

**Psychologie, psychanalyse et traduction : sonder le  
*moi* du traducteur, avec ses richesses et ses zones  
d'ombre**  
**(Psychology, Psychoanalysis and Translation:  
Exploring the Translator's Ego, with its Richness  
and Shadows)**

**Raluca-Nicoleta BALAȚCHI**

*Ștefan cel Mare* University of Suceava, Romania

**Abstract:** The field of Translation Studies has been constantly enriched with concepts and methods of study borrowed from various other disciplines in the province of humanities. Interdisciplinary approaches that link together psychology and translation are more and more often included in researches on translation phenomena. Though psychoanalytical studies are less frequent, they shed a revealing light on concepts that are considered key-notions in Translation Studies, *e.g.* the notion of *rhythm*. Drawing on Irina Mavrodin's work as research corpus, the present study focuses on the the well-known Romanian translator and Translation-Studies scholar as author of essays, *i. e.* of 'subjective' writings. One of the concepts ventilated by Irina Mavrodin, which, as we suggest, can be turned to good account in the fresh light of psychological approaches, is *the writing hand*.

**Keywords:** Irina Mavrodin, psychology, rhythm in translation, Translation Studies, writing hand

Ayant à l'appui des témoignages de traducteurs chevronnés qui ont attentivement suivi et réfléchi par récrit sur leur travail, surtout les essais de la bien connue traductrice et traductologue roumaine Irina Mavrodin, nous essayons dans cet article d'atteindre un double objectif : de montrer l'importance des approches psychologiques à la traduction, d'une part, et de

rappeler la centralité de la subjectivité du traducteur dans son travail de traduction littéraire, d'autre part. C'est une notion clé, quoique peu explorée jusqu'il y a quelques années en traductologie, mais elle doit être mise en relation avec d'autres qui sont à l'heure actuelle au cœur de la recherche traductologique, comme la voix du traducteur et l'importance des émotions dans l'acte traductif. Une attention plus grande a été prêtée récemment aux émotions impliquées dans le processus de la traduction littéraire.

Centrée sur l'inconscient et ses rapports avec les autres instances de la vie psychique, la psychanalyse a été souvent appliquée à la littérature; une approche en termes psychanalytiques des traductions et du processus traductif n'a par conséquent rien de surprenant, ayant même le potentiel de faire révéler bien des aspects intéressants de la dynamique du traduire et de la complexité de son sujet créateur, le traducteur littéraire.

Freud considérait que les poètes et les philosophes avaient découvert l'inconscient avant lui, et que son mérite à lui réside dans le fait d'avoir donné la méthode d'étude de l'inconscient. Nombre de traducteurs – surtout littéraires – qui se sont penchés sur leur travail entrent certainement dans la catégorie des philosophes ayant essayé de percevoir le monde de l'inconscient.

Nous donnerons dans cet article l'exemple – qui peut s'avérer significatif et enrichir cette approche de la traduction – des réflexions de la traductrice roumaine Irina Mavrodin, qui a souvent exploré son monde intérieur à la recherche d'une praxiologie de la traduction. En plus, étant elle-même auteur et critique littéraire, la traductrice a une compréhension de l'intérieur de ce que l'on appelle le texte source, ou le texte de départ de la traduction, ce qui se reflète sans doute dans la qualité de ses traductions littéraires, dans le statut d'*oeuvre recréée* qu'elle réussit à assurer à ses traductions. Chercher les explications de

l'origine de l'oeuvre dans la zone de l'inconscient de l'écrivain, scruter les diverses strates de la personnalité créatrice sont des démarches où les célèbres concepts de *id*, *ego*, *super-ego* (*le ça*, *le moi* et *le surmoi*) ont toute leur place:

L'oeuvre est créée par un moi profond, secret, mythique, celui qui est exprimé dans toute sa complexité par le concept de *la main qui écrit*" (Mavrodin, 2001: 58, *c'est nous qui traduisons*).

Les questions qui servent de point de départ à notre réflexion théorique sont les suivantes:

- A quel point peut-on considérer que l'affirmation des psychanalystes et notamment la thèse de Lacan conformément à laquelle l'être humain est produit par le langage davantage qu'il ne le produit est à même d'avoir une application en traduction ?

- Quelle est la part de l'inconscient dans le travail du traducteur, surtout du traducteur littéraire, qui recrée une oeuvre dans la langue cible ?

- Si c'est l'homme qui est produit par le langage, et non pas inversement, le traducteur, et essentiellement le traducteur littéraire, est-il le produit de la langue dans laquelle il traduit ?

Dans un premier temps, nous nous proposons de survoler quelques approches psychologiques et psychanalytiques de la traduction qui nous paraissent pertinentes. Nous y intégrons également la position des traducteurs qui parlent de leur travail, avec l'exemple de l'un des traducteurs littéraires roumains les plus prolifiques et en même temps les plus préoccupés par la question.

Préoccupée ces dernières années par la problématique de la subjectivité du traducteur, encore peu théorisée en traductologie, nous considérons qu'elle peut être utilement explorée en suivant la voie de l'interdisciplinarité psychanalyse

(psychologie) – traductologie. Nous ferons, par conséquence, quelques précisions dans cette direction aussi, surtout dans la deuxième partie de l'article, où nous nous concentrons sur l'axe désigné par Mavrodin dans ses études sur *la main qui écrit* et le prolongeons en traductologie en essayant de l'intégrer aux recherches sur le travail du traducteur, avec les diverses strates de l'inconscient vers le conscient.

### **Du texte traduit vers le psychique du traducteur, un détour nécessaire**

Le bouleversement qu'a apporté en traductologie la prise en compte du sujet traducteur, par des études pionnières, telles celles de Berman, Meschonnic, Delisle ou Venuti, pour n'en citer que les noms les plus souvent mentionnés dans la littérature de spécialité, a rendu possibles des approches aussi diverses qu'enrichissantes de la traduction : le sujet traducteur est passé du statut d'anonyme un véritable objet d'étude. De sa biographie, son style, ses stratégies, jusqu'à ses émotions, maints détails peuvent devenir significatifs pour expliquer, justifier, soutenir, argumenter un projet de traduction. La traduction a commencé à intéresser aussi comme *traduire*, comme processus en train de se faire, comme *poétique et poïétique*, pour reprendre une dichotomie chère à Irina Mavrodin.

Les études de traductologie entrecroisent ainsi, peu à peu, les chemins de la psychologie et de la psychanalyse. Les traducteurs de nos jours, bien plus visibles et plus ouverts à la théorisation de leur propre travail, parlent souvent de la part de la subjectivité/ de l'inconscient impliquée dans leur travail.

Dans une très intéressante étude sur les liens qui unissent traductologie et psychanalyse, Boulanger, en suivant l'œuvre de Peraldi, attire l'attention sur quelques aspects qui méritent d'être approfondis ou au moins mis en relation avec des points de vue

des traducteurs qui se penchent sur leur travail et en extraient des « théories ». De manière intéressante, cette approche interdisciplinaire, quoique avec assez peu d'écho, a été explorée dès les années 80, Boulanger expliquant le rôle pionnier de Peraldi dans ce sens : dans une période où la traduction n'était pas encore approchée dans un angle multidisciplinaire et sa théorie même n'avait pas la dénomination de *traductologie*, le linguiste-psychanalyste a proposé un numéro thématique de la revue *Meta* dédiée à cette problématique.

Ainsi, un premier aspect qui nous paraît notable est la mise en exergue de la *forme* au lieu du *sens* :

Contre l'habitude de chercher le référent des mots signifie pour le psychanalyste qu'il s'affranchisse de l'emprise de la fonction d'échange du langage en prenant conscience du conditionnement acquis au signifié. Cela implique aussi la reconnaissance d'autres modes de captation de sens, telle l'écoute des signifiants, c'est-à-dire *la sensibilité à la matérialité sonore donc physique du langage* (Boulanger, 2009 : 734, *c'est nous qui soulignons*).

La traductologue Irina Mavrodin, qui avait l'expérience de la traduction des représentants du Nouveau Roman et des surréalistes, a constamment démontré, dans ses essais, l'impossibilité, pour certains textes, de se traduire sans une très attentive compréhension de la proximité ou même la superposition entre la *littérarité* et la *littéralité*. Que faire en traduction d'un poème comme ceux de Tzara, sinon essayer d'obtenir l'effet du texte qui va « *dans tous les sens* », en acceptant l'incohérence et le paradoxe qui fait que, en poésie, l'*obscurité* devient source de lumière, l'aberration source d'étonnement et finalement de joie ? Tout comme pour le poète, l'expérience de la traduction, sa pratique donc, est à l'origine des traductions réussies : si le poète,

selon Valéry, est conscient que le poème naît grâce à la main, par le plaisir matériel d'écrire, c'est d'autant plus vrai pour la traduction, obligatoirement liée au contact physique avec la feuille de papier (ou l'écran).

Une autre analogie intéressante pourrait être faite, selon nous, entre le poème comme objet matériel et la traduction qui a, elle aussi, une corporalité née d'une autre (p. 168). Ce sont des pulsions corporelles qui font partie, tel que l'apprécie Irina Mavrodin, de l'acte artistique même ; s'il est vrai que ce sont ces pulsions qui font la différence entre l'état de la non-crédation et celui de la création :

Elles peuvent induire un rythme, un mouvement, au fur et à mesure qu'elles se manifestent comme un désir, comme un « appétit », comme une « excitation » de faire, de créer (p. 169).

Il est tout à fait clair que sans ces pulsions, la traduction même n'existerait pas, sans ce lien particulier entre le traducteur et le texte original qu'il ressent tout d'abord dans le plaisir de la lecture, ensuite aussi dans le plaisir d'une lecture avisée, critique, qui assure le climat nécessaire à l'impulsion de le traduire

Les paradoxes sont cependant éclaircis dans des approches de ce type, vu que, tel que le souligne Boulanger (2009 : 749), en rappelant l'emprise du sujet écrivant par le langage :

Il n'y a rien de plus rassurant ni de plus contre-intuitif pour le corps traduisant que d'admettre que la parole ne reflète pas exactement ce qu'il veut lui faire dire parce qu'elle exprime autre chose qui lui échappe.

S'il est vrai que l'intérêt du psychanalyste Peraldi à la langue tient du côté du détail qui singularise et des « événements d'énonciation » comme les lapsus, le silence, les hésitations, on peut supposer que l'attention de l'analyste devrait se diriger en

traduction au niveau des unités où le sujet traduisant a marqué son passage, par différents moyens : distorsions, modulations, omissions. Appelés par certains traductologues (cf. Boulanger, 2009), en suivant Freud, des *lapsus translatandi*, ces modifications qui surgissent au niveau du texte cible peuvent être, à la limite, interprétées dans une perspective freudienne comme n'étant pas accidentels mais pourvus d'un sens. Ce sont, dans la perspective freudienne rappelée par Boulanger, des « actes psychiques sérieux, ayant un sens, produits par le concours ou, plutôt par l'opposition de deux intentions différentes » (740).

Un point de vue à retenir dans la perspective peraldienne, qui l'approche, selon Boulanger, de Meschonnic, et, selon nous, de Mavrodin, est la complémentarité permanente entre la théorie et la pratique. Si Meschonnic soutenait que c'est seulement dans l'empirique que se fait et se défait la théorie, Mavrodin définit la théorie même de la traduction comme une *pratico-théorie*, mouvement alterné entre déduction et induction :

Dans les cas les plus heureux, elle est en fait une pratico-théorie au sens que, à travers une démarche inductive, pratique, résultat de ce que l'on appelle couramment vocation, talent, elle bâtit sa propre théorie dont elle déduit sa propre pratique etc. etc., mouvement alterné qui, au long de l'activité de traduction, par un processus d'autorégulation spécifique à toute activité artistique en train de se dérouler, prend en même temps connaissance de soi, en se constituant en une théorie bâtie sur ce mouvement alterné inductif-déductif, déductif-inductif. (Mavrodin, 2006 : 80)

Un autre point sur lequel la réflexion mavrodiennienne pourrait intéresser est son insistance sur la capacité du traducteur de lire autrement, ou d'une manière privilégiée, le texte à traduire. Or, comme le souligne Boulanger, *traducteur et psychanalyste*

*doivent pouvoir lire autrement*. C'est ce que chaque traducteur réalise, avec sa lecture qu'est la traduction, et, surtout, avec son attention prêtée à la matérialité du texte. Le traducteur littéraire est, selon la traductologie, « un lecteur dont l'effort, *matérialisé* dans la transposition de l'œuvre d'une langue à l'autre, est le plus proche de l'idée que nous nous faisons de la lecture en tant qu'acte créateur ».

### ***La main qui écrit, hypostase de la subjectivité du traducteur***

Les réflexions théoriques d'Irina Mavrodin sur l'acte créateur en général, et sur l'acte de la traduction en particulier, accompagnent constamment son œuvre de traduction et s'entremêlent aux autres plans constitutifs de son activité : la poésie et la critique. Considérée comme un *possible modèle germinatif* pour la culture roumaine (cf. Bogdan Ghiu), cette œuvre ne cesse de surprendre, tout en restant assez peu connue, en particulier en dehors de la Roumanie, par sa profondeur et sa capacité de mettre en relation création originale et traduction, critique littéraire et autocritique de la traduction, écriture et lecture, arts poétiques des créateurs roumains et français.

Pour Mavrodin, l'espace de la littérature peut se définir aussi comme un lieu de l'invention et de la connaissance artistique, comme lieu d'institution de l'œuvre. Il s'agit d'un espace de l'imaginaire, du fantasmatique, où l'écrivain est asservi à l'exigence tracée par lui-même, celle de se mettre dans une relation privilégiée avec son œuvre ; une fois marqué le début de la création, c'est comme si on déclenchait un mécanisme obscur, qui obéit à ses propres lois et fonctionne comme si cela allait de soi. Ceci devient possible par l'intermédiaire de ce qu'elle appelle « la main qui écrit », une main qui semble fonctionner en dehors de la volonté de l'écrivain, qui paraît donc échapper à son contrôle. C'est que cette main obéit plutôt à un moi scriptural qui



agit différemment du moi biographique, écrivant comme dans un état de « transe » (p. 50-51). L'impersonnalisation créatrice, la main qui écrit indépendamment de la volonté du moi quotidien, semble être une constante qui définit de nombreux génies créateurs en France ou en Roumanie. La référence à l'intuition, au hasard, à l'inspiration du moment, qui revient souvent dans les discours des traducteurs sur leur travail de réécriture en traduction indique sans doute que, en traduction aussi, la « revebalisation » est un processus qui se soumet à *la main qui traduit*.

Essayant d'établir quelle serait la place du hasard dans la création artistique, Mavrodin n'hésite pas à chercher la réponse y compris du côté de la traduction littéraire, en prenant comme objet de réflexion critique sa propre traduction de Proust en roumain. La traduction littéraire s'inscrit de manière tout à fait naturelle dans la création artistique et est à même de révéler les « mystères » de la création, le regard du traducteur jeté sur lui-même n'étant en rien dépourvu d'importance par rapport à l'écrivain qui réfléchit sur son propre art.

Comme Freud le soutient, le mécanisme psychique est actionné par des pulsions ; le terme, correspondant à l'allemand *Treib*, est, de manière très intéressante, fréquemment utilisé en traductologie. Sans se superposer à l'instinct, il est à envisager comme un fragment d'activité, soutenu par une certaine force motrice.

*La main qui écrit*, concept exploité surtout par Blanchot, donne le titre de l'un des livres d'essais les plus appréciés d'Irina Mavrodin, où elle inclut également des réflexions sur ses expériences de traduction.

Partant de l'analyse des symboles inhérents aux deux mains, Mavrodin démontre que la Main de l'artiste fait rejoindre les hasards multiples, dispersés, au nœud unique de la Nécessité. Ainsi, la main gauche, situé du côté du cœur, véritable siège de l'affectivité, de l'imagination, du rêve, de tous les fantasmes et de

toutes les chimères de l'irrationnel, s'unit à la raison que représente la main droite. Le faire artistique surgit de la sorte par la possibilité de transgresser ces antinomies.

La main qui écrit peut être également vue dans la perspective tracée par T.S. Eliot et savamment analysée par la spécialiste roumaine comme une « impersonnalisation créatrice », à même de devenir un repère de jugement de la valeur de toute une œuvre. Ainsi, le moi auctorial peut être différemment éclairci et mis en relation avec le moi biographique. D'autre part, cette impersonnalisation est importante aussi dans le sens où, conformément à Eliot, une nouvelle œuvre d'art s'inscrit dans un ordre qu'il modifie et a des répercussions sur toutes les œuvres l'ayant précédée.

Dans cette perspective, traduire un chef-d'œuvre peut être vu comme un mouvement essentiel qui est à même de modifier tout un système culturel, vu que le passé peut être modifié par le présent.

Le rôle du traducteur littéraire dans ce contexte est ainsi essentiel, et, s'il en a pleinement la conscience il est dans la position de *renoncer à son propre moi*, de s'annuler comme personnalité, afin de servir l'art, au profit donc de quelque chose qui dépasse cette existence purement individuelle. Dans la même lignée, dans le cas plus concret de la création de poésie – et c'est d'autant plus valable pour la traduction de poésie – l'auteur, et donc le traducteur, est censé se défaire des émotions, se détacher de sa personnalité.

Se libérer de sa personnalité équivaut donc, paradoxalement, à devenir conscient de l'acte de la création ; ceci est d'autant plus visible dans le processus traductif où ce mouvement est en fait double, selon nous : on prend distance par rapport à l'auteur de l'original et l'on se libère de sa propre

personnalité afin de se mettre au service du monument d'art que l'on recrée en traduisant.

L'œuvre-phare pour l'activité de traductrice d'Irina Mavrodin, *A la recherche du temps perdu*, est à la fois à l'origine de ses plus intéressantes réflexions sur le processus traductif, sur le statut du traducteur et les « affres » de ce travail de recréation, où il faut résoudre l'antagonisme inhérent des langues, systèmes littéraires mais également entre le moi-créateur de l'original et le moi-créateur de la traduction.

Nous avons mentionné ci-dessous l'erreur et le jeu comme pistes d'analyse intéressantes pour le psychique du traducteur. L'erreur est associée, parfois, y compris dans le cas des créateurs de génie, au hasard, pouvant être vu même comme un véritable don de celui-ci. Il faut souvent se laisser faire, se laisser aller, pour que le hasard agisse et les mots aient eux-mêmes l'initiative. Savoir intégrer le hasard dans son travail, en tant que nécessité, revient à reconnaître à la main qui écrit sa raison d'être. C'est une main qui, comme l'apprécie Irina Mavrodin, représente le siège du cœur et de l'esprit, avec toutes les couches du conscient et de l'inconscient :

(In)formée par la sensation, l'intelligence, l'affectivité, l'imagination et le hasard (dont l'ordre et la proportion varient d'un créateur à un autre), la main est l'organe visible du travail créateur, mais c'est également elle qui fait les jeux. C'est elle qui établit les règles du jeu, qui entre dans le jeu, le dirige et s'y soumet à la fois, limitant de la sorte de plus en plus la série des probabilités, des possibilités (des termes synonymes chez les auteurs de spécialité), se laissant de plus en plus modelée, à son tour, par son propre travail, sa propre création, son propre jeu. Dans l'acte artistique, il n'y a aucun antagonisme entre le travail et le jeu. (2002 : 114).

Le jeu est également présent dans les réflexions d'Irina Mavrodin sur la traduction et c'est aussi un nœud important dans les problématiques abordées par les traductologues ces derniers temps.

La main qui écrit est définie, métaphoriquement, dans l'essai mavroдинien comme la main du destin qui écrit et se décrit constamment l'étonnement.

Si le traducteur est moins sujet qu'objet de sa propre main, l'effet de son travail est souvent l'étonnement. Il s'agit d'un ingrédient important de la traduction pour celui qui recrée, de sa main devenue celle d'un autre, une œuvre conçue par un autre qui passe, ainsi, le cap d'une culture différente. Le texte placé en guise de préface à la traduction roumaine de *Swann* est un exemple très intéressant de paratexte du traducteur organisé selon une rhétorique originale, car la traductrice s'analyse en prenant ses distances par rapport à son travail une fois achevé, par des lunettes qui, tantôt transparentes, tantôt opaques, essaient de faire réfléchir, dans toute sa complexité, le moi du traducteur-créateur, y compris dans ses couches les plus profondes, celles de l'inconscient.

De manière suggestive, cette étude est incluse dans plusieurs des volumes d'essais d'Irina Mavrodin, y compris dans celui qui nous a préoccupée jusqu'ici, *La main qui écrit*, étant le seul dans cette série d'essais critiques destiné à la traduction. C'est un geste significatif pour la traductologie mavroдинienne, qui est en fait un acte critique, parfaitement analogue à la critique littéraire.

La main qui écrit est, ainsi, dans la même mesure, la main qui traduit, et tout ce qui est valable au sujet du hasard intégré dans la création en tant que telle l'est aussi dans le cas des traductions littéraires des chefs-d'œuvre définitoires de la littérature universelle, tel *A la recherche du temps perdu*.

Essayant de se situer par rapport à l'original traduit, Irina Mavrodin parle d'une zone de *connaissance non pas logiquement discursivée mais d'une connaissance de type sensoriel, qui est immédiate et globale*. Le parcours effectif du texte est décrit par l'intermédiaire de plusieurs métaphores, et c'est l'occasion de parler également des émotions du traducteur, dont la traductrice semble essayer, probablement selon la formule de Valéry, de se détacher : une fois avoir réussi à se débrouiller dans la haie de la phrase proustienne, le traducteur voit son *désespoir tourner dans la joie d'arriver dans le pré bien vert du point*, qui annonce *le supplice et l'extase promis par la phrase suivante* (p. 141-142, N.T.)

Le premier état du traducteur est de l'ordre des sens, des affects, et non pas de la raison ; ce n'est qu'après qu'il va essayer de dominer son état de surprise, d'étonnement absolu devant ce texte qu'il doit recréer. C'est cependant une étape essentielle, qui permet l'entrée dans le jeu et la vue de l'intérieur.

A l'étape de la parution, du troisième volume de la série, *Guermantes*, le bilan fait par la traductrice est rendu presque dans les mêmes termes : page 150, on déclare que l'étonnement persiste, à côté du plaisir sensoriel, de la matérialité voluptueuse du contact avec le texte proustien. La traduction de Proust, vue telle une infinie ascension de la montagne, devient, pour la traductrice, un événement du plan de la nécessité intérieure.

### **En guise de conclusion**

Pour paraphraser Valéry, qui appliquait l'affirmation à l'artiste, le traducteur *serait peu de chose, s'il n'était pas le jouet de ce qu'il faisait*. Se situant, de par la nature de son travail, dans une position intermédiaire, il doit savoir incarner cet esprit créateur flottant entre deux œuvres, celle de l'original et celle en train de se faire, se laisser faire/ séduire par le texte de départ et se mettre

par la suite dans la position du créateur pour recréer, dans sa langue, le plaisir d'un texte avec, idéalement, la même valeur. Comme dans tout faire créateur, l'intellect est constamment mêlé à la sensibilité dans le processus de la traduction, et la référence constante des traducteurs à leurs émotions lorsqu'ils parlent de leur travail effectif de traduction est une preuve dans ce sens. Le traducteur littéraire, par la relation particulière qu'il entretient avec le texte de départ incarne, souvent, l'être humain qui n'est jamais pleinement maître de sa parole, divisé comme il est entre texte source texte cible, entre les multiples lectures et versions possibles, main traduisante plutôt que sujet traducteur.

### **Bibliographie**

- BOULANGER, Pier-Pascale (2009): „Quand la psychanalyse entre dans la traduction”, in *Meta. Translators' Journal*, vol. 54, p. 733-752.
- FREUD, Sigmund (2014): *Despre psihanaliză*, Traducere de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei.
- FREUD, Sigmund (2006): *Opere. Psihopatologia vieții cotidiene (despre uitare, greșeala de vorbire, apucarea greșită a unui obiect, superstiție și eroare)*, Traducere de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei.
- FREUD, Sigmund (1980): *Scrieri despre literatură și artă*, traducere și note de Vasile Dem. Zamfirescu, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers.
- HEWSON, Lance (2011): « Eloge de la subjectivité », in *Atelier de traduction*, hors-série, p. 13-33.
- MAVRODIN, Irina (1994/2002): *Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului*, București, EST.
- MAVRODIN, Irina (2001): *Cvadratura cercului*, București, Editura Eminescu.

- MAVRODIN, Irina (2006/): *Fragmentarium Irina Mavrodin. Une pratico-théorie de la traduction en dix fragments*, in *Atelier de traduction*, 18, traduit du roumain par Cristina-Maria Drahta, p. 133-140.
- MESCHONNIC, Henri (1999) : *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.