

SUR LA PRATIQUE ET LA PENSÉE DE LA TRADUCTION CHEZ E.D. BLODGETT

Patricia Godbout

Université de Sherbrooke

- 20 Dans un texte intitulé « Le “je” du paysage/Com mor de cossirar... », E.D. Blodgett écrit :

Le “je” est toujours à la recherche de quelque chose, d’une identité, au moins provisoire. S’il est hindou, tout est, en apparence, simplifié. Le “je”, qui se dit “*tat tvam asi*” (tu es cela), possède depuis toujours une identité universelle. Il se reconnaît partout dans le paysage. Quant à nous, nous nous cherchons inlassablement. (« Le “je” du paysage » 70)

Blodgett se penche ensuite sur les tableaux de paysage de la période romantique par lesquels on accède à un monde éternel où rien ne change. Une affinité est perceptible entre le peintre et la scène qu’il représente. Dès le Moyen-Âge, toutefois, certains troubadours ne traitaient pas seulement de scènes fixes mais aussi de tableaux en mouvement, pour ainsi dire, comme dans certains vers de Bernard de Ventadour. Ces troubadours, comme ce sera plus tard le cas des romantiques, choisissent pour thème l’absence, une absence rendue visible par la parole.

Pour Blodgett, le *Je* est un paysage (absent) qui dit quelque chose. Mais l’inverse est aussi vrai : un paysage est un *Je* absent qui a quelque chose à dire. La tâche est d’autant plus complexe pour les poètes comme Blodgett qui aiment habiter deux paysages à la fois ou vivre à la frontière entre deux paysages. C’est pourtant ce qu’il a entrepris de faire dans une bonne part de son œuvre poétique, notamment dans son recueil *Le poème invisible / The Invisible Poem*. Exprimant le rapport à la fois proche et lointain entre les poèmes du recueil, deux textes sont placés côte à côte sur une même page : à gauche, le texte français et, à droite, sa « traduction » en anglais. Ces deux textes ont été écrits plus ou moins simultanément, selon l’auteur, afin d’explorer les avenues qu’ouvre le mouvement des signes entre deux langues et deux cultures. Pour Blodgett, la prétendue impossibilité de traduire se transforme en occasions d’entamer une sorte

de dialogue entre les deux poèmes.

C'est ce que suggère la fin du poème « Nuage / Cloud » :

pour qu'au moment où	so when you
tu disparaîtras	disappear
je meure fleur	I might flower in death (<i>Le poème invisible</i> 56)

Il n'y a pas de coïncidence exacte entre « pour [...] que je meure fleur » et « so [...] I might flower in death ». On note la transposition du nom *fleur* en verbe, *flower*. Mais c'est un verbe qui a la même forme que le nom, une sorte de nom-verbe, un verbe en forme de fleur, si je puis dire. Ce chassé-croisé poétique, c'est précisément l'espace que Blodgett nous invite à explorer. Dans le recueil, ces deux textes donnent à voir et à lire ce qu'on pourrait appeler deux paysages et, par conséquent, deux *Je* qui se parlent, chacun proposant une façon différente d'aborder l'image. Entre ces deux voix se niche un moment de silence, au sein duquel se loge le poème invisible que le lecteur a tout loisir d'inventer.

Celui-ci ne saurait sous-estimer la prégnance de cet espace entre les deux *Je* car à la différence de celui qui existe entre un poème et sa traduction « normale », il s'agit d'un espace qui sépare et relie les deux textes tout à la fois, à la manière d'un trait d'union (lequel est aussi bien un signe de séparation). C'est donc un entre-deux—entre deux *Je*, entre deux paysages—qui ajoute au champ sémantique des deux textes, mais de façon paradoxale, car c'est précisément là où se perdent l'unité et l'identité du poète que le lecteur est appelé à esquisser, à deviner—voire à *devenir lui-même*—un poème émanant de ce duo poétique. Ce qui en résulte, c'est en vérité la fin d'un des grands rêves romantiques selon lequel le poète crée un discours dont le lexique organise un paysage censé traduire ses pensées et rendre le poète visible en tant que paysage. Cette visibilité était censée tracer les contours d'une identité dont l'existence reposait sur l'exclusion d'un monde polyphonique à réprimer. *Les poèmes invisibles* de Blodgett signalent en revanche un retour à une absence, mais à une absence retrouvée.

21

* * *

Un élément vital de la poétique de Blodgett est contenu dans cette réflexion sur le visible, l'invisible, l'entre-deux. Le fait que l'auteur renvoie dans son article « Le “je” du paysage » (71) au concept de *nontraduction* proposé par le poète québécois Jacques Brault n'a rien d'étonnant. En effet, cette idée formulée par Brault dans son recueil remarquable *Poèmes des quatre côtés* a eu tôt fait d'attirer l'attention de Blodgett.¹ Dans le cas de e. e. cummings, l'un des quatre poètes qu'il avait choisi de *nontraduire* dans ce recueil, Brault a littéralement cherché à se relier aux paysages d'où émanait en quelque sorte sa poésie : « Je suis allé en Nouvelle-Angleterre à l'automne voir les ciels de cummings : je voyais tout un arrière-monde. » Le concept de *nontraduction* est d'ailleurs inspiré en partie de la notion de *nonlectures* de cummings—ainsi que, bien

sûr, des formidables non-poèmes de Gaston Miron. La nontraduction, écrit Brault, « part d'un texte, elle arrive à un texte. Elle reste en état d'alerte ». Le texte vraiment nontraduit « se trouve quelque part, *dans le passage*, dans l'inter-textes » (*Poèmes des quatre côtés* 95). Le lecteur, seul, peut produire ce texte nontraduit, « absent de toutes les traductions et qui signale sa présence dans l'*illisible* (ce contre quoi butent les lectures traductrices) » (95).

Jacques Brault a rencontré pour la première fois Blodgett à Calgary en 1983. Brault avait fait le voyage en train pour assister à un colloque sur la littérature canadienne. Il est entré dans la salle à la dernière minute alors que Blodgett prononçait le mot d'introduction. « Ça fait clic » entre eux. Ils ont gardé le contact : « On se téléphonait. » Ils étaient tous les deux médiévistes de formation. Pendant qu'il travaillait à sa traduction de l'occitan vers l'anglais du *Roman de Flamenca* datant du XIII^e siècle,² Blodgett avait montré à Brault son travail et en avait discuté avec lui. Brault admirait l'aptitude de Blodgett à « pénétrer les langues ». Ted, comme il l'appelait
22 amicalement, était « un monde à lui seul ».

Dans *Babel heureuse : pour lire la traduction*, Arno Renken appelle à renouer avec le plaisir de la traduction, de la lecture d'une traduction. Le concept de *nontraduction* exploré par Brault et repris par Blodgett s'inscrit, selon moi, dans cette école de pensée. Brault et Blodgett sont d'ailleurs co-auteurs et co-traducteurs d'un livre magnifique, *Transfiguration*, qui, comme l'écrit Sherry Simon, « prend la mesure de la traduction et la pousse dans ses derniers retranchements comme procédé de transmission » (*Traverser Montréal* 193). Dans ce livre écrit sur le mode du renga, l'un d'eux écrit un poème dans sa langue, le français pour Brault, l'anglais pour Blodgett; l'autre le traduit, avant de produire à son tour un poème de son cru à traduire dans l'autre langue par le destinataire, ce qui servira de point de départ poétique à ce dernier et ainsi de suite, produisant en quelques sortes des rimes embrassées. Ce livre est un acte d'écriture-traduction, les deux étant indissociables et donnant naissance à un nouveau verbe, que je nommerais écrire-traduire.

Blodgett lui-même rend compte de cette forme particulière d'écriture entremêlée de traduction dans un texte intitulé « *Transfiguring* Transfiguration » paru dans la revue *Ellipse* (2000), dans lequel il rend hommage au concept de *nontraduction* présenté par Brault dans ses *Poèmes des quatre côtés* (« *Transfiguring* » 18). Il sait que nontraduction n'est pas synonyme de liberté totale du traducteur à l'égard du texte à traduire. Il ne saurait, en effet, y avoir de liberté avant que le sens exact du poème ne soit pleinement saisi (18). Mais le fait que le poème précède sa traduction n'empêche pas plus sa transfiguration par l'activité traductionnelle que la préexistence des mots n'est un obstacle à leur transformation par le poète (21).

Rappelant que le recueil de renga *Au petit matin* écrit à quatre mains par Brault et Robert Melançon (1993) a servi de guide à l'écriture de *Transfiguration*, Blodgett constate que le fait que ces poètes écrivaient dans la même langue augmentait les chances qu'une troisième voix se fasse entendre entre les deux, qui n'était à proprement parler ni tout à fait celle de Brault ni tout à fait celle de Melançon (« *Transfiguring* » 18).

Mais avec deux langues en présence, comme c'est le cas du français et de l'anglais employés dans *Transfiguration*, une troisième voix est sans doute impossible à entendre ou à atteindre, note-t-il, tout en observant que les poèmes qu'il écrit dans le cadre de cet échange poétique et traductionnel avec Brault ne ressemblent pas aux premiers recueils de la série des *Apostrophes* qu'il a commencé à écrire et à publier durant la même période (19).³ Il a conscience, dans ce projet, de travailler sur plusieurs plans à la fois. « I was intent not only upon the sound, the duration, and varieties of meaning a word or phrase might have, but also upon the unfolding dimensions of the book as a whole » (20).

Parmi ces « dimensions » du livre, il y a indéniablement celle de son inscription dans le paysage littéraire canadien. *Transfiguration*, comme le note Sherry Simon, est l'œuvre « de deux penseurs conscients des incidences culturelles de la traduction au Canada et attentifs à la manière dont elle transmet et révèle à la fois des configurations d'autorité littéraire » (*Traverser Montréal* 194). Brault me confiait pour sa part avoir beaucoup apprécié ce « dialogue entre deux voix différentes » qu'il a entretenu avec Blodgett et qui a mené à la parution de ce recueil dans lequel les deux poètes se sont « entre-traduits ». Quand ont-ils su que le moment était venu de s'arrêter? Quand ils ont compris que « le robinet gouttait mais ne coulait plus ». Pour Brault, Blodgett et lui se sont écrits « en étrange familiarité, grâce à une amitié qui ne s'est pas donné d'alibi en cherchant à gommer nos différences » (*Transfiguration* 9). Il est intéressant de retrouver, dans cette idée d'« étrange familiarité », la notion d'étrangeté mais associée ici à la familiarité et non à l'inquiétude de l'inquiétante étrangeté (*Unheimlichkeit*) freudienne.⁴



Blodgett, le comparatiste réputé qui a publié *Configurations* en 1982, a très bien perçu à quel point la dimension traductologique était essentielle à la compréhension des enjeux propres aux littératures qui s'écrivent et se publient au Canada. On lui doit notamment un texte capital intitulé « Translated Literature and the Literary Polysystem : The Example of LeMay's *Evangeline* » dans lequel il examine le cas de la traduction du long poème *Evangeline* de Longfellow par le conteur canadien-français Pamphile Le May. Cette « traduction libre », qui paraît en tête du premier recueil de poèmes de Le May en 1865, obtiendra un immense succès. Blodgett cherche notamment à comprendre à quoi tient ce succès en appliquant de manière originale la théorie du polysystème littéraire de Toury et Even-Zohar à la situation canadienne. Il montre entre autres que c'est dans une bonne mesure cette traduction produite par Le May qui a pour ainsi dire *rebranché* le peuple acadien sur son histoire car, jusque-là, on n'avait pas oublié, bien sûr, la Déportation de 1755, mais cette mémoire consistait essentiellement en des histoires transmises oralement *par* et *sur* les exilés. Le May y opère une surdramatisation systématique d'une histoire déjà dramatique par

l'ajout d'épithètes accentuant la férocité des Anglais et la victimisation des Acadiens. Évangéline devient alors une figure à la fois historique et légendaire dans ce qu'on a appelé la Renaissance acadienne du XIXe siècle.

Blodgett rappelle à cet égard l'importance des symboles dans la constitution de l'identité nationale. Parfois, en leur absence, ceux-ci doivent être créés *ex nihilo* afin de permettre l'entrée dans la temporalité. Évangéline fait partie, selon lui, de ce genre de figures, « inventée » par Henry Wadsworth Longfellow à partir de témoignages d'Acadiens exilés en Nouvelle-Angleterre et « réinventée » en traduction par Pamphile Le May. Ainsi, c'est la fiction qui a permis son entrée dans l'histoire. Édouard Richard, préfacier de l'édition de 1912 de la traduction de Le May, exprimait la même idée quand il écrivait : « Là où l'historien ne peut pénétrer, entre le poète » (Longfellow 7).

24 Dans « Towards a Model of Literary Translation in Canada », Blodgett poursuit sa réflexion sur le rôle de la traduction dans le cadre littéraire canadien en examinant de quelle manière la théorie du polysystème littéraire vient éclairer, cette fois, le cas particulier du *Dialogue sur la traduction* entre Anne Hébert et F.R. Scott autour du « Tombeau des rois » (Hébert, *Ceuvres complètes*). Blodgett estime que la valeur de cette approche tient entre autres à ce qu'elle permet aux études traductologiques de sortir de l'espace limité de la recherche de solutions à des « problèmes de traduction » en situant le texte traduit dans le réseau complexe de systèmes où il prend place de fait (« Towards a Model » 191). Il salue l'impulsion donnée par les théoriciens du polysystème de se tourner vers le texte cible, ou le texte traduit, pour examiner de quelle manière ce dernier s'insère dans le système de la langue-culture cible (190).

Dans le cas du poème « Le tombeau des rois » d'Anne Hébert traduit par F.R. Scott, la fonction du « dialogue » qui s'établit entre la poète et son traducteur est d'identifier, selon Blodgett, les sources d'où émergent tant le poème lui-même que sa traduction (198). Le transfert d'une langue à l'autre n'est pas dicté seulement par le texte source—dans ce cas-ci le poème d'Anne Hébert—et cela, en dépit du fait que Scott affiche un grand souci de respect de la lettre de ce texte source (195). En réalité, Blodgett suggère, à l'instar d'Even-Zohar qu'il cite, que la littérature traduite posséderait des principes structurants qui lui seraient propres. Le rôle de la recherche traductologique serait ainsi de déterminer, dans une situation de traduction donnée, quels sont les principes agissants, car ceux-ci ne sont pas toujours immédiatement perceptibles (194-95). Dans le cas précis du processus de production du sens par Scott dans la langue cible à partir du poème d'Hébert, l'ordre syntaxique, mélodique et sémantique différent auquel celui-ci aboutit est conditionné notamment par les règles issues d'une tradition poétique autre (198). Et bien que l'échange entre la poète et son traducteur ne porte ostensiblement que sur la clarification du sens de l'original et la résolution de problèmes de traduction, on ne saurait passer sous silence, selon Blodgett, le fait qu'une lecture possible de ce dialogue est la promotion du dialogue entre les deux principales communautés linguistiques du Canada, si l'on prend en compte la date de la première publication du *Dialogue* en format livre, à l'automne

1970, au moment où survient la crise d'Octobre. Ainsi, comme l'écrit Blodgett, la traduction devient le champ qui relie les littératures du Canada et qui problématise les relations que celles-ci entretiennent les unes avec les autres (191) : « Because Canada is officially bilingual, translation is more than a mere craft; it is, and has been for generations, a political necessity » (199). Blodgett est l'un des premiers à avoir montré que la théorie du polysystème littéraire vient jeter un éclairage pertinent sur les répercussions dans la sphère littéraire des rapports asymétriques entre le français et l'anglais, entre le centre et la périphérie, entre le primaire et le secondaire, etc., dans un pays comme le Canada.

* * *

L'intérêt de Blodgett pour l'histoire littéraire comparée se manifeste également dans la magistrale étude métahistorique de l'histoire littéraire du Canada qu'il nous offre dans *Five-Part Invention : A History of Literary History in Canada*, livre publié aux Presses de l'Université de Toronto en 2003 et qui a paru dans ma traduction française en 2012 aux Presses de l'Université Laval. Blodgett écrit :

25

L'histoire littéraire est principalement une affaire d'autoreprésentation : elle se montre à elle-même comment elle fonctionne et, par voie de conséquence, représente les textes dans un certain rapport sémantique. L'histoire littéraire porte fréquemment sur la façon dont elle s'organise et se met en marche. (*Invention à cinq voix* 235)

J'ai travaillé de concert avec Blodgett à la traduction de cet ouvrage. Ce fut pour moi une expérience inoubliable. Je me souviens notamment des échanges significatifs que nous avons eus autour de son titre principal (*Five-Part Invention*). Il y a bien une organisation spatiale de la matière du livre—de « l'invention » d'une tradition littéraire du côté tant anglophone que francophone—*en cinq parties* qui vont de l'écriture des frontières (1874-1920) à l'histoire littéraire comme histoire de salut (1973-1983) et qui jettent aussi un regard, plus près de nous, sur les premiers tomes de *La vie littéraire au Québec*. Mais, comme je devais m'en rendre compte, Blodgett, en excellent musicien qu'il était, entendait surtout le mot « invention » au sens musical—de courte composition qui utilise un contrepoint à deux voix. De fait, les voix superposées sont nombreuses dans *Five-Part Invention*. Ce qui a abouti au choix du titre de la version française, *Invention à cinq voix*.

Blodgett a lu tout le manuscrit de ma traduction. Je lui envoyais les chapitres au fur et à mesure. J'aimais lui écrire qu'il s'agissait de *ma traduction de son invention*, ce qui l'amusait beaucoup. Je ne saurais trop insister sur le plaisir que j'ai eu à profiter ainsi de ce précieux accompagnement. Blodgett se révélait minutieux et généreux en toutes circonstances. Il m'encourageait également dans mes modestes efforts d'histoire littéraire, comme lorsque je lui ai donné à lire une première version d'un texte intitulé « That Summer in North Hatley », paru dans un collectif en l'honneur de Sheila

Fischman (2013). Après m'avoir complimentée et avoir corrigé mon anglais, à ma demande, il m'écrivit que je devais maintenant « aller me promener dans ce beau paysage » des Cantons de l'Est.

J'ai eu le plaisir de voir Blodgett au printemps 2012 à Québec alors qu'il participait à une journée d'études soulignant le centenaire de la naissance du poète Hector de Saint-Denys Garneau. Il s'est penché à cette occasion sur les difficultés que pose la traduction vers l'anglais de la poésie garnélienne (« De la difficulté »). Ici encore, Blodgett estime que le problème ne réside pas tant dans les différences linguistiques que dans un rapport différent au paysage. Il rappelle que Saint-Denys Garneau,⁵ après avoir publié en 1937 l'unique recueil paru de son vivant, *Regards et jeux dans l'espace*, ne pouvait tout simplement pas supporter l'idée d'avoir eu la prétention de se présenter au monde comme poète. Ce n'est pas de la poésie, confie Garneau à son journal, c'est un mensonge (*Journal* 455). Ainsi, Garneau lui-même n'est pas prêt à se reconnaître poète. Pas plus que le milieu littéraire québécois de l'époque n'est prêt à accueillir sa manière nouvelle de faire de la poésie. Il y a donc ici difficulté à s'inscrire dans le paysage intime et littéraire.

26

Selon Blodgett, à la même époque (Garneau meurt en 1943 à l'âge de 31 ans), des poètes canadiens-anglais engagés dans le processus de création d'une littérature canadienne, tels A.J.M. Smith, F.R. Scott et John Glassco, n'étaient guère mieux aptes à recevoir Saint-Denys Garneau, en dépit de leur connaissance assez bonne du français. Pour lui, cela s'explique en partie par la tangente principale de la poésie canadienne-anglaise, qu'il appelle le désir adamique de possession du territoire. Les traductions anglaises que fait John Glassco de la poésie de Saint-Denys Garneau s'accordent avec sa façon de présenter ce dernier à un lectorat anglophone transnational. Cela correspond à l'injonction que fait son ami A.J.M. Smith aux poètes canadiens d'aller au-delà de la sphère régionale pour se situer sur un plan plus cosmopolite et universel. Il en résulte un Saint-Denys Garneau qui répond aux impératifs de l'heure mais qui en ressort *dépaysé*.

Blodgett conclut qu'il existe quelques bonnes traductions de poésies de l'anglais au français et vice versa au Canada, qui sont souvent le produit de collaborations dans lesquelles l'amitié entre poètes joue un rôle non négligeable. Néanmoins, dans l'ensemble, les systèmes discursifs qui ont cours au Canada anglais et français sont si différents que la voix de l'autre ne se fait pas souvent entendre. Blodgett n'est donc pas idéaliste. Dans de telles conditions, la traduction n'est possible que dans certaines circonstances, l'une d'elles étant un dialogue constant jusqu'à ce que les mots s'enlacent et qu'on ne sache plus au juste qui parle : serait-ce cette troisième voix inventée née de cet échange continu ? En contexte canadien—où les anglophones sont davantage préoccupés de paysage et les francophones du « je »—, le *Je* du paysage est cette voix combinée, à laquelle on accède parfois par l'entremise de la traduction.

Après que j'eus fait part à Blodgett dans une lettre, au printemps 2012, du grand chagrin que me causait la mort d'un être cher, il m'a cité dans sa réponse quelques vers de Saint-Denys Garneau en me conseillant doucement de prendre appui sur la poésie et de faire « de longues promenades dans le paysage ». Il joignait à son message des poèmes à paraître de son recueil *As If* (2014). Quelques jours plus tard, il m'envoyait un « comme si » trouvé chez Garneau : « Être l'autre, cela ne se fait pas. Cela se fait et se défait : c'est comme si, mais ça n'est pas. Alors il faut être avec » (Garneau 335).

Peu de temps après, il évoquait à demi-mots dans un message certains ennuis de santé. Nous avons continué à nous écrire. Il m'envoyait des vers. Jacques Brault me disait avoir été très touché—« démuni »—en recevant son dernier poème, lequel contient « ses vraies dernières paroles ». « Je n'arrive pas à le traduire », me confiait-il. Faisons alors place au « Silence / Silence », poème du recueil *Le poème invisible / The Invisible Poem*, à la couverture magnifiquement illustrée par Brault, dans lequel le poète invite notamment le lecteur à tendre l'oreille à un paysage sonore auquel il n'est peut-être pas d'emblée accoutumé :

<i>Silence</i>	<i>Silence</i>
Ton silence est une glose qui colle à la pluie	Your silence is a gloss clinging to the rain
personne ne la voit lorsqu'elle tombe	no one sees the moment of its fall
et disparaît lentement sous terre	and going away slowly beneath the earth

NOTES

1. J'ai eu le grand privilège de m'entretenir récemment avec Jacques Brault à propos de son amitié avec Blodgett. Je le remercie chaleureusement d'avoir bien voulu me recevoir chez lui et répondre à mes questions concernant son amitié et ses projets littéraires avec Blodgett. Les propos cités ici sont tirés de cet entretien.
2. Publié par Psychological Press en 1995.
3. Au moment de la parution de *Transfiguration*, Blodgett a alors fait paraître *Apostrophes : Woman at a Piano*, en 1996, et *Apostrophes II : Through You I*, en 1998. Suivront *Apostrophes III : Alone Upon the Earth* en 1999, *Apostrophes IV : Speaking You Is Holiness* en 2000, *Apostrophes V : Never Born Except within the Other* en 2003, *Apostrophes VI : Open the Grass* en 2004, *Apostrophes VII : Sleep, You, a Tree* en 2011 et, à titre posthume, *Apostrophes VIII : Nothing Is But You and I*, en 2019.
4. La page couverture de ce livre est magnifiquement illustrée par une encre de Brault. On en trouve également plusieurs autres dans les pages de ce recueil. Car Brault est également un artiste visuel de talent. Il « crayonne » depuis toujours, me disait-il. Devenu allergique à certains ingrédients de la

peinture à l'huile, il s'est « mis à l'eau » (encre, aquarelle) et aux pastels. Les résultats tels qu'on peut les admirer dans plusieurs de ses livres (notamment ceux qu'a traduits Blodgett, *At the Bottom of the Garden* et *Speaking Flowers*) sont probants.

5. Dont Brault a publié une édition des œuvres complètes avec Benoit Lacroix (PUM, 1971).

OUVRAGES CITÉS

Blodgett, E.D. *Apostrophes : Woman at a Piano*. Buschek Books, 1996.

---. *Apostrophes II : Through You I*. U of Alberta P, 1998.

---. *As If*. U of Alberta P, 2014.

---. « De la difficulté de traduire Saint-Denys Garneau en anglais ». *Études françaises*, vol. 48, no 2, 2012, pp. 111-19.

28 ---. *Invention à cinq voix. Une histoire de l'histoire littéraire au Canada*. Traduit par Patricia Godbout, PU Laval, 2012.

---. « Le “je” du paysage/Com mor de cossirar... ». *Québec français*, no. 169, 2013, pp. 70-71.

---. *Le poème invisible/The Invisible Poem*. Éditions du Noroît et Buschek Books, 2008.

---. « Towards a Model of Literary Translation in Canada ». *TTR*, vol. 4, no. 2, 1991, pp. 189-206.

---. « *Transfiguring Transfiguration* ». *Ellipse*, no. 64, 2000, pp. 16-23.

---. « Translated Literature and the Literary Polysystem : The Example of LeMay's *Evangeline* ». *Meta*, vol. 34, no 2, 1989, pp. 157-168.

Brault, Jacques. *At the Bottom of the Garden*. Traduit par E.D. Blodgett, Buschek Books, 2001.

---. *Poèmes des quatre côtés*. Éditions du Noroît, 1975.

---. *Speaking Flowers*. Traduit par E.D. Blodgett, Inkling P, 2003.

Brault, Jacques, et E.D. Blodgett. *Transfiguration, poésie et traduction*. Éditions du Noroît / Buschek Books, 1998.

Brault, Jacques, et Robert Melançon. *Au petit matin*. Éditions de l'Hexagone, 1993.

Even-Zohar, Itamar. « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. » *Literature and Translation : New Perspectives in Literary Studies*, sous la direction de James S. Holmes, José Lambert et Raymond van den Brock, Acco, 1978, pp. 117-27.

Garneau, Hector de Saint-Denys. *Journal (1929-1939)*. Éditions Nota bene, 2012.

Godbout, Patricia. « That Summer in North Hatley ». *In Translation: Honouring*

Sheila Fischman, sous la direction de Sherry Simon, McGill-Queen's UP, 2013, pp. 3-12.

Hébert, Anne. *Œuvres complètes : tome 1—Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, édition établie par Patricia Godbout, PU de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2013.

Longfellow, Henry W. *Évangéline. Et autres poèmes de Longfellow*. Traduit par Pamphile Le May, préface par Édouard Richard, La Cie J.-Alfred Guay, 1912.

Renken, Arno. *Babel heureuse. Pour lire la traduction*. Van Dieren Éditeur, coll. « Par ailleurs », 2012.

Simon, Sherry. *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*. Traduit par Pierrot Lambert, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008.

Toury, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.