte dans son poème narratif (*The Courtship of Miles Standish*) : Miles envoie Alden à Priscilla pour lui demander sa main, alors que celle-ci aime le messenger au lieu du prétendant noble. De même, Dieu est « a distant — stately Lover » qui envoie son fils Jésus pour « woo » (courtiser) l'humain, c'est-à-dire, l'instruire au sujet du message divin et lui apprendre à aimer Dieu ; selon le dogme de la Trinité, il constate que Jésus est son représentant, que Dieu est unique en trois : le Père, le Fils et le Saint-Esprit, égaux, participant d'une même essence divine. Dans la strophe 2, la poète indique que Dieu se soucie du risque impliqué : l'âme humaine pourrait, comme la belle Priscilla, aimer le messenger Jésus et refuser le Père-Dieu. Donc il recourt à une ruse et assure à l'humain que le prétendant et son envoyé sont « synonyme ». Une ironie mordante se manifeste dans ces comparaisons blasphématoires, accentuée par le vif contraste entre les mots de différents registres : « woo », « archness » dont le registre est familier intercalés parmi « stately », « vouch », etc. Élevé dans la culture puritaine, c'est un esprit incroyablement rebelle et anticonformiste, osant se moquer ainsi du dogme de la Trinité.

Une juste compréhension du poème dépend de la connaissance du christianisme et du poème de Longfellow ; or, *grosso modo*, le lecteur chinois ne fréquente ni la Bible ni le poète Longfellow. Donc, c'est le bagage cognitif du traducteur qui importe pour interpréter le texte et transmettre le sens au lecteur. Les deux traducteurs recourent tous à la note pour expliquer

l'intertextualité entre F 615 et l'œuvre de Longfellow, ainsi que l'histoire des personnages en question. Cela offre au lecteur un repérage pour accéder au texte traduit : faute de quoi, même la traduction ne se comprend pas facilement.

Sur le plan lexical, les deux solutions se ressemblent fort sauf certaines différences peu importantes, à savoir, les noms des personnages « Priscilla » et « Alden » rendus par une phonétisation approximative, correspondant à des sinogrammes qu'on prononce d'une manière similaire, mais pas identiques aux deux noms anglais. « 以他的儿子 » est quasi-identique de « 通过他的儿子 », qui signifient tous « par le biais de son fils »; la même correspondance existe également entre « 无疑 (sans doute) » et « 诚然 (certes) », « 踢开 » et « 蹬掉 » (tous signifient « repousser du pied »), « 狡黠 (ruse) » et « 狡猾 (astuce) ». Jiang traduit « Envoy » par « 做媒的使者 » et Pu, par « 使者 » ; chez Jiang, « hyperbolic » est rendu « 高度夸张的 » (hyperbolique), chez Pu, « 夸张的 » (exagéré). Le premier souligne la fonction de l'« Envoy » et l'intensité de l'adjectif « hyperbolic », tout simplement.

Néanmoins, le mot « woos » qui est du registre familier est rendu par « 求爱 (courtiser) » chez Jiang, distinct de la traduction du mot « courtship » : « 求婚 » (demande en mariage) ; lorsque Pu ne distingue pas les deux : ils sont tous rendus par « 求婚 ». Même si la différence entre « 求爱 » et « 求婚 » n'est pas aussi tranchée que le contraste entre « woos » et « courtship », l'emploi de deux mots est mieux que celui d'un seul. La similarité des mots « stately » et « state » qui partagent le même radical ne se perçoit plus dans les traductions : il n'existe aucune relation entre « 高贵(的) » (noble) et « 说 » (dit). Le dernier mot de l'original « synonym » met en relief l'absurdité de la situation : l'église chrétienne vise à convaincre l'humain de la Trinité, mais ce dogme est aussi intenable que le fait que « Miles » et « John Alden » ne sont pas synonymes, évidemment, du point de vue linguistique. Ni « 完全相等 (identique) » ni « 一样 (pareil) » ne véhiculent cette subtilité. Le contraste entre « vouch » — un mot du domaine financier ou juridique — et « archness » qui signifie « inappropriate playfulness » est perdu dans les traductions.

De plus, les tournures comme « 高贵恋人 », « 蹬掉 » chez Pu ne sont pas naturelles dans la langue chinoise, et « 就是那种人 » ne véhiculent pas le sens exact de l'original.

Chez Dickinson, les références religieuses sont omniprésentes. Dans le poème F 271 (« Over the fence — »), par trois phrases au mode conditionnel, elle exprime l'envie de franchir « the fence » — les contraintes imposées par la doctrine chrétienne — et de cueillir le fruit interdit (« Berries »), ainsi que les craintes de commettre une faute (« stain my Apron ») et d'être puni (God would certainly scold! »). Pourtant, ce sous-entendu ne se perçoit guère chez le lecteur chinois. Même si Jiang ajoute une note pour signaler son allusion religieuse : l'indignation que la poète ressent contre les contraintes liées à la croyance en Dieu, pour certains lecteurs chinois, c'est un poème portant sur l'amour de la nature, la curiosité et le souvenir de l'enfance⁶⁶.

En plus de l'affaiblissement ou même de la perte des évocations religieuses ou culturelles, il se peut que le traducteur insère inconsciemment certains éléments culturels de la langue cible, susceptible de perturber la lecture. Par exemple, dans le poème F 204 (voir le Tableau 3.3), pour « little [...] boys and girls » (vers 11), Yu propose « 幼童和稚女 », dont le terme « 幼童 » (les petits enfants) comporte ce que signifie « 稚女 » (les petites filles). « 小男小女 » proposé par Jiang est une expression bizarre, car en chinois, on désigne les enfants par « 童 », « 稚 » ou « 小孩 » ; alors que le mot « 小 » (petit) est juxtaposé avec « 人 » (humain) ou « 男 » (homme), il prend une connotation péjorative ; « 小女 » signifie la fille de quelqu'un. La solution de Pu « 童男幼女 » n'est pas bonne non plus, car le mot « 童男 » signifie un jeune homme qui n'a pas de relation sexuelle, correspondant à « 处女 » (vierge). En effet, la scène dans laquelle les « little Yellow boys and girls » grimpent le « purple stile » constitue une métaphore qui compare cela aux nuages ou aux lumières crépusculaires jaunes sur le fond des reflets pourpres du soleil couchant ; elle fait également allusion aux « enfants de Dieu », une connotation reprise dans les trois derniers vers évoquant « Dominie » et « flock ».

⁶⁶ Wang Heping 王和平 (2012). *The Meaning Transformation of Emily Dickinson's Poetry during the Process of Chinese Translation*. 狄金森诗歌汉译中的意义流变. [M]. Beijing University. P. 48-49. Wang précise que le poème F 271 traduit par Jiang Feng est recueilli dans le manuel scolaire de l'école secondaire en 2000, que les enseignants inclinent à l'interpréter comme un poème représentant l'amour de la nature, la curiosité et le souvenir de l'enfance.

Pour « A Dominie in Gray » (ver 14) qui fait référence au christianisme, les trois traducteurs emploient « 教师 » (Yu), « 神父 » (Jiang), « 牧师 » (Pu). Le premier désigne enseignant, les autres équivalent au terme « Dominie ». Quant à « the flock » (vers 16) qui fait allusion aux croyants guidés par le *berger*, Yu utilise « 群童 » qui fait écho à « boys and girls » ; Jiang propose « 信徒 », l'équivalent du mot « croyants ». Pu le transpose par « 善男信女 », une expression qui désigne en chinois les gens pieux qui croient en bouddha mais qui ne sont pas des moines. Au contraire de Yu, ces deux derniers ne tiennent pas compte de la cohérence du texte ; Pu insère d'ailleurs un élément religieux propre à la culture bouddhiste répandue en Chine, ce qui risque de confondre le lecteur : y a-t-il des bouddhistes dans son esprit lorsque la poète écrit ces vers ?

Malgré tout, les traducteurs disposent d'un procédé pratique pour informer le lecteur ignorant les références bibliques : la note du traducteur. Jiang Feng et Pu Long signalent tous dans une note⁶⁷ que le poème F 660 fait allusion à l'histoire de David et de Goliath dans l'Ancien Testament. Jiang met une note⁶⁸ indiquant que « Calvary » (« 骷髅地 » : la contrée du squelette), le terme que la poète évoque dans plusieurs poèmes, désigne le lieu où Jésus-Christ fut crucifié ; Pu raconte dans l'introduction de sa version⁶⁹ l'affaire légendaire entre la poète et Charles Wadsworth. Il indique que « Calvary » a une double charge sémantique chez Dickinson, car son « bien-aimé » fut nommé prédicateur à l'église du *Calvary* à San Francisco. Toutefois, nombreuses sont les expressions relevant de la religion et, l'usage de la note reste limité ; surtout pour les références implicites ou allusives que même le traducteur négligerait comme celles du poème F 320.

Estimé comme un de ses plus sublimes poèmes, F 320 dépeint un tableau sombre des après-midis d'hiver où une lueur oblique signale le déclin du jour et atteint l'état d'esprit.

⁶⁷ Jiang Feng 江枫 (2016). *Selected Poems of Emily Dickinson*. Beijing : Foreign language teaching and research Press. P. 364-365: F 660.

Pu Long (2014). *The complete works of Emily Dickinson. Volume II : selected poems*. P. 41: J 540 (F 660).

⁶⁸ Jiang Feng 江枫 (2016). *Selected Poems of Emily Dickinson*. Beijing : Foreign language teaching and research Press. P. 298-303: F 550; P. 362-363: F 652.

⁶⁹ Pu Long (2014). *The complete works of Emily Dickinson. Volume I : selected poems*. P. IV.

*There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons —
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes —*

*Heavenly Hurt, it gives us —
We can find no scar,
But internal difference —
Where the Meanings, are —*

*None may teach it — Any —
'T is the Seal Despair —
An imperial affliction
Sent us of the Air —*

*When it comes, the Landscape listens —
Shadows — hold their breath —
When it goes, 't is like the Distance
On the look of Death —*

Les changements du temps et l'atmosphère sombre évoquent une sensation d'oppression. Le poids de la religion (« the Heft / of Cathedral Tunes ») et la douleur morale s'entrelacent. Enfin, le mot « Afternoons » au pluriel et les pronoms « we », « us » suggèrent qu'il s'agit d'un sentiment ou d'une impression universelle. Aux frontières de la lueur et des ombres, avec un seul rayon de soleil dans le froid hivernal, la destinée mortelle de l'être humain est le plus sensiblement ressentie. Le « slant of light » ne le réchauffe point. L'immortalité promise par la religion chrétienne ne soulage guère de ses maux. De plus, le sacrifice de Jésus-Christ pour *le péché d'humanité* devient un poids terrible qui l'opprime perpétuellement. On subit une blessure céleste (Heavenly Hurt) dont on ne trouve aucune cicatrice (find no scar) (ver 5, 6), ce qui fait allusion aux blessures de Jésus-Christ infligées par la crucifixion : sa résurrection en efface la trace. Ces deux vers impliquent une ambivalence : il se peut que l'humanité « we / us » ne soit pas blessée, qu'on lui ait offert le « Hurt » comme un cadeau, une rédemption achevée par le sauveur Jésus-Christ ; ou il se peut que le sujet « we / us » lui-même subisse le « Hurt », malgré l'absence de cicatrice. Quoi qu'il en soit, il lui laisse une différence intérieure. Il porte désormais le sceau du désespoir, car il doit à Dieu l'existence et au Christ son sacrifice. Ce

désespoir et son doute sur l'immortalité, d'ailleurs, trahissent sa foi en le Sauveur Dieu. L'implication et le flou habituels du sens donnent lieu à des interprétations divergentes. Or, les tournures « the Heft / of Cathedral Tunes » et « Heavenly Hurt » font évidemment référence à la religion chrétienne. Les traductions en chinois ne transmettent qu'en partie ces allusions. Voyons les solutions des trois traducteurs :

Tableau 3.6 : Les traductions du F 320.

<p><i>La version de Yu Guangzhong :</i> 冬日的下午 <i>L'après-midi d'hiver</i></p>	<p><i>La version de Jiang Feng :</i> 在冬季的午后 <i>À l'après-midi d'hiver</i></p>	<p><i>La version de Pu Long :</i></p>
<p>冬日的下午往往有一种 斜落下来的幽光， 压迫着我们，那重量如同 大教堂中的琴响。 <i>À l'après-midi d'hiver il y a souvent une lueur qui tombe en oblique, Nous pressant, son poids ressemble au son de l'orgue dans la cathédrale.</i></p> <p>它给我们以神圣的创伤， 我们找不到斑痕， 只是内心所起的变化， 将它的意义蕴存。 <i>Il nous donne des blessures sacrées, Nous ne trouvons pas de traces, Seulement les changements que connaît le cœur, Et conserve leur sens dedans.</i></p>	<p>在冬季的午后， 有一种斜射的光 — 令人压抑，像有 教堂乐声的重量 — <i>À l'après-midi d'hiver, il y a une lumière oblique — étouffant, comme s'il a le poids de la musique de la cathédrale.</i></p> <p>我们受神圣的伤 — 痕迹无从寻觅， 心情的变化， 蕴涵着真意 <i>Nous subissons des blessures sacrées — Des empreintes ne sont pas trouvées nulle part, des changements d'humeur, contiennent le vrai sens dedans.</i></p> <p>没有人能讲解 — 这是绝望的印章 —</p>	<p>冬日的午后， 有一股斜光 — 给人威压，宛如 教堂乐曲的重量 — <i>L'après-midi d'hiver, Il y a une lumière oblique — Donnant une oppression aux gens, comme Le poids de la musique de la cathédrale —</i></p> <p>它给我们的，是天伤 — 所以不见疤痕， 但内在的差异， 能体现出意蕴 — <i>Ce qu'il nous donne, est des blessures célestes — Donc on ne trouve pas de cicatrice, Mais la différence intérieure, Peut manifester le sens —</i></p> <p>无人能讲解它 — 丝毫 —</p>

<p>没有人能稍使它感悟， 它是绝望的烙印； 一种无比美妙的痛苦， 借大气传给我们。 <i>Personne ne peut l'apprendre à percevoir,</i> <i>Il est l'empreinte du désespoir ;</i> <i>Une douleur sublime sans pareil,</i> <i>Par le biais de l'atmosphère, nous transmise.</i></p> <p>当它来时，四野都倾听， 阴影全屏住呼吸； 当它去时，远得像我们 遥望死亡的距离。 <i>Quand il vient, tous les champs l'écoutent,</i> <i>Les ombres retiennent toutes leur souffle ;</i> <i>Lorsqu'il part, il est aussi loin que</i> <i>La distance entre notre regard et la mort.</i></p>	<p>庄严的折磨 来自天上 — <i>Personne ne peut l'expliquer —</i> <i>Il est le sceau du désespoir —</i> <i>Le supplice solennel</i> <i>Vient du Ciel —</i></p> <p>它来时，山水谛听 — 阴影屏息 — 它去时，邈不可及， 像遥望死亡的距离 — <i>Quand il vient, le paysage l'écoute</i> <i>(la montagne et l'eau l'écoutent)</i> — <i>Les ombres retiennent leur souffle</i> — <i>Lorsqu'il part, loin et inabordable,</i> <i>Comme la distance entre notre regard et la mort.</i></p>	<p>这是密封的绝望 — 一种帝王的折磨 给我们从天而降 — <i>Personne ne peut l'expliquer — rien —</i> <i>C'est le désespoir étanche —</i> <i>Un supplice de l'empereur pour nous il descend du ciel —</i></p> <p>它来时，万象谛听 — 阴影 — 屏声息气 — 它去时，如同 死亡面上的距离 — <i>Lorsqu'il vient, toutes choses de l'univers l'écoutent —</i> <i>Les ombres — retiennent leur souffle —</i> <i>Lorsqu'il part, comme</i> <i>La distance sur le visage de la mort —</i></p>
--	--	---

Langue non flexionnelle, le chinois n'offre que certaines compensations pour l'absence de pluriel des noms. En effet, Yu Guangzhong est le seul qui rend le pluriel de l'expression « Winter Afternoons » (vers 2) par l'adverbe « 往往 » (souvent) qui permet une généralisation de la scène décrite. Dans les textes de Jiang et de Pu, l'universalité disparaît avec la forme plurielle du nom. Yu rend « a certain Slant of light » (vers 1) par « 一种斜落下来的幽光 » (une lueur qui tombe en oblique), une meilleure solution que « 一种斜射的光 » (une lumière reflétée obliquement) ou « 一股斜光 » (une lumière oblique) ; car « 幽光 » dépeint la faiblesse de la lumière au moment évoqué, une expression plus subtile et plus précise. Pour les vers 3 et 4, Yu garde fidèlement la forme de l'original : la subordonnée déterminative « That oppresses » est

rendue par le groupe du verbe « 压迫着我们 » (nous pressant), l'enjambement de ces deux vers est conservé, ce qui met en relief les mots clés « oppresses », « Heft » et « Cathedral Tunes ». Le rythme et le ton des syntagmes « 压迫着我们 » (nous pressant), « 那重量如同 » (son poids ressemble à) et « 大教堂中的琴响 » (le son de l'orgue dans la cathédrale) évoquent la gravité de l'ambiance aussi palpable que dans l'original. L'expression de Jiang « 令人压抑 » (étouffant) transpose le verbe « oppresses » par un adjectif « 压抑 » qui désigne la sensation subjective. Quant à Pu, le groupe du verbe « 给人威压 » (donnant une oppression aux gens) dilate le seul verbe « oppresses » sans offrir plus d'informations. Le mot « Heft » dans l'original est accentué par la majuscule, la virgule et l'enjambement qui le distinguent des autres mots. Dans les versions de Jiang et de Pu, cette mise en relief est perdue, car ils placent son équivalent « 重量 » et celui de « Cathedral Tunes » « 教堂乐声/乐曲 » dans le même vers. Cette confrontation nous montre que Yu compose un texte « poétiquement viable » ; lus à voix haute, ses vers donnent une musicalité qui fait résonner l'original et l'ambiance avec la même subtilité.

Le vers 5 met en avant « Heavenly Hurt ». Yu ne change que l'ordre de ce syntagme et « it gives us » selon la coutume syntaxique chinoise, le rythme de sa tournure « 神圣的创伤 » (des blessures sacrées) résonne à nouveau la « Cathedral Tunes » ; alors que « 我们受神圣的伤 » (« nous subissons les blessures sacrées ») proposé par Jiang transpose le sujet de l'action, et Pu calque pour inventer une expression « 天伤 » (des blessures célestes) ni belle ni précise. Les trois rendent le mot « scar » respectivement par « 斑痕 » (trace), « 痕迹 » (empreinte), « 疤痕 » (cicatrice) : les deux premiers n'ont pas l'intensité du mot anglais. Pour la tournure « internal difference » (vers 7), semblablement, « 内在的差异 » (la différence intérieure) de Pu dévie du sens original, car « 差异 » (différence) relève d'un terme statistique qui accentue la différence entre deux choses au lieu du changement d'une chose au fil du temps. Chez Yu et Jiang, « 内心所起的变化 » (des changements que connaît le cœur) et « 心情的变化 » (des changements d'humeur), bien fidèles, ont l'air légers, surtout le dernier qui évoque un changement temporel d'humeur.

L'expression « Seal Despair » (vers 10) composée de deux noms et la polysémie de « Seal » entraînent aussi des solutions différentes : « 绝望的烙印 » (l'empreinte du désespoir)

et « 绝望的印章 » (le sceau du désespoir) chez Yu et Jiang se ressemblent ; « 烙印 » désigne l’empreinte brûlée sur la peau du bétail ou sur la surface du métal, « 印章 » signifie « sceau », tous deux nous rappellent quelque autorité qui les impose au sujet « us » dans le poème. En revanche, Pu choisit l’autre acception du mot « Seal » et propose « 密封的绝望 » (le désespoir étanche), dont le sens est impertinent et qui efface l’implication de cette autorité divine.

« An imperial affliction » *envoyée depuis l’air* fait référence au supplice de la croix que subit Jésus-Christ. Les traducteurs la rendent par « 一种无比美妙的痛苦 » (Yu : une douleur sublime sans pareil), « 庄严的折磨 » (Jiang : le supplice solennel) et « 一种帝王的折磨 » (Pu : un supplice de l’empereur). Yu substitue « 无比美妙的 » (sublime sans pareil) à l’adjectif « imperial », déviant du sens original ; Pu fixe le sens d’« imperial » sur « 帝王的 » (de l’empereur) ; la seule solution exacte est proposée par Jiang.

Étant donné l’immersion de la poète dans la lecture de la Bible et dans l’atmosphère religieuse depuis son enfance, il est légitime d’interpréter ainsi ce poème. À partir de l’expression « Cathedral Tune », la mise en scène est accordée à la crucifixion de Jésus-Christ de manière *oblique*. Le lecteur pourrait négliger cette référence implicite ; si les trois traducteurs en prennent conscience, ils n’éclairent pas ces sous-entendus.

Cette délectation provient aussi d’un sens de l’humour bien connu : Dickinson aime jouer sur les mots, à savoir, les juxtapositions comme « Summer — Sister — Seraph » (F 22) qui constituent une parodie de la Sainte Trinité. Voici quelques exemples et leurs traductions :

Tableau 3.7 : La traduction des vers contenant une parodie de la Sainte Trinité.

<i>Le vers original</i> <i>Le poème dont le vers est extrait</i>	<i>La version de Pu Long et sa traduction en français</i>	
<i>Summer — Sister — Seraph !</i> F 22 : vers 11	夏天 — 姐妹 — 天使 !	<i>Été — sœur — ange !</i>
<i>In the name of the Bee —</i> <i>and of the Butterfly —</i> <i>and of the Breeze — Amen !</i> F 23	代表蜜蜂 — 代表蝴蝶 — 也代表微风 — 阿门 !	<i>Au nom de l’abeille —</i> <i>Au nom du papillon —</i> <i>Et au nom de la brise — Amen !</i>

<i>Burglar ! Banker — Father !</i> F 39 : vers 7	强人! 钱商 — 父亲!	<i>Bandit ! banquier — père !</i>
---	--------------	-----------------------------------

Nous avons une seule traduction de ces poèmes par Pu Long. Le lecteur connaissant la culture chrétienne pourrait sourire de ces jeux de mots dickinsoniens ; ce qui n'est pas le cas du lecteur chinois. Le traducteur ne remplit pas le rôle d'enseignant qui explique le texte et son sous-entendu ; l'écart entre sa langue traduisante et la langue source ne lui permet pas de représenter l'allitération dans ces vers.

Les références intertextuelles des poèmes dickinsoniens ne se limitent pas à la Bible ; elles renvoient aussi à des écrivains. Le poème F 615, par exemple, cite le poème narratif de Longfellow (voir le tableau 3.6). Jiang et Pu indiquent cette référence par une note. Dans le poème F 123 (voir le tableau 2.1), les expressions « Mr. Bryant's "Golden Rod" » et « Mr. Thomson's "sheaves" » font référence à William Cullen Bryant (1794-1878) et à James Thomson (1700-1748). Le premier est un poète américain qui décrit dans son poème *The Death of the flowers* « Golden Rod » ; le second est un poète écossais dont le poème *The Seasons* connut un succès du XVIIIe siècle au XIXe siècle en Angleterre et aux États-Unis. Jiang et Pu conservent les guillemets, suggérant qu'il s'agit des termes extraits de Bryant et de Thomson. Yu et Pu signalent ces références par une note. Jiang Feng, au contraire, les laisse obscures. Somme toute, la note du traducteur est une stratégie pratique pour éclairer l'intertextualité et faciliter la compréhension, mais elle peut aussi alourdir la lecture.

Cette intertextualité est parfois plus invisible qu'implicite, à savoir, dans le poème F 7 (voir le tableau 3.1), Pu Long transfère le premier vers « Summer for thee, grant I may be » en « 我可能为你提供夏天 » (Je pourrais te fournir de l'été) : en plus d'être sec et artificiel, il s'agit d'un contresens. Dans le texte source, le *je* poétique prie (Dieu) de « grant » son souhait d'être l'été pour son aimé, ce qui fait probablement allusion au sonnet XVIII de Shakespeare (1898 : 123) « Shall I compare thee to a Summer's day ? »⁷⁰; dans le vers 5 « For thee to bloom, I'll skip the tomb », on entend encore un écho du sonnet (« *Nor shall Death brag thou wand' rest*

⁷⁰ William Shakespeare (1898). *The poems of Shakespeare*. Edited with an introduction and notes by George Wyndham. London: Methune and Co. 36 Essex Street: Strand. P. 123.

in his shade, when in eternal lines to time thou grow'st »). En rendant le mot « grant » par « 提供 », la version de Pu transforme la prière (ou le souhait) en une déclaration (*je pourrais te fournir de l'été*).

Dans le poème F 12, l'expression entre guillemets « “house at hame” » (vers 16) se trouve dans plusieurs anthologies datant du XIX^e siècle, à savoir, le vers de Robert Gilfillant (1831 : 82)⁷¹ : « O, our ain house at hame — » et le titre d'Elizabeth Jane Irving (1872 : 90-92)⁷² : « The Auld House at Hame », etc. « Hame » est un mot écossais équivalent au mot « home ». Voyons les traductions des vers en question :

Tableau 3.8 : Deux traductions des vers 15-16 (strophe 2) du F 12.

<i>Le vers original</i>	<i>La version de Jiang Feng</i>	<i>La version de Pu Long</i>
<i>Still, for my missing Troubadour I kept the “house at hame”.</i>	我仍为失去的行吟诗人 守在家里不出去。 <i>Je reste encore pour le trouvère perdu Chez moi sans sortir.</i>	但我为失踪的吟游歌手 保留了那座“家宅”。 <i>Mai j'ai gardé pour le trouvère perdu Le “domicile” (La “maison”).</i>

Jiang interprète mal l'expression et produit un contresens, alors que Pu la transfère correctement. Nous ne savons pas si les traducteurs reconnaissent cette intertextualité. Mais une chose est sûre, une connaissance de la référence aiderait à produire une traduction exacte.

3.3 Conclusion :

Contemplatrice assidue de la nature, la poète félicite continûment la beauté de cette dernière, tout comme un croyant pieux célèbre la gloire de Dieu. Habillée sobrement de blanc,

⁷¹ Robert Gilfillant (1831). “Come A’, Ye Jovial Topers” dans *Original songs by Robert Gilfillan*. Edinburgh : published by John Anderson. 55 North Bridge; Whittaker, Treachernd Co. London; and James Burnet, Leith. P.81-84.

⁷² Elizabeth Jane Irving (1872). “The Auld House at Hame” dans *Fireside Lays*. Glasgow : Printed by Robert Anderson. 22 Ann Street. P.90-92.

elle se contente de garder les trésors de la nature dans son jardin, et de consacrer toutes les couleurs somptueuses à sa plume pour dessiner la beauté de la nature. Nombreux sont les noms des êtres qu'évoquent ses poèmes. Abondants sont les termes qu'emprunte la poète pour représenter ce dont elle s'éprend. La transmission de ces terminologies spécialisées par ses traducteurs chinois revêt une valeur historique, même si elle n'est pas vraiment satisfaisante, ce qui s'explique par le manque d'accès à l'internet ou aux ouvrages de référence pertinents au moment où ils se mirent à traduire ses poèmes⁷³. De plus, il semble qu'ils n'accordent pas une grande importance au transfert de ces terminologies qui ne sont mentionnées ni dans l'introduction ni dans les préfaces accompagnant les traductions. C'est le silence qui parle. Toutefois, ces termes comptent beaucoup dans le texte original en créant des images ravissantes et inoubliables ; leur transmission compterait pareillement pour la reconstruction de ces images dans l'esprit du lecteur.

En ce qui concerne cette transmission, on peut s'inspirer de la traduction du *Livre des poèmes* (*Shijing* 诗经, le titre est aussi rendu par *Classique des vers* ou *Livre des Odes*) par Dominique Hoizey (1994 : 9-15), un des traducteurs de *Shijing* 诗经 en français. Dans la préface de sa traduction intitulée *La leçon de choses de Confucius*, Hoizey cite l'ancien philosophe qui affirme dans les *Entretiens* (*lunyu* 论语) (Hoizey : 1994, 9, cite Confucius : XVII. 9) que la lecture de ce classique permettrait d'apprendre les noms de beaucoup d'oiseaux, de bêtes et de plantes, car le lecteur les rencontrerait constamment dans le texte. Hoizey se dit « attaché » à cette « leçon de choses » et prend la peine de faire référence à un autre ouvrage ancien, le *Compendium de matière médicale* (*Bencao gangmu* 本草纲目)⁷⁴. Il en copie quelques illustrations pour vérifier les « choses » que désignent les noms.

Charlotte Melançon, traductrice canadienne de Dickinson en français, en vue de rendre correctement les termes techniques, consulte assidûment l'édition de 1854 du dictionnaire

⁷³ Parmi les trois, Yu Guangzhong est le premier à traduire Emily Dickinson depuis les années 60, sa traduction est publiée en 1976 et en 1980 ; Jiang Feng commença sa traduction à la fin des années 70 et publia sa version depuis 1980 ; Pu Long traduit la poète depuis les années 90, sa première anthologie est parue en 2010.

⁷⁴ *Bencao gangmu* 本草纲目 ou *Compendium de matière médicale*, est un ouvrage de la médecine et de la pharmacie par Li Shizhen 李时珍 (1518-1593), un médecin, herboriste et naturaliste chinois qui a vécu sous la dynastie Ming.

Webster ainsi que les botanistes et les ornithologistes, suivant l'exemple de la poète qui « désirait “nommer avec précision ce qu'elle voyait ou entendait” » (Buzelin : 2005, 226).

Les terminologies désignant les noms des choses sont importantes dans la poésie de Dickinson car elles font partie de son idiosyncrasie, elles constituent les images et la « robbe-corps » de sa poésie, elles contribuent à l'expression de ses sensations, de ses émotions et de sa perception aiguisée du monde. Il serait donc opportun que le traducteur chinois, à l'instar de Hoizey et Melançon, fasse des recherches terminologiques plus soigneuses dans le but au moins d'appeler correctement les choses et de transmettre les images et la verve des poèmes originaux. Pour reprendre la formulation de Berman ([1985] 1999 : 74-78), il importe « d'accueillir l'Étranger dans sa corporéité charnelle ».

Lectrice vorace, Dickinson s'inspire à maintes reprises de la Bible et des œuvres classiques et contemporaines. La Bible et les convictions chrétiennes sont pour elle une source de spéculation, un point de départ ou un arrière-plan à la composition des poèmes. Bien qu'elle ne cite que rarement ou indirectement les œuvres de Shakespeare et des autres écrivains, elle entretient souvent avec eux un dialogue sous-jacent, audible seulement pour les oreilles attentives. Les références religieuses et intertextuelles relèvent donc d'une dimension culturelle à considérer dans sa traduction.

Pour transférer ces références, le traducteur dispose d'une stratégie pratique : la note du traducteur qui permet d'expliquer ce que l'auteure a cité, ce à quoi elle a fait allusion, etc. Avec son bagage cognitif pertinent, le traducteur met à la portée du lecteur les allusions chrétiennes ou intertextuelles des poèmes de Dickinson, facilitant sa compréhension. Folkart (2007 : 84) montre cependant que ce genre d'explication n'améliorerait pas du tout l'interaction du lecteur en langue cible avec le poème, même si elle admet qu'il peut être informatif. Elle souligne d'ailleurs la résistance de l'intertextualité au transfert culturel : comme nous l'observons plus haut, les références intertextuelles sont facilement perdues dans la traduction, surtout lorsqu'elles sont implicites, voire invisibles aux yeux moins avertis.

Enfin, la compétence du traducteur sur le plan du maniement de sa langue traduisante s'avère toujours d'une importance capitale. Un poème traduit se passerait de notes qui signalent telle ou telle référence. Le traducteur n'apprendrait pas au lecteur la culture nord-américaine

que les poèmes contiennent. Ce qui compte, ce sont le choix minucieux des mots, la reformulation des énoncés idiosyncrasiques de l'auteure, etc., bref, tout ce qui permet une transmission exacte du sens, du style et de l'esthétique poétique de l'original. La traduction du F 320 (voir le tableau 3.7) par Yu Guangzhong en offre un bon exemple. En revanche, une mauvaise solution (« 一种无比美妙的痛苦 » [une douleur sublime sans pareil] pour « imperial affliction ») atteint la qualité de son texte. D'autres solutions inappropriées (les tournures « 小男小女 », « 童男幼女 » chez Jiang Feng et Pu Long, voir le Tableau 3.3, F 204) insèrent les éléments de la culture chinoise dans la traduction. Quant à la perte de l'ironie subtile par les contrastes des mots de différents registres (voir le tableau 3.6) et les parodies de Sainte Trinité (voir le tableau 3.8), peut-on l'attribuer au génie de la langue cible distinct de celui de l'anglais, ou faut-il attendre une meilleure solution d'un traducteur plus compétent ?

Le transfert de la dimension culturelle appelle une recherche terminologique et documentaire soigneuse, un bagage cognitif et culturel pertinent et une habileté langagière de la part du traducteur. C'est à ce prix que l'on pourrait accueillir l'*Autre*, ou l'*Étranger* (pour reprendre les expressions de Berman) de la poésie de Dickinson dans la langue chinoise.

Chapitre 4

La prosodie : transcrire des Éclairs de Mélodie

I shall keep singing!

...

But — I shall bring a fuller tune —

— Emily Dickinson⁷⁵

Nor would I be a Poet —

It's finer — own the Ear —

Enamored — impotent — content —

The License to revere,

A privilege so awful

What would the Dower be,

Had I the Art to stun myself

With Bolts of Melody!

— Emily Dickinson⁷⁶

⁷⁵ Emily Dickinson (2009) : F 270 (J#-250). P. 238.

⁷⁶ Emily Dickinson (2009) : F 348 (J#-505). P. 316.

4.1 « La musique de l'âme » : des Éclairs de Mélodie

Emily Dickinson poursuit toujours une poésie vivante qui respire et chante. Dans ses vers, les sons, les rythmes et les harmonies participent à la représentation des réalités de l'existence, mais d'une façon différente des images et des unités sémantiques. Ses poèmes agissent ainsi sur l'ouïe du lecteur en suscitant des sensations, impressions, émotions et pensées. Chez elle comme chez des aèdes de l'Antiquité, la poésie est non seulement le véhicule du contenu conceptuel, mais aussi « la musique de l'âme » (Voltaire, cité par Jacques Charpentreau : 2006, 741)⁷⁷. La prosodie constitue donc une dimension esthétique essentielle dont il faut tenir compte en traduction.

Dans le présent chapitre, le concept de « prosodie » désigne « l'ensemble des caractéristiques donnant forme à la poésie » telles que « la métrique, le système des rimes, les accents, les coupes, les sonorités, etc. »⁷⁸. La prosodie fournit donc des moyens techniques participant au mouvement des vers, elle constitue aussi une contrainte formelle.

Dickinson fait preuve d'une prédisposition pour la musique : elle associe sa création poétique à l'acte de chanter et a pour vocation d'« apporter un chant plus accompli » (F 270). Sa poésie a l'« art de me foudroyer / avec des éclairs de mélodie » (F 348). Elle maîtrise les techniques prosodiques caractéristiques des hymnes, comme les schémas métriques basés sur l'alternance de tétramètres et de trimètres iambiques, les rimes du type ABCB. Elle recourt aussi abondamment aux allitérations et assonances. Ainsi, la musicalité s'entend continûment dans ses vers et fait écho au sens. Cependant, elle sait aussi transgresser ces règles prosodiques. De temps à autre, la régularité des vers est brisée par des déviances du patron métrique ; des rimes imparfaites ou pauvres se juxtaposent aux rimes parfaites ; des tirets et autres ponctuations viennent altérer le rythme et l'intonation. La dissonance engendrée par ces irrégularités contraste

⁷⁷ Jacques Charpentreau (2006). *Dictionnaire de la poésie*. Paris : Fayard. p. 741. L'auteur cite Voltaire qui affirme que « La poésie est la musique de l'âme » (Questions sur l'Encyclopédie, 1770-1772. Article Poésie).

⁷⁸ Ibid. p. 802. L'entrée « prosodie » montre que ce mot vient de « prosôdia », un terme grec qui indique « les règles concernant les combinaisons de syllabes en se rapportant à leur durée » dans les poésies grecques et latines, etc.

avec l'harmonie des vers réguliers. Sa poésie est donc une musique où se mêlent la dissonance et l'harmonie, une musique qui foudroie le lecteur de ses « éclairs de mélodie ».

4.2 Faire résonner l'écho de l'œuvre : transcrire la musique de l'original

Puisque la prosodie joue un rôle indispensable dans la poésie de Dickinson, elle pose également au traducteur une difficulté majeure : respecter « l'union inséparable du sens et de la sonorité, du signifié et du signifiant » (Paul Ricœur : 2016, 5). Cette difficulté est d'autant plus grande que la prosodie des poèmes originaux est très différente de celle qui caractérise la poésie chinoise.

En effet, les vers anglais sont définis par le pied, une combinaison de syllabes toniques (accentuées) et atones (non accentuées). Chez Dickinson, c'est l'iambe, un pied dissyllabique (une syllabe atone suivie d'une syllabe tonique : soit ♪ –) qui domine. Ses poèmes sont souvent construits par des quatrains, dans lesquels les vers 1 et 3 sont des tétramètres iambiques, les vers 2 et 4 sont des trimètres iambiques et rimés. Suivant ce schéma métrique dominant, les vers sont bien rythmés ; alors que les irrégularités rompent parfois sa monotonie. Les rimes à la fin des vers, les rimes intérieures et les allitérations confèrent à ces poèmes une sonorité chantante.

En revanche, les poèmes chinois sont composés des caractères qui représentent chacun une courte unité à la fois sémantique et phonétique — cette unité correspond à une syllabe dont la longueur est invariable. Généralement, les poèmes prémodernes sont réguliers ; à titre d'exemple, les quatrains (*jueju* 绝句), poèmes codifiés (*lüshi* 律诗) et les poèmes à chanter (*ci* 词)⁷⁹, les formes perfectionnées de la poésie prémoderne chinoise, sont composés strictement d'après leur prosodie : le nombre des caractères est identique ou défini dans chaque vers ; les

⁷⁹ Parmi les poèmes traditionnels chinois qui sont généralement réguliers, les *poèmes codifiés* (*lüshi* “律诗”) et les *poèmes à chanter* (*ci* “词”, *qu* “曲” et *ling* “令”) sont les formes perfectionnées avec les règles prosodiques les plus strictes de répartition tonale et métrique. Les premiers sont composés par un ou deux quatrains en vers pentamètres ou heptamètres, c'est-à-dire, vers de cinq ou sept pieds (caractères), rimés selon leur prosodie ; les derniers sont composés en vers inégaux, sous une mélodie préexistante et rimés selon leur prosodie. Ces deux catégories prennent forme au début de la dynastie de Tang et atteignent consécutivement leur apogée aux Dynasties Tang et Song. Les plus grands auteurs des poèmes réguliers furent Li Bai et Du Fu ; les poètes les plus reconnus des poèmes chantés furent Li Yu, Su Shi, etc.

rimes et les tons sont disposés régulièrement selon les règles prosodiques. Dans les poèmes codifiés pentamères ou heptamètres, le rythme est marqué par une césure (ou pause, *tingdun* 停顿) qui divise un vers en deux ou trois hémistiches : pour le vers pentasyllabique, deux hémistiches de deux et trois caractères ; pour le vers heptasyllabique, deux hémistiches de quatre et trois caractères, ou trois hémistiches de deux, deux et trois caractères. Ces poèmes codifiés ont un ou deux quatrains, leurs rimes sont du type ABCB ou AABA. Les poèmes modernes qui voient le jour au XX^e siècle, quant à eux, auront une forme plus libre, sans souci de prosodie, même s'ils ont aussi le rythme et la musicalité.

Pour transcrire les caractéristiques prosodiques de la poésie de Dickinson, la forme traditionnelle de la poésie chinoise s'avère inappropriée, car l'identique longueur des vers et la diction en chinois littéraire (*wenyan* 文言) ne sont pas compatibles avec le style dickinsonien ; tandis que la forme libre des poèmes modernes, bien qu'adoptée comme la norme de la traduction poétique, est susceptible de rendre muette sa *musique de l'âme*. Toutefois, les traducteurs ne se contentent pas de transformer sa poésie en une paraphrase prosaïque. Ils s'efforcent de transposer le rythme et la rime du texte original, de compenser les pertes par des ressources fournies par la langue chinoise.

Dans ce chapitre, nous observerons comment les traducteurs transcrivent le mètre (et le rythme) et la rime (y compris l'allitération et l'assonance), deux principaux éléments prosodiques dans la poésie et sa traduction.

4.2.1 Pieds et pauses : transposer le rythme des pensées

Dickinson s'inspire beaucoup de l'hymne et de la comptine. Par exemple, la structure métrique de ses poèmes suit celle de l'hymne, selon un enchaînement de rimes du type ABCB. Le poème F 598 en offre un bon exemple.

*The Brain — is wider than the Sky —
For — put them side by side —
The one the other will contain
With ease — and You — beside —*

*The Brain is deeper than the sea —
For — hold them — Blue to Blue —
The one the other will absorb —*

As Sponges — Buckets — do —

*The Brain is just the weight of God —
For — Heft them — Pound for Pound —
And they will differ — if they do —
As Syllable from Sound —*

Les trois quatrains sont composés de deux tétramètres iambiques (le vers 1 et le vers 3) et de deux trimètres iambiques (le vers 2 et le vers 4). Le schéma métrique de chaque quatrain est donc :

υ - υ - υ - υ -
υ - υ - υ -
υ - υ - υ - υ -
υ - υ - υ -

La qualité musicale de ce poème est impressionnante : l'alternance de tétramètres et de trimètres traverse le poème sans exception. Le réseau des rimes montre la virtuosité de la poète à jouer sur les sons : le vers 4 de chaque quatrain rime avec le vers 2 régulièrement, « side » et « beside » (vers 2, 4) forment une rime féminine ; « Blue » et « do » (vers 6, 8), « Pound » et « Sound » (vers 10, 12) forment les rimes masculines, toutes étant parfaites ; les répétitions du mot constituent une structure symétrique — « side by side », « Blue to Blue », « Pound for Pound » (vers 2, 6, 10) ; les assonances intérieures en /ai/ « — is wīder than the sky » (vers 1) et en /i:/ « The Brain is deeper than the sea » (vers 9), les allitérations dans les deux derniers vers — « differ - do », « Syllable - Sound » enrichissent l'harmonie. Bref, les sons accompagnent le mouvement des pensées et font une mélodie délicieuse, révélant une confiance en soi comparable à celle de R. W. Emerson ou de Walter Whitman qui célébraient fièrement la gloire du grand esprit humain rivalisant avec Dieu. Voici deux traductions chinoises du poème ci-dessus.

Tableau 4.1 : Deux traductions de F 598.

<p><i>La version de Jiang Feng :</i> 头脑， / 比天空 / 辽阔 <i>The Brain — is wider than the Sky</i></p>	<p><i>La version de Pu Long :</i></p>
<p>头脑， / 比天空 / 辽阔 — 因为， / 把它们 / 放在 / 一起 — 一个 / 能包容 / 另一个 — 轻易， / 而且， / 还能 / 容你 — <i>Le cerveau, est plus vaste que le ciel —</i> <i>Car, si on les met ensemble —</i> <i>L'un peut contenir l'autre —</i> <i>Facilement, de plus, te contenir —</i></p> <p>头脑， / 比海洋 / 更深 — 因为， / 对比 / 它们， / 蓝对蓝 — 一个 / 能吸收 / 另一个 — 像水桶， / 也像， / 海绵 — <i>Le cerveau, est encore plus profond que l'océan —</i> <i>Car, si l'on oppose les deux, bleu à bleu —</i> <i>L'un peut absorber l'autre —</i> <i>Comme le seau d'eau, et, comme l'éponge —</i></p> <p>头脑， / 和上帝 / 相等 — 因为， / 称一称， / 一磅 / 对一磅 — 他们， / 如果有 / 区别 — 就像 / 音节， / 不同于 / 音响 — <i>Le cerveau, équivaut à Dieu —</i> <i>Car, si on les pèse, une livre à une livre —</i> <i>Entre eux, s'il y avait des différences —</i> <i>Ce serait comme la syllabe, distincte de la sonorité —</i></p>	<p>头脑， / 比天阔 — 因为， / 把它们 / 边靠边 — 一个 / 能把 / 另一个 / 容纳 — 多轻易 — / 把你 — / 也包含 — <i>Le cerveau, est plus vaste que le ciel —</i> <i>Car, les met côte à côte —</i> <i>L'un peut contenir l'autre —</i> <i>Tellement facilement — et toi — aussi —</i></p> <p>头脑， / 比海深 — 因为 — / 把它们 / 盛下 — / 蓝对蓝 — 一个 / 能 / 吸收 / 另一个 — 像海绵 — / 吸桶中水 — / 一般 — <i>Le cerveau, est plus profond que la mer —</i> <i>Car — les mettant dans les contenants — bleu à bleu —</i> <i>—</i> <i>L'un peut absorber l'autre —</i> <i>Comme l'éponge — absorbe l'eau dans le seau —</i></p> <p>头脑 — / 正好是 / 上帝的 / 重量 — 因为， / 把它们 / 掂一掂， / 八两半斤 — 如果 / — 有所 / 不同 — 就像 / 音节 / — 有别于 / 声音 — <i>Le cerveau — est exactement du poids de Dieu —</i> <i>Car, les soupesant, huit liang et demi jin —</i> <i>Si — il y a quelque différence —</i> <i>Ce serait comme la syllabe — distincte du son —</i></p>

Bien que les vers soient réguliers, que la mesure soit bien définie, on voit que les traductions chinoises sont en vers libres, conformément à la pratique courante dans la traduction des poèmes anglais. Nous ajoutons les barres obliques “/” dans les textes en chinois, marquant les pauses naturelles qui divisent les vers en syntagmes, ou groupes phonétiques-sémantiques de deux, trois, ou quatre caractères. Ces groupes ressemblant aux pieds dans les vers originaux confèrent au poème un rythme agréable à l’oreille. Cet ajout de barres s’opère en suivant le procédé nommé “以顿代步” (*yi dun dai bu*)⁸⁰, une méthode proposée par le traducteur-poète chinois Bian Zhilin 卞之琳 (1910-2000) et appliquée par Jiang Feng consciemment pour transposer le rythme de l’original (Jiang Feng : 2009, 3-4). Le procédé consiste à « substituer aux pieds les *pauses* ou les *césures* (*dun* 顿) » entre les groupes phonétiques-sémantiques de deux, trois ou quatre caractères, produisant ainsi un rythme mesuré et une musicalité qui ressemblent à ceux des poèmes prémodernes chinois, même si ces vers n’ont pas la même structure que les vers réguliers⁸¹. En fait, Jiang Feng est le seul à appliquer consciemment le procédé “以顿代步” ; c’est dans le but d’effectuer une confrontation que nous marquons de la

⁸⁰ Ce procédé nommé “以顿代步” (*Yi dun dai bu*) est proposé et pratiqué par Bian Zhilin 卞之琳 (1910-2000), traducteur-poète qui a traduit des poètes anglais et français comme Blake, Paul Valéry, etc. Ses pensées traductologiques influencent fortement la pratique traduisante et les réflexions traductologiques de Jiang Feng, qui décrit ainsi le procédé « substituer aux pieds les pauses ou les césures » (“以顿代步”, *Yi dun dai bu*) : « (en ce qui concerne la traduction des poèmes en anglais vers le chinois, c’est) substituer les naturels groupes phonétiques-sémantiques divisés par les ‘pauses’ (‘césures’) aux ‘pieds’ des poèmes anglais composés des deux ou trois syllabes atoniques ou toniques, conférant ainsi le rythme (au texte traduit) ; ainsi que conserver en même temps les rimes de l’original, de sorte de garder la forme de l’original. [...] »

C’est une traduction en paraphrase par nous ; le Texte original est : “(就英诗汉译而论, 是)用汉语中以语义为核心的自然音组为‘顿’去顶替英诗中二至三个轻重音结构成的‘音步’, 以形成节奏, 并同时保持原作韵式, 以存原作之形. [...]” Voir Jiang Feng (2009). *Recueil des essais sur la traduction littéraire par Jiang Feng (Jiang Feng lun wenxue fanyi zixuan ji 江枫论文学翻译自选集)*. Wuchang : Wuhan University Press. P. 3-4.

⁸¹ Parmi les formes des poèmes traditionnels chinois, les plus régulières sont les quatrains (Jueju 绝句, un quatrain en vers de cinq ou sept caractères) et les poèmes codifiés (Lüshi 律诗, deux quatrains en vers de cinq ou sept caractères). Le premier, lorsqu’il est pentasyllabique, présente une structure comme « 床前/明月光, // 疑是/地上霜 », deux premiers vers du poème célèbre *Réflexion dans la nuit tranquille (Jing Ye Si 静夜思)* de Li Bai 李白 (701-762) ; le deuxième, soit heptasyllabique, présente une structure comme « 为人性僻/耽佳句, // 语不惊人/死不休 » ou « 为人/性僻/耽佳句, // 语不惊人/死不休 », deux premiers vers du poème *Sur le fleuve un instant l’eau agit comme la mer, d’où ce court récit (Jiangshang zhi shuiru haishi liao duanshu 江上值水如海势聊短述)* de Du Fu 杜甫 (712-770). Li Bai 李白 et Du Fu 杜甫 sont deux plus grands poètes chinois de la dynastie Tang.

même manière les vers de Pu selon leur propre rythme, leurs groupes phonétiques-sémantiques et leurs pauses naturelles. Nous allons analyser d'autres poèmes en suivant cette même approche.

En opposant la version de Jiang à celle de Pu, nous trouvons que la première présente un schéma plus régulier : les vers 1, 3 de chaque quatrain sont divisés en trois syntagmes par deux pauses (*dun* 顿), les vers 2, 4, en quatre syntagmes par trois pauses, sauf le vers 8 qui a trois syntagmes, deux pauses. Cela constitue une alternance entre les vers impairs et les vers pairs que le traducteur substitue à l'alternance de tétramètre et de trimètre dans l'original. Ses vers sont d'ailleurs concis et d'une longueur analogue, chaque syntagme a deux ou trois caractères, ce qui forme une cadence proche des vers iambiques de l'original.

Les vers de Pu ont une longueur plus variée. Divisés par un, deux ou trois pauses en syntagmes de deux, trois, ou quatre caractères, ils ont l'air moins réguliers et moins rythmés que ceux de Jiang. Pu se soucie lui aussi de la prosodie : il fait rimer ses vers à l'instar de l'original ; il compose un parallélisme entre le vers 1 et le vers 5 : « 头脑, /比天阔 », « 头脑, /比海深 » ; chacun a cinq caractères divisés par une pause, or, le rythme se distingue des autres vers qui ont une longueur moyenne de huit caractères et deux ou trois pauses naturelles.

Pour recréer les tournures parallèles : « put them side by side », « hold them — Blue to Blue » et « Heft them — Pound for Pound », Pu emprunte trois expressions « 边靠边 » (côté à côté), « 蓝对蓝 » (bleu à bleu), « 八两半斤 » (huit liang et demi jin) qui forment chacune une symétrie visuelle et sonore ; un parallélisme similaire à l'original.

Chez Jiang, le vers 2 est rendu par « 因为, 把它们放在一起 — » (car, si on les met ensemble —), la première paire « side by side » est donc perdue ; il essaie néanmoins de transmettre les autres par « 蓝对蓝 » (bleu à bleu) et « 一磅对一磅 » (une livre à une livre).

Pu utilise à plusieurs reprises la syntaxe construite avec la particule « 把 *ba* » (dérivé du verbe « rendre » ou « prendre »), ce qui alourdit un peu le texte et atteint le rythme et le style lapidaire dickinsonien :

Le vers 2 : 因为, / 把它们 / 边靠边 —

(Car, les met côte à côte —)

Le vers 6 : 因为 — / 把它们 / 盛下 — / 蓝对蓝 —

(*Car — les mettant dans les contenants — bleu à bleu —*)

Le vers 10 : 因为, / 把它们 / 掂一掂, / 八两半斤 —

(*Car, les soupesant, huit liang et demi jin —*)

Le vers 3-4: 一个 / 能把 / 另一个 / 容纳 —

多轻易 — / 把你 — / 也包含 —

(*L'un peut contenir l'autre —*

Tellement facilement — et toi — aussi —)

Jiang n'emprunte cette syntaxe qu'une fois (le vers 2 : « 因为, 把它们放在一起 — »); il enlève d'ailleurs le pronom complément « 它们 » (les) dans le vers 10, donnant un vers plus léger : « 因为, 称一称, 一磅对一磅 — » (Car, si on les pèse, une livre à une livre —).

En effet, si l'on utilise la syntaxe courante en chinois, en mettant les compléments après le verbe et en supprimant la particule « 把 *ba* », le texte sera plus naturel et plus concis, comme le montrent les vers 3-4 de Jiang :

一个 / 能包容 / 另一个 —

轻易, / 而且, / 还能 / 容你 —

(*L'un peut contenir l'autre —*

Facilement, de plus, te contenir —)

Le choix du mot n'est pas moins délicat que celui de la syntaxe.

Le mot « beside » du vers 4 pose un problème. Polysémique, il signifie « à côté de » ou « en plus de » (the Sky) ; rimé avec le mot « side » du vers 2, il est un élément prosodique à transposer dans la traduction. Jiang le rend par « 还 *hai* » (encore, en plus de, sauf, aussi) qui constitue une redondance avec le mot « 而且 » (mais aussi, et) qui correspond à « and ». Pu choisit quant à lui le caractère « 也 *ye* » (aussi, également, et) qui contient les significations de « and » et de « beside ». La rime est remplacée par le dernier caractère du vers : chez Jiang, « 起 *qi* - 你 *ni* » (ensemble - toi) ; chez Pu, « 边 *bian* - 含 *han* » (côté - contenir).

Dans les vers 7 et 8, la relation entre le cerveau (« The Brain ») et la mer (« the Sea ») est comparée à celle qui lie l'éponge avec le seau : le cerveau absorbera la mer de la même façon que l'éponge absorbe le seau (« The one the other will absorb — / As Sponges — buckets —

do — »). Chez Jiang, le vers 8 est rendu par « 像水桶，也像，海绵 — » (comme le seau d'eau, et comme l'éponge), un faux sens. Il semble qu'il inverse les deux mots pour faire rimer le caractère « 绵 mian » avec « 蓝 lan » du vers 6. Ici, il enfreint ses propres principes selon lesquels il faut se garder de « compromettre le sens en changeant les mots pour faire rimer les vers », car la rime est purement « décorative » et ne constitue qu'un des éléments de la prosodie (Jiang Feng : 2009, 4)⁸². En fait, le transfert exact du sens ne s'oppose pas forcément à celui de la rime, par exemple, « 像海绵 / — 把桶中水 / 吸干 — » (Comme l'éponge, absorbe l'eau du seau), le caractère « 干 gan » rime avec « 蓝 lan » (vers 6).

Le thème du « sublime » culmine au dernier quatrain où Dickinson écrit : « The Brain is just the weight of God » (vers 9). Ainsi, le cerveau, plus vaste que le ciel et plus profond que la mer, a le même poids que Dieu. Jiang propose « 头脑，和上帝相等 — » (Le cerveau, équivaut à Dieu), indiquant au vers suivant que c'est sur le plan du poids qu'on compare le cerveau à Dieu ; Pu calque le vers pour produire un énoncé peu idiomatique en chinois dont la translittération en français serait quelque chose comme « Le cerveau — est exactement du poids de Dieu). Le chinois, dont la syntaxe est assez souple, permettrait pourtant d'autres formulations plus naturelles (idiomatiques) et tout aussi rimées, comme : « 头脑/— 和上帝/重量/相等 » (Le cerveau — et Dieu ont le même poids) ou « 头脑/— 和上帝/一样重 » (Le cerveau — pèse le même poids que Dieu).

Dans le vers 6 de Pu, le mot « hold » est rendu par « 盛下 » (contenir, mettre dans un contenant), probablement sous la suggestion des mots « sea », « sponges » et « buckets ». La solution de Jiang « 对比它们 » (comparer les) met plutôt l'accent sur la comparaison. Cette dernière expression est moins figurée, moins concrète. Il serait difficile de dire laquelle constitue

⁸² Voir Jiang Feng (2009). *Recueil des essais sur la traduction littéraire par Jiang Feng (Jiang Feng Lun Wen Xue Fan Yi Zi Xuan Ji 江枫论文学翻译自选集)*. Wuchang : Wuhan University Press. P. 4. Les citations sont traduites en paraphrase par nous : « [...] Lorsqu'une reproduction atteint le transfert du sens, il ne faut pas compromettre le sens en changeant les mots pour rimer les vers. Car la rime, dans la plupart des occasions, est décorative ; et la rime en fin du vers n'est pas le seul, au moins pas le principal, élément de la prosodie ; ladite forme n'est pas seulement la rime de pied ». Le texte original est suivant : “[...] 当照搬有损于内容的表达时，又不必易词就韵，因词害意。因为韵，在大多数场合，是装饰性的，而脚韵，并不是语言韵律唯一的，甚至不是首要的，构成因素，所谓形，也绝不仅指脚韵。”

la meilleure option, car la différence est très subjective ; chaque lecteur aurait raison de préférer l'une ou l'autre.

Pu propose de traduire le vers 10 en « car, les soupesant, huit liang et demi jin » (une traduction littérale du texte « 因为, / 把它们 / 掂一掂, / 八两半斤 »)⁸³, il rend ainsi les six mots monosyllabiques de l'original par un énoncé de douze caractères dont trois (« 把它们 » : prendre les) pourraient être enlevés sans compromettre le sens. Certaines tournures utilisées appartiennent au registre familier, même aussi vulgaire que celui des expressions entendues dans des spectacles drôles ; notamment, « 掂一掂 » (peser les dans la main), « 八两半斤 » (huit *liang* et demi *jin*), l'inversion de la locution « 半斤八两 » (sémantiquement correspondant à « c'est du pareil au même ») pour faire rimer le caractère « 斤 *jīn* » avec « 音 *yīn* » au dernier vers. Cela est en contraste avec le ton sérieux de l'original.

Contrairement à beaucoup d'autres, le poème F 598 est tout à fait intelligible et son interprétation est donc moins sujette aux variations. Ainsi, le traducteur peut se concentrer sur la recreation du style, de l'expressivité et de la musique. Héritiers d'une tradition poétique de trois mille ans⁸⁴, les traducteurs chinois apprécient la prosodie et les rimes. Par ailleurs, la langue chinoise offre assez de ressources pour recréer la musique et l'harmonie propres à l'écriture poétique. Pour traduire ce poème-ci, par exemple, on peut aisément faire des rimes tout en conservant un rythme comparable à celui de l'original. Toutefois, ces versions nous déçoivent un peu à cause des choix lexicaux, de la syntaxe lourde et des glissements sémantiques dus aux efforts effectués pour transposer les rimes. Ces écueils nous rappellent à nouveau la difficulté de traduire les textes de poésie due à « l'union inséparable du sens et de la sonorité, du signifié et du signifiant » (Ricœur : 2016, 5). On peut scruter à la loupe chaque élément qui contribue à la poéticité du texte afin de le transférer dans la traduction ; mais aucun élément en soi, qu'il soit formel ou sémantique, ne peut créer à lui seul un texte poétiquement viable. Le défi consiste

⁸³ Le vers en chinois est “因为, / 把它们 / 掂一掂, / 八两半斤 —”. « 两 » (*liang*), « 斤 » (*jin*) sont les unités de poids chinois; « 斤 » (*jin*) équivaut à la moitié d'un kilogramme ; et jadis, « 两 » (*liang*) équivalait à une seizième de « 斤 » (*jin*). Alors, on disait que huit *liang* équivalent à demi *jin* ; d'où l'idiome « 半斤八两 » qui signifie deux choses exactement pareilles.

⁸⁴ *Livre des Poèmes (Shi Jing 诗经)*, la première anthologie de l'Antiquité, date du XI^e siècle av. J.-C.

donc à transférer tous les éléments poétiques, mais aussi à les organiser dans une unité harmonieuse.

Voyons trois versions du poème F 1286 qui est aussi accessible que le F 598.

*There's no Frigate like a Book
To take us Lands away
Nor any Coursers like a Page
Of prancing Poetry —
This Traverse may the poorest take
Without oppress of Toll —
How frugal is the Chariot
That bears the Human soul —*

Dans ce poème que l'on pourrait intituler « Ode à la poésie », Dickinson célèbre le livre et la poésie. Les huit vers se divisent en deux quatrains réguliers. Ils sont composés de tétramètres et trimètres iambiques et de vers pairs rimés ; à l'exception du vers 4 (cinq syllabes dont deux accentuées), du vers 7 (sept syllabes dont deux accentuées), de l'analogie de dernières voyelles (mais pas rimées) du vers 2 et du vers 4 : « away - Poetry ».

Ce poème jouit d'une grande popularité auprès du lecteur chinois qui apprécie la valeur de la lecture et la métaphore filée associant la lecture à un voyage. Parmi les trois versions, celle de Jiang est recueillie dans une anthologie recommandée aux élèves des écoles primaires (*Selected Chinese and foreign poems for children, Zhongwai ertong shi jingxuan* 中外儿童诗精选)⁸⁵.

⁸⁵ L'anthologie évoquée est *Selected chinese and foreign poems for children (Zhongwai ertong shi jingxuan* 中外儿童诗精选), parmi la collection *New Chinese Course Standard (Yuwen xinkebiao bidu congshu* 语文新课标必读丛书. 小学部分) Les auteurs recueillis sont Ye Shengtao 叶圣陶, Guo Moruo 郭沫若, etc. Shanghai : Shanghai People Arts Presse. 2008.

Tableau 4.2 : Trois versions de F 1286.

<p><i>La version de Yu Guangzhong :</i> 书 <i>Livre</i></p>	<p><i>La version de Jiang Feng⁸⁶ :</i> 没有一艘船能像一本书 <i>Nul bateau ne ressemble à un livre</i></p>	<p><i>La version de Pu Long :</i></p>
<p>没有 /大帆船 /能像 /一卷书 将我们 /送到 /异乡， 也没有 /任何 /骏马 /像一页 奔腾 /跳跃 /的诗章。 <i>Nul grand voilier ne ressemble à un volume</i> <i>Qui nous conduit à la contrée lointaine,</i> <i>Ni coursier ne ressemble à une page</i> <i>de poésie galopant et sautant.</i> 最穷的 /人们 /也能作 /此游， 而不受 /关税的 /威逼； 载运这 /人类 /心灵的 /车辆 取费是 /何等 /便宜！ <i>Les plus pauvres pourraient voyager ainsi,</i> <i>Sans être menacés par les droits de douane;</i> <i>La voiture qui véhicule le cœur de l'humanité</i> <i>Perçoit si peu de droits !</i></p>	<p>没有 /一艘船 /能像 /一本书 也没有 /一匹 /骏马 /能像 一页 /跳跃着的 /诗行 /那样 把人 /带往 /远方 — <i>Nul bateau ne ressemble à un livre</i> <i>Ni coursier ne ressemble à</i> <i>Une page de vers sautants</i> <i>Qui amène les gens au lointain</i> 这渠道 /最穷的人 /也能走 不必为 /通行税 /伤神 — 这是 /何等 /节俭的 (/)车 承载着 /人的 /灵魂 — <i>Cette voie, les plus pauvres peuvent l'emprunter</i> <i>Sans se soucier du péage</i> <i>Quelle voiture économique est-elle</i> <i>Qui véhicule l'âme de l'être humain —</i></p>	<p>何物 /带咱 /去远方 一艘 /快艇 /不如 /一本书 就是 /千里马⁸⁷ /也赶不上 一首 /欢快 /奔腾 /的诗 — <i>Quoi nous amène au lointain</i> <i>Un navire rapide n'est pas aussi bon qu'un livre</i> <i>Même un bon cheval qui peut courir mille Li une journée n'est pas aussi bon</i> <i>Qu'un poème joyeux et galopant —</i> 这种路 /最穷的人 /也能走 不会受 /通行税的 /阻碍 — 这种车 /运载 /人的 /灵魂 这是 /多么的 /节省。 <i>Ce genre de chemin, les plus pauvres peuvent l'emprunter</i> <i>Sans être entravé par le péage —</i> <i>Ce genre de voiture véhicule l'âme de l'être humain</i> <i>Quel économique elle est.</i></p>

⁸⁶ Ce poème traduit par Jiang se trouve dans l'anthologie *Les nuits orageuses, les nuits orageuses* 暴风雨夜，暴风雨夜, une anthologie de la traduction de Jiang Feng, publié par l'Éditions de l'Industrie Mécanique (机械工业出版社) en 2010.

⁸⁷ Le terme « 千里马 » est une expression idiomatique chinoise qui désigne un bon cheval qui peut courir mille li, soit 500 kilomètres, pendant une journée. « 里 » (li) est une unité de mesure chinoise qui équivaut à 500 mètres, c'est-à-dire, un demi kilomètre.

Les trois versions présentent différents rythmes. Chez Yu, les vers comprenant trois pauses (et quatre syntagmes) alternent avec des vers de deux pauses (trois syntagmes). Chaque syntagme a deux ou trois caractères. Les trois premiers vers de Jiang ont trois pauses (quatre syntagmes) et à partir du vers 4, tous les vers ont deux pauses (trois syntagmes) sauf le vers 7 puisqu'on peut diviser le syntagme « 节俭的车 » en deux. La plupart des syntagmes ont deux ou trois caractères, sauf quelques-uns qui en ont quatre. Pu procède encore différemment : dans le premier quatrain, les vers de deux pauses (trois syntagmes) alternent avec ceux de trois pauses (quatre syntagmes) ; dans le second, les vers de deux pauses (trois syntagmes) dominent, à l'exception de l'avant-dernier qui comporte trois pauses. Toutes les versions se présentent en deux quatrains et comportent des vers pairs rimés, excepté le premier quatrain de Pu qui fait rimer les vers 1 et 3.

De plus, chacun change un peu l'ordre des vers : Jiang met le vers 2 « 把人带往远方 » (... amène les gens au lointain) à la fin du quatrain 1, ainsi transfère exactement le sens de ces vers : le livre et la poésie emmènent les gens en pays lointains, tout comme la frégate et le coursier. Dans la version de Yu, l'ordre original est gardé. Ainsi, nous entendons par les vers 3 et 4 seulement la métaphore du coursier ; l'idée que "la poésie-coursier emmène le lecteur en pays lointains" est implicite. Pu déplace le vers 2 au début du quatrain et, recrée à peu près le même sens que la solution de Jiang. Il transforme toutefois la phrase affirmative en une interrogation, ce qui modifie le sens original. La formulation choisie est d'ailleurs très vulgaire, et en rupture complète avec le registre soutenu et le ton noble du poème. On peut y voir un idiolecte de ce traducteur qui a régulièrement tendance à insérer dans son texte des mots ou des propos du registre familier, voire vulgaire. Les vers et tout le poème ont donc l'air d'une parodie, d'une trahison à l'égard du style original.

Yu transpose l'ordre des deux derniers vers. Il place la subordonnée relative « 载运这人类心灵的车辆 » (La voiture qui véhicule le cœur de l'humanité) avant l'exclamation « 取费是何等便宜 ! » (Perçoit si peu de droits !). Son choix est conforme à la coutume langagière chinoise et permet de faire rimer le vers 6 avec le vers 8 : « 逼 bī -宜 yí ». Pu propose la même solution avec une autre formulation. Seul Jiang garde la syntaxe et l'enjambement de l'original, satisfaisant aussi l'exigence de la rime. Le dernier vers « That bears the Human Soul — » est en

fait le plus important du poème. Jiang propose « 承载着人的灵魂 — » (véhicule l'âme d'humain —) pour conclure le poème, le tiret ouvrant l'imagination, suggérant un voyage à l'infini avec le livre et la poésie. Ni la version de Yu ni celle de Pu ne transmettent cet effet.

Il est bien reconnu que Dickinson prend la peine de choisir des mots dont les nuances comptent pour l'expression des pensées et des sentiments. Yu, lui-même poète, a aussi l'habitude de chercher les meilleurs mots pour ses pensées, une pratique courante qualifiée de “炼字”(lian zi, « affiner le caractère ») chez les anciens poètes chinois. Ses solutions pour les termes « frigate », « coursers » et « prancing poetry » sont exactes, élégantes et agréables à l'oreille, ce qui distingue sa version des autres par son élégance et sa qualité musicale.

À l'échelle syntaxique, la poète recourt fréquemment à l'inversion et à l'enjambement afin de satisfaire l'exigence métrique ou pour la mélodie. Nous remarquons plus haut que Jiang Feng garde mieux le sens et le rythme de l'original, tout en modifiant l'ordre ou les structures syntaxiques. Ces observations rappellent encore la relation étroite entre le fond et la forme. Ainsi, c'est la combinaison des éléments sémantiques et prosodiques qui compte dans la création et la traduction de la poésie.

Nous avons examiné jusqu'ici le mètre et sa transposition dans les traductions. Comme toutes les versions sont en vers libres, il semble que la transposition du schéma métrique ne joue pas un grand rôle. Signalons que Jiang Feng est le seul à appliquer le procédé consistant à « substituer des pauses aux pieds » (“以顿代步”). Les deux autres traducteurs ne mentionnent aucun procédé ni n'expliquent leur stratégie. Néanmoins, leur version a chacune un rythme poétique. Celle de Yu est plus mélodieuse, sans doute parce qu'il met l'accent sur la syntaxe et le rythme des poèmes chinois prémodernes (Yu Guangzhong : 2014, 5-14) et sur la transposition de la prosodie en traduisant les poèmes en anglais (Yu Guangzhong : 1980, 39-41). En revanche, la rime est plus visible et “audible” dans toutes les versions ; les vers portent parfois la trace des efforts effectués pour produire les rimes.

4.2.2 Nuances de rimes, nuances de sens

Outre l'affinité avec l'hymne, la poésie de Dickinson a une parenté avec la comptine et la ballade. Quel que soit leur schéma métrique, tous ces genres sont en vers rimés. C'est en fait

une caractéristique partagée par presque tous les poèmes depuis l'Antiquité, y compris les vers les plus anciens en chinois. Le mètre des poèmes anglais ne se perçoit que pour les initiés spécialisés en littérature anglaise, mais la rime est plus visible ou *audible* pour le lecteur ordinaire. Lorsque la transposition du mètre se heurte à la différence tranchée du mètre entre les poèmes anglais et ceux en chinois, la transcription des rimes s'effectue plus aisément. Enfin, ce n'est pas surprenant que le traducteur, comme le lecteur ordinaire, prête plus d'attention à la rime et s'efforce plus de la transposer dans sa version.

Nous remarquons deux tendances chez Dickinson en ce qui concerne sa disposition de rimes : d'une part, elle utilise aussi bien l'allitération, l'assonance que la rime finale pour enrichir la musicalité du texte ; d'autre part, elle ne fait pas toujours rimer "correctement" ses vers. Autrement dit, ceux-ci contiennent souvent des rimes imparfaites ou insuffisantes. Certains croient que chaque disposition de rimes a un effet propre, que les caractéristiques des rimes reflètent une intention. Ainsi différentes dispositions créeront des nuances de sens et des émotions différentes (Zhou Jianxin 周建新 : 2004, 83-110). Qu'ils partagent ces idées ou souhaitent simplement rester fidèles au texte original, les traducteurs cherchent à reproduire la disposition originale des rimes. Lorsqu'il manque de techniques correspondantes dans la langue chinoise, ils retournent à d'autres procédés propres à celle-ci pour compenser la perte éventuelle.

Si la rime demeure courante autant dans la poésie anglaise que dans la poésie chinoise, la dernière a un système *sui generis* distinct. Les caractères chinois étant monosyllabiques, leur prononciation est représentée par une transcription phonétique en pinyin. Le pinyin d'un caractère est une syllabe composée d'une consonne et d'une voyelle, ou d'une seule voyelle⁸⁸. Voici les transcriptions phonétiques en pinyin de certains caractères : « 美 » měi ; « 真 », zhēn ; « 安 », ān ; « 爱 », ài ; les deux premières sont composées d'une consonne et d'une voyelle. Dans la poésie chinoise, la rime est formée par l'identité de la voyelle des derniers caractères dans deux ou plusieurs vers ; parfois, les caractères contenant les voyelles analogues seront aussi

⁸⁸ Ici, « une consonne » ou « une voyelle » ne sont pas les lettres dans le système de transcription phonétique en pinyin qui ressemble à l'alphabet français. Chacune de ces notions désigne, en fait, une unité phonétique correspondant à un son, par exemple, les consonnes « ch », « sh » ou « zh » composées de deux lettres consonnes ; les voyelles « ai », « an », « ao », « ei », « en » ou « eng » composées de deux ou trois lettres voyelles, etc.

considérés rimés, par exemple, /in/, /en/ et /un/ ; /in/ et /ing/; ou /ü/ et /i/; etc., ce qui ressemble tout à fait à la rime pauvre en anglais ou en français. La disposition des rimes finales suit en général le schéma AABA ou ABCB, sans les rimes embrassées ou croisées que l'on trouve en anglais et en français. Les concepts d'« allitération » ou d'« assonance » n'existent pas, mais le poète chinois dispose de techniques qui correspondent à ces figures de style : “双声” shuangsheng et “叠韵” dieyun ; littéralement la double consonne et la répétition de voyelle. Il s'agit de cas où les syllabes qui correspondent aux deux caractères d'un mot partagent une consonne ou une voyelle. Cela ajoute encore à la musicalité des poèmes chinois. Toutes ces ressources⁸⁹, heureusement, offrent des solutions potentielles pour transcrire la musique des poèmes de Dickinson.

Voyons le poème F 112 écrit en 1859 et publié anonymement en 1864 qui privilégie les rimes et d'autres formes d'homophonies.

*Succes is counted sweetest
By those who ne'er succeed,
To comprehend a nectar
Requires sorest need.*

*Not one of all the purple Host
Who took the Flag today
Can tell the definition
So clear of Victory*

*As he defeated — dying —
On whose forbidden ear
The distant strains of triumph
Burst agonized and clear !*

⁸⁹ L'harmonie des tons des caractères entre les vers consécutifs est également des éléments prosodiques très importants de la poésie traditionnelle chinoise. Dans l'écriture des poèmes modernes, les exigences à propos des tons ne sont plus respectées. Les tons constituent encore une ressource de la musicalité ; toutefois, le traducteur ne prête plus attention à cet aspect dans la traduction. Donc nous n'observons pas les tons des textes analysés.

Dans ses poèmes, Dickinson use fréquemment des paradoxes et oppositions. Ici, elle explique que le perdant est celui qui apprécie le mieux la douceur du succès, qu'il faut la privation douloureuse pour savourer le nectar : un thème qu'elle reprend plusieurs fois, par exemple, dans les poèmes F 93 et F 283 :

Water, is taught by thirst,

...

Transport — by Throe — (F93, vers 1, vers 3)

Defeat — whet Victory — (F 283, vers 19)

...

'Tis Beggars — Banquets — can define —

'Tis Parching — vitalizes Wine — (F 283, vers 22-23)

Le poème suit un patron métrique composé d'une alternance de tétramètres et de trimètres iambiques. En plus des rimes finales ABCB, de nombreuses allitérations et assonances retentissent à l'intérieur ou entre les vers, accentuant les sentiments suscités par le vif contraste. Le vers 1 présente d'abord une allitération « Success - sweetest ». Les consonnes /s/ (marquée en gros) et /k/ (souligné) dominent le premier quatrain et réapparaissent à travers le poème. Le thème du succès et de la défaite se développe dans les quatrains suivants, avec l'opposition des nobles triomphants tenant le drapeau au soldat défait perdant sa vie. La consonne /f/ se présente à cinq reprises jusqu'à la fin, enrichissant la symphonie des sons. L'allitération « **d**efeated-**d**ying » dans le vers 9 évoque la pesanteur de la défaite et de la mort ; la dernière consonne /k/ (« clear ») jaillit après les /s/ consécutifs « distant - strains - burst », faisant ressortir la sonorité du chant triomphant dans l'oreille du défait cédant au mutisme mortel.

Face à une telle qualité musicale, les traducteurs ont puisé dans toutes les ressources que fournit la langue chinoise :

Tableau 4.3 : Les trois versions de F 112.

<i>La version de Yu Guangzhong :</i>	<i>La version de Jiang Feng :</i>	<i>La version de Pu Long :</i>
成功 Succès	成功的滋味最甜 Le goût du succès est le plus doux	
成功在从未成功的人们，	成功的滋味最甜 —	从未取得成功的人们

<p>才是最<u>最</u>的甜蜜。 要<u>真</u>正体会甘酿的滋味， 还需经最苦的迫切。</p> <p><i>Le Succès n'est que pour ceux qui n'aient jamais réussi, Le plus, le plus doux. Pour bien savourer le goût du nectar, Il faut l'urgence la plus douloureuse.</i></p> <p>在今日掌握胜利之旗的 紫衣<u>袞袞</u>的诸公， 无人能如此清楚地解释 胜利的精确内容，</p> <p><i>Parmi de nombreux nobles habillés en pourpre qui tiennent le drapeau de la victoire, Personne ne peut expliquer aussi clairement L'exact contenu de la victoire,</i></p> <p>像那战败而垂死的人， 在他无缘的耳旁， 迸发出远处凯旋的乐声， 分外地痛心而响亮。</p> <p><i>Que celui qui est défait et mourant, Près de ses oreilles malchanceuses, Retentit la musique lointaine du triomphe, Extraordinairement déchirant et fort sonore.</i></p>	<p>从未成功者<u>认为</u>。 有急切的渴求， 才能品出蜜的甘美。</p> <p><i>Le goût du succès est le plus doux — Considèrent ainsi ceux qui n'aient jamais réussi. C'est la soif la plus impatiente, Qui ressortit la douceur du miel.</i></p> <p>今日<u>执掌</u>大旗的 <u>袞袞</u>诸公队列里 没人能像他那样<u>真切</u> 道出胜利的<u>真谛</u>。</p> <p><i>Aujourd'hui, Retenant le grand drapeau Au rang de nombreux nobles Personne ne peut dire aussi exactement que lui la vérité de la victoire.</i></p> <p>他，战败，垂<u>死</u>— 失聪的耳边突然响起 <u>遥远</u>的凯歌旋律 极端痛苦而<u>清晰</u>！</p> <p><i>Lui, défait, mourant — Après de ses oreilles sourdes, résonne soudainement La mélodie du triomphe très lointaine Extrêmement douloureuse et claire!</i></p>	<p>认为成功最为<u>甜蜜</u>。 欲品味玉液琼浆 只有你迫切急<u>需</u>。</p> <p><i>Ceux qui n'ont jamais réussi Considèrent le succès comme le plus doux. On ne peut savourer le nectar Que lorsqu'il en a besoin urgent.</i></p> <p>紫袍裹身的诸公 如今<u>执掌</u>着大旗 谁也说不清楚 胜利的<u>确切</u>含义</p> <p><i>Les nobles habillés en pourpre Qui actuellement tiennent le grand drapeau aucun ne dit clairement L'exact sens de la victoire</i></p> <p>他 — <u>奄奄</u>一息的败将 — 耳朵已经<u>颓唐</u> 忽又迸发出<u>遥远</u>的凯歌 如此痛苦<u>嘹亮</u>！</p> <p><i>Lui — le défait dans son dernier souffle — Dont les oreilles sont déjà lasses Soudainement retentit le chant lointain du triomphe Si douloureux et fort sonore!</i></p>
---	--	---

La rime parfaite « succeed-need » dans le quatrain 1 n'est transposée que par Jiang (为 wei - 美 mei), mais l'assonance avec la voyelle /i :/ « sweetest-succeed-need » disparaît. La rime insuffisante « today-victory » du quatrain 2 et la rime parfaite « ear-clear » du dernier quatrain deviennent, dans les trois versions chinoises, des rimes parfaites, suivant la disposition ABCB. Quant à l'allitération et la consonance, nous remarquons quelques efforts de compensations :

Yu choisit par exemple des mots d'une double consonne (“双声”) ou ceux d'une répétition de voyelle (“叠韵”), comme « 真正 » zhēnzhēng (vers 3) dont les syllabes qui correspondent aux deux caractères ont une consonne identique, ou le dernier mot « 响亮 » xiǎngliǎng dont les syllabes correspondant aux deux caractères partagent la voyelle [iang] et riment avec « 旁 » páng (vers 10). En outre, la répétition du caractère se présente deux fois : « 最最 zui zui » (vers 2) et « 袞袞 gun gun » (vers 6).

Chez Jiang, les voyelles semblables de la prononciation des caractères « 死 si » (vers 9) et « 律 lǜ » (vers 11) participent à la rime /i/ dans les deux derniers quatrains (« 里 li - 谛 di - 起 qi - 晰 xi ») ; les derniers mots des vers 7, 8 : « 真切 **zhēn** qiē » et « 真谛 **zhēn** dì » partagent le caractère « 真 zhen » ; les mots « 执掌 zhí zhǎng » (vers 5), « 遥远 yáo yuǎn » (vers 11) relèvent de la double consonne (“双声”) ; la répétition du caractère « 袞袞 gun gun » se trouve aussi dans le vers 6.

Pu fait rimer les trois quatrains : « 蜜 mī - 需 xū », « 旗 qí - 义 yì », « 将 jiāng - 唐 tāng - 亮 liàng », la première rime est imparfaite. La deuxième partie comporte cinq doubles consonnes⁹⁰ et le caractère « 奄 yān » se répète dans l'idiome « 奄奄一息 yān yān yī xī ». Sa version contient plus de syntagmes de quatre caractères, ce qui lui confère un rythme plus lent que les autres traductions.

Quel que soit son effet, la rime, selon Jiang Feng (2009 : 15-19), aurait une fonction purement décorative ; les efforts de la transposer seront supplémentaires ou facultatifs comme ajouter des cerises sur le gâteau. Si c'était contestable de sous-estimer ainsi le rôle de la rime,

⁹⁰ Les doubles consonnes sont suivantes : « 执掌 zhí zhǎng », « 确切 què qiè », « 颓唐 tūi tāng », « 遥远 yáo yuǎn », « 嘹亮 liáo liàng ».

nous constatons que celle-ci est inséparable des sens et des sentiments que les vers représentent. Le *ratio difficilis* de traduire ce poème reste donc de transférer l'unité du son et des substances sémantique et affective. Cela sera illustré par les solutions des traducteurs sur les plans lexicale, syntaxique, etc.

La version de Yu étant la première à paraître, son influence est perceptible dans les deux autres, surtout sur le plan du vocabulaire. Yu rend l'expression « requires sores need » par « 还需经最苦的迫切 » (il faut l'urgence la plus douloureuse) ; le mot « 迫切 » signifie urgent, pressant, ardent, impératif, n'est toutefois pas l'équivalent exact de « need ». Pu et Jiang utilisent « 迫切 » et son synonyme « 急切 », fort probablement sous l'influence de leur prédécesseur. Mais, par la métaphore « To comprehend a nectar // requires sores need », la poète compare le succès au nectar et le désir de l'obtenir à une soif douloureuse, à un besoin absolu, mais insatisfait — sans être urgent ou pressé. Yu utilise le mot « 苦 » (douloureux) correspondant à « sores », Jiang recrée l'allusion à la soif : « 渴求 » (soif et désir brûlant), Pu garde l'idée du besoin : « 需 » (besoin) ; on peut effectivement combiner ces sens pour proposer une solution adéquate : « 最苦痛的渴求 » (le désir brûlant le plus douloureux).

Pour rendre « [...] of all the purple Host // who took the flag today », Yu propose « 在今日掌握胜利之旗的 // 紫衣袞袞的诸公 » (parmi les nobles habillés en pourpre // qui tiennent le drapeau de victoire). Ses collègues semblent s'être inspirés de cette solution et empruntent chacun le terme « 诸公 » (les nobles) et un de ses adjectifs épithètes : « 袞袞 » (nombreux) ; « 紫袍裹身的 » (habillé en pourpre). Dans sa traduction du vers 6, il fait allusion aux nobles orgueilleux qui prennent la puissance et la victoire (le drapeau) au prix de la vie de milliers de soldats. Le vers est aussi imagé et efficace que l'original ; or, l'adjectif et la subordonnée déterminatifs sont tous mis devant le nom « 诸公 », ce qui donne l'air lourd et déséquilibré, un défaut de langue traduite dénoncé par Yu lui-même (2014 : 138-139). Jiang utilise la même structure et ajoute « 队列里 » (au rang de [...]). Celle-ci ne nous semble pourtant pas nécessaire, d'autant qu'elle va à l'encontre de la concision chère à Dickinson.

D'autres tournures de Yu comme « 战败而垂死 » (défait et mourant) pour « defeated — dying — », « 远处凯旋的乐声 » (la musique lointaine du triomphe) pour « the distant strains

of triumph » sont aussi reprises par Jiang et Pu. La tournure « forbidden ear » nous rappelle l'expression homérique « l'ombre (*de la mort*) voila ses yeux »⁹¹ ; aucune des trois solutions (« 无缘的 » [malchanceuse], « 失聪的 » [sourde], « 颓唐 » [lasse]) ne véhicule ce sens que l'ouïe du soldat est privée par la mort qui l'approche. Les vers suivants montrent un autre contraste strident : la mélodie du triomphe éclate près de l'oreille privée de l'ouïe, l'air agonisé et clair. Le mot « agonized » évoque la grande douleur subite immédiatement avant la mort ; faute d'équivalent approprié, les traducteurs recourent tous à l'adverbe qui désigne la mesure de la douleur : « 分外地 (痛心) » (extraordinairement [déchirante]), « 极端 (痛苦) » (extrêmement [douloureuse]), « 如此 (痛苦) » (si [douloureuse]), affaiblissant l'effet du texte original. Yu et Pu proposent « 响亮 » *xiangliang* et « 嘹亮 » *liaoliang* (tous signifient sonore) pour le mot « clear », éventuellement pour rimer avec « 旁 pang » et « 唐 tang » de leur vers 10. Or, selon l'original, la musique parvenant du lointain est claire, mais pas nécessairement sonore. Jiang utilise « 清晰 » (clair, net, distinct) dont le nuance est plus proche de l'original, faisant rimer ce dernier vers avec le vers 10 (起 qǐ - 晰 xī).

À l'échelle syntaxique, une comparaison « No one [...] Can tell [...] so clear [...] as he [...] » traverse les deux derniers quatrains à l'aide de l'enjambement, des subordinés et des connecteurs logiques tantôt absents, tantôt peu utilisés dans la langue chinoise. Pour réactiver la comparaison, Yu emploie la structure « 无人能 [...] 像 [...] » (personne ne peut [...] comme [...]) et ajoute une virgule à la fin du quatrain 2. Jiang introduit d'abord un pronom « 他 » (il, le soldat défait, mourant) dans le vers 7 « 没人能像他那样真切 (/道出...) » (personne ne peut dire aussi exactement que lui) et le reprend au début du quatrain 3 décrivant la scène où le soldat battu entend le chant triomphant au bord de la mort. La version de Pu n'a aucun marqueur de la comparaison, de sorte que celle-ci disparaît.

La ponctuation participe également au mouvement des vers et facilite l'expression de la pensée. Sauf la virgule et le point du vers 2 et du vers 4 qui marquent la complétion d'un énoncé,

⁹¹ Voir Homère (2013). *Illiade*. Traduit par Jean-Louis Backès. Paris : Gallimard. P. 455, 457, 464, etc. Ce genre d'expressions se trouvent à plusieurs reprises dans l'épopée homérique : « un nuage l'aveugla./ Bleu sombre [...] » (Ibid : 456), etc.

l'absence de ponctuation dans plusieurs vers signale l'enjambement. Les tirets dans le vers 9 fonctionnent comme un zoom, sorte de gros plan du soldat moribond ; enfin, le point d'exclamation constitue une expression de profonde douleur. Yu n'utilise que la virgule et le point dans sa version. Dans celles de Jiang et Pu, les ponctuations de l'original sont quasiment toutes reproduites, ce qui permet de mieux rendre l'intonation.

Malgré son usage adroit de la rime et des autres techniques phoniques, Dickinson dévie souvent de la régularité conventionnelle. Dans le poème F 409, par exemple, elle insère la consonance « Gate - Mat » (vers 6, vers 8) ; la rime à l'œil « One - Stone » (vers 10, vers 12) parmi les parfaites rimes croisées, formant dans les trois quatrains un schéma ABAB, ABAB, ABAB. (le B désigne la syllabe proche, mais pas identique par rapport au B).

The Soul selected her own Society

Then — shuts the door —

To her divine Majority —

Present no more —

Unmoved — she notes the Chariots — Pausing —

At her low Gate —

Unmoved — an Emperor be kneeling

Upon her Mat —

I've known her — from an ample nation —

Choose One —

Then — close the Valves of her attention —

Like Stone —

Composé en 1862, une année prolifique de sa création poétique, le F 409 illustre son usage talentueux de la langue « saxonne ». La variation des rimes participe à l'expression des pensées et des émotions. Certains supposent que la « Society » sélectionnée par l'âme serait un amant mystérieux, l'âme sœur de la poète. D'autres pensent qu'il ne s'agit de personne, que la « society » de l'âme est la vocation de poète que Dickinson est résolue de suivre. Ce choix, allant de pair avec sa vie retirée, la distingue de la plupart ; son attitude « unmoved » (à deux reprises) face à toutes sortes de tentations illustre sa fidélité à ce choix ; ses actes « shuts the door » et « close the Valves of her attention » manifestent la résolution de la poète. De son choix

unique et exclusif découle sa solitude, sa distanciation par rapport au monde de la majorité. Ce courage ressemble à ce que décrit l'ancien philosophe Meng Zi (ou Mencius 孟子, 380-289 av. J.-C.) : « (... si en faisant retour sur moi-même, je découvre que j'ai accompli mon devoir,) je marcherai sans crainte au-devant de milliers et de dizaine de milliers d'hommes (虽千万人吾往矣)⁹². (Charles Le Blanc : 2009, 319) À la lumière de cette interprétation, nous sommes convaincues que, loin de refléter une négligence ou incompetence de la part de l'auteure, l'irrégularité de la rime est produite à dessein, afin de marquer l'opposition entre ce choix et les attentes de la société, afin de manifester une attitude non conformiste et de susciter l'attention du lecteur.

Si le traducteur partage notre interprétation, il sera porté à recréer ces irrégularités.

Tableau 4.4 : Les trois versions du F 409. Les caractères soulignés sont rimés.

La version de Yu Guangzhong :	La version de Jiang Feng :	La version de Pu Long :
灵魂的选择 <i>Le choix de l'âme</i>	灵魂选择自己的伴侣 <i>L'âme choisit sa propre compagnie</i>	
灵魂选择她自己的朋友， 然后将房门关死； 请莫再闯进她那神圣的 济济多士的圈子。 <i>L'âme choisit son propre ami, Puis elle ferme sa porte absolument ; S'il vous plaît, ne forcez pas la porte de son sacré Cercle plein de savants.</i>	灵魂选择自己的伴侣， 然后，把门紧闭 — 她神圣的多数 — 再不容介入 — <i>L'âme choisit sa propre compagnie, Puis, elle ferme la porte solidement — Sa majorité sacrée — Ne permet plus de s'insérer</i>	灵魂挑选好自己的伴侣 — 随后 — 就把门关 — 对她那神圣的多数 — 从此再不露面 — <i>L'âme a choisi sa propre compagne — Puis — elle a fait fermer sa porte — À sa majorité sacrée — Désormais, elle ne se présentait jamais —</i>

⁹² La citation est extraite de “Meng Zi. II. Le disciple Gongsun Chou”. (“Meng Zi : Gongsun Chou shang”. 孟子·公孙丑上). *Philosophes Confucianistes (Ru jia 儒家)*. Traduit de chinois et présenté par Charles Le Blanc et Rémi Mathieu. Paris : Gallimard, 2009. P. 319. « Mais si en faisant retour sur moi-même, je découvre que j'ai accompli mon devoir, je marcherai sans crainte au-devant de milliers et de dizaine de milliers d'hommes. » Le texte original est : “自反而缩，虽千万人，吾往矣。”

<p>她漠然静听着高轩驷马 停在她矮小的<u>门前</u>； 她漠然让一个帝王跪倒 在她的草垫上<u>面</u>。</p> <p><i>Elle, indifféremment, silencieusement, écoute, la haute voiture attelée à quatre chevaux S'arrêter à son bas, petit seuil ; Elle, indifféremment, laisse un empereur s'agenouiller Sur sa paille.</i></p> <p>我曾见她自泱泱的大国， 单<u>单</u>选中了<u>一</u>人； 然后闭上她留意的花瓣， 像石头一般<u>顽</u>硬。</p> <p><i>Je l'ai vue, d'un grand pays, choisir seulement une personne ; Puis fermer son pétale d'attention, Comme une pierre, opiniâtre, dure.</i></p>	<p>无动于衷，发现车辇，停在， 她低矮的<u>门前</u>— 无动于衷， 一位皇帝，跪倒，在她的<u>席垫</u> — <i>Complètement indifférente, (quand) elle trouve les voitures, s'arrêter, Devant son bas seuil — Complètement indifférente, Quand un empereur, s'agenouille, sur sa paille.</i></p> <p>我知道她，从人口众多的整个民族— 选中了一个— 从此，封闭关心的<u>阀门</u>— 像块石头— <i>Je sais qu'elle, de toute la nation peuplée — A choisi une — Désormais, elle ferma la valve de sollicitude — Comme une pierre —</i></p>	<p>不为所动—她发现车驾—<u>停在</u> — 她那低矮的<u>门前</u>— 不为所动—哪怕一位皇帝跪在 她的门垫上<u>面</u>— <i>N'étant point touchée — elle trouve les voitures — s'arrêter — Devant son bas seuil — N'étant point touchée — même si un empereur s'agenouille Sur sa paille —</i></p> <p>我知道她—从一个泱泱<u>大国</u>— 单<u>单</u>把<u>一</u>人挑<u>选</u>— 从此—把她关注的<u>阀门</u>封<u>锁</u>— 如同磐石一<u>般</u>— <i>Je sais qu'elle — d'un grand pays — A choisi seulement une personne — désormais — a verrouillé la valve de sa sollicitude — Comme la pierre solide —</i></p>
---	--	---

Yu fait rimer les quatrains 1 et 2 selon le schéma ABCB, soit « 死 sǐ - 子 zǐ », « 前 qián - 面 miàn ». Quant au quatrain 3, il n'y a qu'une lointaine ressemblance entre les dernières voyelles du vers 10 et du vers 12 : « 人 rén - 硬 yìng ». Sa version est très élégante, d'ailleurs, avec des expressions soutenues et littéraires : « 济济多士 » (plein de savant), « 高轩驷马 » (la haute voiture attelée à quatre chevaux), « 泱泱的大国 » (un grand pays), etc. C'est une élégance, néanmoins, au prix de la fidélité. L'adjectif « 顽硬 » (opiniâtre, dure), par exemple, ajoute un

sens absent ou implicite dans l'original, bien qu'il serve à qualifier le mot « stone », à rendre le vers plus rythmé et à former une *rime insuffisante* avec le dernier caractère du vers 10.

Jiang produit des rimes plates dans le quatrain 1 : « 侣 lǚ - 闭 bì », « 数 shù - 入 rù », la première étant une rime insuffisante. Le quatrain 2 rime selon le schéma ABCB : « 前 qián - 垫 dian ». Quant au quatrain 3, il ne comprend pas de rimes. En plus de la disposition des rimes, le style de son texte est très proche de celui de Dickinson : concis, dépouillé, gardant la plupart de tirets dans le TS.

Pu est le seul à faire rimer tous les vers sauf le vers 3, suivant un schéma AABA, ABAB, ABAB : « 伴 bàn - 关 guān - 面 miàn », « 在 zài - 前 qián - 在 zài - 面 miàn », « 国 guó - 选 xuǎn - 锁 suǒ - 般 bān ». Sa recherche de régularité l'oblige à inverser le mot « 伴侣 bàn lǚ » en « 侣伴 lǚ bàn » et à construire des locutions avec la particule « 把 bǎ » : « 就把门关 » (a fait fermer la porte), « 把一人挑选 » (a choisi seulement une personne), « 把她关注的阀门封锁 » (a verrouillé la valve de sa sollicitude), pour que le dernier caractère rime l'un avec l'autre. Avec tous ces managements, son texte semble factice, surtout en regard de celui de Jiang fidèle au style dickinsonien et de celui de Yu élégant et mélodieux.

Pour recréer la consonance et d'autres formes de rimes assez présentes dans les vers de Dickinson, les traducteurs adaptent les ressources de la langue chinoise. Ils imitent parfois les formes en proposant des rimes étrangères à la prosodie de la poésie chinoise. C'est le cas de la *quasi-rime* ou *rime insuffisante* « 人 rén - 硬 yìng » proposée par Yu dans sa version du F 409. Le poème F 448 en offre plus d'exemples : toutes les rimes relèvent de la consonance, les mots ne riment que par leur consonne finale : « Tomb - Room », « replied - said » et « Rooms - names ».

*I died for Beauty — but was scarce
Adjusted in the Tomb,
When One who died for Truth, was lain
In an adjoining Room —*

*He questioned softly “Why I failed”?
“For Beauty”, I replied —
“And I — for Truth — Themself are One —*

We Bretheren, are”, He said —

And so, as Kinsmen, met a Night —

We talked between the Rooms —

Until the Moss had reached our lips —

And covered up — our names —

L’omniprésence de ces rimes insuffisantes à travers le poème suggère que celles-ci ne sont pas gratuites. Écrit en 1862, ce poème serait inspiré de Shakespeare (*The Phoenix and the Turtle*)⁹³ et de Keats (*Ode to the Grecian Urn*)⁹⁴. La même année vit la création des poèmes F 436 et F 446, dans lesquels Dickinson définit la vocation du poète comme étant celle de trouver le mot pour chaque pensée, ou saisir l’essence de l’existence. Le poème F 448, bien qu’il n’utilise pas les mots « poète » ou « poème », fait allusion à l’entreprise du poète : représenter la vérité et la beauté dans son vers, même si :

Truth may seem but cannot be ;

Beauty brag but ’tis not she ;

Truth and beauty buried be.

Dickinson reprend ce sujet et envisage une existence « au-delà », là où se trouvent ceux qui sont tombés en cherchant la vérité et la beauté ; ceux dont la poursuite continue « in the Tomb » après l’existence « on earth ». Chez Shakespeare, c’est le mariage qui relie la vérité et la beauté ; chez Keats, « Beauty is truth, truth beauty » ; pour Dickinson, les deux sont « One », « Bretheren » qui se rencontrent et conversent dans l’obscurité, jusqu’au moment où leur nom sombre dans l’oubli, dissimulé par la mousse. Court, simple, ce poème n’implique aucune

⁹³ William Shakespeare ([1966] 2009). *The poems. The Cambridge Dover Wilson Shakespeare. Volume 27.* “The Phoenix and the Turtle”. Edited by John Dover Wilson. Cambridge : Cambridge University Press. P. 129-131.

Truth may seem but cannot be ;

Beauty brag but ’tis not she ;

Truth and beauty buried be.

⁹⁴ John Keats. *The poetical works.* “Ode to the Grecian Urn”. Edited by H. Buxton Forman, C.B. London : Humphry Milford. Oxford University Press. P. 233-234.

“Beauty is truth, truth beauty, ” — that is all

You know on earth, and all ye need to know.

énigme, ni polysémie, ni syntaxe compliquée ; mais la sagesse qu'il recèle est pénétrante, et sa beauté, frappante.

Revenons à sa rime, nous osons dire que la forme du poème *rime* avec ses sens. Même s'il n'existe pas une correspondance de telle rime à tel sens, les rimes irrégulières pourraient faire allusion, par exemple, à la fraternité entre la beauté et la vérité qui sont aussi analogues que différentes ; à la poursuite obstinée du poète malgré sa destinée d'être obscur, oublié. Les traducteurs optent pour des solutions différentes, ne tenant toutefois pas toujours compte des échos sémantiques créés par les rimes.

Tableau 4.5 : Les trois versions du F 448. Les caractères soulignés sont rimés.

La version de Yu Guangzhong :	La version de Jiang Feng :	La version de Pu Long :
<p>殉美</p> <p><i>Se sacrifier pour la beauté</i></p> <p>我为美死去，但是还不曾 安息在我的墓里， 又有个为真理而死去的人， 来躺在我的隔壁。</p> <p><i>Je mourus pour la beauté, mais ne pas encore</i></p> <p><i>Reposai dans ma tombe, Il y a une autre personne qui mourut pour la vérité, Vint coucher dans la chambre d'à côté.</i></p> <p>他悄悄地问我为何以身殉？ “为了美，”我说。 “而我为真理，两者不分家； 我们是兄弟两个。”</p> <p><i>Il m'a demandé doucement pourquoi je mourus ? « pour la beauté, » dis-je.</i></p>	<p>我为美而死，对坟墓</p> <p><i>I died for Beauty — but was scarce</i></p> <p>我为美而死，对坟墓 几乎还不适应 一个殉真理的烈士 就成了我的<u>近邻</u> —</p> <p><i>Je mourus pour la beauté, à la tombe</i></p> <p><i>Ne me suis pas encore adapté</i></p> <p><i>Un martyr qui mourut pour la vérité</i></p> <p><i>Devint mon voisin —</i></p> <p>他轻声问我“为什么倒下？” 我回答他：“为了<u>美</u>” — 他说：“我为真理，真与<u>美</u> — 是一体，我们是兄弟” —</p> <p><i>Il m'a demandé doucement « pourquoi as-tu chu ? »</i></p> <p><i>Je lui ai répondu : « pour la beauté — »</i></p>	<p>我为美而死 — 然而 很难适应这座坟墓 一个为真理献身的人 这时躺在我的邻屋 —</p> <p><i>Je mourus pour la beauté — mais Ayant du mal à m'adapter à cette tombe</i></p> <p><i>Une personne qui s'est sacrifiée pour la vérité (,)</i></p> <p><i>A ce moment (,) coucha dans la chambre voisine —</i></p> <p>他轻柔地问“我为何而亡”？ “为了美”，是我的表示 — 他却说“我为了真理 — 真美是一体，我们是兄弟” —</p> <p><i>Il m'a demandé doucement « pourquoi mourus-je ? »</i></p>

<p>« Et moi pour la vérité, les deux sont inséparables ; Nous sommes deux frères. »</p> <p>于是像<u>亲戚</u>在夜间相遇， 我们便隔墙谈<u>天</u>， 直到青苔爬到了唇<u>际</u>， 将我们的名字遮<u>掩</u>。</p> <p>Alors comme des parents qui se rencontrent le soir, Nous conversâmes à travers le mur, Jusqu'au moment où la mousse verte s'étendit au bord de nos lèvres, Et dissimula notre nom.</p>	<p>Il a dit : « moi pour la vérité, le vrai et le beau — Sont unities, nous sommes des frères » —</p> <p>就这样，像<u>亲人</u>，黑夜相<u>逢</u> — 我们，隔着房间谈<u>心</u> — 直到苍苔长上我们的嘴<u>唇</u> — 覆盖掉，我们的<u>姓名</u> —</p> <p>Ainsi, comme des parents, qui se rejoignent dans la nuit — Nous, conversâmes à travers les chambres — Jusqu'au moment où la mousse azurée poussa sur nos lèvres — Et dissimula, notre nom —</p>	<p>« pour la beauté », fut mon expression — Alors qu'il dit « moi pour la vérité — — La vérité et la beauté sont une unité, nous sommes des frères » —</p> <p>于是像<u>亲人</u>夜里相<u>逢</u> — 我们隔墙<u>侃侃</u>而谈 — 直到青苔<u>蔓延</u>到唇<u>际</u> — 并把我们的<u>姓名</u> — 遮<u>掩</u></p> <p>Alors comme des parents qui se rejoignent dans la nuit — Nous conversâmes aisément à travers le mur — Jusqu'au moment où la mousse verte s'étendit au bord de nos lèvres — Et dissimula — notre nom —</p>
--	---	---

Yu opte pour le schéma ABCB dans les deux premiers quatrains : « 里 lǐ - 壁 bì », « 说 shuō - 个 gè ». Dans le quatrain 3, il utilise le schéma ABAB : « 遇 yù - 天 tiān - 际 jì - 掩 yǎn ». Les paires « 说 shuō - 个 gè » et « 遇 yù - 际 jì » sont des rimes insuffisantes formées par des voyelles analogues. La répétition du caractère « 悄悄 qiāo qiāo » (vers 5) ainsi que la double consonne (“双声”) « 亲戚 qīn qī » contribuent aussi à l'harmonie du texte.

La version de Jiang se distingue des autres par l'abondance des rimes finales insuffisantes sauf dans les vers 6 et 7. Les deux premiers quatrains suivent les schémas ABCB, ABBB : « 应 yīng - 邻 lín », « 美 mei - 美 mei - 弟 dì ». Le dernier quatrain comporte des rimes embrassées ABBĀ : « 逢 fēng - 心 xīn - 唇 chūn - 名 míng ». De surcroît, il emploie de nombreux homophones pour rendre son texte mélodieux : les répétitions de voyelle (“叠韵”) comme dans « 近邻 jìn lín » (vers 4), « 轻声 qīng shēng » (vers 5), « 亲人 qīn rén » (vers 9), « 姓名 xìng míng » (vers 12) ; la rime intérieure « 体 tǐ - 弟 dì » (vers 8), etc.

Pu suit le schéma ABCB et une variation ABBB dans le quatrain 2 : « 墓 mu - 屋 wu », « 示 shì - 理 lǐ - 弟 dì », « 谈 tan - 掩 yan ». Toutes ses rimes sont parfaites, comme si le traducteur n'avait aperçu aucune irrégularité dans l'original. Ses efforts pour faire rimer les vers débouchent parfois sur des tournures un peu forcées : « 是我的表示 » ('fut mon expression', vers 6). Il produit aussi la rime intérieure « 体 tǐ - 弟 dì » (vers 8), les répétitions de voyelle (« 叠韵 ») comme « 亲人 qīn ren » (vers 9), « 蔓延 man yan » (vers 11), « 姓名 xìng míng » (vers 12) et la répétition du caractère « 侃侃 kan kan » (vers 10), etc.

Yu et Jiang respectent plus les nuances d'expression de l'original. Leurs rimes restent plus proches de celles de Dickinson, leur choix de mots et leur syntaxe reflètent aussi le style dépouillé de l'original. Sorties plus tôt que la version de Pu, les leurs ont une influence sur ce dernier qui s'efforce parfois d'éviter une solution semblable. Dans son vers 2 « 很难适应这座坟墓 » (ayant du mal à m'adapter à cette tombe), par exemple, l'adjectif démonstratif « 这 » (cette) indique une mise en relief de *la* tombe, une nuance absente de l'original. L'interrogation "Why I failed" (vers 5) donne l'impression que le nouvel arrivé se demandait la raison de sa propre mort ; Pu le rend par un discours direct qui a le même effet. Yu et Jiang, au contraire, proposent chacun une solution indiquant sans ambiguïté que la question est adressée au *je-poétique*, comme ce que suggère le contexte. Passons au dernier vers, Pu emploie à nouveau la particule « 把 *ba* » (faisant) pour mettre le verbe « 遮掩 » (dissimuler) à la fin et le faire rimer avec le vers 10. Yu recourt au même procédé avec le mot « 将 », le synonyme de « 把 », probablement dans le même but. En revanche, Jiang construit la structure "verbe + nom (complément du verbe)" plus courante en chinois, concluant le vers (et le poème) par « 姓名 » (nom, en pinyin "xìng míng") dont le ton est plus agréable.

4.3 Conclusion

En plus de déchiffrer le texte hermétique et de franchir l'écart culturel entre la langue cible et l'œuvre originale, le traducteur de la poésie se trouve face à une autre épreuve : transcrire sa prosodie fort distincte de celle de la poésie en langue cible.

« Musique de l'âme » (Voltaire, cité par Jacques Charpentreau : 2006, 741), la poésie est composée de l'unité du sens et de la sonorité. Sauf le vers libre, la composition poétique se soumet généralement aux contraintes de la prosodie propre à une langue et à une époque donnée. Chez Dickinson, par exemple, les poèmes prennent une forme régulière inspirée de l'hymne, de la ballade et de la comptine, se caractérisant par un schéma métrique iambique et par des rimes, deux caractéristiques essentielles de la prosodie des vers en anglais. La poète manipule avec subtilité la cadence et la rime pour évoquer des sensations, des émotions et des pensées. Néanmoins, elle dévie assez souvent des règles prosodiques, produisant des variations qui se rapportent aux sens nuancés de ses vers.

Héritiers d'une tradition poétique qui privilégie la rime et le rythme de vers plus ou moins réguliers, les traducteurs chinois de Dickinson accordent une haute importance à la transposition des caractéristiques prosodiques qui donnent forme à la poésie et qui interviennent dans l'expression des pensées et des sentiments.

Toutefois, leurs efforts se butent à un problème épineux : la divergence entre les prosodies anglaise et chinoise est telle que certaines caractéristiques prosodiques de l'original sont étrangères à la poétique chinoise, notamment, le mètre, l'allitération, l'assonance, etc. Cela dit, les traducteurs parviennent à compenser ces écarts en puisant dans les ressources de leur langue cible et en empruntant des moyens techniques de la poésie anglaise comme l'enjambement, la rime insuffisante, etc.

Le mètre semble un aspect moins sensible que la rime au lecteur non-spécialiste. Ainsi les efforts des traducteurs pour recréer le mètre sont moins visibles. Jiang Feng, le seul à révéler ses procédés pour transposer la prosodie, utilise la technique consistant à « substituer les pauses aux pieds » (“以顿代步”), ce qui confère à sa version un rythme qui fait écho à celui de l'original. Chez Yu et Pu, le rythme est marqué de la même manière : par les pauses naturelles divisant les vers en groupes phonétiques-sémantiques. Quant à la rime, tous y recourent régulièrement. Yu et Jiang produisent même les rimes insuffisantes. En vue de compenser la disparition de l'allitération et de l'assonance, les traducteurs introduisent dans leur version la double consonne (“双声” shuangsheng), la répétition de voyelle (“叠韵” die yun) et la répétition

de caractère. Ainsi, les poèmes dérivés que nous lisons ci-dessus sont dotés d'une qualité musicale analogue à celle de l'original.

Berman ([1985] 1999 : 14) signale à propos de la traduction du proverbe qui, d'après lui, est « une forme » : « il faut traduire son rythme, sa longueur (ou sa concision), ses éventuelles allitérations, etc. » Il en va de même pour la poésie. Pourtant, celle-ci n'est pas seulement une forme : il existe non moins d'écrits en vers qui abondent en caractéristiques prosodiques sans être pour autant la poésie. Après tout, la forme est inséparable du contenu. Dans la traduction comme dans la création de la poésie, l'auteur devrait chercher la plus heureuse expression pour des pensées, des sentiments et des expériences à représenter dans son texte. Le texte dérivé devrait être une unité harmonieuse du fond et de la forme, telle que le poème original. Cela est bien illustré par notre analyse comparative des versions chinoises et de leur original : les traducteurs arrivent à faire entendre dans leurs vers la musique inscrite dans l'original ; néanmoins, des interprétations erronées, des mots parfois inexacts, un registre incompatible, des tournures ou des structures forcées, etc., introduites au nom du respect de la rime, portent parfois atteinte au transfert des sens. De plus, faute de remarquer les nuances sémantiques véhiculées par les irrégularités du mètre ou des rimes, Pu néglige de préserver les rimes insuffisantes, effaçant ainsi leur effet subtil. De la même façon, Yu gomme tous les tirets, une idiosyncrasie de la poésie de Dickinson, sans percevoir qu'ils interviennent dans le rythme et l'expression des sentiments.

Somme toute, les contraintes prosodiques constituent une difficulté supplémentaire. Pour transposer les « éclairs de mélodie » qui caractérisent la prosodie de Dickinson, les traducteurs ont recours aux diverses techniques puisées dans la poétique des deux langues. Ce faisant, ils perdent parfois l'équilibre entre le transfert du sens et celui de la sonorité. Or, la vision de Jiang Feng (2009 : 3, 4, 15, 16, 19) pourrait permettre de sortir de l'impasse. Admettant que « la poésie repose plus sur son mode d'expression que sur ce qu'elle exprime » et que c'est un autre poème qui se produit au passage d'une langue à une autre, il propose de ne transposer que les éléments prosodiques compatibles avec la poésie chinoise, à condition de ne pas nuire au transfert du contenu sémantique, car la prosodie, à son avis, est un aspect formel moins

important que d'autres éléments comme la structure et les figures de style⁹⁵. Conçue ainsi comme la recherche d'un équilibre entre la sonorité et la substance, la traduction de la poésie « whose truth is its beauty » (Barbara Folkart : 2007, 116) nous semble une conversation infinie entre la beauté et la vérité qui sont enfin « One », « Bretheren ».

⁹⁵ Voir Jiang Feng (2009). *Recueil des essais sur la traduction littéraire par Jiang Feng (Jiang Feng lun wenxue fanyi zi xuan ji 江枫论文学翻译自选集)*. Wuchang : Wuhan University Press. P. 3, 4, 15, 16, 19. Les citations sont traduites en paraphrase par nous ; le texte original suivant la paraphrase de l'extrait :

Paraphrase 1 : « la poésie repose plus sur sa façon d'expression que sur ce qu'elle exprime »

Texte original 1 : “诗之成其为诗，往往并不在于它说了什么，而在于它是怎样说的。”

Paraphrase 2 : « la forme et l'esprit sont inséparables ; lorsqu'un poème est traduit d'une langue en une autre, ce qui se produit est un autre poème. La fidélité du traducteur, ne repose que sur la recherche d'une ressemblance à l'original, que sur ses efforts de conserver ce qui peut être conservé de sa forme, à condition de privilégier la représentation aussi fidèle que possible de l'esprit de l'original, donc [...] il faut rester le plus proche de l'original en ce qui concerne le choix des mots et la construction des phrases ; mais il faut éviter la rigidité et l'embarras ; quant à la prosodie de l'original, il convient de reprendre autant que possible ce que la poésie chinoise peut accepter : on peut construire les vers et les strophes en suivant l'original ; les rimes à la fin, voire les rimes intérieures, doivent être arrangées à l'instar de l'original, or, si la reproduction nuit à l'expression du contenu, il n'exige pas de changer les mots et compromettre le sens pour conformer aux contraintes de la rime ».

Texte original 2 : “[...] 严格地说，形和神不可分割，当一首诗从一种语言译为另一种语言时，实际上所产生的已是另一首诗。译者的忠实，只在于力求其与原作相近似，尽可能保存可保存的原作之形，应该有助于尽可能忠实地再现原作之神，[...] 甚至遣词造句也应尽可能贴近原文，但要避免呆板、滞涩，对原诗格律，也尽可能采纳汉语诗歌可接受的部分：建行、分节都可以保持原状；脚韵，甚至行内韵，也应尽可能依照原作安排，但是当照搬有损于内容的表达时，又不必易词就韵，因词害意。 [...]”

Paraphrase 3 : « [...] la prosodie ne s'agit que la musicalité, un élément de la forme; [...] la ressemblance de la forme exige plus que la ressemblance en termes de la rime ; [...] la rime en tant qu'un des éléments de la musicalité de la langue poétique, sauf qu'elle est soigneusement choisie ou désignée pour exprimer certaines pensées ou émotions, est généralement décorative. Le rythme fonctionne de même manière ; en fait, tous les véhicules comprenant ou exprimant le contenu (sémantique) relèvent de la forme. Parmi les éléments formels, ce sont la structure et les figures de style reliant étroitement au style qui importent le plus, surtout les figures de style qui évoquent les images, [...] car la poésie, est souvent composée de la métaphore! »

Texte original 3 : “格律只涉及形的音乐性部分”；“形似的概念远大于韵式相似。韵，是诗歌语言音乐性因素之一，除了专为表达某种思想和感情而精心选用或设计的韵和韵式以外，一般情况下，是装饰性的。节奏，亦复如是，而借以包含或表达内容的一切媒介都属于形式范畴。诗歌形式更重要的部分却是和风格密切相关的结构和修辞手段，特别是诉诸形象的修辞手段，[...] 因为诗，往往是用比喻写成的！”

Conclusion

Nombreux sont les traducteurs séduits et défiés par la poésie d'Emily Dickinson. Les traducteurs chinois, eux aussi, s'émerveillent de l'originalité de ses vers, de la profondeur de ses méditations sur la nature et sur l'univers spirituel de l'humanité, de sa langue poétique aussi riche, imagée et savoureuse que concise, dépouillée et énigmatique. Malgré les circonstances défavorables pour traduire des œuvres étrangères en Chine continentale pendant plus de vingt ans, les traductions en chinois ont commencé à voir le jour à Taiwan, Hongkong et en Chine continentale dès que les traducteurs se sont libérés du joug politico-idéologique. Ces traductions ont permis au lecteur sinophone de découvrir cette poésie ; du moins en partie puisque la plupart ne présentent pas tous les poèmes de Dickinson. Malheureusement, la seule traduction exhaustive (celle de Pu Long) ne semble pas « poétiquement viable » ni faire preuve d'une « fidélité à la lettre », pour reprendre les critères conçus par Folkart (2007 : 141) et par Berman ([1985] 1999 : 34) à qui nous devons le cadre théorique et la méthodologie de cette recherche.

Selon Walter Benjamin (2011 : 112-116), la traductibilité est inhérente et essentielle à une grande œuvre et assure la survie de cette dernière. Cette traductibilité, à notre avis, procède des vertus de l'œuvre telles que son originalité, sa littéralité charnelle, son unité harmonieuse de l'esprit et de la forme. Ce sont les mêmes vertus qui demeurent le *ratio difficilis* et risquent toujours d'être perdues dans la traduction de la poésie, ce qui est remarqué par plusieurs écrivains et traducteurs⁹⁶. Benjamin (2011 : 123) constate que l'unité du contenu et de la langue

⁹⁶ Plusieurs écrivains, traducteurs et théoriciens ont décrit cette unité du fond et de la forme qui se présente dans les vraies œuvres littéraires et qui s'impose au traducteur comme le *ratio difficilis* : chez Berman ([1985] 1999 : 13-14, 34-41), c'est « unité des langues et de l'esprit », « adhérence obstinée du sens à sa forme » ; chez Ricœur (2016 : 5), « l'union inséparable du sens et de la sonorité, du signifié et du signifiant » ; chez Meschonnic qui cite Hugo (1979 : 59), « (chez les grands poètes,) rien de plus inséparable, rien de plus adhérent, rien de plus consubstantiel que l'idée et l'expression de l'idée » ; chez Mounin qui cite Joachim du Bellay et Joseph Bédier (1955 : 28), « de ne traduire les poètes » ou même « ne traduire, poète ou prosateur, aucun bon écrivain », car l'art d'écrire réside tout entier dans la convenance de l'idée et du sentiment avec le rythme et le nombre de la phrase, le son, la couleur et la saveur des mots, et ce sont ces rapports subtils, ces harmonies que tout traducteur dissocie nécessairement et détruit. (Avant-propos de la *Chanson de Roland*, éd. H. Piazza, Paris, 55e édition. pp. XIV-XV.) » ; chez Nida (1964 : 2-4), « the translator is under constant pressure from the conflict

dans l'original est « comme le fruit et sa peau », alors que « la langue de la traduction » enveloppe son contenu « comme un manteau de roi avec de larges plis ». Joseph Bédier, le traducteur de la *Chanson de Roland*, affirme que « l'art d'écrire réside tout entier dans la convenance de l'idée et du sentiment avec le rythme et le nombre de la phrase, le son, la couleur et la saveur des mots, et ce sont ces rapports subtils, ces harmonies que tout traducteur dissocie nécessairement et détruit. » (Mounin : 1955, 28).

Dans cette perspective, les principes de fidélité et de l'esthétique que beaucoup de traducteurs et de chercheurs défendaient ne semblent plus soutenables, au moins une fidélité à l'égard du mot, de la syntaxe ou de la forme individuellement ne favorise pas la restitution du sens ni la recréation de l'esthétique. Pour surmonter ces écueils, Berman ([1985] 1999 : 77) insiste sur la « fidélité à la lettre » qui consiste à rendre « les termes et les dictionnaires de l'auteur », « le sens partout entier » et « la naturelle grâce, vertu, énergie, la douceur, élégance, dignité, force et vivacité de son auteur » — ce qu'il nomme « robe-corps-âme » de l'œuvre. En vue de recréer un texte « poétiquement viable », Folkart (2007 : 7, 17-29) met l'accent sur « le travail de l'écriture » et propose une approche définie comme « writerly translation ». En suivant ces approches, le traducteur ne se contenterait pas d'interpréter les sens et les sous-entendus, de chercher les mots et les expressions heureuses et de construire des vers correspondant à l'original, mais il essaierait plutôt de composer un poème en tant qu'écrivain. Comme le poète qui cherche une unique forme idéale et non modifiable pour exprimer ses expériences poétiques, le traducteur cherche à dégager des mots de sa langue cible les sens et les expériences poétiques correspondant à ceux de l'original, leur permettant ainsi de revivre dans cette langue cible⁹⁷.

between form and meaning. If he attempts to approximate the stylistic qualities of the original, he is likely to sacrifice much of the meaning, while strict adherence to the literal content usually results in considerable loss of the stylistic flavour. » ... « Similarly, the translator is caught in the dilemma of 'the letter vs. the spirit', for in being faithful to the things talked about, he can destroy the spirit that pervades an original communication. At the same time, if he concentrates too much upon trying to reproduce the original 'feeling' and 'tone' of the message, he may be accused of playing loose with the substance of the document — the letter of the law. »... « Stylistic restrictions are a particularly important element in the translation of poetry, for so much of the essence of poetry consists in a formal envelope for a meaningful content. » etc.

⁹⁷ Cette expression est inspirée par le texte de Folkart dans *Second Finding : a poetics of translation* (2007 : 7, 17-29) et du texte d'Octavio Paz cite par Susan Bassnett : "It is up to the writer to fix words in an ideal, unchangeable form and it is the task of the translator to liberate those words from the confines of their source language and allow them to live again in the language into which they are translated. (2002 : 5, cité Octavio Paz : 1992, "Translation : Literature and Letters", transl. Irene del Corral, in Rainer Schulte and John Biguenet

Traduire Dickinson, donc, c'est réécrire dans la langue cible les pensées, les sentiments et les impressions proprement dits *indicibles*, mais de toute façon exprimés d'une manière inédite ; de transplanter sa poésie « tirée par les racines avec des pluies, des rosées et de la terre encore attachées » (Higginson : [1890] 1964 : 11) sans pour autant perdre sa fraîcheur et son parfum. Gardant à l'esprit cette idée, nous observons trois caractéristiques qui se perçoivent dans les poèmes de Dickinson et qui se rapportent à sa réception et à sa traduction en Chine : l'hermétisme, l'américanité, la prosodie oscillant entre la régularité et l'irrégularité. Inhérentes à la poésie ou propres à Dickinson, repérées sur les plans du fond et de la forme, ces caractéristiques exigent des stratégies et des procédés de traduction *ad hoc*.

La première étape de la traduction consiste en une interprétation du texte original. Le traducteur en tant que lecteur est souvent laissé perplexe par ces poèmes hermétiques. À la poursuite de la poésie « vivante » dans un univers de « possibilité », « Maison plus belle que la Prose »⁹⁸, la poète aborde tels thèmes que des expériences, des pensées et des sentiments incertains, contradictoires ou indicibles. Elle recourt à un mode d'expression oblique⁹⁹, un langage poétique inimitable, plein d'ambiguïté et résistant à toute interprétation univoque. Pour saisir et transmettre dans la traduction les sens élusifs qui se traduisent par l'absence de titre, les poèmes-énigmes, la polysémie lexicale, l'ellipse syntaxique ou l'obscurité globale, ses traducteurs tâchent de trouver un équivalent juste des mots polysémiques, de fixer à une interprétation précise des référents flous et des énoncés ambigus, d'éclairer certains points obscurs à partir d'une fouille des détails biographiques, etc. Précisément, Yu Guangzhong intitule les poèmes qu'il traduit ; Pu Long révèle le mot d'énigme des poèmes-énigmes par son introduction et ses notes de traducteur ; tous les trois interprètent certains poèmes selon leurs connaissances du parcours de la poète.

Ces procédés ont pour conséquence un éclairage apporté sur les poèmes hermétiques et facilitant la compréhension du lecteur. Or, l'hermétisme de la poésie relève d'une esthétique qui perdure au fil des époques ; le plaisir de lire un poème repose souvent sur la potentialité de

eds. *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago : University of Chicago Press. 1992. 36-55).

⁹⁸ Voir le poème J 657 (F 466) : « I dwell in Possibility — ».

⁹⁹ Voir le poème J 1129 (F 1263) : « *Tell all the Truth but tell it slant* ».

proposer différentes interprétations propres au lecteur en fonction de l'impression et de l'émotion évoquées chez celui-ci. En dévoilant le mystère d'un poème ou en lui donnant une interprétation unique, le traducteur risque de dérober la richesse du contenu de l'original et le plaisir de la lecture s'y rapportant. En effet, les interprétations existantes de certains titres reflètent des conjectures fondées sur des anecdotes ou des ouï-dire tirés de la biographie et conduisent aux versions déformées ou teintées de subjectivité des traducteurs, notamment, l'interprétation érotique du poème F 269 (« Wild Nights! Wild Nights! »).

De plus, comme nous le remarquons, Berman et d'autres désapprouvent la captation et la restitution du sens comme le but de la traduction. Certes, une interprétation juste du texte original est indispensable : nul ne peut traduire ce qu'il ne comprend pas, une interprétation erronée conduirait inévitablement aux contresens ou faux sens, ce qui s'aperçoit dans les versions analysées. Toutefois, la traduction de la poésie exige plus que l'interprétation et la restitution du sens. Il n'y a pas de sens détaché « de sa lettre, de son corps mortel, de sa gangue terrestre », il faut donc traduire l'unité des langues et de l'esprit. Chez Dickinson, c'est son langage poétique lapidaire, figuré et ambigu qui recèle les sens mystérieux ; la représentation de sa poésie dans la traduction serait aussi concise, métaphorique, comportant l'ambiguïté procédant des mots polysémiques, des référents flous, de la syntaxe elliptique ... que l'original. Ce serait faire preuve d'une « fidélité à la lettre », pour reprendre l'expression de Berman — le principe pour transposer la poésie mystérieuse et des expériences poétiques qu'évoque l'original.

La dimension culturelle de la poésie de Dickinson, semblable à son hermétisme, relève d'une « adhérence obstinée du sens à la lettre » (Berman : [1985] 1999 : 41). Dans le poème F 256, Dickinson déclare, par la figuration littéraire, que sa poésie s'enracine dans la réalité matérielle et culturelle américaine. Cet ancrage se manifeste par son lexique spécialisé, ses références religieuses et intertextuelles. À l'aide de ces matières, elle réalise des peintures de la nature pleine d'images colorées, symboliques et du paysage spirituel représentant sa méditation sur l'existence, l'immortalité, le temps et la foi. Les traducteurs suivent deux procédés pratiques pour transposer cette dimension : rendre les termes spécialisés par leur équivalent en chinois, préciser les références à la Bible et aux auteurs classiques et contemporains par des notes de traducteur. Ainsi, ils comblent largement l'écart culturel entre le lecteur sinophone et le texte original. Toutefois, il n'est ni facile de trouver l'équivalent chinois des noms de toutes les

espèces botaniques et ornithologiques qui n'existent pas en Chine, ni convenable d'indiquer toutes les références par des notes. Pour rendre les termes, les minutieuses recherches terminologiques d'Hoizey (le traducteur de *Livre des poèmes* en français) et de Melançon (la traductrice de Dickinson en français) — nous semblent préférables. Quant aux références religieuses et intertextuelles, le traducteur a le choix de les expliciter pour le lecteur ou de lui laisser la possibilité d'enrichir seul ses connaissances de la culture dans laquelle l'œuvre originale s'inscrit. En effet, ce qui importe, c'est d'accueillir dans la langue chinoise l'*Autre*, ou l'*Étranger* de la poésie dickinsonienne, d'après « l'éthique de la traduction » que propose Berman.

La prosodie, au premier coup d'œil, est l'aspect purement formel de la poésie ; mais les traducteurs remarquent depuis longtemps que celle-ci est « une sonorité intelligible », qu'elle laisse « enclorre un sens donné dans des mots ayant une qualité musicale » (Mounin : 1955, 33). Chez Dickinson, les mètres, les rimes et leurs variations interviennent dans les mouvements des sens et des sentiments que ses vers évoquent. Sa poésie est essentiellement « la musique de l'âme » (Voltaire cité par Charpentreau : 2006, 741) qui nous foudroie de ses « éclairs de mélodie ». Étant donné « l'union inséparable du sens et de la sonorité » (Ricœur : 2016, 5) et les différences entre la prosodie des poèmes de Dickinson et celle de la poésie chinoise, la transcription de cette musique dans la langue chinoise constitue un autre *ratio difficilis* pour les traducteurs. Néanmoins, marqués d'une tradition poétique favorisant le rythme et la rime à travers l'histoire de la littérature chinoise, ils s'efforcent de cadencer et de faire rimer leurs vers dérivés. Chacun dote sa version d'un rythme selon le fonctionnement langagier du chinois ; chez Jiang, c'est le procédé nommé « substituer les pauses aux pieds » (“以顿代步”) que propose Bian Zhilin 卞之琳 (1910-2000), le renommé poète-traducteur. Les rimes, plus visibles et audibles que le rythme, sont transcrites plus attentivement grâce à l'emprunt des techniques de la poésie en anglais (les rimes insuffisantes et l'enjambement) et au recours aux ressources langagières chinoises ; même l'allitération et l'assonance absentes de la prosodie chinoise sont récompensées par “la double consonne 双声” et “la répétition de voyelle 叠韵” qui produisent des effets analogues à ces figures de style.

Si nous pouvons scruter les caractéristiques de la poésie de Dickinson isolément à la loupe, il s'avère toutefois impossible, étant donné leur enchevêtrement, d'en observer une sans

relever les autres. Folkart (2007 : 170), en examinant les trois composants du texte dans la traduction de la poésie — le visuel, la musique et les jeux de mots coïncidant *grosso modo* avec la phanopoeia, la melopoeia et la logopoeia de Pound — remarque leur lien étroit et leur profonde interaction et souligne qu’il serait arbitraire et réductionniste de les considérer comme indépendants. Le traducteur ne peut que rendre d’un seul coup l’unité du contenu et de la forme du texte original. Du fait de l’absence d’équivalent aux échelles de lexique et de syntaxe, des énoncés du texte source nécessitent fréquemment une reformulation dans la traduction. Le traducteur d’un texte pragmatique a probablement une grande latitude pour paraphraser ou transmettre le message sans se soucier de la forme du texte ; le traducteur d’un poème devrait prendre conscience de l’union indissociable du sens et de sa lettre, de la langue et de l’esprit. Donc, l’approche de la « writerly translation » proposée par Folkart nous semble convenable à la traduction poétique : après tout, ce qui importe, c’est d’écrire un texte qui soit un vrai poème dans la langue cible.

Les grands esprits se rencontrent. Nous trouvons des recoupements entre les réflexions des traducteurs chinois et celles de leurs homologues occidentaux, notamment, Yu Guang zhong insiste sur la valeur de la fidélité dans la traduction de la poésie. À son avis, c’est une fidélité à l’œuvre et à l’auteur qu’il traduit : il faut « télécopier » l’expérience que l’auteur évoque dans son œuvre en conservant autant que possible le texte et le style de l’original, de sorte que le traducteur est invisible derrière sa traduction (2014 : 43-46)¹⁰⁰. Jiang Feng souligne aussi la valeur de la fidélité (*xin* 信) au texte original : par « fidélité » il entend la ressemblance (*xiangsi* 相似) de la forme et de l’esprit du texte traduit à son original : il faut que le premier reste le plus proche du dernier sur les plans lexical, syntaxique, structural et des figures de style, bref, en termes de la forme, car « la poésie, faute de sa forme unique de langage, n’existerait pas » (2009 : 149-203)¹⁰¹.

¹⁰⁰ Notre paraphrase des extraits dans l’ouvrage de Yu Guangzhong (2014). *La Grande Voie de la traduction (Fanyinai dadao)* 翻译乃大道). Beijing : Foreign Language Education and Research Press 外语教学与研究出版社. pp. 43-46. Le texte original est : “作家在创作时, 可以说是将自己的经验‘翻译’成文字。... 译者在翻译时, 也要将一种经验变成文字, ... 一方面他要将那种精确的经验‘传真’过来, 另一方面, 在可能的范围内, 还要保留那种经验赖以表现的原文。... 理想的译诗中, 最好是不见译者之‘我’的。”

¹⁰¹ Jiang Feng (2009). *Recueil des essais sur la traduction littéraire par Jiang Feng (Jiang Feng lun wenxue fanyi zixuanji)* 江枫论文学翻译自选集). Wuchang : Wuhan University Press. P. 13-21, 39. Les citations sont

En effet, cette mise en relief de la fidélité se présente constamment dans les discours traductologiques chinois depuis la traduction des sūtras (du début de la Dynastie des Han à la fin de la Dynastie des Song, soit du II^e siècle av. J.-C. au XII^e siècle) qui caractérise l’aube de la traduction en Chine. L’époque moderne (depuis le milieu du XIX^e siècle) connaît d’abondantes traductions d’écrits étrangers dont une importante proportion est des œuvres littéraires. Les réflexions sur la traduction littéraire s’élaborent simultanément et constituent l’horizon traductif des traducteurs contemporains, dont ceux d’Emily Dickinson.

Parmi les discours les plus influents, on trouve la triade « fidélité, intelligibilité, élégance » (*xin, da, ya*, “信, 达, 雅”) proposée par Yan Fu 严复 (1853-1921) ([1898] 1981, 27) et l’idée de « l’esthétique poétique » consistant en trois aspects : « l’esthétique du son, du sens et de la forme » (“诗歌美学：音美, 意美, 形美”) conçue par Xu Xuanchong 许渊冲 (1984, 52), l’éminent traducteur de la poésie traditionnelle chinoise en anglais et en français. Un débat persiste entre des partisans de ces deux principes souvent difficiles à concilier ; or, les deux « écoles » tendent à se rejoindre à la notion de « ressemblance » dérivée de « fidélité ». Le premier, à propos de la traduction en général, hiérarchise ainsi les priorités de ses principes à respecter : la fidélité (*xin* 信) à l’original, l’intelligibilité et l’élégance (*da* 达 et *ya* 雅) de la traduction. Certains traducteurs qui s’y attachent proposent qu’il « vaut mieux rester fidèle que chercher la fluidité »¹⁰² (Lu Xun, 1973, 588) et tendent à traduire littéralement au risque de rendre parfois la traduction peu compréhensible à cause des calques lexicaux ou syntaxiques. Cette tendance est qualifiée de « ressemblance à la forme » (*xingsi* 形似), le contraire de « ressemblance à l’esprit » (*shensi* 神似). Le deuxième, comme l’expression « l’esthétique poétique » l’indique, s’adresse à la traduction de la poésie. Son auteur met l’accent sur

traduites en paraphrase par l’auteur. Les textes originaux sont suivants : “诗，离开了它的特定的语言形式，就不是诗。” “翻译，（都）必须力求译作对原作的形神皆似”，“形似而后神似”。 Le mot “似” (signification : ressemblance, pinyin : si), désigne la fidélité de la traduction au texte original, et “形似”(ressemblance de la forme, pinyin : xing si), “神似” (ressemblance de l’esprit, pinyin : shen si) renvoient respectivement au fidèle à la forme et au contenu (ou sens, substance, verve, etc.).

¹⁰² Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), grande figure littéraire en Chine contemporaine, traduit des ouvrages japonais et des romans russes de la langue japonaise. Sa proposition qu’« il vaut mieux rester fidèle que chercher la fluidité » est largement reconnue, même si son écriture remporte plus de succès que sa traduction. La citation est traduite par nous d’une expression extraite de “Correspondance sur la traduction” dans *Anthologie complète de Lu Xun* (*Lu Xun quanji* 鲁迅全集), 1973. P 588. Le texte original est : “宁信而不顺”.

l'esthétique en termes de sons, de sens et de forme, et soutient que l'esthétique de ces trois aspects se base sur la ressemblance à l'original — la notion « ressemblance » (*si* 似) correspondant en effet à la « fidélité ».

Ainsi, il existe constamment des convergences et des divergences d'idées sur la conception et la réalisation du principe de la fidélité ; de surcroît le souci esthétique (et ses quasi-synonymes comme la poéticité, l'élégance), de l'intelligibilité, etc. Ces discours constituent l'horizon traductif des traducteurs d'Emily Dickinson et exercent une influence sur leur position traductive et leur projet de traduction. En pratique, ils se divisent à l'égard des stratégies, des procédés et des solutions ponctuelles.

Yu, lui-même un poète éminent, réalise une recreation poétique marquée du sceau de la fluidité, de l'élégance, de l'harmonie et d'un goût propre à la littérature traditionnelle chinoise, parée d'expressions du chinois littéraire (*wenyan* 文言) du registre plus soutenu que celui du chinois parlé (*baihua* 白话)¹⁰³ actuellement courant à l'écrit. Il prête attention à la rime et à la symétrie des structures, ce qui fait résonner la musicalité et les images de l'original. Sur le plan du sens, sa version contient peu d'erreurs ou de contresens. Ses expressions belles et créatives inspirent, et sont parfois empruntées par d'autres traducteurs. Sous sa plume du poète, le texte traduit semble plus délicat et élégant que les autres, même par rapport à l'original, car il porte davantage l'empreinte du traducteur que celle de son auteure. Notre analyse corrobore la lecture de Liu Shoulan 刘守兰 qui perçoit dans la traduction de Yu une « mademoiselle Dickinson rhabillée dont la couleur est plus douce, le style plus élégant et teinté d'un charme oriental » (Liu Shoulan : 2006, 361, notre traduction).

Cet effet est pourtant en contradiction avec la vision de ce traducteur selon qui la fidélité au style de l'auteur est d'une importance primordiale, de sorte que le traducteur doit rester invisible derrière sa traduction. Nous essayons d'expliquer cette contradiction en examinant sa

¹⁰³ Ici « le chinois littéraire 文言 » et « le chinois parlé 白话 » renvoient au style ou au registre linguistique de la langue chinoise écrite, le premier, aussi nommé « *wenyan wen* 文言文 », est le style d'écrit courant avant le début du XX^e siècle, surtout chez les lettrés. Le dernier, aussi nommé « *baihua wen* 白话文 », est basé sur la langue chinoise orale. Dès le Dynastie de Ming, le style « *baihua* » commença à être utilisé par les écrivains en prose, surtout les romanciers, à leurs écrits ; depuis le mouvement de la nouvelle culture (*xinwenhua yundong* 新文化运动) au début du XX^e siècle, le *baihua* devient de plus en plus courant, même la norme du style d'écrits.

position traductive et son projet de traduction grâce aux paratextes tels que les introductions à sa traduction et son ouvrage *La Grande Voie de la traduction (Fanyi nai dadao 翻译乃大道)*.

La position traductive de Yu est distincte de celle de ses collègues. C'est d'abord un poète et un prosateur qui a une formation et une carrière universitaire en littérature anglaise ; il a traduit des poèmes anglais et certaines pièces de théâtre d'Oscar Wilde. En effet, il se consacre plus à son écriture qu'à la traduction des autres écrivains, la première s'inspirant souvent de la dernière, et toutes ces activités bénéficient de ses connaissances approfondies sur les littératures chinoise et anglaise. Elles se nourrissent également de son observation minutieuse des caractéristiques linguistiques, stylistiques et prosodiques de la poésie traditionnelle chinoise, ainsi que de la comparaison de ces dernières avec celles de la poésie anglaise. Sa traduction s'inscrivant dans l'horizon traductif susmentionné, il défend le principe de fidélité et s'oppose à trop de liberté qui trahirait l'original. Mais il désapprouve aussi le littéralisme, surtout la reproduction mécanique des mots et de la syntaxe de l'original, montrant que le seul résultat de ce procédé serait un spécimen mort (d'un oiseau) qui ne vole pas malgré son plumage bien conservé. À propos du style du texte cible, il propose de respecter les normes langagières du chinois moderne et de recourir de temps en temps aux expressions du chinois littéraire, ce qui, d'une part, favoriserait la lisibilité de la traduction et, d'autre part, permettrait de tirer profit des vertus de la langue chinoise telles que la concision, la symétrie, la souplesse et la sonorité. En réfléchissant sur le rapport entre la traduction et la création littéraire, il s'attache à suivre une approche analogue à celle de Folkart : en vue de présenter une traduction brillante qui soit une recreation ou une incarnation de l'âme de l'original, il cherche plusieurs solutions pour les tournures ambiguës et allusives et en choisit une en fonction de son image, de sa sonorité et de son sens ; ce choix serait fait en tenant compte du contexte et à l'aide de l'intuition du traducteur (2014 : 1-4, 38-55, 71-85, 201-237, 257- 270)¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Notre résumé et paraphrase des extraits dans l'ouvrage de Yu Guangzhong (2014). *La Grande Voie de la traduction (Fanyi nai dadao 翻译乃大道)*. Beijing : Foreign Language Education and Research Press 外语教学与研究出版社. pp. 38-39, 201-202, etc. Les textes originaux sont : “真有灵感的译文，像投胎重生的灵魂一般，令人觉得是一种‘再创造’。直译，甚至硬译，死译，充其量只能成为剥制的标本：一根羽毛也不少，可惜是一只死鸟，徒有形貌，没有飞翔。”“例如原文之中出现了一个含义暧昧但暗示性极强的字和词，一位有修养的译者，沉吟之际，可能会想到两种或更多的可能译法，其中的一种以音调胜，另一种以意象胜，而偏偏第三种译法似乎在意义上更接近原文，可惜音调太低沉。面临这样的选

La traduction de Yu fait partie de deux anthologies, une regroupant les poèmes de dix-sept poètes américains traduits et introduits par cinq traductrices et traducteurs¹⁰⁵, et l'autre contenant sa traduction des poèmes de vingt-deux poètes modernes anglais et américains. Ses introductions nous informent sur son projet de traduction. Il lit tous les poèmes de Dickinson et en traduit au total vingt-deux, car il vise à présenter les plus importants poètes modernes anglais et américains, dont Dickinson fait partie en tant que pionnière. Il signale par ailleurs que certains poèmes sont faits pour être traduits, que certains ne se traduisent pas facilement et que d'autres sont tout à fait intraduisibles ([1968] 1980 : 39). Ses choix expriment souvent une critique positive de l'œuvre choisie (2014 : 195) ; dans le cas de Dickinson, il traduit les poèmes traitant de la nature et des idées abstraites, deux thèmes qu'il affectionne. Il applique son approche créative tout en prêtant une attention particulière aux modes d'expression de la poète comme les oxymores, les métaphores curieuses et la prosodie. En revanche, il interprète les textes sources à partir d'une recherche biographique contestable et enfin, ajoute un titre à chaque poème. Cela aboutit à une version fluide et élégante, mais pas tout à fait fidèle à l'esprit et au style de l'original. Son ajout de titres, par ailleurs, atteint l'hermétisme de l'original.

Jiang Feng, pour sa part, est devenu traducteur après ses études en langue anglaise à l'université. Il traduit Shelley, Dickinson et d'autres écrivains, transcrivant leurs poèmes et proses en chinois. Héritier du principe de 信 (*xin*, fidélité) dominant les réflexions traductologiques chinoises, il souligne toujours ce principe et propose de le réaliser en « recherchant une ressemblance au texte original des points de vue de la forme et de l'esprit » (“力求形神皆似”) (2009 : 1-12). Sa traduction correspond exactement à cette vision, car elle présente une ressemblance évidente avec le texte original : sa concision et son style dépouillé, sa longueur et son rythme, ses diction, ses figures de style, sa syntaxe, ses enjambements et même ses ponctuations ; ce qui assure une restitution exacte de ce texte et une recréation fidèle de son style idiosyncrasique dans la langue chinoise. Sa version s'avère imagée,

择，一位译者必须斟酌上下文的需要，且依赖他敏锐的直觉。这种情形，已经颇接近创作者的处境了。”“道地中文原有的那种美德，... 措辞简洁，语法对称，句式灵活，声调铿锵，这些都是中文生命的常态。”

¹⁰⁵ Les traductrices et traducteurs sont eux-mêmes écrivains : Zhang Ailing 张爱玲, Yu Guangzhong 余光中, Lin Yiliang 林以亮 (aussi connu sous le nom de plume : Song Qi 宋淇), Xing Guangzu 邢光祖 et Xia Jing 夏菁.

cohérente et surtout poétique avec le rythme et la musicalité procédant de ces solutions ; d'autant plus que ses tournures heureuses sont impressionnantes : « 豪奢的喜悦 » (joie luxueuse, pour “luxury”, F 269), « 啜饮过生活的芳醇 » (J'ai goûté la cuvée aromatique de la vie, pour “I took one Draught of Life”, F 369), « 锱铢必较，毫厘不爽 » (Tenant compte de chaque scrupulum, sans moindre erreur sur une seule once, pour “They weighed me, Dust by Dust, they balanced, Film with Film”, F 369), etc. Si la qualité de sa version est reconnue par de nombreux chercheurs, elle contient tout de même certaines expressions sèches, ambiguës ou embarrassées qui résultent de la reproduction mécanique ou du calque.

Jiang est le premier traducteur à avoir publié une anthologie de Dickinson en chinois ; la poète, néanmoins, n'est pas son écrivaine préférée. « Je traduis Shelley, car j'aime Shelley », il n'a jamais avoué un pareil sentiment envers Dickinson et il semble que ce soit plutôt son statut de classique de la littérature américaine qui ait motivé le traducteur. Dans sa préface d'une réédition de l'anthologie, nous trouvons un extrait portant sur son projet de traduction :

« On n'attend pas l'excellent texte de chacun de ses poèmes ; on doit même tenir compte qu'il y a inévitablement de médiocres et mauvais poèmes... La présente anthologie ne représente pas une vue complète de sa poésie — loin de là — elle n'en sera qu'une introduction initiale. »

Il ajoute que la lecture du texte original serait indispensable pour quiconque souhaite bien connaître Dickinson, puisque nulle traduction n'équivaut à ni ne remplace l'original et que certains des poèmes de Dickinson sont en fait intraduisible. (Jiang Feng : 2009, 1, 232 ; 2016, 1-23)¹⁰⁶

Ces discours expliquent les raisons pour lesquelles Jiang ne traduit pas tous les poèmes de Dickinson. Il réalise sa version en suivant son projet, traduisant les titres qui lui semblent

¹⁰⁶ Ce sont nos paraphrases des extraits dans l'ouvrage de Jiang Feng (2009) et l'anthologie traduite par ce traducteur (2016) : *Recueil des essais sur la traduction littéraire par Jiang Feng (Jiang Feng lun wenxue fanyi zi xuan ji 江枫论文学翻译自选集)*. Wuchang : Wuhan University Press. P. 1, 232 ; *Selected poems of Emily Dickinson (Dijinsen shixuan 狄金森诗选)*. Beijing: Foreign Language Education and Research Press 外语教学与研究出版社. P. 1-23. Les textes originaux sont : “我们不能指望她的诗作篇篇锦绣，甚至应该预计到，... (其中) 会有任何一个大家也难免会有的败笔和缺陷。”“现在呈现给读者的这一册汉译选集，当然远不足以反映狄金森诗的全貌，而只能是一个初步的、粗糙的介绍。... 要充分认识狄金森，必须阅读原作。... 因为无论什么样的译作，... 也难完全等同于从而代替原作，而且因为狄金森的诗，有一部分确实是不可译的。”

traduisibles en chinois moderne, restant fidèle aux aspects formels sans reproduire les mots et les vers mécaniquement.

Pu Long, le seul à présenter une anthologie de tous les poèmes de Dickinson en chinois, a peu explicité sa vision et son projet de traduction. Il constate que la poésie de Dickinson est énigmatique, que traduire cette poésie demeurerait le travail le plus pénible et *mal payé* (dans le sens figuré) et que le poète Robert Frost a raison de dire que « la poésie est ce qui est perdu dans la traduction » (Pu Long : 2014, XXV). Sa version est en général fluide et claire, les mots attentivement choisis, les rimes et les ponctuations soigneusement arrangées. Néanmoins, en lisant cette version, nous repérons parfois des solutions fautives, maladroites ou verbeuses et des expressions du registre familier. Cela compromet la poéticité de sa version et donne l'impression qu'il se force à traduire les poèmes qui résistent à l'interprétation précise ou à la traduction.

En effet, des interprétations erronées, des expressions factices, des embellissements ou des ajouts au texte original s'introduisent dans toutes les versions analysées, ce qui illustre la remarque de Yu Guangzhong que « la traduction est essentiellement un mal nécessaire, un ersatz, bon gré mal gré » (2014 : 46)¹⁰⁷. Une interrogation sur les facteurs auxquels ces faiblesses sont attribuables pourrait alors constituer une base productive pour les traductions ultérieures.

Ces observations montrent une relation étroite entre la qualité (et les défauts) de chaque version et la subjectivité du traducteur. Sa compétence langagière, son bagage cognitif et culturel, sa position traductive et son projet de traduction laisseront une empreinte particulière sur cette version. Une traduction demeure toujours l'œuvre de l'auteur traduite par un sujet traduisant, malgré son intention de rester fidèle à son auteur ou de s'effacer derrière sa réécriture. Sa subjectivité se manifeste autant par son choix du texte à traduire que par sa traduction réalisée.

La subjectivité du traducteur est évidente en ce qui concerne son attachement à certaines théories traductologiques. Il aura plus de choix difficiles à faire au cours de l'acte traduisant : à savoir, mettre en avant l'exactitude ou l'esthétique ? Traduire un énoncé mot-à-mot ou

¹⁰⁷ Notre paraphrase des extraits dans l'ouvrage de Yu Guangzhong (2014). *La Grande Voie de la traduction (Fanyi nai dadao 翻译乃大道)*. Beijing : Foreign Language Education and Research Press 外语教学与研究出版社. p. 46. Le texte original est : “翻译原是一种‘必要之恶’, 一种无可奈何的代用品。”

librement ? Rendre une expression idiomatique ou garder intacte son étrangeté ? Nul discours théorique ne pourrait offrir une réponse toute prête à un problème ponctuel ; deux traducteurs respectant le même principe auront des solutions très différentes. Yu et Jiang valorisent tous les deux la fidélité à la forme et signalent la nécessité de traduire littéralement l'original ; cependant, Yu (2014 : 72-74) critique non seulement la traduction « élégante et non fidèle », mais aussi une « exactitude » privée d'expressivité. Il souligne à plusieurs reprises l'exigence de garder l'expressivité et la pureté de la langue chinoise ; sa version, conformément à ces idées, a l'air plus élégante que fidèle. Dans son traité *Traduction et création* (Ibid : 39-40), il décrit une situation où trois solutions possibles se présentent au traducteur : une est plus mélodieuse, l'autre plus imagée, la dernière a un sens plus proche de l'original ; dans ce cas-là, le traducteur devrait bien peser le contexte et recourir aussi à son intuition.

En somme, notre recherche affirme que la poésie devrait être traduite comme l'union inséparable de la forme et de l'esprit, que la fidélité demeure le principe essentiel de la traduction poétique, que la qualité de la traduction dépend largement du profil du traducteur. Les réflexions traductologiques chinoises coïncident remarquablement avec celles de Berman et de Folkart que nous trouvons pertinentes pour une analyse des traductions de Dickinson.

La présente recherche a évidemment quelques points faibles. En premier lieu, le corpus composé d'une dizaine de poèmes n'est pas assez important pour donner des échantillons à analyser ; il n'y a pas de version de Yu Guangzhong dans certaines études de cas, car le traducteur ne traduit pas le poème en question. Cela pourrait infirmer le résultat de notre analyse comparative. Deuxièmement, l'éthique de la traduction conçue par Berman nous semble tellement théorique, même philosophique qu'elle est peu praticable dans l'analyse des traductions en question, donc elle constitue beaucoup plus un cadre théorique qu'une méthode à suivre. Afin de trouver une approche plus pratique, nous intégrons la notion de « poétiquement viable » et l'approche de « writerly translation » développées par Folkart. Même si nous repérons les recoupements entre ces réflexions et celles des traductologues chinois, il n'est pas facile de les faire se rejoindre harmonieusement : il existe toujours des écarts entre les théories et la pratique et entre les théories elles-mêmes. Enfin, nous n'avons pas de définition satisfaisante des concepts tels que « lettre », ce qui nous empêche d'approfondir notre analyse en donnant des exemples d'une traduction « fidèle à la lettre ».

Au bout du compte, notre recherche a tenté de proposer des éléments de réponse aux questions posées en introduction, des questions essentielles à la traduction de la poésie en général et à celle de Dickinson en particulier. Les expériences et les réflexions des traducteurs que nous avons présentées pourraient inspirer d'autres traducteurs, surtout ceux qui voudraient retraduire la poète en chinois. Tenant compte des faiblesses des versions que nous avons évoquées ci-dessus, cette inspiration pourrait être utile. De la même façon, nous espérons que ce mémoire aura contribué à mettre en relief les enjeux de la traduction et des retraductions en chinois de l'œuvre de Dickinson.

Bibliographie

1. Corpus primaire

Textes originaux :

Dickinson, Emily (1960). *The complete poems of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson. Boston, Toronto: Little, Brown & Company (Canada) Limited.

Dickinson, Emily (1957). *Selected poems of Emily Dickinson*. Edited by Conrad Aiken. New York: The Modern Library of New York.

Dickinson, Emily (2009). *Emily Dickinson : poésie complete*. Traduit par Françoise Delphy. Édition bilingue. Paris : Éditions Flammarion.

Dickinson, Emily (2007). *Car l'adieu, c'est la nuit*. Choix, traduction et présentation de Claire Malroux. Édition bilingue. Paris: Éditions Gallimard.

Dickinson, Emily (2007). *Lieu-dit l'éternité : Poèmes choisis*. Traduit de l'anglais et présenté par Patrick Reumaux. Paris : Points.

Traductions étudiées :

Dickinson, Emily (2016). Traduit par Jiang Feng 江枫. 狄金森诗选 *Dijinsen shixuan (Selected Poems of Emily Dickinson)*. Beijing : Foreign Language Education and Research Press 外语教学与研究出版社.

Dickinson, Emily (2014). Traduit par Pu Long 蒲隆. 狄金森全集 *Dijinsen quanji (The Complete poems of Emily Dickinson / Emily Dickinson selected Letters)*. Beijing : Foreign Language Education and Research Press 外语教学与研究出版社.

- Yu Guangzhong 余光中 ([1968] 1980). “狄瑾荪：闯进永恒的一只蜜蜂 *Dijinsun : chuangjin yongheng de yizhi mifeng* (Dickinson : une abeille qui entre dans l'éternité)”. Dans 英美现代诗选 *Ying mei xiandai shixuan (Anthologie des poèmes modernes anglais et américains)*. Taipei : Société d'édition et de culture du journal du temps. pp. 165-188. (La traduction de neuf poèmes de Dickinson par Yu se trouve dans cette anthologie)
- Yu Guangzhong 余光中 ([1963] 1976). “狄瑾荪的生平和著作 *Dijinsun de shengping he zhuzuo* (La vie et l'œuvre de Dickinson)”. Dans 美国诗选 *Meiguo shixuan (Anthology of American Poetry)*. Ed. Stephen Soong (Lin Yiliang). Hongkong: World Today Press. pp. 73-90. (La traduction de treize poèmes de Dickinson par Yu se trouve dans cette anthologie)
- Jiang Feng 江枫 (2009). 江枫论文学翻译自选集 *Jiang Feng lun wenxue fanyi zixuanji (Recueil des essais sur la traduction littéraire par Jiang Feng)*. Wuchang : Wuhan University Press 武汉大学出版社.
- Yu Guangzhong 余光中 (2014). 翻译乃大道 *Fanyi nai dadao (La Grande voie de la traduction)*. Beijing : Foreign Language Education and Research Press 外语教学与研究出版社.

2. Corpus secondaire

- Aucouturier, Michel (1994). *Le formalisme russe*. Paris : Presse Universitaire de France.
- Bassnett, Susan (2002). *Translation studies*. London and New York : Routledge.
- Benjamin, Walter (2011). *Expérience et pauvreté ; suivi de Le conteur, La tâche du traducteur*. Traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli. Paris : Payot & Rivages.
- Berman, Antoine ([1985] 1999). *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*. Collection : « L'ordre philosophique ». Paris : Seuil.
- Berman, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.

- Berman, Antoine (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder Goethe Schlegel Novalis Humboldt Schleiermacher Hölderlin*. Tel. Paris : Gallimard.
- Bloom, Harold (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. [C]. New York: Harcourt Brace. p. 272.
- Buzelin, Hélène (2005). “Charlotte Melançon : traduire pour comprendre”. Dans *Le métier du double*. Dir. Whitfield, Agnes. Montréal : Éditions Fides. pp. 219-244.
<http://www.fides.qc.ca/>
- Charpentreau, Jacques (2006). *Dictionnaire de la poésie*. Paris : Fayard.
- Chen Fangfang 陈芳芳 (2013). 风格标记体系下的风格传递 — 艾米莉·狄金森诗歌两个汉译本的比较研究 (*Style Transfer under Stylistic Markers System — A Case Study of Two Chinese Versions of Emily Dickinson's Poetry*). [M]. South China University of Technology.
- Chen Zhongyi 陈众义 (2009). “外国文学翻译与研究 60 年 (La traduction et la recherche de la littérature étrangère pendant soixante ans)”. dans *中国翻译 Chinese Translators' Journal*. vol. 6. 13.
- Davoust, André (1994). Traductologie et poésie : Emily Dickinson entre la dérive des règles et les règles de la dérive. *Cahier Charles V : Poésie en traduction*. N° 17. composé par André Davoust. pp. 111-186.
- Delisle, Jean (2013). *La traduction raisonnée*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Ding Shuang 丁爽 (2010). 艾米莉·狄金森诗歌汉译本中陌生化手法的再现 (*The Manifestation of Defamiliarization in the Translation of Emily Dickinson's Poetry*). [M]. Southwest Jiaotong University.
- Doumet, Christian (2004). *Faut-il comprendre la poésie ?* Paris : Klincksieck.
- Dryden, John (1680). *Preface to Ovid's Epistles*. London : Jacob Tomson. (traduit et édité par Marie-Alice Belle) <http://ttt.univ-paris3.fr/spip.php?article19&lang=fr>

- Frank, Armin Paul (1997). “Constraints upon Expression and Potential for Expression : On the Poetics and Practice of Verse Translation”. Dans *The Emily Dickinson Journal*. 6(2), pp. 4-27.
- Fu Lei 傅雷 (1984). “《高老头》重译本序 (Préface de la retraduction de *Père Goriot*)” dans 翻译论集 *Fanyi lun ji (Recueil des traités sur la traduction)*. Edi. Par Luo Xinzhang 罗新璋. Beijing : The Commercial Press (商务印书馆). p. 558.
- Geng Qiang 耿强 (2007). “中国二十世纪外国文学翻译史 (Un panorama de l’histoire de la traduction des littératures étrangères en Chine au XXe siècle)”. Dans 中国翻译 (*Chinese Translators’ Journal*). n° 4. pp. 47-50.
- Higginson, Thomas Wentworth ([1890] 1964). “Preface to poems by Emily Dickinson”. Dans *The recognition of Emily Dickinson*. Edited par Blake, Caesar R. et Wells, Carlton F. Anne Arbor : The University of Michigan Press. pp. 3-12.
- Huang Juan 黄娟 (2013). “忠实至上，形神兼备” — 江枫诗歌翻译思想之俄国形式主义解读 (“Faithfulness First, Resemblance in Form and Spirit”: A Russian Formalist Interpretation of Jiang Feng’s Thoughts on Poetry Translation). [M]. Hu’nan University.
- Jiang Qiaozhu 蒋巧珠 (2011). 翻译家江枫研究 (*A Study on Jiang Feng as a translator*). [M]. Central China Normal University.
- J. Mays, Kelly (2016). *The Norton introduction to literature*. 12th Edition. Edited by Kelly J. Mays. New York : W. W. Norton & Company. pp. 860, 879-886.
- Kang Yanbin 康燕彬 (2010). “狄金森在中国的译介及本土化形象建构 (La traduction et l’introduction de Dickinson en Chine et la construction de son image localisée)”. Dans 中国比较文学 *Zhongguo bijiao wenxue (La littérature comparée en Chine)*. vol. 4. pp. 49-58.
- Kayra, Eyrol (1998). “Traduction poétique”. *Meta*, 43(2). pp. 1-8.

- Liu Miqing 刘宓庆 (2013). 当代翻译理论 *Dangdai fanyi lilun (Contemporary studies of translation)*. Beijing : China Translation & Publishing Corporation 中国对外翻译出版公司.
- Liu Qianqian 刘倩倩 (2015). 论译者主体性在诗歌翻译中的差异 — 以狄金森诗歌汉译本为例 (*The influence of translators' subjectivity on the poetry translation — a case study of the Chinese translations of Dickinson's poetry*). [M]. Liaoning Normal University.
- Liu Xiaomin 刘晓敏 (2011). 从文学文体学的角度论诗歌的风格翻译 — 艾米莉·狄金森诗歌两个中译本的比较研究 (*On Style Translation in Poetry from the Perspective of Literary Stylistics — A Comparative Study on Two Chinese Versions of Emily Dickinson's poems*). [M]. Northwest Normal University.
- Longfellow, Henry Wadsworth (1944). *The poems of Longfellow*. New York : Random House, Inc. pp. 67-116.
- Lu Xun 鲁迅 (1973). 关于翻译的通信 (Correspondance sur la traduction). Dans 鲁迅全集 *Lu Xun quanji (Anthologie complète de Lu Xun)*. Beijing : Édition de la littérature du peuple 人民文学出版社. pp. 587-591.
- Martin, Wendy ([2004] 2008). *The Cambridge Companion to Emily Dickinson. (The Cambridge Introduction to Emily Dickinson)*. New York: Cambridge University Press ; Shanghai : La presse d'Education de langues étrangères de Shanghai.
- Ma Shikui 马士奎 (2003). 文革期间的外国文学翻译 (La traduction de la littérature étrangère pendant "La Révolution culturelle"). Dans 北京大学研究生学志 *Journal académique des études supérieures de l'Université de Pékin*. vol. 1, 2003. pp. 76-83.
- Ma Yuting 马宇婷 (2012). 功能对等视角下艾米莉·狄金森诗歌两中译本比较 (*A Functional Equivalence Perspective to the Study of Two Chinese Versions of Emily Dickinson's Poems*). [M]. Southwest Jiaotong University.
- Melançon, Charlotte (2007). *La Prison magique : quatre essais sur Emily Dickinson*. Montréal : Éditions du Noroît.

- Meng Zhaoyi 孟昭义, Li Zaidao 李载道 (2005). *中国文学翻译史 Zhongguo wenxue fanyi shi (L'histoire de la traduction littéraire en Chine)*. [M]. Beijing: Peking University Press.
- Meng Zi (2009). “孟子·公孙丑上 Meng Zi : Gongsun Chou shang. (Meng Zi. II. Le disciple Gongsun Chou)”. dans *Philosophes confucianistes (Ru jia 儒家)*. Traduit de chinois et présenté par Charles Le Blanc et Rémi Mathieu. Paris : Gallimard. p. 319.
- Meschonnic, Henri (1986). *Pour la poétique II : épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*. Collection : « Le Chemin ». Paris : Gallimard.
- Meschonnic, Henri (1989). *La rime et la vie*. Paris : Éditions Verdier.
- Meschonnic Henri (1979). Ce que Hugo dit de la langue. *Romantisme*. n° 25-26. pp. 57-73.
doi : <https://doi.org/10.3406/roman.1979.5274>
- Nida, Eugene A. (1964). *Toward a science of translation*. Leiden : E. J. Brill.
- Nida, Eugene A. (1969). Taber, Charles R. *The theory and practice of translation*. Boston: Leiden: Brill.
- Nida, Eugene A. ([1969] 1975). “Science of Translation”. Dans *Language Structure and Translation*. Stanford, California : Stanford University Press. pp. 79-101.
- Nord, Christine (2008). *La traduction : une activité ciblée*. Traduit de l'anglais par Beverly Adab. Arras : Artois Presses Université. pp. 101-102
- Patoyt, Claire (2012). “La traduction à l'épreuve des poèmes d'Emily Dickinson : l'impossible protocole ?” *Meta*, 57(3). pp. 647-676.
- Pound, Ezra (1918). “A list of books” dans *The Little Review*. 5(11). pp. 54-58.
- Pound, Ezra ([1934], [1966] 2011). *ABC de la lecture*. Traduit de l'anglais (États-Unis) et annoté par Denis Rche. Paris : Bartillat.
- Pound, Ezra (1971). *How to read*. New York : Haskell House Publishers Ltd.
- Reiss, Katharina. (2002). *La critique des traductions : ses possibilités et ses limites*. Traduit de l'allemand par A. Bocquet, Catherine. Arras: Artois Presses Université.

- Reiss, Katharina. (2009). *Problématiques de la Traduction*. Traduit de l'allemand par A. Bocquet, Catherine. Paris: Ed. Economica.
- Ricœur, Paul (2016). "Défi et bonheur de la traduction". Dans *Sur la traduction*. Paris : Les Belles Lettres.
- Roubaud, Jacques (1995). *Poésie, etcetera : ménage*. Paris : Stock.
- Schleiermacher, Friedrich (1985). "Des différentes méthodes du traduire". Dans *Les tours de Babel*. Traduit et édité par Antoin Berman. Mauvezin : Editions Trans-Europ-Repress. pp. 277-347.
- Shakespeare, William (1898). *The poems of Shakespeare*. Edited with an introduction and notes by George Wyndham. London: Methune and Co. p. 123.
- Shen Dan 申丹 (1995). 文学文体学与小说翻译 *Wenxue wentixue yu xiaoshuo fanyi (Literary Stylistics and Fictional Translation)*. Beijing : Pekin University press.
- Siméon, Jean-Pierre (1996). "Poésie et Spiritualité". Dans *LittéRéalité*. 8(2). pp. 81-92.
- Tytler, Alexander Fraser (1790). *Essay on the Principles of Translation*. London : Dent.
- Underhill, James W. (2011). "Echoes of Emily Dickinson: Male and Female French Translators Listening to the Poet." Traduit par von Flotow, Luise. Dans *Translating Women*. Edi. par von Flotow, Luise. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Venuti, Lawrence ([1995] 2008). *The translator's invisibility*. New York : Routledge.
- Vicaire, Paul (1963). Les Grecs et le mystère de l'inspiration poétique. In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1. pp. 68-85.
doi : 10.3406/bude.1963.4014
http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1963_num_1_1_4014
- Wang Heping 王和平 (2012). 狄金森诗歌汉译中的意义流变 (*The Meaning Transformation of Emily Dickinson's Poetry during the Process of Chinese Translation*). [M]. Beijing University.

- Wang Zhujun 王竹君 (2015). 从审美再现看狄金森诗歌的两个译本 (*A Comparative Study on Two Chinese Translations of Dickinson's Poems from the perspective of aesthetic reproduction*). [M]. Beijing Foreign Studies University.
- Weinberg, Bernard (1963). "Les limites de l'hermétisme ou hermétisme et intelligibilité". dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. n° 15. pp. 151-161.
- Woodress, James (1971). "Emily Dickinson: criticism". Dans *Fifteen American authors before 1900: Bibliographic essays on research and criticism*. Edit. Robert A Rees and Earl N Harbert. Madison, Milwaukee, and London: University of Wisconsin Press. pp. 152-158.
- Xu Jun 许钧, Liu Heping 刘和平 (2004). "Expériences et théorisation de la traduction littéraire en Chine". *Meta*, 49(4). pp. 786-804.
- Xu Yuanchong 许渊冲 (1984). 翻译的艺术(论文集) *Fanyi de yishu (lunwen ji) (L'art de traduction (Recueil des traités))*. Beijing: 中国对外翻译出版公司 China translation corporation. p. 52.
- Yan Fu ([1898] 1981). "天演论译例言 *Tiyanlun yiliyan* (Introduction du traducteur de l'*Evolution and Ethics of Huxley*)". Dans 严复集 *Yan Fu ji (Œuvres de Yan Fu)*. ed. by Wang Shi 王栻, Peking: Zhonghua shuju 中华书局. pp. 26-27.
- Yan Ruifeng 闫瑞峰 (2014). 江枫译诗理论与实践研究 (*Study on Jiang Feng's Poetry Translation Theory and Practice*). [M]. Agricultural University of Hebei.
- Ye Gongchao 叶公超 (1998). 叶公超批评文集 *Ye Gongchao piping wenji (Recueil de critiques par Ye Gongchao)*. Édité par Chen Zishan 陈子善. Zhuhai: Zhuhai Editions 珠海出版社. pp. 203-205.
- Yuan Shuipai 袁水拍 (1949). 现代美国诗歌 *Xiandai meiguo shige (La Poésie américaine moderne)*. Shanghai: Chenguang Edition Company. pp. 3, 41-46.
- Zhang Jiahong 章佳虹 (2014). 论艾米莉·狄金森诗歌汉译中的创造性叛逆 — 以江枫译本为例 (*Creative Treason in Translation of Emily Dickson's Poems — a case study of Jiang Feng's translation*). [M]. Southwest Jiaotong University.

Zhou Jianxin 周建新 (2004). 艾米莉·狄金森诗歌：文体的言说 (*Emily Dickinson's poetry : The Style speaks*). Thèse de doctorat de l'Université de He'nan.

Zhou Jianxin 周建新 (2011 a). “评艾米莉·狄金森诗歌的 11 个汉译本 (Commentaires sur onze versions chinoises de la poésie d'Emily Dickinson)” dans *Forest of Translations*. (*Yi lin* 译林). v. 8. p. 77-88.

Zhou Jianxin 周建新 (2011 b). “艾米莉·狄金森诗歌汉译本近 30 年出版与销售的启示 (Remarques sur la publication et la vente des versions chinoises de la poésie d'Emily Dickinson)” dans 出版广角 *Chuban guangjiao* (*Grand angle sur la publication*). n° 6. pp. 58-66.

Sites internet consultés :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

<http://edl.byu.edu/>

<http://edl.byu.edu/introduction.php>

<http://edl.byu.edu/lexicon>

Annexe 1. Poèmes traduits analysés dans le mémoire

	Le premier vers ou le vers cité du poème	No. F	No. J	page
Tableau 2.1	<i>Besides the Autumn poets sing</i>	F 123	J	40
Tableau 2.2	<i>I dwell in Possibility</i>	F 466		45
Tableau 2.3	<i>I took one Draught of Life</i>	F 396		47
Tableau 2.4	<i>A Bird, came down the Walk —</i>	F 359		50
Tableau 2.5	<i>He put the Belt around my life</i>	F 330		51
Tableau 2.6	<i>Wild Nights — Wild Nights !</i>	F 269		55
Tableau 3.1	<i>Summer for thee, grant I may be</i>	F 7		65
Tableau 3.2	<i>I had a crimson Robin — (vers 9)</i>	F 12		67
	<i>Cherries — suit Robins — (vers 11)</i>	F 195		
	<i>When the Robins come, (vers 2)</i>	F 210		
	<i>Each — with a Robin's expectation — I — with my Redbreast — (vers 4-5)</i>	F 270		
Tableau 3.3	<i>I'll tell you how the Sun rose</i>	F 204		69
Tableau 3.4	<i>Like Morning Glory ! (vers 11)</i>	F 214		71
	<i>Are full of Morning Glory — (vers 3)</i>	F 605		
Tableau 3.5	<i>God is a distant — stately Lover —</i>	F 615		73
Tableau 3.6	<i>There's a certain Slant of light,</i>	F 320		78
Tableau 3.7	<i>Summer — Sister — Seraph ! (vers 11)</i>	F22		81
	<i>In the name of the Bee — and of the Butterfly — and of the Breeze — Amen ! (vers 1-3)</i>	F23		
	<i>Burglar ! Banker — Father ! (vers 7)</i>	F 39		
Tableau 3.8	<i>Still, for my missing Troubadour I kept the "house at hame". (vers 15-16)</i>	F12		83
Tableau 4.1	<i>The Brain — is wider than the Sky —</i>	F 598		89

Tableau 4.2	<i>There is no Frigate like a Book</i>	F 1286		96
Tableau 4.3	<i>Success is counted sweetest</i>	F 112		100
Tableau 4.4	<i>The Soul selects her own Society</i>	F 409		105
Tableau 4.5	<i>I died for Beauty — but was scarce</i>	F 448		108

Note : Les traductions citées sont signées respectivement par Yu Guangzhong, Jiang Feng et Pu Long. Nous ne comptons que deux versions pour les poèmes F 466, F 396, F 330, F 269, F 7, F 12, F 195, F 210, F 270, F 214, F 605, F 615, F 598, car Yu Guangzhong ne traduit pas ces poèmes. Pour les vers extraits de poèmes F 22, F 23 et F 39 dans le tableau 3.7, nous avons seulement la version de Pu.

Annexe 2. Les vingt-quatre versions en chinois parues à partir des années 80

	Traducteur / Traductrice	Titre de l'anthologie	Date de parution	Éditio n	Impressi on	Nombre d'impressi on
1	Jiang Feng 江枫	Selected poems of Emily Dickinson 《狄金森诗选》	Oct. 1984	1	1	1-10 100
2	Jiang Feng 江枫	Selected poems of Emily Dickinson 《狄金森诗选》	Avr. 1988	2	3	1 760 - 29 320
3	Jiang Feng 江枫	Selected lyric poems of Emily Dickinson 《狄金森抒情诗选》	Sep. 1992	1	1	1 - 4 400
4	Jiang Feng 江枫	Selected lyric poems of Emily Dickinson 《狄金森抒情诗选》	Déc. 1996 Mai. 1997	1	1	1 - 4 500 4501-8500
5	Jiang Feng 江枫	Well known poems of Emily Dickinson 《狄金森名诗精选》	Avr. 1997	1	2	1 - 1 000
6	Jiang Feng 江枫	Selected poems of Emily Dickinson 《狄金森抒情诗选》	Jan. 2004	1	1	—
7	Jiang Feng 江枫	Wild Nights— Wild Nights : Best poems of Emily Dickinson 《暴风雨夜，暴风雨夜：狄金森诗 歌精粹》	Mar. 2008	1	1	1 - 6 000
8	Jiang Feng 江枫	Wild Nights— Wild Nights 《暴风雨夜，暴风雨夜》	Jan. 2010	1	1	1 - 6 000
9	Jiang Feng 江枫	Selected poems of Emily Dickinson 《狄金森诗选》	Aoû. 2016	1	1	—

10	Pu Long 蒲隆	The enigma unguessable to us 《我们无法猜出的谜：狄金森选集》	Jan. 2001	1	1	1 - 6 000
11	Pu Long 蒲隆	Selected poems and letters of Emily Dickinson 《艾米莉·狄金森诗歌与书信选集》	Mar. 2010	1	1	-
12	Pu Long 蒲隆	Selected poems of Emily Dickinson 《艾米莉·狄金森诗选》	Oct. 2010	1	1	1 - 8 000
13	Pu Long 蒲隆	The Complete works of Emily Dickinson 《狄金森全集》	Mai. 2014	1	1	1 - 5 000
14	Zhou Jianxin 周建新	The poems of Emily Dickinson 《艾米莉·狄金森诗选》	2016	1	2	-
15	Zhang Yun 张芸	Selected poems of Dickinson 《狄金森诗钞》	Déc.1986	1	1	1 - 4 850
16	Guan Tianxi 关天晞	Poetry of the Youth 《青春诗篇》	Mai. 1992	1	1	1 - 5 000
17	Mu Yu 木宇	The last harvest: selected poems of Emily Dickinson 《最后的收获：艾米莉·狄金森诗选》	Jui. 1996	1	1	-
18	Wu Juntao, Wu Qiren 吴钧陶, 吴起仞	Selected poems of Dickinson 《狄更生诗选》	Jan. 1996	1	1	1 - 2 000
19	Sun Liang 孙亮	Seaweeds and pearls : selected poems of Emily Dickinson 《水草与珍珠：埃米莉·狄金森诗选》	Jan. 1999	1	1	1 - 1 000
20	Wang Junhua	Poems of choice of Dickinson	Aug.	1	1	1 - 5 000

	王晋华	《狄更生诗歌精选》	2000			
21	Ma Yongbo 马永波	Died for Beauty : poetry of love and beauty 《为美而死：爱与美流光溢彩的诗章》	Jan. 2005	1	1	—
22	Dong Hengxiu, Lai Jiewei 董恒秀, 赖杰威	Selected poems of Emily Dickinson 《艾蜜莉·狄金生诗选》	Jui. 2000	1	1	—
23	Dong Hengxiu, Lai Jiewei 董恒秀, 赖杰威	Selected poems of Emily Dickinson 《艾蜜莉·狄金生诗选》	Nov. 2006	1	1	—
24	Li Huina 李慧娜	I died for Beauty 《我为美殉身》	Oct. 2008	1	1	

Note : Ce tableau ne recense que les anthologies de la seule poète. Il serait peu possible d'en énumérer toutes qui contiennent ses poèmes traduits et ceux des autres écrivains. En outre, la période où apparaissent ces anthologies délimitée, la version de Yuan Shuipai 袁水拍, le premier traducteur de Dickinson en Chine, et celle de Yu Guangzhong 余光中, le poète-traducteur taiwanais ne sont pas comptées.

Annexe 3. Les ouvrages parus en Chine portant sur la poésie d'Emily Dickinson

	Auteur / Auteure	Titre de l'ouvrage (de la monographie)	Date de parution
1	Wang Yugong 王誉公	<i>Une recherche sur la classification et le son et rime de la poésie d'Emily Dickinson</i> 《艾米莉·迪金森诗歌的分类和声韵研究》	2000
2	Wendy Martin*	<i>The Cambridge Companion to Emily Dickinson</i> *	2004
3		<i>The Cambridge Introduction to Emily Dickinson</i> *	2008
4	Liu Shoulan 刘守兰	<i>Une recherche sur Emily Dickinson</i> 《狄金森研究》	2006
5	Zhou Jianxin 周建新	<i>Emily Dickinson's poetry : The Style Speaks</i> 《艾米莉·狄金森诗歌文体特征研究》	2006
6	Liu Xiaohui 刘晓晖	<i>Dickinson et la recherche de poétique post-romantiste</i> 《狄金森与后浪漫主义诗学研究》	2012
7	Wang Jin'e 王金娥	<i>Paysage solitaire — Le sentiment de solitude dans la poésie d'Emily Dickinson</i> 《孤寂的风景 — 论艾米莉·狄金森诗歌中的孤独意识》	2012
8	Jin Wenning 金文宁	<i>Une recherche sur la négation de soi-même de la poésie de'Emily Dickinson</i> 《艾米莉·狄金森诗歌中的自我否定研究》	2014
9	Li Chaohui 李超慧	<i>Une recherche sur la métaphore de la poésie d'Emily Dickinson</i> 《艾米莉·狄金森诗歌中的隐喻研究》	2016

Note : * Photocopiés de *The Cambridge Companion to Emily Dickinson* édité par Wendy Martin et sorti chez la presse d'Education de langues étrangères de Shanghai en Chine, l'ouvrage recueille onze articles signés par treize chercheuses et chercheurs occidentaux sur la vie, la poésie et les lettres, la publication d'E. D., etc.

Annexe 4. Les titres ajoutés dans les poèmes traduits par Yu Guangzhong

No. F	Le premier vers du poème	Le titre en chinois ajouté par Yu	Le titre en français
F 935	<i>As imperceptibly as Grief</i>	夏之逃逸 <i>Xia zhi taoyi</i>	<i>La fuite de l'été</i>
F 895	<i>Further in Summer than the Birds</i>	虫鸣 <i>Chong ming</i>	<i>Des gazouillis des insectes</i>
F 123	<i>Besides the Autumn Poets sing</i>	秋之边缘 <i>Qiu zhi bianyuan</i>	<i>La lisière de l'automne</i>
F 320	<i>There's a certain Slant of light</i>	冬日的下午 <i>Dongri de xiawu</i>	<i>L'après-midi du jour d'hiver</i>
F 487	<i>Presentiment — is that long shadow — on the Lawn</i>	预感 <i>Yugan</i>	<i>Pressentiment</i>
F 204	<i>I'll tell you how the Sun rose</i>	晨昏 <i>Chen hun</i>	<i>L'aube et le crépuscule</i>
F 1698	<i>Lightly stepped a yellow Star</i>	黄昏 <i>Huanghun</i>	<i>Le crépuscule</i>
F 1096	<i>A narrow Fellow in the Grass</i>	蛇 <i>She</i>	<i>Serpent</i>
F 359	<i>A Bird, came down the Walk —</i>	园中 <i>Yuanzhong</i>	<i>Dans le jardin</i>
F 1286	<i>There is no Frigate like a Book</i>	书 <i>Shu</i>	<i>Livre</i>
F 448	<i>I died for Beauty — but was scarce</i>	殉美 <i>Xun mei</i>	<i>Se sacrifier pour la beauté</i>
F 112	<i>Success is counted sweetest</i>	成功 <i>Chenggong</i>	<i>Succès</i>
F 409	<i>The Soul selects her own Society</i>	灵魂的选择 <i>Linghun de xuanze</i>	<i>Le choix de l'âme</i>
F 1109	<i>The Sun went down — no Man looked on</i>	日落和日出 <i>Riluo he richu</i>	<i>Le coucher de soleil et le lever de soleil</i>
F 80	<i>I hide myself within my flower</i>	轻喟 <i>Qing kui</i>	<i>Léger soupir</i>
F 1213	<i>Like Trains of Cars on Tracks of Plush</i>	蜜蜂 <i>Mifeng</i>	<i>Abeille</i>
F 610	<i>From Cocoon forth a Butterfly</i>	蝴蝶 <i>Hudie</i>	<i>Papillon</i>

F 1350	<i>The Mushroom is the Elf of Plants</i>	蕈 <i>Xun</i>	<i>Champignon</i>
F 656	<i>I started Early — Took my Dog</i>	海滨之游 <i>Haibin zhi you</i>	<i>Le voyage à la plage</i>
F 1372	<i>A Dew sufficed itself</i>	露珠 <i>Luzhu</i>	<i>Rosée</i>
F 962	<i>A Light exists in Spring</i>	春的光辉 <i>Chun de guanghui</i>	<i>La brillance du printemps</i>
F 591	<i>I heard a Fly buzz — when I died —</i>	当我死时 <i>Dang wo si shi</i>	<i>Lorsque je meurs</i>

Note:

1. Après chaque titre en chinois est le *pinyin* des caractères chinois.

2. Ces poèmes sont recueillis dans 美国诗选 *Meiguo shixuan* (*Anthology of American Poetry*) et 英美现代诗选 *Yingmei xiandai shixuan* (*Anthologie des poèmes modernes anglais et américains*).

Annexe 5. Les terminologies spécialisées et leurs traductions par trois traducteurs

Terminologies spécialisées	Équivalent français du terme	No. F	Version de Jiang Feng	Version de Pu Long	Version de Yu Guangzhong
Termes botaniques					
Anemone	Anémone	7, 85	秋牡丹 Anémone du Japon	银莲花 Anémone	—
Rose	Rose	11, 32, 53, 147, 176, 266.	玫瑰 Rose	玫瑰 Rose	玫瑰 Rose
Crocus	Crocus	16, 85	—	番红花 Crocus	—
Gentian	Gentiane	21, 26, 331	—	(黄)龙胆 (jaune) Gentiane	—
Berry	Baie	32, 271	浆果 Baie / 草莓 fraise	浆果 Baie	—
Maple	érable	32	枫树 érable	枫树 Érable	—
Daisy	Marguerite, ou pâquerette	85, 106, 256, 367.	雏菊 Marguerite, ou pâquerette	雏菊 Marguerite, ou pâquerette	—
Leontodon	Léontodon (Note de F. Delphy : Nom latin du pissenlit ou dent-de-lion)	85	—	火绒荃 Feu-duvet-herbe	—
Iris	Iris	85	—	蝴蝶花 Iris	—
Aster	Aster	85, 331	—	紫菀 Aster	—
Bell	Campanule	85	—	喇叭花 Belle-de-jour	—
Bartsia	Bartsia	85	—	毛地黄 Digitale	—
Daffodil	Jonquille, ou narcisse	85, 213, 266	黄水仙 Jonquille	黄水仙 Jonquille / 水仙(花) narcisse	—

Epigea	Erebia (des papillons de la famille des <u>Nymphalidae</u>), ou Épigée (F. Delphy)	85	—	鼠毛菊 (Nom latin) Epilasia hemilasia (Bunge) C. B. Clarke	—
Rhodora	Rhodora	85	—	杜鹃花 Rhodora	—
Clover	Trèfle	117, 494, 610, 1779	苜蓿 Trèfle	红花草 L'herbe à fleur rouge	苜蓿 Trèfle
“Golden Rod”	Solidago, ou verge d'or	123	“黄花” “La fleur jaune”, ou Verge d'or	“金杖” La canne d'or	秋金草 L'herbe d'or d'automne
Harebell	Campanule	134	—	风信子 Hyacinthe	—
Lily	Lys	147, 266, 559	睡莲 Nénuphar, ou Nymphaea / 百合花 Lys	百合花 La fleur lys / 百合 Lys	
Water lilies	Nénuphar, ou Nymphaea	148	睡莲 Nényphar, ou Nymphaea	睡莲 Nényphar, ou Nymphaea	—
Gorse	Ajonc	186	—	荆豆花 Ajonc	—
Cherry	Cerise	195	樱桃 Cerise	樱桃 Cerise	
Jessamine	Jasmin	205	茉莉 Jasmin	茉莉 Jasmin	—
Foxglove	Digitale	207	<u>毛地黄花</u> La fleur Digitale	<u>毛地黄</u> Digitale	—
Morning Glory	Volubilis	214, 605	灿烂的晨曦 L'Aurore brillante / 清晨的华光 la splendeur du matin	牵牛花 Volubilis	
Cowslip	Primevère, ou coucou	266	—	黄花九轮草 Primevère officinale	
Primrose	Primevère	266	—	报春花 Primevère	
Strawberry	Fraise	271	草莓 Fraise	草莓 Fraise	
Mistletoe	Gui	331	槲寄生 gui	槲寄生 gui	
Corn	Maïs	344	玉蜀黍 maïs	包谷 maïs	

Pumpkin	Citrouille, ou Potiron (Françoise Delphy)	344	老倭瓜 vieille citrouille	南瓜 citrouille	
Fuchsia	Fuchsia	367	—	倒挂金钟 Fuchsia	—
Geranium	Géranium	367	—	天竺葵 Pélargonium	—
Cactus	Cactus	367	—	仙人掌 Cactus	—
Carnation	Œillet	367	—	康乃馨 Œillet	—
Hyacinth	Jacinthe	367	—	风信子 Jacinthe	—
Globe Rose	Rose sphérique	367	—	球形玫瑰 Rose sphérique	—
Cedar	Cèdre	466, 583	雪松 Cèdre / 松木 bois de pin	雪松 Cèdre / 松木 bois de pin	—
Fir	Sapin	494	枞树 Sapin	枞树 Sapin	—
Buttercup	Bouton d'or	256, 575	—/金凤花 Flamboyant	毛茛(花) Bouton d'or ou renoncule	—
Clematis	Clématite	628	铁线莲 Clématite	铁线莲 Clématite	—
Orchis	Orchis	642	红门兰 Orchis	红门兰 Orchis	
Rhododendron	Rhododendron	642	红杜鹃 Rhododendron	杜鹃 Rhododendron	—
Hempen	Chanvre	656	—	麻索 corde de chanvre	麻布的 étouffe en chanvre
Termes ornithologiques					
Whippoorwill (Whippowil)	Engoulevent	7, 333	夜莺 Rossignol /夜航的鹰 aigle de nuit	三声夜鹰 engoulevent	—
Oriole	Loriot	7	黄鹂 Loriot	金黄鹂 Loriot d'or	—
Robin	Rouge-gorge / merle d'Amérique	12, 195, 210, 256, 270	知更鸟 Rouge-gorge	旅鸫 <i>Merle d'Amérique</i>	—
Owl	Hibou	43	鸱枭 Strigidae	鸱鸺 Strigidae	—
Vulture	Vautour	43	兀鹰 Aigle, ou faucon	鹰 Aigle, ou faucon	—

Lark	Alouette	44	—	云雀 Alouette	—
Lapwing	Vanneau	44	—	麦鸡 Vanneau	—
Eagle	Aigle	195, 649	老鹰 Aigle / 雄鹰 aigle fort	老鹰 Aigle / 雄鹰 aigle fort	—
Sparrow	Moineau	195, 368	麻雀 Moineau	麻雀 Moineau	—
Bobolinks	Goglu (des prés), ou Babillard (Françoise Delphy) ;	204, 236, 266	食米鸟 Goglu des prés, ou l'oiseau mangeant du riz	长刺歌雀 / 食米鸟 Bruant à longue épine / goglu des prés, ou l'oiseau mangeant du riz	Passereaux ou les oiseaux chanteurs
Cuckoo	Coucou	256	—	布谷鸟 Coucou	—
Blackbird	Merle	265, 686	乌鸫 Merle	乌鸫 Merle	—
Humming Bird	Colibri, ou oiseau-mouche	380, 642	—	蜂鸟 Colibri, ou oiseau-mouche	—
Phebe	Moucherolle	1697	—	菲比鹈 Feibi (phebe) moucherolle	—
Crow	Corbeau, ou corneille (F. Delphy)	1697	—	乌鸦 Corbeau	—
Jay	Geai	1697	—	雉鸟 fou	—
Termes zoologiques					
Bee	Abeille	11, 113, 207, 575, 1213, 1779	蜜蜂 / 蜂 Abeille	蜜蜂 Abeille	蜜蜂 Abeille
Butterfly	Papillon	11, 113, 117, 147, 171, 207, 610	蝴蝶 Papillon	蝴蝶 Papillon	蝴蝶 Papillon
Wolf	Loup	43	豺狼 Loup	野狼 Loup	—
Serpent	Serpent	43	蛇 Serpent	蟒蛇 Serpent	蛇 Serpent (le titre du poème F 1096)
Bumble bee	Bourdon	85	—	蜜蜂 Abeille	—

Arcturus	Arcturus	117	大角 Arcturus	大角 Arcturus	—
Resurgam	Resurgam	117	“百足” « Mille-pattes »	“我将再起” ¹⁰⁸ « je vais résurgir »	—
Centipede	Mille-pattes	117	蜈蚣 Mille-pattes	百脚 Mille-pattes	—
Caterpillar	Chenille	171	鳞翅目幼虫 Larve de lépidoptère	毛毛虫 chenille	—
Squirrel	Écureuil	204	松鼠 Écureuil	松鼠 Écureuil	松鼠 Écureuil
Roe	Chevreuil	331	鹿(奔) cerf (courant)	小鹿 petit cerf, faon	—
Cricket	Grillon	333, 575	蟋蟀 Grillon	蟋蟀 Grillon	—
Goblin Bee	Abeille farfadet	356	妖蜂 Abeille farfadet	妖蜂 Abeille farfadet	—
Angleworm	Ver de Terre	359	蚯蚓 Ver de Terre	蚯蚓 Ver de Terre	蚯蚓 Ver de Terre
Beetle	Scarabée	359	甲虫 Scarabée	甲虫 Scarabée	甲虫 Scarabée
Termes textiles					
Satin	Satinée	43	绸缎般 Satinée	锦缎 Brocart, ou damas	—
Velvet	Velours	171, 359, 380, 1213	天鹅绒 velours	天鹅绒 velours / 茸茸的 velouté	鹅绒的 velouté / 丝绒的 velouté
Plush	Peluche	171, 380	长毛绒 peluche	长毛绒(的) peluché	—
<i>Damask</i>	Damasquiné	171	锦缎 Brocart, ou damas	锦缎 Brocart, ou damas	—
Ribbon	Ruban	204	缎带 ruban	丝带 ruban	丝带 ruban
Silk	Soie	171	丝 Soie	丝线 Fil de soie	—
Wool	Laine	291	羊毛 laine	羊毛 laine	—
Fleece	Toison	291	羊毛 toison	羊毛 toison	—
Vail	Voile	291	轻纱 gaze fine	面纱 voile	—
Mechlin	Malines	331, 577	梅克林花边 Mei Ke Lin detelle /	梅克林花边 Mei Ke Lin detelle /	—

¹⁰⁸ La traduction en chinois du sens du mot latin « resurgam », peut être traduite de son équivalent anglais « I shall rise again ». La solution de Jiang relève d'un contresens, probablement engendré par confondre les deux termes « resurgam » et « centipede ».

	(fine detelle fabriquée à Malines Belge), ou Mousseline (par Françoise Delphy)		梅克林式 à la mode de Mei Ke Lin (un emprunt par Pin Yin)	梅希林花边 Mei Xi Lin detelle (un emprunt par Pin Yin)	
Tassel	Épillet, ou Pompon (F. Delphy)	344	纓穗 frange, ou gland	花穗 frange de fleur	—
Eider	Eider	381, 577	绒(球) Pompon / 绒鸭 eider	绒(球) Pompon / 鸭绒 duvet de canard	—
Gauze	Gaze	381	华丽的(服装) (vêtement) somptueux	薄纱(袍) (tunique) de gaze	—
Gossamer	Gaze	479, 577	薄纱 gaze / 游丝 fil de vierge	薄似蝉衣 fine comme la robe des cigales / 游丝 fil de vierge	—
Tulle	Tulle	479	绢网 tulle	薄纱 gaze	—
Dimities	Étoffe	495	薄棉布 mince tissu de coton	麻纱 batiste	—
Down	Duvet	577	羽绒 duvet	绒毛 duvet	—
Termes minéralogiques					
Opal	Opale	44	—	乳白 crème, ou blanc laiteux, ou opale	—
Pearl	Perle	117, 207, 656	珍珠 Perle	珍珠 Perle / 珠玑 perles	珍珠 Perle
Amethyst	Améthyste	204	紫水晶 Améthyste	紫水晶 Améthyste	紫色的水晶 Cristal violet, ou Améthyste
Sapphire	Saphir	213	蓝宝石 Saphir	宝蓝 Bleu saphir	—
Jasper	Jaspe	241	碧玉 Jaspe vert	碧霄 firmament vert	—
<i>Diamond</i>	Diamant	258	钻石 diamant	钻石 diamant	—

Ruby	Rubis	258, 380, 577	红宝石 Rubis	红宝石 Rubis	—
Topaz	Topaze	258	黄玉 Topaze	黄玉 Topaze	—
Chrysolite	Chrysolite	265	黄宝石 gemme jaune	贵橄榄石 chrysolite	—
Abalaster	Albâtre	291	洁白的 Blanc	雪花石膏 Alabastrite, ou onychite	—
Mosaic	Mosaïque	331	镶嵌 Serte	马赛克 Mosaïque	—
Coral	Corail	367	—	珊瑚色的 corail	—
Amber	Ambre	387	琥珀色 Ambre	琥珀 Ambre	—
Beryl	Béryl	559	绿宝石(的) Béryl	绿玉 Béryl, ou émeraude	—
Termes chromatiques					
Crimson	Cramoisi	12, 367	红 Rouge	红 Rouge / 红 rouge	—
Scarlet	Écarlate	32, 411	鲜红 rouge vif / 猩红 Écarlate	大红 gros rouge / 红色 rouge	—
Purple	Pourpre	112, 204, 274, 489, 642, 1320	袞袞(诸公) les hauts fonctionnaires / 紫色 pourpre / 紫红 pourpre / 红色 rouge / 紫红 pourpre	紫色的 violet, ou pourpre / 紫 violet, ou pourpre / 紫色 violet, ou pourpre	紫衣袞袞的 les hauts fonctionnaires habillés de pourpre / 紫靄 brume pourpre
Silver	Argent, ou argenté	113, 656, 1698	白银 argent	银光 lumière argentée / 银 argent / 银 argent	银亮的 argenté / 银白 的 argenté
Rouge	Rouge	265	艳 brillant	红 rouge	—
Cochineal	Carmin, ou cochenille, ou flamboient (F. Delphy)	436	胭脂红 carmin, ou coccine	胭脂虫红 cochenille	—
Mazarin	Outremer	436	靛蓝 indigo	深蓝 bleu foncé	—
Golden	Doré	489	黄金的 d'or	金色的 doré	—
Carmine	Carmin	605	红色 rouge	胭脂红 carmin, ou coccine	—

Ruddy	Rouge	642	红艳 rouge brillant	红艳 rouge brillant	—
-------	-------	-----	-------------------	-------------------	---

Note : La première colonne représente les terminologies spécialisées dans les poèmes d'Emily Dickinson ; la deuxième présente leur équivalent en français ; la troisième représente le numéro des titres (selon la numérotation de la version Franklin) dans lesquels le terme se trouve ; les colonnes 4, 5 et 6 présentent les termes traduits par les traducteurs en question. Le signe « — » dans certaines cases indiquent que le traducteur ne traduit pas le poème. Pu Long traduit tous les poèmes d'E. D. ; alors que Yu Guangzhong n'en traduit qu'une vingtaine.