

# ellipse

#89

**Direction de *Hommage à ellipse* / Direction of *Homage to ellipse***

Danièle Marcoux

**Comité éditorial / Editorial Board**

Arianne Desrochers

Patricia Gobout

Bilal Hashmi

Beatriz Hausner

Benoit Léger

Danièle Marcoux

Revue canadienne, *ellipse* publie de la littérature en traduction anglaise et française. En diffusant les œuvres des traducteurs littéraires d'ici et d'ailleurs, *ellipse* met en lumière leur rôle clé dans la création d'une littérature originale dont les caractéristiques outrepassent les frontières nationales ou linguistiques. Ouverte à toute forme d'écriture et sensible aux nouvelles esthétiques du XXI<sup>e</sup> siècle, *ellipse* constitue ainsi un lieu de rencontre privilégié pour la mise en valeur de la traduction littéraire.

*ellipse*, a Canadian magazine, publishes literature in French and English translation. In making available the work of local and international literary translators, *ellipse* highlights the key role translators play in the authorship of a unique literature, whose characteristics transcend national and linguistic borders. Open to all forms of writing, and sensitive to new twenty-first century aesthetics, *ellipse* is thus an ideal forum for the promotion of literary translation.

Numéro ISSN Number : 2563-1306

**Nota bene :**

Toute la collection ainsi que les archives de la revue *ellipse* peuvent être consultées au service des archives de l'Université de Sherbrooke (fonds P83).

The entire collection and the archives of the *ellipse* magazine can be consulted at the archives department of the University of Sherbrooke (fonds P83).



# *Table des matières*

<i>Avant-propos</i> .....	5
<i>Foreword</i> .....	7
<i>Historique</i> .....	9
Danièle Marcoux, Université Concordia	
<i>Lettre de D. G. John (version manuscrite)</i> .....	13
<i>Lettre de D. G. Jones (version retranscrite)</i> .....	17
<i>Hommage à ellipse</i> .....	19
Jo-Anne Elder, Sheila Fischman, Patricia Godbout, Danièle Marcoux, Pierre Nepveu	
<i>From Translation to the Poem. The Levitas (lightness) of the Original. Pentimento. This coloured counterfeit that you beholdest</i> .....	37
Pedro Serrano, Universidad Nacional Autónoma de México	
<i>Ce qu'une traductrice littéraire a toujours rêvé de dire aux traductologues : une invitation au dialogue</i> .....	49
Lori Saint-Martin, Université du Québec à Montréal	
<i>Liste des numéros publiés</i> .....	65



# Avant-propos

Sous le régime féodal, l'hommage désignait l'acte par lequel le vassal se déclarait l'homme de son seigneur en lui promettant fidélité et dévouement. Avec le temps, le mot prit peu à peu le sens d'un témoignage d'admiration et de respect. Pourquoi évoquer le Moyen Âge au moment de présenter cet *Hommage à ellipse*? C'est que ce numéro spécial amalgame le passé et le présent. Par la parole qu'il donne aux fondateurs de la revue et par l'espace qu'il ouvre aux traducteurs d'aujourd'hui, il constitue en effet un alliage précieux de fidélité, de reconnaissance et d'estime.

Le désir de rendre hommage aux principaux artisans d'*ellipse* remonte à 2015. Le congrès de l'Association canadienne de traductologie (ACT) portant cette année-là sur la traduction littéraire et le Canada, les organisatrices, Madeleine Stratford, Nicole Côté et Danièle Marcoux, y avaient vu une belle occasion de réunir autour d'une même table les principaux artisans de la revue. La retranscription des propos tenus au cours de cette rencontre par Sheila Fischman, Pierre Nepveu, Patricia Godbout et Jo-Anne Elder figure ainsi au cœur de ce numéro spécial qui s'inscrit, en quelque sorte, dans la foulée du congrès de l'ACT. Une autre personne avait aussi été invitée à participer à la table ronde, le poète, professeur et distingué fondateur d'*ellipse*, D. G. Jones. Sa réponse à l'invitation, sous la forme d'une émouvante lettre manuscrite, précède la retranscription de la table ronde.

Afin de donner une idée aux lecteurs de la portée d'une aventure éditoriale qui, très vite, allait jouer un rôle de premier plan dans la découverte, la promotion et la diffusion de la littérature canadienne en traduction, le numéro débute par un historique de la revue. En annexe, la liste de tous les numéros publiés de 1969 à ce jour illustre, à elle seule, cette exemplaire contribution d'*ellipse* à l'édification de notre littérature... et même davantage avec l'émergence, dès les années 1980, des voix des Premières Nations et de l'Amérique latine, dont le Brésil et l'Argentine.

C'est d'ailleurs le poète et professeur mexicain Pedro Serrano, conférencier invité au congrès 2015 de l'ACT, qui vient compléter cet hommage en nous livrant une pénétrante réflexion sur la traduction poétique et son rôle clé dans la création d'un ensemble de lecteurs qui, au-delà des différences entre les langues, partagent bel et bien des racines communes. Invitée au même titre de conférencière au congrès 2015, Lori Saint-Martin nous invite pour sa part à un dialogue entre traductologues et traducteurs littéraires dans le texte, un appel senti à l'ouverture et au

respect mutuels, qui clôt ce numéro spécial. Par ces deux contributions, l'*Hommage à ellipse* touche les rives du présent au moyen de ce que la traduction littéraire a de plus noble à offrir : l'alliage des corps et de l'esprit. Un gage de fidélité, de reconnaissance et d'estime. Chapeau et longue vie à *ellipse* !

*Danièle Marcoux*

# Foreword

A homage, under the feudal regime, was a vassal's pledge of allegiance to his lord, a vow of loyalty and devotion. Over time, the word gradually came to signify a display of admiration and respect. What do the homages of the Middle Ages have to do with this *Homage to ellipse*? A fusion of past and present, this special issue gives a voice to the journal's founders while opening the floor to the translators of today, meticulously combining loyalty, recognition, and regard.

The dream of paying homage to *ellipse*'s first contributors was born at the 2015 conference of the Canadian Association for Translation Studies (CATS), held on the theme of literary translation and Canada. Organizers Madeleine Stratford, Nicole Côté and Danièle Marcoux saw the perfect opportunity to hold a round table with *ellipse*'s main contributors, Sheila Fischman, Pierre Nepveu, Patricia Godbout and Jo-Anne Elder. The transcript of their discussion is central to this special issue, which can be thought of as an extension of the CATS conference. D.G. Jones, poet, professor, and distinguished founder of *ellipse*, was also invited to take part in the round table. His reply to the invitation, a moving handwritten letter, introduces the transcript.

This issue opens with an overview of the journal's history to give readers a sense of its influence: how this editorial venture would rapidly come to play an instrumental role in the discovery, promotion and circulation of Canadian literature in translation. The appended list of every issue published from 1969 to the present is a testament in itself to *ellipse*'s exceptional contribution to the enrichment of our literary landscape. Even more so, it attests to the journal's role in the emergence of First Nations voices and voices from Latin America, including Brazil and Argentina, in the 1980s.

Mexican poet and professor Pedro Serrano, one of the speakers invited to the 2015 CATS conference, contributes a probing reflection on poetry translation and its key role in developing a readership whose commonalities transcend language differences. Lori Saint-Martin, also a speaker at the conference, closes this special issue with a dialogue between translation scholars and literary translators, a heartfelt appeal for mutual openness and respect. These two pieces usher *Homage to ellipse* into the present, drawing on literary translation's noblest pursuit: the merging of body and soul, testifying loyalty, recognition, and regard. Here's to *ellipse* for many years to come.

Danièle Marcoux

TRANSLATED BY JENNIFER ARMIN-PEREDA





# Historique

Danièle Marcoux, Université Concordia

Il était une fois un lac en Estrie. Autour de ce lac, une poignée d'amis réunis par un rêve assez fou, celui de créer une revue littéraire canadienne qui veillerait à la promotion d'œuvres poétiques en traduction anglaise et française. C'était en 1968, année célèbre en turbulences et autres revirements de planète. Un an plus tard, à l'automne 1969, ces amis allaient eux aussi plonger dans l'effervescence de leur époque, en publiant à Sherbrooke le tout premier numéro de la revue *ellipse*. Ils s'appelaient D. G. Jones, Sheila Fischman, Joseph Bonenfant et Richard Giguère. Aujourd'hui, si leurs noms figurent aux côtés des plus illustres protagonistes de la vie littéraire du Canada, c'est en partie grâce à ce rêve plutôt fou pourtant devenu réalité : n'ont-ils pas été les premiers à faire connaître dans *ellipse* des poèmes traduits en anglais ou en français de Gaston Miron, F. R. Scott, Paul-Marie Lapointe, Irving Layton, Gérald Godin, Alden Nowlan, Paul Chamberland, Leonard Cohen, Michèle Lalonde, Margaret Atwood, Jacques Brault, Gwen MacEwen... ? Presque 50 ans plus tard, l'impressionnante liste des écrivains et des écrivaines publiés dans *ellipse* au cours de son histoire — liste à laquelle s'ajoutent les numéros spéciaux consacrés à des dossiers thématiques sur la crise d'Octobre 1970, la jeune poésie, la poésie acadienne, la poésie pop, la nouvelle poésie amoureuse, etc. — témoigne de l'envergure de cet inestimable projet né autour d'un lac dans l'amitié des poètes et pour l'amour des lettres.

Le nom donné à la revue s'inspire de sa mission fondatrice, dont l'énoncé figure dans l'avant-propos du premier numéro : « La traduction n'est-elle pas un bon moyen pour assurer la communication nécessaire entre les deux "solitudes" ? Ainsi peut-on connaître, aux niveaux mêmes de l'expression anglaise et française, l'œuvre écrite dans l'autre langue. Ainsi l'axe qui unit les deux foyers d'une ellipse devient-il, en plus d'un lien, un vrai lieu d'échanges réciproques et un mobile circuit de communication. » Pour accomplir cette mission, *ellipse* réunit généralement dans chaque numéro une dyade d'écrivains dont les œuvres, publiées côte à côte en langue originale et en langue traduite, se complètent réciproquement. Ces numéros s'accompagnent toujours d'un article de présentation préparé par un auteur invité dont les propos contribuent à faire connaître les poètes et les poèmes en présence. Véritable pionnière en matière de découverte et de diffusion

des œuvres poétiques et de leur traduction, la revue *ellipse* contribue de cette façon à créer des liens solides entre les auteurs du pays. Au fil des ans, la revue multiplie également les foyers propices à ces échanges réciproques : à la promotion des écrivains consacrés s'ajoute celle des auteurs émergents ; aux langues officielles du Canada, s'ajoutent les langues autochtones, voire les langues parlées dans toute l'Amérique ; aux œuvres poétiques s'ajoutent à l'occasion d'autres genres littéraires, voire d'autres formes d'expression artistique. Pendant plus de 40 ans, et au rythme de métamorphoses en accord avec l'air du temps, *ellipse* reste donc fidèle à sa mission fondatrice. Près d'un demi-siècle après sa création, à l'instar de la figure géométrique dont elle porte le nom, elle est bel et bien devenue un vaste circuit de communication mobile.

La remarquable longévité de la doyenne des revues canadiennes de traduction doit énormément à l'engagement ferme et constant de ses principaux artisans. En plus des quatre pionniers présentés en ouverture, d'autres collaborateurs tout aussi dévoués poursuivent, décennie après décennie, le travail entamé par les fondateurs de la revue. À ce chapitre, les noms de Pierre Nepveu, Patricia Godbout, Monique Grandmangin, Jo-Anne Elder et Hugh Hazelton méritent d'être mentionnés. Grâce à eux — comme à bien d'autres personnes aussi, dont des étudiants qui, souvent, traduisent les textes de la revue — les années 1980 accueillent notamment dans les pages d'*ellipse* des poètes tels que Michel Garneau, Al Purdy, Marie Uguay, Pat Lowther, Michel Beaulieu, Hector de Saint-Denys Garneau, A. M. Klein, Roger Des Roches, Lorna Crozier... en plus de consacrer le quarantième numéro de la série au 20<sup>e</sup> anniversaire de la revue. Deux numéros spéciaux publiés dans les années 1990 portent sur l'écriture des images et sur Montréal, ville de poèmes, tandis que Denise Desautels, Robyn Sarah, Alexis Lefrançois, Michael Ondaatje, Anne Hébert, Nicole Brossard, Erin Moure, entre autres, font l'objet de numéros traditionnels. En 2001, la revue quitte l'Université de Sherbrooke pour migrer à Fredericton au Nouveau-Brunswick. Jo-Anne Elder, la nouvelle directrice, reprend alors le flambeau en insistant sur le rôle clé de la revue dans la promotion des œuvres littéraires en traduction. Elle reprend, pour ce faire, les mots de Richard Giguère en ouverture du numéro consacré au 20<sup>e</sup> anniversaire d'*ellipse* : « Les langues et les littératures de grande diffusion, et encore plus celles qui jouissent d'un moins grand rayon d'influence, auront toujours besoin de traducteurs, même et encore plus au XXI<sup>e</sup> siècle. » Par conséquent, à l'aube du nouveau millénaire, les numéros publiés au cours de la décennie suivante se caractérisent par l'ouverture de la revue aux littératures des peuples autochtones du Canada, à celles du Brésil et de l'Argentine ainsi qu'aux traductions multilingues. Le 25<sup>e</sup> anniversaire de l'Association

des traducteurs et traductrices littéraires du Canada (ATTLC), le Festival littéraire international Northrop Frye, le 50<sup>e</sup> anniversaire du Conseil des arts du Canada ainsi que les œuvres des lauréats des prix du Gouverneur général en poésie se retrouvent aussi parmi les numéros publiés au cours de cette décennie. Après une suspension de quelques années, *ellipse* migre de nouveau, vers Montréal cette fois, à l'Université Concordia, où, à partir de 2015, un nouveau comité de rédaction travaille à sa relance.

Représentative des traditions de communautés linguistiques différentes et d'un contexte culturel en constante transformation, l'histoire d'*ellipse* révèle qu'elle a contribué, par sa mission artistique, à rapprocher des univers étrangers l'un à l'autre et à en favoriser une meilleure connaissance. Dans la foulée, attentive aux nouvelles esthétiques du XXI<sup>e</sup> siècle, la voici maintenant appelée à élargir ses horizons. En effet, depuis sa création, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts de la traduction littéraire. Aujourd'hui, la valeur intrinsèque d'une œuvre traduite par rapport à une œuvre originale est reconnue. Conséquence ? De plus en plus, la traduction littéraire gagne du prestige partout dans le monde ainsi qu'au sein des institutions universitaires, où on l'enseigne, l'exerce, la met en lumière. Pour les années à venir, *ellipse* entend donc poursuivre sur sa lancée en s'inscrivant dans ce mouvement planétaire de valorisation croissante de la traduction littéraire. Elle aimerait, par exemple, offrir à la relève une place de choix, en publiant des textes créés dans le cadre de séminaires de traduction. En plus des contenus traditionnels consacrés à des auteurs d'ici ou à des dossiers thématiques — c'est le cas notamment pour le prochain numéro qui portera sur le retour — elle aimerait également accueillir en ses pages des traducteurs d'ailleurs et s'ouvrir à de nouvelles combinaisons de langues. Enfin, elle aimerait aménager de nouveaux espaces pour la critique d'œuvres publiées en traduction, ce qui n'existe nulle part ailleurs.

Ainsi s'achève et se poursuit donc aujourd'hui l'histoire d'un rêve dont l'origine, au bord d'un lac en Estrie, se donnera toujours à lire dans l'abondance des talents cachés «derrière chaque gerbe de blé, chaque morue» — les mots sont de l'écrivain Alfred Purdy — révélés par la traduction littéraire. En quelque sorte, par sa trajectoire exemplaire, *ellipse* continuera de donner raison à ceux et celles pour qui les rêves les plus fous font non seulement miroiter de beaux idéaux, mais permettent par ailleurs de décrocher la lune.



# Lettre de D. G. Jones

(version manuscrite)

April 25, 2015

Dear Kenix Marcoux,

Thank you for letting me know, you and your team of translators at Concordia are going to continue the life of Éclipse.

I'm sorry to say I can't really help on the occasion of your announcement of the magazine's 3rd rebirth. In Montreal, of course, you are more in the centre of a real variety of languages all making claims for translation - most producing writing of interest to the community and the world of readers of poetry among other things. I hope it really works out for

all involved, and makes its  
presence known across the  
country - i.e. the continent!

I know how much I dis-  
covered when a course required  
I get to know Quebec poets  
like Alain Grandbois, St. Denis  
Gagnon, Anne Hébert, Paul-  
Marie Lapointe, Gaston Miron,  
and Fernand Ouellette . . . . .

And I was just re-reading  
the poem I wrote while spending 3  
weeks in St. Martin - about 30  
pages, basically in English, of  
course, but rich with bits of  
local languages, but dominated in  
some measure by the Spanish of  
Huidobro - whose long poem Altazor,

I've never heard of *3* but has been  
given to me by your colleague,  
Hugh Hazelton, in the original Sp.  
+ Hugh's translation into English.  
from the news of a airplane  
transporting German tourists home  
from St. Martin, a plane crashing  
into the sea, whole families aboard,  
to Huicobro's own lines in death  
and the sea - on life in general -  
tado es dolor! All mixed up with  
the waves of the sea, the life of  
the hotels: the beaches, of course  
the tourists, with a place in it to  
include Alain Garbais' "silences"  
of those who died in the 2nd. W. War.  
I think translation, and Hugh  
for translating Huicobro - and  
making my sweeps in the Islands a  
success. Sincerely, Greg Aron

P.S. I apologize for being so unhelpful  
but between my emphysema, my  
displaced disk, etc. I can only  
get out to get a bit of firewood,  
I can only get up and down stairs  
by being very slow & careful. And  
I am too out of puff to write  
anything longer than this note to  
you -

May you all have a miraculous  
conversation in June!

Best,

Greg Jones



# *Lettre de D. G. Jones*

*(version retranscrite)*

April 25, 2015

Dear Danièle Marcoux,

Thank you for letting me know, you and your team of translators at Concordia are going to continue the life of *ellipse*.

I'm sorry to say I can't really help on the occasion of your announcement of the magazine's 3<sup>rd</sup> turn. In Montreal, of course, you are more at the centre of a real variety of languages all making claims for translation — most producing writing of interest to the community and the world of readers of poetry among other things, I hope it really works out for all involved, and wishes it's presence known across the country... the continents!

I know how much I discovered when a course required I get to know Quebec poets like Alain Grandbois, Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Paul-Marie Lapointe, Gaston Miron and Fernand Ouellette...

And I was just re-reading the poem I wrote while spending 3 weeks in St. Martin<sup>1</sup> — about 30 pages basically in English of course, but rich with bits of local languages, but dominated in some measure by the Spanish of [Vicente] Huidobro — whose long poem *Altazor*, I'd never heard of but had been given to me by your colleague, Hugh Hazelton, in the original Sp. [Spanish] + Hugh's translation into English<sup>2</sup> from the news of an airplane transporting German tourists home from St. Martin, airplane crashing into the sea. Whole families aboard, to Huidobro's own lines on death and the sea — on life in general — todo es dolor! All mixed up with the waves of the sea, the life of the hotels: the beaches, of ourselves the tourists, with a place in it to include Alain Grandbois's

- 
1. D. Jones fait allusion ici à son propre poème, «Saint Martins / Sint Maartens», paru dans *Wild Asterisks in Cloud* (Empyrean Press, 1997, p. 87-135).
  2. Cette traduction anglaise d'un livre réputé intraduisible est en fait celle d'Eliot Weinberger: *Altazor, or a Voyage in a Parachute: Poems in VII Cantos* (Wesleyan University Press, 2003). Hugh Hazelton avait offert ce livre à Doug Jones.

«silences» of those who died in 2<sup>nd</sup> W. War.

I thank translation, and Hugh for translating Huidobro — and making my 3 weeks in the islands a success.

Sincerely, Doug Jones

PS I apologize for being so unhelpful, but between my emphysema, my displaced disk, etc. I can only get out to get a bit of firewood. I can only get up and down stairs by being very slow and careful. And I am too out of puff to write anything longer than this note to you.

May you all have a miraculous conversation in June!

Best,

*Doug Jones*

# *Hommage à ellipse*

Retranscription de la table ronde tenue le 3 juin 2015 à l'Université d'Ottawa dans le cadre du XXVIII<sup>e</sup> Congrès annuel de l'Association canadienne de traductologie : La traduction littéraire et le Canada.

## *Abréviations du nom des participants :*

**JE = Jo-Anne Elder**  
**SF = Sheila Fischman**  
**PG = Patricia Godbout**  
**DM = Danièle Marcoux**  
**PN = Pierre Neveu**

### **Danièle Marcoux (DM) :**

Merci de vous joindre à nous pour prendre part à l'hommage que nous allons rendre aux principaux artisans de la revue *ellipse*. Mon nom est Danièle Marcoux et je tiens d'abord à remercier l'Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada (ATTLC) qui commandite notre rencontre. Avant de céder la parole à nos invités, j'aimerais vous donner les raisons pour lesquelles ce bilan hommage a lieu aujourd'hui. Aux premières heures de l'organisation du congrès 2015 de l'Association canadienne de traductologie (ACT) dont le thème portait sur la traduction littéraire et le Canada, les organisatrices du congrès, Madeleine Stratford, Nicole Côté et moi-même, nous y avons vu une belle occasion de faire une fleur à *ellipse*. Cette revue culturelle est l'une des premières à avoir misé sur la traduction littéraire, la traduction poétique notamment, pour faire connaître la littérature canadienne et pour favoriser des rapprochements entre les gens du pays. Si pour les jeunes traducteurs et traductologues réunis ici il va de soi que la traduction littéraire puisse jouer un tel rôle, ce n'était pas le cas il y a plus de 40 ans, d'où l'importance de saluer la formidable intuition des fondateurs d'*ellipse*. Par ailleurs, il y a deux ans, comme on nous a demandé à Hugh Hazelton, à Pier-Pascale Boulanger et à moi de reprendre le flambeau de la revue en la rapatriant à Montréal à l'Université Concordia, nous avons décidé de faire d'une pierre deux coups : profiter de la tenue du congrès de l'ACT pour rendre hommage à cette pionnière dont la longévité témoigne qu'elle a bel et bien su traverser le temps. Peu de publications culturelles peuvent en dire autant, qui plus est dans un domaine aussi peu « vendeur » que la traduction poétique ou la traduction d'œuvres littéraires.

Or on a la chance, aujourd'hui, d'avoir avec nous les témoins vivants d'une aventure qui, elle aussi, grâce à eux, a traversé les années. Avant de leur céder la parole, imaginez que ces personnes avaient à peu près le même âge que vous, il y a une trentaine d'années, et qu'elles étaient tout aussi fébriles et désireuses que vous l'êtes maintenant d'entrer dans le monde de la traduction littéraire. C'est vrai, n'est-ce pas (rires) ? Puisqu'ils sont toujours bien vivants, dont l'une des doyennes de ce vibrant projet éditorial, madame Sheila Fischman, on s'est dit qu'on allait les inviter à venir nous raconter d'où leur est venu ce désir de créer *ellipse* et de collaborer à ses réalisations. Je ne vous les présente pas avec leur *pedigree* de chercheurs, de traducteurs littéraires ou d'écrivains, je tiens simplement à vous les présenter, j'insiste, du point de vue des jeunes étudiants qu'ils étaient à l'époque où ils se sont lancés dans cette belle aventure. En plus de madame Fischman, l'un des principaux fondateurs d'*ellipse* se trouve également parmi nous malgré son absence, monsieur Doug Jones, qui ne pouvait malheureusement pas être ici aujourd'hui, mais qui nous a écrit une lettre dont on lira des extraits dans quelques minutes. Ainsi, symboliquement du moins, Doug Jones compte parmi nos invités. Nous avons donc notre doyenne, madame Fischman, et son compagnon de l'époque, Doug Jones, puis Pierre Nepveu, qui lui aussi a commencé à prendre du service en traduction poétique, entre autres autour de la revue *ellipse*. Une autre invitée se joindra également à nous malgré son absence. Il s'agit de madame Patricia Godbout, présidente de l'ACT qui, comme vous le savez, est retenue chez elle pour des raisons de santé. Mais Pierre lira le texte qu'elle nous a préparé pour l'occasion, un texte dans lequel elle raconte la période sherbrookoise de la revue. Après son épopée dans les Cantons de l'Est, *ellipse* a migré dans les Maritimes, sous la direction de madame Jo-Anne Elder, dont je salue la présence parmi nos invités. Jo-Anne a été le dernier élément phare qui a permis à *ellipse* de maintenir ses activités jusqu'au début des années 2000. Merci donc à vous tous d'avoir si généreusement accepté d'être là aujourd'hui et, Sheila, si vous n'y voyez pas d'inconvénient, avant que vous ne preniez la parole, on commencerait par lire la lettre que monsieur Jones nous a envoyée. On ne la lira pas au complet, mais comme elle parle de Hugh, j'ai pensé que ce serait bien que ce soit lui qui la lise. Alors, Hugh, nous t'écoutons...

*Lecture d'un extrait de la lettre de D. G. Jones :*

Dear Danièle Marcoux,

Thank you for letting me know, you and your team of translators at Concordia are going to continue the life of *ellipse*.

I'm sorry to say I can't really help on the occasion of your announcement of the magazine's 3<sup>rd</sup> turn. In Montreal, of course, you are more at the centre of a real variety of languages all making claims for translation — most producing writing of interest to the community and the world of readers of poetry among other things, I hope it really works out for all involved, and wishes it's presence known across the country... the continents!

I know how much I discovered when a course required I get to know Quebec poets like Alain Grandbois, Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Paul-Marie Lapointe, Gaston Miron and Fernand Ouellette...

And I was just re-reading the poem I wrote while spending 3 weeks in St. Martin — about 30 pages basically in English of course, but rich with bits of local languages, but dominated in some measure by the Spanish of [Vicente] Huidobro — whose long poem *Altazor*, I'd never heard of but had been given to me by your colleague, Hugh Hazelton, in the original Sp. [Spanish] + Hugh's translation into English from the news of an airplane transporting German tourists home from St. Martin, airplane crashing into the sea. Whole families aboard, to Huidobro's own lines on death and the sea — on life in general — todo es dolor! All mixed up with the waves of the sea, the life of the hotels: the beaches, of ourselves the tourists, with a place in it to include Alain Grandbois's «silences» of those who died in the 2<sup>nd</sup> W. War.

I thank translation, and Hugh for translating Huidobro — and making my 3 weeks in the islands a success. [...]

*Sincerely, Doug Jones (Applaudissements)*

**DM:** Thank you Hugh. Au tour maintenant de la doyenne de nos invités, Sheila Fischman, à prendre la parole. Nous aimerions connaître les raisons qui vous ont poussée, vers 1968, à vous lancer dans une aventure aussi risquée, aussi folle, aussi insolite, que celle de vouloir créer une revue littéraire qui ferait la promotion de la littérature des deux Canada.

**Sheila Fischman (SF) :**

Hum... looking back, it does sound crazy, risky. Who would give money to such a project, who would give time to reading these things? But that was not as we saw it. We were very excited by the possibilities of this periodical to be. At the time, in '68 I guess it was, Doug Jones was coming to know a little bit about *québécoise* poetry and he was starting his distinguished works as a translator. He was translating, I can't remember who by that time, but it could be probably [Paul-Marie] Lapointe, but in any case, he was starting, and I too had my small similar foot in the water, and I had started, I think, translating Roch Carrier, *La guerre yes, Sir!*, which would be my first noted, opening the door into the world of translation. So we sat around a table and talked about this. At some point, someone said... money (rires). Oh, yes, money! This is something that came into account. We had some grant money from Ottawa and from Québec, I can't remember the details of it, I don't know who approached the government, I didn't keep a journal, I don't know if anyone else did. My memory really is full of holes, anyway... So we had a little bit of government money, and we had an advertising money from Hudson Bay Company, oh God, «New fiction form announcing, five first novels for 1.99 cents each» (rires). Over the time we wrote this project, because it was still a project, someone or other... hum, I was told of the existence of a J. W. McConnell Foundation that existed to give money to certain artists. I don't think it was only for literary artists, but anyway, it sounded like something that *ellipse* could profit from. So I wrote to him, telling him what *ellipse* was, what we wanted it to be, and so on and so on, and he wrote back to me sweetly, a written letter by the way, in which he said that unfortunately the project did not fit within the mandate of his foundation, but he thought the idea was so terrific that he wanted to help out anyway, and he enclosed a personal cheque for five thousand dollars and that really helped us out for three issues may be? So, once we had the money question solved, not once and for all of course, we went to Doug with content. This was in the early days, and there was not a great deal of traffic back and forth between the two language groups as far as literature was concerned, and I think even fewer people thought about translating something, and so our next job was lining up poets we wanted to feature, and finding people to translate them. As I said, there was not such widespread interest in translation, except, to our knowledge, in a course being given by Philip Stratford, and he very generously offered for hire translation students from which we could pick and choose. One of those students was Pierre, he was just starting... [Pierre: My first publication ever bore a strange name, because there was a mistake in my name] I was going to confess to it. I had received the information about

translators from Phil Stratford long hand, and his writing was not easy to decipher, and he was introduced as Pierre Nepveu. I think that I officially apologized to you (rires)...

**Pierre Nepveu (PN):**

Anyway, I would like to add that almost at the same time, I published my first poems in *Les écrits du Canada français*, which for me was a relief because at that time, my name was not scratched... (rires).

**SF:** What else can I say about those early days? Oh yes, from issue number one until, I don't know what number, the cover design was made by Roland Giguère, not only a brilliant poet, but also a really fine graphic designer. We asked him to design this ellipse figure, and what he came up with was this cover, which is clear, and sharp, and it's the kind of classic design that could stay for decades. At a certain point, I was no longer associated with *ellipse*. The Canada Council was holding back on the grant to *ellipse* until they came up with the new design...

**DM:** Je crois que c'est à la fin des années 1980...

**Jo-Anne Elder (JE):**

Je pense que c'est ça... c'est Nicolas qui l'avait fait.

**SF:** Anyway... so, for the moment, that's all.

**DM:** Nous savons que dès ses premières heures, et pendant de nombreuses années ensuite, la revue est devenue matériellement possible grâce à l'Université de Sherbrooke et ce qui gravitait autour d'elle, soit des professeurs de littérature comparée qui recrutaient de jeunes traducteurs, d'éventuels poètes... comme vous, Pierre Nepveu, que j'invite maintenant à nous parler de sa collaboration à *ellipse*.

**PN:** Oui, bien, je peux dire d'abord que j'ai collaboré au premier numéro sans du tout savoir que mes poèmes seraient publiés! À un moment donné, dans son cours de littérature canadienne-anglaise à l'Université de Montréal, Philip Stratford nous avait fait faire des traductions de poésie, mais nous ne nous doutions pas qu'elles paraîtraient dans une revue! J'avais travaillé avec Charlotte Côté, qui est devenue ensuite Charlotte Melançon. Puis Stratford nous a demandé l'autorisation de les publier dans une nouvelle revue dont il s'occupait. Dans ce premier numéro d'*ellipse*, il y avait donc entre autres Charlotte et moi, qui avons traduit Frank Scott, tandis Robert Melançon et une

autre camarade avaient traduit des poèmes d'Earle Birney. Puis, à l'automne 1969, titulaire seulement d'une licence (bacc.) en lettres, je suis allé enseigner un an à l'Université McMaster et étudier ensuite en France pendant deux ans. À mon retour à l'été 1972, Antoine Sirois du Département d'études françaises de l'Université de Sherbrooke cherchait un professeur substitut pour un certain temps : je n'avais encore qu'une maîtrise, mais j'ai obtenu un poste de substitut qui ne menait pas à la permanence. Tout de suite, je me suis retrouvé proche de collègues comme Richard Giguère et Joseph Bonenfant : Joseph faisait partie du comité de rédaction de la revue et donc, rapidement, j'ai commencé à collaborer. Le fait que j'avais eu Philip Stratford comme professeur m'a sans doute orienté dans cette direction. Mais il y a aussi le fait que j'avais vécu pendant un an dans le sud de l'Ontario, ce qui m'avait mis en contact avec la culture ontarienne, la poésie américaine mais aussi canadienne-anglaise. Tout cela me rapprochait forcément d'*ellipse*. Mais comment suis-je devenu en quelques mois codirecteur de la revue avec Larry Shouldice, je n'en ai pas un souvenir clair. Si Larry était là — vous savez il est mort jeune en 1991 après avoir dirigé la revue et le Département d'études anglaises à Sherbrooke — évidemment, il aurait sans doute des choses à raconter. Les gens qui meurent emportent avec eux une partie de notre mémoire. Chose certaine, le fonctionnement de la revue était très informel. On n'imagine pas qu'une revue fonctionne de cette manière aujourd'hui. Il y avait bien un comité de rédaction, dont faisaient partie Doug Jones, Joseph Bonenfant, Monique Grandmangin et aussi Marc Lebel, je crois. Mais ce que je veux dire, c'est que je n'ai aucun souvenir que le comité de rédaction se soit réuni (rires)! On communiquait entre nous au téléphone, il n'y avait évidemment pas de courriels et toute la correspondance avec les collaborateurs se faisait par courrier postal. On n'avait pas non plus de secrétariat à la rédaction, qui s'occupe en général de la correspondance dans les revues. On faisait tout nous-mêmes avec l'aide d'autres membres du comité de rédaction ou des secrétaires de nos départements qui pouvaient nous aider un peu. Bref, c'était donc très artisanal. J'ai été engagé dans la revue surtout en 1973 et 1974, avant de partir enseigner à Vancouver en 1975-1976. Larry Shouldice et moi, on a fait ensemble quatre numéros, et c'est Richard Giguère qui, au numéro 12 je crois, a pris la relève. Larry, je ne le connaissais pas mais je dois dire que ça a été un charme de travailler avec lui. Le travail était ardu mais on s'amusait et on riait beaucoup. Avec le temps, nous avons aussi été amenés à nous éloigner du modèle que la revue avait adopté depuis ses débuts, celui de structurer le numéro autour de deux poètes connus, bien établis : il y avait eu Gaston Miron, Raymond Souster, Fernand Ouellette, Michèle Lalonde, Margaret



Atwood, etc. L'exception, ça avait été le numéro collectif sur la crise d'Octobre, un numéro très spécial qui était lié au contexte politique. Alors Larry et moi, nous avons décidé de faire un autre numéro collectif, consacré cette fois à la jeune poésie, *young poetry*. Moi-même, à l'époque, je m'intéressais beaucoup à la nouvelle poésie québécoise. Et donc, ça a donné un numéro où figuraient Nicole Brossard, Pierre Morency, Alexis Lefrançois, Juan Garcia. Du côté anglais, je sais que Larry avait eu connaissance d'une petite anthologie qui s'appelait *Mindscape* [?], mais je ne me souviens plus du nom des poètes qu'il avait retenus. Vers la même époque, nous nous étions aussi dit que Doug Jones lui-même devrait faire l'objet d'un numéro. Avec quel poète québécois allions-nous le jumeler? Cette question du jumelage était d'ailleurs toujours problématique. C'est amusant d'ailleurs de relire les présentations des numéros, on sent fréquemment que le ton est un peu défensif, parce que la justification du rapprochement entre les deux poètes retenus ne va pas de soi. Par exemple, Jacques Brault et Gwendolyn MacEwen, ça n'allait pas tellement ensemble (rires)... Même chose pour Doug Jones : le faire cohabiter, dans le numéro 13, avec Gilbert Langevin, c'était un choc ! En fait, nous avons souvent adopté une politique du rapprochement... improbable, du moins sur le plan du style et même de la thématique. Le lien pouvait n'être que biographique, générationnel ou encore institutionnel : ainsi, pour Jones et Langevin, le fait que ces deux poètes importants nous paraissaient sous-estimés. Dans le cas de Langevin, il faut se rappeler qu'à cette époque, vers 1973-1974, il demeurait très marginal par rapport aux poètes de sa génération. Pour le numéro suivant, on a choisi d'aller plutôt vers les grands ancêtres et on a fait un numéro double sur Alain Grandbois et John Glassco. Ce qui a été nouveau dans ce numéro, c'est qu'on a pu, dans les deux cas, intégrer des textes de prose : «De l'amour» de Glassco, dans ses *Mémoires de Montparnasse*, puis pour Grandbois, des extraits de *Né à Québec* et des *Voyages de Marco Polo*. Mais le numéro dont je suis peut-être le plus fier, c'est le dernier dont j'ai été vraiment l'artisan, le numéro 16, en 1974, sur *La poésie acadienne, Maritime poetry*. On avait des contacts déjà en Acadie. Je me souviens que j'avais rencontré, dans je ne sais quelles circonstances, Pierre-André Arcand qui enseignait à l'Université de Moncton et qui était déjà un collaborateur de la revue. Il avait fait des traductions dans deux ou trois numéros et son contact a été très utile. Le numéro tombait pile parce qu'en 1974, on était en plein dans le renouveau acadien. Bien sûr, Antonine Maillat était déjà connue mais c'étaient les grandes années du nouveau mouvement poétique acadien sous l'impulsion, surtout, de Raymond Leblanc, avec son célèbre *Cri de terre* qui datait de 1972. J'avais fait dans une revue, presque au même moment, la recension

du premier recueil d'Herménégilde Chiasson, *Mourir à Scoudouc*, qui venait de paraître. Du côté anglophone, bon évidemment, ça a été une occasion de rassembler des poètes des Maritimes : Alden Nowlan, Fred Cogswell, Milton Acorn, Elisabeth Brewster et j'en passe... Donc, c'est sûr que le choix tenait beaucoup à l'air du temps...

**DM:** À l'air du temps, sûrement, parce que vous étiez vraiment, ce qu'on comprend, des pionniers ou des découvreurs. Vous aviez vraiment à cœur cette mission première d'*ellipse*...

**PN:** ... mais on ne le savait pas.

**DM:** C'est cette forme d'innocence qui, justement, met en relief toute votre intuition dans ce qui allait devenir la contribution majeure d'*ellipse* à l'émergence de la littérature canadienne. Vous êtes parmi les premiers à avoir publié et traduit des auteurs qui, aujourd'hui, sont devenus nos classiques. Quarante ans plus tard, c'est un constat assez impressionnant. Ce qu'on comprend également, c'est que cette revue-là, vos modalités de travail, votre comité éditorial, les différences entre les façons de travailler d'aujourd'hui et celles que vous aviez à l'époque, tenaient d'abord à des personnes très précises. C'est comme si ce sont vos liens d'amitié ou vos relations interpersonnelles qui faisaient en sorte que, tout à coup, ces rapprochements plus ou moins insolites, plus ou moins louches, s'avéraient.

**PN:** Exactement.

**DM:** C'est extraordinaire. Il faut garder à l'esprit que derrière les idées, derrière les livres, il y a toujours et avant tout des personnes en chair et en os, ce qui m'amène à faire le lien avec Patricia qui aurait vraiment voulu être ici avec nous aujourd'hui. Elle a quand même préparé quelque chose que Pierre a gentiment accepté de nous lire...

**PN:** Patricia, je l'ai connue comme étudiante à l'Université de Montréal. Elle participait à un séminaire avec nous. Je lui ai parlé samedi après-midi et elle était absolument désolée de ne pas pouvoir être ici. Elle a eu un fâcheux accident, c'est bien dommage, mais elle a écrit quand même ce petit texte que je vais vous lire. Vous allez voir que ce témoignage nous renvoie à Doug Jones auquel on revient toujours lorsqu'on parle de la revue.

## *Lecture du texte de Patricia Godbout :*

J'ai découvert la revue *ellipse* à mon arrivée à l'Université de Sherbrooke à l'automne 1983 pour faire la maîtrise en Littérature canadienne comparée. J'avais travaillé comme traductrice de dépêches de l'anglais au français à la Presse Canadienne à Montréal, mais je n'avais aucune expérience en traduction littéraire. Très tôt, Larry Shouldice – qui était alors codirecteur de la revue en plus d'être directeur du Département d'études anglaises – me confie la traduction d'articles qui paraissent dans chaque numéro de la revue pour accompagner les poèmes en traduction. Je commence ensuite timidement à traduire quelques poèmes. En 1986 et 1987, j'ai la chance, avec une autre étudiante à la maîtrise à l'époque (Diane Ally), de travailler à la préparation de quatre numéros sous la direction de Joseph Bonenfant, alors professeur en études françaises à l'Université de Sherbrooke, et qui avait été un artisan de la première heure d'*ellipse*. Je me souviens en particulier du numéro 36 (1986), en hommage au poète-traducteur Michel Beaulieu. Entre 1988 et 1992, j'assume la codirection de la revue, d'abord avec Diane Ally, puis avec Charly Bouchara.

Ensuite, pour la fin de sa période sherbrookoise, la direction d'*ellipse* est assumée par Charly Bouchara et Monique Grandmangin, c'est-à-dire de 1993 à 2001. Pour souligner les vingt-cinq ans de la revue, le numéro 50 (1993) adopte une formule inédite : un poème de Gwendolyn MacEwen intitulé « The Music » est traduit vers le français par une vingtaine de traducteurs, tandis que le même nombre de traducteurs anglophones produisent chacun une version française du poème « Étrange capture » d'Anne Hébert – chaque traduction étant accompagnée d'un commentaire. Cela donne l'occasion à certains collaborateurs de la première heure, tels Barbara Belyea ou George Lang, de signer une nouvelle traduction dans la revue, de même qu'à toute une brochette de traducteurs littéraires connus, tels Judith Cowan, Donald Winkler, Michel Garneau ou Louise Desjardins, de mettre aussi la main à la pâte. Jusqu'au numéro 66, son fondateur Doug Jones a toujours continué à y collaborer en traduisant, de manière experte et élégante, un très grand nombre de poètes québécois et canadiens d'expression française.

L'étude approfondie du rôle joué par la revue *ellipse* et par son fondateur, Doug Jones, dans la définition de la poésie moderniste au Canada reste encore à faire. Un outil indispensable à cette étude se trouve désormais à l'Université de Sherbrooke : il s'agit du fonds d'archives et de la bibliothèque de poésie de Doug Jones, à l'acquisition desquels j'ai eu le grand plaisir de participer, avec mon collègue Marc André Fortin. Le fonds d'archives comprend entre autres des manuscrits de ses poèmes, dont

certains inédits, ainsi qu'une abondante correspondance avec un grand nombre d'écrivains, parmi lesquels on compte certains poètes que Doug Jones a traduits, tels Normand de Bellefeuille et Paul-Marie Lapointe.

Quant à sa bibliothèque, elle contient presque toute la poésie canadienne-anglaise qui s'est publiée depuis les années cinquante. Nombre de ces poètes, Doug Jones les a enseignés durant les quelque trente années qu'il a été professeur de Littérature canadienne comparée à l'Université de Sherbrooke, sans compter qu'il connaissait personnellement la plupart d'entre eux. On y trouve également de la poésie québécoise, des anthologies, des ouvrages de critique littéraire.

Marc André Fortin et moi, nous nous sommes rendus compte de l'attachement du poète à certains de ses livres quand, au lendemain du déménagement de ceux-ci vers l'Université de Sherbrooke, en avril 2014, sa femme Monique m'a appelée pour me dire que Doug se demandait « où était passé Wallace Stevens ». Une confusion sur les livres à mettre ou pas dans des caisses nous en avait fait embarquer par erreur certains qui étaient censés rester derrière. Nous avons alors compris que dans ce délicat processus de transfert de documents, certains transferts pouvaient être faits mais pas tous, certains fils pouvaient être rompus mais pas tous.

Le 1<sup>er</sup> mai 2014 se déroulait, au Centre Anne Hébert, la cérémonie d'inauguration de la bibliothèque et du fonds D. G. Jones, laquelle a donné lieu à une très émouvante lecture de poèmes qui était en même temps une belle « leçon de poésie » de la part de Jones, qui avait pour l'occasion retrouvé son énergie et sa verve d'antan. Nous avons eu droit notamment à la genèse de son beau poème « Portrait of Anne Hébert ». Juste avant la cérémonie, en apercevant sa bibliothèque dans son nouveau décor, Doug s'était mis à chercher un de ses livres... Le livre qu'il cherchait était en fait une traduction, par Elliot Weinberger, du poème réputé intraduisible *Altazor* de Huidobro. C'était bien sûr une façon, pour Doug, de faire le lien entre ici et là. Le lien, c'était lui, évidemment, en chair et en os. Lien vivant entre le savoir, les livres, les êtres, les souvenirs.

Par ces quelques notes, je veux témoigner de ma reconnaissance envers toutes les personnes qui m'ont permis de participer à cette belle expérience « elliptique ». Ce fut ma véritable école de poésie, et de poésie en traduction, ce qui est la même chose. Je suis plus que jamais convaincue de l'importance de continuer à traduire la poésie et à écrire sur la traduction de la poésie. Merci ! (Applaudissements)

**DM:** Merci à vous, Pierre et Patricia. Entre 1974 et 1986, une autre personne a aussi été étroitement liée à *Ellipse*. Il s'agit de vous, Jo-Anne Elder. Vous étiez proche de l'Université de Sherbrooke, ce qui vous a permis de porter le flambeau de la revue en Atlantique. Poursuivons donc avec vous.

**JE :** C'est tout à fait ça. L'aventure de déménager *ellipse* jusqu'au Nouveau-Brunswick, il faut dire que ça a commencé bien longtemps avant dans les faits, parce que j'avais étudié à Sherbrooke. Moi aussi, j'avais étudié avec Doug Jones et j'avais fait un projet avec Richard Giguère. Et je m'étais installée à Fredericton à peu près une dizaine d'années avant de décider que peut-être ce serait un domicile pour *ellipse*. Domicile, «logis» d'une certaine façon, parce que c'est une province bilingue, parce qu'il y avait déjà une longue tradition de soirées de poésie bilingue entre les poètes acadiens et les poètes des Maritimes, aussi parce que je travaillais depuis un certain temps sur la traduction des écrivains acadiens et c'est quelque chose... j'ai pensé, bien, c'est un projet auquel mes poètes, les poètes acadiens, pourraient collaborer avec des poètes des Maritimes. Il faut dire que si on a traduit beaucoup de poètes acadiens, on n'a pas, encore aujourd'hui, traduit beaucoup de poètes des provinces atlantiques. Alors c'était un peu la vision qu'*ellipse* avait, c'est-à-dire de commencer à faire des choses comme ça, d'inviter des poètes à traduire d'autres poètes du Nouveau-Brunswick.

Well, as Sheila Fischman suggested, the mandate was quite a bit different when we took it to New Brunswick, it was at a very different time. We could no longer *travailler de façon artisanale, c'était presque impossible, en raison de la question d'argent soulevée par Sheila, mais c'était encore plus grave à cette époque*. Canada Council really had very specific requirements of what we had to do. They did ask us... we had the same comments, we had the same sort of comment that we had to innovate more in the covers and in the design and in the mandate and everything else, but we looked at that as being... I think because we were in New Brunswick and we were a group that did not have an institutional identity, we were not connected with the universities, so it was the first time really in *ellipse* history that we were outside of that kind of framework. That gave us a certain liberty but also a certain challenge, because funding has so many requirements to do with it... so we've decided, I decided, that if I was going to do this, that I may as well get everything in place to meet as many criteria as possible from various expanding groups. So we established it as for a non-for-profit organisation, and that gave us a board to support us as well as a *comité de rédaction*. The board consisted of people who were not specialists in literary translation and for a substantial minority of people who were involved on the editorial committee that was also the case. Why? Well because there were no specialists in literary translation at the time in New Brunswick. So when you were talking about starting and having students who were going to do that work, we sort of had to build that from there the same way. And what we chose to do was invite poets who were

bilingual to translate other poets. So, these were people who had never done translation, but that I knew were bilingual or multilingual and could do that. So the first translations by Herménégilde Chiasson, Raymond Guy LeBlanc, *plusieurs de l'autre numéro sur les Maritimes*, were also published in *ellipse* at various times. So, we did it in an incredible and interesting way. For instance, Herménégilde Chiasson really admired the work of Jan Zwicky. Jan Zwicky was well known and she was celebrated in New Brunswick, she made several visits in New Brunswick and gave a reading. And so I said, "Would you like to try translating Jan?" and she was thrilled about it and we were able to do this. We had a certain base of people who could edit the translations. But I have to say that it was not a sort of an editing process as it may have been in Sherbrooke when you had experienced literary translators who were doing that. In New Brunswick there was me, later on there was Sonya Malaborza, and there were people from across Canada who helped us out, but there wasn't really a team that we could depend on, who were knowledgeable about it. The same thing was true for our board of directors. Our board of directors really consisted of people who were extremely active in the arts or the literary field. They didn't know, and they admitted it, they didn't know very much about translation at all. However, they were people like Nancy Bauer who had founded a series of chap books, so the first prose writing in New Brunswick, it was published by her, she had founded the Maritime Writers Workshop, she has done a lot of different things like that and to have her to support us, and especially be in the organisation, I think that was important, the fact that we really put a lot a work into the management of it.

The other thing, I guess... there are two different things I would like to highlight about why we did things a little bit differently. First of all, we decided to enlarge our mandate to include visual arts. This was extremely important, it made a lot a sense to us, because so many Acadian writers, as you probably know, are also involved in multidisciplinary pursuits. But that's also the case of lot of Maritime writers. They're visual artists and photographers and so on. So, when we had people like Joe Blades who was so active in the design and so on of the magazine, then it made sense that he would chose some of the artists, prominent artists from across Canada and in some cases lesser known, and we were able to do that sort of cover... I think the colourful covers are sort of... indicative about what we were trying to do. We were trying to branch out a little bit, we were trying to open up into different things. The design, we are very proud of it, we still used that figure, and we keep playing with the ellipse figure, and sometimes, because it has to be a circle for native art, then we would modify it slightly. So, this is our work as well by aboriginal artist

that I know very well, being married to him, and we had very, extremely, colourful and beautiful artwork.

This is one of the issues that Hugh did. That was something that I really wanted to highlight. When we decided that we were no longer going to do just one French-speaking poet and one English-speaking writer, we could do that because there were a lot of translations that were already out there. There were already a lot of collections. At the time that *ellipse* was started, that wasn't the case. So we could highlight them and celebrate them and so on and combine them, but we often did thematic issues, and often the theme has to do with another culture. I think one of the issues I am proudest of is the one on Aboriginal writing. This is still something that has not been done very often, translating into and out of different Aboriginal languages, and into French and English, and in many cases, I mean, just the appearance of it was challenging for our designer, but it was wonderful to be able to present these languages, and the people who participated in this kind of issue were thrilled to be able to reach a larger audience. These are people who, you know, were not very well-known... there is a translation into Lakota. This is something that in general magazines really have not been able to publish... So, that's one of the themes. The others were the two sets of issues that Hugh [Hazelton] was responsible for, on Argentina and on Brazil, and to be able to do, you know, Spanish or Portuguese as well as French and English, to be able to have such wonderful works selected, they're really, you know, top class, and top class translators as well being able to do it. I'm extremely proud that we were able to branch out to do it that way. I think, this is about that openness, and I'm not sure why that happened in New Brunswick, you would agree that our demography doesn't really lead us to do that, but there again it was also something that was a little bit fortuitous, and the fact that we had Nela Rio, an Argentinian poet living in Fredericton, and who had... we had recognized that she was being marginalized because there were not enough of her works in translation. It was sort of a co-operative project between Broken Jaw Press for publishing her works and translations as well, and as Joe Blades was also participating in and we were able to start from that background.

One other thing that I want to mention is that we were trying to build the culture of literary translation, and one of the ways we did that was to have a festival. The festival ran for about five years, and it was really an occasion, it was very special. I hope that the people who attended it felt the same way as I did about that, and I was really honoured to be able to have these kinds of meetings between people, to have side-by-side readings, the name of the festival was Side-by-

Side. We met to have bilingual poetry readings and so on, and that was something that was part of the magazine.

**DM:** Merci beaucoup, Jo-Anne, merci. J'ai une question qui me vient à l'esprit : quels ont été, peu importe à quel moment de la revue, les liens entre l'ATTLC et *ellipse* ? La revue aurait pu devenir l'organe de l'Association, ce qui n'est pas le cas en raison des statuts. Quels ont donc été vos liens avec l'ATTLC dont on va fêter les quarante ans ?

**SF:** Au tout début, il n'y avait pas de lien parce qu'il n'y avait pas d'association.

**PN:** Moi, c'est la même chose.

**Madeleine Stratford :** Je pense que c'est en 1969 le premier numéro d'*ellipse* ?

**DM:** Oui...

**JE:** For us, it was a possibility and we certainly had a lot of informal associations. We tried very often to get our members to contribute, to send the invitation to translate certain works to our members first. We were going to make it an official magazine. We considered that, and what we found out was if we wanted to continue to be a not-for-profit organisation, if we made the subscribers members, with the members of the Association becoming members of our organisation, then we could not count them as subscribers for sales numbers. We had to sell at least half of a print run of five hundred copies, extremely challenging, and I thought we couldn't afford to have a hundred of the people from the Association lost from our numbers. So it was for a very practical reason... However, we did work together; the fact that I was on the board of the Association, as well, meant that a lot of the projects that *ellipse* was involved in, the Association was involved in too. And we were able, especially during the year that we were honouring the Canada Council 50<sup>th</sup> anniversary, we did for instance a "dossier" on Patricia Claxton's texts. We chose excerpts from her translations, and had an interview with her and so on. She was our guest of honour at the festival that year. In that sense, there were certainly a lot of links.

**PN:** J'aimerais aborder ici un aspect géographique, mais qui est plus que géographique. Je pense que le contexte de la ville de Sherbrooke



et des environs, North Hatley et tout ça, c'est assez unique. Je doute beaucoup, compte tenu de l'époque, qu'*ellipse* aurait pu voir le jour à Montréal. La raison est évidente : on était en plein conflit linguistique en 1969 : on pense à la manifestation « McGill français », par exemple. Il y avait beaucoup de tension. Évidemment, ça ne pouvait pas avoir lieu à Québec non plus, le bassin d'anglophones étant trop petit. Je pense que Sherbrooke était un lieu beaucoup plus propice, et puis, il y avait ce contact entre les deux départements, Études anglaises, Études françaises, et entre les quatre membres fondateurs, d'un côté Doug et Sheila, et de l'autre côté Joseph Bonenfant et Richard Giguère. D'emblée, j'ai senti cette proximité quand je suis arrivé. Il y avait également, il ne faut pas l'oublier, Ron Sutherland, qui vivait comme Doug Jones à North Hatley et qui travaillait à l'Université sur un mode comparatiste, entre la littérature québécoise et la littérature canadienne-anglaise. On se retrouvait dans des soirées, disons, bien arrosées... (rires). C'était très stimulant. Il faut rappeler aussi que North Hatley avait été fréquenté par Gérald Godin et Pauline Julien, par Roland Giguère aussi : c'était une sorte de microcosme poétique et intellectuel. Ce contexte-là explique un peu comment la revue a pu jouer un rôle presque prophétique sur le plan de la traduction. À l'époque, dans le Québec francophone, la traduction était dans un état assez marginal, même s'il y avait eu la collection « Les deux solitudes » au Cercle du livre de France qui annonçait peut-être une transition en train de se faire. Au Québec, la grande période de la poésie du pays, identifiée au territoire, avait touché son point culminant mais aussi le début de son déclin, en 1970, avec *L'Homme rapaillé* de Gaston Miron. D'ailleurs, notre numéro sur la jeune poésie allait refléter cette transition, en même temps que la contre-culture se manifestait. Du côté du Canada anglais, il y avait eu les célèbres *Civil Elegies* de Dennis Lee et tout un essor poétique important. Alors, la revue est arrivée au bon moment et je pense, Sheila, que vous avez eu une intuition extraordinaire de la créer à ce moment-là, dans ce milieu qui lui était propice. Plusieurs de nos traducteurs venaient de Sherbrooke ou de la région de Sherbrooke. Mais on avait aussi parfois des collaborateurs plus éloignés, par exemple Cedric May qui enseignait en Grande-Bretagne à l'Université de Birmingham et que j'ai connu plus tard en 1981, parce que j'ai fait des conférences en Angleterre et que je l'ai retrouvé là-bas. Cedric May, il signait CPR May, et Larry Shouldice s'amusait beaucoup de ces initiales parce qu'il trouvait que le professeur May roulait à grande vitesse, comme les trains du Canadian Pacific Railway (rires). Il était en effet très énergique et connaissait très bien la littérature du Canada et du Québec. Nous avions parfois comme ça des abonnés éloignés qui avaient découvert la revue et qui ensuite s'offraient à traduire. Par exemple, un certain Al Poulin Junior, qui vivait dans l'État de New York : on ne savait

trop comment il nous avait découverts. Je pense aussi à Arlette Francière, une traductrice de Montréal, qui elle aussi est apparue et s'est mise à collaborer de façon régulière. Il s'est donc constitué un véritable bassin de traducteurs, qui avait son foyer dans la région de Sherbrooke, mais qui s'élargissait avec le temps.

**DM:** C'est juste, et aujourd'hui, avec le nombre croissant de traducteurs et de combinaisons de langues, le potentiel de la traduction se voit lui aussi enrichi. Bon, avant de clore cet entretien, j'aimerais vous présenter brièvement les grandes orientations qui ont été définies par certains membres du comité de relance d'*ellipse* au cours d'une réunion tenue l'an passé. C'est une primeur. En fait, on aimerait conserver certaines choses et en intégrer de nouvelles. Par exemple, tout en continuant à accorder beaucoup d'importance à la traduction poétique, on aimerait toutefois ouvrir les pages de la revue à d'autres genres littéraires comme la nouvelle, l'essai, la prose, etc., à continuer aussi de publier des textes et des traductions dans d'autres langues que l'anglais ou le français. Parmi d'autres nouveautés, on voudrait créer un espace réservé à la critique de traductions littéraires, «critique» au sens traductologique de terme et non pas un ramassis de préjugés courants sur cette pratique artistique. En plus, comme la porte d'entrée de notre réseau de collaborateurs sera l'université, parce que la plupart des membres du nouveau comité de rédaction gravitent autour de ce noyau et que certains d'entre eux donnent des séminaires de traduction littéraire, on aimerait également qu'*ellipse* soit une rampe de lancement pour la publication des travaux de nos étudiants. Bien sûr, on compte mettre à profit les énormes avantages du numérique pour faciliter les communications et le travail entre tous les collaborateurs. En gros, c'est ça. On est conscients de tout ce qui nous attend pour relancer la revue, mais non moins conscients de l'énorme privilège qui nous revient en poursuivant la mission d'*ellipse*. Je ne sais pas si des gens de la salle aimeraient poser des questions avant que nous passions à l'autre partie de l'hommage. Ce n'est pas fini, nous avons préparé quelque chose d'autre pour vous trois. Vous allez devoir, d'ailleurs, changer de place... Sheila, vous aimeriez dire quelque chose ?

**SF:** C'est peut-être un peu tard, mais je voudrais bien vous lire ce poème qui a inspiré Doug Jones au début d'*ellipse*. C'est justement le poème *ellipse*<sup>1</sup> de Guillevic traduit en anglais par Teo Savery :

---

3. Source : *ellipse*, n° 1, 1969, p. 3.

Détrompe-toi: je sais  
Que ce n'est pas facile  
D'avoir ton équilibre,  
Avec cette pression  
En chacun de tes points  
D'un extérieur informe,  
Toi qui n'as pas en toi  
De lieu où t'appuyer,  
Tirailé que tu es  
Sur ton parcours entier  
Entre deux centres qui s'ignorent  
Ou qui s'en veulent

Face up to it: I know  
It's not easy for you  
To keep your equilibrium  
With that pressure  
From a crude exterior  
On each of your points,  
You who have no place  
In you where you can lean  
Pulled as you are  
Throughout your whole course  
Between two centers  
That don't know each other,  
Or are fed up with each other

**DM:** Merci Sheila! (Applaudissements)

La table ronde fut suivie d'une lecture de textes choisis dans divers numéros d'*ellipse* et récités par Nicole Côté, Hugh Hazelton, Danièle Marcoux et Madeleine Stratford. En voici la liste :

- ellipse (Guillevic) / ellipse (traduit par Teo Savery)
- La course des vents (Jean Sioui) / The race of the winds (traduit par Jo-Anne Elder et Carlos Gómez)
- Abrupt Silence (D. G. Jones) / Silence abrupt (traduit par Robert Melançon)
- Language (E. D. Blodgett) / Langage (traduit par Patricia Godbout)

- There were no signs (Irving Layton) / Sans indices (traduit par Gérald Backland et Gilles Carrier)
- J'irai partout ailleurs (Marie Uguay) / I'll go everywhere elsewhere (traduit par Jo-Anne Elder)
- Le roi de jade (Rina Lasnier) / The Jade King (traduit par Larry Shouldice)
- Emily Dickinson's Horses (David Donnell) / Les chevaux d'Emily Dickinson (traduit par Pierre Nepveu)
- Votre visage survit (Hélène Dorion) / Su rostro sobrevive (traduit par Sonia Yebara)
- Seeds and Stars (Gwendolyn MacEwen) / Étoiles et semences (traduit par Jacques Brault)
- À Pauline Julien (Gilbert Langevin) / For Pauline Julien (traduit par Sheila Fischman)

*From Translation to the Poem.  
The Levitas (lightness) of the  
Original. Pentimento. This  
coloured counterfeit that you  
beholdest.*

*Pedro Serrano, Universidad Nacional Autónoma de México*

A poem in translation is a poem in itself. This proposition leads us to other considerations, all of them emanating from the process of translating poetry. A poem in translation is the result not only of the individual who translates it, but of many people involved, some of them not even acknowledged. What we call the poem in the original is not the same as the original poem. In that sense the poem in the original is an actualization of a poem that needs to be originated. The original poem is behind or over any manifestation of it, beholding it in fact. The poem in the original is already a translation. The translated poem does not go back to the poem in the original but to what I am calling here the original poem. This is what makes possible for a poem in translation to be a poem in itself.

It has seemed to me sometimes as though the Lord breathes on this poor gray ember of Creation and it turns to radiance — for a moment of a year or the span of a life. And then it links back into itself again, and to look at it no one World know it had anything to do with fire, or light. That is what I said in the Pentecost sermon. I have reflected on that sermon, and there is some truth in it. But the Lord is more constant and far more extravagant than it seems to imply. Wherever you turn your eyes the World can shine like transfiguration. You don't have to bring a thing to it except a little willingness to see. Only, who could have the courage to see it?

*Marilynne Robinson, Gilead*

Poetry in translation has been subject to a prejudice for a very long time. The adoration of the original was so absolute that translation was

considered a minor evil. Inevitable but impure mark of necessity at most, it was never a reality that could be intriguing, make suggestions, dare risks or reach achievements on its own accord. Instead of being considered a plain sheet on which, as in the original, there are traces of signs, meanings and movements, it was seen as a translucent film, although opaque, through which one could perceive the true reality of a poem, without ever, by its own means, be able to reach it. Translation did not matter in itself, and for that reason it was not dealt with as a poem. It was seen as a means through which one could have access to the real, but an imperfect medium nevertheless. It allowed the reader to perceive a veiled truth, but never to get in touch with the real experience of a poem. Considered as a means that helped us to get to the other side, it was dispensable in its own. On the other side the poem was to be shining there, eternally, an autonomous item in an unmovable sky.

There is no way of experiencing a translation as a poem if we do not open the possibility of reading it as such. If we do not have access at it as an experience, all our judgements are to be limited by this original distortion. Consequently, there is no way in which we could make any criticism of it as an experience. Only if we first read it as a poem we are to be able to see, afterwards, if it is a good or a bad translation. But this requires of us a change of perspectives.

This inconsistency of the poem with its own translation reflects an inability or a shortness of us readers to let the poem dissolve in its own translation and recover, transmuted, its individuality — in other words, to reject the imbedded idea of the original as a Platonic and fixed identity, and to accept its intrinsic multiplicity. This reaction on the part of the reader does not come only from a single motivation, neither from a unique source. It responds to different drives and comes from multiple layers of need, all them derived from the nature and condition of the poem as an unstable emotional entity, and of the consequent reactions and rejections it provokes in those who confront the unbridgeable gap between original and translation.

One way of escaping its elusive and volatile reality was to consider the poem as a sacred object, and to secure it, either for worship or execration, beyond reach and any possible handling. Those who worship it, but also those who despise it, put the poem in a niche and make it *untouchable*: a glorious entity in its transmuting power to its worshipers, an outcast for those who need to believe in unchanging truths. Both stances coincide in removing the poem from any possible friction, so as to disable it from its contaminating powers. Both help to avoid the intimacy or impurity that a more permanent contact and a further manipulation might cause to the reader. In the first case, the poem delivers a single

impression, unchanging and eternal, always identical to itself. As if a poem's reading, the first it made upon us, were the only valid. It kept it (and us actually) out of danger. On the opposite side, casting it out from the human republic, putting it far away of any possible contact, undercuts the true power its ubiquity delivers. In both cases, by making of a poem an inaccessible object, the reader is denied a real contact with it.

Another way of illuminating this problem is to see how we face a critical edition in the original in comparison to a translation. The aim of an exegetical work is to achieve a final stage of precision. All critical editors would like to see their job as permanent and indelible, a final and total reading. And this is exactly the opposite of what we expect of a translation, which is always considered as provisional. This is the hidden meaning behind the assumed idea that each generation translates its classics. When we open a critical edition, we have the expectation of being introduced to a final product. The arrangement of words within an original, we were told, is immovable, and any change corrupts its meaning. Achieving its fixation does or produces a supposed eternity, an eternity we are entitled then to share in its reading. On the other hand, translating a poem divests it of its nature. The intervention of another individual in translation blurs the truth supposedly inherent to a poem, making it provisional, in translation. But let us see it in a reverse way: if a translation proves to be a poem in its own, all originals are also provisional. Both in the original and in translation, there is no eternity or fixation but a continuous movement, a perennial shift between correction and inaccuracy. As Charles Wright says, "Poetry is *pentimento*, as much of its bones seem to show."

Poems, it is true, have a deceptive fixity, because they are a continuously changing form. They are form and only form, and that is why they are disturbing. This explains the understandable desire either to expel them of our world or to make them immovable and immutable, though the process to arrive to this idea has been long and elaborated. Therefore, there is nothing more dangerous and threatening than a translation, because recognising its power breaks the glass in which we had put the poem, a glass that, we hoped, would have eternally mirror us. But there is no better way to recover the raw flesh of a poem than reading it in translation. Poetry translations, when we dare to bring forward their real threat, open a terrifying abyss that destabilizes any possibility of fixing meaning. We can compare its radical reorganization of a poem with a close reading. A close reading activates all those particles within a poem that are continuously moving. A close reading, in the same way a microscope works on a cell, focuses on those tremors, and makes impossible its reduction to a single meaning. However, poetry translation goes a step further. It is

an intervention, and it has to take decisions, inevitable and irreversible decisions within the poem's body or constitution, changing and at the same time and repeating it. Translations, then, are the equivalent of the clones in *Never Let Me Go*, Kazuo Ishiguro's disturbing novel: they are freer than the originals, and they are dispensable. That is why they are so disturbing, clones and translations.

We have been misguided into believing that any approximation to a poem in another language but the original invalidates its reading. So we read the poems in translation both with resignation, and discomfort. As if we were missing something central, even if we do not know the language of the original. Those of us who do not know the original language then must resign ourselves to read only its opacity, to approach in shadows to its reality. But we never forget that we are reading a translation, not a poem. This affects and distorts not only the way we read translations, but also the way we read any poem. To get out of this impasse we have to return to the imperfection of translation, to communicate this imperfection to the original, and try from it to enlighten and solve the mess.

To approach this dilemma from a different angle, let us turn now onto the different perception produced by books in translation that include the original and those who do not. A translation that includes the original on the opposite page incorporates its visual image to the translation's shadow, as if its light illuminates the opaque page. It also would serve as a correction of any mistake the translation might have, governing and supervising our reading. On the contrary, a translation that does not have the original on the opposite page is highly suspicious. Not finding that patina that the original gives meant to taste a diluted substitute, bread already chewed and swallowed. Whoever went over such a book, would flip through it, and immediately would have a kind of taste of something stale, perceiving such a book in fact as a degraded reading. Publishers, of course, shared those thoughts. However, I think this reality is changing. There are more and more books, lavishly edited, that do not consider necessary to include the original as a guarantor, making the reader to face a translation as a poem in itself, and only afterwards allowing the conscience of it being a translation to enter its mind. But this was not always the case. The following two examples are meant to show the shift, if not of paradigm, at least of taste

Some years ago, a very successful publishing house, Anagrama, issued in Spanish *Omeros*, by Derek Walcott. Walcott had just obtained the Nobel Prize and Anagrama took the precaution of choosing not any translator, but a poet translator, and not any poet, but the one in Spanish who supposedly shared with Walcott both an equivalent environment and a kind of mutual ancestors. José Luis Rivas, the designed translator,



was born in Tuxpan, Veracruz, and he had previously translated into Spanish Saint-John Perse. *Omeros* appeared, of course, in a bilingual edition, even if it was included in a collection titled “Panorama de Narrativas” (Overview of Narratives), that has never before, and never after, published poetry. It goes without saying that Anagrama has never published another book of poems, except, I’m not mistaken, the Roberto Bolaño’s poems. But Bolaño is one of its flagships. Anagrama does not publish bilingual fiction and it does not publish poetry. If Anagrama had thought twice about it, it would have get rid of the original. I am stressing the singularity of *Omeros* because it shows my point: it was done in that way because it was poetry and poetry in translation, it was assumed, should always be published bilingual. We can now have a clear view of the status quo. If Anagrama, which never publishes poetry, does this, then bilingual editions are the least we can expect and require from any publisher of poetry.

However, in recent years this assumption is beginning to change. There are more and more books of poems in translation that unashamedly do not include the original. It is true, we might think, that now a days it is easier to track an original in the Internet, especially if it is the work of a well-known author. But this does not explain everything. So we have to search for another set of reasons in order to explain the change. A good example of this attitude can be found in the way another Catalan publisher, El Acantilado, has been working with the Polish poet Adam Zagajewski in Spanish. I am to emphasize two aspects of this. First, they are publishing his books only in Spanish, and second, they are doing it as they were originally published. This last aspect is something that happens naturally to a poet in its own language, but it is not usually the way it comes to be known in a different language. For whatever reason, they have decided that Zagajewski is worth to be read in Spanish exactly as he was read in his own country. It is true, as Francisco Rico said of Wislawa Szymborska, another Polish poet, that we find more acceptable poems translated from a language we do not know, as remoteness and impossibility make the transition easier, and allow us to enter a poem in translation in a more straight way, without feeling that something is missing in translation. But the important thing is not the reason but the actual fact. Because before, we were always aware we were reading a translation whether it be from Polish, Greek or ancient Chinese. But once we are able to read Zagajewski and Szymborska’s poems in English as such, and not as translations, a transit and a learning are already made, almost unconsciously. It will allow us to read Shakespeare in Spanish, or Leopardi in English, with an equivalent pleasure. And that’s what I’m looking forward.

It is a learning equivalent to enjoy, with some different ingredients, the same soup our mother made for us as children, in a different place. Rico brilliantly uses the symbol of Pentecost to explain this. He rightfully asserts that “increasingly turning itself, as a function and a space, propitious to translation, the poetry of Europe and of all languages is experiencing a wonderful Pentecost.” Calling it Pentecost is a great finding. In some ways it reverses or corrects George Steiner’s previous stance on translation. The Christian symbol becomes the rehabilitation, topsy-turvy, of the tower of Babel. Unfortunately, Rico does not dare to leave behind the authority of the original. Unable to escape a heavily internalized linguistic essentialism, he ends up justifying what he skillfully began to dismantle. Poetry, he says, is “often presented as untranslatable, and it probably is”. So back to the same: if poetry is untranslatable, then any translation is a fake.

I do not know how El Acantilado visions a poetry book, and if indeed they are aware of this radical change we are experiencing in the reading of poetry. If that is not the case, then there is a coincidence, but a telling one, equivalent, on the other extreme, of the unconscious action of Anagrama when it published *Omeros*. Reading a book in translation without the original in the opposite page is in fact a very different experience. When we do not have access to the original, there is no way in which we can check the translation. When we start reading a translation without thinking on the original, we are not immediately conscious of being reading a translation. And even if we are, after a few poems, if they happen to be good, we follow on reading those artifacts as what they actually are: poems, and forget they are translations. This is very difficult to do with the original at view. And it has other consequences. Reading a translation as a poem in itself teaches us how to read a poem without being unconsciously forced to study it. The change might seem imperceptible but it is enormous, as it establishes a different relation between reader and poem. It implies the concept of incommensurability, in the sense it is used in philosophy of science. Actually it affects not only the way we read a translation, but also how we approach its original, with less admiration and respect, more like playing with it. This playfulness is in its turn inevitably going to affect the way we read any poem. As Antonio Machado said, “life is long but a poem is a toy”. It is a major change of our relationship with poetry, beginning with how we read a translation, extending afterwards to the poem and finally to the way we understand the very act of writing.

The second element I mentioned that El Acantilado has changed is that it is not publishing a Selected Poems, but the original books, as they were published in Poland, one by one. Thus, Zagaiewski is to be read

in Spanish as we normally read a novelist in translation. First one book, then another, not a bunch of poems selected either by the translator or the publisher. In this sense, *El Acantilado* has opted for an editorial policy that differs from previous practices. It helps us also to view the book of poems as the “original” unity in itself, as the poet postulated it, not as something that can be automatically dismantled. This small displacement of the adjective “original” from language to item is significant. Publishers generally do not publish, in the case of translation, individual books attesting to the trajectory of a particular poet. They usually publish selections, increasingly large, until, in few meritorious cases, the poet in question reaches her Complete Poems. It should be clear that I am not criticizing the publication of anthologies, nor the publication of bilingual editions. What I am doing is to point to a different phenomenon and try to understand its implications. In this sense, the will of climatic adaptation applied by *El Acantilado* to Zagaiewski is in itself a novelty. This of course should not take us straight to the opposite end, willing to translate an entire foreign literature in another language. Let us say that language barriers function also as quality barriers, because not everything is worth to be translated. But it is a breakthrough that poets begin to be published in translation in the same spirit they are known in their own country, and that publishers try to be consequent to the original, rather than respectful to its originality.

As I have already said, this new reality has other consequences that are not limited to translation, but go back to the original from which it departed. The fact that a poem in translation can be read as an original makes any alleged stability of the poem in the language in which it was written precarious. And that’s where you see the opening of the incommensurability I am talking about. I must make clear that this shift is still on its way, and that even after it is completed, there will always be people unable to enjoy translations, because their sensitivity to a particular language makes any changes made to an original feel like a cacophony. Not long ago the British poet John Hartley Williams, commenting on one of the last essays Frank Kermode wrote (“The Shudder”, published in the *LRB*, 10 June 2010), said that Dante in English suffers from “flat feet”. “For me it is obvious that Dante must be read in his own language”, he wrote. According to him, the shudder Kermode was mentioning, inherent to all strong poems, can only be felt in the native language. Williams makes a connection between poetic language and child’s experience (“a mother tongue internalized by emotion”). He is of course not the first of making it, but it is a true one. “Poetry is the language within the language, and retains secret, childhood connectivities that many become oblivious to”, he says, reformulating an ancient assumption. However,

he mistakenly links childhood awareness, and the power of poetry it mirrors, with a subsequent though inconsequential lack of plasticity. In a way, Williams follows Robert Frost famous assertion: "poetry is what gets lost in translation."

But in fact, what actually happens is the opposite. Precisely because the language of Poetry is based on the linguistic instability of children, translations are possible. Children are experts in replacing one thing for another. Poets, too. So poetry is a magical thinking, or it isn't. And the translators of poetry, even if they have never written an original poem, are poets in the exercise of translation. That is, they are magicians. Let us say that translations are valid because there is a poetic imagination working on them, although not an exclusive one, but a conjunction of the poet's and the translator's imagination working uncannily together. This collective imagination is working in the reading, both of an original poem and of its translation. That is why those "childhood connectivities" do not belong exclusively to a particular individual or experience. Those connectivities are what is most deeply shared in language, and poetry is the place in which the retained and secret power of language work better.

So, the individual that translates a poem does nothing else but to make explicit the creative power of a poem, a power shared also by its writer and its reader. We have to acknowledge that not all people have this ductility, people who are unable to have access to the emotional experience poetry produces. And there are also people who have access to a limited scope of its mobility, directly related to his or her personal experience, and people who are affected only by a particular aspect of language. That can be the case of a very good reader and of a great poet. And this can happen to a particular kind of poetry or, as is the case of Hartley Williams, to translation. I imagine he reads translations from a rational stance, not from that mobility inherent to a poem or to a good translation. If we come back to his argument we are going to realize that children are able to experience language's mobility precisely because they do not work only from rationality, or because in them language has not yet been tamed by rationality, or simply because they have the ability to live simultaneously on the rational and the emotional levels of language. We forget that what gives poetry language any power is its own ability to resonate inside and beyond rationality, making unstable any possible ratio. It is rationality that demands things to be identical to themselves, not language. It is rationality that proves impossible for a translation to be identical to its original. Rationality also implies a certain kind of rigidity. Without clear boundaries, it does not work. But poetry works on those boundaries. In poems stiffness becomes ductility. The basis of all poetic experience lies in the acceptance that language

can do magical things and thus build a particular kind of articulation that triggers emotional responses in us. The foundation of any artistic experience lies in that capability to accommodate language and reality. Without it, meanings are one-dimensional, or flat feet.

Another change in our appreciation of translation is related to the assumption that only poets could translate poetry. When Octavio Paz translated the poems of John Donne, they were read in Spanish not as an act of translation, but as exceptions, almost like a new original, and their intrinsic value was due to the fact that they were translated by Octavio Paz. No wonder the Mexican poet titled his book that collected his translations "Versions and Diversions." I like the meaning of it, in the sense that it points to entertainment, and I suppose Paz was thinking on this when he chose this title, because he was fond of private jokes, though outwardly he would stress the more serious meaning of "digression". We have to thank Octavio Paz for translating Donne, and many other poems, into Spanish. He chartered new spaces previously unknown in Spanish. And the fact that he did his translations enables us to read those poems as such, not as translations. But we did not abandon our prejudice against translation. We read them as poems because they were the work of a poet, not because they were good translations. We had made a substitution, acknowledging the poet's authority, before even starting reading them. But we have to put aside who did them. If a translation is good, it does not matter who did it. Many good translations are by people who do not write poems. We should replace the idea of the poet translator by another assessment, that of the translator as poet, who may or may not happen to write poems.

This takes me to a final consideration: an original poem is in itself a translation. Not primarily in a mimetic sense, although I wouldn't discard this consideration, but in the acknowledgment that almost always it is achieved after several trials. What the translator does is equivalent to what the writer has done in order to arrive to those particular and "final" words we call the "original". A poet accommodates, here and there, many disparate elements in a particular way we readers can assimilate. "Poetry is pentimento, as much of its bones seem to show", said Charles Wright. "Pentimento" means in painting correcting, arranging, re-delineating.

Paul Valéry said that a poem is never finished, but abandoned. I always wondered about the meaning of those words. Why abandoned? It is not that there is something in a poem that defeats its author, as I first thought, who would've needed finally to come to terms with her own defeat, to his own lack of power, to finish a poem or otherwise. It is not that at all. The meaning of that sentence by Valéry is related to the "pentimento" in Wright's poem. A poet, let us say, finishes her poem. She gives it the last touches, arranges it in the way she wants it to be read.

And so she publishes it. And everybody is happy afterward. The final touches are make-up.

But the movements that took the poet to that final consideration are real, they are necessary, and that's why that final decision in his own writing, does not stop there. That is why the poem keeps moving, keeps producing meaning after being finished. If no, it will not be a poem. So that the particular meaning of bones in this poem by Wright is not metaphorical but factual. Almost touchable. The bones of a poem are real bones, factual bones, fossil bones. And that allows for translation. Words in poems are always gathering new meaning and senses that perhaps were not there, in the poet's mind, or in any transparency we might wish to see. They attract new words in the moment of its appreciation, or appropriation (an appropriation, I have to add, that the poem or the translation makes of us, not the other way round), words that constantly appear and hide themselves, move from one side to the other, howling and disappearing. But the bones are there, they are the original, not the one we think of as such. Those bones produce the "levitas" of the title of this talk, the possibility of its translation.

Let's try to explain this. A poem always states the same words and always means something else. So, translations are extensions of poems, the evidence of their existence (in the same way acting is the confirmation of a dramatic character). Contrary to the so-called common wisdom, a poem that cannot be translated is a failed poem, and as such, doomed to disappear sooner than others. A poem, like reality itself, does not belong to its author, but to the species, where it activates itself, either in the original or in translation. Those are the bones of a poem.

The poet, as the delivery entity of a particular poem, detaches herself from it, gives it autonomy, freedom to roam the world, right to be touched, that is, translated. Only then can a poem continue to exist, separated from its author, autonomous in its own impersonality. This means we have to abandon any sacred shrine for the poem. Whenever it is touched, a poem is personalized, and so it exerts a modification, either on its reader or on its translator. All them change and shift. This idea reverses T. S. Eliot's famous assertion. Let us restate it: "only those who have a strong personality can be grasped by a poem's impersonality."

A poem, therefore, we can see now, authorizes its translations. We can find evidence of this in popular poetry: being detached from any worshiping and authorship, popular poems have no author and multiple versions, all of them valid, even in different languages.

There are two last things I want to add, that might surface if we finally accept this shift, if not of paradigm, of perception on poetry that the acceptance of translations as real poems make. Translations allow us

to reconnect poetry within a fluidity that is always present and can always be activated. The art critic Robert Danto, for example, can talk of a skull made of diamonds by Damien Hirst, titled “For the Love of God”, and the skull that is facing Saint Jerome, in the painting by Caravaggio. Saint Jerome, the translator. And on our turn, we can also related them to the apparently fake Aztec crystal skull owned by the British Museum, than on it turns appears in a poem by Verónica Volkow, a Mexican poet. The skull is a skull, as even Hamlet, that undecided mind had to recognize. But it is it, that bone, which produced sense, produced art, produced translations.

Once those connections are made, it is as if all the windy rooms of the whole house of poetry, Gerontion’s house, were illuminated. And we could now walk along some other passages and rooms that are not the result of a critical approximation but that spring out of the poems themselves. In all their translations. Imagine that we can see, in the same way, in painting, that we can see both the emotional and historical proximity of Edvard Munch *The Scream* and van Gogh’s screaming flowers. It is that exactly. Once we allow ourselves to read together and on the same level of recognition and acceptance poems written in different languages that are the same poem, that belong to the same bone, we are going to realize how deep and strong are our communal mental roots.





# *Ce qu'une traductrice littéraire a toujours rêvé de dire aux traductologues : une invitation au dialogue<sup>1</sup>*

*Lori Saint-Martin, Université du Québec à Montréal*

Vous m'avez permis, aujourd'hui, de réaliser un fantasme : traductrice littéraire, je vais enfin pouvoir m'adresser à vous, traductologues. On ne se parle pas si souvent, vous et nous. Nos rangs se composent en bonne partie des mêmes personnes et pourtant, on dirait parfois qu'il s'agit de mondes parallèles, voire hostiles.

Ce que je vous propose, c'est un parcours. Une petite voix singulière. Une vue des coulisses de la traduction littéraire. L'amorce peut-être d'un dialogue non pas entre théorie et pratique seulement, mais aussi entre expérience et réflexion, comme le dit Antoine Berman, le tout dans un esprit d'amitié et de collaboration. Si vous m'avez invitée à prononcer cette conférence, c'est précisément, j'imagine, pour jeter un pont entre la traductologie et la traduction littéraire, c'est-à-dire entre une discipline critique et théorique et une pratique concrète, vécue. Quels sont les rapports entre les deux ? Ou, pour commencer, que pouvons-nous apprendre les uns des autres ?

D'abord, que peuvent apprendre les traducteurs littéraires de la traductologie ? Beaucoup, je crois ; et en même temps, très peu. Une analogie : j'ai un doctorat en littérature québécoise, j'ai écrit quantité de monographies savantes et j'enseigne la littérature depuis de nombreuses années. Mais rien de tout cela ne m'avait préparée à

---

1. Ce texte a été présenté en conférence d'ouverture au congrès 2015 de l'Association canadienne de traductologie/Canadian Association for Translation Studies. Même si je l'ai remanié en profondeur, je tiens à ce qu'il conserve des marques de cette belle rencontre de printemps, les inflexions d'une voix qui monte et descend, l'amorce d'un dialogue, quelque chose de la présence, de la chaleur du « je » et du « vous », peut-être même du « nous ». Je suis reconnaissante envers l'Association et je remercie les membres de son comité organisateur, Nicole Côté, Danièle Marcoux et Madeleine Stratford. Il sera repris, sous une forme différente, dans un livre en préparation.

écrire un premier roman : j'étais aussi démunie et aussi neuve, devant la page ou le clavier, que si je n'avais jamais lu une ligne de théorie littéraire. De même, un traducteur qui lit en traductologie — pour ma part j'ai beaucoup lu, et beaucoup appris — découvre que son travail solitaire s'inscrit dans un contexte beaucoup plus vaste qui le détermine en partie, et se plonge dans l'histoire, l'éthique, la politique de la traduction. On peut prendre conscience ainsi des tensions qui régissent le champ — le fait par exemple de travailler dans un pays officiellement bilingue où ce sont surtout les francophones qui maîtrisent les deux langues —, se prémunir contre certaines erreurs fréquentes, et même préciser sa propre posture de traducteur, toutes choses suprêmement utiles. Mais devant le problème textuel particulier, la combinaison lexicale ou syntaxique singulière, le double sens impossible à rendre, le choix entre vouvoiement et tutoiement ou passé composé et passé simple quand on travaille de l'anglais au français, par exemple, vous êtes parfaitement abandonné à vous-même. Aucune théorie ne peut réellement vous aider, aucune théorie vous sortir de votre hésitation, votre solitude radicale : sauf dans le cas des retraductions, qui posent d'autres problèmes, personne n'est passé précisément par là, personne n'a la responsabilité de dénouer ce nœud particulier.

Et que peuvent apprendre les traductologues des traducteurs littéraires ? Au moins une chose, je crois : ce que c'est, non pas de théoriser la traduction, vous le faites déjà avec brio, mais de la *pratiquer* au jour le jour. Dans le quotidien, dans la réalité concrète d'un milieu, dans la diversité des commandes et des allégeances, mais aussi dans la fascination, dans l'amour des mots et la passion de la littérature.

Ce parcours commence par une histoire vraie : un coup de foudre qui a fait de moi une traductrice littéraire. Je vous dirai ensuite comment certains traductologues — j'ai préféré ne pas donner de noms, à vous de voir si vous vous y reconnaissez — font de la peine aux traducteurs, comment nous nous sentons parfois déconsidérés ou mal compris. Je ferai un plaidoyer pour une compréhension plus complète et plus nuancée de notre pratique. Après, je prendrai un gros risque : celui de vous proposer un passage tiré d'une traduction récente en essayant de montrer comment on en arrive, après beaucoup de réflexion et de travail, au résultat « définitif » (et qui ne l'est jamais parce qu'un processus aussi complexe n'a jamais vraiment de fin). Enfin, je proposerai quelques questions susceptibles de réunir traductologues et traducteurs autour d'une réflexion commune. Autrement dit, d'une distance maximale (le mal que « vous » « nous » faites), on cheminera vers un rapprochement,

une recherche d'intérêts partagés, bref une voie de rapprochement entre « vous » et « nous ».

### *Comment je suis devenue traductrice littéraire*

Un jour, il y a longtemps, dans une foire du livre féministe tenue à Montréal, je suis tombée sur un roman que je ne connaissais pas. Je l'ai ouvert, et là, debout, ravie, j'ai vécu mon tout premier coup de foudre de traduction. Comme aucun livre ne l'avait jamais fait avant, même si j'étudiais et enseignais la littérature depuis un bon moment déjà, ce livre-là me disait : traduis-moi. Déjà, je cherchais, déjà j'entendais sa voix française. Ce roman m'était adressé, pour que je m'investisse en lui, lui prête mes mots. Passe des mois avec lui. Ce roman était *Ana Historic*, de Daphne Marlatt, et c'est le premier livre que nous avons traduit, avec Paul Gagné que j'ai convaincu de me suivre dans cette aventure. Pourquoi celui-là et non un autre ? Pourquoi tombe-t-on amoureux de X et non de Y ? C'est le mystère de l'amour qui m'a amenée à la traduction littéraire. Si je n'avais pas découvert ce livre, ma vie et celle de Paul auraient sans doute été bien différentes. Sans la traduction littéraire, en tout cas, une dimension aujourd'hui essentielle de ma vie n'aurait jamais vu le jour.

### *La traduction comme faute : les traductologues jugent les traducteurs*

Comme vous, traductologues, m'avez fait l'honneur de m'inviter, je vais vous faire celui d'être franche avec vous. Voici une vérité désagréable : vous m'avez souvent blessée et offensée. Je me suis sentie visée, moins personnellement qu'en tant que membre d'un groupe qui semble constituer, aux yeux de certains d'entre vous, une espèce inférieure. Je sais que vous ne faites pas que comparer des originaux et des traductions, que c'est même une petite partie de votre travail, et que beaucoup d'entre vous abordez la question avec un grand respect et en toute connaissance de cause. Plusieurs d'entre vous sont d'ailleurs des praticiens brillants de la traduction littéraire. Mais certains traductologues nous jugent et nous méprisent.

Qui n'a pas entendu, en colloque, des traductologues retenir une phrase ou deux d'une traduction publiée, simplement pour s'en moquer ? En indiquant telle bêtise du traducteur, telle magnifique nuance qui lui a échappé ou tel jeu de mots escamoté, enfin telle faute impardonnable, on pousse toute la salle à lever les yeux au ciel, à hausser les épaules et à se dire : quels incompetents, tout de même, ces traducteurs ! J'en ai parlé tout récemment avec une collègue traductrice et traductologue, qui m'a

confirmé que la tendance se maintenait. En milieu universitaire, dit-elle, la hiérarchie est claire : les traductologues font de la grande théorie, les traducteurs sont des tâcherons.

Le bon mot d'un écrivain capte en peu de mots une vision répandue. Etgar Keret, auteur israélien de nouvelles, de romans graphiques et de scénarios, a dit ceci : « Translators are like ninjas. If you notice them, they're no good<sup>2</sup> ». L'auteur a parlé sans malice, à l'occasion d'une table ronde avec son traducteur dont il a dit par ailleurs le plus grand bien, mais la formule me choque profondément. Si on voit le traducteur, il est mauvais, cela veut dire : je veux qu'on me voie, et moi seul. Ne dit-on pas des enfants, des femmes, des peuples colonisés qu'ils ne devraient pas parler, qu'ils se fassent tout petits, bref qu'ils n'aient pas la prétention de vouloir exister ? Notons aussi que le traducteur, dans cette formule comme dans beaucoup d'autres, devient visible du moment où il n'est pas bon. Toutes ces variantes sur l'inévitable expression italienne (que je ne citerai pas parce que je pratique un moratoire que je voudrais général : son bannissement nous empêcherait de l'ânonner au lieu de penser) disent la même chose : la traduction est le secret honteux de l'édition, et le traducteur, celui de l'auteur. Keret aurait pu essayer de définir un bon traducteur autrement que par la négation (« they're good if » au lieu de « they're no good if »), mais ce ne serait ni drôle pour le public, ni gratifiant pour sa vanité d'auteur. Les traducteurs n'entrent dans le langage, ne sont nommés et vus, qu'entourés de suspicion, jugés et condamnés d'avance.

Et qu'est-ce qu'un ninja, au juste ? Dans le Japon féodal, il s'agissait de champions des arts martiaux engagés pour faire de l'espionnage et des sabotages, voire comme assassins. Chers collègues traductologues, je suis là pour vous dire que les traducteurs littéraires n'ont pas la moindre ressemblance avec les ninjas. Ni quand ils travaillent bien, ni quand ils travaillent mal. Si je retiens cette ineptie, c'est que malgré une originalité de surface, elle réactive les notions usuelles autour de la traduction : le manque, la faute, voire le crime. Autrefois, dans le Wild West américain, on disait que le seul bon Indien était un Indien mort. La boutade de Keret est sauvage : elle tue le traducteur comme personne compétente, intelligente, autonome et créatrice. Et quand vous, traductologues, citez

---

2. Voir <http://www.worldliteraturetoday.org/translators-are-ninjas> (consulté en avril 2015). Contrairement à moi, l'auteur de l'article, Jen Rickard Blair, trouve la formule juste et « amusing ». Merci à Esther Allen d'avoir attiré mon attention sur cette citation.

une phrase isolée, parfois presque impossible à traduire, pour en rire en groupe, vous nous agressez aussi.

Revenons justement à vous, traductologues, en colloque, à cette phrase qu'on projette sur l'écran avec sa mauvaise traduction et qui réunit toute la salle dans un grand rire collectif. L'idée sous-jacente est toujours la même : moi je pourrais faire beaucoup mieux ! Il m'est arrivé alors de lever la main pour demander justement : « Et vous, comment auriez-vous fait ? » « Mais il ne s'agit pas de ça », m'a-t-on répondu chaque fois en substance, comme si, à se mettre sur le terrain du traducteur, on allait déchoir. À mon avis, c'est de ça, très précisément, qu'il s'agit.

Évidemment, la pulsion critique est humaine. C'est agréable de comparer et de juger ; c'est utile, de surcroît, et tout à fait légitime. Mais je me souviens très bien de ma première analyse d'une traduction publiée : rien ne trouvait grâce à mes yeux de néophyte intransigeante. Les étudiants d'aujourd'hui peuvent vous dire en trois secondes qu'une traduction est nulle, et si vous leur donnez deux minutes de plus, ils vous la referont en beaucoup mieux. Attention, étudiants : ce n'est pas aussi facile que c'en a l'air !

Entendons-nous : il y a de mauvais traducteurs et de mauvaises traductions et il est important qu'on puisse le dire, ou du moins — puisque tout n'est pas toujours aussi tranché — qu'on puisse aborder, idéalement avec méthode et équilibre, la question de la qualité en traduction littéraire. Tous les traducteurs font des erreurs, surtout, curieusement, dans les petites choses faciles. Nous avons déjà écrit « fraise » au lieu de « framboise », « lourd » au lieu de « léger » (toute une différence, surtout qu'il s'agissait du poids des boxeurs !) et « comme son père ne l'avait jamais fait avec lui, enfant » au lieu de « comme son père l'avait fait avec lui, enfant ». Heureusement, ces erreurs ont été vues avant la publication (la première par un réviseur, les autres par nous au cours de nos relectures), mais il a dû en rester. Reconnaissons, à contrecœur, que les traducteurs sont humains, tout comme l'erreur est humaine.

Évidemment, les traducteurs littéraires doivent accepter que leur travail est public et peut, à ce titre, être critiqué. Mais quand les traductologues balaient du revers de la main, en citant parfois une ou deux phrases seulement, une traduction de cent mille mots qui a exigé des mois de travail, ils commettent une injustice. J'imposerais une règle : il faudrait, quand on démolit la traduction d'un passage, en proposer une meilleure. (Proposition encore plus radicale : tous les traductologues devraient traduire au moins un livre, pour savoir de quoi il retourne.) Peut-être que le traducteur l'avait vu, ce jeu de mots impérissable. Peut-être qu'il a composé une note en bas de page

qui l'expliquait, et que l'éditeur l'a supprimée parce que « les lecteurs n'aiment pas les notes en bas de page ». Peut-être qu'il a compensé cette perte en ajoutant un autre jeu de mots un peu plus loin<sup>3</sup>, ce qu'on ne verra pas si on ne cite que la phrase où il en manque un.

La pratique de juger d'une traduction à partir d'un nombre très réduit de phrases sorties de leur contexte est cruelle et simplificatrice. D'abord, parce que c'est un jeu d'enfant de trouver, dans une traduction de 300 ou 400 pages, quelques phrases imparfaites. On pourrait démolir de la même façon n'importe quel roman ou essai en langue originale: rares sont les livres dépourvus de phrases obscures, lourdes, maladroites ou carrément fautives, de celles qui, justement, donnent du fil à retordre aux traducteurs. Lorsqu'en dernier recours on demande à un auteur d'élucider telle phrase incompréhensible, la réaction habituelle est l'horreur (« je ne comprends pas comment j'ai pu laisser passer ça »). Les écrivains se disent parfois incapables de retrouver le sens d'un passage (« Humm, je pense que je devais vouloir dire que... ») Alors comment exiger davantage d'une traduction que d'un original ? Sans autoriser d'avance toutes les faiblesses, il faudrait, à tout le moins, en finir avec une fétichisation du texte de départ qui interdit presque qu'une traduction soit à la hauteur.

Ce n'est pas élégant de la part du traducteur de s'en sortir en dépréciant l'auteur, et telle n'est pas mon intention. Par contre, on commet un déni de réalité lorsqu'on pare l'original de perfections imaginaires du même souffle qu'on blâme le traducteur de tout ce qui, dans le texte d'arrivée, paraît imparfait. Il arrive qu'on reproche carrément aux traducteurs ce qu'on considère comme les faiblesses de l'original: la formule consacrée consiste à se demander s'il faut « mettre sur le compte de la traduction » des images convenues ou saugrenues<sup>4</sup>, voire des invraisemblances ou même des longueurs<sup>5</sup>.

- 
3. Comme nous l'avons fait dans *Boo*, de Neil Smith (Alto, 2015), en appelant « Blattemobile », sur le modèle de Batmobile, la boîte dans laquelle un personnage transporte l'insecte qu'il considère comme son ami. Comme le texte fourmille de jeux sur le double sens des mots, l'ajout de celui-là, tout à fait dans l'esprit de l'original, compense une petite perte ailleurs.
  4. Devant un passage souligné par un réviseur, il arrive qu'on doive simplement dire: « Ce n'est peut-être pas extraordinaire, mais c'est ça que dit l'anglais. »
  5. Le secret professionnel m'empêche de donner des détails, mais je connais au moins un cas où il était rigoureusement impossible de consulter le texte original, encore inédit, ce qui n'a pas empêché le commentateur de se demander si le traducteur était responsable de ce qu'il considérait comme la fadeur du livre et la minceur de son propos.

D'accord donc pour qu'on se montre exigeant envers les traducteurs littéraires, qu'on leur demande, comme à tout professionnel, d'être à la hauteur de la mission dont ils sont chargés. Mais qu'on s'y prenne de manière éclairée. Au lieu de se contenter d'une évaluation rapide et sommaire (bon/pas bon) du résultat, voire du microrésultat (la phrase), qu'on tienne compte d'une part du processus complexe de transformation linguistique et culturelle qu'est l'opération traduisante en soi, d'autre part de la négociation<sup>6</sup>, parfois harmonieuse, parfois âpre, entre les différents acteurs (auteur, traducteur, réviseur, éditeur et coéditeur, public dont on connaît ou imagine les attentes face à la traduction<sup>7</sup>, etc.). Autrement dit, qu'on cherche à appréhender l'ensemble des contraintes, libertés et pressions, l'ensemble des réflexions et des décisions qui ont conduit à la phrase dont on peut parler en colloque.

Il serait bon, pour commencer, d'éliminer le soupçon permanent qui pèse sur les traducteurs, comme s'ils étaient toujours malhonnêtes, ignorants, incompetents et de mauvaise foi (« if you see them, they're no good »). Pourquoi ne pas supposer jusqu'à preuve du contraire qu'il s'agit de professionnels sérieux, compétents et consciencieux, qui font de leur mieux pour contrer l'erreur et la perte, tout en se trompant parfois ou en s'inclinant dans certains cas très localisés<sup>8</sup> devant l'impossible ? La présomption d'innocence pour les traducteurs devant le tribunal des traductologues : voilà ce que je vous demande.

Encore une fois, en ne retenant qu'un tout petit nombre de phrases, parfois celles qu'ils considèrent comme les pires, parce qu'il y a davantage de choses à en dire, certains traductologues semblent

- 
6. Le mot est d'Umberto Eco, à la fois théoricien de la traduction, traducteur et auteur traduit.
  7. Par exemple, un grand éditeur populaire ou un éditeur jeunesse n'aura pas la même attitude qu'une petite maison littéraire ; chacun justifie son positionnement en fonction de son lectorat.
  8. Un exemple : dans *Fall on Your Knees*, d'Ann-Marie MacDonald, on trouve un jeu sur les sous-vêtements « Fruit of the Loom » et « fruit of thy womb » (passage du « Je vous salue Marie »). Les contraintes de sens étaient telles qu'aucun équivalent n'était possible ; une note en bas de page pour expliquer une confusion enfantine entre deux expressions aurait été plus pesante qu'utile. Nous avons renoncé à traduire cette confusion linguistique, remplacée par une autre, ailleurs dans le texte. Une lecture axée sur ce seul passage aurait donc conclu, à tort, à une perte irréparable et non réparée.

oublier qu'une traduction — comme un texte original d'ailleurs — est le produit d'un nombre incalculable de micro-choix : beaucoup seront justes, d'autres moins, et le jugement dépend des a priori de chacun. Une bonne analyse tiendrait compte de la texture de l'ensemble, de l'expérience de lecture autant dans la durée, page après page, que dans l'instant<sup>9</sup>. En attendant une improbable « traduction critique » (comme on dit « édition critique ») qui leur permettrait de débattre, ligne par ligne, des difficultés rencontrées, des options retenues et des pistes rejetées, les traducteurs font des choix dont ils sont tenus seuls responsables, mais qu'ils ont rarement la possibilité d'expliquer ou de défendre.

Donnons un exemple où il serait hasardeux d'isoler une seule occurrence : celui de la traduction d'un tic de langage du personnage éponyme de *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, le « like » avec lequel il termine bon nombre de ses phrases. Voilà l'une des façons les plus simples de donner un idiolecte à un personnage, et donc de le particulariser. Antoine Berman mentionne le non-respect des réseaux lexicaux récurrents du roman comme une faute en matière de traduction : les abolir signifie sacrifier un élément qui, parfois, résonne de manières multiples et complexes. Mais on peut également pousser ce principe à l'excès. D'accord pour maintenir le « like » partout, mais comment le rendre en français ? Nous avons essayé « comme », mais l'expression sonne trop moderne : les jeunes l'ont utilisée il y a peu, alors que l'action du roman a lieu durant les années 1940 et 1950. Le choix s'est arrêté enfin sur « tu vois », tournure qui s'adapte à de multiples contextes, mais une ou deux fois, elle ne convenait pas — c'est-à-dire que son inclusion aurait perturbé la lecture, alors que le texte de Richler « coule » — et au lieu de lui en substituer une autre qui aurait brouillé les pistes, nous l'avons simplement coupée. Or un traductologue qui tomberait sur les deux passages où nous l'avons éliminée pourrait conclure à une importante trahison, alors que la tournure est presque toujours présente (disons 18 fois sur 20, environ). Encore une fois, pour évaluer la stratégie adoptée, on doit appréhender le texte dans son ensemble.

---

9. Un autre roman que nous avons traduit était émaillé de « fuck » et ses dérivés. La traduction en compte, mais moins (l'éditeur nous en a encore coupé beaucoup) : même en laissant de côté les contraintes de la coédition, qui oblige à réconcilier les pratiques françaises et québécoises (« tabarnac » ou « bordel de merde » ?), aucun juron en français ne recouvre l'ampleur du champ sémantique, mais aussi des connotations de révolte ou de provocation, de « fuck ». Il serait facile de conclure en citant une ou deux phrases où le juron n'a pas été traduit tel quel que nous avons édulcoré le texte de départ.



Par ailleurs, il ne faut pas sous-estimer la part de subjectivité — et donc la possibilité de la faute de jugement ou de l'erreur —, non seulement chez les traducteurs, mais aussi chez les traductologues. Il arrive que certains de leurs jugements relèvent de la simple préférence personnelle, ou soient colorés par leur opinion du livre, de l'auteur, de ses origines ou de ses idées, ou encore découlent d'une posture vis-à-vis de la traduction qui diffère de celle du traducteur mais n'est pas forcément supérieure pour autant. Le traductologue vient « après » le traducteur et a généralement le dernier mot ; il a aussi derrière lui le prestige de l'université et la toute-puissance du recul, alors qu'aucun lieu ne permet aux traducteurs de répondre aux attaques éventuelles des traductologues.

La traduction littéraire ne se pratique ni dans le vide ni dans une tour d'ivoire. Elle s'exerce dans le vrai monde, dans le milieu éditorial, avec ses contraintes, ses normes, sa logique économique et politique. Et certains éditeurs, certains réviseurs — pas tous, heureusement — exercent une pression naturalisante et normalisante<sup>10</sup> très forte : on peut et on doit résister, j'ai passé une bonne partie de ma vie dans ces discussions-là, mais on ne pourra jamais tout refuser<sup>11</sup>. Bref, au cours du processus d'édition, on cherche souvent à lisser les aspérités du texte, à l'aplanir, le simplifier. Les traducteurs se battent au besoin, ils ne gagnent pas à tous les coups. Ils doivent donc assumer, pour la postérité, l'ensemble des choix éditoriaux, dont certains étaient loin d'être les leurs<sup>12</sup>.

Chers amis traductologues, en vous demandant de ne pas nous juger trop vite, nous les traducteurs littéraires, je ne remets pas en cause votre droit de vous prononcer sur les traductions. J'aimerais simplement que vous teniez compte du monde qui est le nôtre et des conditions qui régissent le monde éditorial.

- 
10. On nous a déjà dit par exemple que « les enfants n'aiment pas lire des phrases de plus de dix ou douze mots » et que si les phrases anglaises étaient plus longues, il fallait les couper en deux ou trois (nous avons refusé et eu gain de cause) ou qu'il fallait normaliser la ponctuation parce que sinon « les lecteurs ne comprendront pas qui parle » (nous avons gagné en général cette bataille aussi, mais non sans mal). Comme si les lecteurs des traductions étaient moins intelligents que ceux qui ont accès au texte original...
  11. La plupart des traducteurs littéraires sont des pigistes et bien qu'il soit possible de négocier avec un éditeur, voire d'insister sur les points qu'on considère comme fondamentaux, l'intransigeance est une attitude dangereuse.
  12. En revanche, soyons justes, les traducteurs peuvent s'arroger le mérite des « bons coups » des réviseurs.

## *Des mots en pâture : une phrase et sa traduction*

L'un des plus grands dilemmes, en traduction littéraire, consiste à savoir quand et comment remanier une phrase. Certains traductologues (et certains réviseurs qui ont étudié en traduction) font une application littérale d'Antoine Berman : il faudrait suivre à la lettre l'ordre des mots et des syntagmes de l'original, reproduire la ponctuation telle quelle. Il va sans dire qu'on ne mettra pas quinze virgules dans la traduction d'un passage qui n'en contient que deux, ou vice versa. Qu'on veut conserver les rythmes, les idiolectes, les aspérités de l'original. Mais, concrètement, comment y parvenir ? Il faut se lancer dans le vide, avec respect, intégrité, admiration et terreur. Traduire, c'est trembler, douter, chercher, tâtonner, corriger, revenir en arrière, récrire encore. Mais un jour, il faut en finir ; il faut décider, oser, donner le texte à imprimer. Traduire, c'est choisir. S'exposer aux critiques. Se mettre contre le mur pour qu'on vous lance des couteaux.

Venons-en à un exemple concret. Paul Gagné et moi sommes lancés, j'y ai déjà fait référence, dans un projet merveilleux, grandiose : traduire ou retraduire les grands romans de Mordecai Richler. L'œuvre de Richler comporte de multiples difficultés de traduction : la variété des tons et des voix, le défi de capter en français un Montréal vécu et rendu en anglais, l'humour, les références juives, mais aussi nord-américaines et britanniques, les multiples clins d'œil littéraire et culturels, allant des poèmes d'Auden à des publicités et des slogans aujourd'hui oubliés. À première vue, Richler n'est pas un grand styliste, sa phrase paraît simple, limpide, efficace, presque parlée, elle coule. Dans un sens, la principale difficulté réside justement là.

J'ai retenu une phrase en principe assez facile, dépourvue des problèmes les plus courants (jurons, jeux de mots, doubles sens), pour montrer à quel point la difficulté est partout. La voici : « In those days, of course, Izzy no longer drove his battered Ford V-8 down St. Urbain, chasing after the ice-truck, peddling refrigerators. »

Du point de vue du décodage, cette phrase ne pose aucun problème, et il est rare que les phrases de Richler en posent ; mais comment la rendre en français ? Voyons d'abord ses particularités : d'une part la perspective temporelle inhabituelle (« In those days, Izzy no longer... ») ; d'autre part sa concision et son caractère concret, *matter-of-fact*, qui vient tant des adjectifs et substantifs (« battered Ford V-8 », « ice-truck », « refrigerators ») que des gérondifs (« chasing », « peddling »). Avant de commenter les choix lexicaux et leur possible traduction française, examinons la structure de la phrase anglaise. Le complément circonstanciel de temps « In those days », accompagné d'une action appartenant à un passé lointain (« Izzy no longer drove »)

montre la distance entre l'homme pauvre et ambitieux d'autrefois et le millionnaire qu'il est devenu ; plus qu'un marqueur temporel, c'est la mise en relief d'une ascension d'autant plus spectaculaire que les débuts ont été dérisoires (« chasing the ice truck, peddling refrigerators »). Cette tournure est liée à un trait essentiel des romans de la maturité de Richler, qui jouent sur deux ou trois trames temporelles alternées : le mouvement rétrospectif des « petits gars de la rue Saint-Urbain », parvenus à l'âge mûr et devenus riches et célèbres citoyens du monde, mais toujours habités du souvenir de l'école secondaire Fletcher's Field et des delicatessens de la Main. Leur nostalgie se traduit, sur le plan narratif, par ces retours en arrière intimement liés au présent ; le personnage ou le narrateur balance entre deux époques, regarde et devant, et derrière. La phrase retenue marque une rupture éclatante (Izzy, ayant réussi au-delà de toute espérance, n'a plus besoin de gagner sa vie ainsi) qui s'inscrit pourtant dans le cadre d'une remémoration (la rue, le camion, les ventes).

Tentons donc une première version française qui « colle » de près à l'original :

<p>In those days, of course, Izzy no longer drove his battered Ford V-8 down St. Urbain, chasing after the ice-truck, peddling refrigerators.</p>	<p>À cette époque, bien sûr, Izzy ne conduisait plus sa vieille Ford V-8 le long de la rue Saint-Urbain, poursuivant le camion qui livrait la glace, vendant des réfrigérateurs.</p>
---	--

D'emblée, les étoffements obligatoires (un « camion à glace(s) », s'il existe, est un camion de vente de crème glacée, et « le long de » est moins économique que « down ») rallongent quelque peu la phrase française. La traduction plus ou moins littérale du segment temporel, « À cette époque, bien sûr, Izzy ne conduisait plus... », est à la fois plate et obscure ; la séquence temporelle (qui marque aussi, comme on l'a vu, une relation de causalité : Izzy a cessé ces activités parce qu'il a fait fortune) ne ressort pas nettement ; si on dit, par exemple, « À cette époque, bien sûr, Izzy avait cessé depuis longtemps de conduire... », c'est encore plus long et à peine plus clair. En plus, l'usage des gérondifs fait qu'une phrase parfaitement naturelle en anglais paraît bizarre et forcée en français. Je sais par expérience que 100 réviseurs sur 100 les refuseront, ainsi que le « À cette époque », et referont toute la phrase ou vous demanderont de la refaire. Et ils n'auront pas tort. Cette phrase manque à la fois de clarté et de relief ; elle est terne, elle n'a pas la verve de l'original. Autant le savoir et se prémunir.

Notez que je ne défends en rien une version moderne des « belles infidèles » ; on ne peut pas tout changer sous prétexte du « génie de la langue française ». Seulement, on est ici devant une difficulté particulière

du style de Richler. Ses phrases sont comme des boîtes de carton remplies à craquer, dont le contenu menace toujours de déborder : détails pratiques, noms, lieux, moments passés et présents, compléments circonstanciels de tous les genres. Des phrases de journaliste, pourrait-on dire, très *who-what-when-where-how-and-sometimes-why*, amalgame d'éléments empilés les uns sur les autres comme une tour sur le point de s'effondrer. Pour rendre tous les éléments dans une phrase française qui sonne aussi naturel, il faut parfois les agencer autrement, refaire l'équilibre. Si on y manque, on créera l'impression d'une bizarrerie syntaxique qui n'existe pas dans l'anglais, et on faussera cruellement la voix de l'auteur.

Voici donc une reconstruction qui paraît logique en français :

<p>In those days, of course, Izzy no longer drove his battered Ford V-8 down St. Urbain, chasing after the ice-truck, peddling refrigerators.</p>	<p>Elle était révolue depuis longtemps, bien sûr, l'époque où Izzy vendait des réfrigérateurs en suivant, au volant de sa vieille Ford V-8, le camion qui livrait la glace rue Saint-Urbain.</p>
---	--

Devant un public exigeant de traductologues, même dans l'après-coup de la publication, et peut-être surtout là, je sens la panique monter. Et si, sur la seule foi de cet exemple, vous décidiez que, finalement, nous n'étions pas à la hauteur de la tâche ? Enfin, voyons au moins comment nous avons abouti à ce résultat. La tournure du début, légèrement plus emphatique que dans l'original, mais tout de même près de la langue parlée (« Elle était... l'époque »), est très courante en français, tout comme la formule anglaise est commune et idiomatique. Bien sûr, l'ordre des éléments a été remanié. Certains y verraient un péché mortel, mais les diktats de ce type ne peuvent avoir valeur d'absolu : plus la phrase est courte et simple, plus il importe de la garder telle quelle puisque la structure de base (sujet-verbe-complément) ne varie pas entre les deux langues ; plus la phrase est longue, complexe et chargée, il me semble, plus il est probable que des changements s'imposent.

À mon sens, la traduction proposée précise, sans trop la forcer, la logique d'Izzy : vendre aux ménagères un réfrigérateur à 2,00 \$ par semaine alors qu'elles donnaient 1,80 \$ pour la glace. Du point de vue lexical, « vendait » est plus neutre que « peddling », mais on ne pouvait utiliser « colporter », qui s'applique aux objets qu'on peut transporter avec soi ; on aurait pu dire « vendre à tempérament », mais la suite du texte le montre et de toute façon, la phrase est déjà assez chargée. Le rythme de cette phrase n'est pas celui de l'original et on pourrait nous le reprocher ; en revanche, elle est bien rythmée, elle coule naturellement

et elle fait image, tout comme la phrase anglaise. Il est vrai que la chute est différente: on finit avec la mention de la rue et non celle des réfrigérateurs. Que la phrase française se termine ainsi sert tout de même le propos de l'auteur, pour qui la «rue Saint-Urbain» est le centre de l'univers, le symbole de sa vie vraie et recréée dans la fiction, le point de départ de tout trajet et l'objet d'un retour affectueux qui s'effectue dans et par l'écriture. Elle est donc fidèle à son projet d'ensemble, réitéré à chaque ligne du roman, à son mouvement fluide entre passé et présent, comme le dit le titre original: *Joshua Then and Now*.

Et voilà pourquoi la simple notion de coller de près à la phrase anglaise (ordre des mots, usage des gérondifs) ne suffit pas à faire une traduction fidèle. Pour moi, celle-là, on pourrait en débattre, est beaucoup plus près de la phrase anglaise et de ce qu'elle évoque qu'une version comme la première, qui en apparence la suit de plus près. Bien sûr, là où on peut «coller», on colle; mais parfois, il faut s'éloigner un peu pour se tenir au plus près<sup>13</sup>. On pourrait sûrement faire encore mieux: on aurait pu dire par exemple «de sa Ford V-8 toute cabossée», mais on a remplacé par «vieille» au dernier moment parce que ce mot, bien que moins coloré que «battered», donne à la phrase un meilleur rythme. Je regrette un peu «toute cabossée», mais je comprends aussi pourquoi on l'a enlevé.

L'important, je crois, c'est de saisir la musique d'un auteur et d'essayer de la rejouer sur cet autre instrument qu'est l'autre langue. Le plus caractéristique de Richler, dans cette phrase et en général, n'est pas l'ordre dans lequel il présente ses éléments, mais le naturel avec lequel il les enchaîne, la rapidité de ses phrases, l'image qui surgit ici: le trajet le long de la rue Saint-Urbain, le voyage à la fois concret et métaphorique. Tout cela, je crois, j'espère que nous l'avons capté.

---

13. Voici ce qu'a écrit le jury de la Québec Writers' Federation à propos de *La clameur des ténèbres*, notre traduction de *The Unyielding Clamour of the Night* de Neil Bissoondath, qui a remporté son prix de la traduction en 2006: «Cette traduction est un véritable et remarquable exercice de style en français. Elle semble parfois s'écrire en marge du texte anglais au risque, à première vue, de le trahir. Pourtant, chaque fois que l'on cherche à vérifier si toute la subtilité et la prégnance de la formulation et le sens des mots dans la langue de départ se retrouvent en français, force est d'admettre qu'en dépit d'une transposition audacieusement restructurée, la sensibilité descriptive de l'écriture de Neil Bissoondath est merveilleusement respectée. C'est ainsi que *La clameur des ténèbres* devient un roman que Neil Bissoondath aurait pu traduire, avec bonheur, en anglais, sous le titre de *The Unyielding Clamour of the Night*.»

Je ne donne pas cette traduction comme définitive ou parfaite ; j'hésite encore quand je la regarde ; elle a peut-être des défauts qui m'échappent. Il y aurait sans doute de nombreuses autres bonnes traductions de la même phrase, et votre posture déterminera vos préférences. J'ai simplement voulu restituer quelques étapes d'un parcours, montrer les questionnements, les doutes, la réflexion et toute l'amoureuse attention qui entre dans la traduction d'une seule petite phrase. C'est dans ce processus que je vois bien l'affinité entre traducteurs et écrivains : la quête, les hésitations, les illuminations, le constat que rien n'est jamais définitif. En toute humilité, entourés de contraintes mais aussi dotés de libertés, les traducteurs littéraires font tranquillement leur métier d'ombre en tirant des œuvres vers la lumière neuve d'une autre langue.

### *Vous, nous : des pistes*

Je voudrais vous suggérer, bien modestement, quelques pistes pour vos réflexions futures, avec toutes mes excuses si certains d'entre vous les avez déjà explorées. Des questions de méthodologie d'abord : comment exercer son sens critique face à des exemples concrets en tenant compte de la complexité du processus de traduction, y compris le travail éditorial, la commande de l'éditeur et des facteurs économiques et politiques comme la coédition ? Est-il légitime de juger une traduction sur quelques phrases seulement, et sinon, comment faire puisqu'on ne peut citer non plus chaque page du livre ? Comment distinguer la part de notre subjectivité de lecteur-critique tout en évitant d'avoir une vision préconçue ? Des questions conceptuelles ensuite : comment, en parlant de traduction littéraire, dépasser les lieux communs sur la perte, la faute et même le crime ? Comment éviter de faire régner d'emblée sur le traducteur un soupçon qu'on s'emploie ensuite à justifier ? La notion de perte ou de trahison vaut-elle encore, et sinon, par quoi la remplacer ? Quelles nouvelles métaphores peut-on proposer ? Des questions philosophiques ensuite : la traduction peut-elle bonifier une œuvre, et comment ? Que nous révèle la traduction littéraire, comme processus et comme résultat, sur la littérature ? Sur le langage ? Sur l'éthique ?

Enfin, au lieu de défendre dans l'abstrait une vision de « comment devrait être la traduction », ce serait plus fructueux, il me semble, de réfléchir à la question du « comment traduire ? » à partir de cas réels et concrets, comme celui que j'ai offert plus haut. À quand une collaboration entre traductologues et traducteurs ? Ne pourrions-nous pas aller plus loin ensemble qu'en maintenant les distances ?

## *La traduction comme plénitude*

La traduction est une barque qui navigue entre deux rives avec un traducteur à la proue tel un Charon qui conduit non vers le royaume des morts, mais vers la lumière, vers la seconde, la multiple vie des textes. Les traducteurs sont des voyageurs, des passeurs, ils ouvrent des chemins. Est-ce parce qu'ils sont au moins doubles (à cheval entre deux langues, deux cultures alors que la plupart des gens sont ancrés dans une seule), qu'on les associe à la duplicité, donc à la trahison ?

Toute traduction littéraire est impossible. Les textes littéraires sont profondément enracinés dans leur langue, qui est leur substance intime et parfois leur véritable sujet. Si la langue même est non seulement la matière mais aussi l'essence de la vraie littérature, alors comment traduire ? Et pourtant, toute personne qui a déjà aimé d'amour un auteur lu en traduction sait que la traduction littéraire est possible, qu'elle est belle et noble, qu'elle est un bien — et non un mal — nécessaire. Il y a de la perte dans la traduction, comme il y a de la perte dans l'écriture — on ne peut jamais tout dire et le dire parfaitement, quelque chose du réel, de la vérité, nous échappera toujours —, mais bien moins qu'on le dit. Au-delà des possibles défaillances et trahisons, la traduction littéraire est un engagement passionné, un don de soi, un combat et une victoire. Il faut être traducteur pour savoir la nécessité de côtoyer cet abîme qui sépare deux langues et deux cultures : le doute et la terreur, mais aussi l'allégresse qui vient de la proximité de cet abîme, le souffle court, l'esprit en alerte. L'allégresse qu'on ressent à l'abolir, ne serait-ce que partiellement et le temps d'un échange. L'allégresse de marcher, mieux, de danser sur cette corde raide que la traduction tend au-dessus de l'abîme. L'allégresse de la plénitude. Je voudrais vous laisser sur ces mots : la littérature est un miracle, et la traduction littéraire aussi.





# Liste des numéros publiés

Année	Numéros	Auteurs
1969	1	Gaston Miron, F. R. Scott, Paul-Marie Lapointe, Earle Birney, Fernand Ouellette, Irving Layton, Gérald Godin, Alden Nowlan, Paul Chamberland, Leonard Cohen
1970	2	<i>Roland Giguère / Leonard Cohen</i>
	3	<i>Michèle Lalonde / Margaret Atwood</i>
	4	<i>Roch Carrier / Dave Godfrey</i>
	5	<i>Gaston Miron / Raymond Souster</i>
1971	6	OCTOBRE / OCTOBER
	7	Jacques Brault / Gwen MacEwen
	8/9	<i>Paul Chamberland / Allen Ginsberg</i>
1972	10	Fernand Ouellette / John Newlove
	11	<i>Paul-Marie Lapointe / Irving Layton</i>
1973	12	LA JEUNE POÉSIE / YOUNG POETRY
	13	Gilbert Langevin / D. G. Jones
1974	14/15	Alain Grandbois / John Glassco
	16	<i>LA POÉSIE ACADIENNE / MARITIME POETRY</i>
1975	17	LA POÉSIE POP / CONCRETE POETRY
1976	18	Gilles Hénault / P. K. Page
	19	<i>Robert Marteau / Mike Doyle</i>
1977	20	Jean-Aubert Loranger / W. W. Ross
	21	<i>TRADUIRE NOTRE POÉSIE / THE TRANSLATION OF POETRY</i>
1978	22	Rina Lasnier / A. J. M. Smith
1979	23/24	LA BARRE DU JOUR / OPEN LETTER
1980	25/26	POÈTES DES CANTONS / TOWNSHIPS POETS
1981	27/28	<i>Michel Garneau / Al Purdy</i>
1982	29/30	LA TRADUCTION À L'ÉPREUVE / EXPERIMENT IN TRANSLATION
1983	31	Marie Uguay / Pat Lowther
1984	32	Pierre Nepveu / Gary Geddes
1985	33/34	Madeleine Gagnon / Daphne Marlatt
1986	35	Medjé Vézina / Dorothy Livesay
	36	<i>Michel Beaulieu</i>
1987	37	Saint-Denis Garneau / A. M. Klein
	38	<i>Albert Lozeau / Archibald Lampman</i>
1988	39	LA NOUVELLE POÉSIE AMOUREUSE / NEW LOVE POETRY
	40	<i>ELLIIPSE A VINGT ANS / ELLIPSE: TWENTY YEARS</i>
1989	41	Robert Choquette / E. J. Pratt
	42	<i>Roger Des Roches / Lorna Crozier</i>

1990	43	Denise Desautels / Robyn Sarah
	44	<i>LES HERBES ROUGES / COACH HOUSE PRESS</i>
1991	45	Gérald Godin / Earle Birney
	46	<i>Alexis Léfrancois / Michael Ondaatje</i>
1992	47	Alphonse Piché / Ralph Gustafson
	48	<i>ÉCRIRE L'IMAGE / WRITING PICTURES</i>
1993	49	Rina Lasnier / Margaret Avison / Hommage à Larry Shouldice
	50	Anne Hébert / Gwendolyn MacEwen
1994	51	DE LA TRADUCTION / ON TRANSLATION
	52	<i>Yves Préfontaine / Patrick Lane</i>
1995	53	Nicole Brossard / Erin Mouré
	54	<i>Fulvio Caccia / Mary Melfi</i>
1996	55	Sylvain Garneau / John Thompson
	56	<i>MONTREAL: UNE VILLE DE POÈMES / MONTREAL: CITY OF POEMS</i>
1997	57	Serge Patrice Thibodeau / E. D. Blodgett
	58	<i>Gloria Escobel, Salvador Torres, Carmen Rodríguez, Jorge Etcheverry</i>
1998	59	Pierre Nepveu / Dionne Brand
	60	<i>François Hébert / Don McKay</i>
1999	61	Suzanne Jacob / Stephanie Bolster
	62	<i>Pierre Perrault / Charles Lillard</i>
2000	63	Herménégilde Chiasson / Jan Zwicky
	64	<i>ATTLC / LTAC — 25<sup>e</sup> anniversaire</i>
2001	65	Normand de Bellefeuille / George Bowering
	66	<i>UN DERNIER MOT... / A FEW LAST WORDS...</i>
2002	67	Paul Chanel Malenfant / George Elliott Clarke
	68	<i>Fred Cogswell: ami des poètes / Fred Cogswell: Friend of poets</i>
2003	69	FESTIVAL LITTÉRAIRE INTERNATIONAL NORTHROP FRYE
		/ NORTHROP FRYE INTERNATIONAL LITERARY FESTIVAL
	70	<i>Lauréats GG Winners 2002 / Roy Miki, Robert Dickson</i>
2004	71	MOTS EN MOUVEMENT / WORDS ON THE MOVE
	72	Lauréats GG Winners 2003 / Pierre Nepveu, Tim Lilburn
	73	<i>ARGENTINA — CANADA</i>
2005	74	CANADA — ARGENTINA
	75	Lauréats GG Winners 2004 / André Brochu, Roo Borson <i>et al.</i>
	76	<i>PREMIER LIEU, PREMIÈRES NATIONS / FIRST PLACE, FIRST NATIONS</i>
2006	77	L'ÉCRITURE AU FÉMININ / WRITTEN IN THE FEMININE —
		Uma Parameswaran, WhiteFeather
	78	<i>LANGUES AUTOCHTONES / INDIGENOUS LANGUAGES —</i>
		<i>Emma LaRoque, Dolorès Contré Migwans, Bringhamst</i>
2007	79	<i>CANADA COUNCIL 50 YEARS / ANS — Robert Dickson, Sculpture sur prose / Prose Sculpture, Jean-Marc Desgent, Anne Compton</i>

2008	80	CANADA COUNCIL 50 YEARS / ANS — GG 2006 POÉSIE / POETRY
	81	<i>Lauréats GG Winners 2007 / Patricia Claxton</i>
2009	82	<i>QUATRE POÈTES FRANCOPHONES DE L'OUEST / FOUR FRANCOPHONE POETS FROM THE WEST</i>
2010	83	L'EST RENCONTRE L'OUEST / EAST MEETS WEST
	84/85	<i>BRASIL-CANADA</i>
2011	86	<i>Lauréats GG Winners 2008-2009 / Poésie, poetry</i>
2012	87/88	<i>100<sup>E</sup> ANNIVERSAIRE DE NORTHROP FRYE / NORTHROP FRYE 100<sup>TH</sup> ANNIVERSARY</i>
À venir...		
2019	89	<i>HOMMAGE À ELLIPSE / HOMAGE TO ELLIPSE</i>
2020	90	RETOUR / RETURN

### *Remerciements / Acknowledgements*

Nos sincères remerciements à toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont participé à ce numéro.

We wish to express our sincere appreciation to everyone who, directly or indirectly, participated in this issue.