



MonTI. Monografías de Traducción e
Interpretación
ISSN: 1889-4178
monti.secretaria@ua.es
Universitat de València
España

Stratford, Madeleine
Le sujet traduisant : un autre double du je lyrique d'Alejandra Pizarnik?
MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación, núm. 3, 2011, pp. 289-333
Universitat de València
Alicante, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265119725011>

- ▶ [Comment citer](#)
- ▶ [Numéro complet](#)
- ▶ [Plus d'informations de cet article](#)
- ▶ [Site Web du journal dans redalyc.org](#)

LE SUJET TRADUISANT : UN AUTRE DOUBLE DU JE LYRIQUE D'ALEJANDRA PIZARNIK?

Madeleine Stratford

Université du Québec en Outaouais

Résumé

La fragmentation du sujet constitue l'une des caractéristiques distinctives de l'œuvre de la poète argentine Alejandra Pizarnik (1936-1972). En effet, ses poèmes communiquent son éternelle insatisfaction à l'égard de la langue, qui n'arrive jamais à exprimer son je lyrique dans toute sa complexité ni à ressusciter son je biographique. En particulier dans son quatrième recueil, *Árbol de Diana* (1962), le « moi » créateur de la poète souffre d'un sérieux trouble de personnalité multiple. Or, que se passe-t-il quand un sujet traduisant se glisse sous la peau du « je » pizarnikien, lui-même déjà plurIEL? D'abord, une analyse des pronoms originaux démontrera que la voix lyrique du recueil, à la fois une et multiple, et le plus souvent féminine, imprègne l'ensemble des poèmes. Ensuite, nous observerons les transformations que cette voix a subies dans trois des traductions les plus diffusées du recueil, dans le but de cerner la présence et le degré d'intervention du « moi » récréateur des traducteurs : le « je » de Claude Couffon (1983), le « I » de Frank Graziano et María Rosa Fort (1987), et le « ich » de Juana et Tobias Burghardt (2002).

Abstract

“The Translating Subject: Another Double of Alejandra Pizarnik’s Lyrical I?”

Fragmentation of the subject is one of the distinctive features of the poetry of Argentine writer Alejandra Pizarnik (1936-1072). Indeed, her poems convey her perpetual dissatisfaction with language, which cannot express her lyrical self in all of its complexity or resuscitate her biographical self. Particularly in her fourth poetry book, *Árbol de Diana* (1962), the poet’s creative persona suffers from a serious multiple personality disorder. Now, what happens when a translating subject takes on the voice of Pizarnik’s already fragmented lyrical I? First, an analysis of the original pronouns will show that the book’s lyrical I is most often a woman who is both one and multifaceted,

and that this shifting subject permeates all the poems. Then, the transformations of this voice will be observed in three of the most circulated translations of the book, in order to identify and determine the degree of intervention of the translators' re-creative persona: Claude Couffon's "je" (1983), Frank Graziano and María Rosa Fort's "I" (1987), and Juana and Tobias Burghardt's "ich" (2002).

Mots-clés: Poésie. Voix lyrique. Fragmentation. Sujet traduisant. Intervention.

Keywords: Poetry. Lyrical I. Fragmentation. Translating subject. Intervention.

Introduction

La poésie de l'auteure argentine Alejandra Pizarnik (1936-1972) cherche souvent à brouiller la distinction entre le monde des mots et le monde réel, entre le *je* lyrique et le *je* biographique. En effet, le langage n'arrive jamais à « exprimer » le *je* lyrique pizarnikien dans toute sa complexité ni à « ressusciter » vraiment le *je* biographique de l'auteure. Incapable d'exister sur papier, le sujet parlant de Pizarnik manque d'unité et souffre d'un trouble de personnalité. Le thème du double est omniprésent dans sa poésie, si bien qu'il constitue une des caractéristiques distinctives de son style.¹ Sur le plan du contenu, le *je* lyrique contemple souvent sa réflexion dans un miroir,² symbole récurrent dans son œuvre. Aussi, il n'est pas rare que le sujet entre en dialogue avec son ombre.³ Sur le plan de la forme, le « *je* » compte une pléiade de référents, la plupart féminins : des êtres humains définis en fonction d'un attribut (une enfant, une voyageuse, une naufragée, une insomniique, une silencieuse, etc.), des animaux (une louve, un oiseau) ou encore des objets inanimés (une poupée, un mannequin, un cadavre).⁴ En outre, le sujet parlant n'est pas seulement représenté par la première personne du singulier (*yo*), mais se cache aussi sous la deuxième (*tú*) ou la troisième, généralement féminine (*ella*).

Or, que se passe-t-il quand un sujet traduisant s'ajoute aux doubles pour se glisser lui aussi dans la peau du sujet pizarnikien, déjà fragmenté ? Peut-on voir les traces d'une fragmentation supplémentaire ? Le présent article répondra à cette question en analysant le quatrième recueil de Pizarnik, *Árbol de Diana* (AD), paru en 1962, qui résume de façon concentrée la quête ontologique du « *je* » lyrique éclaté de Pizarnik.⁵ Paru aux prestigieuses éditions Sur

1. Voir Aira 1998: 17; Guiberalde 1998: 45; Lopez Luaces 2002; Monder 2004: 20; Running 1996: 92; Telaak 2003: 306.

2. Voir Ferrell 2001: 48; Fitts 1995: 55; Rubí 2002: 102.

3. Voir notamment Guiberalde 1998: 46-47 et Zeiss 2001: 325-343.

4. Voir Aira 1998: 17-18; Álvarez 1997: 23; Fitts 1995: 53; Genovese 1998: 66; Goldberg 1994: 70 ; et Zeiss (2001: vi), qui étudie cinq « *personae* » pizarnikiennes : la melancólica, la niña, la polígrafa, Sombra y Sacha.

5. Voir Borinsky 1995: 295; Depetris 2004: 37; Kuhnheim 1996: 68; Rodríguez Francia 2003: 250.

(dirigées par Victoria Ocampo) et préfacé par Octavio Paz, ce premier livre de Pizarnik rédigé en France⁶ remporte un vif succès sur la scène poétique argentine comme internationale et apparaît comme central au sein de l'œuvre de Pizarnik et particulièrement représentatif de son style poétique. D'abord, le recueil se situe chronologiquement en plein milieu de sa production poétique. Ensuite, il contient les premiers fruits du « pèlerinage » littéraire de l'auteure à Paris, une période cruciale de sa vie. Sur le plan professionnel comme personnel, ce livre représente un véritable « passage à l'âge adulte ». Au niveau thématique, AD raconte la quête d'unité linguistique et ontologique d'un sujet lyrique, quête qui s'avère être une constante dans l'œuvre de la poète, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Au niveau formel, le cycle contient de courts poèmes épigrammatiques typiques de l'époque de « jeunesse » de Pizarnik et ses premiers poèmes en prose, que l'on associe davantage à ses derniers recueils.

Dans un premier temps, après une brève présentation d'Alejandra Pizarnik et de son œuvre, une analyse systématique de la distribution des pronoms personnels originaux démontrera que le sujet lyrique, à la fois un et multiple, imprègne l'ensemble des poèmes, tantôt explicitement, tantôt implicitement. Dans un deuxième temps, nous examinerons ce qu'est devenue cette voix lyrique plurielle dans trois des traductions complètes les plus diffusées du recueil : la version française de Claude Couffon (1983), la version anglaise de Frank Graziano et Maria Rosa Fort (1987) et la version allemande de Juana et Tobias Burghardt (2002).

Afin de déterminer le degré d'intervention des traducteurs, nous utiliserons une grille d'analyse inspirée du modèle de Francis R. Jones (1989: 1987):

1. le « transfert » (un sens = un sens; plusieurs sens = plusieurs sens);
2. la « divergence » (un sens = plusieurs sens);
3. la « convergence » (plusieurs sens = un sens);
4. l'« improvisation » (ajouts compensatoires);
5. l'« abandon » (omissions);
6. l'« adaptation » (non-équivalence sémantique);
7. l'importation (emprunts, mots apparentés, calques).

Le transfert équivaudra à un haut degré de fidélité au sens et au style de l'auteur. Pour leur part, la divergence, la convergence et l'improvisation feront preuve d'une certaine fidélité au sens et au style de l'auteur, mais l'intervention

6. Le deuxième est *Los trabajos y las noches*, publié en 1965, peu après le retour de Pizarnik à Buenos Aires.

du traducteur sera plus perceptible. En revanche, l'adaptation, donnera des textes cibles qui porteront plus la griffe du traducteur que celle de l'auteur et témoigneront d'une approche plutôt adaptative des pronoms. Enfin, l'importation créera un effet d'étrangeté, qui pourra faire figure d'improvisation lorsque le texte espagnol lui-même semble agrammatical, ou d'adaptation lorsque son usage générera une agrammaticalité absente de l'original. Dans son modèle, Jones décrit ces catégories du point de vue du processus de traduction. Par contraste, notre objet d'étude dans le présent article est la traduction comme produit, et nous avons donc adapté les catégories de Jones de façon à ce qu'elles nous aident à décrire les textes traduits eux-mêmes ainsi que leurs effets sur le lecteur cible, plutôt que l'intention (consciente ou inconsciente) ayant guidé les traducteurs. Chacune des solutions traductives entraîne des conséquences sur la progression lyrique du cycle d'AD, et c'est l'analyse comparative de cette progression dans le texte source et les textes cibles qui nous occupe ici.

1. Alejandra Pizarnik et son œuvre

Fille d'immigrants juifs de l'Europe de l'Est, la poète argentine Alejandra Pizarnik naît à Buenos Aires en 1936 et y décède en 1972, à l'âge de 36 ans, d'une surdose de tranquillisants. En partie à cause de sa mort précoce et aussi parce qu'elle corrigeait obsessivement ses textes, Pizarnik a publié peu d'ouvrages de son vivant. Outre des poèmes et articles parus dans des revues littéraires, elle laisse sept courts recueils et un récit en prose poétique. Dans tous ses écrits, Pizarnik remet sa langue en question. Le doute fondamental qu'elle ressent envers le pouvoir communicatif du langage la range parmi le groupe d'écrivains contemporains dont Steiner dit qu'ils ne se sentent pas « chez eux » dans leur langue (Steiner 1992: 185). Ses recueils comptent un nombre réduit de poèmes très courts, tellement qu'ils donnent parfois l'impression d'être incomplets. Toutefois, même s'ils ont parfois l'apparence de fragments, ses poèmes « terriblement exacts » (Pizarnik citée dans Lasarte 1983: 868) sont les fruits de retouches acharnées. Ni son choix de mots ni leur mise en page ne sont accidentels. En entrevue avec Alberto Lagunas, Pizarnik parlait de l'importance de respecter une certaine « distance » entre elle et le poème, de façon à pouvoir « illuminer » le premier jet (Pizarnik citée dans Lagunas 1988-89: 46). Même si elle n'est pas à la recherche d'une perfection formelle, tout le temps qu'elle passe à polir ses poèmes confirme pourtant que son processus d'écriture ne se limite pas à l'automatisme psychique propre aux surréalistes. Edgardo Dobry résume bien la situation : « Pizarnik parece ser consciente del agotamiento de los métodos del surrealismo. Se queda con su

imaginería, con su ideología poética, pero renuncia a los largos desarrollos, a las digresiones documentales del discurrir onírico de los surrealistas » (Dobry 2004: 36). Selon Melanie Nicholson, ce serait en fait surtout la vision esthétique du surréalisme, plus que ses techniques d'écriture, qui aurait déteint sur les auteurs hispano-américains du 20^e siècle (Nicholson 1999: xiv).

Plus de 35 ans après sa mort, Pizarnik occupe une place privilégiée sur la scène littéraire, peut-être plus encore que de son vivant. Melissa A. Lockhart attribue son succès, du moins en partie, à l'aura mythique que lui aurait conférée son décès prématuré : « [...] her death, [...] contributed to making her an almost mythical figure in the realm of Argentine letters » (Lockhart citée dans Mackintosh 2003: 120). Ainsi, nombre de critiques s'intéressent autant, sinon plus, au « personnage » qu'aux textes pizarnikiens, offrant souvent une analyse biographique des poèmes. Au cours des dernières années, cependant, de plus en plus d'universitaires cherchent à renverser cette tendance.⁷ Reconnaissant le rôle qu'ont pu jouer les circonstances biographiques de l'auteure, ils refusent pourtant, de concevoir son œuvre comme une simple « note suicidaire ». C'est dans cette optique non biographique que nous étudierons ici les modes de traduction du sujet lyrique dans les versions française, anglaise et allemande les plus diffusées d'AD.

2. Incarnations multiples de la voix lyrique espagnole

On retrouve les marques de quatre catégories de pronoms dans le cycle d'AD : la première personne du singulier; la première du pluriel; la deuxième du singulier; la troisième du singulier. Ces marques prennent plusieurs formes : celles d'un pronom sujet explicite ou d'une flexion verbale (lorsque le pronom sujet est absent); d'un pronom objet (direct ou indirect); d'un adjectif ou d'un pronom possessif. Ceci dit, la première personne du singulier est celle qui ressort le plus : elle compte plus de marques visibles que toutes les autres, répandues dans le plus grand nombre de poèmes. En fait, chacun des 38 poèmes semble présenter une étape de la vie du je lyrique, de sa naissance à sa mort. Dans le premier poème (AD 1),⁸ une voix lyrique raconte qu'elle vient de « faire le saut d'elle-même jusqu'à l'aube »⁹ de la page blanche, se séparant ainsi du moi réel de l'auteure pour « chanter » la triste naissance d'une voix sans son corps. On peut voir dans ce poème le début d'un prologue disséminé

7. Voir Álvarez 1997: 7; Bassnett 1990: 47-48; Dobry 2004: 40; Fitts 1995: 67; Genovese 1998: 61-62; Kuhnheim 1996: 76; Suárez Rojas 1997: 25; Telaak 2003: 304.

8. Le chiffre suivant l'abréviation AD correspond au numéro du poème.

9. Dans cette section, toutes les traductions et reformulations françaises sont les nôtres.

au long du cycle, complété par d'autres textes conjugués au passé. Ensemble, ces « retours en arrière » semblent mettre en abîme tout le contenu du cycle.

Ainsi la voix lyrique d'AD tenterait-elle d'« expliquer » en 38 tableaux faits de « mots de ce monde » (AD 13) ses multiples naissances douloureuses (AD 21). À mi-chemin entre le monde réel (« *allá* ») et celui des mots (« *aquí* ») (AD 21), elle a « construit sa maison » à même le langage (AD 16) et « *emplumé* ses oiseaux » (AD 16). Dans AD 9, le gardien des mots est un « oiseau pétrifié », et les mots sont eux-mêmes des « os brillant » comme des « pierres précieuses ». Or, c'est justement avec ses propres « os » (mots?) que la voix lyrique a combattu le « vent » du langage. Toutefois, elle a perdu la bataille contre ce silence, « mettant fin toute seule » à la vie que personne ne lui avait vraiment donnée (AD 16). Si l'on en croit ses paroles, le je lyrique, « petite voyageuse » dans le monde du langage, « meurt » à petits mots durant tout le cycle « en expliquant sa mort », pendant que pronoms et personnages, « sages animaux nostalgiques » d'une unité originelle, habitent tour à tour « son corps chaud » (AD 34).

Au sein du cycle, on relève 50 marques de la première personne du singulier, réparties sur 16 poèmes. Près de la moitié de ces marques (23 sur 50) sont des « *yo* » sujets, presque tous indiqués implicitement par la flexion verbale (22 sur 23). Le « *yo* » explicite n'apparaît qu'une seule fois, dans AD 11. S'ajoutent à ces 23 pronoms sujets 17 pronoms compléments : six pronoms réfléchis (« *me* »), six objets directs (« *me* ») et cinq objets indirects (« *mí* »). Le cycle contient également neuf marques du possessif : deux pronoms (un « *mío* » et un « *míos* ») et sept adjectifs (cinq « *mi* » et deux « *mis* »). Le sexe du « *yo* » est la plupart du temps ambigu, mais dans les quatre poèmes où il est précisé (AD 11, 15, 17, 27), on lui attribue le genre féminin. Or, si l'on considère que chaque occurrence réfère à une même voix, on peut conclure que celle-ci est bel et bien féminine.

En ce qui concerne la première personne du pluriel, elle ne compte que huit traces distribuées dans six poèmes, une répartition nettement moins importante que celle du « *yo* ». Toutefois, la présence de la première personne du pluriel s'accentue à mesure que progressent les poèmes. En effet, on trouve une première manifestation au début du cycle (AD 2), deux autres à la fin du premier tiers (AD 11), et cinq dernières concentrées dans le dernier tiers (AD 26, 29, 31 et 37). Cela semble établir une certaine cohésion entre les personnages du cycle, de plus en plus « unis » linguistiquement en un « *nosotras* ». Bien qu'aucun pronom sujet (« *nosotros* » ou « *nosotras* ») n'apparaisse dans le cycle, quatre verbes conjugués en portent la flexion (AD 11, 26, 29, 31). En outre, on trouve un pronom réfléchi (« *nos* »), un objet indirect (« *nos* ») et

deux adjectifs possessifs (« *nuestros* » et « *nuestra* »). Le sexe du référent est ambigu dans sept des huit poèmes. La seule exception est AD 11, où « *yo* » se combine à « *la que fui* » pour former un « *nosotras* » implicite, donc encore une fois féminin.

Avec 22 manifestations, la deuxième personne du singulier est près de trois fois plus fréquente que la première du pluriel, mais elle n'apparaît que dans cinq poèmes. En fait, la majorité des apparitions du « *tú* » (15 sur 22) se concentrent dans deux poèmes : AD 16 (7 marques) et AD 35 (8 marques). La distribution de la deuxième personne est donc elle aussi inférieure à celle de la première du singulier. Toujours implicite, le « *tú* » sujet se manifeste dans 12 flexions verbales.¹⁰ Le pronom réfléchi « *te* » apparaît pour sa part sept fois¹¹. Aussi, trois adjectifs possessifs apparaissent dans AD 16 (un « *tu* » et deux « *tus* »). En ce qui a trait au sexe de la deuxième personne, il est encore une fois ambigu, du moins à première vue. Certes, l'antécédent est précisé à deux reprises à l'aide d'une apposition : l'une masculine (« *amor mío* » dans AD 3), l'autre féminine (« *mi vida* » dans AD 35). Toutefois, ces précisions ne permettent pas de lui attribuer un genre définitif, car les deux expressions s'utilisent pour parler à un être cher indépendamment de son sexe. Par ailleurs, il serait possible de lire l'expression « *mi vida* » au sens propre, comme signifiant « la vie du je lyrique », ce qui impliquerait que la voix lyrique se parle à elle-même. En fait, seul AD 16 met en scène un sujet féminin, tel que l'indique l'adjectif « *sola* ». Comme dans les cas précédents, il est plausible que tous les « *tú* » réfèrent à une même personne, encore une fois féminine.

L'analyse de la distribution des pronoms sujets de la troisième personne du singulier est plus complexe, notamment à cause de leur suppression fréquente. Nous nous limiterons donc à répertorier les pronoms dépourvus d'antécédent explicite pouvant référer, indirectement, au je lyrique du cycle. Ainsi, si l'on exclut le pronom relatif indéfini « *quién* » (AD 33) et sa variante interrogative « *quién* » (AD 4), on compte 18 marques d'une troisième personne du singulier (« *él* » ou « *ella* »)¹² réparties sur cinq poèmes. Toutefois, près de la moitié de ces marques (8 sur 18) sont contenues dans AD 20, un autre tiers (6 sur 18) dans AD 6 et deux dernières marques, dans AD 8. Comme le « *tú* », la troisième personne du singulier présente donc une distri-

10. Deux dans AD 2; quatre dans AD 16; une dans AD 18; une dans AD 28; quatre dans AD 35.

11. Deux dans AD 3, une dans AD 28 et quatre dans AD 35.

12. Même si ces conjugaisons pourraient, théoriquement, aussi s'appliquer à « *usted* », cela est peu probable ici. Outre le fait que Pizarnik utilise rarement ce pronom dans sa poésie, le mot « *usted* » n'apparaît nulle part dans le cycle.

bution inégale, en deçà de celle du « *yo* ». Par ailleurs, le tiers des marques se réfèrent à une personne féminine : trois « *ella* », un pronom réfléchi (« *se* ») et deux possessifs (« *su* » et « *sus* »), tous dans AD 6. Dans les quatorze autres cas, rien n'indique le genre du pronom élidé. Contrairement à ce qu'avance Kuhnheim (1996: 68), il est donc rare qu'un « *ella* » « absorbe » explicitement le « *je* » lyrique. En fait, cela ne se produit que dans AD 6.

En somme, cette brève étude de la distribution des pronoms personnels suggère que les 38 poèmes d'AD, à première vue disparates, forment un tout qui raconte la naissance, la courte vie, et la mort d'un *je* lyrique aux multiples visages, et que la structure thématique de ce « tout » dépend en grande partie de la distribution des manifestations linguistiques du sujet. Parmi tous les pronoms, ceux de la première personne du singulier sont dominants. Effectivement, même si l'on additionne les marques des trois autres personnes, elles restent légèrement moins nombreuses que celles du « *yo* » (48 contre 50). En plus, le « *je* » est le pronom sujet le plus récurrent et le plus actif, tant en nombre qu'en fréquence : il régit à lui seul 23 verbes dans dix poèmes, contre quatre verbes en quatre poèmes pour la première personne du pluriel; douze verbes en cinq poèmes pour la deuxième du singulier; et quinze verbes en cinq poèmes pour la troisième du singulier.

Par ailleurs, plus du quart des « *yo* » sujets (5 sur 23), le quart des « *nosotras* » (1 sur 4) et la moitié des « *tú* » (7 sur 12) sont accompagnés d'un pronom réfléchi, ce qui introduit entre sujets et objets réfléchis une forte relation d'identité susceptible de s'étendre aux autres pronoms objets. Rackers opine que « Pizarnik rarely gives the reader (or the translator) enough context to deduce the sex of the character or speaker » (Rackers 2003: 10-11). Or, nous avons vu plus haut que la poète laisse bel et bien des indices, puisque le genre des pronoms s'avère féminin chaque fois qu'il est précisé. De même, une majorité des personnages représentant le sujet lyrique sont de sexe féminin :¹³ Diana (titre); « *la silenciosa en el desierto* », « *la viajera con el vaso vacío* », « *la sombra de su sombra* » (AD 3); « *la pequeña viajera* » (AD 34); « *la pequeña olvidada* » (AD 4); « *la pequeña muerta* » (AD 22), « *una niña de seda* » (AD 12); « *la que ama al viento* » (AD 7); (AD 25) « *la dormida* » (AD 32 et AD 36); la « *hermosa autómata* » (AD 17), etc. Par conséquent, si l'on considère le cycle comme un tout, on peut conclure que les diverses récurrences d'un même pronom possèdent un même référent, en l'occurrence féminin.

13. Dans tous le cycle, on ne trouve que trois personnages masculins: « *un mudo* » (AD 5); « *alguien en mí dormido* » (AD 14) et « *un ángel* » (AD 25).

Aussi, notons que sur le plan sémantique, la première personne du pluriel inclut une première personne du singulier, ce qu'AD 11 met en évidence au moyen d'un sujet composé (« *yo y la que fui* »). Aussi, l'évocation d'une deuxième personne presuppose la présence d'un locuteur affilié à la première personne. En effet, lorsque le « *yo* » ou le « *nosotras* » s'adressent à un interlocuteur (« *tú* »), c'est leur voix narrative participante que l'on entend. En plus des 42 occasions où le « *yo* » est explicitement mentionné, on peut donc le voir implicitement inclus dans les huit marques de la première personne du pluriel et dans les 22 marques de la deuxième personne du singulier. En revanche, la troisième personne du singulier est plus difficile à relier au *je* lyrique. Peut-être cela est-il dû au fait que cette troisième personne apparaît non seulement sous forme « *pronominale* », mais aussi sous la peau de divers personnages, qui peuvent tous servir de référents. En fait, l'image globale du *je* lyrique qui est présentée est celle d'une petite somnambule en constante mutation qui effectue des voyages dans le temps et l'espace, sortant parfois de son corps pour mieux s'observer, et qui décrit ces différents voyages astraux, petites morts fugaces, jusqu'à ce qu'elle se taise et meure « *pour vrai* » une fois le cycle terminé.

Ces observations confirment le poids sémantique que revêt la première personne du singulier tout au long du cycle. En effet, qu'il soit mentionné explicitement, implicitement ou comparé à d'autres pronoms personnels ou personnages, un *je* lyrique laisse sa marque dans presque tous les poèmes, ce qui en fait le tronc commun de l'*« arbre »* poétique qu'a fait germer Pizarnik. Sur papier, la première personne est sans cesse réfléchie, à la fois sujet et objet. Lorsqu'elle manque de mots pour se dire, elle garde silence. Fait de lettres et de sons, le *je* lyrique s'éteint dès que le *je* biographique cesse d'écrire. Cependant, comme le phénix qui renaît toujours de ses cendres, la voix lyrique reprend vie à chaque lecture... mais sous quels traits renaît-elle dans les traductions de Couffon, de Graziano et Fort et des Burghardt? Dans la section qui suit, nous étudierons le traitement que ces traducteurs ont réservé aux divers pronoms personnels sous lesquels se cache le *je* lyrique.

3. Incarnations linguistiques de la voix lyrique française (Couffon 1983)

À première vue, la différence entre la distribution des marques espagnoles et françaises de la première personne du singulier semble être d'ordre quantitatif: l'original compte 50 marques explicites ou implicites, tandis que la version française en contient 43. Ceci dit, bien qu'elles soient moins nombreuses, les marques françaises jouissent d'un rayonnement comparable aux espagnoles,

car elles surgissent dans les mêmes 16 poèmes.¹⁴ En fait, l'écart entre le « *yo* » espagnol et le « *je* » français semble plutôt d'ordre qualitatif. D'abord, même lorsque le pronom a été traduit, cela ne garantit pas qu'il y ait équivalence. Dans AD 11, il y a divergence, car le sexe féminin (« *la que fui* ») n'est plus précisé en français (« *moi d'hier* »). Au contraire, il y a convergence dans AD 21, où le sujet de sexe ambigu (« *he nacido* ») devient féminin (« *je suis née* »). Enfin, les dix cas de disparition de pronoms originaux¹⁵ et les trois ajouts de marques¹⁶ ne présentent pas le même degré de fidélité au contenu original. Par exemple, seuls les cinq cas impliquant l'ajout ou le retrait d'un pronom réfléchi¹⁷ et d'un pronom sujet implicit¹⁸ peuvent être considérés comme des transferts, le rôle des pronoms demeurant le même : le « *yo* » et le « *je* » régissent chacun trois verbes dans les deux poèmes. Aussi, on relève un cas d'improvisation dans AD 19, où « *que tengo en los míos tatuados* » est rendu par « *qu'il y a tatoués dans les miens* ». Ici, la formulation impersonnelle vise probablement à éviter l'ambiguïté qu'aurait pu causer le verbe avoir. En effet, « *que j'ai tatoués dans les miens* » aurait signifié que le « *je* » était l'auteur du tatouage, alors qu'en espagnol, il n'en est que le « propriétaire ».

En revanche, cinq abandons d'un « *yo* » sujet contribuent à amoindrir subrepticement la participation « active » de la première personne. Dans quatre cas, Couffon a abandonné la signification « verbale » possible de trois « homonymes » du cycle original : « *lleno* » (AD 10), traduit par « *peuplé* »; « *camino* » dans (AD 14), traduit par « *route* » et « *extraño* », traduit par « *étrange* » (2 fois dans AD 15).¹⁹ Le cas d'AD 19 est plus complexe : en espagnol, l'absence de sujet au premier vers, « *cuando vea los ojos* », permet de rattacher la conjugaison « *vea* » à la première comme à la troisième personne

14. AD 1, 3, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 27, 33, 35, 38.

15. Voir « *mí* » (AD 3); « *lleno* » (AD 10); « *camino* » (AD 14); « *extraño* » (AD 15); « *vea* » et « *tengo* » (AD 19); « *me* » (AD 33).

16. Voir « *je m'avance* » (réfléchi) et « [je] me pleure » (sous-entendu) dans AD 17 et « *mon rôle* » (AD 15).

17. Traduction de « *voy* » par « *je m'avance* » (AD 17); de « *quedarme* » par « *rester* » et de « *me iré* » par « *je partirai* » (AD 33).

18. Dans AD 17, « *je me fais danser et [je] me pleure* » contient deux « *je* » sujets, l'un explicite, l'autre sous-entendu.

19. En espagnol, le mot « *lleno* » peut être lu comme un adjectif (« *plein* ») ou un verbe (« *llenar* »); « *camino* » peut être un substantif (« *chemin* ») comme un verbe (« *caminar* »); et « *extraño* » peut être à la fois un adjectif (« *étrange* ») et un verbe (« *extrañar* »). Dans chacun des cas, le « *verbe* » serait conjugué au présent de l'indicatif, à la première personne du singulier. Même lorsqu'une interprétation « *verbale* » du terme ne saute pas aux yeux, la propension pizarnikienne aux formulations pluri-voques nous empêche de l'exclure de façon unilatérale.

(él, ella, voire usted). En français, l'importation de la structure elliptique espagnole (« quand verra les yeux ») a trois conséquences. Sur le plan grammatical, elle crée un effet d'étrangeté absent en espagnol, car en français normatif, la présence d'un pronom sujet est nécessaire. Sur le plan sémantique, cette structure reproduit en partie l'ambiguïté originale, ce qui pourrait en faire un cas d'improvisation. Toutefois, l'ambiguïté n'est plus aussi large qu'en espagnol, puisque la conjugaison « verra » peut renvoyer à une troisième personne du singulier ambiguë (il, elle ou on), mais non à la première personne du singulier, ce qui nous incite à la considérer comme une divergence en regard de son influence sur la distribution de la première personne du singulier.

Enfin, l'abandon du pronom « mí » dans le vers « cuídate de mí amor mío » (AD 3) entraîne une perte sémantique qui déborde les limites du poème. Parce que « mí » est le premier des compléments d'objets indirects de l'impératif « cuídate », il permet d'établir en espagnol une relation d'identité entre le je lyrique et trois personnages : « la silenciosa en el desierto », « la viajera con el vaso vacío » et « la sombra de su sombra ». Or, ceux-ci jouent un rôle capital au sein du cycle : il s'agit des premières incarnations symboliques du sujet lyrique, chacune amorçant un réseau de liens sémantiques avec d'autres protagonistes. En français, la traduction « prends garde, mon amour, prends garde » fait en sorte que le « je » n'est plus explicitement le double des trois personnages, ce qui affaiblit ses liens avec les autres personnages du cycle, qui découlaient en espagnol de ce parallèle.

Comme nous l'avons observé plus haut, le cycle original compte huit marques explicites ou implicites de la première personne du pluriel. Sept des huit marques ont été conservées dans la version de Couffon. La plupart (5 sur 7) sont le fruit d'un transfert.²⁰ Les deux autres concernent un cas d'abandon et un cas de divergence aux effets interreliées. D'abord, la marque apparaissant dans AD 2, « Éstas son las versiones que nos propone », n'a pas été traduite du tout. Situé dès le premier poème du cycle, le « nos » espagnol suggère que le je lyrique s'adresse à lui-même, à ses propres incarnations, et semble même inviter le lecteur à se joindre à la « conversation ». En français, « Voici les versions proposées » ne précise plus de destinataire : ni le sujet lyrique, ni ses lecteurs ne sont ouvertement interpellés. Par conséquent, le premier « nous » du cycle devient, dans la traduction française, celui d'AD 11 : « yo y la que fui nos sentamos ». Or, contrairement au « nos » d'AD 2, celui-ci ne peut pas inclure le lecteur, car il ne correspond explicitement qu'à deux facettes du sujet lyrique. Dans l'édition de 1983, les deux « moi » forment,

20. AD 26, 29, 31, 37.

comme en espagnol, un sujet composé : « moi d'aujourd'hui et moi d'hier nous asseyons ».²¹ Cependant, comme nous l'avons dit plus haut, le sexe du « moi » n'est plus précisé en français, de sorte que celui du « nous » devient lui aussi ambigu, ce qui range ces deux marques parmi les cas de divergence.

Contrairement aux premières personnes du singulier et du pluriel, la deuxième personne du singulier prend un peu plus de place en français qu'en espagnol. En plus de contenir les équivalents français des 22 marques originales, la version de Couffon en présente en effet deux nouvelles : l'une explicite (AD 3), l'autre implicite (AD 28). Le premier ajout concerne l'ajout d'une troisième répétition de l'impératif « cuídate » (« prends garde ») dans AD 3. Or, cette réitération rend le « tu » trois fois plus présent dans le poème que le « je », tandis qu'il n'est que deux fois plus présent en espagnol. Ici, le fait que la traduction présente un déséquilibre plus prononcé par rapport au texte source nous incite à considérer cet ajout – qui n'était pas « obligatoire » d'un point de vue traductif – comme une liberté créatrice de type adaptatif. Aussi, la traduction de « te alejas de los nombres / que hilan el silencio de las cosas » par « tu t'éloignes des noms / filant le silence des choses » dans AD 28 représente un cas de divergence, car le participe présent introduit un doute sur l'agent du verbe « filer ». D'un côté, on peut y lire, comme en espagnol, une description des « noms » « qui filent » pendant que le « tu » s'éloigne. De l'autre, on peut l'interpréter comme un gérondif indiquant plutôt que le « tu » s'éloigne tout en « filant » lui-même le « silence des choses ». Paradoxalement, ce cas de divergence, en rendant plurivoque un passage qui ne l'était pas, crée une ambiguïté typiquement pizarnikienne, ce qui invite à le considérer comme un cas d'improvisation.

La troisième personne du singulier semble être celle qui subit le plus de changements dans la version de Couffon. Comme nous l'avons vu plus haut, le texte original compte 18 marques, dont six seulement de sexe explicitement féminin, concentrées dans AD 6. Par contraste, 14 des 17 marques de la traduction française sont explicitement féminines. Outre les six « ella » d'AD 6, qui font l'objet d'un transfert direct, les huit sujets élidés d'AD 20 deviennent tous un « elle » explicite. D'une part, l'insertion des « elle » dans AD 20 permet à la traduction d'être « idiomatique », l'absence de sujet n'étant pas d'usage en français. D'autre part, la préférence accordée ici au sexe féminin suggère que Couffon a peut-être considéré AD 20 comme une « suite » à AD 6, où qu'il a vu un féminin le plus souvent possible, peut-être en raison de

21. Notons cependant que l'on voit surgir à partir de l'édition de 1986 un « nous » sujet explicite : « moi d'aujourd'hui et moi d'hier nous nous asseyons ».

l'identité féminine de l'auteure. Les quatre autres cas concernant un pronom de la troisième personne du singulier ont une valeur d'improvisation, car chacun semble viser à reproduire l'ambiguïté de la formulation originale. Au premier vers d'AD 2, « Éstas son las versiones que nos propone », « propone » est régi par une troisième personne indéterminée : « él », « ella », voire « usted ». En français, la transposition du verbe en un participe passé adjectif (« Voici les versions proposées ») permet de ne pas préciser l'auteur de l'action, qui pourrait ici non seulement être une troisième, mais aussi une première, voire une deuxième personne, du singulier comme du pluriel. De même dans AD 8, le sujet de « vendrá », qui revient deux fois de suite, n'est pas précisé (« No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá »). Chez Couffon, la double transposition du verbe en un substantif (« Il n'est pas vrai que sa venue sera. Il n'est pas vrai que sa venue ne sera pas ») préserve l'ambiguïté du sexe de la troisième personne.

Par ailleurs, l'apparition de trois nouvelles troisièmes personnes du singulier accentuent en français la fragmentation du sujet lyrique : un premier « on » dans AD 5 et deux autres dans AD 31. Dans AD 5, comme le « on » apparaît pour la première fois, qui plus est sans référent, un francophone sera peut-être porté à le lire comme un substitut de « nous », un emploi familier si répandu qu'il a droit de cité dans la langue littéraire²². Le cas échéant, cette improvisation, visant probablement à conserver l'ambiguïté de la formulation infinitive originale, compenserait l'abandon du « nos » dans AD 2. En revanche, il est plus difficile de considérer les deux autres « on » comme synonymes de « nous ». En effet, AD 31 contient déjà un « nous » et le registre littéraire tolère mal la cohabitation dans un même texte d'un « nous » et d'un « on » ayant le même référent (Hanse 1994: 614). Cela dit, puisqu'« on » est « apte à remplacer n'importe quel pronom personnel » (Grevisse 1980: 645), il pourrait théoriquement référer ici à la première, à la deuxième, voire à la troisième personne²³. Bien que d'un point de vue normatif, « la langue [française] actuelle admet[te] difficilement que on se rapporte, dans une même phrase, à des personnes différentes » (Hanse 1994: 616), cela n'est pas exclu dans le contexte « agrammatical » d'AD, où l'identité du sujet lyrique est passablement instable.

En définitive, cette analyse de la traduction des pronoms personnels pouvant référer au sujet lyrique révèle un usage de stratégies variées. Certes,

22. Voir Grevisse 1980 : 645 et Hanse 1994: 614.

23. Néanmoins, le deuxième « on » d'AD 31 ne peut plus référer aux « yeux », tandis qu'en espagnol, « ojos » est le seul référent explicite potentiel de « se alimenten ».

le transfert a préséance, représentant plus de la moitié des cas (60 sur 95). Toutefois, on observe 9 divergences, 11 convergences et 7 improvisations. Cela dit, comme ces modifications visent souvent à compenser une perte ou à recréer une ambiguïté, la plupart restent fidèles à la structure thématique du cycle. En revanche, les six abandons et deux adaptations de la version française réduisent l'importance de la première personne et en accentuent celle de la deuxième. Aussi, on note une passivité plus grande du je lyrique français, qui régit moins de verbes. Ainsi, bien que Couffon ait surtout abordé les pronoms de façon fidèle, mais idiomatique, son intervention créatrice est quand même perceptible. À cet égard, citons une modulation adaptative assez « parlante » au dernier vers d'AD 12, où « de flor que se abre al viento », littéralement « de fleur qui s'ouvre au vent », est décrit du point de vue opposé par Couffon : « de fleur que le vent fait éclore ». En espagnol, la « fleur » est un sujet féminin actif alors qu'en français, elle est un objet direct passif et le sujet, « vent », est masculin. Bien sûr, il s'agit toujours de la même scène, où se produisent deux actions simultanées : une fleur s'ouvre pendant que le vent souffle. Cependant, le passage du sujet féminin de l'auteure au sujet masculin du traducteur prend une allure symbolique lorsque l'on considère qu'en espagnol, on a accès directement à la voix lyrique de Pizarnik, tandis qu'en français, elle s'exprime grâce à l'intervention de Couffon, qui est, justement, un homme.

4. Incarnation linguistique de la voix lyrique anglaise (Graziano et Fort 1987)

La traduction anglaise compte 44 marques de la première personne du singulier, soit six de moins que le cycle original. Toutefois, alors que le texte espagnol ne contient qu'une seule marque (sur 50) dépourvue de manifestation textuelle²⁴, la version de Graziano en compte six. L'un de ces « abandons » n'en est pas vraiment un, car il concerne le verbe « quedarme » rendu par « staying behind », qui n'est pas pronominal en anglais (AD 33). Dans les autres cas, les traducteurs ont élidé l'une des répétitions d'un pronom sujet (AD 1, 17, 21) ou objet (AD 14 et 38) déjà mentionné dans le poème. Ainsi, le texte anglais ne comporte que 38 signes tangibles de la première personne du singulier, onze de moins que le texte espagnol. Cinq autres cas d'abandon contribuent à diminuer la présence active de la première personne du singulier. D'abord, Graziano et Fort n'ont pas traduit le sens « verbal » des

24. Il s'agit du vers « y doblemente sufrido » (AD 21), où le sujet et l'auxiliaire « yo he » du vers précédent ont été élidés, mais s'appliquent toujours.

homonymes du cycle (« *lleno* », « *camino* », « *extraño* »), entraînant, comme chez Couffon, la disparition de quatre « *yo* » sujets. Ensuite, la transposition de « *nací* » en « *my birth* » dans AD 15 accentue le caractère « *passif* » du sujet d'AD 15. Peut-être pour redonner un rôle plus « *actif* » à la première personne, Graziano et Fort ont traduit la conjugaison ambiguë « *vea* » d'AD 19 par « *I see* », ce qui constitue une convergence. Certes, il se pourrait que le choix de la première personne ait été dicté par la volonté de ne pas dévoiler le sexe du référent (« *he* » et « *she* » étant marqués), ce qui lui conférerait une valeur d'improvisation. Après tout, le sexe du sujet d'AD 15 et 27, ouvertement féminin en espagnol, n'est pas non plus précisé dans la version anglaise. Cependant, les traducteurs auraient pu aussi employer un gérondif dans AD 19, qui aurait eu un effet encore plus ambigu : « *when seeing the eyes* ». Le choix de la première personne pourrait donc viser ici à compenser, du moins en partie, l'abandon des autres « *yo* » sujets.

Comme le cycle espagnol, la version anglaise compte huit marques de la première personne du pluriel. Néanmoins, elles ne résultent d'un transfert direct que dans cinq cas²⁵ et ne se retrouvent que dans cinq des six poèmes originaux. Notamment, toute marque textuelle de la première personne du pluriel a disparu dans AD 11. On trouve toujours un sujet composé (« *I and the one I was* »), mais l'union grammaticale explicite entre les deux « *je* » est devenue implicite dans la conjugaison « *sit down* ».²⁶ Symboliquement, les deux « *I* » conservent leur individualité en ne se fondant plus en un seul personnage. Si l'on dénombre quand même huit marques dans la version anglaise, c'est parce que deux adjectifs possessifs ont été ajoutés, l'un dans AD 29 (« *our throats* »), l'autre dans AD 31 (« *our eyes* »). D'une part, ce choix rend le texte anglais plus idiomatique puisque, contrairement à l'espagnol, l'anglais préfère le possessif à l'article défini devant les parties du corps.²⁷ D'autre part, ces modulations semblent compenser pour la perte des marques d'AD 11, en rétablissant le nombre initial de pronoms, conférant au « *we* » une place similaire à celle qu'occupe le « *nosotros* » original.

En anglais, on recense 21 marques de la deuxième personne du singulier, soit une de moins qu'en espagnol. Toutefois, toutes ne sont pas le fruit d'un transfert. Dans AD 16, par exemple, il y a divergence : toutes les marques

25. Voir « *nos* » traduit par « *us* » (AD 2); « *pulsamos* » par « *we play* » et « *nuestros* » par « *our* » (AD 26); « *vivimos* » par « *we live* » (AD 29); « *pulsamos* » par « *we play* » (AD 31); « *nuestra* » par « *our* » (AD 37).

26. En fait, Rackers est le seul traducteur anglais à avoir exprimé cette « *union* » de façon explicite au moyen d'un adverbe « *I and who I was sit together* » (2003: 27).

27. Voir Thomson et Martinet (1986: 21).

originales ont été conservées, mais le sexe du référent, que l'adjectif « *sola* » rend féminin en espagnol, n'est plus précisé en anglais. D'un côté, la formulation « *by yourself* » reste neutre, tout en donnant plus de place à la deuxième personne. De l'autre, cette traduction est moins plurivoque que l'adjectif original, car elle n'implique plus que la deuxième personne était nécessairement « toute seule » (« *alone* »), mais simplement qu'on ne l'a pas aidée. Par ailleurs, on observe dans AD 23 un ajout, causé par la traduction de « *hasta pulverizarse los ojos* » par « *until your eyes are pulverized* ». Ici, le « *your* » se veut probablement indéfini.²⁸ Néanmoins, le « *your* » peut aussi revêtir une connotation « personnelle », comme le « *on* » français. Cette lecture « personnaliste » est encore plus envisageable si l'on considère AD 23, où le sujet lyrique parle justement de ses « *tattooed eyes* ». En revanche, seule l'interprétation « indéfinie » aurait été possible si Graziano et Fort avaient plutôt mis « *one's eyes* » dans AD 23.

Contrairement au texte original, qui compte 18 marques de la troisième personne du singulier réparties sur cinq poèmes,²⁹ la version anglaise en a seulement 15, distribuées sur trois poèmes.³⁰ D'abord, Graziano et Fort ont fait dans AD 2 le même type d'improvisation que Couffon, transposant le verbe à sujet nul « *propone* » en un participe passé, « *proposed* ». Comme en français, la voix passive anglaise permet de préserver l'ambiguïté de l'agent, voire de l'accentuer, puisqu'il ne s'agit plus nécessairement d'une troisième personne du singulier.³¹ Dans AD 8 également, le pronom neutre « *it* » reste ambigu, mais il génère cependant un cas de convergence. En effet, il ne peut plus désigner qu'un objet inanimé, ce qui incite à concevoir « *the shadow* » ou « *what I'm waiting for* » comme son référent potentiel. En revanche, le texte espagnol permet aussi de voir une personne, c'est-à-dire l'une des facettes du je lyrique, comme sujet de « *vendrá* ». Enfin, nous avons souligné plus haut que toute référence à la troisième personne a disparu au profit de la première dans la version anglaise d'AD 19. Au contraire, peut-être par association avec

28. À propos de l'usage indéfini de la deuxième personne du singulier, voir Thomson et Martinet (1986: 79).

29. AD 2, 6, 8 19, 20.

30. AD 6, 8, 20.

31. Bien qu'elle puisse sembler « aller de soi », la voix passive n'est pas le seul choix en français. Dans sa version, Couffon aurait pu utiliser un « *on* » impersonnel (que l'on propose), ou la forme pronominale (qui se proposent). Aussi, même si la voix passive anglaise est plus courante que la française, si bien que certains pourraient argumenter qu'il s'agit d'une solution plus proprement « littérale », les traducteurs auraient pu conserver l'ambiguïté originale en faisant de « *proposed* » un adjectif épithète, par exemple (These are the proposed versions).

AD 6, qui met en scène un personnage féminin, un « *she* » accomplit les actions d'AD 20, alors que le sexe du sujet n'est pas précisé en espagnol.

Par ailleurs, le sexe du pronom indéfini « *alguien* », ouvertement masculin dans AD 14, devient ambigu chez Graziano et Fort, comme chez tous les autres traducteurs anglais du poème.³² Cette tendance porte à croire qu'il aurait été difficile en anglais de faire autrement, vu que les adjectifs ne s'accordent ni en genre ni en nombre. Par contre, en écrivant « *Who will stop sinking his hand [...]* » dans AD 4, Graziano et Fort confèrent un sexe ouvertement masculin au pronom « *quién* », indéfini en espagnol. Pourtant, ils auraient pu reproduire l'ambiguité originelle en usant du possessif de la troisième personne du pluriel, « *their* », comme l'ont fait Álvarez (1979: 62) et Rackers (2003: 23). Par conséquent, on pourrait voir dans cette insertion de « *his* » une tentative de compensation pour la perte du masculin dans AD 14.

Fait intéressant, alors que les traducteurs s'efforcent de conserver, voire d'accentuer, l'ambiguité sexuelle des pronoms sans référent explicite, ils précisent systématiquement le sexe féminin des manifestations symboliques du sujet lyrique, c'est-à-dire des personnages du cycle. Dans AD 7, 17 et 36, par exemple, le sujet lyrique reste féminin grâce à l'usage d'un pronom (« *she* ») ou d'un adjectif possessif (« *her* »). Cependant, il n'est pas rare que les traducteurs aillent jusqu'à préciser l'âge approximatif du sujet. Par exemple, quand le texte espagnol contient le qualificatif « *pequeña* » (AD 4, 22, 34), qu'il est question d'une « *niña* » (AD 12) ou d'un visage appartenant au passé du sujet (AD 11), les traducteurs ajoutent souvent le substantif « *girl* », sauf dans AD 34, où le sexe n'est indiqué qu'au moyen du possessif « *her* ». En revanche, l'insertion du substantif « *woman* » dans AD 3 et 32 porte à penser que les traducteurs ont considéré que ces facettes du sujet appartenaient à son présent « *adulte* » plutôt qu'à son enfance passée. Outre Graziano et Fort, seuls Bassnett et Chartkoff utilisent aussi le mot « *woman* »³³ au fil de leur traduction; les autres anglophones s'en tiennent tous à « *girl* » ou « *little one* », suggérant que la majorité d'entre eux perçoit le sujet lyrique d'AD exclusivement comme une enfant. Jusqu'à un certain point, cette perception n'est pas surprenante, car elle concorde avec l'image publique que Pizarnik s'est elle-même forgée, et qui a perduré après sa mort prématurée en 1972, à l'âge de 36 ans. Comme l'explique Fiona Mackintosh : « *After her death, Pizarnik was frequently presented as a childlike figure in various homages [...]. The*

32. Voir Bassnett 2002: 19; Chartkoff 2005: n. p.; Kuhnheim 1996: 69; Molloy 1991: 216; Rackers 2003: 28; Rossi 2002: 218.

33. Voir Bassnett 2000: 17 et 22, et Chartkoff 2005: AD 3 et 32.

fact that both she and her poetry exuded such an air of childish vulnerability, and that after her death she has been “canonized” as a child poet has made “el mito Pizarnik” that much more compelling » (Mackintosh 2003: 122).

Dans la préface à son anthologie, Graziano souligne le défi de traduction qu'a présenté l'élation fréquente des pronoms au sein de l'œuvre de Pizarnik : « Since English requires pronouns where Spanish does not, we were occasionally obliged to make gender assumptions based upon whatever textual evidence presented itself, thus suffering the loss of the original's ambiguity as we had no alternative but to impose a reading and assign pronouns » (Graziano 1987: 5). De ce commentaire se dégage une volonté de faire un compromis entre le respect des règles grammaticales cibles et la reproduction de la plurivocité du texte source. Cette brève analyse du traitement qu'ils ont réservé aux manifestations grammaticales du sujet lyrique d'AD permet de constater que leur choix de pronoms paraît effectivement découler d'une lecture plausible du cycle original, que le sexe du référent est précisé le moins souvent possible. Même si les traducteurs anglais, respectueux des normes grammaticales cibles, insèrent toujours un pronom, ils compensent parfois en évitant des répétitions au sein d'énumération et en omettant de préciser le sexe du référent, reproduisant ainsi la plurivocité de plusieurs sujets nuls. Dans leur traitement des personnages, ils s'efforcent de souligner leur féminité par l'ajout d'un substantif ou d'un pronom marqué, et renforcent, ce faisant, l'impression que le sujet lyrique est une enfant.

5. Incarnations linguistiques de la voix lyrique allemande (Burghardt 2002)

La traduction allemande ressemble à la française et à l'anglaise en ce qui a trait à la distribution de la première personne du singulier, car elle contient moins de marques que le cycle original (42 versus 50). Pareillement à Couffon et Graziano et Fort, les Burghardt n'ont pas traduit le sens verbal potentiel des homonymes d'AD 10, 14 et 15, faisant ainsi disparaître quatre « yo » sujets. De plus, les Allemands ont procédé à une modulation semblable à celle de Couffon dans AD 19, rendant « que tengo en los míos tatuados » par « die auf meiner tätowiert sind » [qui sont tatoués sur les miens]. Comme l'usage de « qui sont » en français, la formulation allemande vise vraisemblablement à éviter l'ambiguïté qu'aurait posé « habe », qui aurait pu signifier que le je lyrique a lui-même effectué le « tatouage ». De façon similaire à Graziano et Fort, cependant, les Burghardt semblent avoir compensé pour la perte de « tengo » en traduisant « vea » par « ich sehe ». Comme en anglais, cette

convergence équivaut donc dans une certaine mesure à un cas d'improvisation et a, de surcroît, l'avantage de ne pas révéler le sexe du sujet.

Enfin, soulignons qu'un pronom réfléchi disparaît dans AD 17, causant un glissement de sens important lorsque « *me lloro en mis numerosos funerales* » devient « *über meine zahlreichen Begräbnisse weine* » [je pleure sur mes nombreuses funérailles]. En espagnol, le *je* lyrique « *se pleure* » lui-même et le fait à répétition lors de ses nombreuses funérailles. Pourtant, il aurait été possible de rendre un sens similaire en allemand au moyen du verbe « *beweinen* » : « *ich beweine mich selbst an meine zahlreichen Begräbnisse* » [je me pleure moi-même / pleure ma propre mort à l'occasion de mes nombreuses funérailles]. En revanche, le sujet des Burghardt s'afflige à propos des funérailles et ni la fréquence ni le moment où il « *pleure* » ne sont précisés. D'ailleurs, le pronom réfléchi du segment précédent, « *donde me danzo* », est également escamoté en allemand, où on lit plutôt « *in dem ich für mich tanze* » [où je danse pour moi-même]. Ainsi, tandis que le pronom réfléchi espagnol suggère que le sujet « *se fait danse* », le pronom objet allemand implique seulement que personne d'autre n'est présent au spectacle. Enfin, notons que le sexe de la première personne d'AD 17, que l'adjectif « *sonámbula* », explicitement féminin en espagnol, devient ambigu chez les Burghardt.

De tous les traducteurs à l'étude, les Burghardt sont les seuls à avoir transposé directement toutes les marques de la première personne du pluriel. Comme l'original, leur version compte en effet huit marques, distribuées dans les mêmes six poèmes.³⁴ Toutefois, une modulation attire notre attention dans AD 29, où le segment « *vivimos con una mano en la garganta* » a été traduit par « *[wir] werden abgewürgt* » [nous nous faisons étouffer]. D'une part, le passage d'une voix active à une voix passive contribue ici à rendre le sujet lyrique encore plus impuissant que dans le texte espagnol. D'autre part, la « *main* » qui prend le *je* lyrique à la gorge a complètement disparu. Or, cette main pourrait appartenir au *je* lyrique lui-même en espagnol, et, le cas échéant, on aurait affaire à une autre action « *réfléchie* » du sujet, à la fois agent et patient. En allemand, la formulation passive laisse plutôt entendre que l'action d'*« étouffer »* est perpétrée par quelqu'un d'autre que le sujet. Pourtant, les Burghardt auraient pu demeurer plus proches de l'original en écrivant quelque chose comme « *Hier leben wir mit einer Hand an dem Hals* » [Nous vivons ici avec une main sur la gorge].

La version allemande contient exactement le même nombre de marques de la deuxième personne du singulier que le texte espagnol, par surcroit

34. AD 2, 11, 26, 29, 31 et 37.

situées aux mêmes endroits.³⁵ Toutefois, ces cas de traduction ne peuvent pas tous être considérés comme des transferts. Dans AD 3, par exemple, « amor mío » peut référer à une femme ou à un homme, alors que « meine Liebe » ne peut s'appliquer qu'à une femme, « meine Liebe » signifiant littéralement plus « ma chérie » que « mon amour ». Peut-être les Burghardt ont-ils voulu ici compenser pour la perte de précision du sexe de la deuxième personne d'AD 16, féminin en espagnol, mais ambigu en allemand. Cela dit, l'expression « meine Liebe » pourrait aussi être une subtile référence de la part des traducteurs à l'homosexualité de Pizarnik.³⁶ Pour préserver l'ambiguïté sexuelle de la personne aimée, les Burghardt auraient pu, comme l'a fait Siefer (2000 : 39), opter pour une expression plus neutre tel « mein Schatz » [mon trésor], qui peut s'appliquer aux deux sexes. Enfin, dans AD 35, la modulation, voire l'adaptation, de « déjate doler » [laisse-toi souffrir] en « sei Schmerz » [sois douleur] engendre un glissement de sens manifeste. Sur le plan des marques grammaticales, cependant, les traducteurs compensent pour la perte du pronom réfléchi en répétant l'impératif « sei Schmerz » à la fin du poème, rétablissant ainsi le compte original (huit) des marques de la deuxième personne.

En ce qui a trait aux marques de la troisième personne du singulier, seules les six marques féminines d'AD 6 et le pronom indéfini masculin « alguien » font l'objet d'un transfert direct en allemand. Dans AD 20, les Burghardt font preuve de convergence, choisissant comme Couffon et Graziano et Fort une troisième personne féminine (« sie »). Ce choix va dans le sens du cycle, puisque le sexe du pronom personnel est féminin chaque fois où il est précisé. Par contraste, le pronom interrogatif « quién » (AD 4) et sa variante relative « quien » (AD 33), dont le sexe est indéterminé en espagnol, deviennent tous deux masculins en allemand. Pourtant, il aurait été possible de conserver leur caractère neutre. Par exemple, les traducteurs n'étaient pas contraints d'utiliser le possessif marqué « seine » devant « Hand » (AD 4) : ils auraient pu mettre l'article défini, « die Hand ». De même, ils auraient pu écrire « wie man geht » [comme on part] plutôt que « wie jemand der geht » [comme quelqu'un qui (masculin) part] dans AD 33. Dans AD 2, les Burghardt ont improvisé : pour éviter de préciser l'agent de « nos propone », ils ont fait une construction réfléchie où le patient, « Wendungen » [versions], devient sujet « die sich uns anbieten » [qui se proposent à nous]. Paradoxalement, cette

35. AD 3, 16, 18, 28, 35.

36. Fait intéressant, Schmitt a pour sa part préféré l'usage d'un masculin, « mein Liebling » [mon chéri] (Schmitt 2000 : 48).

structure passive, beaucoup plus courante en espagnol qu'en allemand,³⁷ fait presque l'effet d'un calque syntaxique. Dans AD 8, on peut aussi considérer l'usage du pronom neutre « es » comme un cas d'improvisation. Contrairement au « it » anglais, « es » a l'avantage de pouvoir référer à une chose comme à une personne. Certes, le pronom ne peut plus référer à l'« ombre », car « Schatten » est de genre masculin, mais il peut toujours référer à « [das], worauf ich warte » [ce que j'attends], voire à la « Mädchen aus Seide » [jeune fille de soie] d'AD 12. En effet, le mot « Mädchen », même s'il désigne un sujet féminin, est grammaticalement neutre en raison du suffixe diminutif « -chen ». Cela dit, les Burghardt insistent dans AD 12 sur la fémininité du personnage en transposant l'adjectif « sonámbula » en un substantif féminin, « Schlafwandlerin » et en traduisant « su » par « Ihr ». En fait, l'usage du féminin est fréquent pour référer au sexe réel du référent de « Mädchen ». Il est plus difficile d'établir une relation d'identité entre le neutre de la « automáta » allemande d'AD 17, « das [...] Werkzeug », et les pronoms féminins entre parenthèses, qui pourraient aussi bien référer au je lyrique [« ich »] qu'à un tout autre personnage.

Globalement, cette analyse des marques grammaticales référant au sujet lyrique allemand indique que les Burghardt insèrent un pronom partout où la grammaire normative allemande le requiert, mais que leurs choix semblent toujours se fonder sur une lecture possible du poème. Le plus souvent, ils procèdent à des transferts (55 cas), rendant à la fois le sens et l'effet originaux. Ils y ajoutent quelques cas d'improvisation (4) visant surtout à reproduire l'ambiguité originale. Parmi les autres cas de dérivation partielle, les divergences et les convergences paraissent se faire contrepoids, car on compte presque autant de cas où le sexe du référent devient ambigu (14) que de cas où il ne l'est plus (12). Toutefois, on remarque que les Burghardt tendent à éliminer les actions réfléchies du sujet, peut-être parce que ces images pourraient paraître inhabituelles ou agrammaticales en allemand, et ce, indépendamment de leur « étrangeté » initiale dans le texte espagnol. Par ailleurs, on note aussi, dans le choix du vocatif « meine Liebe » (AD 3), une subtile référence extratextuelle à l'homosexualité de Pizarnik, absente chez les autres traducteurs germanophones de la poète.

37. Selon Schanen et Confais, ce type de construction « est d'un emploi limité en allemand » (2005: 183).

Conclusion

Pour ce qui est des pronoms, tous les traducteurs tendent à respecter la grammaire cible, insérant une marque là où le texte espagnol comporte un sujet nul. Seul Couffon tente, exceptionnellement dans AD 19, une importation de la structure originale espagnole en éliminant le pronom sujet. Aussi, le choix du pronom ou du sexe de son référent paraît toujours issu d'une lecture possible du poème. Or, si l'insertion systématique d'un pronom crée parfois plus d'ambiguïté, comme par exemple dans le cas du « on » personnel/impersonnel français, du « I » féminin/masculin anglais ou du « es » neutre/féminin allemand, elle contribue généralement à imposer la lecture univoque du traducteur. Fait intéressant, on note également dans toutes les traductions à l'étude l'influence (consciente ou inconsciente) de la perception qu'on peut avoir les traducteurs du « personnage littéraire » de Pizarnik. Chez Graziano et Fort, cette influence se laisse deviner dans la récurrence du mot « girl » plutôt que « woman », qui insiste sur l'image d'« enfant » que projetait Pizarnik, tandis que chez les Burghardt, on la reconnaît dans une subtile référence extratextuelle à son homosexualité, au moyen du vocatif « meine Liebe » dans AD 3. Pour sa part, la traduction de Couffon ne semble contenir aucune trace claire du je biographique de Pizarnik, si ce n'est le choix presque systématique du féminin pour traduire les sujets nuls de troisième personne du singulier, choix qui peut être dû à une lecture globale du cycle, ou au fait que Pizarnik était, elle-même, une femme.

Par ailleurs, aucun des traducteurs de notre corpus n'a rendu la lecture « verbale » des homonymes pizarnikiens « lleno », « camino » et « extraño », modifiant ainsi subrepticement la structure thématique des cycles traduits. Fait intéressant, si l'on observe l'ensemble des traductions françaises, anglaises et allemandes des poèmes concernés (AD 10, AD 14 et AD 15), on constate que, de tous les traducteurs —francophones, anglophones et germanophones confondus—, seuls Rackers (2003) et Rossi (2000) ont traduit, dans AD 15, le sens verbal de « extraño », par « I miss ». Dans tous les autres cas, l'omission de la lecture verbale des trois mots contribue à atténuer le rôle actif du sujet lyrique. Or, on ne peut tenir pour acquis que, parce que Couffon, Graziano et Fort ou les Burghardt n'ont pas transposé l'ambiguïté grammaticale de ces mots, que ces traducteurs ne l'ont tout simplement pas vue, ou qu'ils ont transposés ces segments « par automatisme ». Mark Rackers, par exemple, un autre traducteur anglais de Pizarnik, explique dans son mémoire de maîtrise le problème que lui a posé la double signification de « camino » dans AD14, ambiguïté qu'il avoue n'avoir pas su conserver :

What my translation does not convey in the above poem is the multiple meanings in the fourth line —the original reads ‘camino del espejo,’ meaning possibly ‘on the way to the mirror’ or ‘path of the mirror,’ or ‘path in the mirror,’ or even ‘I walk from the mirror.’ Both the central image of the mirror of Pizarnik’s line, and the potentiality of the phrase, suggest a doubling. The coexistence is not a tense one —it is a twin enterprise, not merely an opposition (Rackers 2003: 6).

D’ailleurs, nous avons remarqué, dans les versions ici à l’étude, que d’autres « yo » ou « nosotros » sujets ont été éliminés, et ce, toutes langues cibles confondues. À la limite, cette « passivité » accrue du je lyrique français, anglais et allemand pourrait être vue comme une subtile manifestation (consciente ou inconsciente) de la présence du traducteur, et de la substitution du « sujet écrivant » par le « sujet traduisant » que presuppose l’acte de traduction. Voilà peut-être un indice que le je lyrique d’*Árbol de Diana*, déjà pluriel, subit une fragmentation supplémentaire en traduction pour inclure, parmi ses doubles, la voix du traducteur comme agent « recréateur » : le « je » de Couffon, le « I » de Graziano et Fort et le « ich » des Burghardt.

Annexe 1 : Traductions françaises des marques du sujet lyrique

AD	Transfert	Divergence	Convergence	Improvisation	Abandon	Adaptation
1 (yo) he dado (yo) he dejado (yo) he cantado mi mi (cuerpo) sexe non précisé	j' j' moi mon (corps) sexe non précisé					
2			Propose (3 ^e ambiguë) sexe non précisé	∅ (proposées) sexe non précisé	nos ∅	∅
3 cuidate cuidate (amor) mio sexe non précisé	prends (garde) prends (garde) mon (amour) sexe non précisé				mi ∅	∅ prends (garde)
5			∅ (ver)	on (ambigu)		
6 ella ella ella se (desnuda) su (memoria) sus (visiones) feminin	elle elle elle se (dévêt) sa (mémorie) ses (visions) feminin					

8	(yo) espero sexe non précisé	j'		vendrá vendrá (3° ambigüe) sexe non précisé	sa (venue) sa (venue) (référent ambigu) sexe non précisé		
10	(yo) recorro sexe non précisé	je				(lleno*)	∅
11			yo (yo) fui (nosotros) nos sentamos mi (mirada) feminin	moi moi nous nous mon regard sexe non précisé			
13	mí (llevando)me	moi m(emportant)					
14	(yo) digo (yo) merezzo mi me (come) me (bebé) sexe non précisé	je je moi me (mange) me (boit) sexe non précisé	alguien (domindo)	quelqu'un (qui dort)		(camino*)	∅

19	míos (ojos)	míens (yeux)	vea (1 ^{re} /3 ^e)	vera (3 ^e ambigüe)	vea (1 ^{re} ou 3 ^e)	vera (3 ^e ambigüe)
	sexe non précisé	sexe non précisé	sexe non précisé	sexe non précisé	sexe non précisé	sexe non précisé
20				dice sabe dice tiene dice dice dice sabe (3 ^e ambigüe)	elle elle elle elle elle elle elle elle	
21				sexe non précisé <i>feminin</i>	je j. <i>feminin</i>	
26	pulsaremos	nous				
	nuestros (rostros)	nos (visages)				
27	me (abandona)	m (abandonne)				
	sexe féminin	sexe <i>feminin</i>				

28	(tu) te alejas sexe non précisée	tut' (éloignes) sexe non précisée	Ø (estos hijos)	flant ("tu" peut-être sous-entendu)			
29	(nosotros) vivimos sexe non précisée	nous sexe non précisée					
31	(nosotros) pulsamos sexe non précisée	nous sexe non précisée	Ø (infinitif à valeur impersonnelle)	on (ambigu)	se alimenen (3 ^e ambigué)	on (ambigu)	
33	(yo) me iré (quedarme) (yo) me iré sexe non précisée	je Ø (sous-entendu) je sexe non précisée			quién	celui-là qui masculin	
35	déjate déjate déjate déjate mi (vida) mi (vida) mi (vida)		lasse-toi lasse-toi lasse-toi lasse-toi ma (vie) ma (vie) ma (vie)		sexe non précisée		
37	nuestra (transparencia) sexe non précisée				sexe non précisée		

38	mis (poemas)	mes (poèmes)					
	me (desmiente)	me (dément)					
	me (amordaza)	me (bâillonne)					
	sexe non précisée	sexe non précisée					
	60 cas de transfert	9 cas de divergence	11 cas de convergence	7 cas d'improvisation	6 abandons	2 adaptations	

Annexe 2 : Traductions anglaises des marques du sujet lyrique

AD	Transfert	Divergence	Convergence	Improvisation	Abandon
1 (yo) he dado (yo) he dejado (yo) he cantado mi mi (cuerpo) sexe non précisé	1 (I) (from) myself my sex non précisé				
2 nos sexe non précisé	(to) us sex non précisé			propone (3 ^e amphiq ^{ue}) sexe non précisé (proposed) (voix passive)	
3 cuidate cuidate mi (amor) mio sexe non précisé	(you) beware (you) beware (of) me my (love) sex non précisé				
4			su (mano) sexe non précisé	his (hand) masculin	

6	ella ella ella se (desnuda)	she she she (undresses)						
7	su (memoria) sus (visiones)	her her						
8	(yo) espero	1						
	sexu non précisé	sexu non précisé						
10	(yo) recorro	1						
	sexu non précisé	sexu non précisé						
11	yo (yo) fui	1 1						
	mi (mirada)	my						
13	mí (llevando)me	me me						
	sexu non précisé	sexu non précisé						

14	(yo) digo (yo) merezco mi	I me me (come) me (bebé) sexe non précisé	alguien (dormido) me masculin sexe non précisé	someone (asleep) masculin sexe non précisé	(camino*) (on the way to)
15			(desacostumbrar) me (yo) naci	myself my	(extraño*) (extraño*) (strange) (strange)
16			feminin (tu) has construido (tu) has golpeado (tu) has terminado (tu) has terminado (sola)	you you you you (by) yourself	
			tu (casa) tus (pájaros) feminin	your your your sexe non précisé	

17	mí (yo) voy (yo) me danzo (yo) me lloro mis (funerales) <i>feminin</i>	me I myself myself (I) my <i>feminin</i>		
18	(tu) hablas (ver)me	you me		
19	mis ojos sexe non précisé	my sexe non précisé	vea (1 ^{re} ou 3 ^e ambigüe)	I sec (1 ^{re} ou 3 ^e explicite)
20			dice sabe dice tiene dice dice dice dice sabe (3 ambigüe)	she she she she she she she she she she <i>feminin</i>
21	(yo) he nacido Ø sufrido (yo sous-entendu)	I (I)	sexe non précisé	

23						
26	pulsaremos nuestros (rostros)	we our			(pulverizarse) (impersonnel)	your (eyes are pulverized)
27	sexé non précisé	sexé non précisé	me (abandonada)	me		
28	(tú) te alejas	you				
29	sexé non précisé (nosotros) vivimos	sexé non précisé we			(la garganta)	our (throats)
31	sexé non précisé (nosotros) pulsamos	sexé non précisé we			(los ojos)	our (eyes)
33	sexé non précisé (yo) me iré (quedaré) me (yo) me iré quien	sexé non précisé I (I) I someone				

35	déjate déjate déjate déjate mi (vida) mi (vida) mi (vida)	(let) yourself (let) yourself (let) yourself (let) yourself my my my	sex non précisé	
37	nuestra (transparencia)	our		
38	mis (poemas)	my	sex non précisé	
	me (desmiente) me (amordaza)	(contradict) (me) (gags) me		
	sex non précisé	sex non précisé		
	60 cas de transfert	12 cas de divergence	12 cas de convergence	4 cas d'improvisation 5 abandons

Annexe 3 : Traductions allemandes des marques du sujet lyrique

AD	Transfert	Divergence	Convergence	Improvisation	Abandon
1 (yo) he dado (yo) he dejado (yo) he cantado mí mi (cuerpo)	ich ich (ich) mir meinen				
2 nos sexe non précisé	uns sexe non précisé			propone (3 ^e ambiguë) sexe non précisé	die sich (ambieten) (voix passive)
3 mí (amor) mio sexe non précisé	mir meine (Liebe) sexe non précisé	cuidate cuidate	hüte dich hüte dich		
4				su (mano) sexe non précisé	seine (Hand) masculin

6	ella ella ella se (desnuda) su (memoria) sus (visiones) <i>fémmin</i>	sie sie sie (zieht) sich (aus) ihres (Gedächtnisses) ihrer (Anschaugen)		
8	(yo) espero <i>sexe non précisé</i>	ich <i>sexe non précisé</i>		vendrá (3 ^a ambigüe) sexe non <i>précisé</i>
10	(yo) recorro <i>sexe non précisé</i>	ich <i>sexe non précisé</i>		(lleno*) (vollen)
11	yo (yo) fui (nosotros) nos sentamos mi (mirada) <i>fémmin</i>	ich ich (setzen) wir uns meines (Blickes)		
13	mí (llevando)me <i>sexe non précisé</i>	mir mich (mitnahm) <i>sexe non précisé</i>		

				(camino*) (Spiegelgang)
14	(yo) digo (yo) merezco mí	ich ich mir		
	me (come) me (hebe)	(ißt) mich (trinkt) mich		
	sexé non précisé			
	alguien (dormido) masculin	jemand der masculin		
15	(desacostumbrar) me (yo) naci	mir (abgewöhnen) meiner (Geburt)		(extrano*) (seltsam) (extrano*) (seltsam)
	feminin	feminin		
16		(tu) has construido (tu) has golpeado (tu) has terminado (tu) has terminado tu (casa) tus (pájaros) tus (huesos)	du du du dein (Haus) deine (Vögel) deinen (Knochen) sexé non précisé	
		feminin		

17	mi (yo) voy (yo) me danzo (yo) lloro	meiner ich ich (für) mich (ich)		me (lloro)	∅
	mis (funerales)	meine (Begräbnisse)			
	feminin	sexe non précisé			
18	(tú) hablas (ver)me	du mich (sehen)			
	sexe non précisé	sexe non précisé			
19	míos (ojos)	meiner	vea (1 ^{re} ou 3 ^e ambigue)	ich sexe non précisé	(yo) tengo die (sind)
20			dice sabe dice tiene	sie sie sie sie	
			dice dice dice dice	sie sie sie sie	
			sabe (3ambigüe)	feminin	
21	(yo) he nacido ∅ sufriido (yo sous-entendu)	ich (ich)	sexe non précisé		
	sexe non précisé	sexe non précisé			

26	pulsaremos nuestros (rostros)	wir unsere (Gesichter)			
	sexu non précisé	sexu non précisé			
27		me (abandon)	(verläßt) mich		
		féminin	sexu non précisé		
28	(tu) te aljas	du (entfernst)			
	sexu non précisé	sexu non précisé			
29	(nosotros) vivimos	wir			
	sexu non précisé	sexu non précisé			
31	(nosotros) pulsamos	wir			
	sexu non précisé	sexu non précisé			
33	(yo) me iré (quedar)me	ich (ich) (bleiben)			
	(yo) me iré	ich			
	sexu non précisé	sexu non précisé			
			quién	jemand, der	
				sexu non précisé	masculin

35	déjate déjate déjate déjate mi (vida) mi (vida) mi (vida) sexe non précisé	laß dich (du) sei laß dich laß dich mein (Leben) mein (Leben) mein (Leben) sexe non précisé		(dolere) (du) sei (Schmerz)
37	nuestra (transparencia)	unsere (Transparenz)		
38	mis (poemas)	sexe non précisé		
	55 cas de transfert	14 cas de divergence	13 cas de convergence	4 cas d'improvisation 6 cas d'abandon

Bibliographie

1. Littérature primaire

1.1. *Árbol de Diana* : recueil original

PIZARNIK, Alejandra. (1962) *Árbol de Diana*. Buenos Aires: Sur.

1.2. *Árbol de Diana* : traductions par langue cible en ordre chronologique de publication

1.2.1. Allemand

SCHMITT, Hans-Jürgen (auteur et trad.) (2000) *Wie mit gezücktem Messer in der Nacht – Delmira Augustini, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik: Leben und Sterben dreier lateinamerikanischer Lyrikerinnen*. Zürich: Ammann Verlag. pp. 40-45; 47-48; 50.

SIEFER, Elisabeth (trad.) (2000) *extraña que fui – fremd die ich war*. Zürich: Teamart Verlag.

BURGHARDT, Juana & Tobias (trad.) (2002) *Cenizas – Asche, Asche*. Zürich: Ammann Verlag.

1.2.2. Français

COUFFON, Claude (trad.) (1983) *Alejandra Pizarnik : Poèmes – Poemas*. Collection Nadir. Paris: Centre Culturel Argentin.

BARON SUPERVIELLE, Silvia & Claude Couffon (trads.) (1986) *Alejandra Pizarnik : Les travaux et les nuits – Œuvre poétique 1956-1972*. Collection du miroir. Paris: Granit/Unesco.

1.2.3. Anglais

ÁLVAREZ, Lynne (trad.) (1979) "Alejandra Pizarnik – Selected Poems". *Review* 24. pp. 53-69.

GRAZIANO, Frank (trad.) (1987) *Alejandra Pizarnik: A Profile*. Durango, CO: Logbridge-Rhodes.

MOLLOY, Sylvia (trad.) (1991) "From Diana's Tree". A: Castro-Klarén, Sara et. al. (ed.) *Women's Writing in Latin America: An Anthology*. Boulder/Oxford: Westview Press. pp. 204-205.

ROSSI, Cecilia (trad.) (2000) "Diana's Tree: poems by Alejandra Pizarnik, with a prologue by Octavio Paz". *Comparative Criticism* 22. pp. 211-222.

BASSNETT, Susan (auteure et trad.) (2002) *Exchanging Lives – Poems and Translations*. Leeds, U.K.: Peepal Tree Press.

- RACKERS, Mark G. (trad.) (2003) "Shadows and Mirrors: A Critical Translation of Alejandra Pizarnik's *Diana's Tree*, *Works and Nights*, and *Extraction of the Stone of Madness*". M.A. thesis. San Diego State University.
- CHARTKOFF, Zachary (trad.) (2005) <http://www.zacharychartkoff.com/category/translations>. n.p. (Consulté le 20 février 2008).

2. Littérature secondaire

- AIRA, César. (1998) *Alejandra Pizarnik*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora (El Escribiente).
- ÁLVAREZ, Enid. (1997) "A medida que la noche avanza". *Debate feminista* 8. pp. 3-34.
- BASSNETT, Susan. (1990) "Speaking with Many Voices: The Poems of Alejandra Pizarnik". À: Bassnett, Susan (ed.) *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*. London & New Jersey: Zed Books Ltd. pp. 36-51.
- BORINSKY, Alicia. (1995) "Alejandra Pizarnik: The Self and Its Impossible Landscapes". À: Agosin, Marjorie (ed.) *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*. Trans. Nancy Abraham Hall. Albuquerque: University of New Mexico Press. pp. 291-302.
- DEPETRIS, Carolina. (2004) *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: UAM Ediciones.
- DOBRY, Edgardo. (2004) "La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de piedra de locura*". *Cuadernos hispanoamericanos* 644. pp. 33-44.
- FERRELL, Tracy. (2001) *Sexual Dissidents/Textual Dissonance: Transgressive Sexuality in the Writing of Alejandra Pizarnik, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela and Sylvia Molloy*. Ph.D. thesis, University of Colorado.
- FITTS, Alexandra. (1995) *Reading the Body / Writing the Body: Constructions of the Female Body in the Work of Latin American Women Writers*. Ph.D. thesis, Duke University.
- GENOVESE, Alicia. (1998) *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial Biblos (Biblioteca de las Mujeres).
- GOLDBERG, Florinda F. (1994) *Alejandra Pizarnik: 'Este espacio que somos'*. Gaithersburg, MD: Ed. Hispamérica.
- GUIBELALDE, Gabriel. (1998) *Aportes para la Extracción de la piedra de locura: Vida y obra de Alejandra Pizarnik*. Córdoba, Argentina: Editorial Dimas.
- JONES, Francis R. (1989) "On Aboriginal Sufferance: A Process Model of Poetic Translating". *Target* 1:2. pp. 183-199.
- KUHNHEIM, Jill S. (1996) *Gender, Politics, and Poetry in Twentieth-Century Argentina*. Gainesville, FL: University Press of Florida.
- LASARTE, Francisco. (1983) "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik". *Revista Iberoamericana* 125. pp. 867-877.

- LOPEZ LUACES, Marta. (2002) "Los discursos poéticos en la obra de Alejandra Pizarnik". *Espéculo* 21. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/pizarnik.html> (Consulté le 15 juin 2007).
- MACKINTOSH, Fiona J. (2003) *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge: Tamesis (Monografías A, 196).
- MONDER, Samuel. (2004) "La última impureza: una poética de lo pictórico en Alejandra Pizarnik". *Literatura y otras artes en América Latina*. À: Balderston, Daniel; Oscar Torres Duque; Laura Gutiérrez; Biran Gollnick & Eileen Willingham (eds.) *Actas del XXXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Iowa City, 2 al 6 de julio de 2002. Iowa City: University of Iowa. pp. 17-22.
- RODRÍGUEZ FRANCIA, Ana María. (2003) *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*. Buenos Aires: Corregidor (La vida en las Pampas).
- RUBÍ, Martha Lorena. (2002) *Spanish American Feminist Literary Theory: An Approach Through the Concept of Willing*. Ph. D. thesis. The City University of New York.
- RUNNING, Thorpe. (1996) *The Critical Poem: Borges, Paz, and Other Language-Centered Poets in Latin America*. London: Associated University Presses.
- STEINER, George. (1992) *After Babel – Aspects of Language and Translation* (2nd edition). Oxford & New York: Oxford University Press.
- SUÁREZ ROJAS, Tina. (1997) "Alejandra Pizarnik: La escritura o la vida?" *Espejo de paciencia* 3. pp. 24-27.
- TELAAK, Anastasia. (2003) *Körper, Sprache, Tradition – Jüdische Topographien im Werk zeitgenössischer Autorinnen und Autoren aus Argentinien*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin.
- ZEISS, Elizabeth Anne. (2001) *The Subject between Texts in Alejandra Pizarnik's Poetry*. Ph.D. thesis, The University of Texas at Austin.

3. Ouvrages de référence

- GREVISSE, Maurice. (1980) *Le bon usage*. Paris-Gembloux: Éditions Duculot.
- HANSE, Joseph. (1994) *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne* (3^e édition). Louvain-la-Neuve: Éditions De Boeck-Duculot.
- SCHANEN, François & Jean-Paul Confais. (2005) *Grammaire de l'allemand – Formes et fonctions*. Paris: Armand Colin (Cursus).
- THOMSON, A. J. & A. V. Martinet. (1986) *A Practical English Grammar*. Oxford: Oxford University Press.