



HAL
open science

Rouges : une exploration du tiers espace de l'écriture traductive à travers Anne Carson et son *Autobiography of Red*

Pauline Jacon

► **To cite this version:**

Pauline Jacon. Rouges : une exploration du tiers espace de l'écriture traductive à travers Anne Carson et son *Autobiography of Red*. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030058 . tel-04563979

HAL Id: tel-04563979

<https://theses.hal.science/tel-04563979>

Submitted on 30 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

ED 622 Sciences du Langage (traductologie)
EA 7345 - CLESTHIA, Langages, systèmes, discours

Thèse de doctorat en traductologie

Pauline JACCON

**ROUGES : UNE EXPLORATION DU TIERS ESPACE
DE L'ÉCRITURE TRADUCTIVE À TRAVERS ANNE
CARSON ET SON *AUTOBIOGRAPHY OF RED***

Thèse dirigée par
Mme Isabelle COLLOMBAT et Mme Isabelle ALFANDARY

Soutenue le 24 septembre 2022

Jury :

M. Vincent BROQUA, Professeur, Université Paris 8 (rapporteur)

M. Antoine CAZÉ, Professeur, Université Paris Diderot (rapporteur)

M. Axel NESME, Professeur, Université Lumière Lyon 2

Mme Isabelle ALFANDARY, Professeure, Université Paris Sorbonne Nouvelle

Mme Isabelle COLLOMBAT, Professeure, Université Paris Sorbonne Nouvelle

Cette thèse est rédigée au féminin neutre

Rouges : une exploration du tiers espace de l'écriture traductive à travers Anne Carson et son *Autobiography of Red*

L'écriture, en traduction, se déroule dans un espace de création tout particulier : un entre-deux, situé entre source et cible, lecture et écriture, signification et interprétation, décentré et dynamique. La présente thèse se consacre à l'exploration théorique, créative et phénoménologique de cet espace, qu'elle définit comme un tiers espace. Pour engager cette exploration et l'illustrer, elle examine le processus créatif d'Anne Carson, dont les travaux littéraires comme traductifs caractérisent l'hybridité polyphonique de l'écriture traductive, et notamment son *Autobiography of Red*, qui en exemplifie les procédés.

En accord avec les principes de la recherche-crédation, qui promeut une approche phénoménologique et heuristique de la recherche ainsi que la formativité inhérente à la création entreprise par la chercheuse-artiste, cette thèse s'articule en trois parties, représentant chacune une approche différente du tiers espace de l'écriture traductive. En premier lieu, il est défini de façon théorique, en dialogue avec le corpus d'Anne Carson ; il est ensuite mis en pratique par la traduction intégrale d'*Autobiography of Red*, contenue dans ce volume ; enfin, il est examiné de façon réflexive et personnelle dans un *Carnet de traduction* destiné à mettre en scène, par le biais de l'écriture créative et de l'autofiction, l'expérience de traduction et la pensée qui l'a accompagnée. Ce cheminement permet de redéfinir l'écriture en traduction comme une pratique littéraire à part entière, sous-tendue par une pensée herméneutique propre et source de formativité artistique, linguistique, et ontologique.

Mots-clefs : recherche-crédation, écriture créative, poésie américaine, traductologie, transcrédation, littérature américaine 20^e siècle, Anne Carson (1950–...), *Autobiography of Red*, Éros

Reds: Exploring the Third Space of Translational Writing through Anne Carson and her *Autobiography of Red*

Writing, in translation, happens in a unique creative space: an in-between, decentered and dynamic, developing between source and target, reading and writing, meaning and interpretation. This PhD thesis aims to explore that space—which it comes to define as a third space—from a theoretical, creative, and phenomenological standpoint. To pursue and illustrate said exploration, it examines Anne Carson's markedly translational creative process throughout both her literary and translational works, with a focus on *Autobiography of Red*, which exemplifies the polyphonic hybridity of translational writing.

Research-creation-based methodology encourages phenomenological and heuristic approaches to academic research, and identifies the formativeness of autoreflexive creation. As a research-creation work, and in accordance with these principles, this thesis is structured around three parts that all represent a different approach to the third space of translational writing. By way of a case-study of Anne Carson's body of works, the first part delineates the concept of a translational third space theoretically; this third space is then experienced creatively, through the translation in French of *Autobiography of Red*, featured in its entirety. Finally, the third space is examined subjectively in a *Translation Notebook* that merges creative writing and autotheory in order to perform the translational experience and its thought processes. This threefold exploration allows for a redefinition of writing in translation as a literary practice in its own right, as well as a fully-fledged hermeneutical thinking structure, both of which lead to artistic, linguistic, and ontological formativeness.

Keywords: Research-creation, Creative Writing, American Poetry, Translation Studies, Transcreation, American Literature (20th Century), Anne Carson (1950–...), *Autobiography of Red*, Eros

REMERCIEMENTS

J'ai eu la chance, au cours de cette thèse, de bénéficier de beaucoup de soutien, sans lequel ma recherche n'aurait pas été possible. Je tiens d'abord à remercier mes directrices de recherche, Isabelle Alfandary et Isabelle Collombat, dont les conseils avisés m'ont aidée à approfondir ma recherche sans pour autant brider sa créativité. Merci d'avoir compris mon projet avant qu'il ne prenne forme, et d'avoir encouragé sa forme lorsqu'elle a émergé.

Merci, également, à Antoine Cazé et Clóna Ní Riordain pour leur suivi annuel : vos encouragements et vos questionnements ont stimulé nombre de mes avancées ; et aux membres des unités de recherche de CLESTHIA et PRISMES, particulièrement l'équipe de recherche 19-21 : Modernités Critiques, dont les travaux m'ont régulièrement aiguillée dans mes recherches. Merci aussi à Céline Thurel et Hélène Josse de la Gorce, pour m'avoir appris à enseigner et à apprendre constamment de l'enseignement ; votre exceptionnelle pédagogie est une inspiration. Enfin, je suis très reconnaissante à Vincent Broqua, Antoine Cazé et Axel Nesme d'avoir accepté de faire partie de mon jury.

Ce sont d'abord les leçons et les riches conversations engagées avec l'équipe de traductologie de l'Université d'Édimbourg qui m'ont menée au doctorat. To Charlotte Bosseaux, Şebnem Susam-Sarajeva et Hephzibah Israel, thank you always for leading me down the right path. My work is imbued with your influence.

Puisque lire de la poésie ne nourrit que rarement sa personne, je n'aurai pas pu mener ce projet à bien sans l'aide de mes employeuses. Un grand merci à Rosa Périer, qui m'a fait confiance la première, et m'a inculqué par la même occasion les vertus de l'autodiscipline ; et à Sarah Sellam, grâce à qui je peux vivre de la traduction littéraire.

Beaucoup d'autrices ont éclairé ma réflexion pendant ces années de recherches. Par soucis de concision, je n'en citerai néanmoins que trois : merci, bien sûr, à Anne Carson, pour tout l'enrichissement que m'apporte son écriture. I am also grateful to my dear friend, Louis A. Ruprecht, whose brilliant analyses have shone a light on many of my still-obscure ideas; your support and conversation is a constant source of joy. Finally, thank you to Malin Rydén, whose

works break all the norms that need breaking, and who teaches me to write better and think further.

Un paragraphe ne suffira pas à exprimer ma gratitude envers mes très proches, mais je terminerai tout de même en disant – merci infiniment à mes parents, pour *tout* – pour m’avoir laissé choisir, m’avoir soutenue, m’avoir fait lire et plus tard m’avoir lue. Merci à ma famille – mes grands-parents, Magali, Jean-Claude, Maxime, Carla, et Ferial, pour leur soutien et toutes les formes qu’ont pris leurs encouragements. Merci à Adrien, dont l’esprit fait toujours bouillonner le mien. To Kendall, for the loveliest cheerleading, thank you, this way and that way. Enfin, merci mille fois à Mélanie, qui chaque jour a épaulé cette thèse d’une épaule en acier trempé, patience d’ange à l’appui ; et à elle, à Louis, Klervi, Juliette et Antoine, pour leur affection, leur pensée, leur très précieuse présence.

L’expérience de cette thèse m’a souvent inculqué que la création et la réflexion étaient d’autant plus riches de n’être pas exclusivement à soi, car c’est en dialogue avec l’autre que l’on pense et que l’on crée. Ainsi, cette thèse est à chacun d’entre vous. Elle est *de* vous. Elle ne serait rien sans ce que vous avez eu la générosité de m’offrir, et je vous suis très reconnaissante de m’avoir guidée à travers elle.

SOMMAIRE

| | |
|--|------------|
| Introduction..... | 9 |
| Chapitre zéro : le cadre..... | 21 |
| <i>L'autrice et son corpus</i> | 22 |
| <i>Le choix de la recherche-création</i> | 36 |
| <i>Trois espaces de recherche-création</i> | 45 |
| PARTIE I : PREMIER ESPACE..... | 55 |
| Chapitre un : la poursuite..... | 56 |
| <i>Désir en mouvement(s)</i> | 57 |
| <i>Tendre vers l'autre</i> | 65 |
| <i> rotique de l'écriture traductive</i> | 71 |
| <i>Le tremplin</i> | 82 |
| <i>La transformation par l'interaction</i> | 87 |
| <i>Le rouge, métaphore de la traduction</i> | 97 |
| Chapitre deux : le décentrement..... | 102 |
| <i>Trois sources caractéristiques</i> | 104 |
| <i>Libido credendi</i> | 108 |
| <i>La Décréation carsonienne</i> | 116 |
| <i>Décentrement et traductivité</i> | 124 |
| <i>Au-delà du centre</i> | 131 |
| <i>Jusqu'à l'entrée du tiers espace</i> | 134 |
| Chapitre trois : le tiers espace..... | 142 |
| <i>Le soi écrivant</i> | 144 |
| <i>Le mot rouge</i> | 153 |
| <i>Triangulation</i> | 164 |
| <i>Le tiers espace de l'écriture traductive</i> | 179 |
| PARTIE II : TIERS ESPACE [NON INCLUS EN ACCÈS PUBLIC] | 194 |
| <i>Autobiographie du rouge</i> | 195 |

| | |
|--|------------|
| <i>La viande rouge : et qu'est-ce qu'il a changé, Stésichore ?</i> | 197 |
| <i>La viande rouge : fragments de Stésichore</i> | 201 |
| <i>Appendice A</i> | 208 |
| <i>Appendice B</i> | 209 |
| <i>Appendice C</i> | 210 |
| <i>Autobiographie du rouge : une romance</i> | 214 |
| <i>Entretien</i> | 364 |
| PARTIE III : DEUXIÈME ESPACE | 368 |
| Carnet de traduction | 370 |
| 2022 | 371 |
| 2017 | 392 |
| 2007 | 413 |
| 1997 | 446 |
| 2003 | 481 |
| 1847 | 505 |
| Conclusion | 522 |
| Bibliographie | 536 |
| ANNEXES | 555 |
| Annexe A – <i>La Géryonide</i> et autres fragments | 556 |
| Annexe B – Extraits d' <i>Autobiographie of Red</i> | 569 |
| Annexe C – Tiroir des brouillons | 587 |

INTRODUCTION

Si l'on veut prêter à la traduction une spatialité idéelle, il est facile de la situer dans l'entre-deux. La traduction se déroule entre lecture et écriture, entre source et cible, entre deux langues, deux cultures, deux voix, suspendue dans la traversée de la signification. Avec la pratique de la traduction, cette spatialité se précise : Walter Benjamin la positionne « outside [of the language forest], facing the wooded ridge » (Benjamin / Zohn 1992 : 76), et Anne Carson à l'orée d'une autre chair, « in between a body and its shadow » (Carson 1996 : 1). La traduction se ressent comme décentrée. Elle existe à la marge de quelque chose. Dans l'entre-deux de la traduction, une nouvelle intuition émerge : celle d'un autre espace, délivré de toute dichotomie binaire ; un espace de création, de convergence et de mouvement. Cette thèse se propose d'explorer cet espace.

Avant d'expliquer le concept d'espace créatif, il convient de définir la traduction comme création. Dans son article sur les formes créatives de la traduction, Lucía Aranda résume bien la caractéristique transformative de la pratique traductive :

A translator's creativity is an essential element in the translation process as it incorporates "the original's mode of signification" [Benjamin 1992: 79¹] and reconciles what might seem conflicting notions: fidelity and freedom. Translations undo the original [de Man 1986²] and in their rewriting require freedom to deal with the linguistic uniqueness of the source and target languages. (Aranda 2009 : 24)

Le passage d'une langue à l'autre requiert une déconstruction³ du texte-source afin de le reformer dans la langue cible. Déconstruire, en traduction, cela signifie à la fois détacher,

¹ Aranda utilise la même source que la mienne, soit (Benjamin / Zohn 1992) dans la bibliographie de cette thèse. De mon côté, je lis et cite Benjamin en anglais dans cette thèse car c'est aussi cette source qu'utilise Anne Carson.

² Aranda cite l'ouvrage du théoricien post-structuraliste de la déconstruction Paul De Man, dans De Man, P. (1986) *The Resistance to Theory*, University of Minnesota : Minneapolis.

³ On peut rapprocher cette nécessité de déconstruction des recherches sur la « déverbalisation » proposées par la théorie interprétative de la traduction : ainsi, selon Marianne Lederer, « le sens prend pour point d'appui les signes linguistiques mais, une fois constitué, il s'en détache et subsiste dans la

démanteler, débâter, disséquer le sens pour le reconstruire dans un nouveau texte ; mais c'est aussi la déconstruction au sens derridien (Derrida 1972), c'est-à-dire aplanir la binarité hiérarchique traditionnellement opérée entre texte-source et texte-cible pour mieux recréer *les* sens du texte.

Ces déconstructions sont interprétatives, donc subjectives. Elles exigent une prise de position : par exemple, Aranda, dans cette citation, mentionne la fidélité et la liberté comme des notions évidentes, mais nous verrons que ces conceptions idéologiques sont aussi individuelles que la lecture du texte-source. La traduction est impulsée par des transformations fondamentales : celle de l'écriture de la traductrice au prisme de la voix de l'autrice, celle du texte-source que la traductrice produira dans l'expérience de ce cycle transformatif ; celle, aussi, du rapport au langage de la traductrice. La traduction dépasse donc le modèle du transfert de source à cible. Son mouvement n'est ni linéaire, ni unilatéral ; il est cyclique.

La traduction est une création : elle crée donc quelque chose de nouveau. Pourtant, la traductologie a tendance à se focaliser sur la perte en traduction. La perte serait une fatalité, déterminée d'une part par l'échec du langage⁴, et d'autre part car la traductrice elle-même fait obstacle à l'équivalence, puisque son interprétation ne serait jamais qu'une imitation et une limitation du texte-source. De fait : si les langues ne se correspondent pas, alors la traduction implique une interprétation subjective de la traductrice. Selon Eugène Nida (Venuti 1995 : 127) et de nombreux traductologues après lui, le rôle de la traductrice est de traduire une équivalence

mémoire un temps plus ou moins long à l'état non verbal » car « s'il existe bien dans le cerveau une aire du langage, la pensée, les idées circulent dans des circuits neuroniques qui, bien que liés à cette aire du langage, ne se confondent pas avec elle. » (Lederer 2016 : 12). Ainsi, l'interprétation d'une phrase ou d'un mot existe en parallèle du langage qui l'exprime.

⁴ Dans *The Task of the Translator*, Walter Benjamin démontre qu'aucune traduction ne peut exister si elle veut être à l'image de sa source, car les langues ne peuvent se correspondre. Une équivalence linguistique est impossible. Chercher à recréer le sens exact est un effort illusoire, car le sens est en constant renouvellement. Au contraire, ce que la traduction révèle est la possibilité d'accéder à une langue plus pure, plus expressive – une possibilité elle-même inatteignable, car « all suprahistorical kinship of languages rests in the intention underlying each language as a whole—an intention, however, which no single language can attain by itself but which is realized only by the totality of their intentions supplementing each other: pure language. » (Benjamin / Zohn 1992 : 74). La traductrice ressort néanmoins de son activité de traduction avec une conscience accrue des relations et des affinités entre les langues, et donc enrichit sa propre langue.

aussi proche du texte que possible. Cette définition de « l'équivalence » change de théoricienne en théoricienne, selon qu'elles se positionnent par exemple, comme Nida, en faveur d'une équivalence de l'effet du texte à destination d'un public défini qui ne devrait pas « sentir » la traduction, ou, au contraire, comme Lawrence Venuti, qui déplore la stratégie d'une traduction « naturelle », laquelle est selon lui une « illusion » destinée à fournir au lectorat « the narcissistic experience of recognising their own culture in a cultural other » (Venuti 1995 : 15) plutôt que la richesse interculturelle des langues. Aussi opposées soient-elles, ces théories s'accordent sur un point : la créativité de la traductrice doit être limitée au nom de sa « fidélité ». Il faut rester près du texte, et cette proximité est linguistique. La traductrice doit viser la transparence afin de *perdre* le moins possible du texte-source. La perte en traduction est donc supposément liée à la subjectivité de la traductrice et, dans ce cas-là, la traduction est dépeinte, ainsi que le déplore Kate Briggs, comme « the most selfless art, [...] involving, apparently, the least of the practitioner's own self » (Briggs 2017 : 63).

Cette contrainte du travail traductif se fonde en grande partie sur la sacralisation du texte-source. Comme l'explique Theo Hermans, la notion d'équivalence est une construction basée sur le statut : une traduction sera considérée comme « correcte » si elle est authentifiée par les critiques ou, mieux encore, par l'auteur-source, qui a toute autorité sur la valeur de la traduction parce que la traduction est souvent considérée comme une dérivation (Hermans 2007). De fait, la méthode d'analyse la plus prisée en traductologie et en littérature comparée reste l'étude comparative et contrastive du produit fini de la traduction par rapport à son œuvre-source (Baker 2000 : 242). Kate Briggs, dans *This Little Art*, illustre la sacralisation du texte et de l'auteur-sources avec un très bon exemple :

[My student] gave the group an original piece of writing and its translation, but had privately made them swap places. So what we read was an excerpt of a novel originally published in English but presented to us as if it were a translation from the French. Everyone was predictably critical of the English (in other words the original [presented as the translation]), finding it to be in different ways poorly written, misjudged, mistaken with regards to the rightness of the French (which was actually the translation). (Briggs 2017 : 43)

Les étudiantes se rétractent lorsque la ruse est révélée, mais il est trop tard. Leur attitude démontre ce qu'Hermans décrit dans *The Conference of the Tongues* : la traduction n'est pas jugée pour sa qualité littéraire intrinsèque, mais plutôt positionnée comme un reflet déformant du texte-source, secondaire et accessoire.

Identifier un espace spécifique de création pour la traduction prend le contrepied de cette perspective. Ma recherche doctorale jette son regard dans la direction opposée à la critique contrastive de la source et de la cible : je veux me concentrer sur le moment de la création, pendant lequel l'écriture traductive émerge. La traduction y est un art, un gain, et l'outil épistémologique d'une étude ontologique que littéraire.

Le gain, en traduction, est multiple. C'est, bien sûr, un gain culturel : la traduction garantit la pérennité du voyage des textes, des cultures, et le dialogue des écritures. C'est un gain littéraire : le texte-cible, puisqu'il est reconstruit, est un nouveau texte. C'est un gain herméneutique : le texte-cible, puisqu'il est reconstruit par une autre autrice que son autrice-source et dans une autre langue que sa langue-source, est enrichi de nouvelles pellicules de sens et d'expression. Il y a, dans le produit de la traduction, une expansion de sa signification et un métacommentaire du texte qui le précède. Le texte-source est enrichi d'avoir été traduit. Même la « perte » – *surtout* la perte – que l'on déplore en traduction est catalyseuse d'un gain créatif. L'intraduisible fait tremplin à l'expérimentation et à l'enrichissement de la langue et de l'écriture. En rencontrant l'obstacle, la traductrice découvre la limite de sa propre expression et, dans le même mouvement, cherche à la défier. La contrainte engendre le dépassement. Comme le rappelle Geneviève Robichaud dans sa thèse sur la poétique traductive :

Translation demands invention. Anyone who has ever tried his or her hand at a translative exercise will know that translation is not an answer to the translatability of an original. The most challenging aspect of translation, in fact, is working beyond aporias, beyond those moments of impasse where differences among languages forge new relationships to language(s). (Robichaud 2018 : 4)

La traduction est un art exploratoire : elle exige de ses praticiennes une innovation constante de leur écriture et de leur usage langagier. Il faut voir où sa propre langue s'arrête, et la forcer à aller un peu plus loin, à la rencontre de la langue-source. J'affirmais plus tôt que la traduction soulignait la marge : c'est aussi par elle que la marge est subvertie, car l'exercice de la traduction mène la traductrice à définir ses propres contraintes pour mieux les dépasser.

Ce dépassement intervient dans un tiers espace. Le tiers espace est révélé par la nécessité du dépassement. C'est ce qu'explique Anne Carson quinze ans après avoir décrit sa pratique traductive comme la tentative de s'immiscer entre un corps et son ombre. Dans son essai *On the Right to Remain Silent*, elle verbalise plus précisément le sentiment d'un espace cognitif nouveau et spécifiquement traductif :

Most of us, given a choice between chaos and naming, between catastrophe and cliché, would choose naming. Most of us see this as a zero-sum game—as if there were no third place to be: something without a name is commonly thought not to exist. And here is where we may be able to discern the benevolence of the untranslatable. Translation is a practice, a strategy, or what Hölderlin calls “a salutary gymnastics of the mind”, that does seem to give us a third place to be. (Carson 2013 : 26)

Ainsi, après des années à pratiquer et réfléchir la traduction, Carson en vient à la situer dans un espace créatif qui est une alternative à toute forme de pensée binaire : un tiers espace, encore innomé, mais qui inclut à la fois le geste écrivain (« a practice »), sa réflexivité (« a strategy »), son mouvement (« a gymnastics of the mind ») et son impact existentiel sur le sujet-traduisant (« a place to be »). Ma thèse propose donc, en dialogue avec les travaux et le processus créatif d'Anne Carson, d'explorer ce tiers espace encore indéfini. Pour ce faire, j'ai mené un projet de recherche-crédation. La pensée et la pratique traductives de Carson jetteront les bases et les contraintes qui guideront mon travail. Mon analyse, néanmoins, se veut autoréflexive. Il s'agit d'étudier, mais aussi de dépasser ces sources. L'exploration d'un tiers espace traductif ne dépend donc pas uniquement d'un commentaire herméneutique des travaux d'Anne Carson, mais aussi d'une pratique de la traduction et d'une étude de son processus et de son produit, en accord avec les principes de la recherche-crédation.

Mon intérêt pour la traduction en tant qu'écriture créative s'est cristallisé à la lecture des travaux d'Anne Carson, justement car ils m'ont donné conscience, à l'époque où je lisais encore ses traductions sans formation traductologique, de l'impact de la traductrice sur un texte traduit. En lisant de façon non informée, il arrive souvent que l'on ne « sente » pas la traduction. La traduction est discrète sur le marché du livre : annoncée, dans la majorité des cas, sur la page de garde plutôt qu'en couverture, elle est souvent régie par le confort et le divertissement de la lectrice. Ainsi, la lectrice lira le texte comme s'il venait directement de l'autrice-source, et comme s'il avait été écrit dans la langue-cible, sans réfléchir l'omniprésence active de la traductrice dans le texte avec lequel elle interagit. Et pourtant, comme le rappelle Mona Baker :

If translation is a creative activity, as I believe it is, then translators cannot simply be “reproducing” what they find in the source text—somewhere along the line each translator must be leaving a personal imprint on the new text. (Baker 2000 : 262).

Cette « personal imprint », que Theo Hermans appelle très justement une « signature » (Hermans 1996), est extrêmement prononcée dans les traductions d'Anne Carson. La présence de la traductrice ne peut pas être ignorée. Anne Carson utilise des stratégies de traduction audacieuses et exubérantes. Elle brise le quatrième mur tacite de la traduction en utilisant, par exemple, les anachronismes, les marques de l'adaptation, la coupure ou le foisonnement. Elle manipule aussi la tradition du paratexte traductif (par exemple, une note de traduction au début d'un texte pour justifier de sa stratégie, ou les notes de bas de page pour expliciter une nuance culturelle) et la transforme en geste créatif : on retrouvera notamment une note de traduction sous forme de poème introductif dans *Bakkhai* (Euripide / Carson 2017), et un carnet de lecture conversationnel à la place des références de traduction dans *If Not, Winter* (Carson 2002).

Anne Carson est une artiste intergénérique. Ses traductions sont iconoclastes, mais son rapport à la traduction ne s'arrête pas à la frontière de l'exercice traductif formel. La traduction imprègne tous ses travaux. Elle est traitée comme un genre à part entière, comme un art distinct, au même titre que le dessin, la musique, la performance déclamatoire, le collage, l'essai

académique et l'écriture purement auctoriale. Anne Carson fait dialoguer ces techniques avec aisance. Qui plus est, puisque ses œuvres gravitent thématiquement autour de la langue, de son pouvoir et de ses échecs, la traduction⁵ y occupe une place centrale. Carson décline la traduction sous de nombreuses formes innovantes qui lui permettent de défier les limites traditionnelles que l'on prête habituellement à la pratique traductive. Ainsi, la traduction est mise au service de l'herméneutique ou du commentaire linguistique, mais on la retrouve aussi dans l'appropriation des citations ou des figures d'autrices, dans l'écriture auctoriale lorsque l'intertextualité est assumée – réponses à des textes précis, réincarnation d'autrices comme personnages de poèmes, pastiches... –, dans des exercices de transcréation, et bien sûr, dans la traduction propre, la traduction intersémiotique et la traduction créative.

Carson utilise la traduction comme méta-art. Cet état de fait est matérialisé dans *Autobiography of Red*, qui représente donc un vecteur parfait pour l'exploration du tiers espace de la traduction. C'est sur *Autobiography of Red* que je concentrerai tout particulièrement mon étude, et c'est cette œuvre hybride, à la fois traductive et auctoriale, que je traduis à mon tour dans cette thèse. Comme une traduction, ma thèse est un entretien pratique et théorique avec les techniques qu'elle met en avant, ainsi qu'un hommage à ses sources. Elle est née d'interrogations que l'œuvre carsonienne a d'abord entraînées, puis aidé à éclairer. Car si l'on considère la traduction comme une pratique artistique à part entière, un état et un espace créatifs, plutôt qu'une pratique dérivative, alors comment la redéfinir ? Quels sont ses caractéristiques, ses techniques, ses apports ? Quels sont ses processus cognitifs ?

À ces premières questions se sont ajoutées, au fur et à mesure de l'expérience de cette thèse, des considérations plus précises, stimulées par la perspective de la recherche-crédation. Opter pour une thèse de recherche-crédation signifie que la chercheuse-artiste s'engage dans une démarche pratique et réflexive d'autoformation. La réflexivité exige un positionnement et une intervention clairs au sein du projet. Elle suppose aussi une évolution constante de l'interprétation (théorique ou pratique) d'un texte : avant, pendant, et après la création. Avec

⁵ Je parle ici de la traduction dans son sens le plus large : intralinguale, interlinguale and intersémiotique (Jakobson 1959 : 233), transcréation, et même réécriture.

l'évolution de ma perspective, inhérente au cycle de recherche-crédation, j'en suis aussi venue à m'interroger sur le rôle de la subjectivité de la traductrice. Plutôt que de la considérer comme une limite, j'ai vécu cette subjectivité comme un tremplin. De cette réalisation ont résulté de nouveaux questionnements : comment exprimer les processus cognitifs d'une traductrice – que se passe-t-il pendant la traduction ? Comment et pourquoi la subjectivité de la traduction peut-elle devenir l'outil du gain traductif plutôt que l'instrument de la perte ? Quelle écriture émerge de la traduction ? Quelles révélations créatives, linguistiques et ontologiques engendre-t-elle ?

Pour arriver à répondre à ces questions, la méthode de la recherche-crédation s'est tout de suite imposée. Avant de commencer cette recherche doctorale, j'imaginai analyser le style traductif⁶ d'Anne Carson pour en extraire, d'une part, une étude de son processus créatif, et d'autre part un cahier des charges traductif qui me permettrait en quelque sorte de pasticher sa pratique pour proposer une traduction « carsonienne » d'une de ses œuvres « autoriales ». Ma proposition a rapidement évolué, car cette première ébauche tombait justement dans les écueils que je désirais remettre en cause : en imaginant concevoir un postulat traductif⁷ rigide entièrement fondé sur celle de l'auteur-source, je me positionnais comme imitatrice subordonnée, sans tenir compte de ma propre subjectivité et de mon geste écrivain. De ces prémisses ressortait donc une première idée de recherche exclusivement abstraite, témoin de mon inexpérience en matière de recherche-crédation. J'y négligeais trois aspects fondamentaux de l'herméneutique et de l'écriture : la subjectivité du sujet écrivain, l'individualité de l'acte créatif, et l'autoformation constante que la pratique réflexive d'une création induit.

⁶ Selon Theo Hermans, le style de la traductrice (que Hermans appelle « la voix » de la traductrice) regroupe à la fois l'intervention active de la traductrice grâce au paratexte, notes de bas de page, suppressions et additions (Hermans 1996), mais aussi son positionnement esthétique, décelable à travers ses choix linguistiques et littéraires (Hermans 2014). Ce sont les actes de présence de la traductrice.

⁷ Le postulat traductif est la « démarche précédant la traduction elle-même et visant à établir une stratégie de traduction fondée sur le type de texte, son origine, ses destinataires et sa fonction. » (Collombat 2009 : 48)

Contrairement à ce que sa désignation dichotomique pourrait évoquer – et ce que je pensais peut-être en 2017 –, la recherche-création ne correspond pas à une méthode linéaire qui placerait la recherche en fondement d'une pratique créative dont l'œuvre finale serait la fin du projet engagé. Au contraire, la recherche-création fonctionne comme un cycle. Le terme de « recherche-création » s'inspire de l'esprit de la « recherche-action » que Béatrice Gabriot définit, selon Danielle Boutet, comme telle :

Il s'agit de recherches dans lesquelles il y a une recherche délibérée de transformation de la réalité ; recherches ayant un double objectif : transformer la réalité et produire des connaissances concernant ces transformations. (Boutet 2018 : 292)

De la même façon, la recherche-création transforme la réalité de l'espace et du produit de création, lesquels sont structurés par l'esprit de l'artiste. C'est encore Boutet qui propose une définition de la recherche-création telle que je l'ai pratiquée à travers cette thèse. Elle explique que :

Si ce terme existe, c'est à l'évidence pour nommer autre chose, une situation où la recherche et la création sont concomitantes et consubstantielles, installées dans le prolongement l'une de l'autre – la recherche englobant la création tel un nuage réflexif autour d'un ensemble d'objets, d'idées, d'actions et d'affects. Cette recherche réflexive agit autant sur la création que sur l'artiste, aussi sûrement que la création elle-même agit sur l'être de l'artiste. (Boutet 2018 : 292)

Ainsi, la recherche-création, comme la traduction, est une exploration décloisonnée des espaces dans lesquels elle évolue. Comme la traduction, elle est un geste critique et pratique qui favorise la réflexion en actes. Selon Anne-Marie Petitjean, elle permet de « laisser place au processus dynamique de la composition [de l'œuvre] », plutôt que de se focaliser sur l'œuvre « dans sa fixité, voire sa sacralisation patrimoniale » (Petitjean 2020 : 131). Elle met en avant la dimension réflexive de la création personnelle, ainsi que la dimension dialogique de toute métaœuvre artistique. Puisque ma recherche doctorale se propose d'explorer un espace de création plutôt que d'en rester le témoin externe, la recherche-création s'est donc imposée

comme parfaite approche⁸. En affinant mon maniement de cette démarche, j'ai pu préciser ma problématique et la méthodologie permettant de parvenir à mes résultats.

Il est aussi important de rappeler que la recherche-crédation est une méthode en pleine émergence, sujette à de nombreuses études, notamment car elle exige, par sa nature, un format de présentation de ses résultats unique à celle qui l'entrepréend. Cette thèse a donc pour vocation de s'inscrire dans l'émergence d'une nouvelle mouvance épistémologique et d'y participer, en proposant un exemple de recherche-crédation littéraire et traductologique opérée en dehors de la dynamique contrastive du commentaire formel de traduction, qui oppose encore trop souvent source et cible, théorie et pratique. Dans le cadre de ma recherche doctorale, la recherche-crédation se veut une occasion de repenser de façon épistémologique la recherche d'une part et la traduction de l'autre. Ainsi, ma thèse s'intéresse à la traduction comme espace et geste créatif, subjectif et interrelationnel ; à ses dynamiques, ses rouages, ainsi qu'aux dialogues formateurs et autoformateurs opérés pendant et après sa pratique, dans le retour réflexif qu'elle catalyse. Pour ce faire, ma thèse établit un dialogue constant avec l'œuvre de Carson, car, nous le verrons, l'écriture traductive est elle aussi nécessairement dialogique. À travers l'appropriation interprétative du processus créatif carsonien, son dépassement et l'apprentissage simultané que m'apportent la recherche et la création au moment où je les effectue, cette thèse s'attache donc à présenter une recherche en actes de l'écriture traductive. Elle compte trois parties, chacune figurant une approche différente de mon exploration.

Dans une première partie, intitulée « Premier espace », je propose un commentaire herméneutique de la pratique traductive de Carson telle que je la conçois. J'aborderai les caractéristiques de son écriture traductive, notamment telle qu'elle est mise en avant dans *Autobiography of Red*. En définissant les dynamiques créatives qui sous-tendent le processus créatif de Carson, je définirai le tiers espace de création dans lesquelles elles peuvent s'épanouir.

⁸ La méthode de recherche-crédation suivie dans cette thèse sera décrite plus avant dans le prochain chapitre, p. 21.

Je me propose ensuite d'« entrer » dans mon propre tiers espace par la pratique de la traduction. Je présenterai donc en deuxième partie, « Tiers espace », le produit de mon expérience traductive, c'est-à-dire ma version française d'*Autobiography of Red*, intitulée *Autobiographie du rouge*. Cette traduction a bien sûr été informée par mon étude herméneutique de la création et de l'œuvre carsonienne. Elle est positionnée au centre de la thèse, en deuxième position, car elle est contextualisée par les chapitres qui la précèdent, et contextualise à son tour les chapitres qui la suivent. Ma traduction n'est pas une adaptation. Elle suit de près la forme et l'esprit de son texte-source, qui n'est cependant pas présenté avec elle. En recherche-création, la création n'est pas une fin en soi, mais l'illustration des procédés en jeu dans le projet ; *Autobiographie du rouge* fait donc partie intégrante de mes résultats et doit être présentée comme telle, au même titre qu'un chapitre d'analyse.

Enfin, dans une troisième partie, intitulée « Deuxième espace », je reviendrai sur mon expérience de traduction de façon réflexive dans un *Carnet de traduction*. Le *Carnet de traduction* est un travail d'écriture créative dont l'objectif est de mettre en scène la pensée traduisante de façon créative et narrative. Il comprend des analyses du texte-source et du texte-cible (cette fois présentés en miroir), mais aussi une étude de mes choix et de mes processus traductifs, ainsi que les conclusions créatives, littéraires et personnelles qui ont découlé de ma recherche-création doctorale. Son format s'inspire des genres émergents du journal de traduction et de l'essai autothéorique. Il est, par conséquent, très informel – ses caractéristiques seront justifiées dans le chapitre qui suit.

CHAPITRE ZÉRO

Le cadre

Let me then create you. (You have done as much for me.)

Virginia Woolf, *The Waves* (Woolf 2000 : 63)

Une thèse de recherche-création se veut être une « métaœuvre », c'est-à-dire le produit d'une nouvelle création qui portera sur les œuvres qu'elle examine et les dépassera à travers le rapport réflexif qu'elle entretient avec elles (Boutet⁹ 2018 : 302). Comme elle illustre « une recherche en actes, dotant d'une valeur de connaissances les résultats des expérimentations » (Petitjean 2020 : 131), mais aussi une recherche opérée à travers la perspective singulière de la chercheuse-artiste, la thèse de recherche-création se doit de prendre une forme unique et signifiante. Le format et la méthode de cette thèse répondent à ces principes d'écriture. Il est donc important d'expliciter les jalons qui ont orienté ma thèse afin d'en justifier les sources, la méthode, et la forme finale.

L'auteurice et son corpus

Anne Carson traductrice

Anne Carson est classiciste, po tesse, écrivaine, essayiste, traductrice, dramaturge, artiste-dessinatrice et artiste-performatrice. La diversité de ses pratiques reflète l'hybridité de ses travaux. Célébrée pour ses expérimentations formelles, intergénériques, multim diatiques, elle produit des œuvres souvent décrites comme hybrides¹⁰. Bien qu'elle se revendique de

⁹ Je suis tout particulièrement tributaire des principes de recherche-création tels qu'ils sont modélisés par Danielle Boutet dans son article « La création de soi par soi dans la recherche-création : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi », publié dans *Pratiques Inductives*. Elle y développe notamment l'argument que la recherche réflexive d'une chercheuse-artiste sur ses propres agirs créateurs actualise l'auto-formation que la création entraîne, et ainsi parachève la réalité qu'elle décrit en « appelant à l'existence ce qu'elle nomme. » (Boutet 2018 : 300). Avec cette thèse, j'ai appris, modifié, et construit ma notion de la traduction. Chaque agir traductif illustré ici est un geste formateur qui concrétise l'espace créatif de la traduction tel que j'ai appris à le concevoir.

¹⁰ Joshua Wilkinson, par exemple, décrit les travaux de Carson comme une « obliteration of genre to create new, hybrid forms of writing » (Wilkinson 2015 : 2). Cependant, l'analogie de la destruction (« obliteration ») est à nuancer. Carson ne refuse la méthodologie permettant de parvenir se pas les genres : au contraire, elle leur rend souvent hommage et joue des attendus génériques de la lectrice. Plutôt qu'une obliteration, son expérimentation intergénérique est une expansion : Carson amalgame et décloisonne. Elle refuse la frontière, mais pas la substance différenciée que la frontière entoure.

l'influence de la littérature classique et dialogue souvent, au sein de ses écrits, avec les lyriques Grecs et les tragiques de l'Athènes classique, l'approche de Carson est loin d'être traditionnelle. Bien au contraire, elle trouble par l'expérimentation générique le canon de la littérature et de la création littéraire.

Née en 1950 à Toronto, au Canada, Carson a concentré ses travaux et sa production aux États-Unis (Ruprecht 2021 : 5). Elle occupe une place centrale sur la scène littéraire américaine contemporaine : détentrice, entre autres, du *Lannan Literary Award for Poetry*, du *T. S. Eliot Prize*, de deux *Griffin Poetry Prizes*, du *PEN Award for Poetry in Translation*, elle s'est aussi vue décerner les bourses de la McArthur Foundation et de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Elle apparaît aussi régulièrement dans les listes de pronostics de la presse pour l'obtention du Prix Nobel de Littérature (AFP 2021).

À bien des égards, il est facile d'inscrire la poésie de Carson dans la lignée des mouvements poétiques avant-gardistes américains du XX^e siècle. Son écriture épurée et franche, à première vue facile d'accès, réflexive, rythmée en poésie par un vers libre dont la forme est mise au service de son contenu, n'est pas sans rappeler les préceptes de l'Imagisme et de l'École de Black Mountain¹¹, tout comme sa représentation d'une réalité relative – une réalité dont les fondements objectifs et factuels¹² attisent paradoxalement l'expression de la perception subjective. Comme les Imagistes, Carson est directement influencée par les thèmes et le style

Comme Wilkinson le remarquera aussi un peu plus loin, « her books [...] seemed to suggest that criticism, reading, writing, virtual art, philosophy, drama, poetry, and prose all seemed of *one piece*. And further: her work seemed to say we are fools to put all these banal categories on the work itself » (Wilkinson 2015 : 2).

¹¹ La poésie des poètes de Black Mountain, quoique très variée, regroupe des caractéristiques communes : une langue précise et directe, souvent dépouillée, parfois oralisée. Ces tendances stylistiques se développent en continuation de la révolution poétique amorcée par les Imagistes. Les deux écoles se rejoignent aussi sur une perspective particulièrement chère à Carson : la beauté suggérée par ce qui ne peut être saisi ou connu réellement (Kimmelman 2005 : 52, 233).

¹² Comme Gillian Sze l'écrit dans son étude de *Nox*, « The Consolatory Fold: Anne Carson's *Nox* and the Melancholic Archive », « Carson has a respect for facts » (Sze 2019 : 75). Carson est férue de faits insolites, qu'elle s'approprie ensuite pour les faire dialoguer. Elle explique ce processus à John d'Agata lors d'un entretien en 1997 : « You told me earlier that you're more interested in an intriguing set of facts rather than a story », rappelle d'Agata dans l'interview publiée, « and that what you create when you write is more of a nexus for the facts, some kind of narrative, some kind of anecdote or scenario to fit them into. » (d'Agata / Carson 1997 : 13)

dépouillé des Anciens, et cultive un dialogue régulier avec les autres arts. Comme les poètes de l'École de Black Mountain, Carson s'intéresse à ce que le langage peut véhiculer de l'expérientiel : sa poésie, selon moi, se rapproche des principes que Charles Olson décrit dans son essai poétique, *Projective Verse* :

ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A
FURTHER PERCEPTION [...] always one perception must must must MOVE,
INSTANTER, ON ANOTHER!

[...]

[T]he two halves [of a poem] are:

the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE

the HEART, by way of the BREATH, to the line.

[...]

Breath allows *all* the speech-force of language back in. (Olson 1997 : 242)

C'est néanmoins aux poètes L=A=N=G=U=A=G=E¹³ que renvoient ses expérimentations formelles et son exploration du langage, de ses possibilités, de leur polysémie, de leur polyphonie et des strates de la métaphore. Carson, comme les Language poets, est préoccupée par le décentrement du texte et de la signification. Elle cherche à assouplir les limites du langage : visuellement, en mêlant les supports et les formats ; structurellement, en échafaudant dans chacun de ses travaux une dynamique dialogique et polyphonique où plusieurs individualités se troublent ; cognitivement, en maniant la synesthésie, la métaphore et ses associations inattendues, l'espace sur la page, le concret et l'abstrait ; enfin, en refusant de clarifier son propre hermétisme¹⁴. À l'instar des Language poets, Carson utilise l'expérimentation poétique comme vecteur d'expression de l'inconnu et de l'insaisissable. Le langage n'est pas un moyen de connaissance rigide, mais d'exploration. Lyn Hejinian, figure

¹³ Ci-après orthographiés « Language poets » pour faciliter la lecture.

¹⁴ L'absurde et l'utilisation du silence comme instruments poétiques s'inspirent aussi nettement de la poésie post-Holocaustienne, notamment des poètes bilingues Paul Celan et de Samuel Beckett, que Carson cite dans ses écrits (Carson 1999 ; Carson 2013), et dont elle aime analyser le rapport au langage.

majeure des Language poets, décrit cette perspective d'écriture dans son manifeste littéraire, *The Language of Inquiry* :

Poetry is not knowledge in the strictest sense; it is, rather, acknowledgement—and that constitutes a sort of unknowing. To know *that* things are is not to know *what* they are, and to know that without what is to know otherness (ie., the unknown and perhaps unknowable). Poetry undertakes acknowledgement as a preservation of otherness. (Hejinian 2000 : 2).

De fait, l'utilisation de la poésie comme tactique *et* résultat d'une exploration de l'inconnaissance répond parfaitement au rôle du poète tel que Carson le décrit dans *Economy of the Unlost* :

[The poet] does not seek to refute or replace that [ordinary] world but merely to indicate its lacunae, by positioning alongside the world of things that we see an uncanny protasis of things invisible, though no less real. (Carson 1999 : 58-59)

Par ailleurs, Carson marche dans le sillage de Gertrude Stein – une filiation que les Language poets revendiquent également. L'influence de Stein est particulièrement prégnante dans *Autobiography of Red*, l'une de ses uniques œuvres de fiction. Comme Stein (Kimmelman 2005: 475), Carson développe un langage de l'expérience de la pensée, du sentiment et de l'action humaine, particulièrement lorsqu'ils entrent en collision et charrient avec eux le chaos de la perception. Comme Stein, Carson montre que l'écriture peut décrire le chaos si on la bouscule un peu ; qu'elle peut même parvenir à faire *sentir* le chaos si on la bouscule beaucoup. L'épigramme steinien avec lequel Carson ouvre *Autobiography of Red* est fondamental pour comprendre l'un des grands objectifs de ses expérimentations stylistiques :

I like the feeling of words doing
as they want to do and as they have to do. (Carson 1998 : 3)

Et pourtant, si les œuvres d'Anne Carson trouvent facilement leur place sur le spectre de la poésie américaine du XX^e siècle, Carson, de son côté, ne se réclame que d'une influence majeure : celle des Anciens.

Dans son *Reach Without Grasping: Anne Carson's Classical Desires*, Louis A. Ruprecht démontre que la formation comme la production littéraire de Carson gravitent majoritairement autour de la littérature gréco-romaine classique. Selon Carson, les lettres classiques ne connaissent pas de frontières, ni géographiques, ni linguistiques, ni génériques (Ruprecht 2021 : 6). Elles sont aussi des sources atemporelles : Carson s'accorde par exemple avec Cy Twombly pour considérer « ancient things [as] new things » (Kondoleon, Carson, Nesin 2020 : 234). De la même façon, elle déclare à Tacita Dean lors d'une interview en décembre 2021 :

DEAN: [Myths] will be transcribed into some other form, in some other era. I know you're a lover of anachronism.

CARSON: There's no such thing. All time is now. (Dean, Carson 2021)

Ce rapport à la temporalité affecte profondément la relation qu'Anne Carson entretient avec le grec ancien et sa culture. La pensée grecque n'est pas éloignée. Carson ne traduit pas une langue morte. Ce que les commentateurs de la presse littéraire nomment ses « anachronismes¹⁵ » sont en réalité la marque de la vitalité et la pertinence contemporaine des lettres classiques, que Carson considère « the best thing in the world » (D'Agata, Carson 1997 : 6).

Eros the Bittersweet (Carson 1986), son étude du concept d'Éros chez les premiers romanciers grecs, dans la poésie lyrique grecque, et dans le Phèdre de Platon, est sa première publication. Cet essai est fondateur. Il annonce et éclaire le reste de son corpus. Éros et la pensée grecque ne disparaissent jamais des œuvres de Carson. Sa poésie est imprégnée d'érotique et de concepts antiques – le *charis*, l'*ekstasis*¹⁶, le mythe, la tragédie, la lamentation. Dans ses œuvres de non-fiction comme dans ses œuvres poétiques, les auteurs classiques sont le constant marchepied de sa propre production : on retrouve, entre autres, Mimnerme dans *Plainwater*

¹⁵ Parmi de très nombreuses références, quelques exemples : « Latches of Being: A User's Guide to Anne Carson », (Guri 2013), « Anne Carson : The Anachronist » (Passin 2015) ou encore « Anne Carson's Obsession with Herakles » (Cep 2021).

¹⁶ Je reviendrai sur ces deux notions en détail dans les prochains chapitres.

(Carson 2000), Simonide de Céos dans *Economy of the Unlost* (Carson 1999), Stésichore dans *Autobiography of Red* (Carson 1998) et *Red Doc*> (Carson 2014b), Sappho dans *Decreation* (Carson 2005), Empédocle dans *Wonderwater* (Horn 2004), Catulle dans *Nox* (Carson 2009), Ibycos dans *Nay Rather* (Carson 2013), ainsi que les héros de leurs mythes : Antigone dans *Antigonick* (Carson 2012a), Cassandre dans *The Trojan Women, A Comic* (Euripide, Bruno, Carson 2021), Hélène de Troie dans *Norma Jeane Baker of Troy* (Carson 2020a), Géryon et Heraklès dans *Autobiography of Red et Red Doc*>, Heraklès seul dans *H of H Playbook* (Carson 2022). Et bien sûr, à ces œuvres présentées sur le marché comme « autoriales » (nous verrons qu'il faut nuancer cette catégorisation) s'ajoutent toutes ses traductions, qui, sans exception, sont des traductions du grec : l'*Electra* de Sophocle (Sophocle / Carson 2001), *Herakles*, *Hekuba*, *Alcestis* et *Hippolytos* d'Euripide, regroupés dans *Grief Lessons* (Carson 2006), *Agamemnon* d'Échyle, *Elektra* de Sophocle (dans une deuxième traduction), et *Orestes* d'Euripide regroupés dans *An Oresteia* (Carson 2009), *Iphigenia Among the Taurians* d'Euripide (Euripide / Carson 2014) et *Les Bacchantes* d'Euripide (Euripide / Carson 2015). Selon Carson, le grec ancien est la racine de l'écriture (Carson 1986 : 53), la racine d'un langage plus pur (D'Agata, Carson 1997 : 7). Il n'y a pas de langue moins morte, plus vraie, plus originelle :

Greek is so good, after you discover it there's no point doing anything else. It's really the best language in the world. It's better than Latin. Latin is good, but Latin is sort of a mathematics of thought whereas Greek is an art. It's just amazing. [...] When you're traveling around in Greek words, you have a sense that you're among the roots of meanings, not up in the branches.

I: [...] Is Greek the closest we can get to things?

AC: I think so. (D'Agata, Carson 1997 : 4 ; 7)

Ce rapport au langage est clef pour comprendre l'écriture carsonienne. L'usage langagier de Carson descend verticalement du grec. Sa pensée se réclame des structures et des significances de cette langue originelle. Carson semble considérer l'anglais comme l'outil qui permettrait de faire passer le grec dans la langue et la pensée contemporaines. C'est l'essence du grec qui dicte les caractéristiques de son expression anglaise :

A script that furnishes a true alphabet for a language is one able to symbolise the phonemes of the language exhaustively, unambiguously, and economically, [as Greek does]. (Carson 1986 : 53)

À travers la surface déformante de l'anglais, Carson travaille à faire passer la pensée et l'esprit qu'elle trouve dans le grec. Il en découle tout naturellement que dans toutes les formes de son expression, Carson est avant tout *traductrice*.

Introduction à *Autobiography of Red*

Il faut considérer l'œuvre de Carson dans son ensemble afin de proposer une étude paradigmatique de son écriture traductive. Carson est une écrivaine à leitmotivs : elle se concentre sur un nombre limité de motifs récurrents et les aborde ensuite sous plusieurs angles. Ses textes dialoguent entre eux. La transformation de leurs motifs d'une œuvre à l'autre permet de mettre en lumière la retraduction constante des fils conducteurs qui sous-tendent son corpus. Je ne me propose pas dans cette thèse d'analyser la totalité des publications de Carson, mais de souligner ce qui les unit en termes d'idéologies traductives, traductologiques et transcréatives. Ces références me permettront d'éclairer les rouages d'une œuvre phare de Carson, *Autobiography of Red*, car il me semble qu'*Autobiography of Red* exemplifie l'essence de l'écriture traductive telle que Carson la développe et la pratique.

Autobiography of Red paraît en 1998. C'est la cinquième œuvre publiée d'Anne Carson : après la sortie de son essai critique, *Eros the Bittersweet*, publié en 1986 et repris de sa thèse, *Odi et Amo Ergo Sum*, soutenue en 1981, Carson publie trois recueils hybrides, *Short Talks* en 1992, *Glass Irony and God* et *Plainwater* en 1995. Ces trois ouvrages sont composés de poèmes, d'autofictions, d'essais et d'expérimentations formelles comme, entre autres, des poèmes-essais, des dialogues poético-philosophiques, un journal intime en prose poétique, des pseudo-scénarii. En parallèle, Carson travaille à cette époque sur sa traduction des fragments de Sappho, plus tard publiée sous le titre de *If Not, Winter* (Carson 2002) mais commencée dès

sa thèse (Carson 1986 : 13), et sur l'*Electra* de Sophocle, publiée en 2001 mais commencée avant 1996, année de publication d'un article de Carson sur son travail de traduction, « Screaming in Translation : The *Elektra* of Sophocles » (Carson 1996).

Autobiography of Red est l'aboutissement de la réflexion induite par ces trois influences parallèles : l'exploration d'Éros, la traduction des textes classiques et l'expérimentation traductive qu'elles entraînent. Leur convergence au sein d'*Autobiography of Red* donne lieu à une écriture polyphonique typiquement carsonienne.

Comme les œuvres qui la précèdent, *Autobiography of Red* est hybride. Le titre (dans son intégralité : *Autobiography of Red, a Novel in Verse*) est déjà écartelé entre plusieurs genres habituellement exclusifs. L'*autobiography* suppose un ouvrage de non-fiction alors que le roman (*novel*) promet au contraire une fiction. La construction syntaxique « *Autobiography of* » évoque un protagoniste réel et un processus d'écriture rétroactif et réflexif. Cette attente est immédiatement contrecarrée par le mot « Red », qui dénote une couleur plutôt qu'un individu capable d'écrire une autobiographie. La dissonance sera encore soulignée par l'utilisation de la troisième personne pour le point de vue de Géryon, plutôt que du « je » de l'autobiographie ou de la poésie confessionnelle. Enfin, la versification annoncée place le roman habituellement rédigé en prose dans le domaine poétique. À tous ces aspects s'ajouteront, à la lecture, deux nouvelles strates génériques, celles de la traduction et de l'analyse critique. Le texte allie en réalité réécriture mythologique, poème épique, poème narratif, traduction, pseudo-traduction, analyse métatextuelle et herméneutique, commentaire de traduction, essai philosophique et une multitude d'influences romanesques : *Bildungsroman*, roman picaresque, conte philosophique ou encore épopée.

Autobiography of Red repose sur un texte-source, *La Géryonide* de Stésichore, que Carson présente dès l'ouverture de l'ouvrage. Stésichore, poète lyrique grec majeur du VI^e siècle av. J.-C., était célèbre auprès de ses contemporains pour ses très longs poèmes épiques, dont il ne nous reste malheureusement qu'une fraction infime. Dans cette thèse, j'utiliserai la version traduite en anglais par David Campbell et publiée chez Loeb Classics, où la totalité des fragments restants n'occupe qu'une quinzaine de pages (Campbell 1991 : 61). *La Géryonide*

est le poème dont il reste le plus de vestiges, quoique pour la plupart extrêmement endommagés et composés d'à peine quelques mots épars¹⁷.

Le mythe de Géryon se développe majoritairement dans les arts visuels, par exemple en peinture sur vases. Géryon est un monstre rouge doté d'ailes et parfois de trois têtes et de six bras, fils du dieu Chrysaor (fils de Méduse et de Poséidon) et de l'Océanide Callirhoé. Géryon habite sur l'île d'Érythie, où il garde son bétail rouge. En littérature, la première source majeure vient d'Hésiode, au VII^e siècle av. J.-C. (Curtis 2011 : 9). Géryon apparaît dans le mythe des douze travaux d'Heraklès, où il est évidemment l'antagoniste : il représente l'entité barbare et monstrueuse que le héros antique doit vaincre pour expier ses fautes. Heraklès, sur l'ordre d'Eurysthée, aborde Érythie et tue Géryon pour lui voler son bétail rouge. Dans sa *Géryonide*, Stésichore subvertit le mythe en choisissant le point de vue de Géryon plutôt que celui d'Heraklès. La figure de Géryon se métamorphose, de monstre violent à protagoniste victime ; son meurtre n'est plus un défi épique, mais un événement tragique. Parmi de nombreux fragments trop clairsemés pour en extraire un arc narratif, deux épisodes survivent : la mort de Géryon et le moment où Heraklès rend la coupe d'or dans laquelle il avait voyagé jusqu'à Érythie (Curtis 2011 : 10).

La Géryonide est omniprésente dans *Autobiography of Red*. Carson reprend la subversion de Stésichore pour la faire sienne : Géryon est aussi son protagoniste, et Heraklès une figure ambiguë, allié et ennemi, caractérisant à la fois le magnétisme de la figure aimée et l'assaut douloureux d'Éros. Carson ne raconte plus un meurtre, mais, à première vue du moins, une histoire d'amour.

Le résumé de la quatrième de couverture d'*Autobiography of Red* (Carson 1998) se focalise sur la partie la plus longue du texte, c'est-à-dire l'histoire de Géryon telle qu'elle est réécrite par Carson, intitulée « *A Romance* ». On présente à la lectrice une réécriture versifiée et contemporaine d'un mythe antique, une histoire d'amour entre deux adolescents.

¹⁷ Un exemple de papyrus est présenté en annexe A, pp. 556-557

Néanmoins, la structure d'*Autobiography of Red* est bien plus complexe qu'il n'y paraît au premier coup d'œil.

La partie narrative, la *Romance*, est en réalité précédée par des chapitres indispensables à sa contextualisation. Dès l'ouverture, Carson cadre le périmètre d'interprétation de l'œuvre en offrant à sa lectrice des indices qui lui permettront d'orienter sa lecture dans plusieurs directions concomitantes. *Autobiography of Red* commence avec une note introductive sur Stésichore. Elle permet de replacer le texte-source dans son contexte historique, le texte-cible dans son contexte dialogique, et de développer un commentaire herméneutique sur le style de l'auteur-source. Néanmoins, comme Stésichore reste assez obscur pour les non-classicistes, la figure qui nous est présentée est entièrement filtrée à travers la subjectivité de Carson : le Stésichore que l'on rencontre, c'est le *sien*, à la fois développé et limité par ce que Carson veut bien nous en dire.

En plus d'une présentation anecdotique de son auteur-source, Carson souligne les éléments stylistiques et le pouvoir métaphysique de l'écriture de Stésichore, qu'elle recréera par sa propre réécriture, poursuivant ainsi l'essence stésichorienne qu'elle analysait dans son introduction – un réflexe typiquement traductif.

Dans un second temps, Carson propose une « traduction » des fragments de *La Géryonide*. Ces fragments sonnent, si ce n'est faux, du moins étrange : parsemés d'expressions et de notions contemporaines, ils sont très hermétiques, et ne donnent qu'une idée vague et personnelle de ce que la *Géryonide* a pu être. Ils sont, en réalité, déjà outils de la réécriture qui suivra : ils annoncent certains motifs récurrents, ou au contraire, jouent sur les attentes de la lectrice en préparant les glissements narratifs et sémantiques activés au sein de la *Romance* principale. La « traduction » est délibérément chaotique : Carson préconise toujours la libération du langage, et, avec les pseudo-fragments de Stésichore, elle engage une expérience poétique complexe et inattendue qui prépare son audience à une vigilance active de lecture dans la suite de l'œuvre. Ensuite, elle place trois annexes. Là encore, elle subvertit les attentes génériques : les annexes appartiennent au registre académique et sont habituellement positionnées à la fin du texte. Ces annexes se concentrent sur un évènement légendaire de la vie de Stésichore : il aurait été aveuglé par Hélène après qu'il a utilisé une épithète liée à la prostitution pour la décrire dans

un de ses poèmes. Selon Carson, les épithètes de Stésichore se libèrent habituellement du cliché et permettent ainsi de recréer la réalité – comme le fait toujours le langage lorsqu’il n’est pas limité par les automatismes. En répétant un adjectif calomnieux pour Hélène, Stésichore l’emprisonne au contraire dans la position vilipendée que nombre d’auteurs lui ont déjà réservée. Pour le punir, Hélène le frappe de cécité jusqu’à ce que Stésichore revienne sur ses propos dans une palinodie. Stésichore, que Carson décrit si souvent comme celui qui « voit », est donc forcé par la cécité de « voir » au-dessus du monde concret et de l’opinion publique afin de recouvrer la vue. Le message ici est clair : le mot possède un véritable pouvoir créateur, indépendant du dualisme de la vérité ou du mensonge. Carson poursuit ce raisonnement à travers trois parties : elle déconstruit le débat sur la vérité (ou la fausseté) de l’anecdote d’Hélène. Dans la première annexe, elle présente des citations d’auteurs et d’ouvrages grecs (traduites, nous le verrons, très libéralement) comme témoignages de la querelle entre Hélène et Stésichore (Carson 1998 : 15; ou traduction p. 208). Dans l’annexe B, elle propose une traduction de *La Palinodie* recueillie dans le *Phèdre* de Platon¹⁸. Le premier vers de *La Palinodie* est lourd de sens :

No it’s not the true story (Carson 1998 : 17 ; ou traduction p. 209)

Stésichore fait référence à la promiscuité d’Hélène, mais la perspective de Carson est plus large : elle utilise *La Palinodie* pour critiquer la véracité de la querelle entre Stésichore et Hélène. À mesure que les strates de la mystification se multiplient, la question de démêler le vrai du faux devient de plus en plus absurde. C’est là où Carson veut en venir. La troisième annexe clarifie cette stratégie avec une saynète délibérément absconse, intitulée « Clearing Up the Question of Stesichoros’ Blinding by Helen », dans laquelle Carson emmène sa lectrice au cœur de l’anecdote. Au lieu d’en proposer une interprétation ou une réécriture, elle oblitère entièrement la validité du propos. Malgré l’annonce du titre, aucune clarification n’est

¹⁸ En dehors de cette citation attribuée par Platon, il ne reste aucun autre vestige de *La Palinodie* (Stésichore / Campbell 1991 : 93). Dans le *Phèdre* de Platon, *La Palinodie* citée n’est composée que de trois vers.

apportée. La saynète est construite sur des supputations au conditionnel, admettant ainsi une pléthore d'hypothèses et leur contraire. En refusant de résoudre la question qu'elle pose elle-même, Carson démontre la futilité d'une démarche intellectuelle préoccupée par le dualisme. L'intérêt n'est pas de constater si une chose est vraie ou fausse, mais plutôt d'apprécier pourquoi et comment elle a agi sur notre imaginaire et notre conception du monde ; quels sont ses conséquences, ses apprentissages, ses tremplins créatifs. Si le mot fait le monde dans lequel nous évoluons, alors la réalité est subjective, et la vérité a plusieurs facettes.

Il faut rappeler au passage que Stésichore est un poète lyrique, dont l'instrument métaphorique en grec est la lyre, homonyme anglais de « liar », un jeu de mots fréquemment employé par les commentateurs de Carson (Wilkinson 2015). Géryon, de son côté, est l'allégorie du mensonge dans l'enfer de Dante (Dante / Kirkpatrick 2012). Ces deux figures sont marquées par l'ambiguïté de leur usage langagier. Comme eux, Carson se délecte, non pas du *mensonge*, dont la nature est d'induire la supériorité de son opposé, la vérité, par le jeu binaire du couple antonyme, mais plutôt de la mystification et l'évocation rendues possibles par le langage. Les premiers chapitres d'*Autobiography of Red* sont autant d'avertissements sur le pouvoir fertile, excitant et périlleux du mot et de ses sens.

C'est après cinq premiers chapitres focalisés sur l'évocation et l'ambiguïté de l'écriture (en ce qu'elle est une lentille subjective posée sur le monde) que l'histoire dont Géryon est le protagoniste commence. Le « roman en vers », la partie narrative, démarre à la page 23 et occupe la majorité de l'ouvrage. Elle suit Géryon de l'enfance à l'âge adulte. Elle relate son histoire d'amour avec Heraklès, mais aussi la relation complexe qu'il entretient avec son frère et sa mère, et la façon dont il arrivera à comprendre et accepter son identité. La réécriture est très interventionniste – elle se doit de l'être, puisque son texte-source est extrêmement parcellaire. Néanmoins, Géryon se considère bel et bien comme un monstre, et il reste ailé et rouge. Ces marques de l'altérité symbolisent d'autres aspects de sa marginalité dans le monde qu'il habite, une marginalité sociale, émotionnelle et cognitive. Dans *Autobiography of Red*, les marqueurs de la marge et la frontière prolifèrent et torturent Géryon autant qu'ils l'attirent. Parfois obstacle, parfois défense, la frontière est à l'origine d'une douce-amertume lorsqu'elle

est transgressée, mais sépare douloureusement le réel et l'idéal lorsqu'un personnage s'y trouve stagnant, incapable de la traverser. À la marge extérieure du monde, enfermé dans les frontières de lui-même, Géryon pose un regard très personnel sur son environnement – comme Stésichore, il crée de nouvelles images, de nouvelles perceptions, et par elles construit un monde subjectif qui pallie le sentiment de son propre ostracisme et parfois l'en protège. C'est cette expérience du monde, cette expérience du désir, cet assaut d'Éros, ce rapport au langage, cette subjectivité mouvante qui font le rouge – ou du moins, le rouge de Géryon.

Autobiography of Red se termine avec une très courte septième et dernière partie, intitulée « Interview » (Carson 1998 : 147). Dans cet entretien, Stésichore répond aux questions d'une figure qui peut être interprétée comme un alter ego de Carson. Ce dernier acte d'amalgame créatif permet à Carson de concrétiser le dialogue entre les deux voix auctoriales qui hantent l'ouvrage : celle de son texte-source, celle de son texte-cible. Et de fait, les deux interlocuteurs parlent de nouveau du « voir » stésichorien, un « voir » intimement lié à la création.

Pourquoi *Autobiography of Red* ?

Il peut sembler surprenant d'opter pour une des œuvres auctoriales de Carson dans le but d'analyser son écriture traductive – après tout, elle a aussi produit un certain nombre de traductions plus traditionnelles. Il me semble donc important de clarifier pourquoi *Autobiography of Red* est une passerelle parfaite à l'exploration que je me propose d'engager. Je m'appliquerai à définir, dans les chapitres qui suivent, pourquoi je parle d'*écriture traductive* plutôt que de traduction. La nature d'*Autobiography of Red* balise cette définition : si le texte n'est pas strictement une traduction, il est néanmoins animé par de nombreux mécanismes traductifs. Polyphonique, dialogique, intergénérique, il propose un large éventail de pratiques intertextuelles et palimpsestiques. On y trouve des déclinaisons du commentaire linguistique, de la traduction, de la pseudo-traduction, de la réécriture, des formes inspirées du pastiche. C'est un livre qui parle de traduction, même lorsqu'il n'en est pas une : la conscience du langage, de ses glissements, de ses échecs et de ses révélations est omniprésente. Géryon

cherche à traduire le monde, à traduire sa propre subjectivité, à poser des mots sur un intérieur encore informe, une sorte de racine pure du langage comme Carson la ressent :

If we were Romantics, and possibly some of us are Romantics, we might imagine that there is in our minds, one or two beats before a thought forms itself into anything like mental speech, into phrase or sentence, into an order of communication, something earlier, rougher, more gripped, more frail, more saturated, something that will dry away like the dew or crumble like prehistoric paint as soon as it's exposed to air, something that—compared to a sentence—is still wild. (Carson 2016¹⁹)

Comme en traduction, l'écriture est mise au service d'un esprit-racine signifiant auquel il faut ensuite donner forme grâce au langage. Dans *Autobiography of Red*, Géryon et Carson tentent d'échapper à la fixité du mot, d'échapper à la binarité sous toutes ces formes. Le texte est une mise en abyme pratique des concepts qu'il met en avant : une transcréation dont l'objectif est de faire *sentir* malgré l'intellectualisme du langage, de poursuivre quand quelque chose s'échappe, d'exprimer la souplesse malgré la fixité de l'écriture. La voix de l'auteur (Stésichore), de l'autrice (Carson) et des protagonistes se mêlent. En me proposant de traduire *Autobiography of Red* à mon tour, j'ajoute *de facto* d'autres couches de voix et d'interprétation à mon texte-source, et donc pérennise le cycle créatif et subjectif qu'il encourage. Le texte existe dans un espace de création décentré et flexible où des notions opposées sont autorisées à coexister : entre autres, la poésie et la prose, la vérité et le mensonge, la source et la cible, le monstre et l'humain, l'intérieur et l'extérieur. En cela, *Autobiography of Red* puis sa traduction, *Autobiographie du rouge*, sont des représentations tangibles du tiers espace défini dans cet ouvrage. Elles participent à la modélisation conceptuelle et concrète d'une pratique traductive plus libre qu'elle n'est habituellement encouragée à l'être dans le monde de la traduction littéraire occidentale contemporaine.

¹⁹ *Float* (Carson 2016) n'est pas paginé et ses composants sont formatés pour être lus dans le désordre : il n'est donc pas possible de citer la page ici. Cette citation apparaît dans le poème-fascicule *Cassandra Float Can*.

Le choix de la recherche-création

La traduction, pratique de recherche et création

Pour comprendre la qualité herméneutique de la traduction, il est utile de rappeler ses processus intellectuels et créatifs. Qu'est-ce que cela veut dire, *traduire* ?

Ferdinand Saussure différencie la langue (un système défini, composé d'une liste d'options) et la parole (l'usage réel du langage). Il rappelle aussi que le signe a une fonction dénotative, qui correspond à la définition que l'on trouvera dans le dictionnaire, et une fonction connotative – c'est-à-dire les couches additionnelles de significations référentielles, affectives, personnelles ou culturelles, lesquelles diff rent à l'intérieur du langage et entre différents langages (Saussure 1995). Lorsqu'on définit la traduction, communément, on parle de traduire une langue ; en réalité, la traductrice traduit une parole et interprète le signe.

La traductrice interprète le signe parce qu'elle est d'abord lectrice. La lecture est le processus d'une interprétation subjective et donc l'expansion de la signification du texte. Comme Roland Barthes l'explique dans son célèbre *La mort de l'auteur* :

L'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer : elle procède à une exemption systématique du sens. Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'* criture*), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un « secret », c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire. [...] Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, c'est le lecteur. [...] L'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination. (Barthes 1984 : 66)

Ainsi, tout en respectant le système du texte, la lectrice en dégage nécessairement une interprétation cohésive mais subjective. Les sens du texte sont ouverts et multiples ; *un* sens

cohérent est créé de façon dialogique, au cours du voyage qui s'opère du texte à l'individu qui le perçoit.

A fortiori, la lecture de la traductrice est particulière, car elle est experte : la traductrice arrive au texte avec l'intention consciente d'en interpréter le sens afin de le faire voyager dans sa propre langue. Elle est sensible aux nuances de la connotation, aux effets et à l'esprit du texte. Comme George Steiner le souligne dans *After Babel*, « to understand is to decipher. To hear significance is to translate » (Steiner 2013 : 12). Par la recherche alerte de la signifiante, qui est en réalité sa recreation plutôt que son entendement, la lecture devient traduction.

Il faut maintenant faire passer cette signifiante dans l'écriture.

Lors de la conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? » organisée en 1969 par la Société Française de Philosophie, Michel Foucault introduit son propos avec une question très simple : « qu'importe *qui* parle ? » (Foucault 1994 : 789). Les voix du texte *font* le texte. Un monde d'idiosyncrasies, d'intentions, de positionnements et de références est contenu dans la voix de celle qui écrit. L'autrice distille dans son expression un contexte cognitif conscient et inconscient qui ne sera pas reçu tel quel, mais entraînera néanmoins, par l'interaction avec le contexte cognitif de sa lectrice, une expansion de son texte et de la lectrice elle-même²⁰. En traduction, cette dynamique se complexifie. On peut compter, dans un texte traduit, au moins trois points de vue convergents : celui de l'autrice-source, ce point de vue tel qu'il est perçu (et donc transformé) par la traductrice-lectrice, et enfin celui de la traductrice-autrice lorsqu'elle recrée le texte – et c'est sans compter, bien sûr, l'interprétation de ces voix par la lectrice du texte-cible (Boase-Beier 2006 : 5). En traduction, non seulement celle qui parle est multiple, mais cette multiplicité est riche de l'interaction active que la traduction exige.

Ainsi, l'autrice encode par l'écriture des intentions conscientes (*intentio auctoris*) ainsi que des intentions inconscientes et propres à l'œuvre elle-même (*intentio operis*) (Eco 1991 : 50). Son écriture est imprégnée d'elle-même, habitée par les marques esthétiques, idéologiques,

²⁰ Pour aller plus loin sur ce point, voir *Lector in Fabula*. Umberto Eco appelle ces contextes cognitifs l'« encyclopédie » de la lectrice. Chaque lectrice (et donc chaque autrice) possède sa propre encyclopédie (le réseau de ses références, inférences, associations, automatismes culturels et linguistiques, etc), laquelle s'actualisera en collaboration avec le texte (Eco / Bouzaher 1985 : 16).

culturelles, personnelles de son expression. De son côté, la lectrice recrée à son tour *un* sens du texte au prisme de sa propre subjectivité. Par conséquent, la traductrice (qui est lectrice et autrice) est interprète (Steiner 2013 : 60) au sens triple du terme : herméneute, elle étudie et élucide *un* texte-source ; linguiste, elle traduit le texte d'une langue à l'autre ; artiste, elle donne forme, au même titre qu'une musicienne le ferait d'une partition, à l'œuvre cible par le biais de l'œuvre source.

La traductrice opère à chaque étape de sa pratique nombre de glissements conscients et inconscients. Bien loin de l'équivalence ou de la transcription exacte, la traduction est une recreation, car sa charnière est le sujet-traduisant qui la façonne. Les exacts parallèles linguistiques sont impossibles : la langue charrie avec elle ses mécanismes, sa culture, ainsi que l'usage individuel. Par sa sensibilité, son contexte, sa culture, son éducation (Gutt 2000), ses positionnements idéologiques, par sa lecture (subjective), par son écriture (qui contient et reflète son empreinte), et même, comme je le montrerai dans cette thèse, en fonction de la temporalité de l'acte traductif, la traductrice produit un nouveau texte : une œuvre unique, dialogiquement liée à son texte-source et aux autres traductions qui la précèdent et lui succèdent, mais qui peut et doit aussi être considérée comme une production autonome, dotée de ses propres caractéristiques littéraires, de sa propre radiance sémantique et sémiotique.

Fruit d'une interprétation informée *et* d'un geste créatif, la traduction est aussi le produit d'une exploration réflexive. L'acte traduisant est un acte érotique. Pour Pier-Pascale Boulanger, traduire, c'est comme tendre la main à tâtons vers l'objet du désir, sans savoir quelle forme prendra le contact :

Hors de toute finalité, l'érotique pratique la caresse dont la force est de ne mener nulle part, telle la main de Levinas, qui ne saisit rien et reste ouverte dans un rapport respectueux au monde. Contre la préhension illusoire du sens, et les idées d'appropriation, de domination et d'arrestation que véhicule cette saisie du sens, la caresse plus souple et intuitive parcourt le corps textuel sans « savoir » d'avance par quoi elle sera sollicitée et comment elle réagira. (Boulanger 2005 : 6)

En considérant la traduction comme un mouvement érotique, on explicite deux réalités de la traduction. D'une part, le caractère fugace mais non moins inspirant de l'objet aimé, qui est à la fois, comme Boulanger le décrit ci-dessus, le texte-source, mais aussi le texte-cible, puisqu'il « existe » dans l'esprit de la traductrice de manière idéale et se forme continuellement. D'autre part, les aspects instinctifs et sensuels de l'acte traductif. Ces aspects se révèlent dans la pratique exploratoire de la traduction, mais aussi par un retour réflexif qui leur donnera un sens cohérent et finalisera le système du texte-cible. On trouve ce processus mis en lumière et décrit avec exactitude dans les carnets de traduction, un genre de non-fiction encore émergent qui a attiré une attention positive sur la scène littéraire occidentale ces dernières années. Parmi eux, *A Ghost in the Throat* de Doireann Ní Ghríofa (Ní Ghríofa 2020) ou *This Little Art* de Kate Briggs (Briggs 2017) décrivent et intellectualisent l'expérience de la création de façon extrêmement intime, et ainsi mettent en exergue la voix, la pensée et l'art de la traductrice.

Il est donc clair que le processus de traduction (ou, plus précisément, de la création traductive) brise la dichotomie encore trop souvent établie entre praticiennes et théoriciennes (Schön / Heynemand et Gagnon 1994 : 18). La traductrice est experte et artiste. Son écriture est à la fois geste et réflexion. Dans la pratique traductive, par définition, la recherche et la création sont concomitantes. Si une exploration de la traduction se prête tout particulièrement à la démarche de la recherche-crédation, et la recherche-crédation à l'étude de l'écriture traductive, c'est parce qu'elles se répondent parfaitement.

Explorer au prisme de la recherche-crédation

La formation des artistes a souvent souffert de la séparation entre artiste et chercheuse. Si, à la Renaissance, l'enseignement de l'art avait pour objectif de promouvoir l'excellence intellectuelle des artistes et leur capacité à inventer, il se transforme petit à petit en académisme. L'académisme n'encourage plus l'invention : il verrouille la définition de l'excellence et « se contente de répéter sans fin les recettes de[s] prédécesseurs » (Glicenstein 2020 : 14). Par réaction, les artistes rompent avec l'institution ; certaines se forment en autodidactes. À la fin

du XIX^e siècle, une préférence pour le « naturel » participe de cette tendance : l'artiste idéale se veut une sorte de visionnaire, à la création pure, non-pervertie par l'enseignement supérieur. C'est au début du XX^e que réapparaissent en France les ateliers d'artistes, considérés d'avant-garde. Ceux-ci revendiquent leur opposition à l'académisme mais restent inspirés des ateliers de la Renaissance, où la réflexion de l'art était aussi centrale que la technique. Dans leur sillage viennent ensuite les départements d'art à l'université, dans le but de renouer avec une articulation plus poussée de la théorie et de la pratique (Glicenstein 2020), qui restent néanmoins séparées.

La recherche-crédation est l'héritière du format de l'atelier. L'atelier réunit plusieurs artistes informés sur les questions de création. Leur présence permet un retour réflexif sur le processus et l'œuvre de chacun. Cette collaboration pratique et technique amène l'artiste en formation à intellectualiser son propre travail et à développer sa réflexivité. La recherche-crédation s'inscrit dans la même veine. Geste critique, elle « se conçoit comme une recherche en actes, dotant d'une valeur de connaissances les résultats des expérimentations » (Petitjean 2020 : 131), tout en se focalisant sur l'autoformation à la création lorsqu'elle est réflexive. Ainsi, comme l'explique Anne-Marie Petitjean dans son étude sur l'enseignement de l'écriture créative :

Les théories littéraires entrent en synergie avec les pratiques de création en écoles d'art, favorisant une réflexion en actes sur les formats, les supports, l'hybridité générique ou le mélange des langages artistiques. L'œuvre dans sa fixité, voire sa sacralisation patrimoniale, a ainsi tendance à laisser la place au processus dynamique de sa composition. (Petitjean 2020 : 130)

La recherche-crédation s'impose comme réponse à l'évolution des considérations de notre époque ; pour Glicenstein, elle est « en phase avec la création contemporaine » (Glicenstein 2020 : 16). Yves Citton va plus loin : le modèle de la recherche-crédation préfigurerait des transformations sociétales en gestation ; elle serait emblématique de notre époque. Pour lui, nous nous dirigeons vers l'impératif d'une flexibilité permanente (Citton 2018 : 97), que la recherche-crédation promeut.

La recherche-crédation littéraire, plus particulièrement, répond à la crise de la représentation que la critique poststructuraliste du langage a entraînée. Le langage n'est pas objectif ; il exprime

le positionnement et l'individualité de son utilisatrice. Une vérité unique (si tant est que cette vérité existe) ne peut être capturée par la recherche ou son expression, car la signification est multiple, partielle, évolutive, contextuelle, et parfois même fortuite. La recherche-crédation n'impose pas de conclusion fermée : au contraire, elle se définit par sa capacité à démontrer « multiplicity, overlap, and complexity through such moves as poly-voiced, dialogic, juxtaposed narratives, composites, or visual forms » (Berbary 2015 : 42). Flexible, subjective, la recherche-crédation est portée par l'expérience de celle qui l'entreprend, une expérience au sens double du terme : le soi de la chercheuse-artiste en tant que corps déjà existant, avec le champ intentionnel que cela induit, et le soi de la chercheuse-artiste en tant que corps percevant, dans l'immédiateté puis la réflexivité du projet créatif (Morais 2020 : 230)²¹. La chercheuse-artiste entre dans un mouvement créatif. Dans le projet de recherche-crédation, les processus sont observés *en train* de se former. Ce qui se forme, c'est l'œuvre elle-même, dont la création sera analysée de près par la chercheuse-artiste, et dont le produit fini fera partie intégrante des résultats de l'étude ; mais c'est aussi la personne de la chercheuse-artiste.

Par l'initiative de la recherche-crédation, la chercheuse-artiste entreprend consciemment sa propre formativité²². Elle observe ce qui la forme et ce qui la transforme ; elle apprend à les

²¹ Il est utile de citer ici Sylvie Morais et sa description détaillée du rôle du corps de l'artiste au prisme de la phénoménologie, car j'expliquerai plus tard dans ce chapitre qu'une approche phénoménologique est un des piliers majeurs de la méthodologie de recherche-crédation. Morais écrit : « Je prends comme point de départ la pensée de Merleau-Ponty, pour qui le corps ne peut être vu et étudié comme un objet physique. Il doit être compris comme une ouverture perceptive au monde : "Je suis mon corps" (Merleau-Ponty 1945 : 231), je suis de corps au monde depuis ma conscience perceptive. Le corps est ainsi conçu comme condition de possibilité de toute connaissance de soi, la perception revêtant une dimension active et constitutive. Le corps est au primat de la conscience. [...] Mais ce corps percevant (de l'artiste) n'est pas sans vie. Il est habité d'expériences, traversé par son histoire. Il porte avec lui sa mémoire biographique : il a un rapport à son propre corps, le corps du je ; un rapport aux autres, une relationnalité ; de même il a une spatialité et une temporalité formative. Au regard de la phénoménologie, le corps porte ses existentiels comme champ intentionnel. L'intentionnalité n'est pas ce qui relève d'une intention, comme un vouloir faire, mais constitue en quelque sorte un *passif existentiel*. Les existentiels sont l'incarnation de notre champ intentionnel, les *structurants a priori* depuis lesquels nous donnons sens à nos expériences » (Morais 2020 : 230 - 231).

²² Bernard Honoré définit la formativité comme *impetus* majeur du comportement humain. Selon lui, l'humain vit en formation active par rapport au monde : l'individu est responsable de sa forme (et de sa formation) humaine (Honoré 1990). En cela, il s'accorde avec Henri Bergson, qui écrivait en 1919 dans *l'Énergie Spirituelle* : « l'action volontaire réagit sur celui qui la veut, modifie dans une certaine mesure

verbaliser, et par là même conceptualise l'espace mental de sa propre création (Morais 2020 : 238). Elle construit son « atelier » intérieur, comme l'écrit aussi Danielle Boutet, dont je recite ici la définition de la recherche-crédation, qui résume les caractéristiques explicitées dans cette partie :

La recherche-crédation voudra transformer la réalité de l'atelier, et avant tout cet « atelier intérieur », lieu équivoque dont l'architecture, si l'on peut dire, est celle même de l'esprit de l'artiste. [...] Si le terme de recherche-crédation existe, c'est à l'évidence pour nommer autre chose, une situation où la recherche et la création sont concomitantes et consubstantielles, installées dans le prolongement l'une de l'autre – la recherche englobant la création tel un nuage réflexif autour d'un ensemble d'objets, d'idées, d'actions et d'affects. Cette recherche réflexive agit autant sur la création que sur l'artiste, aussi sûrement que la création elle-même agit sur l'être de l'artiste. (Boutet 2018 : 292)

Puisque cette thèse se propose justement d'explorer, par l'expérimentation et l'autoformation immédiates et réflexives, un espace de création de la traduction, la recherche-crédation s'impose. Il me reste donc à définir la façon dont elle sera pratiquée dans cette thèse.

Trois piliers méthodologiques

Au cours de ma recherche-crédation doctorale, j'ai suivi les trois grands principes de la recherche-crédation tels que Boutet les présente. Ces trois procédés assurent la rigueur de la recherche-crédation autoréflexive. Tout d'abord, une thèse de recherche-crédation obéit à une approche phénoménologique, c'est-à-dire qu'elle fait émerger :

le sens qui transparaît à l'intersection de mes expériences et à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes sur les autres,

le caractère de la personne dont elle émane, et accomplit, par une espèce de miracle, cette création de soi par soi qui a tout l'air d'être l'objet même de la vie humaine. » (Bergson 2003 : 31) Il est intéressant de noter que la formation du soi, chez Bergson, est décrite comme un processus de *création* – la « création du soi par le soi ».

[...] donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne. (Merleau-Ponty 1945 : 15)

Quoique personnelle et subjective, l'approche phénoménologique en recherche-crédation se différencie d'un manifeste artistique ou d'une biographie d'artiste en cela qu'elle exige, comme l'écrit Boutet, « un relevé rigoureux des vécus de conscience liés à l'opérativité créatrice » (Boutet 2018 : 299). Le regard phénoménologique et autoréflexif est à la fois interne et externe : enrichi par l'ouverture de la subjectivité et de l'intersubjectivité, il se veut néanmoins régi par l'*epochè* phénoménologique, c'est-à-dire une suspension du jugement et des préconceptions de la chercheuse-artiste afin de devenir capable de « voir » les phénomènes explorés sans les faire correspondre de force à une construction préalablement établie par le champ intentionnel de la chercheuse-artiste. Il s'agit d'amener ses propres processus et ceux d'autrui à la surface de la conscience, et non pas de les « construire » en accord avec l'hypothèse de départ. Le corps, « au primat de la conscience » (Morais 2020 : 230), doté d'existenciaux, est le vecteur de la perception, mais pas sa fin en soi ; il structure notre pensée et la façon dont nous arrivons au sens de l'expérience, mais ne gouverne pas l'expérience elle-même. Cet équilibre doit être visé, et idéalement atteint, dans le processus phénoménologique de la recherche-crédation ; il a orienté ma méthodologie, mon analyse et mes conclusions, ainsi que la conscience de mes biais – lesquels sont explicités dans cette thèse, particulièrement en troisième partie, pour être mieux intellectualisés, et donc mieux déconstruits.

En tant qu'étude déterminée par les mouvements de la conscience de la chercheuse-artiste, la thèse de recherche-crédation s'inscrit aussi dans une dynamique de transformation heuristique. Puisque la recherche-crédation se conçoit comme un atelier, la vie et l'humain y occupent une place centrale. Les questionnements et les attitudes de recherche de la chercheuse-artiste se transforment au cours de la recherche, car la recherche entraîne leur transformation. Quand la recherche se transforme, c'est aussi parce que l'individu se transforme. Néanmoins, là où l'atelier encourage les processus intuitifs ensuite commentés par autrui, la recherche-crédation a pour objectif de développer un retour réflexif de la chercheuse-artiste sur ses propres

procédés, et donc, entre autres, de présenter une analyse de ses évolutions. Par conséquent, comme le préconise Boutet :

La recherche-crédation appelle une approche méthodologique capable d'orienter une démarche qui ne peut pas tout savoir sur elle-même avant de commencer, mais qui se définit toujours plus précisément à mesure qu'elle progresse et peut même changer de direction. (Boutet 2018 : 298)

L'aspect heuristique de ma thèse s'illustre notamment par le contraste de ses trois parties, à l'image du contraste de mes méthodes d'exploration. Chaque partie, bien que présentée dans un ordre de lecture choisi, a été travaillée de façon parallèle : l'étude des travaux d'Anne Carson a informé ma traduction, ma traduction a guidé le carnet de traduction ; la traduction a aussi éclairé plus avant mon étude herméneutique, et le carnet de traduction resculpté les jets subséquents de mon texte-cible. C'est après avoir traduit et commenté ma traduction que j'ai pu arriver à mon dernier chapitre d'analyse herméneutique et à la définition du tiers espace exploré ; c'est en rédigeant ce même chapitre, c'est-à-dire en verbalisant le sens émergent de mon exploration, que j'ai pu délimiter les écueils et les incohérences qui freinaient encore ma pratique de traduction et son analyse réflexive. La démarche heuristique appelle à un travail cyclique et, de par sa nature évolutive, continuellement renouvelé.

Enfin, la thèse de recherche-crédation, puisqu'elle représente ce que Boutet appelle une recherche « à la première personne », doit refléter une écriture singulière (Boutet 2018 : 299). La recherche-crédation implique donc l'individualité du travail de la chercheuse-artiste. La recherche ne serait pas la même, ni dans sa forme, ni dans son contenu, si « *je n'étais pas là pour la parcourir du regard* » (Merleau-Ponty 1945 : 3, mes italiques). La chercheuse-artiste devra donc inventer et développer « [son] propre modèle d'intervention » (Pilon 2009 : 10), car la thèse de recherche-crédation « d'une part, n'a guère de modèle, et [...] d'autre part, ne saurait en avoir, parce qu'elle se doit se dénombrer autant qu'il existe de chercheurs » (Lancri 2006 : 9). Le modèle singulier de cette thèse de recherche-crédation a trois grands objectifs : illustrer la méthodologie d'exploration mise en œuvre, figurer ses résultats et la réflexion portée sur ses processus, et enfin constituer en soi une œuvre – une métaœuvre –, à la fois produit

créatif et réflexif, dépassant la somme des autres œuvres qui l'inspirent et la composent. Comme la traduction, elle s'inscrit dans plusieurs rapports dialogiques : avec le texte-source, avec la lectrice, et avec elle-même. Ainsi, son contenu répond à sa forme, sa forme à son contenu ; et tous deux répondent à sa méthode. En cela, ma thèse s'accorde encore une fois avec la description que propose Boutet d'une thèse de recherche-crédation :

Comme le processus de recherche a été conçu comme un chemin de révélation et de réalisation, sa présentation se fera, en partie du moins, sous forme narrative, comme un récit de voyage. Qui plus est – et c'est peut-être ce qu'il y a de plus mystérieux et de plus intéressant –, un voyage dont le récit lui-même est partie intégrante, dans la mesure où l'expérience même de sa rédaction apporte des éclairages nouveaux, tant sur la création examinée que sur l'intériorité de l'artiste-chercheur. (Boutet 2018 : 301)

Dans cette thèse, le « voyage » se déroule en trois temps. Chacune joue un rôle précis dans mon exploration et revêt donc un format spécifique, dont le contraste avec les autres parties est nécessaire pour illustrer la réalisation de mon projet et son cheminement.

Trois espaces de recherche-crédation

Cette thèse est composée de trois parties divisées en « espaces ». Ce format fait écho à la figure du triangle-cycle qui joue, nous le verrons, un rôle majeur dans le corpus de Carson, et permet de conceptualiser concrètement la position d'un tiers espace de création. Les trois parties de cette thèse, séparées par souci de clarté et pour mieux annoncer la différenciation de leurs caractéristiques, abritent un réseau explicite d'interréférences : chaque partie participe des autres et se reflètent, je l'espère, de façon aussi prismatique que possible. Si on considère ces trois parties de façon trimensionnelle, elles dialoguent et convergent au centre de la thèse, à l'endroit de la traduction. Si on les observe de façon linéaire, elles retracent un cheminement logique et narratif, à l'instar du « voyage initiatique » encouragé par Boutet (Boutet 2018 : 248).

Premier espace : interpréter la pratique carsonienne

La première partie de ma thèse obéit formellement aux principes de l'écriture académique. Elle porte sur l'étude herméneutique de l'écriture traductive d'Anne Carson et débouche sur une définition du tiers espace de l'écriture traductive telle que les travaux d'Anne Carson la révèlent. Elle développe aussi l'argument d'une égalisation du statut de l'autrice et de la traductrice, toutes deux écrivaines²³.

Pour conduire cette étude, j'ai porté mon regard sur l'ensemble des œuvres d'Anne Carson, qu'elles soient présentées comme œuvres autoriales ou comme traductions, ainsi que sur ses interviews. Bien sûr, cette partie accorde une attention particulière à *Autobiography of Red*, qui caractérise les concepts abordés dans cette thèse – l'écriture traductive, le décloisonnement qu'elle entraîne, et le mot-concept du *rouge*²⁴.

La première partie propose donc une interprétation des rouages de l'écriture traductive carsonienne : ses intentions, son éthique, ses moteurs et, étape par étape, l'accession cognitive à l'espace créatif que l'écriture traductive suggère. L'interprétation d'un processus créatif implique nécessairement une appropriation. J'ai fait mon possible pour rester consciente de

²³ Le texte reflète le refus de hiérarchiser ces deux rôles, d'une part par l'utilisation des termes « source » et « cible » plutôt que le couple antonymique « original » et « traduction », et d'autre part par la renégociation de la présentation des sources bibliographiques. Quand je lis une traduction, je lis une autrice à travers une autre autrice ; il est logique de mentionner les deux. Ainsi, mes sources traduites sont référencées, dans le texte, avec le nom de la traductrice à la suite de celui de l'autrice. Si je cite *Die Aufgabe des Übersetzers* de Walter Benjamin, que je n'ai pas lu en allemand, mais en anglais, la référence dans le texte prend cette forme : (Benjamin / Zohn 1968).

²⁴ Le(s) rouge(s) est le seul concept-clef à ne pas être clairement défini dans le corps de cette thèse, car il est essentiellement subjectif. Cette thèse se propose d'explorer des versions du rouge, mais ne prétend pas les fixer, puisque le rouge est toujours nuancé par ce qui l'entoure. Dans *Autobiography of Red*, il est délibérément laissé en suspend, à la fois attribut d'Éros, de la création, de la viande, de l'expérience, de la perception, de la marginalisation, de la colère, de la peur, du monde intérieur, du langage, du perspectivisme, et bien d'autres encore. Par conséquent, le rouge ne peut être montré que de façon contextuelle, mais pas déterminé par cette démonstration. Afin de signifier au mieux cette mouvance du rouge, le mot *rouge* sera, à compter du prochain chapitre (p. 56), légèrement coloré en rouge foncé dans la version électronique de cette thèse. Cette coloration permet de le mettre en exergue à la lecture, et de souligner les mots qui le jouxtent et les associations qu'il entraîne. Par ce biais, les rouges sont mis en valeur dans leur pluralité.

mes propres projections, comme l'exige toute analyse herméneutique et phénoménologique, mais il est important de noter que cette première partie est affectée par ma perspective et en retour affecte celle-ci. Pour souligner ma subjectivité, j'ai continué d'utiliser l'écriture à la première personne préconisée par les théoriciennes de la recherche-création.

Dans la première partie, je ne prétends donc pas apporter une définition rigide de la pratique écrivante carsonienne, mais une réponse ouverte, formatrice, laquelle guide et explicite le reste de la thèse. Par l'étude académique du processus créatif de Carson, j'atteins ce que Michel Foucault appelait un « savoir » plutôt qu'une connaissance :

Je vise dans « savoir » un processus par lequel le sujet subit une modification par cela même qu'il connaît, ou plutôt lors du travail qu'il effectue pour connaître. C'est ce qui permet à la fois de modifier le sujet [la chercheuse-artiste], et de construire l'objet [la thèse]. (Foucault 1994 : 57)

Puisque cette thèse se veut être à l'image de ce qu'elle étudie, je comparerai ma première partie à la phase de lecture experte²⁵ (définie dans les prochains chapitres comme une « sur-lecture ») qui précède la pratique de la traduction. L'analyse de l'écriture traductive carsonienne a une valeur en elle-même *et* au-delà d'elle-même : dans cette thèse, elle offre un élément de réponse mais ne constitue pas une fin en soi. Elle est aussi la source d'une interprétation (herméneutique) et d'une interprétation (performatrice).

Pour créer un texte-cible, il faut aller au plus proche du texte-source et des voix qui l'habitent. L'étude de Carson – de sa voix écrivante, de sa pratique et de ses textes – permet de dépasser l'écueil d'une traduction pastiche et de libérer ma propre pratique traduisante, car je passe à *travers*²⁶ celle de l'autre. C'est un apprentissage par l'interaction, une conscientisation par le

²⁵ Valéry Larbaud écrit par exemple que « traduire un ouvrage [...], c'est pénétrer en lui plus profondément que nous ne pouvons le faire par la simple lecture » (Larbaud 1986 : 73).

²⁶ Le titre de cette thèse joue sur la polysémie de la formule « à travers ». « À travers » suggère à la fois l'exploration d'une étendue regardée de part en part (« le travers d'un corps » ou ici, d'une pratique – l'équivalent en anglais de « throughout »), mais aussi le mouvement de la traversée et du dépassement (« passer à travers » une langue, une voix ou un texte). Étymologiquement, elle suggère aussi la nature du traduire, du latin *traducere*, « faire passer à travers » (plus imagé encore avec le verbe anglais « translate », dont le premier morphème « trans- » signifie « à travers ».)

dialogue. Il en découle un résultat triple : une étude de l'écriture carsonienne, une analyse du geste intersubjectif créé par le processus traductif tel qu'il est mené dans ce projet, et enfin, à la convergence de ces deux conclusions, l'émergence d'une redéfinition de la traduction comme genre et espace artistique.

Tiers espace : *Autobiographie du rouge*

La deuxième partie de cette thèse est exclusivement composée de ma traduction d'*Autobiography of Red*, intitulée *Autobiographie du rouge*. Bien qu'elle soit placée en deuxième position, cette partie porte aussi le nom de « tiers espace », positionné après le « premier espace » et avant le « deuxième espace ». Par cette mise en relief, je tente de figurer le triangle qui sous-entend la configuration tripartite de la thèse. Cette configuration signale les dynamiques intestines de la thèse : chaque partie va vers les autres et les rencontre plutôt que d'avancer de façon linéaire. Elles s'inscrivent dans un mouvement cyclique. C'est dans la traduction, donc l'immédiateté suspendue du geste écrivain, que convergent et se mêlent le premier et le deuxième espaces, ouvrant ainsi accès, par leurs processus, à un tiers espace de création qui les absorbe et les transcende. La première partie s'achève sur une définition du tiers espace ; la deuxième partie (*Autobiographie du rouge*) le figure ; la troisième partie narrera l'expérience de sa pratique.

Contextualisée par l'étude qui la précède, *Autobiographie du rouge* est présentée dans son intégralité, en français, et formatée comme elle l'aurait été dans une optique de publication. Elle n'est pas accompagnée de son texte-source.

Dans cette thèse, je défends la notion que tout texte-cible doit être jugé pour lui-même, c'est-à-dire comme une création à part entière, autonome quoique dialogique, et donc dotée de sa propre valeur littéraire. Placer le texte-cible en parallèle de son texte-source aurait encouragé une lecture contrastive, par laquelle le texte-cible est jugé au prisme du texte-source, qui contiendrait la « vérité » en vertu de son antériorité. Il s'agit souvent, dans ces cas-là, de

déterminer si la traduction est correcte ou incorrecte, selon qu'elle « correspond » ou non à son texte-source.

Une étude comparative n'est pas sans intérêt dans le cadre de ma recherche – elle sera menée, *a posteriori*, dans la troisième partie, non pas comme critique des textes analysés, mais afin d'examiner les processus cognitifs en jeu dans le moment de la recreation. Des extraits du texte-source sont présentés dès la première partie ; source et cible sont mises en parallèle dans la troisième partie²⁷. Néanmoins, l'étude comparative n'est pas la première expérience de lecture que je désire proposer. Je voudrais que le premier contact avec le texte-cible se fasse de façon indépendante, dans le sentiment de sa poésie plutôt que dans la critique de son « équivalence ». Cette décision permet d'affirmer l'affranchissement du texte-cible par le texte-source au fur et à mesure du processus traductif. La conversation qui s'instaure entre les deux textes finalisés n'aurait que peu d'intérêt si le texte-cible n'était que le subordonné dérivant du texte-source, sans point de vue individuel. Au contraire, le lien créatif et intertextuel établi entre source et cible est riche de ce que le texte-cible a atteint sa propre autonomie littéraire. La source est un tremplin qui édifie, inspire, et libère sa cible ; il convient d'analyser comment cette libération est amenée, et d'en montrer le résultat, lui-même significatif, grâce au produit fini de la traduction présenté dans cette deuxième partie.

Deuxième espace : métacréation par le *Carnet de traduction*

Le *Carnet de traduction*, placé en troisième et dernière partie, est le produit de la réflexivité traductive opérée pendant et après la création de la traduction. Impulsé par l'étude décrite en première partie, déterminé par la création mise en œuvre en seconde partie, il se positionne à l'acmé du processus de métacréation : portant à la fois sur l'œuvre de Carson et sur sa traduction (texte *et* acte), il est lui aussi une création, et plus précisément une

²⁷ Pour plus de visibilité, des extraits-clefs du texte-source sont aussi proposés en annexes. Il n'est malheureusement pas possible de présenter l'intégralité du texte-source en annexe par respect des droits d'auteur encore en vigueur.

performance écrite du geste écrivain-traduisant dans le tiers espace créatif où il s'élabore. Le *Carnet de traduction* propose une phénoménologie de la conscience traductive : il verbalise l'expérience de la traduction en train de se créer.

Dans les années 1980, pour compléter les approches majoritairement déductives appliquées en traductologie, une nouvelle méthode d'analyse déductive de la traduction pragmatique émerge en Europe : les Think-Aloud Protocols (TAPs), ou Méthode de la pensée à voix haute (Kusssmaul, Tirkkonen-Condit 1995 : 177). Pendant une expérience de TAP, la traductrice doit exprimer ses processus cognitifs pendant qu'elle solutionne le texte à traduire ; ses paroles sont enregistrées, puis analysées. Ainsi, les TAPs permettent de recueillir la pensée de la traductrice au moment où elle la verbalise (Eftekhary, Shayesteh 2012 : 1039), et d'étudier la traduction en acte plutôt que de se limiter à son produit. Il s'agit d'observer « a mind at work » (Kusssmaul, Tirkkonen-Condit 1995 : 181). Hans-Peter Krings remarque que le processus de verbalisation nécessaire au monologue des TAPs comprend, dans le cadre de la traduction spécifiquement, un apport réflexif et formatif, car il externalise les processus souvent laissés à l'état non verbal et voués à disparaître après que l'acte traductif a pris fin (Krings 1986a ; 1986b). À travers leur verbalisation, la traductrice définit plus distinctement les mécanismes de sa création.

Le *Carnet de traduction* se rapproche du principe des TAPs et le développe par le biais de l'écriture créative, dans un contexte cette fois littéraire. Dans le cadre d'une thèse de recherche-création, Sylvie Morais comme Gabrielle Boutet encouragent une « écriture de soi », nécessaire pour communiquer l'unicité de l'exploration réalisée. Dans cette dernière partie, l'écriture de soi est mise au service de la réflexivité. Elle permet de démontrer le vécu subjectif de la pensée traductive, mais aussi de le mettre en lumière dans la performance qu'est toujours une écriture créative : en verbalisant la pensée et le sentiment de la traductrice au sein d'un récit structuré, le *Carnet de traduction* construit et interprète le sens de l'expérience qu'il relate. Dans cette troisième partie, « les mots sont quelque chose en train de se produire », comme l'écrit Albert Low lorsqu'il décrit le processus par lequel se crée la conscience (Low / Dumond 2000 : 287). En écrivant le *Carnet de traduction*, j'arrive à la conscience de mes propres mécanismes et deviens donc capable de les enrichir et de les développer par et pour l'écriture.

Comme un TAP, le *Carnet de traduction* propose une verbalisation du processus de traduction, mais suggère aussi le dialogue intrinsèque que cette verbalisation induit, puisque toute parole ou toute écriture est une communication. Même dans un « monologue » de la pensée, ce qui est dit a vocation à être communiqué à autrui, et donc à ouvrir une conversation. C'est d'autant plus le cas en traduction, qui est elle-même un dialogue entre le texte-source et la traductrice qui le recrée. Le *Carnet de traduction* se construit donc au croisement du monologue et du dialogue ; à l'intérieur, plusieurs voix se mêlent, et il m'a semblé important de les mettre en exergue.

Si le *Carnet de traduction* présente une parenté méthodologique avec les des Think-Aloud Protocols développés pour la traductologie, il est, avant tout, inspiré de l'essai libre biographique²⁸. Le truchement de l'écriture créative – et donc de l'écriture intime – est nécessaire pour donner forme à la pensée de l'expérience traduisante, car « every bit as important [as scientific insight] is the feedback loop between bodily experience and cognition, the way art and understanding are grounded in the body », comme l'écrit Barbara Folkart lorsqu'elle décrit les révélations apportées par l'écriture poétique (Folkart 2007 : 426). L'essai libre encourage la mise en valeur d'un réseau d'associations aussi personnelles que signifiantes entre la pensée de son autrice et l'expérience qu'elle analyse. Il s'agit de regarder en soi pour

²⁸ Lauren Fournier donne aussi à ce genre hybride le nom d' « autotheory », qu'elle place spécifiquement dans le cadre des études de genre et définit ainsi : « *Autotheory* is a term that has emerged to describe contemporary works of literature, art, and art writing that integrate autobiography and other explicitly subjective and embodied modes with discourses of philosophy and theory in ways that transgress genre conventions and disciplinary boundaries. Autotheory is an emergent term, one which began to trend after the publication of Maggie Nelson's 2015 book *The Argonauts*, where Nelson, riffing on Paul B. Preciado's use of the term "auto-theory" in *Testo Junkie* [Preciado / Benderson 2013], inscribed a particularly performative mode of citation alongside a kind of post-memoir, queer feminist life writing text. And yet, autotheory as an impulse can also be traced through earlier feminist performance art, body art, and conceptual art practices, as well as intersectional feminist writings by women of colour like Gloria E. Anzaldúa, Cherríe Moraga, and Audre Lorde. One could argue that the entire history of feminist theory and practice is one of autotheory, though the resonances of "autotheory" as a twenty-first century term bears consideration, particularly when it comes to the twenty-first century context of neoliberalism, late capitalism, and the post-confessional technologies of social media. I approach autotheory as a practice of performing, embodying, enacting, processing, metabolizing, and reiterating philosophy, theory, and art criticism. » (Fournier 2018)

créer le sens cohésif de ses propres perspectives. Je pense par exemple aux œuvres de Maggie Nelson, de Susan Howe ou d'Ann Lauterbach, notamment *The Argonauts* (Nelson 2016), *My Emily Dickinson* (Howe 1985) et *The Night Sky: Writings on the Poetic Experience* (Lauterbach 2008) ; ou encore, dans le cadre de l'exploration de l'écriture traductive, aux superbes journaux de traduction de Kate Briggs (Briggs 2017) et de Doireann Ní Ghríofa (Ní Ghríofa 2020) déjà cités dans ce chapitre. Anne Carson propose une écriture similaire dans les notes de traduction très informelles qu'elle insère à la fin d'*If Not, Winter* (Carson 2000) ou publie sous forme d'essai dans *Nay Rather: Variations on the Right to Remain Silent* (Carson 2013). J'irais même jusqu'à citer, dans une moindre mesure, les célèbres « threads » qu'Emily Wilson élabore parfois sur Twitter pour dialoguer sur ses stratégies de traduction de l'*Odyssée* d'Homère (Wilson 2018). Ces références ne se ressemblent pas, ni au niveau formel, ni au niveau du contenu, car elles sont toutes le produit d'une écriture personnelle ; néanmoins, elles ont en commun l'effort d'une conscientisation réflexive, mise en scène par la création afin de pérenniser la pensée créative, car cette pensée se nourrit des échanges qui l'inspirent et qu'elle inspire en retour.

Ma troisième partie rend hommage à ces œuvres, car elle s'est nourrie d'elles. Pour illustrer sa spécificité (le travail créatif de réflexivité exigé par ma méthodologie), cette partie contraste avec le format académique de la première partie et le format traductif de la seconde. Elle est narrative et plus informelle que les parties qui la précèdent. Elle est découpée en chapitres non titrés, et, comme dans un essai libre, les sources citées ne sont pas référencées dans le texte, mais regroupées en notes de fin. Pour souligner visuellement le changement de genre, j'ai également opté pour une police de caractères différente – les deux premières parties sont en Times New Roman, la dernière en Arial, dont le format sans empattements est souvent utilisé pour les textes moins protocolaires. Enfin, puisqu'elle a pour but d'ouvrir une conversation, mais aussi de faire *sentir* une expérience, cette partie est écrite à la deuxième personne du singulier.

La première partie utilise la première personne comme marque de la subjectivité de la chercheuse-artiste. La deuxième partie, la traduction, quoi qu'elle se nomme « *Autobiographie* », est écrite à la troisième personne, un choix dont j'analyserai plus tard le

fonctionnement intradiégétique. Il est pour l'instant intéressant de noter qu'à l'échelle de la thèse, cette troisième personne permet de mêler chaque sujet (lectrice, autrice, traductrice) sous la coupe d'un personnage sans pour autant perdre l'individualité de leur prisme interprétatif. C'est une tactique érotique : la lectrice frôle le point de vue interne du protagoniste sans pour autant s'y perdre car le « il » renforce la barrière entre elle et l'autre. C'est là, comme l'explique Roland Barthes, que se crée tout le plaisir de la lecture – un désir sans jouissance :

C'est le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition. (Barthes 2014 : 18)

Dans la troisième partie, l'écriture ne porte plus sur une interprétation, mais sur l'expérience d'une pensée. Elle veut figurer l'état créatif et cognitif de ma traduction ; comme dans l'acte traductif, plusieurs points de vue fusionnent. Les voix se multiplient, se mêlent, et leurs frontières, le temps d'un texte, se troublent. L'utilisation de la deuxième personne se prête à cette symbiose. Le « tu » est à la fois la marque d'un monologue injonctif et l'empreinte du dialogue. Il est l'outil d'une implication active dans le texte qui l'utilise, à la fois impératif (*tu ne peux pas y échapper*) et profondément subjectif (si *c'est toi* qui es interpellée, alors *tu* es forcée de réagir). La deuxième personne se définit, comme l'explique par Matt Delconte, « not by who is speaking, but by who is listening » (Delconte 2003 : 204). Elle pousse la lectrice dans l'expérience relatée (Hawke 2015 : 12), de force, et permet ainsi de la faire vivre au plus près du texte et d'activer la lecture par le choc de l'identification ou de la réaction. En choisissant la deuxième personne pour cette dernière partie, j'ai donc espéré montrer les glissements de perspectives opérés à travers toute la thèse, mais aussi transgresser la frontière des genres, des voix et des points de vue ; enfin, j'ai voulu illustrer une recherche en actes par une écriture active, activée, non pas seulement pour son autrice, mais aussi pour celles qui interagiront avec elle.

J'espère avoir démontré dans ce chapitre comment la méthodologie de la recherche-création m'a permis de développer une métacréation qui explore *et* figure le tiers espace de la traduction. Par la performance du processus créatif dans chacun de ses espaces, ma thèse

présente une phénoménologie de la pensée et de l'émotionalité traduisante. Elle s'inscrit ainsi dans l'émergence d'une nouvelle épistémologie de la recherche, et contribue à l'élaboration d'une pratique de recherche mettant en exergue la subjectivité de la chercheuse-artiste ainsi que la formativité d'une approche de création réflexive. La recherche et la création y sont en constant dialogue : la chercheuse se regarde chercher, la traductrice se regarde traduire ; la création permet de mieux penser, et son analyse de mieux créer. L'interprétation y est mouvante, tout comme son produit artistique ; son écriture y est à la fois personnelle et intersubjective ; son résultat final a vocation à promouvoir le décloisonnement de ses théories comme de ses pratiques, à l'instar aussi des œuvres d'Anne Carson qu'elle examine. Maintenant que son cadre est clairement établi, il faut entrer dans le vif du sujet.

Partie I

PREMIER ESPACE

CHAPITRE UN

La poursuite

I have decided to find myself a home in the mountains, somewhere high up where one learns to live peacefully in the cold and the silence. It's said that in such a place certain revelations may be discovered. That what the spirit reaches for may be eventually felt, if not exactly understood. Slowly, no doubt. I'm not talking about a vacation.

Of course, at the same time I mean to stay exactly where I am.

Are you following me?

Mary Oliver, *I Have Decided* (Oliver 2012 : 45)

Lorsqu'Anne Carson publie son premier ouvrage, *Eros the Bittersweet: an Essay* en 1986 (Carson : 1986), elle expose les piliers qui soutiendront sa production à venir : l'anticonformisme générique et stylistique, l'influence de la pensée grecque antique, les possibilités et impossibilités du langage, et le pouvoir du désir. Tous continuent de sous-tendre la pratique et l'évolution de sa création aujourd'hui. Éros, tout particulièrement, est fondamental pour comprendre la relation qu'Anne Carson entretient avec les textes qui l'inspirent.

Désir en mouvement(s)

Carson tire *Eros the Bittersweet* de sa thèse en philosophie classique, intitulée *Odi et Amo Ergo Sum*, dont le titre référence un des poèmes les plus célèbres de Catulle à son amante Lesbia –*Odi et amo*. *Eros the Bittersweet* est une dissertation herméneutique sur l'amour dans la poésie lyrique grecque, mais aussi une méditation sur le langage et sa création, de même qu'un exercice de traduction poétique. Il propose une exploration personnelle du concept d'Éros chez les Anciens, notamment tel qu'il apparaît dans les œuvres des poètes lyriques grecs et dans le *Banquet* de Platon (Carson 1981). Chaque extrait que Carson analyse dans *Eros the Bittersweet* est traduit du grec par Carson elle-même. La traduction fait partie intégrante des études classiques ; elle imprègne déjà discrètement *Eros the Bittersweet*. C'est significatif, j'y reviendrai plus avant, car si Carson est la traductrice *et* la chercheuse, alors sa lecture traduisante influence son analyse herméneutique et son analyse herméneutique influence sa traduction. La théorie devient la pratique devient la théorie.

Dans *Eros the Bittersweet*, Carson définit clairement son Éros, celui qu'elle distillera ensuite dans ses œuvres et ses procédés. Éros, le désir, que Sappho qualifie de « doux-amer » (*glukupikron*), est une catastrophe, une incursion de l'extérieur à l'intérieur de moi ; un plaisir, impulsé par l'excitation de désirer, et une souffrance, entraînée par l'échec inévitable de ce désir. Éros ébranle la notion de ma propre intégrité : il dilue le besoin que j'ai de rester intacte, à l'intérieur de mes frontières, qu'elles soient physiques ou spirituelles. Et pourtant, Éros ne

peut exister que dans l'espace qui me sépare de l'aimée, un espace que Jacques Lacan, par exemple, qualifie de « non-avoir » (Lacan 1991 : 415). Le signifiant lacanien figure parfaitement le paradoxe d'une main tendue, d'une cible inatteignable. Dans ce paradoxe du désir, une tension douloureuse apparaît. Comme le désir ne peut exister qu'à l'état de manque, je prends soudain conscience d'une « boundary of flesh and self between you and me » (Carson 1986 : 26). Tu me manques, donc je te désire. Je te désire parce que je ne peux pas te posséder. Freinée par mes propres limites, incapable de les dépasser, j'en découvre tout à la fois l'existence et l'inéluctabilité : « suddenly, at the moment when I would dissolve that boundary, I realise I never can », écrit Carson (Carson 1986 : 30).

Le désir est un mouvement. Éros bouge : il va et vient entre l'amante et l'aimée. Il quitte l'amante pour atteindre l'aimée, avec qui l'amante voudrait fusionner, mais ricoche sur les frontières individuelles de l'aimée et revient à l'amante. Cette trajectoire, ce retour de flamme, dévoile à l'amante le vide intrinsèque dont elle n'était pas consciente avant d'être en proie au désir. Comprendre ses limites lui inculque ce qui lui manque : « seeing my hole, I know my whole », plaisante Carson, (Carson 1986 : 33), et lie ainsi manque et révélation par le jeu de la paranomase. Ainsi, dans l'impulsion d'Éros, je ne découvre pas seulement que je ne peux pas t'atteindre. Je découvre aussi un manque en moi ; une incapacité, un échec. Comme je reconnais désormais mon propre gouffre, je comprends ce qui me fait défaut et je perçois ce que j'aurais pu être, si j'avais été complète, idéale, délivrée de mes limites. À l'instar d'un miroir, le manque-gouffre forme un obstacle devant l'aimée et la dévoile aussi à elle-même. Il me renvoie à l'incapacité de la possession, mais aussi à mon propre moi. Carson l'explique dans *Eros the Bittersweet* :

When I desire you a part of me is gone: my want of you partakes of me. So reasons the lover at the edge of eros. The presence of want awakens in him nostalgia for wholeness. His thoughts turn toward questions of personal identity: he must recover and reincorporate what is gone if he is to be a complete person. The *locus classicus* for this view of desire is the speech of Aristophanes in Plato's *Symposium*. Here Aristophanes accounts for the nature of human eros by means of a fantastic anthropology (189d-93d²⁹). Human beings were

²⁹ Carson fait référence au Grec source.

originally round organisms, each composed of two people joined together as one perfect sphere. These rolled about everywhere and were exceedingly happy. But the spherical creatures grew overambitious, thinking to roll right up to Olympus, so Zeus chopped each of them in two. As a result everyone must now go through life in search of the one and only other person who can round him out again. (Carson 1986 : 30)

Ce que l'amante recherche, c'est un idéal, et cet idéal est nécessairement imprégné du soi, car il est créé par sa perspective.

Il y a donc, à première vue, trois motifs essentiels dans cette théorie d'Éros, trois pôles qui forment un triangle érotique. D'une part, le désir, qui bouge et impulse et dévoile l'amante à elle-même. D'autre part, les bords, qui sont les limites de l'être, indissolubles, obstacles inflexibles à la complétion de soi, comme l'évoque Aristophane dans le mythe de l'androgynie : « chacun, regrettant sa moitié, allait à elle ; et, s'embrassant et s'enlaçant les uns les autres avec le désir [impossible] de se fondre ensemble, les [humains] mouraient de faim et d'inaction » (Platon / Chambry 1993 : 192). Enfin, le manque, sans lequel le désir ne peut exister, un interstice où naît l'éventualité d'un absolu impossible (douce-amertume).

Le manque, parce qu'il est l'espace et le moteur du désir, est omniprésent dans les écrits de Carson. C'est une thématique récurrente : on le retrouve sous la forme de l'amour perdu dans *The Glass Essay* (Carson 1995) ; de l'amour mystique dans *Decreation* (Carson 2005) ou *Plainwater* (Carson 1995) ; des limites de l'expression dans *Decreation* (Carson 2005), *The Albertine Workout* (Carson 2014a) ; ou sous les traits du deuil dans *Nox* (Carson 2009) ou *Antigonick* (Sophocle et Carson 2012a). Il fait partie de son rapport au langage – il est le pendant du vide, de l'abîme, du silence. Le manque existe dans ce qui ne peut pas être dit, figuré par la marge, la lacune, l'indicible et l'hermétique. Carson explique même dans le chapitre *Alphabetic Edge* d'*Eros the Bittersweet* (Carson 1986 : 56) que le grec ancien, qui est la seule langue qu'elle traduit, serait le premier langage écrit contenant des voyelles. Le grec figure ainsi pour la première fois les béances qui séparent chaque bord : la voyelle est un gouffre, son bord est la consonne. Le langage *figure* l'interstice qui obsède les Anciens, et qui obsède Carson. Nécessairement, le manque s'insinue donc dans sa stylistique : la poésie de Carson est trouée de gouffres typographiques, rythmée par une ponctuation erratique et des

associations surprenantes, offrant ainsi à la lectrice des intervalles où la signification peut s'épanouir et se mouvoir. La lacune est le vecteur par lequel peut s'opérer une lecture active. Enfin, le manque carsonien s'instaure dans la pratique de l'écriture elle-même, dans la tentative constante de parler ou de faire parler quelqu'un qui n'est pas là.

Chacune des œuvres de Carson explore la tension, le sentiment et les conséquences d'un acte érotique : celui de tendre la main vers l'objet du désir sans jamais pouvoir l'attraper. Louis A. Ruprecht, dans son ouvrage sur les inspirations classiques de Carson, le définit comme « a reach without grasping » (Ruprecht 2021). Chez Carson, le manque est une poursuite.

La poursuite carsonienne est cristallisée dans *Autobiography of Red*. *Autobiography of Red* s'inspire de la *Géryonide* de Stésichore (Stésichore 1991), un long poème épique qui relatait le dixième travail d'Heraklès. Stésichore, plutôt que de respecter l'épique traditionnel en suivant le héros grec, reprend le mythe à travers le point de vue de Géryon, le monstre rouge à qui Heraklès est venu voler le troupeau de vaches rouges. Heraklès, pour s'emparer du bétail, tue Géryon.

Mais *La Géryonide* n'a pas survécu au passage du temps dans sa totalité, loin de là. Comme Carson l'explique dans son introduction, il ne reste du long poème épique que quelques fragments disparates, inscrits sur des papyri déchirés ou glanés dans les citations d'autres auteurs mieux préservés (voir annexe A, p. 556-557). Ils sont si incomplets qu'aucune édition ne s'accorde sur leur ordre narratif (Carson 1998 : 6 ; traduction p. 199). Les vestiges de *La Géryonide* suggèrent des descriptions intenses d'Érythie, l'île rouge de Géryon ; les suppliques de sa mère, quelques apartés des dieux ; la scène de meurtre de Géryon aussi, un des plus longs fragments préservés (Campbell 1991 : 77). En choisissant de proposer une réécriture de *La Géryonide*, Anne Carson opte donc pour un texte-source déchiré par la lacune – et donc exalté par le manque.

Autobiography of Red s'articule autour de plusieurs parties : en premier lieu, Carson analyse l'écriture et les mythes qui entourent la figure de l'auteur. Ensuite, elle propose une pseudo-

traduction³⁰ (Beasley 2015 : 80) des fragments de la *Géryonide* : pseudo, parce que le paratexte présente clairement cet appendice comme une traduction, titrée « Fragments of Stesichoros » (voir annexe A, p. 558 ; traduction p. 201), sans expliciter la technique utilisée. Ces fragments, « traduits » par Carson, sont moins nombreux que ceux de *La Géryonide*, et présentés sans déchirures, c'est-à-dire complétés par Carson, lorsqu'il n'est pas impossible de les mettre en lien avec le texte-source. Ils sont contemporanisés, hermétiques, absurdes : en cela, ils rappellent l'effet de lecture lacunaire et étranger du fragment source, mutilé par le temps.

Il y a dans cette pratique un élément de traduction, de transcréation – des échos au texte-source, narratifs et stylistiques, une sorte de trame conductrice qui se réfère à la fois *La Géryonide* de Stésichore et la suite d'*Autobiography of Red*. Anne Carson lui donne pour pré-titre « Red Meat », et pour cause : c'est une écriture rouge, une écriture cannibale, pleine de désir inassouvi, une écriture de l'entre-deux, bondissant allègrement entre la source parcellaire (*La Géryonide*) et une cible libérée, réadaptée (la réécriture qui suit). Il se peut que Carson ait réuni certains fragments disjoints, se soit inspirée des associations d'idées fortuites qui ont découlé de cet amalgame, et ait continué d'écrire quand le bord du papyrus déchiré crée normalement une lacune, une perte. *La Géryonide* de Stésichore, dans les *Fragments* de Carson, s'épanouit aux endroits où elle aurait pu se taire. Avec cette traduction-réécriture-adaptation-collage, le bord est un tremplin, et Carson poursuit le sens au-delà de son bord (*reach without grasping*). Le résultat, personnel, subjectif, mène sa lectrice au cœur d'une *Géryonide* explicitement carsonienne.

Les *Fragments* ne sont que l'introduction de la partie principale d'*Autobiography of Red* : la réécriture de *La Géryonide*, très différente du mythe déjà adapté par Stésichore. L'histoire versifiée de Géryon est une réécriture d'une réécriture. Toutes les deux se positionnent en marge des attentes du genre – celle de Stésichore car elle utilise le point de vue de Géryon,

³⁰ Bruce Beasley s'interroge : « are Carson's translations of Stesichoros real translations of the fragments? The debate is still up because they are very free adaptations (and some consider entire inventions presented as translations to the naivety of the reader. » (Beasley 2015 : 80). Bernard Knox (Knox 1998), critique littéraire pour *The New York Review*, et William Logan (Logan 1999), poète et critique pour *The New Criterion*, considèrent les pseudo-fragments de Stésichore comme des inventions (et critiquent sévèrement le procédé).

celle de Carson car elle reprend la même perspective, mais expérimente avec la forme, la narration, et l'exégèse. Les références à la source (ou *aux sources*) sont des clins d'œil, des fils d'Ariane. Carson nomme cette partie *Romance*, un titre explicitement érotique. Le terme est volontairement polysémique – on peut penser au roman d'amour ou à la romance médiévale, une balade épique où l'aimée représente le trophée d'une longue quête héroïque. La référence est en réalité plus obscure, et classique. On retrouve le germe de ce titre, ainsi que celui du sous-titre de l'œuvre (*Autobiography of Red, a novel in verse*) dans *Eros the Bittersweet*, quand Anne Carson analyse un exemple de Chariton d'Aphrodise :

“I composed it in writing [synegrapsa],” says the Greek author Chariton at the beginning of his *Chaereas and Callirhoe*, earliest extant example of the genre that we call the novel or romance. The novel was from the beginning a written literature, which flourished in the Graeco-Roman world from about the third century B.C., when the spread of literacy and a vigorous book trade created a wide popular audience. Our terms ‘novel’ and ‘romance’ do not reflect an ancient name for the genre. Chariton refers to his work as *erōtika pathēmata*, or “erotic sufferings”: these are love stories in which it is generically required that love be painful. The stories are told in prose and their apparent aim is to entertain readers. (Carson 1986 : 78 ; mes soulèvements)

Le terme de « Romance » suggère donc un roman qui relaterait les « erotic sufferings » de Géryon : le désir, son manque, son amertume et sa douceur. Le rouge de Carson repose sur ces fondements. Géryon vit la souffrance érotique à travers Heraklès, à travers sa propre création, à travers le langage, la traduction de son mythe et de lui-même.

Il est intéressant de noter que la « Romance » présente déjà un problème de traduction. Nous avons perdu le concept de roman / romance tel que Chariton d'Aphrodise l'utilisait et tel que Carson voudrait l'utiliser. Pour donner un écho de cette ambiguïté, elle fait trembler l'identité de son ouvrage : c'est à la fois un roman, une romance, un poème, une interview, une collection de fragments. C'est un peu de tout, et par conséquent il est impossible *d'attraper* exactement sa teneur. Je suis, lectrice, en proie à la souffrance érotique. De façon intrinsèquement traductive, à bien des égards, Carson fonde *Autobiography of Red* sur une source inatteignable qu'il n'est possible de traduire qu'en multipliant les significations du texte-cible.

La stylistique de l'œuvre poursuit un effort similaire. Carson veut développer un langage disloqué, libéré. Elle ouvre *Autobiography of Red* avec une épigraphe de Gertrude Stein :

I like the feeling of words doing
as they want to do and as they have to do (Carson 1998 : 3, ou traduction p. 197)

Dans l'introduction qui suit l'épigraphe (Carson 1998 : 3), Carson exalte le travail et le style de Stésichore justement parce qu'il s'est délivré des canons littéraires de son époque et révolutionne ainsi l'utilisation de l'adjectif. En cela, il est, pour Carson, un libérateur, un visionnaire au sens le plus simple du terme : il est capable de Voir. Il voit par l'écriture ; il peut emmener la lectrice dans ce voir, si elle accepte de le suivre. Dans l'entretien qui clôture *Autobiography of Red*, il se confie à son interlocutrice : « I must tell you about seeing. » (Carson 1998 : 147 ; traduction p. 364). Selon Carson, Stésichore n'aurait pas simplement libéré sa propre écriture, mais libéré aussi la façon dont nous voyons le monde *à travers* à son écriture, et ainsi « released being » (Carson 1998 : 5 ; traduction p. 198). Voir, donc l'effort de voir, de *faire voir*, de voir au-delà de la marge, de voir à l'intérieur de soi, de voir au-dessus de la substance, de faire sentir au milieu du voir, de voir multiple, de voir dans l'interstice, de voir *par* l'interstice, tous ces objectifs guident l'expérimentation stylistique dont témoigne *Autobiography of Red*. Prenons une strophe de la *Romance* :

There was a steady rushing sound
perhaps an electric fan down the hall
and a fragment of human voice tore itself out and came past, it seemed
already long ago, trailing
a bad dust of its dream which touched his skin. He thought of women.
What is it like to be a woman
listening in the dark? Black mantle of silence stretches between them
like geothermal pressure. (Carson 1998 : 48 ; traduction p. 244)

Ici, le vers est libre, malmené entre la ponctuation traditionnelle et les enjambements erratiques qui ne suivent pas la structure de la syntaxe, forçant ainsi la divergence visuelle et intellectuelle. L'œil est tiraillé entre la phrase et le saut de ligne ; la lectrice est tenue de voir la phrase sous

d'autres angles et de s'ouvrir à la pluralité de la signification. Et de fait : si la synesthésie est omniprésente dans le texte (« sound », « voice », « touched », « silence »), la sensation n'est qu'une porte ouverte au flux de la conscience : l'image, hallucinatoire, est invoquée par les sens et par le vide (le vide, qui est un manque).

Le son prosaïque du ventilateur et l'écho d'une conversation lointaine se transforment, dans l'œil mental de Géryon, en figure quasi mythologique, serpentiforme, qui mue hors de sa peau (« tore itself out ») et dépasse (« came past ») le seuil de sa chambre, « trailing ». À la lecture, le monstre apparaît dans le vers/ver qui, sur quatre lignes, forme le lacet d'un corps qui glisse. L'espace-temps est lui aussi déformé : « came past », au passé de narration qui parle d'une action en cours, est aussi réfuté par « it seemed / already long ago » : le présent est élastique, se distend et se transforme sous les yeux de Géryon, suspendu un instant au saut de ligne, un moment de désorientation, lorsque le vers s'interrompt sur « it seemed » et sombre dans le passé au vers suivant « already long ago ». Ce vertige est ensuite figuré à la fin de la strophe, avec « black mantle of silence *stretches* between them ».

La sensation est absorbée pour être mieux transgressée : dans le monde d'*Autobiography of Red*, comme dans le monde verbal de Carson en général, la langue est une expérimentation et la perception du mot est souple. À l'instar de la poésie de Stésichore et celle de Stein, le poème « cherch[e] à dire la substance des choses » et ainsi « fait l'expérience de la substance de la langue, éprouve le langage comme substance, » comme l'écrit Isabelle Alfandary de *Tender Buttons* (Alfandary 2002 : 55). Sharon Wahl, lorsqu'elle lit *Autobiography of Red*, ressent la substance du mot : « Words and feelings bump against each other. Nouns, verbs and adjectives migrate [...] you can feel them turning into each other. » (Wahl 1999 : 184). De fait, Carson crée un monde réaliste et surréaliste, une superposition de la vision, une écriture double, une substance-essence distincte mais liée³¹, encore soulignée par le rythme irrégulier de la ligne ainsi que par l'ambiguïté de chaque mot choisi. Toutes ces distorsions sont autant d'interstices

³¹ Cette thèse le montrera régulièrement, c'est un procédé récurrent dans l'œuvre carsonienne : les frontières tombent, mais les distinctions (entre les genres, entre les individus, entre les thèmes, entre les significations) demeurent, et ainsi éclairent à la fois le presque-atrapement et l'impossibilité du pur amalgame.

où le manque, visuel, métaphorique ou sémantique, met en péril la compréhension de la lectrice et la force à rester aux aguets. L'explosion de la forme et du langage crée la dissonance, le gouffre. L'expression tend à refléter la substance qu'elle veut décrire : mouvante, hors de portée, subjective. Elle active la lecture, le désir. Elle est aussi un écho de la « vue » stésichorienne.

De fait, si j'ai décrit plus tôt l'écriture de Carson comme *intrinsèquement traductive*, c'est, entre autres, parce que le désir de l'autre *et* le manque de l'autre s'épanouissent tout particulièrement dans le dialogue qu'elle instaure avec d'autres auteurs. Carson n'écrit pas seule ; elle écrit toujours avec d'autres voix. Dans *Autobiography of Red*, l'objectif n'est pas de « voir » comme voyait Stésichore et d'en tirer une leçon d'écriture : la dynamique traductive est plus complexe qu'une dynamique uniquement didactique. Le rapport ici est cyclique, érotique, continu. Il y a affinité, il y a poursuite, il y a apprentissage, il y a projection, et il y a transformation. Il y a Éros, rouge et mouvant. Dans *Autobiography of Red*, Carson parle *de* Stésichore, parle *en parallèle* de Stésichore, parle *comme* Stésichore, parle directement à Stésichore – ou plutôt, elle parle au Stésichore conjuré par sa lecture du texte-source, lequel est troué, incomplet, et dont les lacunes encouragent une compensation mise en œuvre par sa propre subjectivité. Embrassé par le manque, un dialogue apparaît ; il s'agit de comprendre comment ce dialogue mène à la création, et à quelle création il mène.

Tendre vers l'autre

Carson ne cache pas l'influence d'autres auteurs sur ses travaux. Dans ses interviews, elle est élogieuse à propos des auteurs qui ont marqué ses lectures – il faut par exemple savoir qu'Homère « is the most amazing thing in the world, in every way » (d'Agata / Carson 1997 : 14). Elle utilise souvent des anecdotes et des exemples littéraires comme marchepieds à ses propres développements théoriques – une stratégie typiquement académique, et qu'on retrouve bien sûr dès *Eros the Bittersweet*, avec entre autres Sappho et Platon. Mais ce rapport de lecture, un rapport unilatéral, devient dialogique lorsqu'il est mis en pratique à travers la réécriture, l'écriture traductive, ou ce que je décrirai comme la réincarnation écrite – faire parler les

auteurs en les traitant comme des personnages, ou en leur prêtant de fausses citations. *Autobiography of Red* propose un exemple frappant du dialogue-réincarnation avec l'entretien (Carson 1998 : 147 ; voir traduction p. 364) placé à la fin de l'ouvrage. L'entretien met en scène une conversation entre Stésichore et une mystérieuse « interviewer », ou journaliste. Carson y incarne une version imaginaire de Stésichore (S), expliquant à la personne qui l'interroge (I) qu'il faut *voir* la substance des choses pour pouvoir les écrire (« First I must tell you about seeing » (Carson 1998 : 147)).

s: I was (very simply) in charge of seeing for the world after all seeing is just a substance
i: How do you know that
s: I saw it
i: Where
s: Where I looked it poured out my eyes I was responsible for everyone's visibility it was a great pleasure it increased daily (Carson 1998 : 148 ; traduction p. 365)

Ici, la lettre « I » conjugue à la fois l'initiale d'« interviewer » (la journaliste) et le pronom personnel « I », ou « je » en anglais. Je la lis comme une projection d'Anne Carson elle-même. L'entretien, à la fin d'*Autobiography of Red*, représente un dernier geste de communication avec l'auteur de son texte-source, une conclusion logique après le cheminement de l'analyse, de la pseudo-traduction, puis de la réécriture. La pratique créative a mis en exergue l'absence de l'auteur-source ; l'expérience de cette absence :

challenges the entire symbolic order inasmuch as it is marked by lack. In the face of such a disaster, the efficacy of funeral rituals, including elegiac poetry, is twofold: they “introduce a mediation within the gap opened up by grief” by orchestrating “the massive, total intervention of the entire symbolic order.” [Allouch 1997 : 245]. But they also make the void carved in the real coincide with the incompleteness of the signifying order, thus opening up a space which all sorts of ghosts may fill, like the ghost of old Hamlet and, through him, that impalpable object which is the dead king's otherworldly *voice*. (Nesme 2012 : 188)

Ainsi, le « deuil » ressenti de l'absence amène la traductrice à recréer une voix-objet, une projection de celle de l'autrice-source, comme l'écrit Nesme, « through the prism of fantasy » (Nesme 2012 : 200). Le désir d'interaction avec la voix de Stésichore absent culmine dans sa résurrection écrite, une sorte de « passion mimétique » (Salines 2004 : 165) où la plume de Carson vient à se dédoubler. Elle dévoile une pulsion d'assimilation, une affinité, un apprentissage, un élan érotique qui trouble les frontières de l'individualité.

La démarche est caractéristique. Carson met Stésichore en scène dans son entretien factice, mais elle joue aussi avec le reflet d'Emily Brontë à travers la narratrice de *The Glass Essay* (Carson 1995). Dans *Wonderwater* (Horn 2004), Hölderlin lui apparaît et lui murmure des mots qu'il n'a jamais écrits, mais qui, selon elle, lui ressemble³² (Horn 2004 : 143) et qui par conséquent peuvent être présentés comme les siens. Le dédoublement participe aussi de sa stratégie de mystification : Carson aime emmener sa lectrice à l'intérieur d'un auteur-comme-elle-le-lit, plutôt que de s'en tenir aux faits objectifs et aux citations exactes. Dans *Autobiography of Red*, on trouve dès l'introduction deux glissements présentés comme des citations traditionnelles ; Baudrillard d'abord, avec une paraphrase qui permet à Carson d'étayer son propre argument. Carson « cite » :

“Consumption is not a passion for substances but a passion for the code,” says Baudrillard. (Carson 1998 : 4 ; traduction p. 198)

Baudrillard, lui, écrit (ici en anglais traduit du français, qui semble être la référence de Carson) :

It is not the passion (whether of objects or subjects) for substances that speaks in fetishism, it is the passion for the code, which, by governing both objects and subjects, and by subordinating them to itself, delivers them up to abstract manipulation. This is the fundamental articulation of the ideological process: not in the projection of alienated consciousness into various superstructures, but in the generalization at all levels of a structural code. (Baudrillard 1981 : 92)

³² Cette citation est tirée d'un essai mêlant écriture et arts plastiques intitulé *Answers Scars*. Elle écrit : « 'Cling to the roses. I dreamed Hölderlin said this. He did not, but it contains a likeness of him and sometimes that is more sustaining. » (Horn 2004 : 143)

En plus de modifier la citation, Carson élimine donc le contexte dans lequel l'argument de Baudrillard opère. Mais ce n'est pas tout : elle présente son extrait comme une citation exacte d'une part (on voit bien les guillemets dans sa propre citation), et d'autre part comme si la phrase de Baudrillard étayait son argument. Or, elle s'empare en réalité d'un fragment de l'argumentaire et le transforme à son gré – à travers sa voix, son œil. Geordie Miller considère même que la citation de Baudrillard dans sa totalité irait à l'encontre de ce que Carson voudrait dire ici, lorsqu'elle suggère que Stésichore a brisé l'ordre établi :

While Stesichoros alters the mechanics of production, importing adjectives “from somewhere else,” he accelerates the consumptive alienation that Homer had first made manifest. (Miller 2011 : 154)

Carson aurait donc utilisé les mots et le nom de Baudrillard dans une sorte de parodie de l'exactitude académique et du rayonnement *ad hominem*, et ce simplement pour étoffer son propre raisonnement. Baudrillard est un tremplin qu'elle dépasse, plutôt qu'un fondement sur lequel elle construit son idée.

La deuxième occurrence de cette appropriation est la seconde citation de Gertrude Stein :

“Believe me for meat and for myself,” as Gertrude Stein says.
(Carson 1998 : 7 ; traduction p. 200)

Gertrude Stein n'a jamais « dit » *believe me for meat or for myself*, et il ne semble pas non plus que cette pseudo-citation soit une approximation ou une paraphrase. Et pourtant, la « réalité » de cette fausse citation est soutenue par l'épigraphe de l'introduction, qui, lui, est une vraie citation de Stein³³. Il n'y a aucune raison, à la lecture, de la mettre en doute. Carson ne mentionne ni notes ni sources pour les mots qu'elle met dans la bouche de ces auteurs dans son introduction ; elle manipule leur parole comme elle manipulerait un texte-source ou son propre texte.

³³ La citation est tirée de *Narration : Four Lectures* (Stein 2010).

Elle fait de même lorsqu'elle fait converger plusieurs auteurs : entre autres, elle frotte la voix d'Hegel à celle de Sophocle dans sa transcréation illustrée d'Antigone, *Antigonick* (Sophocle et Carson 2012a), ou celles de Celan et de Simonide de Céos dans *Economy of the Unlost* (Carson 1999). Ces dialogues factices agissent comme des pierres de silex, destinés à faire émerger une nouvelle étincelle, c'est-à-dire, par leur interaction, des idées nouvelles. Les auteurs qui inspirent Carson, comme leurs textes, deviennent complices d'une recreation par le dialogue qui les transforme :

It's not about the meaning of each individual word adding up to a proposition; it's about the way they interact with each other as daubs of meaning, you know as impressionist colours interact, daubs of paint, and you stand back and see a story emerge from the way that the things are placed next to each other. (Carson / McNeilly 2003 : 22)

L'interaction développe le sens : le sens des mots quand ils interagissent l'un avec l'autre, le sens des langages quand ils interagissent l'un avec l'autre, le sens des réalités quand deux auteurs interagissent l'un avec l'autre. De cette façon, elle sape la notion d'une vérité unique et statique, ainsi que de la possibilité de l'objectivité.

Carson est une universitaire. Elle connaît les attentes d'une lectrice avertie, le pacte d'exactitude, l'idéal de l'objectivité scientifique, les fondements rigides du canon littéraire. Puisqu'elle les connaît si bien, elle peut les subvertir et travailler en dehors de leurs marges :

As a classicist I was trained to strive for exactness and to believe that rigorous knowledge of the world without any residue is possible for us. This residue, which does not exist – just to think of it refreshes me. (Carson 2013 : 32)

Dans le rapport à l'autrice-source, ce résidu prend forme dans la convergence des voix. Harold Bloom s'inquiète du poids que le canon littéraire fait peser sur nombre de poètes, qui, écrasées par les travaux qu'elles admirent, ne seraient capables de produire que des travaux dérivatifs (Bloom 1973). Carson n'est jamais entravée par l'influence de celles qui viennent avant elle, au contraire : c'est dans l'écriture traductive – laquelle comprend à mon sens toutes les

pratiques dialogiques, même intergénériques : interprétation, adaptation, pseudo-traduction, transcréation, traduction intersémiotique – que Carson donne une nouvelle impulsion à ses auteurs-sources, ses textes-sources, et à sa propre écriture. Elle dépasse la transposition. L'autre n'est pas une mentor ou une rivale, mais une source d'inspiration, d'émulation, un tremplin à la création.

Écrire chez Carson est un processus d'échange : d'égal à égal, de créatrice à créatrice. La notion parcourt en filigrane tous ses écrits. Le texte lu est un don. Un don, chez les Grecs, est toujours réciproque. En littérature, il doit *rester* réciproque pour assurer la pérennité de la culture et de la pensée ; l'intertextualité est fondée sur la gratitude et la générosité. La création ne peut pas être égoïste ; elle est offerte, et rendue, et stimulée par ces allers-retours. Dans un entretien avec John d'Agata, Carson mentionne un concept clef :

[The ancients] have this word for grace, *charis*, which means grace in the reciprocal sense of coming and going. It's both a gift given and a gift received. The Greeks used the word for the grace of a poem, the charm that makes it a poem and makes you want to remember it. So for them to make a poem is to make something that will be so charming that it will be a gift that the world wants to receive and also give back precisely because it's so good. And that reciprocation keeps going and makes culture have substance, a coming and going. (d'Agata / Carson 1997 : 17)

Reciprocation keeps going : elle bouge, elle revient. Comme Éros, la création est un mouvement, et donc ne peut pas stagner. Pour offrir, il est nécessaire de transformer. Cette transformation implique de donner un peu de soi. Carson ne se contente pas de répéter ou de transposer, mais surenchérit, recrée, instille une part d'elle-même dans ce qu'elle puise chez l'autre. Le dialogue intertextuel que l'écriture carsonienne entraîne est un hommage à celles qui l'ont inspirée, un monument textuel entre la résurrection partielle de l'œuvre et son dépassement. Il assure l'immortalité de « ses » autrices et la réciprocité du don de l'écriture ; il encourage l'évolution des textes-sources à travers le prisme de sa propre subjectivité.

Il est utile de remarquer que *charis* est la racine étymologique de la charité. Il contient l'idée du don, mais aussi celui du soin, de l'apaisement, de la bienfaisance (« care », en anglais, par exemple). Mary Oliver décrit un sentiment similaire dans un de ses poèmes : « I love this poet,

which means nothing here or there, but is like a garden in my heart. So my love is a gift to myself. » (Mary Oliver 1996 : 52). L'écrivaine offre son écriture comme un don ; écrire pour rendre ce don accentue le baume du *charis*, répond à la douce-amertume d'un dialogue impossible, avec une autre autrice aimée, mais absente. Je tends la main vers ce que j'aime ; je crée pour mieux toucher celle qui me manque. Je m'aperçois que je ne peux l'attraper ; je reviens en moi. La dynamique du *charis* fait émerger une trajectoire familière : Éros s'esquisse.

Érotique de l'écriture traductive

Jusqu'ici, j'ai pris soin de ne mentionner que les œuvres de Carson considérées comme « littéraires », c'est-à-dire auctoriales. Il me semble, en réalité, qu'il n'y a pas de sens à séparer son écriture auctoriale de ses traductions classiques – celles publiées en tant que traductions propres, les pièces de Sophocle et d'Euripide et d'Eschyle et de Sappho. La dichotomie est usuelle, elle est nécessaire sur le marché de l'édition, mais, dans l'écriture de Carson, elle n'a pas lieu d'être. Les deux pratiques fonctionnent ensemble. L'écriture auctoriale est impactée par la traductivité, la traduction est imprégnée d'auctorialité. Si je les sépare ici, c'est pour mieux montrer qu'elles convergent, et prouver leur fusion.

Dans l'ensemble de ses travaux, Carson établit un lien rappelant la trajectoire d'Éros avec les auteurs dont elle s'inspire et avec lesquels elle interagit. La traduction est la réponse au désir provoqué par une autrice ou un texte. Elle met la relation érotique en lumière, elle y répond, et elle peut nous apprendre beaucoup du processus créatif carsonien.

Chez Carson le désir amoureux (je désire l'autre) et le désir intellectuel (je désire savoir) se ressemblent. Elle rapproche les deux impulsions dès *Eros the Bittersweet* :

The way Eros acts in the mind of a lover and the way knowing acts in the mind of a thinker... I would like to grasp why it is that these two activities, falling in love and coming to know, make me feel genuinely alive. (Carson 1986 : 70)

Il n'est pas surprenant que la traductivité soit si centrale à l'écriture de Carson, puisque la traduction catalyse ces deux mouvements érotiques. La traductrice est amante et chercheuse.

La curiosité se mêle à l'affinité. Le produit de la traduction est un geste d'amour, un effort de recherche. Elle exige une mise en péril des limites individuelles, une transformation, un assouplissement ; elle fait miroiter l'inconnu, la perte, le silence, la lacune. Face à l'auteur absent, face au mot qui lui échappe, la traductrice « feel[s] genuinely alive. »

Nombre de traductrices témoignent du lien intime et passionnel qui les lie à leur texte-source. Dans *Sous l'Invocation de Saint-Jérôme*, un ouvrage sur la pratique de la traduction dont le titre annonce le lyrisme que la traduction catalyse chez son sujet-traduisant, Valéry Larbaud souligne le désir de possession qui anime la traductrice : « [t]raduire un ouvrage qui nous a plu, [...] c'est le posséder plus complètement, c'est en quelque sorte nous l'approprier. » (Larbaud 1986 : 73). Priya Sarukkai Chabria, traductrice des hymnes religieux de la mystique hindoue Andal (Andal / Sarukkai Chabria et Shankar 2016), témoigne d'une expérience transcendante :

I was embodying another's voice through my body. [...] Translating is as visceral a process as writing poetry because one is attempting to mesh one's voice with the author's to create a twinned song. (Sarukkai Chabria 2016 : 2)

Beaucoup de traductrices ramènent la traduction au corps, à la chair, à l'intime ou de l'âme. Elles sont assaillies par le mot de l'autre ; les frontières du soi s'effacent. « Invite [this foreign poem] inside », propose Emily Wilson dans son introduction à l'*Odyssée* (Homère / Wilson 2018 : 91). « To translate a text is to enter into the most intimate relationship with it possible. Within the body [...] the real alchemy takes place », décrit Lina Mounzer (Mounzer 2016). Le processus de traduction est « an opening », selon Alice Oswald (Oswald 2011 : 2), « an amalgam », pour Emily Salines (Salines 2004). Doireann Ní Ghríofa parle d'une traduction « born of guilt and desire » (Ní Ghríofa 2020 : 3). Il semble à Kate Briggs qu'elle est « reborn » (Briggs : 2018 : 41). Gayatri Chakravorty Spivak, Seamus Heaney et Pier-Pascale Boulanger s'accordent, de leur côté, sur une épithète spécifique : érotique (Spivak 1992³⁴ ; Heaney 1999 ;

³⁴ Il est important de noter que si Heaney et Boulanger utilisent l'adjectif « érotique » positivement, pour souligner la dimension passionnelle et artistique de la traduction, Spivak, en revanche, en critique les dommages : une approche *uniquement* érotique du texte, donc consummative, particulièrement dans

Boulanger 2005). Carson, elle aussi, décèle la dimension érotique de la traduction. Elle confesse vouloir s'insérer « in between a body and its shadow » (Carson 1996 : 1) lorsqu'elle traduit *L'Électre* de Sophocle (Carson : 2010), une pulsion qui trahit le désir de troubler les frontières de son individualité. Plus tard, elle promettra à Antigone, avant d'interpréter son *Antigonick* (Sophocle et Carson 2012a), d'incarner sa viscéralité :

dear Antigone,
I take it as the task of the translator
to forbid that you should ever lose your screams. (Sophocle et Carson 2012b)

Ainsi, en traduction, le dialogue est une symbiose : la traductrice devient la gorge qui véhicule la voix des autres, la main qui guide leur plume, l'instigatrice d'une fusion des subjectivités. Et pourtant, si l'auteur est admiré, désiré et réincarné, il reste néanmoins inaccessible. Anne Carson traduit majoritairement des textes antiques et des auteurs dont la pensée, les traditions et le langage sont si éloignés des nôtres qu'ils ne peuvent se prêter qu'à une interprétation extrêmement personnelle, aussi informée soit-elle. En quête de l'idéal subjectif que l'absence invoque, Carson donne par exemple sa faveur aux fragments, comme ceux de Sappho (Sappho / Carson 2002), de Stésichore (Carson 1998), d'Ibycos (Carson 2013), de Catulle (Carson 2009), autant de textes-sources qui lui parviennent littéralement amputés, entourés par le vide. L'éventuel et la lacune sont des moteurs d'Éros. Carson écrit : « there is something maddeningly attractive about the untranslatable, about something that goes silent in transit » (Carson 2013 : 8). Dans son journal de traduction, Kate Briggs remarque le même élan dans sa pratique : « this not knowing [...] is a source of – what? Excitement, I'd call it. Great nervous excited excitement » (Briggs 2018 : 69). La séduction du silence, c'est l'aperçu de tout ce que *pourrait* vouloir dire ce que je ne parviens pas à dire : une multitude de significations

le contexte de la traduction postcoloniale, ne saurait être intersectionnelle et perd de vue les devoirs éthiques de la traductrice. Une approche érotique du texte est fertile créativement et cognitivement ; elle ne doit pas, néanmoins, évincer le système du texte-source (Spivak 1992 : 372), ce qui reviendrait à refuser la dimension dialogique de l'écriture traductive. La définition d'une traduction érotique par Boulanger intègre bien cette distinction : la traduction est érotique justement parce qu'elle est une activité de relation, c'est-à-dire qu'à l'issue de la rencontre, les corps source et cible se quittent *mutuellement* transformés (Boulanger 2005). La traductrice est elle aussi changée par sa source.

potentielles, que je suis incapable d'attraper, d'exprimer, de fixer. Devant l'absence et le silence, qui figurent l'impossibilité de savoir, le *libido sciendi* conjure ses propres projections. Carson savoure ce « flottement ». Elle recherche l'ouverture du texte, car cette ouverture permettra au texte de se transformer pour chaque lectrice. Loin de camoufler l'ambiguïté d'un texte-source ou de sa propre interprétation, elle souligne régulièrement et malicieusement son ignorance dans ses notes de traduction :

I do not know what this adjective means exactly. It is composed of the word *ion*, "violet" (which can also mean "purple" or "dark" or "like violets") and the word *kolpos*, "bosom, lap, womb; fold formed by a loose garment; any hollow." (Sappho / Carson 2002 : 363)

Le vide et l'interrogation ne sont pas traités comme des échecs, mais comme des opportunités de création. Lorsque Carson traduit, il s'agit moins d'une « archeological excavation » (Tschofen 2004 : 42), comme Monique Tschofen décrit des fragments pseudo-traduits de Stésichore, mais plutôt d'une réincarnation subjective, toujours mouvante, hors du temps, enchantée de sa propre ambivalence. Le terme « d'excavation » implique qu'une signification unique peut être trouvée, si l'on creuse assez profondément. Mais la signification n'est ni fermée, ni stable : creuser un texte pour en extraire une soi-disant moelle de vérité n'a pas lieu d'être. Il faut plutôt partir à la poursuite *d'une* signification parmi d'autres, une interprétation individuelle. Cette poursuite fait naître le plaisir du désir, et tient à distance la jouissance. Éros se meurt lorsque le manque disparaît : qu'il soit linguistique, émotionnel, intellectuel ou thématique, le manque ne doit pas être colmaté, mais exalté.

Voyons par exemple la traduction que fait Carson de l'*Agamemnon* d'Échyle. Dans la pièce, Cassandre, la fille du roi troyen Priam, est emmenée à Argos comme prisonnière de guerre d'Agamemnon. Avant la guerre de Troie, Apollon a offert le don de prophétie à Cassandre en échange de ses faveurs. Lorsque Cassandre change d'avis et se refuse à lui, Apollon subvertit son offrande. Les visions de Cassandre sont justes, mais vouées à n'être jamais crues par ses pairs. Arrivée à Argos avec Agamemnon, elle pressent que la femme du roi, Clytemnestre, foment le meurtre de son époux. Elle prévoit aussi sa propre mort, également aux mains de la

reine. En vain, elle tente de prévenir le chœur et, dans une dernière lamentation au dieu qui l'a maudite, crie sa terreur et sa solitude (Carson 2009 : 48-52) :

KASSANDRA OTOTOI POPOI DA!
Apollo!
O!pollo!
Woepollo!
O!
[...]
Apollo
Apollo
god of the ways
god of my ruin oh
yes you destroy me oh
yes it is absolute this time
[...]
[scream] [scream] [scream] [scream] what is this
appearing a
net of hell no
the wife is the net he's
married to murder here
comes insatiable vengeance
howling the sacrifice
into
place
[...]
[scream] [scream] evil life evil luck evil I
am just this sound look the
cup of my pain is already poured
out why
did you bring me
here was
it for this
was it for this
was it for

Le grec ancien est souvent traduit, dans la sphère francophone et anglophone, avec un registre soutenu et en utilisant une langue codifiée comme surannée – c'est la stratégie d'archaïsation, qui permet de signaler à la lectrice que ce texte est ancien, même si l'anglais désuet n'est pas

une traduction plus exacte ou plus proche du grec ancien que ne l'est l'anglais contemporain. Cette tendance recule aujourd'hui, avec des traductrices célébrées comme Emily Wilson, dont l'*Odyssée* est dépouillée de marqueurs artificiels d'archaïsation (Homère / Wilson 2017). Anne Carson fait de même, quoique ses stratégies soient bien plus interventionnistes.

Dans cette traduction épurée du grec ancien, Carson propose un langage dépouillé, disloqué, versifié de façon erratique. Le vers libre et irrégulier renvoie aux expérimentations de la poésie contemporaine. Il ne s'agit pas, dans cet extrait, de figurer la fragmentation du texte-source : *Agamemnon* est un texte complet, et, par exemple, les versions de Richard Lattimore (Échyle / Lattimore 2013) et de Richard Fagles (Échyle / Fagles 1977) présentent une versification classique, avec un saut de ligne respectueux de la syntaxe, après la virgule ou le point. Carson choisit ce format pour évoquer la catastrophe du cri de Cassandra. La voix écrite de Cassandra fait écho à son langage-source, avec le choix audacieux de garder l'onomatopée grecque « OTOTOI POPOI DA », qui figure un cri de souffrance à la fois mystérieux (pour la lectrice anglophone) et imprégnée d'une consonance originelle (puisque la lectrice sait qu'elle lit un texte grec). L'effet est hypnotique : il faut repenser le cri de souffrance. Par le biais du paradoxe cognitif qu'il entraîne, il reprend toute sa puissance. Les majuscules du hurlement, les italiques et la répétition des didascalies, la ponctuation sporadique et bouleversée (« O!pollo »), les répétitions paniquées (« evil life evil luck evil I ») et les gouffres creusés par la disposition des vers sur la page sont autant de marqueurs de chaos, une explosion stylistique qui souligne le tumulte émotionnel de Cassandra. La syntaxe trébuche, et avec elle la lecture : le sens n'apparaît que par à-coups :

no
the wife is the net he's
married to murder here
comes

Le sens se découvre au fur et à mesure des enjambements brusques, qui font évoluer la phrase dans une direction inattendue, et brise par conséquent la fluidité de la compréhension, ou l'interrompt totalement :

here was
it for this
was it for this
was it for

Cassandra est dans l'œil de la tempête, et la lectrice avec elle. Le monologue esquisse typographiquement la forme d'une tornade. Pour mieux exprimer son désespoir, sa souffrance, son impuissance, la peine et la violence, Carson malmène le texte. Ce qui est recréé ici, ce n'est pas un miroir du texte-source, mais son effet.

Et quel effet vise Carson, exactement ? Dans sa note de traduction placée avant le texte, elle explique : « eventually I accepted that what is ungraspable about Kassandra has to stay that way. » (Carson 2009 : 4). Carson lit une énigme linguistique dans son texte-source, une désintégration du langage qui s'échappe à lui-même. Cassandra est impuissante : elle est esclave d'Agamemnon, esclave d'Apollon, esclave du regard passif que le chœur jette sur son meurtre en gestation. Sans issue, elle perd le mot et se tourne vers le cri. Plutôt que de résoudre le langage-source, Carson souligne cette perte, c'est-à-dire l'impossibilité de la verbalisation. L'acte traductif incarne ainsi une perception de lecture, ouverte à l'interprétation de ses futures lectrices.

Ses essais et ses introductions le prouvent, Carson est une lectrice active. Elle est très consciente de la subjectivité de sa lecture et de ses propres partis pris. Ses personnages sont aussi des lecteurs : ils font barrage au monde extérieur, objectif, pour mieux goûter l'intérieur d'un texte, l'expérience subjective de l'imaginaire (Teare 2015 : 30³⁵). Dans *The Glass Essay*, par exemple, la narratrice est renversée par la puissance dévastatrice du texte :

and I was downstairs reading the part in *Wuthering Heights*
where Heathcliff clings at the lattice in the storm sobbing
Come in! Come in! to the ghost of his heart's darling,

³⁵ Selon Brian Teare, « [Carson's] heroes and heroines—introspective, thoughtful, melancholic—tend to attempt to organise their overwhelming interior lives through reading, interpreting, or translating texts. » (Teare 2015 : 30)

I fell on my knees on the rug and sobbed too. (Carson 1995 : 4)

Selon Roland Barthes, le plaisir du texte éclôt dans cette perte de soi (Barthes 2014), cet instant fugitif où la lectrice, face au langage, est transportée au point d'en oublier sa réalité et son individualité. Mais chaque unité de langage éveille un questionnement, une envie latente, une émotion qui la ramène rapidement à elle-même. Ce va-et-vient est typiquement érotique. La lectrice veut se perdre à l'extérieur de soi ; elle y revient immédiatement car cette perte la rappelle à elle-même. Lyn Hejinian voit même bouger Éros dans le plus élémentaire des mouvements de lecture : simplement passer de la chose au mot, ou du mot à la chose :

The very idea of reference is spatial: over here is word, over there is thing, at which the word is shooting amiable love-arrows. (Hejinian 2000 : 50)

L'exaltation de l'esprit à la rencontre du texte est attisée par le processus cognitif inhérent à l'usage du langage. C'est d'autant plus le cas pour la traductrice, éduquée à la lecture herméneutique, habituée à considérer le texte comme la source d'une potentielle réécriture. À sa lecture s'ajoute la conscience constante du voyage linguistique : il faudra faire de ce mot quelque chose de nouveau, dans une langue qui n'est pas la même. Pier-Pascale Boulanger, lorsqu'elle présente son érotisme de la traduction, en souligne la dimension sensuelle :

La sensibilité [de la traductrice] porte sur des éléments linguistiques, tels le mot, la phrase (sa syntaxe) et la ponctuation [...] des éléments poétiques, tels la prosodie, les rimes, l'allitération ainsi que les rapports syntaxiques et paradigmatiques [...] Face à un mot, on peut être sensible non seulement à son étymologie, mais à sa dénotation, à sa connotation, à son contexte, à son histoire... (Boulanger 2005 : 4)

George Steiner va plus loin ; pour lui, c'est l'expérience sensorielle et émotionnelle du mot qui donne sa signifiante à la matière linguistique (Steiner 2013). Dans le rythme du mot, sa sensation, son impact ponctuel, l'interprétation se subjectivise. Ainsi, le dialogue entre le mot de l'autre et ma lecture permet le dépassement de ma propre pensée, et le dépassement du texte lu. Ces deux axes, la sensation et le cognitif, le *libido sentiendi* et le *libido sciendi*, convergent

et entraînent le transfert du désir, de passif à actif. De la lecture, fondement de l'impulsion créative, naît le désir d'appropriation et de réaction que la création peut peut-être assouvir.

La traduction répond parfaitement à cet élan, parce qu'elle permet à la fois le frottement à l'autre (la lecture) et l'étincelle qui en résulte (la récréation). En tant que telle, la traduction tient la place d'une émulation créative essentielle dans l'œuvre carsonienne. Elle imprègne ses stratégies d'écriture, ses explorations intersémiotiques, et ses lectures même lorsque celles-ci ne sont pas destinées à la traduction. La traduction sous-tend son rapport au texte, son rapport au langage :

Looking at the gaps between the words as you move from one language to another, and the way meaning disappears into the gaps – that experience is what I value most about translation. We operate all the time with language as if it says what we mean. It never does, but you don't realise the facticity of that until you are actually trying to make one thing in one language into another language. (Watchel / Carson : 2016)

L'état de création nécessaire à la traduction révèle la perte inhérente au langage qui est un manque, mais pas seulement. Elle offre aussi une alternative à cette perte.

Reprenons, étape par étape.

La traduction commence au moment de la lecture, une forme de lecture poussée qui est déjà une analyse³⁶. C'est une sur-lecture au cours de laquelle la traductrice-lectrice, qui n'est pas un objet neutre mais un sujet actif, prend nécessairement position. Ainsi, la traductrice-lectrice dépose sur le texte-source la pellicule subjective d'une nouvelle interprétation. Elle réalise ce que Stanley Fish appelle des « intentional beings » (Fish 1980), c'est-à-dire les notions, les

³⁶ Le modèle du processus de traduction développé par Katharina Reiss jette les bases d'une définition de la sur-lecture : selon Reiss, la traduction commence toujours par la phase d'analyse, c'est-à-dire détecter les fonctions du texte-source, ses usages linguistiques, ses motifs et son style. Cette phase précède la phase de « reverbération », qui consistera à choisir la stratégie de traduction afin de ne pas aller à l'encontre des intentions perçues dans le texte-source (Reiss 1981). Ce modèle est, à ma connaissance, enseigné très tôt en études de traduction et de traductologie. Les praticiennes de la traduction s'accordent pour définir la lecture-pour-la-traduction comme une lecture analytique, donc la conscience linguistique et herméneutique est exacerbée. Parmi de nombreux autres exemples, Italo Calvino remarque notamment : « translating is the most absolute system of reading. [The translator] needs to read a text while considering the implications of every word » (Federici 2009 : 39).

messages, les échos qu'elle *perçoit* comme les intentions de l'auteur-source, mais qui restent empreints de ses propres références, de sa propre sensibilité. La traductrice-lectrice s'infiltré ainsi dans le texte dès la précréation. Il faut avoir une compréhension profonde (et nécessairement personnelle) de ce que veut dire le texte pour pouvoir envisager de le réécrire dans une langue différente, de le remodeler avec ses propres mots.

Les injonctions éthiques traditionnelles de la traduction, comme la nécessité de rester invisible dans le texte ou de trouver la parfaite équivalence, ne contraignent pas Carson dans sa réinterprétation. Au contraire : la traduction carsonienne les dépasse, et ses produits démontre, du moins dans le contexte de la traduction poétique, leur futilité.

Les traductions de Carson semblent être d'abord guidées par son engagement conscient et actif avec le texte. Dans ses préfaces et ses notes de traductions, plutôt que de présenter un état de l'art sur le texte-source pour justifier ses choix, c'est d'abord son propre prisme de lecture que Carson détaille. À l'instar de Kabi Hartman, qui encourage les traductrices à assumer leur positionnement idéologique et à « foreground [their] translator's subjectivity » (Hartman 1999 : 78) dans leurs travaux afin de mettre en avant le rôle actif de la traductrice dans la création qu'implique nécessairement la traduction, Carson exhibe son « vouloir-comprendre », son individualité, et son interventionnisme. De façon significative, elle cite Walter Benjamin dans son introduction à *If Not, Winter* (Sappho / Carson 2002), sa traduction des fragments de Sappho :

The task of the translator consists in finding that intended effect upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original. [...] Unlike a work of literature, translation does not find itself in the center of the language forest but on the outside facing the wooded ridge; it calls into it without entering, aiming at that single spot where the echo is able to give, in its own language, the reverberation of the work in the alien one. (Benjamin / Zohn 1968 : 77)

Avec ce paragraphe, proposé avant sa propre traduction, Carson éclaire deux notions fondamentales de son processus créatif : le décentrement, qui permet d'ouvrir le champ de significations que le texte peut évoquer ; et la recherche de l'écho, qui vacillerait en marge du

texte, d'autant plus désiré qu'il reste hors d'atteinte. Carson est en quête de *l'esprit* du texte. La créativité de Carson est stimulée, je l'ai mentionné, par l'ambiguïté et l'absence ; par ce qui pourrait être là mais ne peut être parfaitement saisi ; par les possibilités qui murmurent à la marge entre le désir et son objet. L'esprit du texte est à cet endroit, comme Benjamin le décrit : à l'orée de la forêt textuelle, dans ce que la traductrice devine entre les futaies.

Nous l'avons vu, Carson aime écrire la lacune. Cette lacune figure le manque dans lequel vient s'épanouir la créativité, l'éventualité. La traduction existe elle aussi dans le manque. Elle est suspendue dans un état de poursuite, dans l'état perpétuel du frôlement. Geneviève Robichaud, par exemple, explicite très justement le frôlement traductif :

To translate is to touch. [...] Translation's touch is fleeting. By "fleeting," I do not mean to gesture to translation's relationship to impermanence even though I embrace the notion that transience is part of translation's manifest. Translation's touch is fleeting because unlike the notion of equivalence that we might associate with the science of mathematics, for example, translation's relation to equivalence is precisely that – a matter of approximation and relation. It is an oblique gesture at best, one that attempts proximity even beyond impasse. (Robichaud 2018 : 3)

La tentative du saisir est le moteur de la traduction : poussée en avant par le désir d'attraper la signifiante, elle amène à la conscience de tout ce qui lui échappe. En cela, c'est une pratique érotique ; et donc une pratique douce-amère. Elle entraîne la découverte que le langage ne peut que faillir. Carson, dès *Eros the Bittersweet*, rappelle : « words never say exactly what we mean, as lovers are never exactly as we desire them. » (Carson 1986 : 109). Lyn Hejinian, elle aussi poétesse, académique et traductrice, décrit cette angoisse dans *The Rejection of Closure* :

In the gap between what one wants to say (or what one perceives there is to say) and what one can say (what is sayable), words provide for a collaboration and a desertion. We delight in our sensuous involvement with the materials of language, we long to join words to the world—to close the gap between ourselves and things—and we suffer from doubt and anxiety from our inability to do so. (Hejinian 2013 : 96)

Le langage offre quelque chose, mais jamais assez ; le désir se renouvelle à l'instant où le langage m'échappe. Un gouffre infranchissable sépare la traductrice d'une expression idéale. Lyn Hejinian et Carson utilisent le même terme : l'interstice. « In the gap between what one wants to say and one can say, » écrit Hejinian. Carson parlait du même phénomène dans son interview avec Watchel, quand elle mentionne « the gaps between the words as you move from one language to another, and the way meaning disappears into the gaps. » Dans cet interstice existe le manque, et bouge Éros.

Le tremplin

Si le langage est une défaite – si ce que je veux dire ne voyage pas comme je le souhaite dans le langage – alors, en traduction, cela signifie que les échecs (et les glissements³⁷ sémantiques qui les sous-tendent) se multiplient. L'autrice-source ne pourra jamais véhiculer exactement ce qu'elle veut dire ; la lectrice ne percevra jamais exactement l'intention et son contexte ; la traductrice (à la fois autrice et lectrice) n'atteindra jamais un message fermé et n'écrira jamais une équivalence parfaite ; l'équivalence parfaite n'existe pas. Toutes ces actrices restent à la poursuite d'une essence intrinsèquement inatteignable. Le sens et l'expression éclatent.

Paradoxalement, la poursuite est libératrice pour Carson. Elle signifie que la véritable fidélité réside dans l'effort de l'attrapement plutôt que dans l'atteinte elle-même : l'essence unique du texte est inaccessible, mais l'effort d'en attraper un écho déborde de potentialités. Plutôt que de chercher une unique solution linguistique, une potentielle « vérité » textuelle, la traductrice-autrice doit réaliser les possibilités du texte. Elle doit accepter d'entrer dans le mouvement d'Éros. Et de fait : Éros fait l'effet d'une *perte*, mais est en réalité un *gain* : il révèle de nouveaux sens, de nouvelles façons de créer le sens, et donc une nouvelle écriture. C'est ainsi que Carson décrit son impact paradoxal dans *Eros the Bittersweet* :

³⁷ Le « glissement » (shift) en traductologie est théorisé par John Cunnison Catford. Le terme fait référence aux changements linguistiques opérés dans la pratique de la traduction (Catford 1965).

Love does not happen without loss of vital self. The lover is the loser. Or so he reckons.

But his reckoning involves a quick and artful shift³⁸. Reaching for an object that proves to be outside and beyond himself, the lover is provoked to notice that self and its limits. From a new vantage point, which we might call self-consciousness, he looks back and sees a hole. Where does that hole come from? It comes from the lover's classificatory process. Desire for an object that he never knew he lacked is defined, by a shift of distance, as desire for a necessary part of himself. (Carson 1986 : 33)

Ce que découvre la traductrice dans le mouvement d'Éros, ce sont les potentialités encore méconnues de son langage. En voyant ses limites, elle devient consciente qu'elle peut exprimer différemment, et *mieux* ; qu'elle peut, si elle cherche à aller au-delà d'elle-même (donc de ses mécanismes), en venir à une expression plus proche de ce qu'elle cherche à signifier. Clive Scott condense la notion de cette poursuite-tremplin dans son ouvrage sur la traduction littéraire :

Languages are inadequate to speak the truth directly (a perfect language). Languages are many—imperfect in that there are several—Babelian. But this is a grace bestowed; because we cannot get the truth, because we are not quite there, we must intuit, must let sense be born and come into existence through the very continuities of language. (Scott 2018 : 17)

Scott parle bien d'une *grace bestowed*, comme le faisait Carson en décrivant le cycle du *charis*. Ce don est à la fois un don d'Éros et un don de la poëtesse-source. L'éthique traductive de Carson est influencée par l'acte du don réciproque : un texte pour un texte.

En traduisant, Carson ne prétend pas proposer une copie ; il s'agit de recréer une expérience particulière du texte, une émotion, un questionnement. On lui a offert une source ; elle offre en retour une cible. Ni l'une, ni l'autre n'est objective ou correcte. Puisque la reproduction exacte est impossible, il est essentiel que la créatrice propose une autre interprétation. Le gouffre entre l'objet du désir (le texte idéal, inatteignable) et l'actrice de sa recreation est un obstacle, mais

³⁸ On retrouve aussi le même vocabulaire qu'en traduction, un *shift* (glissement) cognitif qui rappelle le *shift* catfordien.

pas un échec ; il catalyse un plaisir nouveau. Un gain. Quand Carson « reproduit » une œuvre, elle active et subjective l'écriture. C'est ainsi qu'elle définit sa vision de la *mimesis*, laquelle s'applique à la fois au poème et à la traduction :

[It's a text] that you travel inside of. I think that's what poems are supposed to do, and I think it's what the ancients mean by imitation. When they talk about poetry, they talk about *mimesis* as the action that the poem has, in reality, on the reader. Some people think that means the poet takes a snapshot of an event and on the page you have a perfect record. But I don't think that's right; I think a poem, when it works, is an action of the mind captured on a page, and the reader, when he engages it, has to enter into that action. And so his mind repeats that action and travels again through the action, but it is a movement of yourself through a thought, through an activity of thinking, so by the time you get to the end you're different than you were at the beginning and you feel that difference. (Aitken / Carson 2004 : 7)

Carson n'entretient pas l'illusion de pouvoir faire une copie exacte du texte-source, une équivalence objective. Ce qui doit être véhiculé, c'est l'effet de lecture, lequel évoluera de lectrice en lectrice. La *mimesis* et le *charis* sont deux notions concomitantes : elles promeuvent une écriture comme tremplin, comme cycle infini de récréation. De cette façon, Carson peut aborder la traduction avec une créativité interventionniste : ce qu'elle écrit est plus libre parce qu'elle est actrice au sein du texte. On lui a fait don du texte ; elle y est entrée. Elle l'a ressenti, revécu, repensé à sa façon. Elle le transforme, et elle est transformée par lui. Elle offre à son tour une version, non pas exactement identique, mais enrichie d'elle.

Sa traduction des fragments de Sappho, *If Not, Winter* (Sappho / Carson 2002), illustre particulièrement bien son éthique personnelle de la traduction. Le travail est textuel, paratextuel, visuel. Les poèmes sont présentés dans une édition bilingue où l'anglais et le grec se font face, ponctués par des crochets qui figurent les papyrus déchirés. Ces déchirures, mises en scène, sont une énième forme du gouffre carsonien, une façon de figurer le manque (voir exemple en annexe A, pp. 565-567). Avec ces crochets, Carson manipule la typographie pour souligner « the enchanting white space around [the bits of papyrus], in which we can imagine all the experience of antiquity floating but which we can't quite reach » (D'Agata / Carson

1997 : 14). C'est une façon de matérialiser la sensation de la poursuite qui a enflammé sa propre lecture des fragments. Dans les espaces vides, on peut imaginer la poursuite. Les crochets n'illustrent en aucun cas les réelles déchirures d'un manuscrit source ; ils sont marqueurs de vide, destinés à faire ressentir un effet, une émotion, un écho. Carson admet son intervention sans ambages :

Brackets are an aesthetic gesture toward the papyrological event rather than an accurate record of it [...] brackets are exciting. (Sappho / Carson 2002 : xi)

La stratégie est claire : le désir de Carson-lectrice a été activé par ces gouffres tentateurs où murmurent des mots effacés par le temps ; Carson-autrice, plutôt que de combler le gouffre avec des mots, recrée le manque pour partager le pouvoir activateur d'Éros.

Sa traduction est précédée par une introduction et suivie par des notes de traduction. Ces notes sont conversationnelles, une sorte de méditation créative : elles conceptualisent, elles conjecturent, mais elles proposent aussi des anecdotes et des références littéraires très éloignées du texte-source, qui permettent de mettre en lumière le réseau intertextuel personnel à la traductrice. En premier lieu, Carson ouvre son introduction avec une mystification éhontée :

I like to think that, the more I stand out of the way, the more Sappho shows through. This is an amiable fantasy (transparency of self), within which most translators labor. (Sappho / Carson 2002 ; x)

Le pacte traductif qu'elle propose ici est une manipulation de la perception de la traduction qui va suivre. Elle subvertit entièrement la notion classique de l'invisibilité traductologique³⁹. Sous couvert de s'écarter (*stand out of the way*) pour laisser Sappho s'exprimer, Carson met déjà en exergue sa présence avec le commentaire lui-même. *If Not, Winter* est saturé de sa voix et de

³⁹ Comme Lawrence Venuti le résume dans *The Translator's Invisibility*, « under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work "invisible", producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems 'natural', i. e., not translated. » (Venuti 1995 : 5 ; mes soulignements). La transparence à laquelle prétend Carson impliquerait donc que son empreinte traductive soit la plus discrète possible. Évidemment, ce n'est pas le cas.

ses interventions. Il est impossible d'oublier qu'il s'agit d'une traduction créative, et d'une traduction par Anne Carson. Son processus est inattendu – il choque l'œil de la lectrice ; qui plus est, il est explicité avant et après la traduction. Impossible d'ignorer la présence de la traductrice. Carson n'est pas transparente, pas de la façon dont on utilise normalement le terme en traductologie, c'est-à-dire en limitant les marques de sa présence, en intervenant sur la pointe des pieds, en tentant (en vain) de ne laisser filtrer aucune idiosyncrasie. Lorsqu'elle propose à sa lectrice de lui faire découvrir Sappho, Carson présente en réalité « sa » Sappho. L'illusion de la transparence est moins un effacement d'elle-même qu'une façon de manipuler l'expérience de lecture : la lectrice fait confiance à la voix carsonienne, qui lui promet une Sappho fidèlement reconstruite, puisque Carson s'est écartée pour la laisser parler. Comme Carson l'écrira bien plus tard dans *Norma Jean Baker of Troy* :

To make people believe that a replica is the real thing, manipulate the “optics” of the situation. Managing optics cleverly will generate an alternative version of the facts, which then stands alongside the facts like a cloud. (Carson 2019 : 13)

On retrouve les mêmes procédés dans *Autobiography of Red*, où une annexe entière est dédiée à la futilité de l'objectivité, dont l'intérêt pâlit en comparaison à l'excitation de l'inconnu laissé sans réponse. Dans *Clearing Up the Question of Stesichoros' Blinding by Helen* (Carson 1998 : 18 ; traduction p. 210), tout en nous promettant de tirer la question au clair, Carson propose des hypothèses antithétiques, de plus en plus absurdes. Le tout établit finalement un embrouillamini espiègle destiné à souligner le divertissement du questionnement, qui vaut bien mieux que la stagnation d'une réponse « vraie » :

18. If Stesichoros admits he is a liar either we will melt into the crowd or we will stay to see how Helen reacts.

19. If we stay to see how Helen reacts either we will find ourselves pleasantly surprised by her dialectical abilities or we will be taken downtown by the police for questioning.

20. If we are taken downtown by the police for questioning either we will be expected (as eyewitnesses) to clear up once and for all the question whether Stesichoros was a blind man or not.

21. If Stesichoros was a blind man either we will lie or if not not.
(Carson 1998 : 20 ; traduction p. 212)

C'est ainsi que se perpétue un mythe, un genre que Carson passe son temps à traduire ou réécrire. De la genèse d'un mythe, Carson tire une leçon de création. Elle traite les faits, les textes et les voix de la même façon : comme des tremplins offrant la possibilité d'arriver à d'autres versions, qui flotteront en parallèle de ses alternatives sans s'annuler les unes les autres. La définition est appropriée pour l'écriture traductive dans son ensemble : *to generate an alternative version of the facts, which then stands alongside the facts like a cloud.*

La transformation par l'interaction

Dans *If Not, Winter*, les interventions de Carson sont multiples et omniprésentes. Elle pratique notamment l'omission, qu'elle annonce dans son introduction : contrairement à la plupart des publications (par exemple Sappho / Campbell 1982 ; Sappho / Barnstone 2009 ; Sappho / Barnard 1958...), Carson décide de ne pas intégrer les fragments uniquement cités par d'autres auteurs, car, selon elle, ils ne ressemblent pas à ce Sappho aurait écrit (Sappho / Carson 2002 ; xiii). C'est une autre occurrence de son rapport à la voix de l'auteur ; si elle pouvait « recréer » celle d'Hölderlin en rêve, elle peut aussi mettre de côté la voix de Sappho recréée par autrui, puisqu'elle ne correspond pas à sa propre perception de l'autrice.

L'intervention la plus évidente est néanmoins paratextuelle : Carson, dès l'introduction, n'est pas une traductrice muette. Ses notes de traduction, à la fin de l'ouvrage, sont plus volubiles encore : elles ne se contentent pas de rappeler les difficultés du texte, mais sont aussi truffées de confessions, de réflexions, et leur ton intimiste et familier donne à l'exercice un air de journal de traduction⁴⁰, un auto-commentaire qui tend à guider la lectrice, si elle le désire, au sein du processus de lecture et de création de la traduction. On y trouve notamment des analyses herméneutiques très subjectives :

⁴⁰ Les notes de traduction d'*If Not, Winter* sont une inspiration essentielle du *Carnet de traduction* de cette thèse, qui commencera page 370.

Cognate with words for wings, flying, fluttering and breath, the participle *ekpepotamena*, with its spatter of plosives and final open vowel, sounds like the escape of a soul into nothingness. (Sappho / Carson 2002 : 368)

Mais aussi de conjectures :

Depending on how the first letter of this word is restored it may mean also “having been touched on the surface, caressed” (Sappho / Carson 2002 : 360)

Des aveux d’ignorance :

On the other hand, I may be reading this sentence all wrong. (Sappho / Carson 2002 : 364)

De méditations personnelles⁴¹ :

It is a restless and strangely baited poem that seems to gather its logic into itself rather than pay it out. Rather like Helen. Beauty comes out of unexpectedness, and stares at us, “as though we were the ones who’d made a mistake,” as Yannis Rittos says in a poem. (Sappho / Carson 2002 : 362)

Et même des solutions de traduction non retenues, qui prouvent encore une fois que Carson considère la traduction comme *une* version d’un texte parmi d’autres :

Other translations [of this fragment] occur to me, e. g.:

mellowsmelling honey
yellowstinging bee
honey, Honey?
no not me (Sappho / Carson 2002 : 379)

⁴¹ L’interprétation associative et connotative est un procédé typique, il me semble, de la surlecture traductive. Elle permet, selon Barthes, de « poser un droit au sens multiple et de libérer la lecture » (Barthes 1984 : 39), un préliminaire indispensable à la recreation du texte-cible.

Ce dernier exemple souligne l'expérimentation linguistique que l'on trouve dans les traductions de Carson. C'est avec cette expérimentation linguistique, plutôt que dans l'effacement de sa présence traductive, qu'elle peut prétendre à une sorte de « transparence », comme elle le fait en introduction. Carson, comme avec l'extrait d'*Agamemnon*, fait « sentir » la langue-source en bousculant sa langue-cible. L'exercice a une double conséquence. Selon elle, le grec ancien est une langue pleine de vie : « there's more reality in the words. They just shine right out to you. [...] It's qualitative... There's more life there. » (d'Agata / Carson 1997 : 7). En animant son anglais, elle fait écho à ce qu'elle décèle dans le grec. D'autre part, elle assouplit sa propre écriture. C'est une façon de déconstruire ses mécanismes langagiers, et de surprendre également l'usage linguistique de la lectrice. De nouveau, elle répond à l'idéal que préconise Benjamin :

[The task of the translator is] to release in their own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in their re-creation of that work. (Benjamin / Zohn 1968 : 81)

Avec des mots-valises, des distorsions de syntaxe, des néologismes, Carson cherche à faire surgir ce qu'il y a de furtif et d'insaisissable dans un langage trop lointain pour nous appartenir – une langue morte, que pourtant Carson définit comme plus vivante que la nôtre. Ainsi, Carson produit une écriture nouvelle, empreinte des connotations et de la musicalité de la langue-source. C'est l'un des nombreux gains de la traduction telle que Carson la pratique : face au texte-source, étranger, la traductrice-lectrice prend soudain conscience des automatismes de son propre usage linguistique, des clichés que seul le décentrement de sa subjectivité peut remettre en cause. Le cliché fait barrière, selon elle, à la création nouvelle (Carson 2013 : 4). La traduction, en forçant l'interaction de deux langues – lesquelles ne fonctionnent pas de la même façon, ne se construisent pas de la même façon, n'utilisent pas les mêmes concepts, les mêmes rythmes, les mêmes syntaxes –, force aussi ce décentrement. Pour répondre aux défis du texte-source, Carson doit chercher à assouplir la langue-cible, un assouplissement qu'elle n'aurait pas envisagé de cette façon si les deux langues n'avaient été mises en relation. La rencontre du grec et de l'anglais crée une poésie hybride.

L'expérimentation multilinguistique permet également d'ouvrir les potentialités de l'expression et de la pensée. Carson admet elle-même ce gain traductif. La connaissance et la traduction du grec ont profondément influencé son rapport au monde :

It's hard to talk about these things because I realise as I talk about them that the way I think about them comes from the way the ancients talk and think about language, which is different from the way we do. (d'Agata / Carson 1997 : 17)

Dans *If Not, Winter*, la transformation ne s'arrête pas là. Dans la continuité de ses expérimentations linguistiques, Carson réarrange également la forme des poèmes de Sappho afin de « restore a hint of musicality or suggest syntactic motion. » (Sappho / Carson 2002 : xii). Les crochets, les enjambements, les espacements sont autant d'outils mis à la disposition de l'esprit du texte. Une poétique hybride transparaît, fondée sur la poésie de Sappho mais enrichie par les ouvertures sémantiques et sensorielles que Carson façonne sur la page :

[...]
]crazy
]
]
]
]you, I want
to suffer
]in myself I am
aware of this
]
] (Sappho / Carson 2002 : 51)

Dans ce fragment, la strophe, pourtant mutilée, conjure une confession faite à l'amant, vibrante de la douce-amertume érotique, rythmée par les sifflantes qui évoquent le secret (*suffer, myself, this*). La strophe est écartelée : elle peut être lue comme un tout, mais chaque vers fonctionne également seul, comme les bribes d'un courant de conscience moderniste, poignant de pulsions seulement à moitié exprimées. Les vers se répondent également dans le désordre, liés par le parallélisme syntaxique qui rappelle l'impossibilité de la fusion : « you, I want » / « in myself, I am », deux échos séparés par le gouffre douloureux figuré par « to suffer ».

Les mots rebondissent : « crazy » peut être lié à « you », mais aussi à « I [am] ». « I am » est ensuite stabilisé par le rétablissement de la conscience : « I am aware of this », mais aussitôt sapé par « to suffer » : je suis folle, je suis consciente que je suis folle, ou bien je suis folle de souffrance, ou bien je suis folle de désir, ou bien tout à la fois. Enfin, chaque crochet (donc chaque vide), ajouté au sein du poème et autour de celui-ci, agit comme une fenêtre d'évocations nouvelles, proposant à la lectrice d'imaginer ce qui aurait pu attacher les lambeaux du poème lorsqu'il était entier. C'est la *mimesis* carsonienne : il faut voyager à l'intérieur du poème. Il y a ici une composition poétique qui dépasse de loin la traduction littérale de quelques mots trouvés côte à côte sur un papyrus déchiré. Carson s'insère dans la suggestion de ce que le poème a pu être. Avec des lambeaux, elle crée un nouveau poème, un poème qui fait très clairement hommage à l'influence d'Éros.

Cette recreation est plus délibérée encore dans le fragment 38 (Sappho / Carson 2002 : 77, voir page suivante) :

you burn me

Seul sur la page, lapidaire, entouré par de vastes marges blanches, le vers évoque à la fois la supplique et la jouissance. Sa concision souligne l'urgence ; les deux pronoms personnels marquent l'intimité amoureuse. Dans l'assaut érotique, « you » et « me » se font face et s'étreignent, seulement séparés par le tourment (« burn ») qui les altère (les attise, les fait fondre, les réduit en cendre), les fusionne et les divise. C'est l'expérience typique du poète lyrique en proie à Éros, dont Sappho fait partie, et comme Carson l'analyse dans *Eros the Bittersweet* :

In experiencing and articulating the melting threat of eros, the Greek poets are presumably also learning something about their own bounded selves through the effort to resist dissolution of those bounds in erotic emotion. The physiology that they posit for the erotic experience is one which assumes eros to be hostile in intention and detrimental in effect. Alongside melting we might cite metaphors of piercing, crushing, bridling, roasting, stinging, biting, grating, cropping, poisoning, singeing and grinding to a powder, all of which are used of eros by the poets, giving a cumulative impression of intense concern for the integrity and control of one's own body. The lover learns as he loses it to value the bounded entity of himself. (Carson 1986 : 40)

Ou encore :

The poets represent eros as an invasion, an illness, an insanity, a wild animal, a natural disaster. His action is to melt, break down, bite into, burn, devour, wear away, whirl around, sting, pierce, wound, poison, suffocate, drag off or grind the lover to a powder. Eros employs nets, arrows, fire, hammers, hurricanes, fevers, boxing gloves or bits and bridles in making his assault. (Carson 1986 : 148)

Carson recrée cette expérience d'Éros pour le fragment 38. Elle avoue la portée de son interventionnisme herméneutique, émotionnel et esthétique dans son commentaire de traduction :

[Sappho's] Greek text actually says "us" not "me". Slippage between singular and plural in pronouns of the first person is not uncommon in ancient poetry.

[...] But the *fragile* heat of fr. 38 seems to me to evaporate entirely without a bit of *intervention*. (Sappho / Carson 2002 : 365 ; mes italiques)

Et de fait, David Campbell, par exemple, choisit l'interprétation plus traditionnelle de « you roast us » (Sappho / Campbell 1982 : 84) pour le fragment 38, privilégiant le pluriel « nous ». Le fragment renvoie dans ce cas-là à une lamentation au dieu Éros (« you »), qui, parfois décrit comme le cuisinier de l'âme (Sappho / Carson 2002 : 365), torture les mortels en les rôtissant (« roast ») sur les braises du désir. Mais l'exactitude linguistique, dont Carson est parfaitement consciente en sur-lecture, ne peut pas rivaliser avec l'essence que Carson perçoit dans le poème. Il s'agit donc, par la traduction, de remodeler ce qui palpite en deçà du poème. Une lamentation à un dieu est une expérience distante. Les mortels craignent l'invasion d'Éros, mais cette crainte à quelque chose d'impalpable. En passant du pluriel au singulier, de l'irréel à la réalité physique, du châtement divin au plaisir-souffrance de la brûlure amoureuse, Carson fait scintiller « the fragile heat » du fragment de Sappho. Sa présentation épurée, au centre de l'espace gouffre qu'est la page vide, lui confère une intensité plus violente encore : dans l'interstice du manque, *tu me consumes*.

Il y a quelque chose de libérateur dans un rapport au texte-source qui laisse le droit à la traductrice de le comprendre comme elle le souhaite, et donc de le réécrire. Sa subjectivité n'est pas parasitique, comme l'impliquerait l'idéal d'une traductrice invisible, une traductrice-outil. Au contraire : sa subjectivité est un gain, et permet une convergence des écritures qui en vient à créer quelque chose de nouveau. La traduction carsonienne n'est pas seulement un dialogue avec l'autrice, mais une écriture particulière et hybride, qui, parce qu'elle naît de l'interprétation d'une voix autre, transforme tout autant la création personnelle de la traductrice-autrice que les caractéristiques du texte-source.

L'écriture hybride appartient au texte-cible, qui la contient et la cristallise. Le texte-cible illustre *un* moment de traduction, entre deux voix spécifiques, qui ne se rencontreraient pas de la même façon dans d'autres circonstances d'écriture, face à d'autres contraintes. Néanmoins, l'influence de cette écriture hybride ne s'arrête pas aux confins du texte qu'elle habite. Elle se traduit aussi par un enrichissement stylistique pour la traductrice.

En traduction, trois voix se mêlent et s'altèrent au sein du texte : le style de l'autrice-source tel qu'il est perçu par la traductrice (Boase Beier 2004), avec tous les *intentional beings* projetés par le prisme de sa subjectivité ; le style auctorial de la traductrice-autrice quand elle écrit pour elle-même ; et le style de la traductrice-autrice lorsqu'elle traduit son autrice-source, donc l'écriture hybride, née de l'interaction de deux voix. Nous avons vu que composer avec la structure d'une autre langue et les idiosyncrasies d'un autre style entraîne la révélation de ses propres mécanismes, de ses clichés langagiers. Dans la collision de la voix-source et de la voix-cible, quelque chose s'apprend, s'assouplit ; je réfléchis à une autre façon de dire, à tout ce que l'expression peut cacher et dévoiler. Il en découle que le style individuel de la traductrice est influencé et enrichi, *a posteriori*, par la plume qu'elle a tenté de recréer en traduction. Ce processus ne se cantonne pas à la traduction propre : chez Carson, le gain stylistique se poursuit au-delà de la pratique traductive. Revenons à *Autobiography of Red*, qui n'est pas techniquement une traduction, mais qui est une œuvre fondamentalement traductive. Dans l'introduction, quand Carson analyse l'utilisation de l'adjectif chez Stésichore, elle explique :

Stesichoros began to undo the latches [of expression]. Stesichoros released being. Suddenly there was nothing to interfere with horses being *hollow hooved*. Or a river being *root-silver*. Or a child *bruiseless*. Or hell *as deep as the sun is high*. Or Heracles *ordeal strong*... (Carson 1998 : 5 ; traduction p. 198)

Carson admire la stylistique de Stésichore. Ses propres travaux présentent des points communs avec les caractéristiques qu'elle décèle chez Stésichore. Elle prouve souvent son désir d'écrire au-delà des automatismes du canon littéraire : « it is her rage against the cliché that draws me to her » (Carson 2013 : 10), mentionne-t-elle par exemple dans *Variations on the Right to Remain Silent*, un essai sur la traduction. En opposition au cliché épique, elle reprend de Stésichore la perspective du monstre en écrivant *Autobiography of Red* à travers le point de vue de Géryon. Stylistiquement, elle cherche à son tour à délivrer la matière linguistique de ses limitations sémantiques et dynamiques. La *Romance* est pleine de tableaux chamboulés par des associations inattendues :

Four of the roses were on fire.
They stood up straight and pure on the stalk, gripping the dark like prophets
and howling colossal intimacies
from the back of their fused throats. (Carson 1998 : 94 ; traduction p. 288)

Ici, Carson décrit une photographie. Il n'y a pas d'illustration dans *Autobiography of Red* : c'est l'écriture qui dépeint l'image et qui brise son caractère statique en faisant de l'image fixe (une photo) une description non seulement animée, mais protéiforme. Dans cette strophe où l'imagerie du mysticisme se mêle à la description d'une nature morte, la mouvance des verbes actifs et du temps de l'action (le présent simple *be + ing* en anglais) se heurte à l'immobilité attendue de la photographie décrite. Carson, à la façon de Stésichore, « undo[es] the latches ». Par exemple, la couleur des fleurs n'est jamais mentionnée, mais elle peut être interprétée grâce à l'image du feu (rouge ? orange ?) et le son évoqué par leur hurlement (profond, intense : rouge sombre ? noir ?). Le mot « intimacy », à la cinquième ligne, évolue à travers un réseau d'étranges oxymores, dans lequel « l'intimité » se trouve à la fois « howled » (donc hurlée, ouverte, offerte), mais emprisonnée (« from the back of their fused throats », donc enfermée). À la ligne 2, on retrouve dans le même vers l'ascétisme d'une fleur « straight and pure », confrontée néanmoins à l'étreinte passionnelle (« gripping ») des ténèbres, puis, comme un cycle qui se boucle, de nouveau comparée à la présence sainte des « prophets ». Ces tourbillons picturaux ouvrent une vertigineuse myriade d'associations et de significations ; c'est une nouvelle sorte de liberté textuelle. Carson propose à sa lectrice d'entrer dans une réalité où la sensualité fait écho à la substance ; où la compréhension est personnelle, sensuelle, éphémère. C'est aussi ce qu'elle décèle chez Stésichore, puisqu'elle lui prête une « passion for substances » (Carson 1998 : 5). Son analyse du texte-source, puis son engagement actif avec lui, agissent comme une incitation et un enrichissement littéraire. La traductrice-autrice, déjà biaisée par sa propre sensibilité artistique lorsqu'elle arrive au texte-source, l'interprète de façon active et subjective – ici, la lecture de Carson met en exergue l'expérimentation littéraire et le pouvoir évocateur du langage. Ensuite, elle les approprie activement dans sa création. Cette convergence aiguisée, nourrit, transforme sa propre écriture.

Ainsi, le texte-cible, qu'il soit traduction, adaptation ou réécriture, enrichit le texte-source d'une nouvelle pellicule d'interprétation et de signifiante. Il est à la fois une interprétation, un agent de l'intertextualité, et le catalyseur d'une création personnelle. Le gain est réciproque.

Le rouge, métaphore de la traduction

Il est donc évident que Carson ne se positionne pas comme un simple réceptacle de la voix des autrices qui l'inspirent, ou comme un accessoire de passation linguistique. Loin de là, elle traite son texte-source comme un tremplin, sur lequel elle se base mais ne stagne jamais. Emily Salines dit des pseudo-traductions baudelairiennes que leurs « source-texts serve mainly as the bottom layer of the creative palimpsest » (Salines 2004 : 19). La formule se prête bien à la pratique de Carson : Carson aussi est poussée en avant par l'évocation, et continue de construire à partir d'elle. Le texte-source est une « bottom layer », la première strate, mais pas seulement : il imprègne aussi l'œuvre-cible comme un écho. Carson met toujours en valeur ses inspirations, à force de références, de citations, ou de figures réappropriées. Le texte-source, donc, fait naître un élan particulier chez la traductrice-autrice, une poursuite par laquelle l'écriture-cible est délivrée des chaînes de sa source, mais continue de lui rendre hommage.

Autobiography of Red, que Carson écrit après avoir pratiqué la traduction au moins pendant une quinzaine d'années⁴², illustre délibérément ce processus. Carson termine l'introduction d'*Autobiography of Red* avec une invitation à la lectrice :

The fragments of the *Geryoneis* itself read as if Stesichoros had composed a substantial narrative poem then ripped it to pieces and buried the pieces in a box with some song lyrics and lecture notes and scraps of meat. [...] You can of course keep shaking the box. [...]
Here. Shake. (Carson 1998 : 7 ; traduction p. 200)

⁴² Sa thèse, qui date de 1981, comporte déjà des traductions de Sappho et Platon.

L'introduction précède des parties appelées *Red Meat*. La viande rouge, c'est l'écriture monstre : l'écriture de Carson et l'écriture de Stésichore et la voix de Géryon secouées ensemble jusqu'à ce qu'elles se mêlent, se parachèvent. C'est une écriture poétique, physique, destinée à faire sentir le « corps » du poème. Carson, par ce titre, révèle son intention de recréer la matière viscérale de *La Géryonide*.

Par exemple, dans la pseudo-traduction des *Fragments of Stesichoros*, certains poèmes sont des traductions créatives, mais rappellent de véritables passages de *La Géryonide*. C'est le cas du fragment XIV :

XIV. Herakles' Arrow

Arrow means kill It parted Geryon's skull like a comb Made
The boy neck lean At an odd slow angle sideways as when a
Poppy shames itself in a whip of Nude breeze
(Carson 1998 : 13 ; mes soulignements ; traduction p. 206)

Par souci de comparaison, voici la traduction de David Campbell, qui propose, dans l'édition bilingue de Loeb Classics, une version plus conventionnelle du fragment :

XVI. In silence he thrust it cunningly into his brow, and it cut through the flesh and bones by divine dispensation; and the arrow held straight on the crown of his head, and it stained with gushing blood his breastplate and gory limbs; and Géryon drooped his neck to one side, like a poppy which spoiling its tender beauty suddenly sheds its petals. (Stésichore / Campbell 1991 : 77)

La version de Carson évoque l'effet chaotique et sporadique du fragment rongé par le temps. Son poème est à la fois elliptique et fluide. La syntaxe, délivrée de toute ponctuation ou subordination, évoque différentes représentations au fur et à mesure de la lecture : comme elle le promet en introduction, les mots se cognent les uns aux autres. Dès la première image, il semble que la flèche meurtrière ordonne « tue-le » (*kill it*), réduisant Géryon à un objet monstrueux (« it » plutôt que « he »), avant que la suite de la phrase, introduite par une majuscule abusive à « It », n'éclaire un autre sens : « la flèche veut dire tuer » (elle annonce la mort) ; *elle* (it) a séparé le crâne de Géryon. L'ambiguïté linguistique souligne la sauvagerie du

meurtre, la transformation de la victime en créature. De même, « The boy neck lean », qui semble être une unité indépendante parce qu'elle commence par une majuscule et est suivie par une autre majuscule (*At*), suggère la jeunesse et la grâce du monstre ; mais l'image se réalise à retardement, lorsqu'il devient clair que la majuscule à « *At* » n'est qu'un leurre : « lean » n'est pas un adjectif, mais un verbe, et décrit la fracture mortelle : « the boy neck lean / *At* an odd angle », brisé par le coup porté à sa tête.

Cette traduction créative est un positionnement interventionniste : les autres fragments de cette partie lui ressemblent, et sont parfois des inventions, parfois des collages de plusieurs fragments incomplets, parfois des extrapolations de fragments, ou parfois, comme celui-ci, des traductions créatives. Néanmoins, le cheminement entre source et cible n'est pas terminé. On retrouve, bien plus tard dans l'ouvrage, dans la partie réécriture, une illustration parfaite de l'émulation traductive qui sous-tend l'écriture carsonienne :

The smell of the leather jacket near
his face [...]
sent a wave of longing as strong as a color through Geryon.
It exploded at the bottom of his belly.
Then the blanket shifted. He felt Herakles' hand move on his thigh and Geryon's
head went back like a poppy in a breeze
(Carson 1998 : 118, 119 ; mes soulignements ; traduction p. 327)

Entre traduction et réécriture s'opère un glissement stylistique et thématique, de Thanatos à Éros. Géryon, le délicat coquelicot incliné dans la brise, voyage du meurtre à la petite mort. À travers *Autobiography of Red*, Carson tisse un réseau méticuleux d'échos et de références entre sa source et sa propre création. Dans cet extrait, la douleur érotique du manque (« a wave of longing [...] exploded ») rappelle celle de la blessure fatale dans le texte-source et sa traduction (« it parted Geryon »). La flèche de l'Heraklès stésichorien-traduit-par-Carson suggère, après lecture de la *Romance*, le symbole de la flèche homoérotique que figure l'Heraklès carsonien ; sa victoire reste complète, quoiqu'elle se métamorphose, de l'assaut meurtrier à la main caressante, du meurtre à l'extase. Dans le parallèle presque parfait de l'image finale, où la brise incline le cou des deux Géryon, la disparition de l'adjectif « nude » entre le fragment traduit et

le poème réécrit souligne subtilement l'absence (le manque) d'une autre nudité, celles des amants : dans le poème de la *Romance*, ils sont encore habillés et leur caresse est clandestine, mais la vulnérabilité du contact charnel appelle à une nudité impossible, au désir d'être peau contre peau, au plus proche de leurs frontières mutuelles. Enfin, l'abandon érotique de Géryon, si similaire à sa mort, fait office de prolepse : il annonce les souffrances érotiques (*erōtika pathēmata*) qui l'attendent après l'exultation.

Cet exemple illustre la convergence traductive et auctoriale qui définit la pratique créative de Carson. Quand je parle d'écriture traductive, je parle de toute son écriture. Toute son écriture est auctoriale, toute son écriture est traductive – et toute son écriture est érotique. Le texte-source, qu'il soit source d'une traduction, d'une réinterprétation, ou simplement source d'une réponse écrite, est aussi source de désir et d'inspiration. Il enrichit le langage de Carson, cultive sa pensée, imprègne son processus artistique. Carson, dans tous ses écrits, cherche à recréer un effet particulier, celui d'Éros : la mouvance, la poursuite, la révélation, la transformation.

Il est facile de suivre la trajectoire d'Éros dans son écriture : parce que la possession idéale – celle d'une autre autrice, celle d'une autre voix, celle d'un autre langage, celle de la signification, celle du mot qui pourrait exprimer exactement ce que l'on désire exprimer – lui échappe, elle la poursuit. Elle entre ainsi dans un triangle érotique : traductrice, elle tend la main vers le texte-source, mais le langage (ses opportunités et ses échecs) met en exergue ce qui la sépare de lui ; traductrice, elle tend la main vers l'écriture de l'autrice, mais sa propre écriture souligne ce qui la sépare d'elle ; traductrice, elle imagine un texte-cible idéal, et le texte-cible réel illustre ce qui la sépare de lui. Elle prend conscience dans cette poursuite de la nature du langage, et de l'indicible qui flotte à sa marge. La prise de conscience la transforme. *Quelque chose* lui est révélé.

Ainsi, l'écriture traductive bouge et s'épanouit dans un espace en dehors de la binarité, où la dichotomie n'a pas lieu d'être. Carson sent l'existence de cet espace, un espace qui échappe à la norme, où la poursuite est continue, et où quelque chose s'échappe et se libère :

[Translation is] a practice, a strategy, [...] that does seem to give us a third place to be. In the presence of a word that stops itself, in that silence, one has the

feeling that something has passed us and kept going, that some possibility has got free. » (Carson 2013 : 26)

Cet espace, c'est le tiers espace de l'écriture traductive. Avant de le décrire, néanmoins, il faut réfléchir aux chemins qui y mènent.

CHAPITRE DEUX

Le décentrement

Then dawns the Invisible; the Unseen its truth reveals;
My outward sense is gone, my inward essence feels:
Its wings are almost free—its home, its harbour found,
Measuring the gulph, it stoops and dares the final bound.

Oh! dreadful is the check—intense the agony—
When the ear begins to hear, and the eye begins to see;
When the pulse begins to throb, the brain to think again;
The soul to feel the flesh, and the flesh to feel the chain.

Yet I would lose no sting, would wish no torture less;
The more that anguish racks, the earlier it will bless;
And robed in fires of hell, or bright with heavenly shine,
If it but herald death, the vision is divine!

Emily Brontë, *The Prisoner* (Brontë 2006 : 166)

L'écriture traductive est une poursuite érotique. Comme tous les mouvements d'Éros, elle pointe vers son objet, souvent idéalisé, et elle mène à une découverte. Avant cette découverte, le temps d'un frôlement, une sorte de symbiose s'opère. Pour mieux comprendre cette symbiose, il faut se pencher sur une autre itération du désir rencontrée dans les travaux de Carson.

Quand l'amante rêve de faire sienne l'objet de son amour, elle tente de l'absorber. Elle est hantée par le désir surnaturel d'amalgamer ce qu'elle ne peut saisir – une essence, un écho, une forme sans limites de l'être. Jésus-Christ, lorsqu'il prie ses apôtres de se souvenir de lui, offre à manger le pain qui est son corps. Chez Anne Carson aussi, l'amour prend parfois le visage d'un appétit mystique :

I remember a little book of *The Lives of the Saints* that was given to me about age five. In this book the various flowers composing the crowns of the martyrs were so lusciously rendered in words and paint that I had to be restrained from eating the pages. It is interesting to speculate what taste I was expecting from those pages. But maybe the impulse to eat pages isn't about taste. Maybe it's about being placed at the crossing-point of a contradiction, which is a painful place to be. (Carson 2005 : 175)

De façon caractéristique, Carson se place à l'intersection entre le désir et la possession, *at the crossing point of a contradiction*, suspendue dans la poursuite. C'est une souffrance érotique que Géryon relate également avec le vocabulaire de l'appétence : il est « caught between the tongue and the taste » (Carson 1998 : 72 ; traduction p. 275) quand la souffrance d'Éros inassouvi le frappe. Un motif émerge : une figure divine ou divinisée que l'on voudrait avaler pour s'en nourrir.

Dans *Glass, Irony and God* (Carson 1995), Carson place pour la première fois Dieu au centre de son argumentaire. Avec *Plainwater* (Carson 2000), elle rapproche plus précisément les thèmes de la quête amoureuse et la quête religieuse. Elle décrit notamment un pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle sous le format d'un journal intime et utilisant un « je » qui, comme souvent, brouille les frontières entre fiction, autofiction, et autobiographie :

I prayed and fasted. I read the mystics. I studied the martyrs. I began to think I was someone thirsting for God. (Carson 2000 : 122)

Aiguillée par le mot lorsqu'il est absorbé et réfléchi (*I read, I studied*), la douleur de l'absence s'accompagne d'une révélation : « je » prends conscience de son manque. « Je » deviens assoiffée de ce qui ne me répond pas. Carson rapproche le désir érotique et le désir mystique, jumelés car inassouvis, et inassouvis donc pérennes.

Cependant, c'est dans *Decreation*⁴³ (Carson 2005) que le lien entre désir, foi et écriture apparaît précisément. L'ouvrage, typique de son autrice, mêle l'essai critique, la création poétique et le dialogue polyphonique entre plusieurs réincarnations d'écrivaines réelles. *Decreation* est un excellent exemple de l'écriture traductive car il illustre la façon dont Carson utilise ses sources comme des tremplins et les dépasse, même lorsque l'ouvrage n'utilise que très peu la traduction formelle. Je vais, dans ce chapitre, examiner ce procédé en montrant l'affinité qu'elle trouve avec ses sources, et le moment précis où elle s'en détache pour développer son propre argumentaire. Au centre du livre, dans un commentaire intitulé *How Women like Sappho, Marguerite Porete and Simone Weil Tell God* (Carson 2005 : 60), Carson rapproche trois voix à la sienne, trois femmes dont le rapport à Dieu dicte leur rapport à la création (et à leur décréation). En interprétant les formes et les conséquences de leur foi sur leur processus créatif, Carson dévoile ce qui rapproche Éros de la croyance, et, entre les lignes, un rouage fondamental de son écriture.

Trois sources caractéristiques

⁴³ Je vais m'attarder longuement sur *Decreation*, car il me semble important de présenter ses trois-textes sources avec précision pour pouvoir ensuite démontrer comment leur interprétation par Carson est empreinte d'interventionnisme, et donc illustre son propre point de vue sur la création et la décréation. L'appropriation que Carson fait de ses trois textes-sources est signifiante car elle met en lumière un mécanisme clef de son écriture traductive. Qui plus est, les concepts explorés dans *Decreation* sont, selon moi, déjà en gestation dans *Autobiography of Red*. Ce qu'*Autobiography of Red* figure par la fiction, *Decreation* le verbalise par l'analyse. Comprendre les dynamiques créatives que Carson explicite dans *Decreation* a donc profondément influencé ma lecture d'*Autobiography of Red*, et, par conséquent, sa traduction.

Autobiography of Red illustre déjà ce qui est, dans le corpus de Carson, une pratique commune d'exploration littéraire. En se basant sur des fragments, Carson développe un espace d'expérimentation, de liberté et de performance créatives qui lui permettent de distendre les limites conventionnelles de son texte-source. Par le truchement de l'absence (l'interstice, le manque), elle est libre d'invoquer une présence dont elle fait intrinsèquement partie, parce qu'elle est la voix qui l'invoque. Elle multiplie les formes de la réincarnation. D'abord, avec le commentaire de texte, puis avec la traduction dont la fidélité est motivée par une interprétation subjective du texte plutôt que par la pseudo-équivalence du langage. Ensuite, par la mise en scène de Stésichore dans plusieurs scénarii, lesquels se focalisent sur des sujets comme la souplesse de la vérité et la transformation du monde grâce à l'écriture personnelle. Enfin, avec la réécriture de *La Géryonide*, fruit du va-et-vient entre surlecture subjective, expérience sensible et opération du désir. Ce que Carson essaie d'atteindre, c'est un objet idéal, l'objet de son désir : un texte-source disparu, ou un texte-cible exprimant parfaitement ce que l'exploration écrite recherche. Géryon, venu du mythe, est réincarné par l'écriture ; Géryon (ou Stésichore ? et Stésichore ?) lui apparten(en)t le temps de la création.

Quelques années plus tard, *Decreation* explicite la propriété démiurgique de l'écriture traductive. *Decreation* est, comme ses prédécesseurs, intergénérique et polyphonique. Le livre compile des essais, un opéra textuel, un scénario, des hymnes et des poèmes ; des voix très différentes, parfois séparées, parfois réunies, parfois citées correctement, parfois réincarnées et remodelées par les transcréations de Carson. Le titre, *Decreation*, reprend le concept théorisé par Simone Weil⁴⁴, que Carson réinterprète et attribue, de façon anachronique, à Sappho et à Marguerite Porete – avant de se l'approprier.

Au centre de l'ouvrage, Carson positionne un essai fondamental : *How Women Like Sappho, Marguerite Porete, and Simone Weil Tell God*. Elle y réunit trois figures très contrastées,

⁴⁴ Pour Simone Weil, « la Genèse sépare création et péché originel à cause des nécessités d'un récit fait en langage humain. Mais la créature en étant créée s'est préférée à Dieu. Autrement y aurait-il eu création ? Dieu a créé parce qu'il était bon, mais la créature s'est laissé créer parce qu'elle était mauvaise. Elle se rachète en en persuadant Dieu à force de prières de la détruire. » (Weil 1950 : 70-71). Pour faire honneur à Dieu et se rapprocher de Lui, il faut donc abandonner son soi : c'est la décréation.

comparables néanmoins car leur création serait catalysée, d'une façon ou d'une autre, par le désir de saisir (de se perdre dans) la figure divine. Carson analyse ainsi la possibilité d'une écriture qui pourrait « dire » Dieu grâce à la décréation⁴⁵, une écriture qu'elle mettra en pratique à son tour à travers un éventail d'exercices poétiques dans la suite de l'ouvrage. Cette méthode est caractéristique de son crédo créatif⁴⁶ et notamment de son écriture traductive. *Decreation* est un très bon exemple d'une écriture traductive qui ne se présente en rien comme une traduction. Explorons un peu l'œuvre.

Il est d'abord intéressant de noter que les trois textes-sources qui sous-tendent *How Women Tell God* sont des textes difficiles, sibyllins et/ou incomplets, dont les autrices sont mortes depuis longtemps – un tremplin plein de lacunes qui facilite les réincarnations écrites.

Dans une première partie, Carson commente l'un des plus célèbres poèmes de Sappho, connu sous le titre de *Fragment 31*, et qu'elle traduit elle-même. La poésie de Sappho, en plus de sa difficulté linguistique et chronologique, est fragmentaire. Le poème sur lequel se concentre Carson s'interrompt brutalement, avec un vers esseulé, suspendu, qui ne peut que suggérer des strophes disparues :

But all is to be dared, because even a person of poverty
(Sappho / Carson 2005: 159 ou Sappho / Carson 2002 : 63)

Le deuxième texte-source, *Le Miroir des âmes simples anéanties et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour* (Porete / Huot⁴⁷ 1997) est l'œuvre majeure de Marguerite Porete, mystique et poétesse brûlée en 1310 pour hérésie. L'hérésie en question, ce sont les arguments qu'elle avance dans *Le Miroir des âmes simples*.

⁴⁵ La Décréation (*Decreation*) carsonienne, contrairement à la décréation weilienne, s'écrit avec une majuscule.

⁴⁶ Comme le dit Gérard Genette, « ce que j'ai dit deux fois ou plus cesse de m'appartenir pour me caractériser » (Genette 1982 : 103). L'écriture de Carson se caractérise par son inhérente traductivité.

⁴⁷ La traduction en français de Marguerite Porete par Max Huot de Longchamp est ma référence de lecture pour Marguerite Porete dans ce chapitre. Je mentionnerai plus tard les traductions anglaises auxquelles Carson, de son côté, s'est référée.

Le Miroir des âmes simples est publié en 1295. Il est chaleureusement accueilli par certains, mais condamné par les autorités de l'Église sous Philippe Le Bel. Le livre est retrouvé plusieurs siècles plus tard dans un état potentiellement corrompu (Lerner 2010). Dans *Le Miroir des âmes simples*, Porete décrit et défend l'état de grâce de « l'âme simple ». L'âme simple n'existe et ne subsiste qu'en amour de Dieu, lorsqu'elle est parfaitement transformée par Lui et entièrement dépouillée de sa propre volonté. *Le Miroir des âmes simples* est un traité mystique qui critique l'hégémonie de la raison : sa rhétorique est circulaire, illustrée de dialogues et de réflexions personnelles où les allégories s'entremêlent et les personnages se fondent parfois les uns dans les autres. Max Huot de Longchamp, le traducteur français du livre initialement rédigé en langue d'oïl, le compare à un véritable miroir qui « jette ses feux dans de multiples directions et juxtapose ses facettes plus qu'il ne développe linéairement un thème », avant de déplorer « que le sens premier du texte échappe souvent à de nombreuses lectures et relectures » (Porete / Huot 1997 : 29-30). Carson aussi, quoiqu'avec un plaisir non dissimulé, remarque combien l'œuvre est cryptique : « I do not understand [this sentence] but it gives me a thrill » (Carson 2005 : 177).

Enfin, Carson s'intéresse à *La Pesanteur et la Grâce* (Weil 1947), qui n'est pas un texte achevé : c'est en réalité un recueil d'extraits des cahiers personnels de Simone Weil, qu'elle lègue à son ami et hôte Gustave Thibon avant de partir en Amérique. Simone Weil, philosophe et mystique laïque, défend une foi ascétique qui ne peut réellement s'exercer qu'avec le don de soi, car « Dieu m'a donné l'être pour que je lui rende » (Weil 1947 : 92). Pour Weil, il est inutile de suivre les rituels exigés par le dogme, mais il faut abandonner totalement le *je*, qui est la seule chose que je possède réellement. Lorsqu'elle laisse ses carnets à Thibon, lui aussi philosophe, Weil l'autorise à les incorporer à ses propres travaux « en [les] changeant de forme afin de refléter votre image » (Weil 1947 : 17). *La Pesanteur et la Grâce*, avant même de passer par le prisme interprétatif de Carson, est donc le produit d'une autre dévoration intertextuelle : « en lisant ses cahiers, je sentis une parenté d'âme que jamais auparavant je n'avais expérimentée : j'y trouvais tour à tour ce que j'avais pensé et ce que j'attendais », explique Thibon (Thibon / Manon 2015 : 84). Encouragé par son affinité avec la pensée weilienne, il réorganise des extraits choisis en catégories thématiques et les fait publier après la mort de

Weil. Naturellement parcellaires et encore inabouties, les idées qui composent *La Pesanteur et la Grâce* sont donc également influencées par l'intervention d'un tiers.

Ainsi, comme avec *La Géryonide* de Stésichore, les fragments des poètes lyriques grecs, ou les pièces de théâtre antique, Carson investit trois œuvres ouvertes, d'autant plus riches en significations qu'elles sont parsemées d'interstices chronologiques, contextuels, typographiques et sémantiques, qui, comme des toiles déchirées, permettent à Carson de projeter plus facilement sa subjectivité. En outre, elle décrit ces textes de façon très résumée, d'une part car le format de l'essai l'exige, et d'autre part parce qu'elle oriente déjà la lecture dans la direction de sa propre interprétation. En insistant uniquement sur les aspects qui l'ont stimulée et qui corroborent son argumentation, elle manipule aisément sa lectrice : connaît Sappho, Porete et Weil seulement à travers Carson, c'est connaître des figures réappropriées, reflétées dans le miroir déformant de son adaptation. Son interventionnisme est discrètement confessé dans les notes de fin, où Carson admet en très petits caractères : « there are two recent English translations [of *The Mirror of Simple Souls*] which I have consulted and adapted » ; ou encore : « this translation [for *Gravity and Grace*] is somewhat adapted » (Carson 2005 : 182). Ses trois textes sources lui permettent donc une interprétation et une appropriation souples. Leur dépassement grâce à l'écriture traductive en découle tout naturellement.

Libido credendi

How Women Tell God commence avec une courte préface où Carson prouve encore une fois son attrait pour la mystification : « this is an essay about three women and will have three parts » (Carson 2005 : 157), annonce-t-elle. L'essai est censé proposer une partie par autrice, donc une partie par expérience de la croyance. Pourtant, sans surprise, l'essai ne comprend pas trois parties, mais quatre, cette dernière étant aussi la plus importante et la plus longue : c'est la partie où Carson propose sa propre version de l'écriture mystique. Carson souligne sa feinte avec facétie : « inasmuch as we are now entering upon the fourth part of a three-part essay, we should brace ourselves for some inconsequentiality » (Carson 2005 : 171). Ce qu'elle ne relève pas, néanmoins, c'est qu'en ajoutant son propre point de vue après celui de ses trois autrices,

elle se place directement dans le sillage et l'influence de leur pratique créative. Parce que c'est elle qui mène la quatrième partie de son essai tripartite, il devient clair que Carson est la quatrième des « trois » femmes qui désirent « dire Dieu » (*tell God*), touchée comme Sappho, Porete et Weil par une forme de grâce créative – quoique de façon entièrement profane.

L'intérêt intellectuel et l'affinité créative que Carson démontre pour les discours poétiques, théologiques et philosophiques de Sappho, Porete et Weil sont typiques de son corpus. Les trois mystiques esquissent une figure familière : celle du triangle érotique que Carson développe dans *Eros the Bittersweet*. On y retrouve les piliers du manque ; les bords du soi ; le mouvement du désir. Comme l'amante poussée par Éros, ses trois autrices-sources sont tenaillées par l'enchantement doux-amer de l'aimé inatteignable.

Puisqu'elle a étudié et traduit Sappho, Carson sait que la poétesse grecque trouvait la foi dans le désir ou le désir dans la foi, à tel point que certains chercheurs supposent que Sappho pourrait avoir été prêtresse, quoiqu'aucune preuve tangible ne corrobore cette théorie (Sappho / Campbell 1982 : 261). Dans les traductions de Carson, le désir de Sappho est intimement mêlé à sa foi et à son rapport aux dieux, notamment avec Aphrodite et Éros. L'amalgame entre foi et désir influe sur son interprétation des fragments :

because I prayed
this word:
I want (Sappho / Carson 2002 : 41)

Diane Rayor et André Lardinois traduisent le même fragment comme suit :

so I pray . . .
this . . .
I wish . . . (Sappho / Rayor et Lardinois 2014 : 38)

Les glissements sont subtils, mais l'on remarque que Carson opte pour le verbe « want », marqueur du désir, alors que Rayor et Lardinois choisissent « wish », dont la connotation est bien moins érotique. La syntaxe choisie par Carson est également significative car elle élimine la dislocation mise en valeur par la traduction de Rayor et Lardinois : le fragment source est

composé de vers disjoints et incomplets, mais Carson fait de cette dernière strophe une phrase entière plutôt que trois bribes disjointes. Plusieurs interprétations émergent de cette décision : Sappho prie peut-être de voir son désir comblé, un désir avide rendu plus intense par l'absence pseudo-intentionnelle d'objet direct (puisque Carson ne montre pas que l'objet direct est en réalité perdu à cause du papyrus incomplet). Le poème évoque aussi le désir *pour* le désir ; Aphrodite est interpellée, non plus pour combler le manque, mais pour attiser le délice-souffrance qu'est l'amour. « I want » résonne, dans ce cas-là, comme une exclamation de plaisir. Enfin, il est possible que Sappho désire justement *car* elle prie – c'est la prière-poème qui attise le désir que Sappho aurait d'interagir avec la déesse. Cette version fait aussi écho à l'extrait que nous avons rencontré plus haut dans *Plainwater* – « I prayed and fasted... [...] I began to think I was someone thirsting for God » : dans ce fragment également, Carson met en scène une prière qui amène au désir, et vice-versa.

De même, Marguerite Porete utilise dans son *Miroir des âmes simples* le vocabulaire de l'amour pour parler d'une idylle réciproque avec Dieu : il est « Amour » (Porete / Huot 1997 : 54, 122...), « mon bien-aimé » (*ibid.*, 93), « doux » et « aimable » (*ibid.*, 158), « précieux » (*ibid.*, 125) parce qu'il est aussi « tout mon réconfort » (*ibid.*, 93). Max Huot de Longchamp explique que Porete décrit une quête vers Dieu inspirée des héros de l'amour courtois, une entreprise embrasée par le goût de l'absolu – c'est-à-dire une poursuite : « Fin Amour est fruit de la fidélité intrépide de l'amante dans toutes les épreuves imposées par sa dame et sa caractéristique propre est la joie, enthousiasme conquérant en même temps que sentiment lié à la possession complète de l'être aimée » (*ibid.*, 24).

Porete commence *Le Miroir des âmes simples et anéanties* avec un conte dont les marqueurs sont maintenant familiers : une noble dame, enchantée par les vertus d'un roi lointain, tombe amoureuse de lui sans jamais l'avoir rencontré. Comme elle ne peut « ni le voir ni l'avoir » (Porete / Huot 1997 : 52 ; là encore un jeu de mots), torturée par le manque de lui, elle décide d'apaiser son chagrin en faisant peindre le portrait de son aimé. Ce portrait correspond à ce « qu'elle représentait en son amour, et selon l'affection de l'amour qui l'envahissait » (Porete / Huot 1997 : 52). Ainsi, l'amante, en proie au désir doux et douloureux, espère apaiser la souffrance de l'absence en faisant incarner l'image du roi – non pas une image exacte, mais la

version de son aimé tel qu'elle-même l'interprète grâce à la fidélité évocatrice du désir. Ce processus rappelle point par point celle de l'écriture traductive chez Carson.

Porete utilise la fable du désir amoureux pour expliquer sa foi. Comme la noble dame, elle peine à rencontrer son roi lointain, le dieu qu'elle désire. Dans le *Miroir des âmes*, dieu reste « insaisissable par d'autres que lui-même » (Porete / Huot 1997 : 56, 94), séparé de son amante parce qu'elle est enfermée à l'intérieur de son propre soi. Si Porete déplore cette séparation (« je demeure en mon désert, c'est-à-dire en ce méchant corps ! » (Porete 1997 : 62)), Simone Weil, plus ascétique, s'en accommode :

[il faut] saisir (en chaque chose) qu'il y a une limite et qu'on ne la dépassera pas sans aide surnaturelle (ou alors de très peu). » (Weil 1947 : 50)

Toutes deux, comme Carson, savent aussi que le désir disparaîtrait si le gouffre était comblé. Weil définit même l'interstice qui la sépare de Dieu comme « une protection » :

Si nous étions exposés au rayonnement direct de Son amour, sans la protection de l'espace, du temps et de la matière, nous serions évaporés comme l'eau au soleil ; il n'y aurait pas assez de 'je' en nous pour abandonner le 'je' par amour. (Weil 1947 : 82)

Bien avant *Decreation*, dans *Eros the Bittersweet*, Carson rappelait que dans l'assaut d'Éros, l'amante découvre ce qui lui manque : « seeing my hole, I know my whole » (Carson 1986 : 33). Sans s'être lues l'une l'autre, Weil et Porete trouvaient la même complétion dans leur quête de dieu : « la connaissance de mon néant m'a donné le tout » (Porete 1997 : 116), s'extasie Porete, pendant que Weil décrit son « rien » comme une « plénitude suprême » (Weil 1947 : 70), creusé afin d'être mieux comblé par la grâce. Ainsi, l'interstice qui les sépare de leur aimé est, comme dans la trajectoire de l'Éros carsonien, la révélation de ce qui leur manque : la révélation de son « rien » chez Weil, de son « néant » chez Porete. Ce rien, ce néant, cet interstice est fondamental : il offre un espace libre que Dieu pourrait venir emplir. Weil et Porete désirent toutes les deux cette union, et en cela se trouvent prises dans le mouvement de la poursuite.

La poursuite, c'est aussi répondre à l'impulsion du manque par la création. À travers le don, ce que j'appelle chez Carson le *charis*, ou à travers ce que le vocabulaire chrétien nomme les « œuvres »⁴⁸, l'amante/croyante veut rendre hommage à l'aimé. On retrouve le don chez Porete et chez Weil. Porete décrit un état proche du *charis* dans son *Miroir des âmes simples* : c'est « là où [m]on esprit décide, par un bouillonnant désir de l'amour, de multiplier en elle ses œuvres [...] » (Porete / Huot 1997 : 196). Weil, de son côté, mentionne une offrande un peu différente. Pour elle, « on ne peut pas offrir autre chose que le je » (Weil 1947 : 73). Sur ce point, elle rejoint de façon tangentielle la création carsonienne : le *charis* chez Carson est un don, une guérison, un monument et un dialogue. Enrichi tour à tour par l'aimée puis par l'amante, par la source et la cible, il est réciproque et créateur. Si l'autrice écrit dans l'impulsion du *charis*, elle ne se contente pas d'accepter la grâce du don – elle la recrée en offrant son *je* (son soi) en retour. L'écriture de Carson, en absorbant les voix qui l'inspirent, en se nourrissant de ses textes-sources, en les amalgamant et en les recréant à travers la traduction, la réécriture, ou la « résurrection » fictive, est un travail de recréation « that faces in two directions at once » (Carson 1996 : 11), une *mimesis* augmentée par le soi. Le produit de cette écriture est à la fois une incarnation de ce que la source aurait pu être, et une œuvre qui va bien au-delà de sa source. On se souviendra de la noble dame avec laquelle Porete ouvre son *Miroir des âmes simples* : Carson soulage également son manque en réincarnant les auteurs qu'elle désire mais qu'elle ne peut saisir ; et, comme le portrait du roi lointain, ce don est nécessairement empreint de son soi (du « je » weilien), cristallisé par la fidélité souple et intime qu'insuffle Éros. En transcrivant à travers l'éthique innée du *charis*, Carson représente un écho représenté par son amour.

Carson identifie les similarités qui rapprochent sa définition d'Éros au désir qu'est la foi lorsqu'elle explicite son affinité avec les trois femmes centrales de l'essai :

⁴⁸ Il est intéressant de noter ici l'homonymie entre l'« œuvre » chrétienne et l'« œuvre » d'art.

What I like best about these three women we've been studying is that they know what love is. That is, they know love is the touchstone of a true or false spirituality. (Carson 2005 : 180)

Le parallèle est évident : c'est par amour que l'écrivaine est poussée en avant contre la frontière qu'elle est à elle-même. Mortelle, abstraite ou divine, l'aimée est toujours hors de portée, toujours imprégnée de cette grâce que confère le désir. Dans le sentiment de la poursuite, l'aimée torture et inspire et soulage tout à la fois celle qui aime, qui désire, qui la contemple, qui l'interprète et la recrée.

En 1986, Carson écrivait :

The way Eros acts in the mind of a lover and the way knowing acts in the mind of a thinker... I would like to grasp why it is that these two activities, falling in love and coming to know, make me feel genuinely alive. (Carson 1986 : 70)

J'ai déjà cité cet extrait ; il est essentiel pour comprendre les fondements de la pratique créative de Carson. Au vu de ce que *Decreation* explore, je pense qu'il est judicieux d'ajouter au désir de l'autre (*libido sentiendi*) et au désir de savoir (*libido sciendi*) déjà mentionnés en 1986 un troisième pilier d'impulsion créative, celui de la croyance (*libido credendi*). J'aime, je sais, je crois. « The way Eros acts in the mind of a lover, the way knowing acts in the mind of a thinker », *and the way faith acts in the mind of a believer...* Trois états de désir étroitement enchevêtrés et créativement fertiles, dont Carson divulguait déjà l'élan triple lorsqu'elle décrivait en 1997 la rédaction d'*Eros The Bittersweet* comme « a flailing at holiness » (d'Agata / Carson 1997 : 9), une « tentative de sacralité ».

L'écriture de Sappho, Porete et Weil s'épanouit aussi dans l'espace ouvert par cette trinité créative. Weil définit la foi comme « l'expérience que l'intelligence est éclairée par l'amour » (Weil 1947 : 207), tout comme Porete qui, en tournant son amour vers Dieu, découvre « a higher mode of understanding, thereby complicating the apparent dichotomy between Reason and Love that governs *The Mirror* » (Hollywood 2016 : 133). Ces deux perspectives leur permettent ensuite d'écrire à propos de Dieu – ou, dans une sorte de transsubstantiation où Dieu devient le mot, *d'écrire Dieu* (« write God », selon Carson). Quant à Sappho, sa poésie exalte

l'interchangeabilité des trois états, qui sont tous des états de désir, et donc de manque : l'amour est aussi le culte, le cœur est aussi l'esprit, la chair est aussi l'âme. Les parallèles sont évidents lorsque, traduite par Carson, elle exprime la douceur-douleur de l'absence :

] you like a goddess

[...] and in longing

she bites her tender mind (Sappho / Carson 2002 : 191)

On retrouve dans ce fragment les marqueurs érotiques et spirituels que Carson met souvent en valeur dans la poésie de Sappho. L'aimée humaine est transformée en déesse : elle est sacralisée par le désir que lui porte l'amante. Son absence est ressentie si douloureusement que l'amante tourne la violence d'Éros contre elle-même : emprisonnée à l'intérieur de son corps, elle se distrait de l'attaque érotique (l'incursion d'Éros en elle) avec une souffrance pleinement sienne : c'est elle-même qui mord son propre esprit, déjà endolori par Éros (*tender*, qui signifie « sensible » ou « souffrant », mais reste polysémique, puisqu'il pourrait aussi vouloir dire « amoureux » ici). Chaque terme-clef du trio des désirs est mis en valeur, placés qu'ils sont à la fin de leur vers respectif : *goddess*/déesse, la marque du divin ; *longing*/se languir de, la marque de l'amour ; *mind*/esprit, la marque de l'intellect.

Dans le poème de Sappho, l'aimée reste absente parce qu'elle est humaine ; sa déification est une projection, et son absence est d'autant plus douloureuse que la déification échoue : l'aimée ne vient pas combler le manque, car elle n'a pas le pouvoir surnaturel d'une déesse. Mais les dieux, quels qu'ils soient, ne sont pas limités de la même façon. Dieu est absent, mais pas *uniquement* absent. Dieu est le paradoxe miraculeux de l'absence-présence-omniprésence. Comment ? Parce qu'il est mouvant.

Weil explique que dieu « n'est présent dans la création que par l'absence » (Weil 1947 : 182). L'absence est aussi « sa manière d'apparaître » (Weil 1947 : 69). Porete s'aligne avec Weil mais renchérit : « je ne trouve que Dieu, où que je pénètre, car rien n'est, sinon Lui. » (Porete 1997 : 137). Le divin défie le temps, l'espace et la distance ; il estompe les frontières du soi et

la dichotomie entre action et inertie. Carson, en jouant bien sûr sur l'homonymie entre création divine et création artistique, commente leurs textes ainsi :

It's as if the whole of creation is depicted waiting for an action that is already perpetually here. [...] We see the Divine Being as a dazzling drop that suddenly, impossibly, saturates the world. (Carson 2005 : 172)

Pour Carson, Sappho, Weil et Porete sont dans un état perpétuel d'absence de Dieu, alors même que Dieu est impossiblement ubiquiste : la croyante, donc, dans son désir de Dieu, va et vient entre le manque de lui et la conscience que dieu est partout.

Et c'est là que quelque chose commence à bifurquer dans l'analyse de Carson.

Carson disait de Weil, Porete et Sappho qu'elles « connaissaient » la nature de l'amour : « love is the touchstone of a true or false spirituality » (Carson 2005 : 180). Grâce à ce rapport similaire à l'amour, Carson trouve une affinité d'écriture avec ses trois mystiques. Néanmoins, sa conclusion sur la présence/absence de dieu dans l'œuvre de Sappho, Porete et Weil ne se focalise pas, comme on pourrait s'y attendre, sur les propriétés de l'aimée, *objet* immobile du désir. Non, Carson s'intéresse plutôt aux propriétés du désir lui-même. Regardons plus précisément la façon dont elle interprète le sentiment de l'être divin chez ses mystiques. Dans la citation ci-dessus, l'être divin n'est pas dépeint comme une figure statique sur laquelle se projette le désir de l'amante. Il est actif. Il est l'action perpétuellement attendue et pourtant perpétuellement présente qui sature le monde tout en attisant le manque de lui – il est le sujet de la seconde phrase, activateur du verbe « saturate ». « Dieu », à travers le prisme interventionniste de Carson, devient petit à petit Éros ; et pourquoi pas ? Il ne faut pas oublier qu'Éros aussi est un dieu, un dieu-sujet, le dieu du désir, le désir du désir, un dieu révélateur et un désir créateur. Dans *Plainwater*, par exemple, Carson décrit Éros d'une façon étrangement similaire au Dieu omniprésent de Weil et Porete :

Desire is like the secret of the suffering of a work of art, dispersed over the surface of the beloved's body, residing everywhere and nowhere at once. (Carson 2000 : 199)

Cet extrait, de nouveau, rapproche la création artistique (« work of art ») au désir, qu'il soit désir amoureux (« the beloved's body »), ou désir de croire à l'omniprésence divine (« residing everywhere and nowhere at once »). Tous ces cycles se répètent et se rejoignent. En explorant le désir de Dieu chez Sappho, Porete et Weil, Carson fait miroiter le dépassement qu'Éros (à la fois dieu et désir) révèle. Quand je désire, je veux saisir sensuellement, créativement, religieusement, intellectuellement (il n'est pas nécessaire de les séparer, car tous se joignent et s'enrichissent). Pour pouvoir saisir, la croyante se tourne vers une figure divine, qui a le mérite d'être omniprésente, quoique douloureusement inatteignable ; une figure divine si puissante qu'elle pourra peut-être l'aider, contrairement à l'aimée humaine, à défier les limites qui l'emprisonnent. Dans ce désir de Dieu, la croyante voit se préciser la possibilité d'aller *au-delà* du soi.

La décréation carsonienne

Jusqu'ici, Carson et ses trois mystiques, à travers le prisme carsonien, se faisaient facilement écho. Cependant, le glissement de la focalisation que je viens de décrire révèle un point de divergence fondamentale entre Carson et le trio Sappho-Porete-Weil : si Carson trouve un parallèle presque parfait de ses triangles érotiques dans le désir de Dieu décrit par Sappho, Porete et Weil, il reste néanmoins qu'elle ne regarde pas dans la même direction qu'elles. Carson ne regarde pas l'objet, elle regarde la poursuite et la trajectoire. C'est ce mouvement qui influencera tout son essai.

Le Dieu de Weil et Porete est un être statique, et dont l'adoration nécessite le non-désir et le non-être. Bien au contraire, Carson préfère tirer de la croyance une leçon de désir et de polyêtre. Son « dieu » n'est pas seulement une figure, c'est un acte ; celui, réciproque, de la création. « Dieu » (c'est-à-dire, chez Carson, Éros) est créateur, et pour lui rendre hommage il faut créer à son tour. Dans le mouvement continu du *charis*, les créations ainsi mêlées s'enrichissent. Il ne s'agit pas de se concentrer sur l'objet du désir, mais sur l'état cognitif et créatif que le désir met littéralement en *œuvre*. Je crois, donc je crée ; je crée, donc je crois en celui vers lequel je crée. L'écriture de Carson suggère une création résurrectrice et thaumaturge.

Alors que Simone Weil considère que la création est infernale parce qu'elle nous éloigne de la vérité, que « l'imagination combleuse de vides est essentiellement menteuse » (Weil 1947 : 63) et qu'elle trahit « un penchant à la fausse divinité » (Weil 1947 : 139), Carson, elle, s'enchant de son imagination « combleuse ». Elle expliquait par exemple à John d'Agata :

I think probably my painting notion comes out of dealing with classical texts which are, like Sappho, in bits of papyrus with that enchanting white space around them, in which we can imagine all of the experience of antiquity floating but which we can't quite reach. I like that kind of surface. (D'Agata / Carson 1997 : 14).

Cette imagination imprègne la réalité de sa subjectivité et projette dans les gouffres du manque une myriade de nouvelles possibilités. L'imagination, donc, lui permet de transformer l'absence en présence, de faire exister ce qui lui manque. Comme elle le dit ci-dessus, elle apprécie les surfaces qui lui donnent justement la place de remplir, de projeter, donc de combler. Nous avons vu des exemples de ses mystifications dès l'introduction d'*Autobiography of Red*, avec ses fausses citations, ses pseudo-traductions, ses clins d'œil obscurs, ses manipulations optiques (p. 68). Carson ne laisse pas le pouvoir « combleur » à un Dieu ; elle le saisit pour elle-même :

Why should the truth not be impossible? Why should the impossible not be true? Questions like these are the links from which prayers are forged. (Carson 2005 : 178)

Les prières sont des messages envoyés à l'objet divin du désir ; mais elles sont aussi des œuvres offertes. Pour Carson, l'imagination subjective et sa mise en pratique permettent justement de mieux « prier » – donc de tendre la main vers l'aimée. Combler les interstices, mystifier, imprégner un texte de son soi, c'est suivre l'impulsion du désir. Carson désire le désir ; Porete et Weil, elles, désirent l'objet de leur désir, et donc d'être dépouillées de ce désir en atteignant son objet.

Sappho, Porete et Weil regardent Dieu ; Carson regarde l'écriture. Avec ce glissement, on arrive au cœur de ce que *Decreation* cherche à décrire : Carson s'intéresse à ce que ses trois mystiques sont prêtes à faire, ou plutôt à *perdre*, pour atteindre l'objet idéal vers lequel tend leur désir. Elles cherchent toutes les trois une transformation totale.

Prenons d'abord le *Fragment 31* de Sappho :

He seems to me equal to gods that man
whoever he is who opposite you
sits and listens close
to your sweet speaking

and lovely laughing—oh it
puts the heart in my chest on wings
for when I look at you, even a moment, no speaking
is left in me

no: tongue breaks and thin
fire is racing under skin
and in eyes no sight and drumming
fills ears

And cold sweat holds me and shaking
grips me all, greener than grass
I am and dead—or almost
I seem to me.

But all is to be dared, because even a person of poverty
(Sappho / Carson 2005: 159 ou Sappho / Carson 2002 : 63)

Dans ce poème, Sappho narre une scène de jalousie. Néanmoins, ce *topos* de la romance n'est qu'un prétexte. C'est l'expérience spirituelle de la narratrice qui engloutit le poème dès la deuxième strophe, après une rupture marquée par Carson avec le tiret cadratin :

—oh it
puts the heart in my chest on wings

Dans la douce-amertume d'Éros, Sappho est fondamentalement transformée. Elle s'élève au-dessus de son corps et devient le témoin d'elle-même (*greener than grass* [...] *I seem to me* : « je semble à moi-même ») capable soudain d'entrevoir un état au-delà de son soi immédiat, mis en valeur par la conjonction de coordination inattendue « and » : *I am and dead*, « Je suis et je suis morte ». Par le désir, elle est projetée en dehors d'elle-même, et de ce fait au-dessus d'elle-même.

Porete, elle, parle d'une transformation qui serait un parfait amalgame avec Dieu : « l'amour dont nous parlons, c'est l'union des amants, c'est un feu embrasé qui brûle sans s'essouffler » (Porete / Huot 1997 : 132). L'âme simple devient Dieu et Dieu devient l'âme, tous deux embrasés par le feu de l'amour mutuel. Chez Porete, le désir de créer, que j'ai mentionné plus haut, donc de faire des « œuvres », est un état inférieur, un état qu'elle désire dépasser. Elle veut être si proche de Dieu, et donc si dénuée de désir, que les œuvres ne seraient plus nécessaires. Son union idéale avec Dieu serait extatique, nourrie par le partage, éternellement ardente, donc éternellement fertile. Elle écrit par exemple :

À l'amante et à l'aimé : ils sont comme le feu et la flamme, car Amour a transformé cette âme en lui [...] et quelle douce transformation que d'être transformée en ce que j'aime mieux que moi-même ! (Porete 1997 : 90)

Son soi serait donc annihilé mais infiniment nourri par la symbiose : Dieu confère à l'âme simple ses propriétés divines. « Cette âme revêt ce qui ici la dépasse ; elle est nourrie et transformée en lui du fait de son amour pour lui » (Porete 1997 : 117), explique Porete, et pour cause : « il faut bien que cette âme soit semblable à la divinité, car elle est transformée en Dieu » (Porete 1997 : 115). Voilà, pour Porete, la définition de la grâce. Le désir mortel disparaît : la croyante est entièrement en Dieu.

Enfin, c'est sous l'égide de la décréation weilienne que Carson relie les trois transformations désirées par ses autrices-sources. Pour Weil, la décréation est l'abdication du soi nécessaire à la grâce. Dieu a renoncé à sa présence dans notre monde pour nous permettre d'exister : il nous a donné le *je*, qui est la seule chose que nous possédons réellement. De ce fait, par amour de Dieu et par désir de le joindre, il est nécessaire qu'à son tour la croyante s'offre et donc

s'annihile. Si Dieu, dans sa très grande générosité, lui a donné l'autorisation d'exister en tant que *je*, son devoir envers Dieu est de refuser ce privilège et de le lui rendre. Pour que Dieu puisse reprendre sa place en elle, qui est désertée de lui car elle est pleine de son *je*, elle doit donc faire sortir le *je* d'elle-même. À mesure que son vide se découvre, ce vide gracieux qui efface le désir, la volonté, la subjectivité et la distance avec le réel, Dieu trouve l'espace de l'investir et de s'aimer à travers elle. La croyante passe du créé à l'incréé (Weil 1947 : 82).

Cet état de grâce – ce frôlement de Dieu – donne lieu à une révélation similaire à la révélation érotique que Carson analysait dans *Eros the Bittersweet* : l'annihilation du *je*, aidée par la grâce, ouvre le vide nécessaire pour que Dieu prenne place dans le soi ; et pourtant, c'est justement parce qu'elle accueille Dieu en elle que la croyante est capable de ressentir son absence, dont elle n'était pas consciente auparavant. Dieu est avec elle, mais tant que *je* n'est pas annihilé, la croyante souffre de l'absence de Dieu, qui ne la comble pas entièrement, puisque le soi prend encore de la place. Chez Weil comme chez Porete, la révélation est la même : pour atteindre Dieu, elles se doivent d'activer leur annihilation : le soi doit disparaître.

Comme dans la trajectoire d'Éros étudiée par Carson, c'est leur soi qui fait obstacle à leur union avec l'objet de leur désir. Porete est « encombrée » de son soi (Porete 1997 : 84) ; Weil récuse le *je* plus violemment encore : il n'est pas seulement l'obstacle au désir et le catalyseur du manque, mais il est porteur d'enfer en cela qu'il est menteur. Selon elle, la réalité du monde telle que nous la voyons est fausse et fautive, car elle transporte nécessairement son *je* dans toutes choses. Ainsi, la croyante ne peut pas voir la création divine telle qu'elle est, mais seulement telle qu'elle existe pour elle à travers son *je*, à travers le filtre de sa subjectivité. Le *je* impose l'intérieur (individuel, humain et imparfait) sur l'extérieur (la création, parfaite, divine). Au lieu d'être dans l'expérience des choses, le *je* n'est que dans leur « lecture » : c'est-à-dire, dans le lexique weilien, une interprétation plutôt qu'une vérité (Weil 1947 : 64). Nous l'avons vu, le mensonge est une offense pour Weil ; si elle garde son *je*, elle est de trop dans la création divine. Elle se lamente dans ses carnets :

Voir un paysage tel qu'il est quand je n'y suis pas.

Quand je suis quelque part, je souille le silence du ciel et de la terre par ma respiration et le battement de mon cœur. (Weil 1947 : 95)

Par conséquent, Carson détecte trois triangulations similaires dans les œuvres de Sappho, Porete et Weil. Sappho, tourmentée par Éros, devient capable de se voir elle-même hors d'elle-même, mais se trouve interceptée par son soi. Porete, elle aussi, considère que son amour pour Dieu est encombré par elle-même, car l'amour de l'autre est trop proche de l'amour de soi pour permettre la fusion. Weil, enfin, considère son propre soi (et tous les « soi » du monde) comme l'obstacle à la symbiose entre Dieu et la création. Ce sont trois triangles érotiques, mais cette fois, comme l'écrit Louis A. Ruprecht, « God is one of the three points of the triangle, the definitive lover who defines the empty space between things » (Ruprecht 2021 : 126). Carson conclut :

Each writer⁴⁹ is jealous of that presence that obstructs contact with the beloved object; in the cases of Sappho, Porete and Weil, that presence is *herself*. (Carson 2005 : 134)

De ces dynamiques parallèles, Carson tire une conclusion personnelle : celle du décentrement, qu'elle compare dans son essai au principe antique de l'*ekstasis*, soit littéralement « standing outside of oneself, a condition regarded by the Greek as typical of mad persons, geniuses and lovers, and ascribed to poets by Aristotle » (Carson 2005 : 161). L'*ekstasis* est donc une condition que l'on prête aux amants, aux écrivains et aux prophètes, touchés par la même impulsion du désir. Lorsqu'elle se trouve en proie à l'*ekstasis*, l'écrivaine (et ses doubles, l'amante, la savante, la prophétesse, la folle) se décentre : son soi est poussé hors d'elle-même, hors de son centre, et devient capable de percevoir la réalité au-delà de sa propre vision. Elle passe à travers elle-même (à travers le soi, le *je*) avant d'y revenir, comme un mouvement de ricochet. Ses limites, soudain obliques, délivrées de leur pivot principal, ruissellent comme la

⁴⁹ On voit encore ici qu'Anne Carson condense toutes les formes du désir dans une figure qui trahit l'amalgame de plus en plus palpable d'Éros et de la création : quoiqu'elle mentionne un objet aimé, elle ne parle pas, cette fois, de *lover*, ou de *thinker*, mais bien de leur homologue créateur, a « writer ». L'écriture de Weil, Porete et Sappho se concentre sur le dépassement de leur désir ; Carson, elle, examine la production de ce désir, c'est-à-dire leur écriture.

surface brisée d'un lac⁵⁰. La solidité du soi chancelle un instant. Un espace se crée à l'intérieur du soi délivré du soi. D'autres subjectivités peuvent la frôler. Elle devient capable de voir au-delà d'elle-même. C'est notamment l'état auquel s'abandonne Sappho dans le *Fragment 31* ; c'est aussi un élan que l'on retrouvera chez Géryon lorsqu'il aime et lorsqu'il crée dans *Autobiography of Red* :

Geryon felt his soul move in his side. (Carson 1998 : 46 ; traduction p. 242)

Enfin, c'est un élan dont Stésichore semble figurer le résultat lorsqu'il perd son individualité et devient capable de voir pour *tous* :

Wherever I looked it poured out my eyes I was responsible for everyone's visibility it was a great pleasure it increased daily (Carson 1998 : 148 ; traduction p. 365)

Cependant, cette analyse du bouleversement spirituel de Sappho, Porete et Weil est une interprétation exclusivement carsonienne : ni le décentrement, ni l'*ekstasis* ne sont présents en tant que tels dans les trois textes-sources. Weil et Porete sont très claires : elles revendiquent une annihilation complète et définitive, où la volonté personnelle n'a plus lieu d'être, où l'individualité disparaît, où le *je* est entièrement noyé en Dieu. Pour elles, tout ce qui est le soi doit être abandonné par amour de Dieu, sans condition et sans rétention. Si Carson comprend cette destruction absolue comme un *décentrement*, elle trahit un glissement interprétatif ; et ce glissement est significatif.

Avec *How Women Tell God*, Carson ne se contente pas de décrire le désir de perte de ses trois autrices : elle en exhume un paradoxe fondamental, celui de l'écriture décréative. En prônant l'annihilation du soi pour atteindre la complétion de leur désir de Dieu, Weil et Porete

⁵⁰ Carson écrit de Stésichore dans *Autobiography of Red* : « into the still surface of [the adjectival] code Stesichoros was born. And Stesichoros was studying the surface restlessly. It leaned away from him. He went closer. It stopped. [...] For no reason that anyone can name, Stesichoros began to undo the latches » (Carson 1998 : 5 ; traduction p. 198). Stésichore, par le pouvoir de la création, brise la surface et les verrous de la réalité.

se réclament d'un effacement total ; et pourtant, c'est justement cette aspiration qui fait étinceler leur créativité, qui affûte leur pensée, qui leur permet d'exprimer l'inexprimable. Leur désir de destruction les amène à créer, et en l'occurrence à *écrire* Dieu. Comme Géryon le remarque dans son autobiographie, « there are no words for a world without a self, seen with impersonal clarity » (Carson 1998 : 107 ; traduction p. 315). Si Sappho, Porete et Weil parvenaient à perdre entièrement leur soi, l'écriture disparaîtrait avec lui. Bien au contraire, l'exaltation mystique de la décréation weilienne laisse derrière elle une empreinte poignante et tangible, entièrement imprégnée du soi, une « soul-signature » (Ruprecht 2021 : 129) qui, à l'inverse de diluer le *je*, l'anime, le souligne et le libère.

Il y a donc deux décréations abordées dans *How Women Tell God* : un « *outdoing of the self* », c'est-à-dire l'*ekstasis* carsonienne, un état qui aiguiserait la créativité personnelle en poussant le soi hors de son centre et permettrait de créer un espace d'intersubjectivité temporaire et symbiotique à l'intérieur de soi, et l'absolu « *undoing* » que voudraient atteindre les partisans de la décréation weilienne. Carson décrit une externalisation radicale (Swensen 2015 : 119) plutôt qu'un radical anéantissement. Porete et Weil désirent se perdre ; Carson voit dans cette poursuite mystique une autre pratique, celle d'un effacement éphémère qui mène au gain créatif. C'est une des leçons que Géryon apprend au cours de ses explorations dans *Autobiography of Red* :

For an instant God
suspends assent and POOF! we disappear.
It happens to me frequently. You disappear? Yes and then come back.
(Carson 1998 : 94 ; traduction p. 300)

Ainsi, grâce à la poursuite érotique, la limite de soi, qui semblait me faire obstacle, se transforme en tremplin : elle est une contrainte, certes, mais dans sa contrainte elle me révèle ce qui existe au-delà de moi et me permet un instant de l'accueillir en moi. Carson ne veut pas démanteler cette contrainte, cette frontière, car si elle n'existait pas, la possibilité du

dépassement ne serait pas révélée, et le dépassement ne serait pas catalysé. Comme l'écrit Heidegger⁵¹ :

A boundary is not that at which something stops but, as the Greek recognized, the boundary is that from which something begins its presenting. (Heidegger / Hofstadter 1971 : 154)

Décentrement et traductivité

Il me semble que l'écriture traductive carsonienne illustre tout particulièrement cette interprétation personnelle de la décréation. Dans *Decreation*, Carson ne se contente pas d'examiner le processus de décréation ; elle en vient à expérimenter avec l'écriture décréative. Après *How Women Tell God*, elle revêt le masque de Weil, puis de Porete, et les réincarne dans une série de poèmes. On retrouve une illustration de la décréation carsonienne dans *Aria of the Flames*. Carson s'approprie la figure de Porete et son *Miroir des âmes simples*, qui devient à travers le jeu de l'écriture traductive (décréative) "My Mirror" (Carson 2005 : 215). Carson, de façon caractéristique, utilise l'écriture pour saisir les mots de Porete et, du même mouvement, lui donner les siens :

⁵¹ Dans *Autobiography of Red*, Géryon étudie la philosophie allemande et « cite » Heidegger (poème XXVII. *Mitwelt* (Carson 1998 : 82 ; traduction p. 286) et XXXI. *Tango* (Carson 1998 : 98 ; traduction p. 305). Edith Hall étudie les références à Heidegger dans *Autobiography of Red* dans son essai « The Autobiography of the Western subject : Carson's Geryon » (Hall 2009). Elle rappelle notamment qu'Anne Carson approprié encore une fois la voix heideggerienne pour l'utiliser comme elle le désire dans le poème : « when Geryon gets to Buenos Aires he sits in a café writing postcards with bits of Heidegger on them, having been studying German philosophy at college for the past three years ([Carson 1998] : 82). The snatches of German make little sense in their new context, but sound plausibly Heideggerian » (Hall 2009 : 228).

Aria of the Flames
[sung by Marguerite]

I am no more in danger of Reason!
Reason is nothing.
I am no more in danger of Virtue!
Virtue is nothing.
I am no more in danger of God.
God has entire need of me—
where else
can God put
God's nakedness,
where else
can God put
God's emptiness,
where else
can God put
God's nothingness
where else
can God put
God's endless end,
but
in
me?
Entire God!
Entire naked empty endlessly ended unmatched God!
Where
else
can
God
put
God? (Carson 2005 : 222)

Le poème s'ouvre avec la familiarité de ce « Marguerite », placé sous le titre, et ensuite remplacé par « I » : la conversation est ouverte et intime, l'identité est unifiée, fusionnée. Le poème qui suit dessine le décentrement. Il suffit d'observer le dessin que forme la strophe de l'*Aria* sur la page : les premiers vers, rapprochés, sont étroits comme le bec d'un vase :

Marguerite, encore limitée par elle-même, se dépouille de ses désirs humains, ceux de la raison, de la vertu, et même celui de Dieu. Quand elle accueille Dieu en elle, les limites du poème se dissolvent, les dissonances s'accordent. Avec la réunion de Dieu et de « moi », distinctement charnelle (*His need of me; His nakedness*), distinctement spirituelle (*His emptiness, His nothingness*), et distinctement surnaturelle (*His endless end*), commence l'élargissement saccadé de la typographie, modelée sur l'élargissement de son âme. Au fur et à mesure que Marguerite reçoit et devient Dieu, le vers s'étend et se parsème de vides où l'imagination peut faire fleurir une infinité de projections. Conjuré par les deux uniques interpellations directes du poème, l'impossible *Entire God!*, l'impossible *endlessly ended unmatched God!*, Dieu réside à la place d'honneur, au centre de la page, capable d'étendre son nouveau bastion (« moi ») parce qu'il est au centre de son amour.

Avec *Aria of the Flames*, Carson décline l'écriture traductive au prisme de trois désirs clefs : le désir amoureux, le désir de dieu, et le désir de créer. Croire, comme Marguerite le fait, et écrire, comme Anne le fait, ne sont pas seulement des sentiments externalisés (exprimer, exhiber, exorciser) ; c'est l'accueil de quelque chose en soi-même. L'amante-autrice devient réceptacle. Porete montre à Carson qu'il faut faire de la place à Dieu. Elle lui apprend à créer en elle le vide où le désir peut s'épanouir et bouger. À son tour, Carson accueille en elle la subjectivité de l'autre. Elle approprie et assimile. Et, comme la nourriture sustente et renforce, cet accueil intérieur permet aussi de s'enrichir et de s'accroître.

La grâce, chez Carson, passe par l'interaction, par la création. On la retrouvait déjà dans sa définition du *charis* : « [The ancients] have this word for grace, *charis*, which means grace in the reciprocal sense of coming and going ». (d'Agata / Carson 1997 : 17). Si Sappho, Weil et Porete envisagent une transformation totale et idéale, Carson, de son côté, expérimente avec la possibilité d'une symbiose temporaire rendue possible par le processus de l'*ekstasis*, laquelle ouvre un espace où les voix se mélangent sans intermédiaire, où les pratiques n'ont plus de frontières ni de centre, où la création peut faire à la fois sortir et faire entrer.

Carson recrée toujours une interlocutrice par l'écriture, à l'instar de la croyante qui crée un dialogue par la prière. Néanmoins, en-deçà de cette interaction créative et presque

systematique, on trouve dans les écrits de Carson l'angoisse latente de devoir affronter le soi et ses limitations. Comme Weil et Porete, qui regardent leur soi avec méfiance, Carson a un rapport complexe avec le soi dans son écriture : écartelée entre la subjectivité de l'interprétation et la critique objective que son parcours académique lui a inculquée, elle écrit :

Do you know the term Lukács uses to describe aesthetic structure? *Eine fensterlose Monade*. I do not want to be a windowless monad. (Carson 1999 : vii)

La monade sans fenêtre serait une unité exigüe, incapable de regarder au-dehors et de se nourrir de l'autre, obligée de payer son indépendance par une imperméabilité totale ; une entité emprisonnée dans ses propres limites, et donc incapable de désirer, ou de se dépasser. Le soi carsonien est une présence oppressante, capable peut-être d'une grande innovation dans la recherche de sa délivrance, mais avant tout un obstacle qu'il faut sans arrêt défier. En filigrane, son spectre hante les témoignages de Carson : « there is too much self in my writing » (Carson 1999 : vii) ; « this is an amiable fantasy (transparency of self) » (Sappho / Carson 2002 ; x) ; « I don't like thinking about myself, I don't like thinking about who I am » (d'Agata / Carson 1997 : 2), rappelle-t-elle souvent. Les limites du soi rôdent aussi lorsque Carson médite sur la communication frustrée (Carson 2020a) ou les liaisons qui se désagrègent (Sappho / Carson 2002). Dans ses plus alarmantes itérations, le soi apparaît sous les traits d'une menace claustrophobe qui bloque toute tentative de fuite, par exemple dans *Plainwater*, où elle établit une comparaison entre le soi et une agate anhydre :

My brother once showed me a piece of quartz that contained, he said, some trapped water older than all the seas in our world. He held it up to my ear. 'Listen,' he said, 'life and no escape.' » (Carson 2000 : 245)

Une monade sans fenêtre serait donc une amante sans aimée, une penseuse sans interlocutrice, une fidèle sans divinité, une prison sans issue : c'est-à-dire le soi, rendu stagnant par la désertion du désir. Carson, en décentrant son soi, s'efforce d'écrire sans être au centre de son écriture. Inconfortablement, écrire, c'est construire « a big, loud, shiny centre of self from

which the writing is given voice and any claim » (Carson 2005 : 169). C'est donc s'exhiber sans pouvoir toujours manipuler la lectrice, parce que l'autrice existe et se dévoile dans son expression et dans son positionnement.

L'écriture traductive, au contraire, permet à la traductrice-autrice de s'épanouir dans l'écriture sans que son soi en soit le centre : elle peut se cacher derrière l'illusion de la transparence, de l'auto-effacement, elle peut désirer devenir le vaisseau parfait d'une autre voix par l'absorption de l'autrice et d'un autre texte dans le vide qu'elle a temporairement créé pour eux. Avec l'écriture traductive, la traductrice-autrice peut espérer échapper aux limites du soi parce qu'elle n'est pas seule dans le texte. Elle ouvre des fenêtres. Elle est comme la sorte de clignotement que Géryon découvre dans *Autobiography of Red* : « POOF, we disappear, and then come back » (Carson 1998 : 94).

Ainsi, la traductrice se sent disparaître, puis revient illuminée de l'autre. Dans le produit de sa création scintille un soi mêlé d'autres reflets⁵². Activité à la fois indépendante et multiple, l'écriture traductive ouvre des fenêtres de perceptions et de glissements, à la fois dans le texte et dans le soi de la traductrice – autant d'interstices qui permettent à Carson d'imprégner le monde extérieur (objectif) de sa sensibilité intérieure (subjective) – et en retour de recevoir l'autre en elle-même.

À travers l'interprétation de Carson, la décréation n'est donc plus une destruction, mais un mouvement : c'est l'âme qui bouge. Le paradoxe décréatif réside dans la recherche de la communion avec Dieu qui se solde, non pas par une fusion mystique, mais par la découverte d'une autre créativité, produite par le désir (et l'expérience éphémère) de son propre effacement. L'amante veut disparaître pour mieux aimer ; son effacement est à la fois la révélation d'elle-même et d'un nouvel état de création. Lorsqu'elle s'efface, elle se décentre, elle fait de la place à Dieu, et elle crée un autre espace :

⁵² Elizabeth Coles, dans son essai *The Sacred Object*, où elle compare l'écriture de Weil et Carson, remarque la même dynamique. Pour elle, l'écriture des deux écrivaines est à la fois imprégnée de solitude et de plurivocité : « the intimacy of God and Word is a conversation of one and a solitude of two » (Coles 2013 : 128).

Higher no one can go, deeper no one can go, more naked no human can be.
(adapté de Porete par Carson 2005 : 166)

Cette citation est particulièrement éloquente. Elle est éloquente, entre autres, parce que Carson l'attribue à Porete. Évidemment, elle est autant de Carson qu'elle est de Porete. Je l'ai mentionné plus tôt, à la fin de *How Women Tell God*, Carson avoue discrètement ses sources dans une note de fin de document en très petits caractères : d'une part le texte en ancien français, édité par R. Guarnieri, *Le Mirouer des simples âmes anienties et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour* (Porete 1961), ainsi que les deux traductions en anglais que Carson a « consulted and adapted » (Carson, 2005: 182) – *The Mirror of Simple Souls* traduit par Ellen Babinsky (Porete / Babinsky 1993) et celui traduit par Edmund Colledge, J. Grant and J. C. Marler (Porete / Colledge, Grant et Marler 1999). Carson ajoute entre parenthèses qu'elle a adapté ces traductions. Dans la même note, elle entreprend ensuite d'amalgamer ces trois sources comme si elles n'étaient qu'un seul livre : « Henceforth this book = MP » (Carson 2005 : 182 ; mes soulignements). Les trois ouvrages convergent dans le singulier « this ». De la part d'une transcréatrice interventionniste comme Carson, cet amalgame est un sophisme intentionnel. Les trois sources ne sont pas le même texte, Carson est bien placée pour le savoir. Quand elle sous-entend ainsi le contraire, elle met en lumière la façon dont elle approprie le *Miroir* et le transforme en texte unique, subjectif, projeté par sa propre interprétation. « Henceforth, *my* interpretation of Porete's *Mirror* = MP » aurait été plus correct pour définir sa lecture.

Et de fait, Carson fait passer des messages très personnels dans sa réadaptation du *Miroir*. Reprenons la citation de Porete-Carson. Lorsque l'âme atteint la décréation, voilà ce qui lui arrive :

Higher no one can go, deeper no one can go, more naked no human can be.
(Porete / Carson, 2005: 166)

Il est utile d'examiner cette citation dans d'autres versions. D'abord celle de Huot, à travers laquelle j'ai lu Marguerite Porete en français :

Nul ne peut monter plus haut, ni descendre plus bas, ni être plus anéanti en humanité. (Porete / Huot 1997 : 233)

Ou encore celle de Colledge, Grant et Marler, une des sources que Carson utilise dans son essai :

No-one can rise higher, can descend lower, can any longer be a human being.
(Porete / Colledge, Grant and Marler, 1999 : 430)

Huot, Colledge, Grant et Marler se font visiblement écho, même à travers leurs langues de travail différentes. La version de Carson, en revanche, est un peu différente. Comme toujours, la rhétorique chrétienne de Porete est reléguée au second plan : l'expérience spirituelle devient expérience créative. La phrase est visiblement carsonienne, plus rythmique, plus répétitive, mise en valeur par un effort de poétisation absente des autres traductions. Les trois versions suggèrent que la symbiose avec l'aimé est un état d'existence supérieur au nôtre (« higher », « plus haut »), mais les similarités s'arrêtent là. Alors que les Marguerite Porete de Huot, Colledge, Grant et Marler indiquent la bassesse et la descente du soi (« descend lower » / « descendre plus bas »), qui désire se perdre, la Porete de Carson évoque une exploration avec l'adjectif « deeper ». Si je vais plus « profondément », je laisse entendre que je vais au cœur de quelque chose, que je suis en *quête* de quelque chose – Carson ici abandonne le lexique de l'humilité et met en lumière l'enrichissement. Enfin, quand Huot, Colledge, Grant et Marler décrivent l'âme simple dans la perte de son humanité (« [not] any longer be a human being » / « anéanti en humanité »), Carson prend la direction opposée. Son « more naked no human can be » souligne l'intimité et la vulnérabilité de la (dé)création carsonienne. La nudité rappelle l'intense et inhérente humanité du sujet, plutôt que sa disparition dans la divinité. Avec la révélation d'un autre espace, la première version de Porete disparaît entièrement (« can[not] any longer be »), alors que celle de Carson se réaffirme (« more naked ») et devient plus intensément elle-même.

Et au-delà du centre ?

Comme tous les mouvements d'Éros, le décentrement amène donc à la révélation du soi et d'un autre espace où le soi peut se dépasser. Cependant, si révélation il y a, elle me glisse bien sûr entre les doigts : il n'y aurait pas de désir (et donc d'écriture) sans poursuite.

Dans *How Women Tell God*, Carson s'attarde sur une notion centrale du *Miroir des âmes simples* de Marguerite Porete, celle du Loin-Près (*the FarNear*). Le Loin-Près permet à l'âme d'entrevoir l'état de grâce qu'est l'union avec Dieu. C'est une expérience fugace, à la fois proche et lointaine, intime et étrange, aussi ambivalente que le sentiment de l'amour (Porete / Huot 1997 : 255). Souvent représenté sous la forme de l'éclair, le Loin-Près *frappe et illumine*, « semblable à une ouverture tout de suite refermée » (Porete / Huot 1997 : 124), qui n'est pas sans rappeler les moments de révélation fugace que l'on trouve aussi dans *Autobiography of Red*. Il marque la convergence du créé et de l'incrédé, comme un instant éphémère de frôlement où s'épanouit toute l'expérience de l'amour de Dieu. L'expérience du Loin-Près se placerait entre le début de l'effort de sa propre décréation par la croyante, et avant sa totale transformation en Dieu, où son soi serait annihilé. Il représente le mouvement d'une poursuite. Carson décrit le Loin-Près dans *How Women Tell God*, mais elle développe aussi une notion similaire, dénuée cette fois de toute religiosité, dans le court essai *Every Exit is an Entrance (In Praise of Sleep)*, placé au début de *Decreation*. Dans cet essai, elle introduit la notion du *sleep side*. À ce stade de l'ouvrage, elle n'a pas encore présenté Marguerite Porete ni son *Miroir*. Néanmoins, Carson aime jouer avec les interstices et le silence : en plaçant le Loin-Près poretien et son propre *sleep side* dans le même recueil, et donc sous la coupe du phénomène de décréation, elle suggère leurs points communs – parmi lesquels un rapport direct avec la révélation d'Éros, et de ses conséquences similaires sur la création.

Le *sleep side* serait une entrée cachée, dissimulée dans l'espace hybride et éphémère du sommeil ; comme le Loin-Près, un éclair dans l'étoffe de la réalité individuelle. Le *sleep side* est un nouvel espace, un espace liminaire, où la dormeuse apprend à voir au-delà d'elle. Dans la *Romance* aussi, Géryon au réveil a encore le regard piqueté des éclairs qui lui ont révélé des nouveaux mondes :

When Geryon was little he loved to sleep but even more he loved to wake up.
[...]
Hard morning winds were blowing life bolts against the sky each one blue
enough
to begin a world of its own. (Carson 1998 : 26 ; traduction p. 217)

Les fragments pseudo-traduits de Stésichore s'ouvrent d'ailleurs avec le sommeil de Géryon et le pouvoir de ses rêves :

Geryon's dream began red then slipped out of the vat and ran
Upsail broke silver shot up through his roots like a pup

Secret pup At the front end of another red day (Carson 1998 : 9 ; traduction
p. 201)

Le sommeil est un espace **rouge**, intérieur, qui appartient à Géryon : son rêve, qui commence dans le **rouge** intérieur, parvient ensuite à dépasser ses propres limites et se déverse sur la réalité. La référence à une entrée, « the front end », rappelle la description du *sleep side* comme d'une entrée (Carson 2005 : 17). Quand Géryon dort, il pénètre et ressort toujours de cet état dans un mouvement chaotique qui marque le sommeil comme un périple :

And then he was asleep, burning, yearning, dreaming, streaming, asleep.
[...] He jolted awake.
[...] He came awake. (Carson 1998 : 100-102 ; traduction pp. 307-309)

« Burning, yearning, dreaming, streaming, asleep », ainsi énumérés à la suite, deviennent des états analogues. Tous décrivent une transformation, une frontière franchie : « burning » réduit le corps en cendres, « yearning » esquisse le mouvement du désir, « dreaming » évoque une autre réalité, « streaming » suggère un déferlement aquatique qui ne peut être contenu. De fait, le sommeil, dans la tradition classique comme dans la recherche psychanalytique (Carson 2005 : 20), trouble les frontières des mondes. La dormeuse peut voyager entre la vie et la mort, la conscience et l'inconscience (Ruprecht 2021 : 133) ; son parcours l'emmène jusqu'à la limite de la perte du soi, puis jusqu'à sa redécouverte. La dormeuse, les yeux fermés, est dans un état

de cécité qui pourtant « looks back at [her] » (Carson 2005 : 22). Elle a les paupières closes mais elle ne perd pas la vue : l'entrée du *sleep side*, comme l'éclair du Loin-Près chez Porete, lui révèle quelque chose de caché, un secret, « a glimpse of something incognito » (Carson 2005 : 20). Entre le sommeil et l'éveil, si elle ose entrer par le *sleep side*, si elle ose regarder dans cet interstice qui se refermera bientôt, elle entr'aperçoit un « sublime residue » (Carson 2005 : 36), un résidu libéré et libérateur, le même résidu que Stésichore tentait d'écrire lorsque Carson le décrivait capable de « release being » (Carson 1998 : 5).

À travers son corpus, Carson mentionne plusieurs fois ce résidu, qu'elle trouve toujours dans un espace nouveau et liminaire :

As a classicist I was trained to strive for exactness and to believe that rigorous knowledge of the world without any residue is possible for us. This residue which does not exist—just to think of it refreshes me. To think of its position, [...] to think of its shadow, which is cast by nothing and so has no death in it (or very little)—to think of these things gives me a sensation of getting free. (Carson 2013 : 26)

Il s'agit d'une délivrance que d'essayer de saisir (ou de créer ?) un résidu qui va à l'encontre d'une réalité où l'objectivité est souveraine. Néanmoins, la révélation évoquée par le *sleep side* est fugitive ; comme un rêve (ou un éclair), elle s'efface lorsque la dormeuse revient à elle, car le soi réaffirme ses limites. La dormeuse a *vu*, mais cette vision au-dessus de la vision disparaît avec sa reprise de conscience. Dans un de ses articles académiques, Carson-dormeuse mentionne encore une fois un résidu insaisissable, cette fois catalysé par la poursuite créative de la traduction :

During the days and weeks when I was working on this play I used to dream about translating. One night I dreamed that the text of the play was a big solid glass house. I floated above the house trying to zero in on v. 363. I was carrying in my hands wrapped in a piece of black cloth the perfect English equivalent for *lupein* and I kept trying to force myself down through the glass atmosphere of the house to position this word in its right place. But there was an upward pressure as heavy as water. I couldn't move down, I swam helplessly back and forth on the surface of the transparency, waving my black object and staring

down at the text through fathoms of glass. And I was just about to take the black cloth off and look at the word so as to memorise it for later when I awoke, when I awoke.

I never did discover, asleep or awake, what was under that black cloth. I never did hit upon the right translation for *lupein*. (Carson 1996 : 14)

Il y a du désespoir dans la lamentation poétique « when I awoke, when I awoke » : une sorte de psalmodie par laquelle Carson fait le deuil de l'attrapement du mot idéal, lequel vient de lui échapper. Et pourtant, cette révélation ne peut pas être entièrement reprise : après l'avoir entrevue, la dormeuse ne peut pas retourner au moment où elle ne savait *rien*. La dormeuse entrée dans le *sleep side* s'éveillera à une réalité différente, car augmentée par la révélation-déjà-effacée qui l'attendait dans cet autre espace. Ce dont elle a pris conscience, c'est de l'existence d'un mot pur, d'un idéal, et du chemin qui mène à l'espace où ils miroitent. Comme toujours avec Carson, la poursuite d'absolu se solde par un échec, mais c'est aussi l'occasion d'un nouveau compromis, d'un nouveau tremplin, un gain plutôt qu'une perte :

Sometimes I dream a sentence and write it down. It's usually nonsense, but sometimes it seems a key to another world. (Aitken / Carson 2004)

Alors que représentent ce *sleep side*, cette révélation, cet autre monde ? Il est peut-être nécessaire de reprendre rapidement le cheminement que nous avons effectué pour arriver jusqu'ici.

Jusqu'à l'entrée du tiers espace

Carson trouve dans le mouvement d'Éros – qu'il soit catalysé par l'amour, la curiosité, la croyance, ou d'autres désirs – une frustration et un enrichissement concomitants. Le mouvement d'Éros est d'abord celui d'une poursuite, sans cesse mouvante, mais jamais résolue : je peux essayer de saisir, mais ma cible m'échappe toujours. Si elle ne m'échappait pas, le désir disparaîtrait, et avec lui mon élan.

Éros me révèle à la fois ce qui me manque et ce qui existe au-delà de mon moi. Carson aime explorer les formes du désir. Elle trouve un intérêt particulier dans celle de la foi, car le désir de la croyante lui permet d'envisager une union plus totale, plus extrême, en cela qu'il est motivé par un objet tout-puissant. Cet objet, la figure divine, pourrait peut-être accomplir une transformation normalement impossible. Pour frôler Dieu, il est nécessaire de transgresser les limites du soi. La mystique doit se décentrer si elle veut accueillir Dieu en elle-même. Lorsqu'elle perd son soi, de façon éphémère, elle entraperçoit la grâce. Elle devine dans l'éclair de la grâce un monde empli de Dieu, qui est son créateur et qui habite ce qu'il crée.

Cette idéologie inspire Carson, non pas à explorer une idéologie religieuse, mais à développer plus avant sa conceptualisation d'un espace intérieur. Le prisme de lecture carsonien se soucie moins de l'objet du désir que de son mouvement. C'est le mouvement, chez Carson, qui est divin et créateur. Lorsqu'elle s'approprie la démonstration de ses mystiques-sources, Carson opère un glissement : la transgression des limites par l'amante n'est plus au service d'une symbiose avec la divinité, mais au service du décentrement. L'amante fait de l'espace en elle-même afin d'accueillir en elle ce qui existe à sa marge, et donc l'amènera à mieux voir, à mieux créer. C'est l'*ekstasis*. Comme elle est moins encombrée de son soi, son soi paradoxalement s'enrichit au faisceau d'une intersubjectivité créativement fertile.

L'*ekstasis* est un procédé temporaire. Le soi de l'amante, quand il lui revient, est assoupli par son propre décentrement, par le vide créé en lui, par la transgression de ses propres frontières. L'espace créé par l'*ekstasis* est un espace où Éros bouge ; un espace où le centre n'a pas lieu d'être, où la substance peut aussi être l'essence, où l'intérieur ne combat pas l'extérieur, un espace qui aide à révéler ce qu'il y a au-delà de soi et à l'exprimer. Dans *Every Exit is an Entrance (In Praise of Sleep)*, cet espace est figure par le *sleep side*, une itération du sommeil. Le *sleep side*, nous le verrons, n'est qu'une version parmi d'autres d'un espace liminaire, marginal et mouvant. C'est aussi un espace de création ; Géryon trouve l'inspiration pour son autobiographie dans un espace similaire :

in that blurred state
between awake and asleep when too many intake valves are open in the soul.
(Carson 1998 : 60 ; traduction p. 260)

Le motif utilisé est exactement identique. L'âme de Géryon est augmentée et ouverte (« too many intake valves open in the soul ») par sa visite dans un espace hors de la binarité, un entre-deux. Dans cet espace idéal, il serait possible d'écrire sans limite, entre l'intérieur (subjectif) et l'extérieur (objectif), entre la vérité et le mensonge, entre le soi et l'autre, entre le soi et le non-soi – d'écrire, donc, une écriture qui serait « a strange new kind of inbetween » (Sophocle et Carson 2012a).

L'idée d'une création « illuminée », entre l'acte sensible et l'acte divin, n'est pas novatrice. Elle a poussé à l'expérimentation artistique sous toutes ses formes. Elle mène, notamment, à réfléchir à l'expression d'une sur-réalité⁵³. Le Stésichore de Carson, par exemple, est investi d'un pouvoir divin (celui de « voir » pour le monde entier) lorsqu'il libère le langage en apposant ses associations subjectives sur une réalité auparavant figée. En exprimant le monde comme il le perçoit, Stésichore imprègne la réalité de son soi et ainsi le révèle plus avant. Dans *Economy of the Unlost*, Carson explique que la quête de l'artiste-poétesse est articulée par cette recherche du voir ; un voir créateur :

'If to you the invisible were visible', says Simonides to his audience, 'you would see God.' But we do not see God and a different kind of visibility has to be created by the watchful poet. The poet's metaphorical activity puts him in a contrafactual relation to the world of other people and ordinary speech. He does not seek to refute or replace that world but merely to indicate its lacunae, by positioning alongside the world of things that we see an uncanny protasis of things invisible, though no less real. Without poetry these two worlds would remain unconscious of one another. (Carson 1999 : 86)

⁵³ Je pense par exemple aux Nabis (en hébreu « inspiré, illuminé, prophète »), groupe de jeunes peintres français dont les principes artistiques quasi-mystiques gravitaient autour d'un tableau « Talisman » (Sérusier 1888), dont le titre déjà souligne sa valeur idéologique, puisqu'un talisman est un objet supposément doté de pouvoirs surnaturels et / ou divins. Les Nabis amalgament eux aussi l'amour, la grâce et la créativité. Ils se réunissaient pour peindre ensemble afin d'encourager la collaboration et l'émulation, à l'instar d'un atelier d'art où la production serait donc dialogique. Ils avaient prêté serment de se libérer « de toutes les entraves que l'idée de copier apportait à [nos] instincts de peintre » (Denis 1922 : 227), et ainsi de créer un équivalent subjectif de la couleur, en *traduisant* la réalité à travers le filtre d'un symbolisme conçu et re-conçu à plusieurs, plutôt qu'en tentant de produire une copie de la réalité. Cette stratégie est familière : elle rappelle celle que Carson prête à Stésichore.

Comme Simonide de Céos, Carson développe à travers son œuvre la théorie d'une réalité double, visible et invisible (Tschofen 2005), interne et externe, adjacentes mais inconscientes l'une de l'autre sans l'effort actif de la poursuite érotique, qui permet d'ouvrir l'espace où elles peuvent coexister. Non pas que cette poursuite suffise à atteindre une expression idéale : le monde invisible est, conceptuellement, un monde divin, et comme l'écrit Carson, *we do not see God*. Ce que la poétesse doit apprendre à « dire », comme les mystiques dans *How Women Tell God*, c'est ce qui se crée dans l'interstice entre le visible et l'invisible. Avec l'écriture traductive, Carson tente de briser la dualité et les frontières qui s'érigent entre des espaces plus rigides de création.

Dans *Decreation*, Anne Carson définit une écriture que sa pratique ultérieure conceptualisait déjà. Dans la double impulsion du désir et du don, elle construit une perception de la réalité aiguisée par les choses de l'intérieur (le soi) et un soi imprégné des choses de l'extérieur (le monde, les autres). Max Huot de Longchamp, dans son introduction au *Miroir des âmes simples*, écrit qu'un miroir est un « reflet de la réalité, [mais] se veut aussi reflet de celui qui la regarde ; ou plutôt, il va permettre la coïncidence des deux par une transformation intérieure d'ordre sacramentel à laquelle pouvait prétendre le livre au Moyen-Âge. » (Porete / Huot 1997 : 14). L'écriture carsonienne a quelque chose de ce pouvoir à la fois réfléchissant et créateur du miroir. Carson semble en être consciente ; elle réunit les deux symboles (l'écriture et la représentation du soi), par exemple lorsqu'elle fait déclamer à Porete dans *Aria of the Trial* : « my book / (my Mirror) » (Carson 2005 : 215), un rapprochement syntaxique et spatial qui met en valeur leur rapport concomitant.

Le corpus de Carson reflète le paradoxe de sa décréation : elle travaille avec un réseau de fils intertextuels (externes) que son interprétation seule (interne) lui permet d'entrecroiser. Les voix se répondent, se nourrissent, s'augmentent. Elles se mêlent à la sienne. À leur tour, elles la transforment et la reforment. En acceptant de se risquer elle-même, en tentant de dépasser le soi par désir, en cherchant activement à s'annihiler, c'est le soi que finalement elle nourrit, le soi qu'elle retrouve et reconstruit. « The challenge [of decreation] », écrit Ruprecht, « is [...]

to mirror God's creativity with one's own pregnant spiritual powers » (Ruprecht 2021 : 129). En se décrétant, l'autrice entre dans la création d'une œuvre, et dans sa propre création. Bien au contraire de ce qu'espéraient Weil et Porete en écrivant leur désir d'être décréées, l'œuvre qui s'en trouve produite est toute pleine de leur soi. La danse de leur désir les a ramenées à elles-mêmes, « from three to two to one » (Carson 2005 : 166). Et, plus paradoxal encore, de la lecture de ces écrits qui voudraient effacer le soi et glorifier dieu, Carson ressort avec la conviction que dieu est absent, et que le soi est insaisissable :

INTERVIEWER: Do you think of yourself as having a relationship with God?

CARSON: No. But that's not bad. I think in the last few years, since I've been working on *Decreation* and reading a lot of mystics, especially Simone Weil, I've come to understand that the best one can hope for as a human is to have a relationship with that emptiness where God would be if God were available, but God isn't. So, sad fact, but get used to it, because nothing else is going to happen.

INTERVIEWER: He's not available because he chooses to remove himself or he's not available because he doesn't exist?

CARSON: Neither. He's not available because he's not a being of a kind that would fit into our availability. "Not knowable," as the mystics would say. And knowing is what a worshiper wants to get from God – the sense of being in an exchange of knowledge, knowing and being known. It's what anybody wants from any relationship of love, and the relationship with God is supposed to be one of love. But I don't think any kind of knowing is ever going to materialize between humans and gods. (Aitken / Carson 2004 : 22)

Malgré le désir d'être connu et de connaître, personne ne peut vraiment saisir le soi – pas même l'aimé, pas même un être surnaturel, dont les caractéristiques sont trop insondables pour être appréhendées. Carson tire encore une fois de cette conclusion une nouvelle appréciation de l'absence – prendre conscience du vide laissé par Dieu, de la lacune inhérente au manque, représente « the best one can hope for as a human ». Voilà ce que le mouvement d'Éros révèle. Géryon, à travers ses souffrances érotiques, fera l'expérience du même enseignement. Il se tourne vers l'écriture justement parce qu'il souffre de ne pas parvenir à posséder son soi. Il

espère se saisir lui-même grâce à la rédaction de son autobiographie : il espère s’atteindre ou se construire par l’écriture. La création est d’abord difficile, car il est écartelé entre le monde intérieur et le monde extérieur, qu’il ne veut pas faire converger :

Inside is mine, he thought.
[...]
In this work Geryon set down all inside things
[...]
He coolly omitted
all outside things. (Carson 1998 : 29)

L’écriture, à ce stade de l’ouvrage, est frustrée, frustrante. Géryon peine à glisser entre l’intérieur et l’extérieur, c’est-à-dire à trouver ses limites, à se décentrer. Il sent un manque, mais ne veut pas bouger à travers lui. C’est l’expérience du désir qui le poussera enfin en avant, en quête active du soi – pour combler un manque métaphysique, celui de l’autre, celui de lui-même, celui du monde extérieur, celui d’être enfin connu, ou bien au moins de se connaître lui-même.

À la fin de la *Romance*, son ami Ancash parle à Géryon des *Yazcol Yazcamac* :

People from the inside. Wise ones. Holy men, I guess you would say.
(Carson 1998 : 128 ; traduction p. 340)

Les *Yazcamac*, les personnes de l’intérieur, les prophètes, atteignaient ce statut parce qu’ils étaient envoyés dans le volcan *Ichantikas*, vénéré comme une divinité, afin de voir à l’intérieur (le monde invisible, le monde divin). Ils revenaient de cette épopée transformés. Ils réapparaissaient **rouges**, dotés d’ailes,

all of their weakness burned away—and their mortality.
(Carson 1998 : 128 ; traduction p. 340)

Rouges, ailés, immortels : les *Yazcol Yazcamac* sont *rendus* divins par la révélation qu’ils voient dans le volcan. Et pour cause, les ailes et le **rouge** sont les marques d’Éros, et les marques de la révélation, une révélation rendue possible par le désir :

Our souls once lived among the gods on wings. We do not anymore but Eros with his wings can make me “remember” and “see” what lies in the world of gods, putting wings on our souls. The pain of love is our wings sprouting.
(Carson 1986 : 157)

Géryon, lui aussi rouge et ailé, a déploré tout au long de son autobiographie ces stigmates qui le définissent comme monstrueux ; soudain, il semble que les ailes et le rouge soient la marque d’une forme de divinité. Le récit d’Ancash le pousse à poursuivre la révélation du volcan. À son tour, il vole jusqu’au cratère ; à son tour, il laisse son soi disparaître dans le désir de cette figure divine (« I am disappearing, he thought » [Carson 1998 : 135 ; traduction p. 346]), et revient transformé : toujours rouge, toujours ailé, mais en état de fusion qui le rend capable d’exprimer ce qui était avant inexprimable. C’est le pouvoir qu’institue le volcan :

I am a drop of gold he would say I am molten matter returned
from the core of earth to tell you interior things—*Look!*
(Carson 1998 : 59 ; traduction p. 258)

L’espace où l’intérieur et l’extérieur se mêlent permet à Géryon d’approfondir sa propre création : d’écrire, si ce n’est un dieu, du moins *Géryon*. Jusque-là effrayé par son reflet monstrueux, et bataillant sans succès avec les formes trop rigides de l’expression, c’est lorsqu’il se transforme en une sorte d’Éros, donc un mouvement ailé, qu’il peut enfin conclure son récit. Lui aussi « mirror[s] God’s creativity with one’s own pregnant spiritual powers », en arrivant à une création plus douce qu’amère. Juste un instant, le temps de l’*ekstasis*, Geryon crée et saisit son soi :

We are amazing beings, Geryon is thinking.
We are neighbors of fire [...] immortality on [our] faces.
(Carson 1998 : 146 ; traduction p. 363)

Mais l’écriture, même traductive, même ouverte par l’interaction et la poursuite et ses pouvoirs d’incarnation, ne peut pas exprimer la révélation que Géryon a découverte dans le cratère. Géryon ne décrit pas ce qu’il a vu, peut-être parce qu’il l’oublie aussitôt, peut-être parce qu’il

connaît les limites de son truchement. Il prend peut-être l'intérieur d'Ichantikas en photo, mais ne décrit jamais la photo pour sa lectrice. Comme Stuart Murray l'explique dans son analyse d'*Autobiography of Red*, le soi que l'œuvre révèle ne préexiste pas la création : il est construit par la façon dont le soi se verra et sera vu par l'autre, dans son écriture, quoique seulement au moment de sa complétion. Ce sont ses mots qui créent sa vérité de façon rétroactive (Murray 2005). L'autrice absorbe le monde, mais elle vient aussi d'elle-même, transformée qu'elle est par le monde. Le produit de sa création sera pérenne car l'écriture le fige ; le soi construit par la création, en revanche, est fugitif, car il est toujours mouvant. Avec son autobiographie, Géryon parvient à créer un fragment de lui, mais ne peut pas nous donner l'essence de son soi. En cela, il personnifie une question que se posait Carson quelques années plus tôt :

I wonder if there might not be... another kind of human self than one based on dissociation of inside and outside. Or, indeed, another human essence than self. (Carson 1995 : 10)

Another kind. Another self. Another essence. Another world. A residue. A third place. Comme toujours, Carson, et Géryon avec elle, cherchent un tiers espace où exister, où écrire, où désirer, où devenir. Grâce à la décréation-recréation inhérente à l'écriture traductive, Carson parvient à aborder cet espace.

CHAPITRE TROIS

Le tiers espace

There is a solitude of space
A solitude of sea
A solitude of death, but these
Society shall be
Compared with that profounder site
That polar privacy
A soul admitted to itself—
Finite infinity.

Emily Dickinson, 1695. *There is a Solitude of Space*
(Dickinson 1976 : 691)

Dans l'œuvre de Carson, la construction du soi (*self*) s'inscrit, à l'instar de l'amour, de la recherche, de la foi, et de l'écriture, dans un mouvement érotique. Comme tous les cycles de la poursuite, devenir (c'est-à-dire construire le soi) est guidé par le désir.

La trajectoire d'Éros fonctionne toujours de la même façon : l'amante, la chercheuse, la croyante, l'autrice tentent d'atteindre un objet (l'aimé, le savoir, la divinité, le texte idéal) avant de revenir à elle-même, transformée par cette poursuite. Il en découle que, dans le désir du devenir, l'objet à atteindre soit le soi lui-même. Seulement, c'est aussi un soi qui désire. Le soi, par l'impulsion érotique du devenir-éros, tend vers le soi qu'il sera bientôt, sans pour autant abandonner le soi qu'il était tout à l'heure.

C'est un paradoxe classique. Il fait coexister le futur et l'avenir, animé par l'élan dichotome de l'externalisation et l'internalisation : aller au-dehors de soi pour rencontrer le soi. Anne Carson, dans *Eros the Bittersweet*, explique que le paradoxe fait partie de l'arsenal d'Éros (Carson 1986 : 20), car penser le paradoxe, c'est tendre l'esprit vers sa conclusion nécessaire sans pouvoir jamais l'atteindre. Le paradoxe défie la logique. Quelque chose se déplace et s'échappe :

Each time [the answer] disappears, it can begin again, and so the reach continues. If you happen to enjoy reasoning, you are delighted to begin again. On the other hand, your enjoyment of reasoning must entail some wish to arrive at a conclusion, so your delight has an edge of chagrin. (Carson 1986: 81)

Le délice-chagrin du paradoxe correspond à la douce-amertume d'Éros. Quant à la disparition de la réponse, c'est ce que Carson appelle le point aveugle⁵⁴ : « that blind and lively point where your reason is viewing itself – or almost viewing itself. » (Carson 1986 : 82). Dans le paradoxe du devenir, le point aveugle apparaît-disparaît quand le soi devient le soi – c'est-à-dire quand le soi, en abordant le soi, revient au soi que la poursuite a transformé en un autre soi. Quelque chose dans cette dynamique érotique reste juste à l'orée de la logique, un point aveugle qui ouvre le champ de signification du soi.

⁵⁴ En anglais, « the blind point » (Carson 1986 : 69, 72, 78, 82...).

Le concept du devenir par Gilles Deleuze et Félix Guattari peut éclairer, par comparaison, le mouvement érotique du devenir chez Carson. Le devenir de Deleuze et Guattari est, lui aussi, un processus du désir⁵⁵. Il est décrit comme une ligne de fuite : à partir d'un point (un fragment emprunté à la multiplicité du soi), il court jusqu'à un autre point (également un fragment), et continue son mouvement. De connexion en connexion, le soi se « déterritorialise » : il se traverse lui-même, il sort de lui-même, et par ce biais se transforme et s'agrandi, car le soi est un territoire, un espace – il y a reterritorialisation dans la déterritorialisation. Deleuze décrit un devenir toujours actif et toujours suspendu dans le présent. Le soi, fondé sur une myriade de fragments, est emporté dans une myriade de directions différentes (Deleuze et Guattari 1980 : 284). Le passé et le futur coexistent ; le présent est leur moteur, leur réalité.

On a, dans cette définition, la même non-fixité du soi en constant devenir que je trouve chez Carson, notamment dans sa décréation, ainsi que le va-et-vient entre extérieur et intérieur. Mais si Deleuze et Guattari illustrent ce devenir dans une multiplicité de lignes de fuite partant dans une multiplicité de directions, Carson, elle, revient bien sûr à la figure du triangle.

Le soi écrivant

Nous l'avons vu dès le début⁵⁶, l'Éros carsonien dessine un triangle. La triangulation est une pratique constante dans l'œuvre de Carson. Elle existe sous de nombreuses formes, mais elle a toujours le même objectif : c'est la façon qu'a Carson de représenter la trajectoire

⁵⁵ Deleuze et Guattari insistent sur le mouvement continu du devenir et la diversité de ses points de fuite : « Nous nous trouvons pris dans des segments de devenir, entre lesquels nous pouvons établir une espèce d'ordre ou de progression apparente : devenir-femme, devenir enfant ; devenir-animal, végétal ou minéral ; devenirs moléculaires de toutes sortes, devenirs-particules. Des fibres mènent des uns aux autres, transforment les uns dans les autres, en traversant les portes et les seuils. Chanter ou composer, peindre, écrire n'ont peut-être pas d'autre but : déchaîner ces devenirs. [...] Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient. C'est en ce sens que le devenir est le processus du désir. » (Deleuze et Guattari 1980 : 383-384 ; mes soulignements)

⁵⁶ Pour rappel, voir p. 59 de cette thèse.

d'Éros dans sa presque-victoire. Le mouvement de l'Éros carsonien est cyclique : il se projette, il se traverse, il frôle, il ricoche, il revient, il repart. Il est suspendu dans un état de manque inassouvi. En figurant le mouvement d'Éros, il devient possible d'extraire les pôles de son triangle, lesquels sont unis par sa trajectoire et par le paradoxe de leur coexistence :

They are three points of transformation on a circuit of possible relationship, electrified by desire so that they touch not touching. Conjoined they are held apart. The third component plays a paradoxical role for it both connects and separates, marking that two are not one, irradiating the absence whose presence is demanded by Eros. (Carson 1986 : 16)

Il faut définir le triangle du devenir. Anne Carson, dans *Eros the Bittersweet*, analyse notamment le *Banquet* de Platon. Elle revient plusieurs fois sur le mythe de l'androgynie par Aristophane. L'humain naît « entier », une sphère avec deux visages, quatre mains et quatre pieds. Mais ces humains veulent conquérir l'Olympe, et ils sont punis par Zeus pour leur hubris. Divisé en deux, chaque être passe ensuite sa vie à la poursuite de la moitié qui lui manque. Le mythe de l'androgynie est souvent utilisé pour illustrer l'irrésistible force d'Éros, qui pousse l'être à chercher la complétion en retrouvant sa moitié. Carson s'y réfère aussi pour expliquer le devenir. Ainsi, dans *Eros the Bittersweet*, le soi est toujours un sujet qui désire, un sujet qui cherche à traverser et élargir ses limites :

The English word 'symbol' is the Greek word symbolon which means, in the ancient world, one half of a knucklebone carried as a token of identity to someone who has the other half. Together the two halves compose one meaning. A metaphor is a species of symbol. So is a lover. In the words of Aristophanes (in Plato's *Symposium*):

Each one of us is but the symbolon of a human being – sliced in half like a flatfish, two instead of one – and each pursues a neverending search for the symbolon of himself. (191d)

Every hunting, hungering lover is half of a knucklebone, wooer of a meaning that is inseparable from its absence. (Carson 1986 : 75)

Carson introduit la citation d'Aristophane avec le commentaire : « so is a lover », puis l'explicite en rappelant qu'elle décrit l'état cognitif d'« every hunting, hungering lover ». Elle replace le devenir dans l'assaut d'Éros. L'amante désire ce qui lui manque. Ce qui lui manque, c'est l'autre, par laquelle elle serait enfin complète. L'amante se reconnaît dans l'aimée ; elle veut la saisir pour être changée en elle et par elle. Lorsqu'il est contextualisé par Carson, Aristophane définit donc le devenir (« a search for the symbolon of himself », c'est-à-dire la poursuite d'un soi idéal et complet) comme conséquence de la poursuite érotique.

Il y a trois sommets distincts dans ce triangle : le soi qui cherche à atteindre l'autre – une *autre* idéale qui ferait du soi, s'il l'atteignait, un soi idéal. Par la poursuite, le soi prend conscience de ses frontières, de sa réalité, de son identité, de son manque. Parce que quelque chose lui manque, le soi désire ; le désir n'existe que dans ce manque ; continuellement le sujet-désirant tend la main pour atteindre ce vers quoi il se projette. Mais la réalité concrète du soi reprend ses droits : le soi ne peut pas atteindre l'autre, c'est-à-dire son soi idéal, fixe et symbiotique.

Comme dans tous les autres mouvements d'Éros, le retour à soi fait émerger un gain malgré le chagrin de l'échec. L'amertume ressentie quand l'objet désiré s'échappe est tempérée par la douceur d'un enrichissement : le troisième pôle de ce triangle, c'est le soi qui *devient* dans son interaction avec l'autre. Ce soi joue « [a] paradoxical role for it both connects and separates, marking that two are not one, irradiating the absence whose presence is demanded by Eros. » Il continue d'évoluer, donc de devenir sans cesse.

Il est important de souligner que le soi d'Aristophane est un *symbole* qui poursuit un *symbole* : Il s'agit donc de deux fragments statiques⁵⁷. Cependant, la poursuite érotique du soi est vaine justement parce que cette représentation est fallacieuse. Lorsque j'entreprends la poursuite de l'autre, je me la représente de façon erronée, sous les traits d'une Autre-symbole. Le symbole est facile à comprendre ; il est fixé, cristallisé ; il semble atteignable en cela qu'il ne bouge pas, qu'il est clairement délimité, qu'il est dicible, immobile, idéal dans sa saisissabilité. Mais le soi

⁵⁷ Un symbole est un « élément textuel dont la signification concrète est liée par une correspondance analogique à une signification abstraite qu'il évoque ou représente », ou, dans sa définition la plus large, « un objet, image, signe ou comportement manifestant, figurant ou évoquant quelque chose » (CNRTL en ligne, s. d.). Le symbole est donc une représentation fixée par le signe.

réel, le sujet-désirant, n'est pas un symbole. Ce vers quoi il tend *réellement*, le soi de l'autre, l'objet-du-désir, n'est pas un symbole non plus, puisqu'il est aussi un *soi*. Dans le mouvement de la poursuite, le soi bouge et évolue justement parce qu'il se projette : il se traverse lui-même, il va vers l'autre, il découvre que l'autre aussi bouge, et il revient à lui changé par une connaissance nouvelle, par le *résidu* révélateur qu'a entraîné le frôlement érotique. Le soi n'atteint pas un autre soi, ou un soi idéal, ou la fixité de son propre soi. Il découvre, en revanche, son mouvement continu. Le devenir carsonien est un paradoxe car le soi qui l'active est fugitif : *tenter* d'atteindre l'autre crée et recrée le soi. C'est dans ce mouvement continu que je deviens ; c'est parce que continuellement je deviens que je suis ce que je suis, un soi insaisissable.

Les références que Carson utilise permettent d'interpréter la place du soi et de l'autre dans son écriture. Dans *Eros the Bittersweet*, avant d'analyser le discours d'Aristophane, Carson aborde déjà la prise de conscience du soi provoquée par Éros. Pour ce faire, elle s'appuie notamment sur les travaux du philologue allemand Bruno Snell. Dans *The Discovery of the Mind; the Greek origins of European Thought* (Snell 1953), Snell avance que la frustration du désir – Éros contrarié – est à l'origine de la conscience de soi et de la construction de l'individualité dans la psyché grecque à l'époque archaïque et au début de l'époque classique. Quand l'amante désire, elle poursuit. Quand le désir se suspend, arrêté par les limites de l'amante, elle prend conscience de ce qu'elle est et de ce qu'elle n'est pas. Cet instant où son soi tente d'échapper à elle-même et ainsi se découvre est le moment clef que décrit Bruno Snell : celui où le soi se dévoile, où le désir change le soi, et où le soi, par conséquent, se consolide. Anne Carson choisit cet extrait :

The love which has its course barred, and fails to reach its fulfilment acquires a particularly strong hold over the human heart. The sparks of a vital desire burst into flame at the very moment when the desire is blocked in its path. It is the obstruction which makes the wholly personal feelings conscious.... [the frustrated lover] seeks the cause in his own personality. (Snell 1953 : 53)

En utilisant les travaux de Bruno Snell, et particulièrement cet extrait, Carson étaye sa propre exploration d'Éros avec un argument significatif. Selon elle, Snell replace le soi (et sa création, sa recreation) dans son rapport à l'autre, comme Carson le fait sans arrêt dans son écriture. Impulsé par le désir, le soi se jette vers l'autre, et revient à lui-même sans avoir pu l'attraper, mais doté d'une nouvelle capacité : celui de se voir. Pour Snell, aller vers l'autre crée et aiguisé l'individualité. Ainsi, l'interaction avec l'autre, si elle est activement désirante, entraîne le décentrement. Je l'ai cité souvent au cours des derniers chapitres : c'est cette même révélation du décentrement que Stésichore promet à Carson et à sa lectrice dans *Autobiography of Red*, et donc, par extension, à Géryon :

First I must tell you about seeing (Carson 1998: 147 ; traduction p. 364)

Prenons une autre référence. Dans *The Waves* (Woolf 2000), Virginia Woolf explore le soi et ses subjectivités. Ses personnages, qui sont à la fois individuels et unis, se regardent les uns les autres pour mieux se connaître. Ils se projettent vers un idéal (Percival), qui est le troisième sommet de leur triangle. Ils se connaissent, se désirent, se jugent, s'observent, se comprennent, s'éloignent, se créent et se recréent. Il leur arrive de fusionner, le temps d'un bref instant – dans ces cas-là, leurs voix écrites se fondent les unes dans les autres avant de reprendre leur individualité, leur solidité. Tous se meuvent dans le triangle du devenir. Pour décrire la création du soi, Anne Carson cite notamment Bernard, l'un des protagonistes de *The Waves*, dans *Eros the Bittersweet* : « to be contracted by another person into a single being – how strange. » (Woolf 2000 : 66, cité dans Carson 1986 : 38). C'est l'interaction (« another person ») qui cimente la conscience des limites du soi. L'interaction avec l'autre affirme et développe ce qu'il est. La trajectoire du devenir telle que je l'ai décrite chez Carson transparaît dans l'exploration de Woolf :

Something now leaves me; something goes from me to meet that figure who is coming, and assures me that I know him before I see who it is. How curiously one is changed by the addition, even at a distance, of a friend. How useful an office one's friends perform when they recall us. Yet how painful to be recalled,

to be mitigated, to have one's self adulterated, mixed up, become part of another. (Woolf 2000 : 61)

Bien sûr, l'objet du désir-devenir est multiple. Il peut être un ami, un concept, un auteur lu et amalgamé. Bernard fonde la création de lui-même sur de nombreuses poursuites : « I am Bernard; I am Byron; I am this, that and the other. » (Woolf 2000 : 66).

Il n'est pas surprenant que le flux de conscience de Bernard intéresse Carson. Bernard est un personnage très carsonien. Le désir et la création sont les moteurs concomitants de son devenir : « [Bernard], you wish to be a poet, you wish to be a lover. » (Woolf 2000 : 63). Bernard est un faiseur d'histoires, un mystificateur. Dans le roman, c'est le personnage le plus insaisissable, toujours conscient de sa propre mouvance. Dans la citation choisie par Carson, Woolf écrit que le soi « is contracted [...] into a single being. » Bernard, plus tard dans le roman, nuance ce qui peut sembler, dans cet extrait, décrire une fin de l'évolution du soi : un soi que l'on finit par atteindre à force d'interaction, « contracted » et enfin individuel (« single »), dont les limites seraient clairement fixées. Ce n'est pas ce que Bernard avance : s'il devient à travers l'autre et à travers ce que l'autre lui inspire, il est par conséquent en continuel devenir :

I am made and remade continually. Different people draw different words from me. (Woolf 2000 : 100)

Ici, Bernard souligne à la fois l'interaction inhérente au devenir (« different people »), son mouvement continu (« I am made and remade continually »), et surtout, le pouvoir créateur de ce mouvement érotique. Avec Bernard, comme avec Carson, le mouvement du devenir entraîne l'écriture. Dans cette citation, sans transition, sans même une locution adverbiale de relation logique, Bernard passe du soi en création à l'expression de ce soi : « I am made and remade... » / « ... draw different *words* from me ». En d'autres termes, *je suis, donc j'exprime*. Si Bernard est continuellement différent, car différencié par l'autre, alors ce qu'il exprime et la façon dont il l'exprime évoluent nécessairement. L'autre est la clef de son soi *possible*, ce vers quoi il tend. Le langage, en revanche, est la marque de son soi *réel*. C'est d'autant plus le cas avec l'écriture, puisque, au contraire du langage parlé, elle laisse littéralement une marque. Aristophane utilisait le *symbolon*, symbole, pour représenter le soi. Un symbole, nous l'avons

vu, est un signe figurant ou évoquant quelque. La lettre et le caractère sont des signes ; l'écriture est faite de lettres ou de caractères ; la littérature est faite de métaphores, de figures, de symboles. Tous ces symboles concrétisent les abstractions.

L'écriture laisse une trace pérenne. Écrire, c'est graver dans le marbre une représentation : un fragment fixe du soi mouvant. Suspendu par l'écrit, ce fragment est aussitôt obsolète, car le soi continue de bouger. Quand le soi continue d'écrire, il accumule les fragments de son soi à travers les marques de son soi écrivant. *Different people (different selves) draw different words from me.* Bien sûr, la trace laissée par l'écriture échoue à représenter la complexité et la mouvance du soi – le mot, comme toujours, a ses limites. Il n'en reste pas moins qu'elle est un outil d'interaction et de création ; elle permet, si ce n'est de saisir un tout, du moins de cristalliser une partie. Bernard revient sans cesse à la nécessité de pouvoir poser des mots sur son soi afin d'exister :

When I cannot see words curling like rings of smoke round me I am in darkness – I am nothing. (Woolf 2000 : 99)

Bernard, confusément, est pris dans la trajectoire d'Éros – il tend la main, mais ne peut pas saisir. Les mots sont des ronds de fumée, toujours sur le point de s'évanouir ; ils se meuvent autour de lui (« round me »), cycliques et fuyants. Tout au long du roman, Bernard poursuit constamment les phrases qui lui échappent ; son écriture n'est jamais assez fluide, assez changeante. Et pourtant, si les mots ne suffisent pas, ils ont du moins la capacité d'éclairer. Sans eux, Bernard « [is] in darkness ». C'est un frôlement typiquement érotique. La révélation d'Éros ne l'amène qu'à une connaissance incomplète, une connaissance de tout ce qui manque à son soi et à son expression ; mais cette connaissance est assez stable pour être dite. Quand Bernard ne « voit » pas (quand il n'a pas les mots), il cesse d'exister. Quand il existe, il cherche à dire, il parle, il écrit. Si l'autre est la catalysatrice du soi, le mot est l'outil de sa constante création.

L'écriture traductive magnifie et complexifie cet équilibre. Le geste créateur n'est pas linéaire, mais pluridirectionnel. La traductrice lit – elle absorbe, elle *interprète* : le geste

créateur va vers l'intérieur. Elle écrit, elle *exprime* : le geste créateur va vers l'extérieur. L'écriture traductive existe dans l'espace entre ces deux gestes et s'en libère. La traductrice cherche à rencontrer l'autrice-source à travers la marque de son soi : son *symbolon*, son écriture. Cette écriture (le symbole d'un autre soi) est l'objet de son désir en cela qu'elle l'attire – dans ses similarités, car la traductrice y reconnaît ses affinités, ses préférences, ses références ; dans ses différences aussi, dans ce qui lui manque, ce qu'elle voudrait absorber en attirant ce *symbolon* dans son écriture et son langage. À travers le *symbolon* de l'autre et dans l'action créatrice de son propre devenir, la traductrice pense recréer l'autre, et en réalité écrit un *symbolon* qui les représente ensemble, source et cible. L'écriture traductive cristallise et encourage ce qu'il y a de l'autre dans sa propre création, et ce qu'il y a d'elle dans la création de l'autre. La traductrice pense disparaître ; elle *transparaît*. Elle aborde son propre langage avec la nuance d'un autre regard, d'une autre expression. Le geste créatif va vers l'intérieur et vers l'extérieur, cyclique, actif, suspendu, paradoxal. Le texte-cible est la convergence d'un fragment de l'autre tel qu'il est perçu dans le regard-miroir de la traductrice, et d'un fragment de la traductrice tel qu'il a été extrait par la vision de ce reflet de l'autre. Pas tout à fait elle, pas tout à fait l'autre. Quelque chose de nouveau, d'unique – un fragment que le soi de demain recréerait différemment car la traductrice continue de devenir, et donc ne lira et ne créera pas les mêmes *symbolon*.

En étudiant trois itérations du désir, l'amour, la recherche et la foi, ainsi que leur rapport à la création, Carson arrivait à la question du soi et du devenir. Dans *Glass, Irony and God*, elle demande, nous l'avons vu :

I wonder if there might not be... another kind of human self than one based on dissociation of inside and outside. Or, indeed, another human essence than self. (Carson 1995 : 10)

La question ne requiert pas de réponse, mais une exploration. Les pratiques d'écriture de Carson tendent vers cette exploration. Carson écrit constamment autour d'autres figures. Lorsqu'elle met ces figures en relation, c'est avec une subjectivité claire, un postulat personnel qui tient autant, si ce n'est moins, aux autrices qu'elle choisit qu'à l'idée qu'elle désire mettre

en lumière. Ses thèmes favoris aussi perdurent, se répètent, évoluent à travers l'écriture – elle les abandonne, y revient, creuse plus profondément et différemment des sujets qu'un soi antérieur voyait d'un autre angle. L'espace de l'écriture traductive est le meilleur terrain pour poursuivre cette expérimentation.

La traduction imprègne le rapport à l'écriture de Carson et trame chacun de ses travaux. C'est la première pratique d'écriture, puisque Carson est d'abord une classiciste et une linguiste, et par conséquent a appris le grec et le latin à travers la traduction. C'est aussi sa *constante* pratique d'écriture – elle ajoute ses propres traductions à tous ses essais académiques ; elle cherche à traduire le mot, de façon intersémiotique, en arts visuels et performatifs ; en marge de sa production poétique, la traduction formelle de textes classiques continue toujours, comme le prouvent ses publications. Ses traductions se sont libérées au fur et à mesure de sa pratique ; ses paratextes attestent de l'intense réflexion traductologique qui sous-tend sa création traductive. Même ses textes les plus autoriaux recréent le mouvement dialogique de la traduction : Carson use de ruses en tous genres pour inviter d'autres autrices au cœur de ses ouvrages. Comme dans *Aria of the Flames* (p. 125), elle se décentre toujours pour faire de la place à l'autre. Nous l'avons vu, elle rêve d'Hölderlin (Horn / Carson 2004), se transforme en Emily Brontë (Carson 2005), invite Weil, Sappho, Porete (Carson 2005), Celan et Simonie de Céos (Carson 1999), Catulle (Carson 2010), Proust et Bacon (Carson 2014a), Stésichore et Stein (Carson 1998), et bien d'autres. Dans ces cas-là, puisqu'elle ne traduit pas formellement un texte-source, elle conjure les voix des autres en s'inspirant de l'esprit de leurs travaux afin de les faire parler de nouveau. C'est un réflexe typiquement traductif, né de la surlecture et d'un effort conscient d'instaurer le dialogisme. Écrire sans interagir avec l'autre emprisonne le sujet-écrivain au centre de son texte. Seule l'écriture traductive mène à l'absence-présence et au dialogue transformatif que Carson poursuit. Seule l'écriture traductive, donc, est un mouvement érotique qui permet l'interaction des subjectivités, laquelle amènera le sujet-écrivain à créer son tiers espace à l'intérieur d'elle-même.

Arkadii Dragomoshchenko, poète avant-gardiste russe et traducteur de l'anglais, décèle le même pouvoir dans l'expérience traductive. Quand il décrit sa pratique transcréative à Lyn Hejinian, on retrouve un écho des leitmotifs carsoniens :

What exactly would one want to find there [in translating]? What do we expect in this work? Why don't we continue with our own writing? Is there a crime that you must resolve like an abstract problem, tracing it, imitating it to feel yourself as a non self? [...] Can't we say that in this activity a poet comes back and again and again attempts to penetrate the mystery of his or her being beyond his and her being; it's like the well-known desire to experience your own funeral... (Dragomoshchenko, cité dans Hejinian 2000 : 305)

À l'instar de Dragomoshchenko, au-delà d'elle-même, dans l'être et le non-être, à la rencontre de l'autre, Anne Carson poursuit son soi « beyond her being » – une essence en mouvement, décentrée et capable de troubler les frontières de son individualité pour faire de l'espace à l'autre ; c'est-à-dire « another human essence than self » (Carson 1995 : 10).

Avec l'écriture traductive, donc, Anne Carson triangule. Avant de regarder de plus près le triangle, néanmoins, il faut décrire le péril qui l'entoure.

Le mot rouge

Comme Éros doux-amer, la pratique de la traduction est faite de contradictions : gain et perte, expression et silence, absence et présence, absorption et manque, révélation et intraduisibilité. Quand elle parle de traduction, Carson revient souvent à la part d'ombre qui rôde à sa marge. La pensée traduisante, chez Carson, évolue dans un monde d'espaces liminaires qui menace l'équilibre du sujet-écrivain. Dans plusieurs de ses ouvrages (Horn / Carson 2004 ; Carson 2013), Carson interroge cette menace :

Still I wonder what exactly is the relation of madness to translation? Where does translation happen in the mind? And if there is a silence that falls inside certain words, when, how, with what violence does that take place, and what difference does it make to who you are? (Carson 2013 : 20)

Cette citation est tirée de *Variations on the Right to Remain Silent*, un court essai sur la traduction. Néanmoins, Carson posait exactement la même question dix ans plus tôt, dans son

essai poétique sur Hölderlin, publié dans un ouvrage collaboratif chapeauté par Roni Horn, *Wonderwater* (Horn / Carson 2004 : 22)⁵⁸.

Hölderlin est un philosophe, traducteur et poète romantique allemand. De son vivant, il peine à s'établir comme poète et comme traducteur. Ses traductions de textes classiques sont très critiquées. Ses contemporains ne comprennent pas sa stratégie. Et de fait, ses traductions sont déconcertantes : selon David Constantine, Hölderlin fait pression à l'extrême sur la langue-cible afin de faire briller la langue-source à travers elle⁵⁹ :

He translated word for word, sometimes syllable by syllable, fracturing words in German as they were fractured in Greek by the lineation of the edition he used, getting as close as possible to root meanings. [...] The whole colossal labour was an exercise, to learn what German could be made to do if pushed through Greek (Constantine 2011 : 87)

Hölderlin ajoute aussi ses propres poèmes en marge de ses traductions, inspirés par le texte-source – « an excellent concrete image of the thorough involvement of translation in original composition » (Constantine 2011 : 86). Hölderlin est interventionniste dans ses travaux. Il

⁵⁸ Roni Horn, pour concevoir *Wonderwater*, a proposé une sélection de titres destinés à inspirer des productions intergénériques à quatre artistes (Anne Carson, Hélène Cixous, John Waters et Louise Bourgeois). Chacune a ensuite créé son propre carnet. Celui de Carson contient un essai poétique intitulé « Answer Scars », dans lequel elle interprète la vision de la traduction d'Hölderlin en se basant sur ses travaux, des articles académiques, ainsi que sur des éléments biographiques.

Il est intéressant de noter que la citation commune à « Answer Scars » et *On the Right to Remain Silent* (la question de la folie inhérente à la traduction) évolue à travers le corpus de Carson d'une façon qui nous est maintenant familière. En 2004, Carson aborde la folie de la traduction à travers l'œil fictif d'Hölderlin. En 2013, elle y revient mot pour mot, mais cette fois en son nom, pour qualifier sa propre vision de la traduction. Comme souvent, elle utilise le masque d'un auteur qui l'inspire pour explorer un concept qui la concerne aussi, concept qui évoluera ensuite dans ses œuvres jusqu'à lui appartenir pleinement. Mouvement de décentrement, puis de retour à elle-même.

⁵⁹ Cette stratégie de traduction n'est pas sans rappeler la tâche de la traductrice telle qu'elle est décrite par Walter Benjamin, qui a participé à la « redécouverte » d'Hölderlin par la critique littéraire et était un grand admirateur du poète (Benjamin / Jacobson and Jacobson 1994 : 105). Carson citait également Benjamin en 2002, lorsqu'elle traduisait Sappho. Tous trois partagent la notion d'une révélation entraînée par l'interaction de plusieurs langues ; Hölderlin et Carson partagent aussi leur langue-source, le grec ancien, lequel motive peut-être l'affinité à Hölderlin qui poussera Carson à le « réincarner » dans « Answer Scars ».

cherche à créer un hybride linguistique qui permettrait d'assouplir les limites de l'allemand. Il reprend plusieurs de ses traductions et les « fracture » plus violemment à chaque nouvelle version – c'est notamment le cas avec son *Antigone*, traduit de Sophocle. Carson établit un lien direct entre la traduction et la « folie » d'Hölderlin : sa deuxième *Antigone* est terminée en 1804 ; Hölderlin est interné en 1807 (Constantine 2011).

Écrire sur Hölderlin est un choix caractéristique pour Carson. Nous le savons, elle a tendance à s'inspirer de figures ambivalentes, et dont le rapport au désir les pousse jusqu'aux marges de la société qu'ils habitent – amants et chercheurs passionnés, artistes visionnaires, mystiques et monstres. Tous ont un lien avec le dédoublement, le décentrement, et représentent un soi exacerbé qui permet à Carson de pérenniser, si ce n'est leur réalité, du moins leur mythe. Dans *Wonderwater*, son analyse d'Hölderlin se base sur les faits, mais ne se veut ni neutre, ni exclusivement théorique :

By 1806 he was certified insane. Where does translation happen in the mind? Is there a kind of intersection [between translation and madness]? Hölderlin was moving along a line, ripping the lids off words and plunging his arms in. He met *ein rotes Wort* coming the other way. (Horn / Carson 2004 : 22)

Ein rotes Wort : un mot rouge, c'est-à-dire le mot dans son état le plus pur, le plus signifiant, dans son état de viande, de pulpe. Pour Carson, Hölderlin recherchait furieusement le mot rouge : il était prêt, pour lui, à dépecer le langage. Mais le mot rouge est aussi une catastrophe : le point d'achoppement symbolise aussi le point de rupture. Quand Hölderlin touche ou aborde enfin ce mot-viande, il en devient fou. Le mot rouge est un mot interdit ; trop puissant pour être vu sans péril par l'œil humain, à l'instar du sublime ou d'une figure divine. Hölderlin ne revient pas de cette vision indemne.

Quand, dix ans plus tard, Carson mentionne de nouveau la folie de la traduction dans *Variations on the Right to Remain Silent*, elle clarifie les caractéristiques de ce mot rouge. Carson s'interroge sur la nécessité de rester silencieuse face à la violence ressentie dans l'expérience de l'intraduisible. Face au pouvoir d'une signifiante si pure qu'elle n'a pas d'équivalent verbal, la traductrice a « the right to remain silent », comme l'annonce le titre de l'essai. Ainsi, si le

mot **rouge** est indicible, intraduisible, alors il ne peut être exprimé que par le silence. Le silence n'est pas seulement une absence : il se construit. Comme Vincent Broqua l'écrit dans son essai sur la performance traductive du silence :

In translation, silence creates interferences; it creates a sort of noise, white noise, or hidden noise, to use Marcel Duchamp's title of his 1917 ready-made 'With Hidden Noise'. Indeed, as physicists and acousticians have proved, absolute silence doesn't exist; there are just effects of silence. [...] In French, you are not just silent, you make silence while you are silent. Like performance, in a way, silence doesn't just happen *ex nihilo* but is always constructed or constructs itself as silence. (Broqua 2020 : 367)

Le silence mis en exergue par la pensée traductive ne laisse pas le soi inchangé. Il est une révélation par l'action. La façon dont la traductrice traitera ce silence peut l'emmener jusqu'aux rives de la folie. Carson questionne : regarder ce silence, l'accepter, le recréer⁶⁰, *what difference does it make to who you are ?*

Le rapport que Hölderlin entretient avec le langage semble fasciner Carson : dans « Answer Scars », elle se focalise sur la façon dont, à mesure qu'il se rapproche d'une essence **rouge**, son écriture se désagrège. Comme toujours, Carson met en scène un Hölderlin subjectif. En rapprochant des faits biographiques et des extraits des œuvres d'Hölderlin, elle propose une interprétation personnelle d'un personnage rendu fictif par le truchement de sa propre écriture traductive. Qui plus est, le point de vue n'est pas uniquement celui d'Hölderlin ; elle le présente aussi à travers le regard de son amante, Frau Gontard, mais aussi de ses élèves, ses amis, une admiratrice lointaine, et la perspective académique de David Constantine. Tout cela contribue

⁶⁰ Le silence, nous l'avons vu avec ses fragments de Sappho, le monologue de Cassandre, et son essai « On the right to Remain Silent », est au centre des préoccupations traductives de Carson. Dans sa note de traduction à *Antigonick*, elle explicite la construction du silence traductif avec une référence au célèbre morceau silencieux de John Cage : « how to translate [Antigone] ? » demande-t-elle. « I take inspiration from John Cage who, when asked / how he composed 4'33", answered / 'I built it up gradually out of many small pieces of silence » (Sophocle et Carson 2012b).

à faire d'Hölderlin une figure aux multiples facettes, transformée par chaque perception⁶¹. Enfin, Carson fait dialoguer son Hölderlin hybride avec Empédocle. Hölderlin a traduit Empédocle ; Carson les fait d'abord interagir, puis les fait se fondre l'un à l'autre sur quelques pages, sur lesquelles l'identité de l'un ou de l'autre n'est plus distincte (Horn / Carson 2004 : 117 - 119).

Comme dans une traduction, Carson s'empare d'Hölderlin en l'étudiant, puis en le faisant parler. Enfin, elle le place au cœur de sa propre poésie. Il est intéressant de noter qu'à cette occasion, elle le transforme en monstre à la bouche insane et à la couronne de prophète :

I call him Hö in my notes, his head is on fire.
In his mouth's nonsense, in his tail a wire.
(Horn / Carson 2004 : 73)

Après la familiarité du surnom « Hö », qui souligne bien le sentiment d'appropriation et de familiarité récurrent dans le processus créatif de Carson, Hölderlin est représenté avec une tête en feu. La tête en feu d'Hölderlin est sans doute empruntée (absorbée de) Kafka :

Kafka dreamed that Hölderlin caught fire. "Finally you somehow caught fire."
Kafka began to beat out the fire with an old coat. (Carson 2020b)

La mise en abyme des auteurs s'approfondit. Carson emprunte et rebondit. Chaque référence intertextuelle est un tremplin. La tête en feu, bien qu'elle ne soit pas présentée comme telle chez Kafka, devient chez Carson le signe du prophète. Elle rappelle le bûcher de Porete. Elle fait aussi une apparition dans *Autobiography of Red*, lorsque Géryon voit les roses mystiques hurler :

Four of the roses were on fire.

⁶¹ Selon Carson, c'est comme cela que se créent le mythe et la figure mythologique : « Myths are stories about people who become too big for their lives temporarily, so that they crash into other lives or brush against gods. In crisis their souls are visible » (Carson 2006 : 8), écrit-elle dans *Grief Lessons*. Dans « Answer Scars », elle fait d'Hölderlin le héros de son propre mythe, une tragique catabase au cœur d'une langue morte dont il ne reviendra pas.

They stood up straight and pure on the stalk, gripping the dark like prophets
and howling colossal intimacies
from the back of their fused throats. (Carson 1998 : 84 ; traduction p. 288)

Comme les roses prophètes de Géryon, dont la gorge est close (« fused throats ») malgré leur hurlement, l'Hölderlin d'« Answer Scars », marqué par le brasier prophétique, crie mais reste incapable de se faire comprendre : « in his mouth's nonsense »⁶², écrit Carson.

Avec la traduction, Hölderlin désire créer un langage au-dessus du langage appris, donc délivré des automatismes, enrichi par l'interaction linguistique ; un langage sans échec. La souplesse de la figure dépeinte par Carson dans « Answer Scars » fait écho à la souplesse qu'Hölderlin semblait rechercher dans son écriture. Il écrit à un de ses amis :

Translation does our language good, like gymnastics. It gets beautifully supple when forced to accommodate itself to foreign beauty and greatness and also often to foreign whims. (Hölderlin 1954 : 110, traduit par Constantine 2011 : 81)

La transformation de son propre langage lorsque la traductrice tente d'attirer un autre système linguistique à l'intérieur du sien est l'un des gains de l'écriture traductive. La traductrice découvre de nouvelles stratégies et de nouvelles règles, lesquelles permettent de faire émerger de nouvelles possibilités pour son propre usage linguistique. Elle apprend à assouplir et remodeler ses mécanismes langagiers, son écriture, et donc sa pensée. Hölderlin voudrait amalgamer la totalité de ces enrichissements afin de créer une expression idéale ; cependant, tout ne peut pas voyager, et Hölderlin s'en aperçoit dans la souffrance. Quelques mois plus tard, dans une autre lettre, il a le pressentiment qu'une trop longue exposition à la traduction le met en danger :

Language is the organ of our intellect and feelings, the sign of our imagination and our ideas; we are the ones it has to obey. If it serves too long abroad there's

⁶² Encore une figure familière : Carson explorait déjà la dislocation du langage de celles qui « voient » trop loin au-dessus de l'humanité avec le monologue de Cassandre, analysé à la page 79 de cette thèse, et exploré de nouveau dans *Float* (Carson 2016).

a danger, I think, that it won't quite ever again do what we want it to do: be the free and pure and one and only expression of the spirit within. (Hölderlin 1954 : 125, traduit par Constantine 2011 : 82)

Cet extrait est fascinant car les dissonances abondent. Hölderlin s'inquiète de ce que le langage puisse cesser de lui obéir : « it won't quite ever again do what we want it to do », écrit-il. Et pourtant, ne faisait-il pas de la traduction, dans la citation précédente, une gymnastique du langage, permettant un assouplissement sans le langage échouait à faire ce qu'Hölderlin voulait qu'il fasse – c'est-à-dire à devenir plus libre, plus pur ? Qui plus est, comment le langage peut-il être « beautifully supple », et « free and pure », si le langage doit aussi rester son esclave (« we are the ones it has to obey ») ? Hölderlin, de toute évidence, se bat avec un paradoxe.

Son angoisse ne vient pas, comme il semble le croire à ce moment-là, de voir le langage diminué en liberté ou en obéissance s'il passe trop de temps dans hors de ses limites (« abroad », c'est-à-dire hors de ses frontières). Elle vient de la révélation de l'échec du langage, laquelle est dévoilée par et à cause de la traduction. Hölderlin, en traduisant, découvre qu'il ne peut pas manier le langage comme il le souhaite ; que les mots ne parviennent pas exprimer « something free and pure and one and only expression of the spirit within. » Par la poursuite traductive, Hölderlin voit ce qui lui manque, et ne peut pas revenir en arrière après la révélation de son manque. C'est là que le péril du mot **rouge** entre en scène.

Comme Hölderlin, qu'il mentionne d'ailleurs dans *Folie et Dérison, histoire de la folie à l'âge classique* (Foucault 1961 : 456), Michel Foucault considère le langage réel comme un organe obéissant à la raison. Foucault critique l'incapacité de notre langage à exprimer le mouvement constant de la folie. Le langage de la folie serait « la racine calcinée du sens » (Foucault 1994 : 163), que Shoshana Felman explicite en l'appelant aussi « the unthought residue of thought » (Felman 2003 : 52). Pour Foucault et Felman, ce langage est un langage intérieur, que le langage extérieur – notre outil d'expression – n'est pas parvenu à exprimer. C'est une autre forme de pensée, une émotion, un état de décentrement et de mouvement.

Bien sûr, le langage de la folie foucauldien ressemble étrangement à ce que Carson et Hölderlin poursuivent au sein de leur écriture traductive : non plus un langage fou, mais un langage idéal.

« The free and pure and one and only expression of the spirit within » (Hölderlin 1954 : 125)
disait Hölderlin, ou bien, chez Carson :

This residue which does not exist—just to think of it refreshes me. To think of its position, [...] to think of its shadow, which is cast by nothing and so has no death in it (or very little)—to think of these things gives me a sensation of getting free. (Carson 2013 : 26)

À la poursuite de cet « esprit » (Hölderlin), de cette « racine » (Foucault), de ce « résidu » informe et libre (Felman et Carson), le silence intervient quand le langage ne peut pas dire. Ce silence est une violence car il tombe comme un couperet : il entre à l'intérieur du sujet exprimant / traduisant / écrivant et le transforme. L'anglais le dit mieux que le français : quand le silence arrive, je suis « *struck dumb* », « *left speechless* ». Il y a dans l'expression du silence la notion d'un coup porté et d'une perte définitive. Et de fait : l'Hölderlin de Carson sent le danger de la traduction car il est devenu conscient de ce qu'il a perdu – ou plutôt, de ce qu'il n'a jamais possédé. Sa seule perte, en réalité, c'est l'illusion de son contrôle sur le langage.

Folie et révélation coexistent. Dans la tradition littéraire, la frontière entre folie et vision est souvent infime. On parle familièrement d'« illuminé » pour décrire les fous. L'insulte implique en réalité une mise en lumière : illuminer, c'est dévoiler quelque chose qui était auparavant dans le noir. Être illuminé, c'est voir quelque chose que beaucoup ne voient pas. Les génies, les prophétesses, les amantes sont souvent considérées comme insensées. La folie est troublante en cela qu'elle brise nombre de systèmes binaires établis. Elle efface la frontière entre fiction et réalité, entre vérité et mensonge ; elle déconstruit aussi la dichotomie de la vue et de la cécité. Folie et révélation coexistent, et Shoshana Felman nous rappelle que :

“Blindness,” says the entry of the Encyclopédie [Germer Baillère, 1867] under the word “Folie”, is the distinctive characteristic of madness. (Felman 2003 : 35)

L'aveuglement est la caractéristique de la folie, mais la folie amène à l'illumination (c'est-à-dire la vision, la révélation). Dans « Answers Scars », le mot **rouge** entraîne une révélation,

celle du silence. Ce silence fait l'effet d'un gouffre à Hölderlin. Il se tient au bord de l'abîme. L'histoire d'Hölderlin est un avertissement : dans l'expérience de la traduction, la traductrice doit, comme Géryon le fera au bord du volcan où se termine son autobiographie, se dresser au bord du gouffre, à la frontière de la folie, et essayer de *voir* à l'intérieur – mais surtout, ne pas dérapier.

De la même façon, la cécité ne vient pas seule dans les autres œuvres de Carson. Marguerite Porete est aveuglée par l'éclair éclatant du Loin-Près avant d'entrevoir la révélation de son Dieu. Dans *Autobiography of Red*, dont tous les motifs métaphorisent l'érotisme de l'écriture traductive, Stésichore caractérise à la fois la cécité et la vue.

Dans les annexes qui ouvrent l'ouvrage, Carson raconte l'aveuglement de Stésichore par Héléne. Lorsqu'il attache à Héléne son épithète traditionnel, celui de la prostituée, Héléne le frappe d'un éclair de lumière qui l'aveugle. La leçon est simple : Stésichore avait choisi l'adjectif par automatisme, sans réfléchir à sa signification. Le châtiment d'Héléne montre à Stésichore la nécessité d'assouplir son écriture pour se libérer du cliché littéraire et langagier. Stésichore comprend que le mot ne dit ni la vérité, ni le mensonge, mais qu'il construit sa propre réalité. Dans l'Annexe C (Carson 1998 : 18 ; traduction p. 210), Carson réécrit le mythe de l'aveuglement de Stésichore dans une sorte d'exercice de style perspectiviste où chaque déclaration est immédiatement mise en doute par la ligne suivante. L'aveuglement, la vue, la vérité de l'anecdote, la sincérité des excuses que Stésichore présente à Héléne, et ainsi les fondements de la fiction, de la non-fiction, du mythe, sont tous ramenés sur un pied d'égalité : celui de l'inconnaissance. Chaque réponse peut exister sans nier ses compagnes. Chaque version de l'histoire est aussi correcte que les autres. Comme les substances lorsque Stésichore les détache de leur adjectif fixe, la vue, l'aveuglement et tous les autres doubles de l'ouvrage se mettent à « flotter » (Carson 1998 : 5 ; traduction p. 198).

Quand Héléne lève la punition, Stésichore revient de la cécité capable de *mieux* voir. Il voit sous la surface du langage (Carson 1998 : 5 ; traduction p. 198), il voit le mythe des douze

travaux à travers le regard du monstre Géryon⁶³, et il veut partager sa notion du voir (Carson 1998 : 147 ; traduction p. 364). Stésichore, dans l'interaction de leurs écritures, donne aussi à voir à Carson. À son tour, elle se saisit de Géryon et joue avec ses sens, et notamment avec la vue, qu'elle écrit synesthésique. À la fin de l'ouvrage, elle positionne Géryon au bord du gouffre de la révélation.

L'aveuglement est un moment de vertige et de perte. Il permet de traverser les frontières (du langage, du soi). Il est censé être fugitif : afin de protéger l'intégrité du soi, il est nécessaire d'en revenir. Il faut que la réalité se réaffirme avant que la folie et son silence ne l'engloutissent. Géryon figure ce va-et-vient : il va jusqu'au bord du gouffre-cratère et se révèle à lui-même. Quand il revient, il est capable de narrer sa traversée, mais pas la révélation qui en a résulté. Cette omission est lourde de sens : quelque chose « [has gone] silent in transit », comme Carson l'écrit à propos de la traduction (Carson 2013 : 8).

Dès *Eros the Bittersweet*, Carson illustre l'équilibre qu'Éros instaure entre folie et révélation :

As Sokrates tells it, your story begins the moment Eros enters you. That incursion is the biggest risk of your life. How you handle it is an index of the quality, wisdom and decorum of the things inside you. As you handle it you come into contact with what is inside you, in a sudden and startling way. You perceive what you are, what you lack, what you could be. What is this mode of perception, so different from ordinary perception that it is well described as madness? How is it that when you fall in love you feel as if suddenly you are seeing the world as it really is? A mood of knowledge floats out over your life. (Carson 1986 : 153 ; mes soulignements)

Le sentiment de la folie fait partie du mouvement d'Éros ; il est naturel que Carson ressente son frisson dans le mouvement érotique de la traduction. Éros insuffle la folie. Il joue avec l'aveuglement pour attiser le manque et aiguïser le désir : il crée des paradoxes, il voile pour mieux mettre en exergue – l'érotisme se construit par l'évocation, pas par l'exhibition.

⁶³ Le monstre est d'ailleurs une figure aussi marginalisée que celle de la folle. « Monstrosity emerges of us but, embodying alterity, seems not us and may change us », écrit par exemple Erik Leif Schenstead-Harris dans son étude de la monstruosité de Géryon (Schenstead-Harris 2012 : 3). Du latin *monstrum* (« présage divin », « aberration ») et *monstrare* (« montrer »), le monstre suppose une exhibition d'un mystère que la norme craint de regarder en face.

Et pourtant, l'assaut d'Éros est une éducation (Carson 1986 : 153). Chaque dissimulation est aussi une révélation. Si l'amante refuse le risque d'Éros, donc de se décentrer afin de sortir d'elle-même, elle refuse aussi ce que la révélation de son manque et de l'interaction pourra lui enseigner. C'est là que serait la véritable perte : ne jamais défier ses frontières. Rester, comme Carson le craint, une monade sans fenêtres⁶⁴, au devenir stagnant. Éros est un risque, mais il « puts wings on your soul » (Carson 1986 : 185) – comme il le fait avec Géryon, figure de l'amant, qui déploiera ses ailes et bravera la menace du volcan pour chercher la révélation de lui-même dans le cratère.

Dans « Answer Scars », Hölderlin ne refuse pas l'assaut d'Éros. Au contraire, il s'y abandonne. Carson relate sa liaison avec Frau Gontard et fait un lien direct entre leur amour impossible et l'écriture torturée du poète. Alors pourquoi perd-il l'équilibre ? Pour Shoshana Felman, la folie est une métaphore : elle suggère un interstice en constant décentrement, un point instable, donc insaisissable. Cet interstice est le gouffre où le sujet se transforme en objet : passif, perdu, destitué de sa capacité à utiliser le mot rationnel (Felman 2003 : 54-55). La perte de l'Hölderlin carsonien se situe dans le même interstice. Lorsqu'il traduit, Hölderlin se cabre contre la coexistence du sujet et de l'objet :

[Hölderlin] speaks [...] of the opposition between subject and object which he wished to erase. (Horn / Carson 2004 : 11)

L'idéal éthique de la traduction traditionnelle voudrait sauvegarder le statut de sujet de l'autrice à travers l'objet-exprimant que serait la traductrice. La traductrice serait transparente, effacée ; un objet au sens propre, un réceptacle, *a mouthpiece*. Néanmoins, nous l'avons vu avec la décréation, vouloir effacer son soi se solde uniquement par une réaffirmation du soi. La traductrice, dans chaque décision de traduction, met en lumière sa subjectification, sa subjectivité. En réalité, en traduction, bien que les subjectivités coexistent, il faut pour recréer le texte-source que la traductrice transforme son autrice en *symbolon* – le sujet (l'autrice) devient l'objet de la traductrice. C'est la traductrice-sujet qui parle l'autrice-objet.

⁶⁴ Voir page 127 de cette thèse.

La coexistence de l'objet et du sujet est nécessaire ; ils sont deux points fondamentaux du triangle érotique traductif. La pratique de la traduction existe dans un espace particulier où le sujet rencontre l'objet, où la fixité rencontre la mouvance, où la perte rencontre le gain, sans qu'aucun ne s'oblitére. En tentant de faire s'effondrer la trajectoire d'Éros, en retirant les points du triangle érotique, Hölderlin va trop loin. Il oublie de réaffirmer les frontières nécessaires à lui-même et à l'espace-même où la traduction effectue son mouvement érotique ; il brise ainsi les fondements qui le soutiennent, et sombre dans le gouffre-folie du silence.

Triangulations

Anne Carson, de son côté, est très consciente du triangle érotique. Elle en cultive chaque point, car ils figurent le mouvement du désir, et par conséquent représentent les fondements spatiaux de son processus créatif. Nous en avons rencontré beaucoup d'exemples depuis le premier chapitre : les triangles de l'amour, les triangles de la curiosité, ceux de la croyance, ceux de l'écriture et de la traduction. Le triangle érotique apparaît dans sa plus claire itération dès *Eros the Bittersweet* :

We see clearly what shape desire has there: a three-point circuit is visible within Sappho's mind. [...] Sappho perceives desire by identifying it as a three-part structure. We may, in the traditional terminology of erotic theorizing, refer to this structure as a love triangle and we may be tempted, with post-Romantic asperity, to dismiss it as a ruse. But the ruse of the triangle is not a trivial mental maneuver. We see in it the radical constitution of desire. For, where Eros is lack, its activation calls for three structural components—lover, beloved and that which comes between them. They are three points of transformation on a circuit of possible relationship, electrified by desire so that they touch not touching. Conjoined they are held apart. The third component plays a paradoxical role for it both connects and separates, marking that two are not one, irradiating the absence whose presence is demanded by Eros. When the circuit-points connect, perception leaps. And something becomes visible, on the triangular path where volts are moving, that would not be visible without the three-part structure. The difference between what is and what could be is visible. The ideal is projected on a screen of the actual, in a kind of stereoscopy. (Carson 1986 : 16-17)

Le désir, en faisant émerger la révélation du manque – le troisième point du triangle – transforme le linéaire en relief. La trajectoire d’amante à aimée, initialement perçue comme binaire et unilatérale, devient cyclique. Le mouvement du désir revient à son sujet.

Le triangle est constitué par le désir, et en retour souligne et magnifie le désir. Chez Carson, le désir prend toujours la forme d’un triangle : composé d’un troisième pôle qui sépare, nie, attise, stimule, illumine la dichotomie de l’amante et de l’aimé, il représente la collision du visible et de l’invisible, de l’idéal et du réel. Il est une métaphore et se compose de paradoxes. En ajoutant un tiers dans la binarité du couple dichotome, le triangle crée la tension qui définit le désir : le lien-séparation, le mouvement-figé, le manque-enrichi, le doux-amer.

C’est à l’intérieur de lui que peut émerger la poursuite. Néanmoins, cette poursuite n’est pas emprisonnée, sinon le désir finirait par s’arrêter. L’*ekstasis* fait partie intégrante de la trajectoire mise en place à l’intérieur du triangle érotique : quelque chose doit parvenir à s’échapper du triangle afin que le désir perdure. Le triangle n’est pas hermétique ; on y trouve un point aveugle, une « fenêtre », si je reprends encore une fois la comparaison que Carson établissait entre l’espace du désir et la *fensterlose monade* de Lukács (Carson 1999 : vii).

Carson figure le triangle érotique dans la plupart de ses œuvres. Elle nuance aussi sa définition. On la retrouve en 2020, dans *Norma Jeane Baker of Troy* :

[NORMA JEANE]: Dr. Cheeseman went into his Lacanian riff, about how “desire full stop is always desire of the Other capital O”, which I took to mean “visualize Yves Montand when screwing Arthur” but that didn’t work for me and what did work for me, oddly enough, was when I found myself one day describing Arthur to Dr. Cheeseman as an Asian boy—Asian boys being Dr. Cheeseman’s own little problem—and so discovering Arthur to be desirable by seeing him shine back at me from Dr. Cheeseman’s eyes. Is this too weird? I don’t think it’s uncommon. Psychoanalysts call it triangular desire. [...] Desire is about vanishing. You dream of a bowl of cherries and next day receive a letter written in red juice. Or, a better example: you know I’m not a totally bona fide blonde—I always say blonde on the inside is what—so I get a bit of colour every 2 weeks from a certain Orlando in Brentwood and I used to wonder shouldn’t I dye the hair down there too, you know, make it match, but the thing is—talk about a bowl of cherries—most men like it dark. Most men like what slips away. A bit of strange. (Carson 2020a : 38 ; mes soulignements)

Dans le triangle quelque chose « slips away », quelque chose d'étrange. Quelque chose de rouge – un mot, comme avec Hölderlin (Horn / Carson 2004) ; des ailes, comme le marqueur de la monstruosité de Géryon (Carson 1998) ; des cerises, comme la métaphore du désir de Norma Jeane (Carson 2020a) et de Simone Weil (Carson 2005 : 238)⁶⁵.

L'écriture de Carson est fondée sur les triangles. Tous opèrent entre trois pôles et sont destinés à ouvrir un point de perte-gain. Comme l'écrit Louis A. Ruprecht :

The point of the triangle is not the three persons who constitute the points; it is the empty space defined by their geographical relation. It is a hole that only Eros may reveal. (Ruprecht 2021 : 104)

Carson reconnaît le triangle d'Éros dans toutes ses lectures : entre autres, Sappho, l'aimée, et l'aimé de l'aimée dans le fragment 31 de Sappho (Carson 1986 : 16) ; Porete, Dieu et Porete sans Porete ou Weil, Dieu, Weil sans Weil dans leurs manifestes mystiques (Carson 2005 : 158) ; Proust, Albertine et Alfred Agostinelli, dont Proust se serait inspiré pour créer Albertine dans *À La Recherche du Temps Perdu* (Carson 2014a). Elle figure aussi ses propres triangles en créant des liens idéationnels : lorsqu'elle rapproche les voix dans ses dialogues inattendus, elle fait émerger entre elles le nouveau point où leurs arguments se joignent et se nourrissent : *Antigonick* (Sophocle et Carson 2012a) naît de l'interaction entre Hegel et Sophocle ; *Economy of the Unlost* (Carson 1999) de celle entre Celan et Simonide de Céos ; *Wonderwater* (Horn / Carson 2004) rapproche Hölderlin et Empédocle. Dans chacune de ces associations, le

⁶⁵ Dans *Decreation*, lorsqu'elle « réincarne » Simone Weil, de la même façon qu'elle réincarnait Porete, à travers un éventail de poèmes-opéras, Carson utilise les cerises pour « tenter » Simone alors qu'elle jeûne. Dans le dernier poème, « Aria of Last Cherries », Carson anaphorise ce refrain évocateur du désir :

« Come cherries come.

Come close.

Come tingle.

Come tease a saint.

Come cherries

continue: we'll discover where you sweat. » (Carson 2005 : 238)

troisième sommet est Carson, qui connaît la séparation des auteurs qu'elle choisit, mais soutient leur convergence.

Le triangle est une ruse (Carson 1986 : 12) qui permet à la fois de faire exister le désir et de le faire voir, donc de le *dire* mieux. Souvent, la structure du triangle est le fondement narratif de ses travaux de fiction. L'héroïne de *The Glass Essay* (Carson 1995 : 1) apprend à se « voir » grâce au triangle érotique qu'elle partage avec sa mère et son aimé absent : elle se projette vers ces deux « autres » et se découvre elle-même. La narratrice d'*An Essay On the Road to Compostela* (Carson 1995 : 124), en quête de Dieu, prend conscience de l'absence de Dieu, paradoxalement, à travers la piété de son compagnon de route. Dans sa traduction libre des *Bacchantes*, Carson met aussi en valeur les triangles érotiques esquissés entre Penthée, Dionysos et les Ménades, qui représentent pour Penthée bon nombre de révélations à travers l'expression de leur genre, leur culte, leur sauvagerie, et la prémonition de sa mort (Euripide / Carson 2017). Enfin, bien sûr, *Autobiography of Red* multiplie les triangles. Géryon est l'angle commun de plusieurs trajectoires du désir. Monstre et ailé et rouge, il est déjà typologiquement lié à Éros. Surtout, il est lancé dans de nombreuses poursuites ; sans arrêt, il « part en quête » (traduction p. 242).

À la poursuite de son soi, il cherche à se définir à travers l'autobiographie et découvre les manques qui criblent son langage. Dans les poèmes de son enfance, il veut aussi rester au creux de sa mère, mais le temps réaffirme leurs frontières respectives. Leur communication finit par se déliter, car, s'ils ne sont plus la même personne, alors ils ne parlent plus le même langage :

Thousand things he could not tell flowed over his mind. [...]
She was looking not at him but past him. [...]
How does distance look is a simple direct question. It extends from a spaceless
within to the edge
of what can be loved. It depends on light. *Light that for you?* He said pulling
a book of matches
out of his jeans as he came towards her. *No thanks dear.* She was turning away.
(Carson 1998 : 43 ; traduction p. 236)

Leurs regards s'évitent, les mots ne suffisent plus. Dans le point aveugle du triangle, Géryon et sa mère découvrent leur séparation. L'amour qu'ils se portent devient aussi amer qu'il est

doux. La communication s'étend entre eux comme un « spaceless within » jusqu'aux bords de leur soi, où elle s'arrête.

Les triangles narratifs majeurs, néanmoins, sont ceux instaurés entre Géryon et Heraklès. Pendant l'adolescence de Géryon, la trajectoire d'Éros suit sa structure traditionnelle : Éros assaille Géryon et Géryon tente d'atteindre et de converger avec Heraklès, qui reste toujours hors de portée :

Looking at him, Geryon felt his soul
move in his side (Carson 1998 : 46 ; traduction p. 242)

L'âme en poursuite de Géryon veut traverser ses frontières pour faire de la place à l'objet de son désir, sans succès. Géryon et Heraklès se désirent, mais quelque chose néanmoins se perd, notamment à cause de l'échec du langage. Il faut dire que, malgré les efforts de Géryon, en proie aux souffrances érotiques de son premier amour, Heraklès ne se laisse pas fantasmer. Toujours décrit en mouvement, il refuse de devenir l'objet du désir de Géryon. La tension établie entre eux est directement liée à l'implacable subjectivation d'Heraklès, qui vient démentir toutes les projections que Géryon voudrait lui attribuer. Impossible de faire d'Heraklès un *symbolon*. Régulièrement, ils ne se comprennent pas. Géryon sent la frustration de ne pas savoir dire ni posséder, et de n'être pas compris lui-même :

Something black and heavy dropped
between them like a smell of velvet.
Herakles switched on the ignition and they jumped forward on the back of the
night.
Not touching
but joined in astonishment as two cuts lie parallel in the same flesh.
(Carson 1998 : 45)

Ici, le mur qui les sépare n'est qu'un parfum lourd comme une étoffe. Ils sont si proches qu'il semble à Géryon qu'ils habitent la même chair. Et pourtant, la métaphore les unit dans la douleur de n'être pas l'un à l'autre, ou l'un l'autre : parallèles, ils sont comparés à des plaies, c'est-à-dire des interstices. En proie en manque, ils deviennent leur manque respectif. Dès le

début, dans l'érotisme acéré de leur première rencontre (Carson 1998 : 39 ; traduction p. 231), quand Heraklès glisse les mains de Géryon sous sa chemise comme pour l'inviter au plus près de lui – peau contre peau, séparés et joins par cette peau, la convergence est impossible.

Lorsqu'ils se retrouvent, des années plus tard, le désir est toujours là, mais un autre triangle émerge et l'aiguise, car Heraklès a un nouvel amant, Ancash. Ce nouveau sommet modifie la structure du désir. Heraklès désire Géryon à travers Ancash – Géryon désire Ancash à travers Heraklès et Heraklès à travers Ancash. Ancash désire Heraklès, mais il *voit* Géryon. Leurs regards se croisent et s'aiguillonnent :

Ancash watched Herakles.

Geryon watched Ancash. (Carson 1998 : 116 ; traduction p. 324)

Puis, quelques vers plus tard, alors qu'ils s'observent l'un l'autre dans l'œil de verre d'un animal en bois :

Geryon turned to Ancash as if remembering who he was. *Can I photograph
[you later?*

Geryon said.

Just then a tiny refracted Herakles appeared in the staring glass of the eyeball.
(*ibid* ; traduction p. 324)

La danse des regards attise Éros. Tirailé entre les yeux d'Ancash et d'Heraklès, Géryon trébuché dans le vertige érotique : la signification de « remembering who he was », à la première ligne, est ouverte. Impossible de savoir si Géryon s'est décréé un instant dans la convergence des regards, et soudain revient à lui-même ; ou s'il parle d'Ancash, devenu l'objet de son désir avant que Géryon se souvienne de qui il est. Les identités se troublent. Le passé et le présent de Géryon, en présence d'Heraklès, se heurtent mais ne peuvent pas s'amalgamer, car Ancash fait obstacle à la dissolution du temps (impossible de confondre leur liaison adolescente et le désir de leurs retrouvailles, puisqu'Ancash est un élément nouveau dans leur dynamique) et de l'espace (comment s'unir à Heraklès alors qu'il est avec Ancash ?). Cependant, Ancash est aussi le tremplin de leur désir mutuel : Heraklès gravite le plus souvent vers Géryon quand Ancash lui porte de l'attention. Dans l'avion pour le Pérou, Heraklès et

Géryon se touchent juste à côté d'Ancash, sous une couverture qu'ils partagent tous les trois (Carson 1998 : 118 ; traduction p. 326). C'est, incidemment, dans ce poème qu'est réécrit le fragment de mort de Géryon que nous avons étudié dans le premier chapitre⁶⁶, avec l'image du coquelicot rouge emprunté à *La Géryonide*. Dans le premier chapitre, j'expliquais que l'image du coquelicot (représentant Géryon) voyage entre la traduction de *La Géryonide* et la réécriture du mythe. Le meurtre de Géryon (traduit du texte-source) est remplacé par son plaisir (réinterprété dans la réécriture) :

He was sitting in between Herakles and Ancash. [...]
He would pretend to be asleep
so he could lean against Herakles' shoulder. The smell of the leather jacket near
his face and the hard pressure of Herakles'
arm under the leather sent a wave of longing as strong as a color through
Geryon.
It exploded at the bottom of his belly.
Then the blanket shifted. He felt Herakles' hand move on his thigh and Geryon's
head went back like a poppy in a breeze
as Herakles' mouth came down on his and blackness sank through him.
(Carson 1998 : 118 ; traduction p. 327)

Dans le plaisir, Géryon s'efface un instant : il disparaît, il se décentre : « a blackness sank through him ». Ce décentrement ouvre un espace pour Heraklès. En rapprochant Éros et Thanatos avec le rappel du coquelicot, Carson explicite la transformation du triangle érotique et fait la prolepse d'un amour qui s'éteint. « Why is the kiss the beginning of the end? » s'interroge Louis A. Ruprecht au sujet de cet extrait. « If Eros is like death, a radical loss of self, then is Herakles killing Geryon with a kiss? That seems to be the case, as far as it goes. But this is an arrow through the heart, not the head. [...] What is killing Geryon is not Herakles, nor his love for Herakles; it is a new triangle that has emerged through the mysterious presence and pressure of Ancash » (Ruprecht 2021 : 104).

Et de fait : quand Géryon et Heraklès font l'amour, quelques jours plus tard, la scène se déroule à l'extérieur du poème (Carson 1998 : 142 ; traduction p. 355). Leur union n'est plus au centre

⁶⁶ Voir pages 103-104 de cette thèse.

des préoccupations de Géryon. Éros s'est déplacé. Le poème commence lorsqu'ils se séparent au petit matin, et se concentre exclusivement sur la réaction d'Ancash. Ancash, en comprenant qu'Heraklès l'a trompé avec Géryon, *frappe* Géryon au visage comme un éclair révélateur – c'est la révélation d'Éros. La conversation qui suit marque la rupture avec Heraklès. À travers Ancash, Géryon verbalise son état de désamour et l'espace qui sépare l'idéal du réel :

You love him? [asked Ancash]. Geryon thought about that. *In my dreams I do.*
Your dreams?
Dreams of the old days.
When you first knew him? Yes, when I—knew him.
What about now?
Yes—no—I don't know. [...] No, it's not there now.
[...]
So what's it like—Ancash stopped. He began again. So what's it like fucking him now?
Degrading, said Geryon.
(Carson 1998 : 143-144 ; traduction p. 359)

Géryon admet qu'il a dépassé Heraklès. Il est revenu à lui-même. La trajectoire de son désir a changé. Il reste de la précédente plus d'amertume (« *degrading* ») que de douceur. Le gouffre qui sépare le passé et le présent, l'amante et l'aimée, le réel et l'idéal est figuré par l'hésitation typographique : « *Yes, when I—knew him.* » Bien sûr, c'est une simplification : Géryon n'a pas vraiment « connu » (c'est-à-dire *saisi*) Heraklès. Il croyait simplement le saisir parce qu'il en avait fait un symbole. Géryon, parce qu'il ne sait pas encore expliquer cette distinction, utilise le cliché (je ne l'aime plus car je ne le possède plus) comme une béquille, apparue soudain après le trébuchement du tiret cadratin. C'est la seule façon de *dire* ce qui est trop nuancé pour être dit. De la même façon, sa très dure réponse à la question d'Ancash, « *degrading* », charrie avec elle tous les espaces qui séparent Géryon et Heraklès. Géryon sent son désir dégradé lorsqu'il frôle son objet, car ce frôlement a mis en lumière l'espace entre le présent ressenti et le passé fantasmé, l'amour et son déclin ; l'espace, donc, entre ce que désirait Géryon (un Heraklès qui n'existe pas, ou peut-être Ancash ?), et ce qu'il a réellement touché.

Les rêves de Géryon sont des projections, un travail de mémoire filtré par l'idéalisation inhérente aux prémices du désir. Géryon sait, maintenant, qu'il n'a jamais connu et saisi Heraklès. Leurs conversations, au début de l'autobiographie, étaient criblées d'incompréhension. Pendant son adolescence, Géryon en souffre (c'est le désir frustré de la poursuite), mais ne s'y attarde pas – il n'est pas conscient qu'elle aiguise son désir. Adulte, quand il retrouve Heraklès, avec la perspective de la révélation érotique impulsée par Ancash, il repense à cette distance :

What is he thinking?

Geryon wondered.

[...]

Even when they were lovers

he had never known what Herakles was thinking. Once in a while he would say, *Penny for your thoughts!* [...]

What Geryon was thinking Herakles never asked.

(Carson 1998 : 132 ; traduction p. 343)

Le rôle d'Ancash ne se cantonne pas au triangle amoureux, néanmoins. Il est aussi l'angle essentiel de l'autre triangle principal qui sous-tend *Autobiography of Red* : celui de la recherche du soi. Rappelez-vous : en commençant son travail autobiographique, Géryon part en quête de lui-même. Il pense parvenir à se saisir lui-même quand il aime Heraklès, car Heraklès ferait de lui son meilleur lui-même, un être complet et fixe. C'est peine perdue : malgré leur intimité, Heraklès ne « saisit » pas Géryon. Il n'est même pas conscient des symboles qui pourraient l'aider à frôler Géryon-symbolon.

Géryon s'auto-définit, tant bien que mal, grâce à deux caractéristiques majeures. D'un part, ses ailes, dont la présence n'est jamais mentionnée par Heraklès. Tout au plus, il compare Géryon à un oiseau (Carson 1998 : 72 ; traduction p. 277). Heraklès semble si inconscient de l'existence des ailes de Géryon que la lectrice peut en venir à se demander si les ailes de Géryon existent réellement – jusqu'à Ancash réagisse en les voyant pour la première fois.

D'autre part, Géryon s'identifie au rouge, la couleur de sa peau. Sa couleur est littéralement le fil rouge qui le mènera à l'élucidation de son soi. Géryon revient sans cesse à cette couleur qui le stigmatise mais l'identifie. C'est une définition qui ne manque pas de souplesse : Géryon

nous l'explique, « I will never know how you see red, and you will never know how I see it » (Carson 1998 : 105 ; traduction p. 313). Ainsi, Géryon n'est peut-être pas le même rouge pour tous, mais il est, du moins, rouge. Et pourtant, Heraklès ne reconnaît jamais la couleur rouge de sa peau ; pire, il associe Géryon à la couleur jaune. L'erreur d'Heraklès est révoltante pour Géryon ; elle exhibe avec cruauté le fossé d'erreur et d'insaisissement qui les sépare. Lorsqu'Heraklès mentionne que Géryon est jaune, Géryon réagit avec une rare colère :

Yellow? said Geryon and he was thinking Yellow! Yellow! Even in dreams
he doesn't know me at all! Yellow! (Carson 1998 : 73 ; traduction p. 277)

Des années après leur rupture, Géryon est encore confus, à la dérive. Dans sa quête du soi, c'est en rencontrant Ancash (à travers Heraklès, dans le processus de la triangulation) qu'une réponse va s'offrir à lui.

Ancash voit Géryon. Comme il voit Géryon, il peut aider Géryon à se voir également. Contrairement à Heraklès, qui ne demandait pas à Géryon ce à quoi il pensait et lui attribuait des caractéristiques aberrantes, Ancash ouvre le dialogue. Il y a interaction. L'interaction mène toujours au *charis* carsonien, un don rendu par un don. Géryon offre de lui-même à Ancash, et Ancash, en retour, lui indique la trajectoire qui lui permettra de frôler son propre soi.

Quand Ancash enlève le pardessus de Géryon, dans XXXVII. *Eyewitnesses* (Carson 1998 : 125 ; traduction p. 336), il découvre ses ailes avec stupeur. Comme Carson, qui, dans ses travaux, utilise la dynamique triangulaire de l'étude comparative afin d'exprimer ses arguments, Ancash use de la comparaison pour éclairer Géryon sur sa propre nature :

Yazcamac, whispered Ancash.

[...]

there's a village in the mountains north of Huaraz called Jucu and in Jucu they believe some strange things.

It's a volcanic region. Not active now. In ancient times they worshipped the volcano as a god and even

threw people into it. For sacrifice? asked Géryon whose head had come out of the blanket.

No not exactly. More like a testing procedure. They were looking for people from the inside. Wise ones.

*Holy men I guess you would say. The word in Quechua is Yazcol Yazcamac it means
the Ones Who Went and Saw and Came Back—
I think the anthropologists say eyewitnesses. These people did exist.
Stories are told of them still.
Eyewitnesses, said Geryon.
Yes. People who saw the inside of the volcano.
And came back.
Yes.
How do they come back?
Wings.
Wings? Yes that's what they say the Yazcamac return as red people with wings,
all their weaknesses burned away—
(Carson 1998 : 128 ; traduction p. 340)*

Cette strophe regorge d'échos de Géryon – et du travail de Carson – : chaque détail répond à ce que Géryon avait besoin d'entendre. Ancash, par analogie, identifie clairement Géryon comme rouge et ailé (« as red people with wings »). C'est la première fois dans la *Romance* que quelqu'un décrit clairement Géryon de cette façon, à l'exception de Géryon lui-même. Ancash lui offre aussi une direction.

Géryon prévient la lectrice dès le début de son autobiographie, quand il est encore enfant : « inside is mine » (Carson 1998 : 29 ; traduction p. 220). Dans le volcan qui est à la fois cratère (gouffre) et roche (frontière), intérieur et extérieur, une réponse attend Géryon : un secret, une révélation, que seules les personnes de l'intérieur, « people from the inside », sont capables de voir. Le volcan Icchantikas, je l'ai mentionné au chapitre précédent⁶⁷, est une figure sacrée car il renferme la révélation. Effectivement décrit comme un dieu, le volcan d'*Autobiography of Red* ne peut être pénétré sans transformer fondamentalement celui qui ose tendre la main, les prophètes rouges, « holy men », un terme qui les définit par le désir qu'est leur croyance et, grâce au jeu de mots homonymique, suggérant leur essence « trouée » par le manque (Carson rapproche souvent *holy*, « sacré » et *holey*, « troué, fissuré »).

⁶⁷ Voir pages 145-146 de cette thèse.

Ancash explique aussi que les anthropologues traduisent *Yazcamac* par « eyewitness » (témoins). Cette traduction suggère l'échec du langage, lequel s'inscrit aussi dans un triangle érotique⁶⁸. Une témoin est seulement définie par ce qu'elle a vu, alors que le terme de *Yazcamac* contient tout le mouvement d'Éros. Les *Yazcamac* bougent, ils voient, et ils reviennent transformés. La révélation les a nourris, bien qu'ils n'aient pas pu toucher (ou devenir) Dieu. Comme toutes les figures carsoniennes du désir (dont Géryon), les *Yazcamac* se décentrent : « [They] disappear? Yes and then come back. » (Carson 1998 : 94 ; traduction p. 300). Et comme Géryon, c'est grâce à leurs ailes qu'ils reviendront de la révélation – les ailes, symboles et marqueurs d'Éros, lui aussi ailé, et, comme le disait Sappho selon Carson, créateur d'ailes lorsqu'il pénètre dans le cœur de l'amante (Carson 1986 : 185).

La comparaison de Géryon aux *Yazcamac* est fondamentalement érotique, et donc fondamentalement paradoxale. Elle construit un triangle, un subterfuge d'Éros, dotée d'un point aveugle où la logique glisse et s'éclipse. Dans la description d'Ancash à Géryon, les *Yazcamac* sont des mortels. Leur voyage vers le volcan les rend **rouges** et ailés – proches du « monstre » que Géryon croit être. Ils sont décrits comme des prophètes, des gens capables de voir. Cependant, Géryon est *déjà rouge* et ailé lorsqu'il entreprend le voyage des *Yazcamac* pour se re-découvrir comme tel. En ajoutant les *Yazcamac* comme troisième sommet à la trajectoire du désir vers le soi, Ancash montre à Géryon ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, ce qui lui manque et ce qu'il peut encore atteindre. Le parallèle entre Géryon et les *Yazcamac* n'est pas parfait, et dans l'interstice qui sépare les deux objets comparés, Géryon devine que quelque chose s'échappe. Voir à l'intérieur du cratère ne provoquera pas de métamorphose externe, mais évoquera ce que Géryon cherche tant à propos du soi : son caractère fugitif et changeant.

Ancash est le sommet-clef de la quête de Géryon – à travers Heraklès Géryon trouve Ancash, à travers Ancash Géryon se découvre lui-même. Ancash met le soi de Géryon en

⁶⁸ La traductrice poursuit le mot idéal, celui qui correspondrait exactement à la langue-source, mais s'aperçoit bientôt que l'équivalence des langues n'existe pas. Elle revient à elle et à sa langue-cible avec un mot adéquat, qui permettra d'exprimer une partie de ce qu'elle désirait traduire, mais pas son idéale complétude.

exergue. Grâce à lui, Géryon ne se saisit pas, mais saisit la réalité du caractère insaisissable du soi. Dans l'impulsion du *charis*, il rendra son don à Ancash : c'est pour lui qu'il vole jusqu'au volcan : « *This is for Ancash, he calls to the earth diminishing below.* » (Carson 1998 : 145 ; traduction p. 361). Ancash lui offre un tremplin, l'impulsion qui mènera Géryon jusqu'à Icchantikas. En retour, Géryon lui offre une œuvre – une photographie, celle de l'intérieur du volcan, obtenue en utilisant ses ailes pour la première fois depuis le début de son autobiographie. Autre écho significatif, au moment où Géryon s'envole par et pour Ancash à la découverte de lui-même, Ancash est endormi, passif, un objet d'inspiration, paisiblement contenu dans l'espace liminaire du sommeil, où Géryon peut le toucher mais ne peut pas le garder :

Go back to sleep, [says Geryon].
Ancash mumbles a word and slides back under his dream.
(Carson 1998 : 145 ; traduction p. 361)

Géryon revient d'Icchantikas avec le secret du volcan. Il cite Emily Dickinson à la fin de son voyage : « *The Only Secret People Keep* » (Carson 1998 : 145 ; traduction p. 362), une référence au poème *The Reticent Volcano Keeps*, qui est aussi l'épigraphe de la romance :

The reticent volcano keeps
His never slumbering plan —
Confided are his projects pink
To no precarious man.

If nature will not tell the tale
Jehovah told to her
Can human nature not survive
Without a listener?

Admonished by her buckled lips
Let every babblers be
The only secret people keep
Is Immortality. (Dickinson 1976 : 708 ; traduction p. 213)

Dans le volcan, Géryon a peut-être vu, comme Dickinson, le secret de l'immortalité, ou bien la nature de lui-même. Peut-être qu'il n'y a pas de différence. Quoiqu'il en soit, il garde aussi le secret. Il revient de son expédition, transformé par la révélation frôlée, avec une non-photo de l'intérieur (« it is a photograph he never took » [Carson 1998 : 145]). Cette non-photo est le fragment d'un moment suspendu, une partie d'un tout indicible. Elle ne pourrait pas *dire* ce qu'il a vu, et par conséquent, elle n'est pas décrite, ni même titrée. Carson la nomme « Photograph #1748 » (Carson 1998 : 145 ; traduction p. 361), qui est aussi le numéro de *The Reticent Volcano Keeps* dans les œuvres complètes d'Emily Dickinson (Dickinson 1973 : 708), un poème qui parle de ce qui doit être tu. Ainsi, *Autobiography of Red* décrit une poursuite plutôt que son objet. À l'apogée de la *Romance*, dans ce poème où Géryon frôle enfin ce vers quoi il tendait de toutes ses forces, Carson relate le mouvement qui le mène vers l'objet de son désir, où Géryon rencontre aussi le point aveugle : le point où quelque chose se crée, et quelque chose disparaît.

Le dernier poème (voir annexe C, p. 582) retrouve Géryon revenu auprès d'Ancash et Heraklès après la révélation, et transformé par elle. Sa voix est très différente. Après toutes ses *erōtika pathēmata*, il est enfin serein face aux espaces qui le séparent des autres, et face au changement constant qui s'élance déjà vers eux :

And now time is rushing towards them
where they stand side by side with arms touching, immortality on their faces,
night at their back.
(Carson 1998 : 146 ; traduction p. 363)

Le dernier poème d'*Autobiography of Red* est plein de **rouges** – celui du feu, celui des poivrons qui brûlent la langue de Géryon, celui du volcan, celui du désir qui le sépare et l'unit à Ancash et Heraklès. Géryon, au lieu de combattre un désir souffrant, voit la beauté de l'interstice. Cet interstice est figuré par le trou dans le mur (un trou qui abrite le feu), et également par leurs peaux qui se touchent mais ne se confondent pas. Le titre du poème offre à Géryon un instant d'attrapement : *XLVII. The Flashes In Which A Man Possesses Himself*. L'éphémère est célébré parce qu'il est insaisissable et fertile : à travers lui, Géryon est créé et recréé ; il crée et recrée.

Autobiography of Red est la mise en pratique de ce qu'*Eros the Bittersweet* analysait douze ans plus tôt. L'œuvre rassemble toutes les itérations du désir et tente de coucher sur le papier l'expérience d'Éros en expérimentant avec le langage, la narration, le paradoxe et l'interaction. Le triangle est omniprésent. Géryon lutte et se blesse dans le tournoiement de ses désirs. Carson, quant à elle, fonde l'œuvre entière sur un triangle dont elle est le troisième sommet. Dans son introduction, Anne Carson analyse *La Géryonide* de Stésichore. Dans la partie « Red Meat » (Carson 1998 : 9, traduction p. 201), nous le savons, elle pseudo-traduit *La Géryonide*, mais, dans les faits, l'interprète et la recadre afin d'introduire l'histoire de son propre Géryon. Dans la *Romance*, *La Géryonide* est réécrite – l'œuvre-source est un tremplin par lequel Carson dévide ensuite l'expérimentation liée à sa compréhension d'Éros, qui, hypothétiquement, serait proche de celle de Stésichore, puisqu'il était lui aussi un poète grec lyrique (desquels *Eros the Bittersweet* analyse la pensée et le rapport aux langages). Dans la dernière annexe, l'*Interview* (Carson 1998 : 147 ; ou traduction p. 364), Carson sous le couvert du « I » parle directement à Stésichore, comme un dernier effort de frôlement. Ainsi, *Autobiography of Red* est inspirée par l'interaction, impulsée par la tension entre l'idéal et le possible, catalysée par la poursuite d'une traduction qui brise ses gonds et déferle sous les traits d'un tout nouveau poème. À l'image de l'écriture carsonienne, *Autobiography of Red* est auctoriale, mais essentiellement traductive. Elle fait miroiter les facettes du rouge (qui est à la fois désir, mouvement, indicible, multiple), ses marges, sa monstruosité. Elle existe dans le triangle formé par Stésichore, le mythe de Géryon, et Carson elle-même. Carson, par le biais du mythe, va à la rencontre de Stésichore. Pour écrire, et tout particulièrement pour créer *Autobiography of Red*, Carson triangle.

« Triangler », cela signifie faire des triangles, mais c'est aussi situer quelque chose – définir un espace *dans* un triangle, passer du figuré au concret, du géométrique au géographique. Un champ s'étend entre les sommets du triangle – un milieu (et non un centre) au sens philosophique (un espace idéal) et au sens topographique (une surface, une distance). C'est un milieu intérieur, non-linéaire, non-binaire, contenu et in-contenu, élargi par la fuite du point aveugle, qui, par l'impulsion du désir, étend sans arrêt les frontières du triangle – qui, comme

Deleuze et Guattari le décrivaient pour le devenir, amène l'espace du triangle à se déterritorialiser et reterritorialiser sans cesse. Quand elle triangule, Carson crée donc le tiers espace.

Le tiers espace de l'écriture traductive

Depuis le premier chapitre, nous avons trébuché dans de nombreux espaces liminaires, suspendus comme Géryon « between the tongue and the taste. » (Carson 1998 : 72 ; traduction p. 275). L'œuvre d'Anne Carson est organisée autour de ces espaces : c'est là où Éros circule, où les sommets du triangle se relient, où le silence parle, où les voix se mêlent, où les pratiques dialoguent, où l'écriture et le soi et le désir sont en mouvement perpétuel. Tous sont des espaces différents et le même espace à la fois. Tous sont un espace de *traduction* au sens étymologique : *traducere*, traverser, faire passer d'un point à l'autre, dépasser, aller au-delà. Quand Carson aborde la traduction, son manque inhérent, son érotisme, et la nécessité de continuer à créer face à ce manque, elle devient consciente de la possibilité de cet espace. Je recite cet extrait fondamental :

Most of us, given the choice between chaos and naming, between catastrophe or cliché, would choose naming. Most of us see this as a zero-sum game – as if there were no third place to be: something without a name is commonly thought not to exist. And here is where we may be able to discern the benevolence of the untranslatable. Translation is a practice, a strategy, that does seem to give us a third place to be. In the presence of a word that stops itself, in that silence, one has the feeling that something has passed us and kept going, that some possibility has got free. (Carson 2015 : 26)

C'est dans cet endroit – this *third place to be* – que l'écriture d'Anne Carson s'épanouit.

Le concept de tiers espace (*Thirdspace*) a fait l'objet de nombreuses explorations en urbanisme et en sociologie. Ces études peuvent éclairer le tiers espace (qu'en anglais, j'appellerai plutôt *third place*, comme Carson le nomme, plutôt que *Thirdspace*, concept plus urbanistique) inhérent au processus créatif d'Anne Carson. Edward Soja, géographe et théoricien de la spatialité, modélise le concept d'un tiers espace à la fois concret et abstrait, réel et idéal, social

et urbain (Soja 1996). Pour ce faire, il se base entre autres sur la spatialité trialectique d'Henri Lefebvre, et la notion d'hétérotopie théorisée par Michel Foucault – c'est-à-dire un espace concret, parfois à la marge de la société, parfois en son sein, mais toujours soumis à ses propres règles, des règles *autres* (Foucault 2019 : 26-32). Cette définition se rapproche de la marginalité du tiers espace carsonien. Comme Carson aussi, Soja et Lefebvre poursuivent la triangulation. Afin d'encourager le décentrement et l'étrangéisation, deux états fertiles à la création et à l'ouverture, Soja et Lefebvre parlent tous deux d'introduire un troisième élément dans la « ligne » des systèmes binaires, un glissement que Soja décrit comme « *thirthing-as-Othering* » (Soja 1996 : 61). Soja conceptualise un espace entre trois pôles, similaire à celui ouvert par la trajectoire d'Éros dans l'analyse carsonienne du désir. Dans les deux cas, les trois pôles interagissent. La binarité est diluée, décloisonnée.

Cet espace, *triangulaire* parce qu'il possède trois sommets, n'est pas clos. Au contraire, le Thirdspace de Soja se définit comme radicalement ouvert, et en cela quasi-mystique. Les dynamiques en fusion dans le Thirdspace s'étendent, s'extirpent et se nourrissent de l'espace qu'elles habitent, et par conséquent surpassent ses frontières. Le mouvement est similaire dans le tiers espace carsonien : l'*ekstasis*, par exemple, consiste à s'extraire de son soi (donc, de ses propres frontières) afin de faire plus d'espace pour ce qui ne vient pas de l'intérieur. Chez Carson, cependant, c'est un mouvement de ricochet : l'extraction est momentanée, et je reviens nécessairement, mais différemment, à l'intérieur de mes frontières. *Revenir*, dans ce cas-là, signifie que je transforme le réel grâce à l'autre (*othering*, pour Soja) entrevu en dehors de mes frontières. Quelque chose se décréée, se recrée, et revient, et reprend.

Qu'il mène à un constant agrandissement de sa propre structure, comme dans le Thirdspace de Soja, ou une reterritorialisation topofuge, comme dans le tiers espace carsonien, le dépassement est une transformation. Dans une autre itération d'un tiers espace, cette fois culturel, modélisée par Homi K. Bhabha, cette notion de dépassement est particulièrement claire. La triangulation est un outil et une étape, et son objectif est la transformation par le dépassement. Bhabha explique :

For me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the « third space » which enables other positions to emerge. [...] The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognisable, a new area of negotiation of meaning and representation. (Rutherford, Bhabha : 1990 : 211)

L'hybridité du tiers espace bhabhaïen permet de faire dialoguer l'étrange d'une autre culture avec le familier fixe (et inconscient, identitaire) de sa propre culture, particulièrement en traduction. Ce dialogue, plutôt que de mettre en exergue leurs différences, provoque la création d'une nouvelle façon d'exprimer, de voir, et donc d'écrire. Le tiers espace carsonien rejoint le tiers espace bhabhaïen en cela qu'il n'est pas un espace fixe ni la somme de ses sommets. Il abrite l'hybridité produite par leur interaction. La binarité, la convention, le cliché, la contrainte, l'immobile sont décentrés et enrichis car ils annexent de nouvelles formes et de nouvelles potentialités. Les verrous du langage sautent, comme Anne Carson l'écrit des expérimentations de Stésichore.

Le décloisonnement est rendu possible par l'interaction avec la marge. Carson encourage la trajectoire du désir en recherchant dans ses lectures les interstices, les gouffres, l'hermétisme, le vide, le silence, et en les recréant dans son écriture. La lacune participe de la création d'un tiers espace : en tant que marque du manque, elle forme le seuil de la triangulation, car la triangulation est l'impulsion du désir vers l'inaccessible. On trouve la même intuition chez les autres penseurs d'un tiers espace : bell hooks, et Soja qui la cite, rappellent que les « ruptures, surfaces, [...] and a host of other happenings creat[ing] gaps make space for oppositional practices » (hooks 1990 : 31). Grâce à la rupture, c'est-à-dire tous les incidents interstitiels, ces « pratiques opposées » ont soudain la possibilité de converger au lieu de cheminer de façon parallèle sans interagir.

Chez Soja, cela se traduit notamment par la convergence de l'idéal et de l'empirisme. Chez Carson, qui, nous l'avons vu, recherche la lacune et provoque allègrement l'interstice, le tiers espace est le milieu parfait pour abriter l'intergénérique. Elle y fait dialoguer la théorie et de la pratique, l'analyse et l'écriture (avec leurs pendants, la métaécriture et l'écriture-analyse), ainsi que les langages qui transforment et sont transformés par *son* langage – aussi bien au niveau

linguistique (l'anglais, le grec, l'allemand...), qu'au niveau de sa stylistique, sa « langue » idiosyncrasique. Puisque Carson est à la fois traductrice et traductologue, poète et essayiste, lectrice et écrivaine, universitaire et autrice, c'est nécessairement dans le tiers espace que peut s'épanouir une version aboutie de son processus créatif.

Il est important de noter que « le » tiers espace n'est pas un espace unique ou supérieur. Ce n'est pas une sphère visionnaire, ni un espace souverain des dichotomies qu'il déconstruit. Le sectarisme, la hiérarchisation, la sacralisation iraient à l'encontre du décentrement que le tiers espace explore. Soja rejoint la pratique carsonienne sur ce point. Il multiplie les triangles pratiques et théoriques. Il modélise une multiplicité de tiers espaces, justement afin qu'ils commutent et construisent un kaléidoscope d'ouvertures tournées vers le dépassement. Sa description pourrait se rapporter au tiers espace carsonien :

Asserting the third-as-Other begins an expanding chain of heuristic disruptions, strengthening defences against totalizing closure and all permanent constructions. Each thriving and each trialectic is thus an “approximation” that builds cumulatively on earlier approximations, producing a certain practical continuity of knowledge production that is an antidote to the hyperrelativism and “anything goes” philosophy often associated with such radical epistemological openness. The “third” term—and Thirdspace as a concept—is not sanctified in and of itself. The critique is not meant to stop at three, to construct a holy trinity, but to build further, to move on, to continuously expand the production of knowledge beyond what is presently known. (Soja 1996 : 61)

Dans l'œuvre de Carson, le tiers espace aussi est un espace aux mille visages, en fonction des pôles qu'il unit et des désirs qui le catalysent. Carson, depuis le début de sa production artistique, s'évertue à créer de nouveaux triangles dans ses travaux par le biais de différentes voix, relations, pratiques, matériaux ou supports. On trouve les arts plastiques (le dessin, la peinture, le collage) dans *Nox* (Carson 2010), *Antigonick* (Sophocle et Carson 2012a), *Trojan Women* (Carson 2021) ; la musique dans *Lecture on the History of Skywriting* (Carson 2018), *The Beauty of the Husband: A Fictional Essay in 29 Tangos* (Carson 2002), ou *Norma Jeane Baker of Troy* (Carson 2020a) ; des formats expérimentaux dans *Nox, Float* (Carson 2016),

Autobiography of Red (Carson 1998) ; une exploration de la performance avec *Bakkhai* (Euripide / Carson 2017), *An Oresteia* (Carson 2010), *String Talks* (Carson 2008), et bien d'autres. La poésie, la prose, l'essai, la traduction, la pseudo-traduction, la fiction et la non-fiction et l'autofiction s'amalgament dans chacun de ses ouvrages. Le caractère intergénérique de son corpus fait directement écho à l'hybridité du (des) tiers espace(s). Issus, comme l'hybride génétique, du croisement de deux éléments, les hybrides génériques de Carson proposent une nouvelle façon de penser à la création, non pas en *dehors* des jalons, mais à l'intérieur, dans l'entre-deux du canon littéraire.

Autobiography of Red, qui abrite tant d'exemples de triangulations, figure le tiers espace. Elle regroupe et transforme plusieurs genres et pratiques littéraires. *Autobiography of Red* n'est pas une autobiographie, certainement pas une traduction, même si elle revendique les deux. Il est plus facile de la décrire comme une réécriture ou une adaptation, mais cette appellation n'est pas non plus exacte, car la relation palimpsestique avec *La Géryonide* est extrêmement ténue, du moins narrativement. *Autobiography of Red* peut aussi être considéré comme un poème, et pourtant, sa versification s'est faite dans le hasard de la création, puisque l'ouvrage a d'abord été écrit en prose (Agata / Carson 1997 : 20). Elle n'est pas un essai, quoi qu'elle contienne et véhicule de l'herméneutique. Elle inclut des pratiques qui n'appartiennent habituellement pas à l'écriture, comme la photographie et la sculpture, toutes deux véhiculées par la description. Et elle est sans aucun doute une *romance* au sens grec ancien du terme⁶⁹, mais ce genre-là a disparu. Ainsi, on utilise des termes connus pour catégoriser *Autobiography of Red*, parce que nous avons besoin de ces conventions pour l'exprimer, la définir, la marchandiser ; néanmoins, elle est en réalité l'alliage de tous ces genres et d'autres encore. Dans leur interaction, ces catégories assouplies créent une production hybride, libérée du canon, grandie car elle dépasse ses frontières.

Géryon est à l'image de son autobiographie. Marginalisé par son statut de monstre, et pourtant figure de l'amalgame puisqu'il est un monstre hybride (à la fois humain et aviforme), il caractérise l'entre-deux. Géryon représente le va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur – un

⁶⁹ Voir page 62 de cette thèse.

tumulte interne qui tombe dans le gouffre du silence lorsqu'il ne parvient pas à l'exprimer, mais un tumulte externalisé néanmoins par son apparence impossible, rouge, ailée. Géryon s'inquiète de la folie qui le guette s'il tente d'ignorer sa différence :

“To deny the existence of red
is to deny the existence of mystery. The soul which does so will one day go
mad.”
A church bell rang across the page
and the hour of six P.M. flowed through the hotel like a wave. Lamps snapped
on
and white bedspreads sprang forward,
water rushed in the walls, the elevator crashed like a mastodon within its hollow
cage.
I am not the one who is crazy here,
said Geryon closing the book.
(Carson 1998 : 105 ; traduction p. 314)

Géryon nie ici son rouge (et le danger rouge de la folie), alors même que le sentiment intérieur, apposé sur une réalité extérieure somme toute assez insignifiante (un ascenseur passe tout proche, des lampes s'allument, l'aiguille de l'horloge passe à six heures), frôle le chaos irraisonné de la folie. Dans l'œil étrange de Géryon, les lits sautent, les lampes s'allument comme des mâchoires pourraient mordre, l'heure est aquatique, l'ascenseur est une sorte de dinosaure enfermé. Et pourtant, la marginalisation, que Géryon craint et refuse longtemps, n'est pas seulement une rupture avec la norme ; c'est aussi un lien partagé avec la lectrice. Comme Shoshana Felman l'écrit dans *La folie et la chose littéraire*, la folie est un motif double, où l'intérieur et l'extérieur cohabitent, et dans lequel nous pouvons tous nous reconnaître alors même qu'il nous marque comme *autre* (Felman 2021 : 27).

La stylistique d'*Autobiography of Red* poursuit un effort similaire. Elle est trouée, surréaliste, à l'image de l'expérience de Géryon : à la fois essence et substance, empirique et intellectuelle, génératrice de mondes internes et douloureusement ancrée dans le monde réel. Née du tiers espace, la *Romance* tente, autant que possible, de rester en mouvement, sans proposer de résolution à sa propre narration. En choisissant la poésie plutôt que la prose, Carson opte pour

un langage exploratoire qui lui permet de faire bouger la syntaxe et de troubler le sens, à la façon de la poésie idéale décrite par Lyn Hejinian :

[Poetry] is not knowledge in the strictest sense; it is, rather, acknowledgement—and that constitutes a sort of unknowing. To know that things are is not to know what they are, and to know that without what is to know otherness (ie., the unknown and perhaps unknowable). Poetry undertakes acknowledgement as a preservation of otherness. [...] This acknowledging is a process, not a definitive act; it is an inquiry, a thinking on. (Hejinian 2000 : 2)

L'écriture d'*Autobiography of Red* dit ce que le tiers espace *fait*, c'est-à-dire donner forme à la suggestion de l'inconnu et activer, chez la lectrice, de nouvelles explorations créatives et cognitives. De fait, la poésie est le langage qui permet à Géryon de se traduire lui-même. Quand il commence son autobiographie, c'est pour se transformer lui (sujet-écrivain) en objet (objet du récit). De cette façon, il atteindrait peut-être la fixité qui lui permettrait de se saisir. Il cherche une réponse fixe à une question qui n'en nécessite pas. La recherche du soi est une exploration, pas une connaissance – « it's a process, not a definitive act; an inquiry, a thinking on. » C'est ce que le tiers espace métaphorisé par *Autobiography of Red* lui inculquera.

Ainsi, le tiers espace est fondamentalement pluriel, car il est (ils sont) fondé(s) sur des dynamiques hybrides suggérées par une subjectivité individuelle et mène(nt) à la création unique des explorations qu'ils suggèrent. Comme l'écrit Soja, « trialectic thinking is difficult, [...] disorderly, unruly, constantly evolving, unfixated, never presentable in permanent construction. » (Soja 1996 : 70) Il en découle qu'aucun de ces tiers espaces, ni aucune des œuvres produites dans le tiers espace créatif de l'écriture traductive, même en superposant les mêmes sommets pour créer le même triangle, ne seront identiques à ceux d'un autre sujet-écrivain ; ou même identiques à ce que le même sujet-écrivain créerait dans cet espace à un autre moment, puisque son soi aura évolué à travers le devenir, lequel est constamment renouvelé. Ou, plus simplement : je ne crée pas comme tu crées, et je ne crée pas aujourd'hui comme je créerai demain.

Si j'utilise le singulier pour qualifier le tiers espace, et ce malgré sa diversité, c'est parce que la dynamique qui le catalyse est singulière et récurrente. Elle est toujours érotique, et elle est toujours traductive.

L'écriture traductive ouvre un espace de création où tous les piliers de l'œuvre carsonienne confluent et s'éperonnent les uns les autres. Je l'ai rappelé souvent, la traduction est un acte érotique. L'écriture traductive chez Carson permet l'interaction et la révélation – le frottement des voix, la transformation du soi écrivain. Elle attise le désir et pérennise le don en autorisant le don-source (objet) et celui qui donne en retour (sujet) à exister dans le même lieu de création pendant que l'œuvre est créée. L'écriture traductive de Carson est un mouvement : elle entraîne poursuite, dialogue, frôlement, *charis*, *ekstasis*, décentrement, transformation, devenir. Elle superpose et permute ce que la traductologie a trop souvent opposé : l'autre et le soi, la source et la cible, la perte et le gain.

Quand Carson « triangule », elle est déjà dans l'instinct traductif, celui d'une trialectique qui enrichit la création. Dans l'écriture traductive, l'effacement de la traductrice-autrice est impossible car elle forme le troisième sommet qui permet, à travers le décentrement de l'*ekstasis*, une révélation et un enrichissement du texte-source. Dans le corpus de Carson, on retrouve ce phénomène pour la traduction formelle, comme les pièces de théâtre grecque, mais également dans toutes ses œuvres considérées comme auctoriales. Avec elles, Carson forme un troisième sommet en sa qualité de traductrice-passeuse d'un concept, d'une voix réincarnée, d'un mythe, d'un motif, ou d'un dialogue entre deux figures ou deux arts qu'elle seule aurait rapprochés de cette façon.

Lorsque je lis pour traduire, lorsque j'écris pour traduire, j'ai, comme Sappho lorsqu'elle désire, « two states of minds in me » (Sappho / Carson 2002 : 107). L'esprit voyage entre le réel et le possible : il se place à la fois à la surface de l'écriture, où le mot apparaît dans un autre langage, et dans les profondeurs de l'exégèse, où la signification de ce mot-autre irradie, ambiguë et instable, déjà nuancée par le réseau de mes références individuelles. L'esprit se positionne à la frontière d'un langage qui ne sera jamais vraiment mien et d'un langage que je crois mien mais qui ne parviendra qu'à exprimer une approximation de la signification lue et interprétée. J'ai « two states of mind in me » aussi dans le plaisir de la lecture et l'impulsion

de sa mise en œuvre – je lis un texte (je l’absorbe), mais je suis déjà dans la possibilité de sa recréation (je veux l’exprimer). L’écriture traductive réunit donc l’esprit du texte et la perception de sa créatrice ainsi que la voix du texte et celle de sa créatrice. Elle produit, par l’interaction, une nouvelle écriture. De cette union, un nouveau sens, une nouvelle voix, un nouveau soi écrivant émergent, et prennent forme dans la création qui en découle.

L’écriture traductive est fondamentale à la pratique créative de Carson car elle offre un point d’entrée à Éros. Elle place la traductrice en situation érotique : la traductrice veut atteindre la signification ou la création idéale du texte qu’elle cherche à écrire, en réponse au don ressenti dans le texte-source. Elle poursuit un texte idéal, mais, lorsque l’écriture lui fait tendre la main vers ce qu’elle désire, elle découvre ce qui lui manque.

Mais le tiers espace, s’il s’instaure dans un triangle érotique, ne se cantonne pas à figurer la trajectoire d’Éros. Nous avons exploré, au cours de ces derniers chapitres, nombre de triangles où le désir s’illustre. Tous ne sont pas des tiers espaces. Le triangle érotique de la traduction, lui, dépasse sa qualité d’état cognitif (la traductrice est en proie à Éros, son intérieur est touché par lui, le désir bouge en elle) pour devenir un espace créatif : la poursuite érotique mène à l’expression par la création. La traductrice est objet d’Éros et sujet de la création ; dans le tiers espace, la notion d’un possible idéal entraîne la création d’un produit réel. Quelque chose se perd, mais quelque chose se crée.

Comme le tiers espace se situe dans un entre-deux, animé par la trajectoire d’Éros, il est nécessairement paradoxal⁷⁰. Il fait coexister l’absent-présent (source et cible, objet traduit et sujet écrivant), et le passé-futur : le passé du texte (la source), et le futur du texte (la cible). Le tiers espace est un présent constant, celui de l’acte de traduction, c’est-à-dire de la lecture, du sentiment du texte dans l’instant où il est appréhendé entre absorption et recréation, et de l’écriture au moment où elle est mise en œuvre. Le tiers espace est un paradoxe car il réunit des points antithétiques et s’impose comme une immédiateté toujours renouvelée, donc insoutenable. Il abrite un mouvement suspendu dans son mouvement, un mouvement qu’il

⁷⁰ Éros, de par sa nature, multiplie les paradoxes. Il est caractérisé par son pouvoir paradoxal : « Eros has “something paradoxical” at the core of his power, at that point where bitter intercepts sweet » (Carson 1986 : 82).

faudra abandonner lorsque le travail de création sera terminé. Dans le tiers espace, le désir existe à la fois pour ce vers quoi il tend, et pour le désir lui-même, puisque le désir continue d'encourager la création, et ne doit pas mourir, mais entraîner à posteriori la création de nouveaux tiers espaces.

Dans « Answer Scars », Anne Carson décrit un espace qu'Hölderlin atteint pendant sa création. Cet espace échappe à la binarité et à l'immobilité. Sa description, je crois, définit ce qu'elle recherche elle-même dans un tiers espace créatif :

All that gathers will also disperse. Gather again. Disperse again. One thing becomes many and many become one. [...] Reality is a tireless interchange, a mingling and separating, a forming and deforming, a yes and a no, of all the stuff that exists. And underlying it, driving every process and production through the whirling of the cosmos, is a twofold motive principle [...] [which] zippers back and further inside everything like a vast necessary vibration. (Horn / Carson 2004 : 118).

Dans le tiers espace, les choses ont enfin la possibilité de se libérer : de se transformer sans arrêt et de continuellement devenir. Nécessairement, cela signifie qu'il y a aussi disparition – comme l'écrit Carson dans *Norma Jeane Baker of Troy*, « desire is [also] about vanishing » (Carson 2020a : 38).

Elle explique dans *Eros the Bittersweet* que le paradoxe se définit par son point aveugle (Carson 1986 : 83) : puisque le paradoxe fait cohabiter la dichotomie, il est impossible de le poursuivre jusqu'à sa conclusion logique. Dans le tiers espace de l'écriture traductive, peut-être que le point aveugle rejoint ce que les traductologues appellent si souvent une « perte » (Baker 2000 : 242). Alors, qu'est-ce qui se perd, en traduction ? Qu'est-ce qui se perd dans le tiers espace ? Qu'est-ce qui nous échappe ?

Pour expliquer le point aveugle ressenti dans la douce-amertume d'Éros, Anne Carson utilise dans *Eros the Bittersweet* l'exemple *Des Ménines*, le tableau de Diego Velázquez, dont elle tire sa propre analyse en se rapportant également à la lecture qu'en fait Foucault dans *Les mots et les choses* (Foucault 1966 : 19-32). Le tableau est une œuvre dont l'interprétation est ouverte du fait, notamment, de sa composition. Au centre, l'infante Marguerite-Thérèse attire l'œil,

entourée de multiples personnages : demoiselles de compagnie, enfant, chien et chaperons. Ce groupe regarde la spectatrice ; il est mis en valeur, mais l'intérêt du tableau est décentré. Le pan gauche est occupé par une immense toile dont on ne voit pas le sujet et sur laquelle Velázquez semble être en train de peindre, quoiqu'il ne regarde pas la toile à cet instant, mais la spectatrice. Au fond de la pièce, dans un miroir rectangulaire qui pourrait aussi être un tableau, on peut voir le roi et la reine. Eux aussi nous regardent. Leur positionnement n'élucide pas leur position : peut-être sont-ils à notre place, ce qui voudrait dire que le miroir nous (le roi et la reine) reflètent tandis que Velázquez nous peint. Ou alors, le reflet du miroir pourrait être le reflet de la toile que Velázquez est en train de peindre, laquelle serait donc le portrait du roi et de la reine. Dans ce cas-là, le roi et la reine pourraient être aussi bien présents (hors de la toile, mais en train de poser dans la pièce) qu'absents (le peintre les peint de mémoire). Le vertige de la focalisation et de l'identité suggère à Carson une parfaite illustration du point aveugle qu'elle décèle chez Éros :

When we try to think about our own thinking, as when we try to feel our own desire, we find ourselves located at a blind point. It is like the point where the observer of Velazquez' painting *Las Meninas* stands as he views the painting. This is a painting of Velazquez painting the king and queen of Spain. But the king and queen are not part of the picture. Or are they? There are many people, including Velazquez, in the painting, but none seem to be the king and queen, and all are gazing steadily out at someone else beyond the picture frame. Who? As we meet the looks of these people we imagine at first that they are gazing at us. Then we notice some faces in a mirror at the back of the room. Whose are the faces? Our own? No. These are the king and queen of Spain. But now, just where are the king and queen located? They seem to be standing precisely where we are standing as we gaze into the painting at their reflection there. Then where are we? For that matter, who are we?

We are no one in particular and we are standing at a blind point. [...] Foucault calls the blind point "that essential hiding place into which our gaze disappears from ourselves at the moment of actual looking" [Foucault / Smith 1973 : 4]. We cannot see that point, as we cannot think thought or desire, except by a subterfuge. [...]

Velazquez' artifice triangulates our perception so that we all but see ourselves looking. That is, he has arranged his painting in such a way that a haunting fact gradually dawns on us as we observe it. Namely the fact that the vacancy

recorded by the mirror is not that of King Philip IV and Queen Mariana. It is our own. Standing like understudies in the place where the king and queen would be, we recognize (vaguely disappointed) that the faces looming from the mirror are not our own and we all but see (if the angle did not keep jumping out of focus) that point where we disappear into ourselves in order to look. A point lying in the gap between ourselves and them. Attempts to focus on that point pull the mind into vertigo, while at the same time a particular acute delight is present. We long to see that point, although it tears us. Why? [Because] there is no stillness at that point. (Carson 1986 : 70-71)

Avec son étude de Velazquez, Carson représente le mouvement de va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur, le soi et l'autre. Le tiers espace contient cette poursuite ; le point aveugle existe car la poursuite *constante* n'est pas viable. Je l'ai cité plus tôt, Carson définit le point aveugle comme « that blind and lively point where your reason is viewing itself—or almost viewing itself. » (Carson 1986 : 82). Dans cet extrait, elle ajoute : « there is no stillness at that point ». Inatteignable, absent-présent, mouvant, le point aveugle fait naître dans celle qui l'entrevoit le vertige acéré du désir, car c'est par là que l'objet du désir s'échappe. Le point aveugle (donc la révélation perdue à travers lui) se caractérise par son insaisissabilité : il n'est jamais immobile. À première vue, la poursuite traductive dévoile à la traductrice l'échec du et des langages : c'est la perte liée à l'intraduisible. La traductrice ne peut pas assouvir son désir car elle ne peut pas saisir exactement ce qu'elle lit, ni dire exactement ce qu'elle veut dire. Le sens s'échappe par le point aveugle. Mais nous avons rencontré nombre d'autres pertes à travers ces chapitres : la perte d'un texte idéal, car son interprétation est insaisissable ; la perte du dépassement, car la traductrice revient toujours à elle-même ; la perte de l'interaction, car l'écriture finit par s'arrêter lorsque l'œuvre est terminée ; enfin, l'échappée du soi, qui continue de devenir (donc de changer) avant que l'on puisse mettre des mots sur sa nature. Quel est le point commun à tous ces points aveugles ? La mouvance. L'idéal insaisissable qui s'échappe par le point aveugle, c'est tout ce que la traductrice ne peut pas fixer : la signification, dont la nature change avec chaque interprétation ; le texte-cible idéal et toutes les directions dans lesquelles pourraient irradier la compréhension et la recreation du texte tant qu'il n'a pas été écrit, emprisonné par les choix de traductions d'un soi écrivain temporaire ; et l'immédiateté renouvelée du soi et de la création. Toutes ces potentialités ne peuvent pas être emprisonnées

par le mot, car le mot est fixe. Le mot est un signe, un *symbolon* : il représente, et par conséquent instaure des limites. La traductrice ne peut pas rester constamment dans le tiers espace, ni être sans arrêt dans l'acte de traduction : lorsqu'elle écrit, elle fixe les éléments de son texte ; éléments qui, dans le tiers espace, « [would] gather [and] also disperse. Gather again. Disperse again. » Une traduction – et toute forme d'écriture – est un fragment de l'idéal qui existe dans le tiers espace, tout comme *Autobiography of Red* est un fragment momentané de Géryon. La traduction-acte « is a tireless interchange, a mingling and separating, a forming and deforming », mais la traduction-produit est fixe. Le sens et le soi cessent d'y bouger (le soi écrivant se transforme en soi écrit), car ils sont harnachés par le mot écrit.

Ainsi, ce qui se perd, dans le tiers espace de l'écriture traductive, c'est ce point de pure impulsion : la poursuite, le mouvement, le présent et toutes les possibilités abstraites qu'ils contiennent avant que le sujet télescope de nouveau le réel, et se fige. Ce que la traductrice perd, donc, ce n'est pas exactement un mot qui ne voyage pas, un synonyme qui ne fonctionne pas, un échec terminologique. L'échec du langage – l'échec érotique – ne se situe pas au niveau de l'inéquivalence linguistique, mais plutôt dans le paradoxe de vouloir préserver un mouvement (celui de la langue, de l'interprétation, ou de la création) à travers un médium qui ne bouge pas (celui de l'écriture). Le tiers espace bouge ; la création née du tiers espace est immobile. Le mouvement s'échappe par le point aveugle.

Éros inculque toujours son manque à l'amante. La dynamique cognitive de l'écriture traductive démontre tout particulièrement l'absence, quand seul le silence peut répondre à l'intraduisible, c'est-à-dire une dynamique ou une pensée qui ne peuvent être mises en mots. La traduction est érotique car elle fait toujours sentir une tension, un paradoxe jusque-là inconscient. Ainsi, puisque le tiers espace de l'écriture traductive est un espace érotique, il a nécessairement une fonction d'éducation. La traductrice ressort enrichie de la découverte ce qu'elle perd. Bien que la traductrice ne puisse correctement créer l'idéal qui miroite dans le tiers espace, le tiers espace entraîne, grâce à l'interaction des langues et des écritures qui s'instaure en son sein, nombre de révélations : celle d'une nouvelle écriture, née de la convergence des écritures-source et -cible ; celle de nouveaux mécanismes linguistiques,

rendus possibles par l'expérience d'une autre langue ; celle de nouvelles facettes du soi écrivain, mises en exergue lorsqu'elles sont soulignées par le dialogue avec un autre soi écrivain. Il montre à la traductrice que la signification, le texte, la langue, le soi se transforment par la lecture et par l'écriture dialogiques. Enfin, bien sûr, du tiers espace émerge une création. La perte n'est donc pas seulement une perte, puisqu'elle entraîne toujours le gain. Grâce à la perte, quelque chose est créé. Quand la traductrice crée dans le tiers espace, elle se décentre et accueille en elle les possibilités, les oxymores, l'intersubjectivité inhérente à l'entre-deux. Elle apprend de l'autre et deviendra à travers l'autre. Elle avance jusqu'au bord du triangle et risque le péril du gouffre-folie lorsqu'elle entraperçoit le point aveugle sans pour autant le saisir. Elle est transformée par cette trajectoire. Elle transforme le texte par cette trajectoire. Elle produit une nouvelle œuvre, une œuvre qui fait cohabiter la perte du mouvement et le gain créatif et ontologique que ces mouvements ont entraîné. Elle est nourrie par l'interaction. Elle apprend de l'écriture, et de ce que l'écriture ne parvient pas à dire – c'est-à-dire du silence. L'expérience influe sur sa façon d'envisager le réel. La création dans le tiers espace est fondée sur chacune de ces dynamiques, qui interagissent et se transcendent. Carson écrit :

There are degrees of radicality at borders; some you can cross, some you can't. The uncertainty of that makes them interesting. Is what makes them borders. A page has a size. A self has flesh. Defy this: if language goes beyond reality, go there too. Of course there is danger. Anyone who slipped would find themselves impaled. Foucault talks about a flash of lightning that harrows the night, a violence that leaps at its own core. You kiss my eye. You cross me. Here is the speechless place. Beget what we are. (Horn / Carson 2004 : 86)

Ainsi, le silence-disparition du point aveugle nourrit la création, car il est le tremplin de la poursuite et de la révélation. Si perdre quelque chose se traduit par créer quelque chose, alors la perte a la valeur du gain. De l'intangible indicible, il reste tout de même un fragment tangible, nourri par le moment de convergence entre les sois – quelque chose de **rouge**, une œuvre *nouvelle*, la trace du frôlement.

Ce fragment tangible est un don rendu au texte-source et un don aux lectrices qui interagiront avec lui. Il n'est pas, malgré sa fixité, une fin en soi : rien n'empêche la traductrice de retourner

dans le tiers espace pour créer un autre fragment (du même texte, d'un texte différent) et de continuer d'assembler un puzzle impossible à assembler – car c'est dans cette impossibilité qu'existe le désir. Carson aura d'ailleurs ce réflexe avec *Autobiography of Red*, quand elle reviendra quinze ans plus tard au mythe de Géryon pour y ajouter une autre interprétation, celle de *Red Doc* (Carson 2013). Le puzzle peut être aussi abordé sous plusieurs angles : les versions d'un même texte par différentes traductrices coexistent ainsi sans s'annuler les unes les autres, dans un système où une multiplicité de traductions et de retraductions forme une constellation de fragments qui se répondent et s'enrichissent, sans centre hiérarchique. Avec l'exploration d'un tiers espace traductif, si nous voulons bien l'entreprendre, « we beget what we are » – nous engendrons continuellement ce que nous interprétons, et donc ce que nous devenons.

C'est ce que Carson semble chercher en allant, dans le tiers espace, à la rencontre d'Éros créateur. C'est ce qui a émergé de mon expérience du tiers espace, proposée dans les pages qui suivent, lesquelles ont toutes été écrites avant celles-ci, puis réécrites, et y reviennent en cycle et ricochent et se répondent dans le mouvement d'Éros.

Partie II

**TIERS
ESPACE**

AUTOBIOGRAPHIE
DU
ROUGE

NOTE

Autobiography of Red étant encore soumis aux droits d'auteur en France, ma traduction n'est disponible qu'en accès restreint aux universitaires. Le reste de la thèse est intact.

Partie III

DEUXIÈME
ESPACE

RAPPEL

La partie qui suit met en scène un monologue intérieur traductif. En cela, et quoi qu'elle s'inscrive dans sa continuité, elle contraste stylistiquement avec la première partie et les codes de l'écriture académique. Elle a pour but de faire sentir l'expérience de l'espace traductif conceptualisé au sein de cette thèse ; en accord avec les préconisations de la recherche-création, elle repose à la fois sur une mise en métaœuvre de ce cheminement cognitif, et sur l'étude autoréflexive qui l'éclaire. Elle est donc, par définition, subjective et créative. Inspirée des genres de l'autothéorie et du journal, elle se veut narrative, idiosyncrasique, et dialogique. Par conséquent, le ton est celui de la narration. Le registre de langue est courant, le style conversationnel. Les sources citées, au lieu d'être référencées dans le texte, sont rassemblées en notes à la fin de la section afin d'adoucir, à la lecture, les marqueurs du paratexte scientifique. De la même façon, cette partie n'est pas découpée en chapitres et en sections, mais en séquences thématiques non titrées. Le point de vue employé est volontairement surprenant : le carnet, pour refléter la convergence dialogique des points de vue et mettre en valeur sa propre polyphonie, est écrit à la deuxième personne du singulier.

CARNET DE *TRADUCTION*

As a gift he once welded me the single most beautiful object I own. It is a palm-sized box made of Plexiglas, with several stacked layers of [red] broken glass sealed inside. The box, he explained to me, is the love. It is the container that can hold all the brokenness, and make it beautiful. Especially when you hold it up to the light.

Maggie Nelson, *The Red Parts*¹

2022.

Tu as une liste.

Rouge la première couleur, *coloratus*.

Rouge des atours, rouge du pouvoir, rouge de la blessure, rouge-dieu rouge-monstre, rouges puissance, ivresse, passion, douleur, désir. Prophylaxie, perversion. Dualité du rouge, rouge de la douce-amertume.

Sur le spectre électromagnétique, la couleur rouge a les plus longues longueurs d'ondes – elles sont lentes, l e n t e s, et courbes. À 800 nanomètres, le rouge est à la frontière de l'infrarouge, qui est aussi l'invisible. Ça veut dire que le rouge, qui selon certains psychophysiciens est la couleur la plus perceptible à l'œil humain, se place tout juste à la frontière du non-voir.

Les nuances du rouge glissent. Elles se déclinent, par exemple, de l'anglais au français. Le *red* anglais est un mot ouvert, prononcé à l'orée d'un sourire. On voit tes dents. Et c'est vrai, *red* a quelque chose d'incisif aussi, comme une petite plaie sur le fil de sa dentale, [ʁɛd]. *Red, read*. Dans l'homonymie il y a une lecture rouge, une lecture passée. Un éclair ouvert et aussitôt refermé. Mais ton rouge à toi, le rouge originel, le rouge en français, le rouge est un mot presque fermé, [ruʒ]. Tes lèvres le forment juste au bord du baiser. Rouge reste à l'intérieur, sur la langue, tout plein de sa double voyelle, de son [j] qui chuinte, qui s'installe, qui s'attarde.

Tout commence avec le, les rouges : rouge de cadmium, rouge d'Andrinople, rouge d'aniline. Écarlate, incarnat, kermès, rubis, corail, cardinal, grenat, bourgogne, carmin, vermeil, vermillon, cochenille, rouge de garance, rouge d'amarante, rouge de Falun, rouge Bismarck, pourpre, rubicond, cramoisi, fraise, framboise, tomate, sang, cinabre, hématite, purpurine, bistre, terracotta, terre de sienne, terre de feu.

Tu notes aussi, tu notes que Goethe écrit que Scherfer² écrit que la couleur rouge, qui est la conséquence d'une violente empreinte de lumière, s'attarde dans ton œil pendant de longues heures (de longues années).

Dans *Autobiography of Red*, Carson note :

I will never know how you see red and you will never know how I see it³.

Bien sûr ta mémoire dramatise, mais tu te souviendras plus tard que lorsque tu lis *Autobiography of Red* pour la première fois, lorsque tu lis ce vers pour la première fois, c'est comme un rouage qui s'enraye ; se réenclenche ; et redémarre. Tu n'avais pas vraiment mis de mots sur le trébuchement de la communication, avant ça. Sur ce qui se perd et ce qui se crée. Tu n'avais pas vraiment verbalisé que la traduction existe à la confluence de plateaux qui constamment se forment, s'écroulent, se reforment – dans une sorte de tiers espace.

Chaque année au premier cours de traduction du semestre, tu essaies de pousser tes étudiantes dans le grand bain de la traduction sans brassards. Quand tu t'assoies et que tu montres le texte, elles te regardent toujours comme si tu avais une réponse unique à leur proposer. Elles pensent que le texte possède une vérité intrinsèque, que la transformation est une infidélité et que le silence linguistique est une perte. Elles attendent ta correction pour stabiliser la ligne. C'est normal, elles te regardent comme le juge et le bourreau – c'est toi qui décide, dans le monde-parenthèse de la salle de classe, si elles ont raison ou tort. C'est toi qui donneras la note finale, et en cela tu es investie d'un pouvoir arbitraire, celui du vrai et du faux. Ce que tu aimerais bien, c'est leur faire comprendre que tu n'as pas la solution, et que c'est là tout l'intérêt.

Tu distribues une strophe de poème, quelque chose qui fait peur, avec du vers libre, des mots un peu alien. Pas de contexte, même si elles ont le droit de garder leur portable et leurs dictionnaires en ligne. De préférence une poétesse obscure, très moderne ; elles ne la connaissent pas, elles n'ont pas de références. Tu les laisses seules face à l'hermétisme, c'est-à-dire face au mot pour ce qu'il leur dit. Quand le chronomètre sonne la fin de l'exercice, la classe pousse toujours ce grognement de désespoir pluriel qui vient avant d'exhiber son propre texte.

Elles lisent leur version à voix haute, devant tout le monde. Un à un les glissements s'opèrent, et le texte-source se déforme et s'assouplit. Tu fais attention à ne corriger que les erreurs linguistiques, et aucune interprétation. Les étudiantes ont des belles voix très différentes, pleines de *oh mais j'avais pas compris ça comme ça* en marge de leur version. De nouvelles pellicules de sens frémissent sur le poème comme de l'eau brûlante. Au fur et à mesure de la lecture, la perception croit, et à leur premier mouvement d'écriture s'ajoute celui de l'autre, puis de l'autre, puis de l'autre, et certaines pensent que l'autre a tort, mais d'autres pensent que d'aucunes ont raison, et beaucoup se rencontrent à mi-chemin, et pendant le semestre tu les regardes petit à petit en venir à écrire le texte plutôt qu'à mimer le texte, et là-dedans bouillonne le rouge.

I will never know how you see red and you will never know how I see it.

Le vers a l'air très facile, parce qu'il est simple à comprendre. Sa simplicité se dévide très vite, parce qu'il est difficile à écrire. Le sens ne se perd pas, mais il se multiplie. C'est un bon exemple de ce qui se passera à la traduction. Tu peux traduire encore et encore, et chaque façon voudra dire la même chose, mais quelque chose de légèrement à côté à la fois, quelque chose qui se nuance et qui bouge.

Je ne saurai jamais comment tu vois le rouge et tu ne sauras jamais comment je le vois.

Je ne saurai jamais comment tu vois le rouge et tu ne sauras jamais comment je vois le rouge.

Je ne saurai jamais comment tu vois rouge et tu ne sauras jamais comment je vois rouge.

Je ne saurai jamais voir ton rouge et tu ne sauras jamais voir mon rouge.

Je ne saurai jamais à quoi ressemble ton rouge et tu ne sauras jamais à quoi ressemble mon rouge.

Je ne sais pas voir le rouge de la même façon que tu vois le rouge.

Je ne connaîtrai jamais ton rouge et tu ne connaîtras jamais le mien.

Je ne peux pas voir ton rouge et tu ne peux pas voir le mien.

Je ne vois pas le rouge comme tu vois le rouge.

Le rouge n'est pas le même pour ton œil ou le mien.

Mon œil ne voit pas le rouge comme ton œil voit le rouge.

Ton rouge ne sera jamais le même que mon rouge.

L'idée nous vient des Anciens mais, encore aujourd'hui, on traite souvent la couleur comme l'expérience d'une caractéristique intrinsèque de l'objet. Si cette lampe est rouge, cela fait partie de son identité, de sa création. Si un monstre est rouge, c'est l'un de ses attributs. C'est une vérité indéniable, objective – c'est un fait. Seulement voilà, si tu vois le monstre rouge, c'est parce qu'il absorbe toutes les autres couleurs dont la lumière blanche est composée – toutes les autres couleurs passent à l'intérieur, et il ne reste que le rouge à réfléchir. Si tu vois le monstre rouge, aussi, c'est parce que le rouge fait partie du spectre limité des ondes que ton œil humain est capable d'assimiler. Si tu vois le monstre rouge, c'est parce qu'il n'est pas dans le noir (dans le noir tous les monstres sont gris, *et caetera*). Bref : le rouge que tu prêtes au monstre ne tient pas de l'objectivité de sa couleur ; il existe à cause de ce que le monstre absorbe, à cause de ce qu'il externalise, à cause de tes limitations, et à cause des circonstances de votre rencontre.

Ta perception fait tout. C'est à travers elle que tu peux toucher le monde, le monstre.

I will never know how you see red and you will never know how I see it est directement emprunté à Merleau-Ponty. Comme toujours avec Carson, la référence est oblique, mais dans ce cas-là, la *Phénoménologie de la perception* est une valeur plus ou moins sûre. Merleau-Ponty écrit que :

[E]ntre cette expérience du rouge que j'ai et celle dont les autres me parlent, aucune confrontation directe ne sera jamais possible.

Une citation, somme toute, que tu pourrais ajouter à la liste des traductions du vers carsonien. *I will never know how you see red and you will never know how I see it : entre cette expérience du rouge que j'ai et celle dont les autres me parlent, aucune confrontation directe ne sera jamais possible*. Et la suite du paragraphe est un parfait écho à ce que Géryon inculque à sa lectrice dans son autobiographie.

Je suis ici dans mon point de vue propre, et, comme toute expérience, en tant qu'elle est impressionnelle, est de la même façon strictement mienne, il semble qu'un sujet unique et sans second les enveloppe toutes.⁴

Il *semble* qu'un sujet unique et sans second les enveloppe toutes – mais pas tout à fait. L'expérience du **rouge** est une sorte de funambulisme, un « équilibre de pressions géothermiques⁵ ». Abandonner l'idée de la couleur comme d'un fait objectif ne signifie pas néanmoins que sa perception est exclusivement individuelle, sans racines à l'extérieur, sans racines dans l'interaction avec ce qui t'entoure. Merleau-Ponty, bien sûr, ne refuse pas réalité. La division entre l'intérieur (ta perception) et l'extérieur (le monde) n'est ni franche, ni binaire. Tu es physiquement capable de voir le **rouge** ; tu connais le concept de la couleur et tu sais manier son langage. Tu habites un monde où la couleur a une (des) signification(s). C'est comme ça que tu deviens capable de voir le **rouge** ; le **rouge** est simultanément à tous et à toi seule. Tu peux toucher le **rouge** à certains endroits de son existence tout en restant consciente de toutes les facettes que tu n'atteins pas. Tu peux trouver dans cette possession partielle la réalisation de la mouvance de l'objet, de l'autre, de toi – « seeing my hole, I know my whole⁶ », comme écrivait Carson au tout début de sa carrière.

C'est le paradoxe du tiers espace, et le paradoxe avec lequel Géryon apprend à composer dans *Autobiography of Red*, qui est à la fois l'histoire du devenir et de la recreation. *Autobiography of Red* et *Autobiographie du rouge* racontent la réalité comme une expérience. Géryon, ou Carson, ou toi, tentez de concilier la subjectivité de l'expérience et son expression intelligible : il s'agit de faire cohabiter l'intérieur et l'extérieur.

Le voyage de l'un à l'autre est un terrible écueil pour Géryon. Il est significatif que Carson place *Autobiography of Red* sous l'égide d'Emily Dickinson en introduisant la *Romance* avec le poème n°1748, *The Reticent Volcano Keeps*. Dans le sillage de la poésie dickinsonienne, Géryon compose avec la frontière, le silence, les méandres de la perception. Comme Dickinson, selon l'analyse qu'Antoine Cazé fait de « Perception of an Object Costs⁷ », il :

entend qu'il ne peut y avoir de percept, et donc de représentation, que dans l'interaction entre le sujet et l'objet. Dans le même temps, [il] pressent que le corps est l'interface où se joue l'absorption de l'objet dans le sujet : le prix à payer pour l'objet est sa disparition, puisqu'il n'apparaît qu'à se retirer du monde pour entrer dans le corps, en même temps qu'il fait advenir le sujet au monde en tant qu'être sensible, selon la logique de ce que Maurice Merleau-Ponty a décrit comme un chiasme : « Il n'y a pas coïncidence du voyant et du visible. Mais chacun emprunte à l'autre, prend ou empiète sur l'autre, se croise avec l'autre, est en chiasme avec l'autre. » [Merleau-Ponty 1964 : 281]. [...] L'objet absolu n'existe pas, le percept ne peut être réduit à un concept dont la « Perfection » le retirerait à sa présence au monde, venant le « situe[r] aussi loin ». Sujet et objet n'existent donc que dans une transaction qui les place à une distance « juste » l'un de l'autre, dont on pourrait dire qu'elle permet de matérialiser le corps comme interface entre eux deux⁸.

De la même façon, Géryon est torturé par une difficulté de traduction : sa propre traduction, l'expression de son intérieur-objet. Il voudrait atteindre l'autre rive, mais ne parvient pas à devenir passeur de lui-même (le mot traduction vient du latin *traducere*, « faire passer », « guider de l'autre côté »). Il entretient une relation conflictuelle avec l'interface de son corps, dont il peine à dépasser les limites lorsqu'il le souhaite, ou à les défendre lorsqu'elles sont en proie à la transgression. Le dialogue entre intérieur et extérieur le met constamment en péril, car il sent la possibilité de sa propre disparition. Le langage, bien qu'il lui permette au moins de sauvegarder la distance qui le protégera de la fusion objet-sujet, ne parvient pas à véhiculer sa subjectivité dans toute sa fugacité. Le langage n'exprime pas ce que Géryon veut et n'est jamais compris exactement comme Géryon le souhaite. Verrouillé à l'intérieur de lui-même, Géryon se heurte sans cesse à l'échec de la communication. L'amour ne permet pas la connaissance de l'autre, mais aiguise la douleur et la distance. Le mot juste, l'objectivité, la communication, le temps, son propre corps, et Heraklès : tout échappe à Géryon. Dans un élan de colère, il entre en lutte avec le langage. Il abandonne le discours (p. 40). Comme l'écriture ne suffit pas, il se tourne vers les arts visuels, le collage, la photographie, le graffiti. Il cherche à trouver un équilibre à la frontière entre l'intérieur et l'extérieur.

Anne Carson commence à écrire très tôt à propos de cette frontière. Elle pose les jalons de l'expérience géryonesque dès *Eros the Bittersweet*, en expliquant l'impact anthropologique de la naissance de l'écriture sur une culture auparavant orale :

When people begin to learn reading and writing, a different scenario develops. Reading and writing require focusing the mental attention upon a text by means of the visual sense. As an individual reads and writes he gradually learns to close or inhibit the input of his senses, to inhibit or control the responses of his body, so as to train energy and thought upon the written words. He resists the environment outside him by distinguishing and controlling the one inside him. This constitutes at first a laborious and painful effort for the individual, psychologists and sociologists tell us. In making the effort he becomes aware of the interior self as an entity separable from the environment and its input, controllable by his own mental action. The recognition that such controlling action is possible, and perhaps necessary, marks an important stage in ontogenetic as in phylogenetic development, a stage at which the individual personality gathers itself to resist disintegration⁹.

L'impact est érotique et ontologique : l'individu devient conscient de ce qui lui manque, de ce qu'il désire. Il sort de l'immédiateté. Sa façon de penser à lui-même et à l'autre est fondamentalement transformée. À la lumière de ces explorations théoriques, Géryon apparaît comme la figure fictive de leur mise en pratique. Il ne reconnaît pas immédiatement la distance qui le sépare du monde. Il prend conscience de l'extérieur dans un mouvement de défense, à travers la nécessité de protéger son intérieur contre l'attaque extérieure et la désintégration potentielle de son intégrité. Il demande, très tôt dans la *Romance*, ce que veut dire « chacun » (p. 217) : à ce moment-là, il ne comprend pas encore la séparation de l'autre et de lui-même. Il existe dans une sorte de réalité totale, immédiate, maintenue, où tout peut converger. Tant qu'il est incapable de lire, son autobiographie est une source de joie pure, sans souffrance, justement parce que l'écriture n'y a pas encore sa place :

Geryon? fine he's right here working on his autobiography

.

No it's a sculpture he doesn't know how to write yet (p. 34)

Et en français :

Géryon ? Bien bien il est juste à côté il travaille sur son autobiographie

.

Non c'est une sculpture il ne sait pas encore écrire (p. 226¹⁰)

Dans ce poème, *IV. Mardi*, Géryon « travaille » à son autobiographie en se représentant lui-même sous la forme d'une sculpture à l'aide d'une tomate. L'inconscience de la frontière et de la dualité est mise en valeur par sa maladresse enfantine. Lorsque sa mère lui fait un clin d'œil, il « winked back using both eyes (p. 34) / répond des deux yeux (p. 226) », sans connaître instinctivement la différence entre l'œil et la paupière (intérieur et extérieur), ou entre ses deux yeux. Le poème est serein, alors que la création sera, plus tard, souvent synonyme de douce-amertume, voire d'angoisse. Géryon n'a pas encore fait l'expérience du manque érotique conféré par l'écriture, et ne connaît donc pas ses propres frontières. Dans cet état d'existence, Géryon est littéralement illuminé :

She put her hand on top of his small luminous skull as she studied the tomato.
(p. 35)

Elle caresse son petit crâne lumineux en examinant la tomate. (p. 226)

Cette lumière fait de nouveau son apparition, bien plus tard, quand Géryon, maintenant adulte, rencontre le philosophe Lazer, qui lui parle de sa fille. La fille de Lazer possède une « sorte de lucidité » (p. 301) particulière. Elle est encore très bas sur la pente du temps, et elle apparaît à Lazer comme « un petit animal d'or dans le soleil du matin (p. 301) ». Selon son père, elle n'est pas encore tout à fait humaine. Géryon, avant la première révélation érotique, n'est pas encore tout à fait humain, lui non plus. Il vit sans intérieur, sans extérieur, dans un tiers espace qu'il cherchera ensuite à retrouver pendant tout le récit.

Lorsqu'il découvre la frontière entre lui et l'autre, il s'accroche à l'illusion d'une séparation nette entre l'intérieur et l'extérieur. Là encore, il recrée ce qu'Anne Carson décèle dans la production écrite des poètes lyriques :

If the presence or absence of literacy affects the way a person regards his own body, senses and self, that effect will significantly influence erotic life. It is in the poetry of those who were first exposed to a written alphabet and the demands of literacy that we encounter deliberate meditation upon the self, especially in the context of erotic desire. [...] Literate training encourages a heightened awareness of personal physical boundaries and a sense of those boundaries as the vessel of one's self. To control the boundaries is to possess oneself.¹¹

Géryon, lui aussi, veut contrôler la limite. Le contrôle, semble-t-il penser, pourrait venir de l'autobiographie ; en l'écrivant, il veut se posséder lui-même. À partir du moment où il apprend à lire et écrire — dès le poème *VI. Idées* (p. 229), qui est d'ailleurs introduit par le vers « Finalement Géryon apprend à écrire » –, et pendant la majeure partie de l'œuvre, il est convaincu que cette possession n'est possible qu'en contrôlant ses propres frontières. Deux mouvements contraires se créent alors dans *Autobiography of Red* : la résistance de Géryon, qui veut « omet[tre] toutes les choses de l'extérieur » (p. 220), maîtriser le monde intérieur, et donc, par conséquent, exister dans un univers qui se voudrait binaire, entre en collision avec le cahot-chaos de l'écriture carsonienne, qui travaille activement à bousculer les limites de Géryon pour créer un tiers espace.

Tu veux sauvegarder cette dissonance. Ce que tu comprends ici, c'est que pour se posséder, Géryon doit apprendre qu'il n'est pas nécessaire de contrôler ses frontières, non, au contraire – il faut plutôt apprendre à les troubler sans pour autant se perdre. Éros est à la fois un terrible danger (« your story begins the moment Eros enters you. That incursion is the biggest risk of your life », écrit Carson¹²) et une leçon fondamentale (« Eros' mode of takeover is an education », selon Carson¹³). Géryon doit aller jusqu'au bord du gouffre, comme l'Hölderlin de *Wonderwater*, et surtout, surtout, ne pas sombrer – comme l'Anne de *Variations on the Right to Remain Silent*¹⁴. Il doit apprendre à se traduire, même quand le langage ne suffit pas.

Dans *Autobiography of Red*, l'écriture est au service de l'expérientiel. Elle rejette la rigidité que Géryon voudrait instaurer : elle cherche à véhiculer, autant que possible, le pouvoir des sens lorsqu'ils troublent la limite entre le corps et le monde. Elle n'est pas toujours à la hauteur, et ces échecs sont mis en lumière. La difficulté à verbaliser la substance n'est pas une perte, ni stylistique ni narrative : au contraire, elle participe aux messages de l'œuvre. Elle met en exergue et en pratique ce que Géryon réfléchit en théorie. L'expression, donc, exprime aussi les limites de l'expression. Les mots, dans *Autobiography of Red*, font exactement ce que l'épigraphe de son introduction annonce, c'est-à-dire « comme ils ont envie de faire et comme ils se doivent de faire » (p. 197), creusant ainsi une distance entre le monde et Géryon lorsqu'ils échouent à aller au-delà d'eux-mêmes – comme Géryon lui-même.

Pour exprimer l'expérientiel, Carson fait trembler les fondations du langage conventionnel. Choisir d'écrire la majorité d'*Autobiography of Red* en vers n'est pas seulement un hommage à la poésie lyrique de Stésichore : l'objectif est de rendre le familier étrange, nouveau, de faire voir différemment – de mener la lectrice, par le truchement du langage poétique, hors de son langage autofamilier. C'est ce que Victor Chklovski appelait l'*ostranenie*¹⁵ (l'étrangisation) : Carson défamiliarise le monde normal (et non pas mythologique et magique) dans lequel son Géryon évolue en jonchant sa poésie d'obstacles au sens, de dissonances, d'associations surprenantes, de sursauts visuels et sémantiques. Ces marques de l'étrangisation créent une vitalité textuelle : ils encouragent la palpabilité de l'esprit du texte qui devient par conséquent, et par à-coups, *substance* du texte. La lectrice est forcée à la participation active : comme Géryon, elle doit s'accrocher au mot avant qu'il ne s'écroule. Le vers est présenté en dents de scie ; les sursauts en deçà du langage sont figurés par les silences, les ellipses, la violence d'une métaphore impossible à rattacher au monde réel, comme celle-ci :

In Geryon's autobiography
this page has a photograph of **some red rabbit giggle tied with a white ribbon**.
He has titled it "Jealous of My Little Sensations." (p. 62)

Dans l'autobiographie de Géryon sur cette page

il y a une photo où le gloussement d'un lapin rouge est tout enrubanné de blanc.
Il l'appelle « Jaloux de mes petites Sensations. » (p. 263)

Dans *Autobiography of Red*, la métaphore est aussi surprenante qu'omniprésente — on trouve énormément d'analogies dans la façon que Géryno a d'envisager le monde. C'est d'autant plus significatif que la poésie de Carson n'est pas toujours aussi descriptive. La métaphore, la traduction et la poésie partagent la même dynamique de traversée ; comme Constantine le dit d'Hölderlin :

Translation and metaphor are etymologically and in practice kith and kin. Both imply a 'carrying over'. This is more obvious in German, a transparent language. Übersetzen and übertragen both mean 'to translate' but the latter, the less usual of the two in that sense, also gives in its past participle an adjectival meaning, 'metaphorical'. Hölderlin's understanding of metaphor was large and ambitious. He understood each poem in its entirety to be an act of metaphor. A potential poem, all the makings of it present in the poet's mind, only becomes real to anyone else by being carried over [*translated, übertragen*] into the language and rhythms of writing and utterance¹⁶.

Carson, grâce à la métaphore versifiée, *traduit* la substance de Géryon – sa viande rouge. La substance est aussi véhiculée par le trouble synesthésique. Géryon, a son corps défendant, est le vaisseau de la perception, qui transgresse ses limites et fait passer l'extérieur à l'intérieur, transformé au passage par la perspective et l'expérience du soi – la perspective, donc, de l'intérieur. L'anecdote des roses en feu (chapitre 1, p. 95) ou celle de l'ascenseur (chapitre 3, p. 184) illustrent la catastrophe de la sensation. Elle submerge parfois le poème au point d'en contrôler le sens et d'effacer la différenciation entre l'abstrait et le concret, une façon de signifier le chaos que provoque en Géryon la rencontre de deux espaces normalement différenciés :

A gust of night
pushed its way in the door
and everyone inside wavered once like stalks in a field then resumed their talk.
Geryon subsided into his overcoat

letting the talk flow over him **warm as a bath**. He felt for the moment **concrete and indivisible**. (p. 96)

À coups de coudes

une bouffée de nuit s'engouffre dans le bar

et tout le monde à l'intérieur oscille juste un instant comme **des épis dans un champ** avant de reprendre leur conversation.

Géryon se retire dans son grand **pardessus** et laisse les voix le submerger **chaudes comme l'eau du bain**.

Il cherche le moment à tâtons – **concret et indivisible**. (p. 302)

L'entrée de l'extérieur (la bouffée de nuit) à l'intérieur (le bar) se fait au ralenti : Géryon voit le monde s'enrayer et glisser. Le temps se suspend. Géryon est assailli par une synesthésie externe : la froideur du vent et sa violence (évoquées par le mot « gust / bouffée », puis par l'oscillation des clients autour de lui). Pour s'en protéger, il se tourne vers leur antithèse sensorielle, le silence et la chaleur de l'eau du bain. Cette sensation l'assaille si violemment que la réalité se teinte de surréalisme : ses compagnons, dans le bar, sont maintenant transformés en épis de maïs. Cette image somme toute assez classique – comparer l'humanité à un végétal – revêt, dans le monde de Géryon, une part d'étrangeté, car la nature y est souvent personnifiée, sonore, parlante, criante. Ainsi, l'analogie s'arrête à mi-chemin : les compagnons sont végétalisés, mais les végétaux sont personnifiés ; le résultat cognitif est hybride.

Face à cette distorsion du monde, Géryon réaffirme immédiatement ses limites : il se défend de l'assaut de l'extérieur en s'enfouissant dans la figure de sa frontière intérieure, son « pardessus » (« overcoat », qui aurait pu être traduit en français par « manteau », mais qui, avec le mot « pardessus », évoque la protection, le bouclier, la frontière de l'intérieur, posé comme un mur fortifié *par-dessus* Géryon.) Géryon est encore bouleversé : il cherche à reprendre ses marques, à reprendre le contrôle de lui-même et du temps, « il cherche le moment à tâtons ». Il devient clair que quelque chose, dans cette collision entre intérieur et extérieur, a volé en éclats : Géryon cherche un moment « concret et indivisible », en vain. Si le concret et l'indivisible lui manque, cela signifie que sa réalité, à cet instant, est divisée, éparpillée, abstraite, insaisissable.

Quand la frontière intérieure reprend enfin ses droits et que le tumulte s'apaise, le soulagement de Géryon est palpable ; il est affamé, comme une réaction retardée au manque qu'il veut combler :

Then a miracle occurred
in the form of a plate of sandwiches.
Geryon took three and buried his mouth in a delicious block of white bread
filled with tomatoes and butter and salt.
He thought about how delicious it was, how he liked slippery foods, how
slipperiness can be of different kinds.
I am a philosopher of sandwiches, he decided. **Things good on the inside.** (p. 97)

Puis un miracle se produit : on amène une assiette de sandwichs. Géryon en prend trois
et les enfouit
dans sa bouche –
une délicieuse poche de pain blanc remplie de tomates et de beurre et de sel. Il pense
que c'est exquis
il pense qu'il aime les nourritures glissantes
il pense que la **glissance** peut avoir différentes natures. Je suis un philosophe
des sandwichs, décide-t-il.
Un philosophe des choses bonnes à l'intérieur. (p. 304)

Géryon ici se délecte de la glissance, et du pouvoir que son intérieur a de l'intégrer : une chose de l'extérieur (un sandwich) glisse dans son intérieur (son corps, sa bouche) sans difficulté, sans le heurt de la frontière – c'est de ce processus dont il veut se faire philosophe.

Carson, qui ouvre *Autobiography of Red* avec un commentaire sur le pouvoir créateur du mot et de l'image – Stésichore, en délivrant l'adjectif, change le monde, parce qu'il change l'expression et par conséquent ce que la lectrice sujette à cette expression absorbe et voie –, se méfie du cliché métaphorique et prend garde à l'éviter. Dans son essai sur la traduction, elle s'interroge notamment :

We resort to cliché because it's easier than trying to make up something new. Implicit in it is the question, *Don't we already know what we think about this? Don't we have a formula we use for this?*¹⁷

Autobiography of Red esquive la « formule » attendue sur tous les plans. L'objectif est de faire sortir de l'automatisme, de modifier la mise au point. La métaphore et la description permettent donc, tout au long de la *Romance*, de subvertir les attentes de la lectrice (*ostranenie*) d'une part, mais aussi de créer un univers personnel à Géryon, un univers empreint de ses rouges. Chaque image est caractéristique de sa façon d'enregistrer et d'analyser l'information, puis de l'assimiler en lui-même. Le mot, attaché à son adjectif inattendu, gagne en idiosyncrasie et en ouverture. En idiosyncrasie parce qu'il est soudain caractéristique de Géryon ; en ouverture parce qu'il est offert à la lectrice, qui, pour le comprendre, doit aller à la rencontre de Géryon – c'est-à-dire à la rencontre de *l'autre*. Les associations, à l'instar d'un tremplin, évoquent de nouvelles perceptions dont l'individualité font la richesse. Dans l'effort cognitif de visualisation, de compréhension et de communication qu'elles instaurent, un dialogue s'engage.

Dans cette optique, tu te départis très vite de l'illusion de la transparence et te libères du synonyme interlinguistique. Tu n'es pas la même personne que Carson, et tu n'écris pas dans la même langue : tu ne peux pas saisir son Géryon de la même façon qu'elle. Plutôt que de chercher à répéter une version plus creuse du même personnage, il est bien plus fructueux de modeler ton propre Géryon, c'est-à-dire de suivre sans crainte la perception que tu te fais de lui dans l'exercice de la surlecture, et la figure que tu apprends et aimes écrire dans l'exercice de la traduction. Pour traduire *Autobiography of Red*, au lieu de t'embarrasser de l'illusion d'une imitation ligne par ligne, tu adoptes plutôt la ligne de conduite que tu décèles dans l'œuvre-source. Tu veux suivre la « passion des substances » de Stésichore et la laisser se dévider dans le réseau des métaphores, du rythme, du son, sans pour autant les suivre trace pour trace synonymique et littérale dans le sillage de Carson. Tu traduis pour l'esprit du texte, pour ses effets, en écoutant ce que les caractéristiques de ton analyse et de ta langue-cible te suggèrent. Les métaphores peuvent être reprises, mais elles peuvent aussi être déplacées ; la versification doit être reconstruite de rien, plutôt qu'imitée de l'anglais ; la voix de Géryon, pour véhiculer les

mêmes sentiments, ne peut utiliser les mêmes outils langagiers qu'en anglais. Ainsi, lorsqu'ils te semblent *répondre* à l'esprit du texte, car la traduction est un dialogue, tu opères tes propres glissements au sein de son autobiographie.

Le format, en créant le rythme de la voix de Géryon, est un outil fondamental à l'expression de son intérieur. Il participe au pouvoir de la sensation sur l'état cognitif de Géryon mais aussi sur l'expérience de la lectrice. Géryon, malgré la distance qu'il tente d'établir avec le monde extérieur, est esclave de la sensation – esclave et exalté par elle, car elle fait vibrer sa sensibilité créatrice et lui permet, de façon erratique, de frôler le monde qu'il craint. C'est un rapport doux-amer. C'est une des façons dont scintille Éros. Carson désaxe et décentre le format dans bon nombre de ses œuvres, par exemple dans *Decreation* avec ses poèmes sur Simone Weil et Marguerite Porete (voir p.125 et 166), ou dans le monologue de Cassandre (voir p. 75). Cependant, *Autobiography of Red*, malgré ses enjambements inattendus, destinés à ouvrir des espaces sémantiques d'une ligne à l'autre, reste assez mono-rythmique. Carson crée des va-et-vient (vers long / vers court / vers long) dans les poèmes de la *Romance*. En anglais, une fois que cette versification est établie, elle n'est jamais modifiée. En français, tu incorpores quelques écarts à cette règle.

Bien sûr cet effort vient aussi de ce que tu aimes écrire. Tu aimes réfléchir à l'impact du rythme sur l'émotion de lecture, à la signifiante du format – pas au point du calligramme, qui est trop figuratif, mais assez pour conjurer un sursaut de lecture. Tu aimes penser à ce que les mots parviennent à dire, non pas seulement grâce à leur sens, mais grâce à *tes* sens, lorsqu'ils sont mis dans un certain ordre, lorsque l'assonance et l'allitération les transforment et les illuminent. Dans le travail du format et du son, quelque chose voyage – de l'esprit à la bouche, de l'idéal au sensoriel. Le français, il te semble, est plus abstrait que l'anglais, plus rigide dans sa syntaxe, et souvent jalonné de formules figées. L'anglais autorise plus volontiers à créer des mots et des adjectifs composés, ou à intervertir les propositions au sein d'une même phrase. Pour défamiliariser le français, il faut le secouer un peu plus violemment que l'anglais, qui est plus fluide, et bouge comme un remous plutôt que comme un objet solide. Il te semble que semer quelques tressaillements du format dans la version française de la voix de Géryon poursuit les

mêmes efforts formels que ceux dont Carson fait montre dans la version source : assouplissement, étrangisation, substantiation de l'écriture. Dans les moments où Géryon est en proie à une intense émotion, tu autorises l'extérieur à déformer son expression (produit de l'intérieur) afin de signaler la transgression d'une frontière, la collision de deux mondes – et leur convergence. Les conventions établies de l'intérieur de Géryon sont brisées, à la fois par le contenu et par la façon dont la ligne se comporte. Par exemple, lorsque Géryon rencontre Heraklès pour la première fois :

Then he met Herakles and the kingdoms of his life all shifted down a few notches.

They were two superior eels

at the bottom of the tank and they recognized each other like italics. (p. 39)

Tu fais, en français, durer cet instant. Le moment s'allonge, et la vie de Géryon, pendant un instant, n'est plus que cette minute suspendue. Géryon et Heraklès sont tous deux anguilles : avec le saut de ligne, les espacements, les ajouts, tu dessines leur mouvement lent, aquatique, la valse ondulante de leurs deux corps qui gravitent l'un vers l'autre :

C'est là qu'il rencontre Heraklès. Soudain les royaumes de sa vie s'étriquent de quelques crans.

Tous les deux, ils sont anguilles

é c h o s

au fond de

l'aquarium.

Ils se reconnaissent comme

penchés

courbés

italiques. (p. 231)

Dans cet extrait, la strophe est plus longue, plus languide ; la lenteur est encore mise en valeur par l'espacement élargi du vers « é c h o s », destiné à recréer la longueur sonore d'un véritable écho et à créer, dans le dessin du poème, une certaine symétrie : ainsi échos / au fond / de l'aquarium fait littéralement écho, visuellement, à penchés / courbés

/ italiques, tandis qu'Heraklès et Géryon se rencontrent et se reconnaissent au centre, par le jeu de miroir qu'évoque le vers long et central « ils se reconnaissent comme », lui-même dépeignant le miroir de leurs regards identiques (tous deux se reconnaissent, tous deux sont penchés, courbés, italiques, anguilles). Enfin, de la même façon que l'espacement d' « é c h o s », l'adjectif « italiques » est à sa propre image, en italiques. L'utilisation des italiques, dans un poème qui reste majoritairement en caractères romans, accentue le pouvoir du mot et de l'image associé, un effet encore valorisé par le point final.

D'autre part, « étriquent », de l'adjectif « étriqué » et transformé ici en verbe néologique pour le poème, a deux objectifs : il évoque activement (car la surprise de lecture amène à une lecture plus active) le rapetissement de la vision de Géryon, mais suggère aussi son désir, immédiat et adolescent – la trique.

Ainsi, tu sèmes dans *Autobiographie du rouge* des sursauts de sens, de sons ou de formats, qui permettent de faire passer la sensation dans le mot. L'objectif, c'est d'assouplir et de jouer avec le français même lorsqu'il ne veut pas suivre l'anglais dans sa souplesse. Quelques autres exemples ; d'abord le sensuel arrêt sur image de la goutte d'or qui roule sur le torse d'Heraklès :

Géryon suit la goutte étincelante qui lentement glis-s-s-s-e près de son téton et le long
de son ventre
et sous l'élastique de son jean vite –
il détourne le regard. (p. 331)

Ici, le trouble est souligné par le tiret et l'interruption de la ligne qui mime l'interruption du regard. Tu as de la chance : en français, la consonne -s est elle-même glissante ; elle vient à son tour s-s-suivre la descente.

De même, la violence de la tempête vient faire sursauter le langage qui la décrit :

Les falaises de la pluie s'entrebâillent le temps d'un éclat puis se rejoignent dans un
coup de tonnerre
si furieux

que l'horloge **tremble et t-t-tressaute**. (p. 274)

Le sensoriel est aussi encouragé par la prolifération d'associations métaphoriques inattendues. Leur polysémie est réfléchie pour être comprise de façon concrète et abstraite, une façon de suggérer à la lectrice deux images différentes destinées à converger. Ainsi :

Géryon est **pressé** par le temps comme un soufflet d'accordéon (p. 285)

Géryon est à la fois urgent dans son sens abstrait (il faut qu'il se presse !), mais aussi physiquement malmené (pressé-écrasé) par ce temps qui l'obsède. Ou encore :

Le ciel blanc-vapeur **fond** sur Buenos Aires
comme un bâillon. (p. 292)

De nouveau, le verbe joue sur la polysémie et la synesthésie : la légèreté du ciel qui semble vaporeux « fond » sur la ville : si l'on parle de fondre comme du sucre dans l'eau, alors la vapeur passe à l'état liquide, une métaphore qui peut être comprise comme un rafraîchissement *ou* un inconfort (la différence entre la sensation de l'eau fraîche ou d'une atmosphère humide) ; mais le verbe « fondre » peut aussi vouloir dire descendre en piquet, avec violence, comme un oiseau de proie, une interprétation encouragée par la mention, à la ligne suivante, du bâillon qui confère au ciel une lourdeur soudain agressive. Les occurrences sont nombreuses. La mère de Géryon, par exemple :

se plie jusqu'à lui
et dépose un baiser **vélin** sur chacune de ses paupières. (p. 227)

Dans cette image très douce, le comparant (le vélin) se mêle au comparé (le baiser), évoquant la délicatesse du mouvement de la mère qui s'incline et embrasse son enfant, mais se mêle aussi, par glissement logique et visuel, à l'objet concrètement touché par l'action. Ainsi, le vélin, papier délicat, parfois si fin qu'il semble veiné de bleu, suggère

aussi la paupière que le baiser vient embrasser, si bien que les trois pôles du vers convergent : le baiser est vélin est paupière est baiser.

La ponctuation, dans *Autobiography of Red*, est également erratique : elle est outil du trouble dans les dialogues où le saut de ligne signifie parfois, quoi que pas toujours, le changement d'interlocutrice. Elle disparaît tout à fait quand Carson devient Stésichore ou Stésichore devient Carson, dans *Fragments of Stesichoros* d'abord (p. 9) puis dans *l'Interview* à la fin (p. 147). Dans le poème central, les virgules sont rares, les phrases sont longues et seulement brisées à l'enjambement, un rythme onirique qui donne à la pensée de Géryon une douceur un peu floue. Le français néanmoins se prête moins au ruissellement de ces compléments sans ponctuation, et, pour jouer avec le rythme, tu décides de faire osciller Géryon entre *largetto* et *staccato*. Lorsqu'il est en proie à une de ses méditations intérieures, Géryon pense plus volontiers en phrases alanguies, pleines de longues propositions et de répétitions tournoyantes, où la respiration de la lectrice est autorisée par l'enjambement plutôt que par le point final. Néanmoins, quand la réalité de l'extérieur reprend ses droits, des phrases courtes et multiples instaurent un inconfort saccadé, souvent aiguisé par leur contenu factuel. Ainsi, dans le même poème, Géryon songe intérieurement :

un instant

Géryon cesse d'écouter pour regarder toutes les pentes temporelles tournoyer dans le sens inverse puis

– stop –

un après-midi d'hiver il est debout à côté de sa mère devant la fenêtre. C'est l'heure où la neige bleuit

où les lampadaires s'illuminent

où un lièvre pourrait faire halte à l'orée de la forêt aussi immobile qu'un mot dans un livre.

À cette heure-ci Géryon

et sa mère s'accompagnent.

Ils n'ont pas allumé la lumière ils restent silencieux à contempler le roulis de la nuit qui vient lécher leurs orteils. Sous leurs yeux

elle arrive elle les atteint elle les lape elle les avale elle les dépasse, elle disparaît. (p. 296)

Puis, quand il revient à lui-même et à la salle de classe où il est assis, le rythme se resserre, se redresse, se limite :

La présentation s'achève sur un murmure pluriel de *Muchas gracias*. Ensuite quelqu'un pose une question et la Barbejaune reprend sa longue parole. Tout le monde scellé à son pupitre allume une autre cigarette. Géryon regarde la fumée tournoyer. Dehors le soleil s'est couché. La petite fenêtre à barreaux est noire. (p. 298)

Puis le va-et-vient reprend, repart, fluide, car Géryon retrouve son refuge :

Géryon s'emmitoufle
à l'intérieur de lui. (p. 298)

Géryon revient doucement à la lenteur progressive de sa pensée intérieure : il s'emmitoufle. Ce rythme duel est un clin d'œil au va-et-vient d'Éros, et une autre façon de mettre en valeur la dichotomie entre l'intérieur et l'extérieur. Tous les outils d'une identité visuelle, métaphorique et sonore sont nécessaires pour créer le monde intérieur de Géryon, cet espace à la fois sûr et périlleux, à la fois familier et isolé.

Créer Géryon, c'est créer l'usage linguistique de Géryon. Cependant, l'usage linguistique de Géryon est nécessairement enraciné dans la langue qu'il utilise : il faut donc repenser son identité écrite en passant au français. Lyn Hejinian affirme qu'« in every language a world is prefigured¹⁸. » De la même façon, la voix intérieure de Géryon construit son univers. La lectrice doit pouvoir entrer et se perdre dans cet univers ; elle doit en être, lorsque Géryon le désire, violemment rejetée.

Quand tu traduis le monde de Géryon, tu ne te fondes pas sur le mot anglais de Carson, qui ne fait pas la même chose que ton français ; non. Tu assimiles ce que raconte le texte,

ce que suggère l'esprit du texte, ce que t'a enseigné le corpus de ton autrice. Voilà ta contrainte : *Autobiographie du rouge*, comme sa source, doit décliner les rouges. Alors il faut que tu cherches l'expérimentation stylistique et l'expérimentation linguistique, qui décentreront discrètement l'expérience de lecture et feront passer, au détour du vers, une substance par-delà l'essence (et les sens). À l'intérieur de Géryon, les mots sont rouges, et bougent et sans arrêt tentent de se dépasser eux-mêmes.

2017.

Tu ne te souviens pas du titre de la performance – quelque chose, quelque chose avec « triptyque ».

À l'heure dite, on vous mène tous les deux dans un escalier en escargot, puis vous entrez à l'intérieur d'une pièce exigüe, trop petite et trop basse pour du théâtre. Combles penchés, lumière-été sur le parquet pâle.

Au centre, une chaise, une corde rouge qui pend du plafond, et Emily Dickinson.

Dans la pièce, il n'y a qu'elle, et vous.

Elle porte une longue robe blanche. Elle a les cheveux noués sur la nuque, le cou délicat comme un soliflore de cristal, un visage aussi courbe et doux qu'un arôme. Elle vous sourit. Elle vous fait signe d'approcher – *here, come here, but not too close, not yet.*

Il n'y a pas d'assises pour le public, et pas de distance. De toute façon il n'y a pas de public : seulement vous. Si quelque chose vous sépare d'elle, c'est un mur infime, transparent, flou, un mur de verre. La corde par contre est très prenante, une trépidation à l'orée du regard. Vous restez plantés là, au centre de la pièce, à un bras d'Emily. Elle commence à réciter. De sa petite voix qui ruisselle elle lit des lettres qu'elle envoie de sa chambre à Amherst, la chambre qu'elle ne quitte plus. Dans l'une d'elles, elle supplie son amie de lui répondre, car sans réponse il n'y a pas de dialogue, et sans dialogue tout s'enferme.

Elle se plante à la fenêtre. Dans la lumière-été, le contour de son corps tremble et se trouble. Elle ne lit plus sa lettre. Elle se tourne vers vous et soudain elle se met à crier et sa voix enfle et enFLE et ENFLE. Le monde encapsulé dans la petite pièce glisse et se brise. Emily court en cercle et elle s'agite et elle bouscule (tu ne sais pas quoi faire tu sens très distinctement la présence maladroite de ton corps qui reste là planté immobile à l'orée d'elle) elle bouscule la chaise et puis soudain elle s'arrête. Elle s'arrête net – et saisit la corde rouge.

Dans la pièce il n'y a qu'elle.

Dans la pièce, un long moment... Un long moment, il n'y a qu'elle.

Elle pivote vers vous. Elle vous sourit. Elle te regarde droit dans les yeux. Le mur de verre a disparu. Elle dit – *come, come now, let's play*. Elle vous fait signe d'approcher – elle vous tend une main délicate comme l'os d'un oiseau et elle s'écarte – là, viens, jusqu'à elle, tout près, aussi près que tu peux, c'est à ton tour, c'est à toi – lis la lettre, prends la corde rouge.

Elle chante tout bas :

Subtract Thyself, in play,

And not enough of me

Is left — to put away

Myself meant Thee —

Alors tu lis la lettre, et tu prends la corde rouge.

Dans la pièce, il n'y a que toi.

Le point de vue dans *Autobiography of Red* véhicule l'expérience érotique telle que Carson la conçoit. L'intérieur de Géryon marque son individualité et son altérité. L'intérieur est connu, et pourtant chaotique. L'extérieur est désiré, mais craint. L'expérience de l'espace est ambivalente (douce-amère, bien sûr) car la frontière est un obstacle qui crée le manque.

Géryon creuse toujours un fossé entre lui et l'autre. Il dissocie rationnellement l'extérieur de l'intérieur, mais confond l'expérience sensuelle et son traitement intellectuel. Son existence est constamment perturbée par ces interstices, qui permettent le glissement incontrôlé d'un espace à un autre : les plaques narratives bougent, se heurtent, s'éloignent, et reviennent. Le texte, pour figurer l'insaisissement, échappe parfois à une compréhension immédiate : les dialogues, dépouillés de guillemets et souvent d'incises, se disloquent entre leurs interlocuteurs sans visage. Parfois, leur contenu perd toute logique. La grand-mère d'Heraklès souligne le dérèglement de sa propre parole, espiègle :

*Ah mais je vois
sur ton visage que je me suis perdue. (p. 257)*

Un abîme baille entre Géryon et les autres. Sa perception ne se range jamais au cliché linguistique et le sépare de la norme. Le monde, à travers son œil, est nimbé de psychédéisme. La non-fiabilité de sa narration te bouscule : tous les actes décrits sont réalistes, mais déformés par le contraste des perspectives. Heraklès en est l'exemple le plus cruel : quand il voit Géryon, Géryon **rouge**, *obsédé* par son **rouge**, Heraklès l'associe par exemple au jaune.

La trame de l'histoire vire d'ellipse temporelle en ellipse temporelle, bifurque, reflue, jusqu'à ce que le temps se délite. Si Géryon est tenaillé par la question du temps, c'est parce qu'il ne parvient pas à le rationaliser. Entre humanité et mythe, Géryon vit d'une part chaque instant de son existence mortelle, qui lui échappe, mais aussi tous les instants à la fois, immortels, resserrés dans l'expérience aveuglante qu'il a du monde. Il chemine sur les pentes du temps, mais il est aussi enfermé dans un *maintenant* immédiat et éternel – une sorte de tiers espace où il écrit son autobiographie. Même si elle ne répond

pas à sa question, c'est l'explication de Lazer, dans *XXX. Distances* (p. 93 ; traduction p. 299), qui semble lui convenir le mieux. Lazer lui explique que le temps est fait de pentes et de distances. La distance, dans son inhérente douleur, rassure Géryon, parce qu'elle est familière.

Et c'est normal : son histoire est définie par l'*erōtika pathēmata*, les souffrances érotiques. La distance figure la souffrance érotique. La narration d'*Autobiography of Red* gravite autour du désir, et le désir est nécessairement une poursuite, c'est-à-dire la plus élémentaire des distances. Le désir existe dans l'espace qui sépare l'amante de l'aimée. Géryon ne peut pas posséder Heraklès, Géryon ne peut pas posséder Ancash, Géryon ne peut pas posséder le langage, Géryon ne peut pas posséder le temps. Géryon ne peut pas se posséder lui-même.

La frontière qui sépare Géryon des objets de son désir a mille visages. Quand elle est géographique, elle symbolise les étapes de la quête, une recherche, une évolution : Géryon quitte sa maison, quitte son île, quitte l'Argentine, quitte le Pérou, dépasse Huaraz, rejoint Jucu, vole jusqu'à Icchantikas. Quand la frontière est cognitive, elle ouvre un espace entre deux états – rêve et éveil, réalité et délire, monde sensoriel et monde intellectuel, vie et mort, intérieur et extérieur.

La frontière la plus facile à reconnaître est celle qui sépare le soi (Géryon) et l'aimé (Heraklès). Elle frissonne et se trouble lorsque les amants se joignent, mais reprend ses droits dans la souffrance :

Quand ils font l'amour
Géryon aime à doigts lents suivre sur le dos d'Heraklès le sentier de ses
vertèbres
alors même qu'il s'arque et lui **échappe**
tiré par un rêve sombre dont Géryon ne saura jamais rien. (p. 355)

La strophe dépeint une frontière est physique, établie par la position des deux amants (Heraklès tourne le dos à Géryon) et par le dessin, comme un relief rocheux sur une carte, de la colonne vertébrale d'Heraklès que Géryon suit du bout des doigts dans l'espoir d'attraper ce qu'il ne peut que frôler. Et justement, l'attouchement mène, au vers suivant,

à la conscience aigüe de l'échappée : Heraklès s'arque et s'éloigne, à la fois physiquement et mentalement insaisissable. L'acte sexuel, pendant lequel Géryon est au plus proche d'Heraklès, permet paradoxalement de souligner la distance qui les sépare et la frontière impénétrable dont Géryon n'avait pas conscience.

Géryon lui-même symbolise la frontière. Sa monstruosité le marque comme Autre. La figure du monstre est un réseau de fractures : symbole de la crainte, de l'ostracisme, il est souvent composé d'éléments disparates. Géryon, parce qu'il est monstre, demi-dieu, rouge, écartelé entre ce qu'il ressent et ce qui est, existe par le paradoxe, et donc nécessairement à la frontière. Richard Kearney résume parfaitement le parallèle entre monstre et frontière dans son étude de l'altérité :

Strangers, gods and monsters are the central characters of my story. Their favourite haunts are those phantasmal boundaries where maps run out, ships slip moorings and navigators click their compasses shut. No man's land. Land's end. Out there, as the story goes, 'where the wild things are'. These figures of Otherness occupy the frontier zone where reason falters and fantasies flourish¹⁹.

Toute la *Romance* de Géryon, concrètement et métaphoriquement, en surface et en profondeur, se déroule dans des espaces liminaires (les « *frontier zones* » que décrit Kearney). Il habite sur une île, entre terre et mer, à la marge du continent. Il est adolescent et jeune adulte, figé entre l'enfance et la maturité. Il oscille sans cesse entre la norme qu'il veut atteindre et la folie (marqueur « d'anormalité ») qui le menace. Il développe son autobiographie entre les arts visuels et les genres littéraires. Il reste également indéfini entre les genres sociaux, à l'extérieur de la binarité du genre, à laquelle il a des difficultés à astreindre un véritable sens et qu'il peine à définir pour lui-même comme pour autrui. Il trébuche plusieurs fois sur le genre des inconnu(e)s qu'il observe :

Deux femmes en fourrures avancent vers eux comme de gros renards dorés
titubantes sur leurs talons hauts – oh non
ce sont des hommes (p. 322)

... ou encore :

Un éclair d'agacement grésille en lui lorsqu'un homme (non
c'est une femme) ouvre les rideaux
et monte sur scène. (p. 307)

Il est profondément troublé par l'identité féminine, qui lui semble tour à tour étrange et inquiétante...:

La pièce bondit sur lui comme une houle débridée. Sans merci elle traîne avec elle des
débris de femme
une nuisette un magazine malmené des
peignes du talc pour bébé une pile d'annuaires un bol de perles une tasse encore pleine
et dans le miroir cruel il y a lui
comme une **balafre de rouge à lèvres** –
Non. Clic. Ténèbres. (p. 256)

... et pourtant familière, puisque dans sa panique, il se font sans peine à l'intérieur du miroir et se voit comparé à des produits « caractéristiques » (selon les clichés genrés dont Géryon a besoin ici pour comprendre le genre à tâtons) de la féminité : le **rouge** à lèvres, à la fois cruel (comme une balafre) et rassurant (le **rouge**, c'est lui). Cette discrète identification à la femme est plus claire encore lorsqu'il se projette — et se fait femme, et se dédouble :

He thought of women.
What is it like to be a woman
listening in the dark? Black mantle of silence stretches between them
like geothermal pressure.
Ascent of the rapist up the stairs seems as slow as lava. **She** listens
to the blank space where
his consciousness is, moving towards **her**. Lava can move as slow as nine hours per
inch.
Color and fluidity vary with its temperature from dark red and hard
(below 1,800 degrees centigrade)

to brilliant yellow and completely fluid (above 1,950 degrees centigrade).

She wonders if

he is listening too. The cruel thing is, **she** falls asleep listening. (p. 48)

Il pense aux femmes.

Qu'est-ce que ça fait d'être une femme qui écoute dans le noir ? Entre eux

la cape sombre du silence se répand

à la façon d'une pression géothermique. Comme de la lave marche lente après marche lente

monte le violeur. **Elle** écoute

le vide

et dans le vide la conscience en chasse qui avance à **elle**. La lave parfois est si lente qu'elle gravit seulement vingt centimètres par heure.

Sa couleur et sa fluidité dépendent de sa température – dure et

rouge sombre

(en-dessous des mille-huit-cents degrés centigrades) fluide et

jaune féroce

(au-dessus de mille-neuf-cent-cinquante degrés centigrades).

Elle se demande

s'**il** écoute aussi. Le plus cruel c'est qu'**elle** s'endort en écoutant. (p. 244)

Lorsque la narration passe à « elle », ici, le premier réflexe de lecture serait peut-être de prêter ce « elle » à une femme à laquelle penserait Géryon. Mais qui est-elle ? La grand-mère d'Heraklès, la seule femme présente dans la maison ? Sa mère, qui est pourtant loin de lui ? Non. Dans *Autobiography of Red*, le point de vue est toujours interne à Géryon. Ce « elle » ressemble à Géryon. Dans ta lecture, Géryon glisse de « il » à « elle », comme la fluidité de la lave jaune (le jaune qu'Heraklès lui prête), notamment lorsqu'est mentionné le viol, dont Géryon a aussi été victime, quoi qu'il n'utilise jamais le mot pour lui-même – seulement ici, dans ce contexte hétérocentré, où le violeur devient le seul pronom masculin, et où Géryon se fluidifie dans le pronom féminin. Il écoute son elle et son elle l'écoute, tous deux coexistant, placés dans l'espace liminaire de l'escalier – entre le bas et le haut.

C'est aussi dans une station de bus (entre l'arrivée et le départ) qu'il rencontre Heraklès.

C'est dans un avion (littéralement hors du monde, entre ciel et terre) que leur idylle renaît

de ses cendres. C'est dans le volcan, à la fois cratère (gouffre) et montagne (obstacle) qu'il découvre l'objectif de sa quête. Il est d'ailleurs intéressant de mentionner que le volcan est toujours féminisé dans *Autobiography of Red* – Carson utilise le pronom « *she* ». En anglais, c'est un choix un peu mutin, mais rien de discordant, puisque les déterminants ne sont pas genrés. En français, le volcan est masculin ; le « elle » créerait la dissonance. Ça tombe bien, tu aimes bien la dissonance, alors tu gardes un pronom féminin après le déterminant masculin. C'est d'autant plus important que le volcan et Géryon ont beaucoup en commun : le volcan matérialise parfaitement la distinction-union de l'intérieur et de l'extérieur. L'intérieur bouillonne, l'extérieur reste fixe. Le volcan immobile cache le tumulte du magma en fusion ; Géryon, comme le volcan, cache le tourment de sa perception sous une armure de discrétion et de réticence.

La frontière majeure de l'ouvrage sépare l'intérieur de l'extérieur. Dans *II. Chacun*, dès le début de son récit, Géryon marque clairement le glissement entre l'objectivité (extérieur) et la subjectivité (intérieur). Il énonce sa thèse, il prévient sa lectrice :

That was also the day
he began his autobiography. In this work **Geryon set down all inside things**
particularly his own heroism
and early death **much** to the despair of the community. He coolly omitted
all outside things. (p. 29)

C'est ce jour-là aussi qu'il commence
son autobiographie. Dans cette œuvre **Géryon glisse toutes les choses de l'intérieur**
particulièrement son propre héroïsme
et sa mort prématurée **oh** grand désespoir de la communauté. Froidement il omet
toutes les choses de l'extérieur. (p. 220)

L'intérieur décrit ici est fait d'affect et de fantasme. Géryon mentionne la viscéralité de sa mort, sa gloire rêvée, les conséquences émotionnelles – l'amour, le chagrin. La réalité factuelle est balayée avec mépris. Les « faits » réels du meurtre de Géryon, que la lectrice connaît grâce aux annexes placées avant la *Romance*, n'apparaissent que trois longs poèmes plus tard, dans *VI. Idées* :

Total Facts Known About Geryon.

Geryon was a monster everything about him was red. Geryon lived on an island in the Atlantic called the Red Place. Geryon's mother was a river that runs to the sea the Red Joy River Geryon's father was gold. Some say Geryon had six hands six feet some say wings. Geryon was red so were his strange red cattle. Herakles came one day killed Geryon got the cattle. (p 37)

Tout Ce Que L'On Sait De Géryon.

Géryon était un monstre tout en lui était rouge. Géryon vivait dans l'Atlantique sur une île nommée l'Endroit Rouge. La mère de Géryon une rivière qui se jetait dans la mer était connue comme la Rivière Rouge de Joie le père de Géryon était d'or. D'aucuns disent que Géryon avait six mains et six pieds d'autres disent des ailes.

Géryon était rouge tout comme ses étranges vaches rouges. Un jour Heraklès est arrivé il a tué Géryon il a volé les vaches. (p. 229)

Le ton est très différent. Les faits sont glacés. La prolifération de phrases courtes entre en directe opposition avec l'extrait précédent, si fluide. Le rythme est sec, net. L'utilisation récurrente du nom « Géryon » et la multiplicité des autres sujets (*la mère de Géryon, d'aucuns, d'autres, Heraklès*) contrastent avec l'intériorité du « il » intime et interne de *Chacun*. Le vers « Tout Ce Que L'On Sait De Géryon » est fermement ancré dans le point de vue externe. Tout ici crie le détachement, la dissociation : la distance.

L'autobiographie est une forteresse. Elle est d'abord entreprise pour protéger l'intérieur de Géryon contre l'extérieur, qui, en la personne de son frère, transgresse son intégrité individuelle lorsqu'il le viole dans *Il. Chacun*. Néanmoins, le geste de création est un geste d'externalisation, de l'intérieur vers l'extérieur : Géryon fait passer sa perception (intérieure) dans un langage et une œuvre extérieure (la poésie de l'autobiographie). Comme Sappho, Porete et Weil dans *Decreation*, Géryon se positionne au centre de son propre paradoxe : l'autobiographie, ce monument de protection, d'enfermement, se mue par sa nature même en ouverture sur le monde.

Dans le corpus carsonien, la frontière n'apparaît pas sans son pendant, le gouffre. La frontière arrête le mouvement, et par conséquent crée le manque, qui révèle le vide. Le vide jouxtant chaque frontière, tout en séparant Géryon de l'autre, propose néanmoins un interstice par lequel la lectrice (toi) peut entrer dans Géryon. Ces vides sont des paradoxes, eux aussi, car ils font office de fossés qui vous séparent, mais aussi de fenêtres par lesquelles tu peux apprendre à connaître son intérieur. La frontière se trouble ; l'affinité s'instaure. Grâce à l'expérientiel relayé par l'écriture, il devient possible de comprendre le traitement de l'impression de Géryon, plutôt que de prendre connaissance de l'impression sans le contexte cognitif qui la sous-tend. Tu ne te contentes de regarder les images que Géryon te montre ; tu apprends avec lui à faire ses images. Grâce à son autobiographie, qui est la genèse de sa propre création (artistique ; mais aussi la création de lui-même, qui est en constant devenir, donc en constante recréation), Géryon parvient à communiquer un monde langagier individuel, changeant, tissé moins sur les mots un par un que dans leur continuité, la référence contextuelle, l'écho aux annexes, la conscience d'un processus traductif, l'image, la métaphore, le souvenir, le sensoriel. C'est ce que Charlotte Bosseaux appelle « mind-style »²⁰, une formule très juste pour l'autobiographie de Géryon, dont la voix te donne accès à son état d'esprit et à la structure de son monde telle qu'elle peut être exprimée par l'écriture.

Dans l'intérieur de Géryon, il y a de la chaleur : on y retrouve souvent des flammes dont l'interprétation est duelle, à la fois menace du brasier et réconfort de l'âtre. Il y a le soulagement d'être chez soi ou *en soi*, protégé par les limites d'un corps qu'il faudrait pourtant parfois dissoudre. L'intérieur donne envie, à la lecture, de s'y perdre. À travers les chemins tortueux de son soi, Géryon marche en quête de *quelque chose* – il ne sait pas encore ce qu'il recherche, et toi non plus, mais au moins tu as souvent le droit de le regarder faire, et il t'invite même parfois à faire partie du voyage – dans ces moments-là, tu existes avec Géryon.

Roland Barthes suggère dans *Le Plaisir du Texte* que la jouissance de la lecture se trouverait dans la perte de la conscience de soi, lorsque tu te débarrasses « de ce vieux spectre »²¹ qui est toi, lorsque tu te perds dans le texte. La jouissance arrive lorsque l'identification est totale. Cependant, Carson ne s'intéresse pas à la jouissance, elle

s'intéresse à l'érotisme, et l'érotisme a une dynamique distinctive. La voix de Géryon ne te permet pas de te perdre tout à fait ; quand tu es avec lui à l'intérieur, tu es toujours toi, consciente de tes frontières, consciente de l'espace qui vous sépare. Consciente aussi de l'individualité de sa perspective, qui ne tente pas de submerger la tienne, bien qu'elle puisse l'éveiller et l'inspirer. Le texte, plutôt que de t'absorber, te rejette par à-coups dans les confins de toi-même. Le texte te laisse l'espace de réfléchir à la lentille que tu poses sur le monde et te force à la conscientiser. Ce que le point de vue crée, dans *Autobiography of Red*, c'est le scintillement tel que Roland Barthes le décrit :

C'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.²²

Carson t'autorise à jeter un coup d'œil dans la viande de Géryon ; elle te laisse même parfois t'y installer un moment avec lui, au coin des flammes qui lèchent le plancher. Mais très vite la frontière reprend ses droits ; le « pardessus » de Géryon se referme. De nouveau tu es à l'extérieur, et ton rapport à Géryon va et vient entre doux frôlement et amère séparation.

Il te faut un moment pour arriver à cet accord avec le texte. Quand tu lis *Autobiography of Red* pour la première fois, tu ressens le trouble de cette poursuite constante, la frustration de l'échappement, et sa douce-amertume te fait l'impression d'un échec. Tu ne sais pas le verbaliser, pas vraiment – ce n'est pas que tu n'as pas aimé cette œuvre – au contraire, elle reste dans ton œil comme une rémanence de rouge. Mais il y a quelque chose, quelque chose, *quelque chose* qui te gêne. Tu n'as pas pu saisir Géryon comme tu l'aurais voulu. Est-ce que c'est un manque dans l'écriture ? Tu imputes la distance au style de Carson, qui est très, très loin des styles vers lesquels tu gravites habituellement à cette époque – plutôt romans de 1800 que poésie expérimentale.

Tu aimes beaucoup être bercée dans la voix de Géryon. Dès les annexes, *Autobiography of Red* t'encourage à prendre son parti. Il est la victime d'Heraklès, et *La Géryonide* de Stésichore démantèle la logique de l'acte héroïque et des douze travaux. Le meurtre de

Géryon est un massacre inutile, exalté seulement pour la difficulté de l'exploit et le divertissement cruel qu'il entraîne. Dans les fragments pseudo-traduits de Carson, soulignés et contrastés par l'humour absurde de la plupart des poèmes, les rares moments de tendresse et de souffrance agrippent le cœur :

C'était un meurtre Et le profond chagrin de voir ses vaches tombées
Tous mes pauvres amours songea Géryon Et maintenant
Moi (p. 202)

Et maintenant –

moi. Peut-être que tu n'es jamais aussi proche de Géryon dans ces moments-là, lorsque la distance pronominale se désagrège.

Et bien sûr, il existe de nombreuses réécritures explorant le point de vue du monstre comme protagoniste plutôt qu'antagoniste – ou même, comme fascinant antagoniste-protagoniste. Tu penses par exemple au *Grendel* de John Gardner. Le parallèle est facile : Grendel aussi est un monstre, et aussi un monstre dont le nom s'écoule comme un grognement doux dans le sillage de son « g » et de son « r », comme Géryon. Dans *Grendel*, John Gardner reprend *Beowulf* à travers le regard de l'ennemi célèbre du héros anglo-saxon. Le Grendel de Gardner est un antihéros typique, bien plus violent que ne l'est Géryon – mais il a aussi une présence phénoménale, il est tangible, brûlant, brutal. Il n'y a pas de place pour toi dans Grendel ; tu es immédiatement happée dans un élan d'un rouge qui ressemble à ta perception du rouge :

The thanes in the meadhall blow out the lights and cover the wide stone fireplace with shields. I laugh, crumple over; I can't help myself. In the darkness, I alone see clear as day. While they squeal and screech and bump into each other, I silently sack up my dead and withdraw to the woods. I eat and laugh and eat until I can barely walk, my chest-hair matted with dribbled blood, and then the roosters on the hill crow, and dawn comes over the roofs of the houses, and all at once I am filled with gloom again²³.

Ici, pas d'espace revendiqué entre le monstre et la lectrice : le point de vue interne est affûté par le « je », par la ponctuation expressive, par le rythme-cascade du monologue intérieur, par l'adresse des questions rhétoriques, par l'intimité de l'émoi : « I laugh [...] I eat and laugh and eat [...] all at once I am filled with gloom again ». Grendel appartient au monde qu'il abhorre et qui l'abhorre ; il est charnel, palpable ; tu n'es pas différente de lui. La monstruosité de Géryon, en revanche, ne s'arrête pas à la stigmatisation représentée par ses ailes rouges : elle est contenue dans son aliénation émotionnelle. Ostensiblement, *Autobiography of Red* est une autobiographie (c'est dans le titre). On s'attendrait aux marqueurs usuels – point de vue interne, introspection, immersion de la lectrice. Mais dans l'autobiographie de Géryon l'intérieur et l'extérieur s'entrechoquent et participent à la complexité de la narration. Géryon tire la lectrice à l'intérieur ; la pression du monde extérieur la ramène à elle-même. Un écartement s'opère, comme un retour d'élastique. La voix de Carson se rétablit comme un mur de verre. *Autobiography of Red* est imprégné de Géryon, mais contrôlé par sa narratrice. C'est d'abord une présence immense dans l'introduction et les annexes. Comme une main sur ta nuque, elle oriente ton regard et t'oblige à poser sur le texte qui va suivre une lentille herméneutique déjà biaisée ; puis la narratrice reste, plus discrète, un filigrane un peu moqueur dans la *Romance*. Le point de vue interne à la troisième personne, qui devrait être mené par le discret « il » s'il était manufacturé pour encourager l'identification entre lectrice et protagoniste, est au contraire sans arrêt fracturé par la résurgence du prénom « Géryon ». Ces marqueurs sont clairs : le point de vue, qui au premier coup d'œil pourrait être considéré comme interne, est en réalité sans arrêt tiraillé vers le point de vue externe. Tu frôles l'intérieur, mais la rigidité de Géryon, sa réalité, sa vie extérieure, son corps tangible, son identité sociale, toutes ces frontières soudain se réaffirment. La narration est brinquebalée de part et d'autre de la frontière. En reprenant la perspective du monstre, Carson joue avec la compassion de la lectrice (tu as de la peine pour Géryon lorsqu'il souffre, tu veux comprendre la façon dont il réfléchit), mais l'empêche d'atteindre l'empathie (tu ne peux pas te mettre à la place de Géryon). Tu es absorbée par Géryon, mais pas transformée en Géryon. Carson place son œuvre au croisement doux-amer d'Éros inassouvi.

Tu te souviens de cette frustration de lecture quand tu reviens à Géryon, cette fois dans le but de le traduire. Tu n'as pas encore verbalisé ce qu'il y a d'érotique – et donc de fondamentalement cohésif – dans cette approche du point de vue. Alors, tu prépares ton propre mouvement **rouge**. Avant de t'atteler à l'écriture traductive, pendant plusieurs semaines, tu te plais à échafauder le remaniement de l'intimité au sein du texte pour qu'elle cesse de miroiter hors de portée. Tu te dis – tu te dis que tu pourrais peut-être adoucir le texte ; le regard de l'Autre, le regard sociétal, ceux que Géryon craint et fuit, ceux qui l'isolent et l'ostracisent. Tu te dis que tu pourrais faire du zèle, rendre à Géryon ce qui appartient à Géryon, c'est-à-dire sa perspective. Pour ça, tu pourrais effacer les occurrences de « Géryon » qui brisent le point de vue interne, ou même peut-être tout réécrire en « je ». Tu pourrais transformer les petites plaisanteries de Carson en autodérision qui prêterait à Géryon un nouveau charisme. Tu pourrais engloutir la distance. Tu pourrais prendre une ou deux leçons de Grendel : tu pourrais plonger ta lectrice jusqu'aux coudes dans les viscères du monstre. Est-ce que ce ne serait pas parfait comme ça ? Comme ça :

XXIX. Pentes

D'accord je suis peut-être un monstre mais quand même je sais me tenir en société.

Pendant que notre petit taxi fuse à travers Buenos Aires je fais un effort. Écrabouillé au coin de la banquette
les genoux sous le menton j'essaie de toutes mes forces de ne pas fixer le cuissot de la Barbejaune qui sautille
comme un poisson hors de l'eau – attends et aussi son téton-bouche qui crache un souffle moite.
Regarde droit devant toi, Géryon.

Est-ce qu'on n'est pas bien, là ? Le ton est interne, familier, complice. Un peu drôle sur les bords, mais complice plutôt que moqueur. On est à l'aise sous la peau du monstre. Voilà comment tu penses à écrire Géryon. C'est encore au tout début du projet ; tu n'as

pas relu *Autobiography of Red* avec l'œil de la surlecture, et tu n'as encore que le vague souvenir d'avoir été dérangée – une clef de compréhension irrésolue, quelque chose d'indistinct, d'inassouvi. Quand tu relis *Autobiography of Red*, tu te prépares à débusquer tous les glissements où tu pourras inclure la fusion ; à la place, tu trouves Éros.

Voilà : le malaise du point de vue est parfait comme il est. Agaçant, frustrant, distant, et utile, et fascinant. Tu ne *l'aimes* peut-être pas pour lui-même, mais tu vois tout ce qu'il apporte au texte, et qu'il fait partie intégrante de son esprit – ou du moins, de l'esprit que tu perçois. L'effacer, c'est simplifier le poème, son étrangeté. Il doit être sauvegardé parce qu'il parle de tout ce que le corpus de Carson détaille. Il parle du gouffre, il parle d'apprendre à se connaître à travers le manque, il parle du soi si difficile à trouver, à accepter, à exprimer. Il parle d'une stylistique acérée, parsemée d'interstices. Il parle de la méfiance du langage, aussi, car le langage ne peut pas toujours « saisir » l'internalité de Géryon, et ne doit pas camoufler son propre échec. La distance qui sépare Géryon du monde extérieur, son effort pour la combler, son mouvement constant est un symptôme de son état. Dans le poème *XXXII. Kiss*, Géryon lit :

La dépression est un mode d'existence encore méconnu. Il n'y a pas de moi dans un monde sans un soi, perçu avec une clarté impersonnelle. Le langage ne peut enregistrer que le lent retour à l'oubli que nous appelons la santé [...]
(p. 315)

La tension entre les focalisations rend sa souffrance tangible à la lecture du texte. Elle fait partie de l'expérientiel que Carson explore avec la synesthésie et le format. Carson, en sciant le point de vue comme on scie la branche sur laquelle la lectrice est assise, reprend tous les motifs de son œuvre. Tu le vois si facilement, maintenant que tu y arrives avec le contexte nécessaire, avec tout le biais de tes explorations théoriques. Carson, dans *Eros the Bittersweet*, décrit le genre du roman comme érotique²⁴. À son tour, dans son œuvre qui est, entre autres, presque un roman, elle cherche à animer, piquer, stimuler sa lectrice. Voilà le message que soudain tu sais y lire : frôle, tente, essaie d'attraper l'objet de ton

désir ; mais ne fais pas l'erreur de croire que tu y parviendras. Garde l'œil ouvert. La catastrophe de l'inatteignable est toujours à deux pas.

C'est très loin de ton premier instinct d'écriture. Mais justement, il y a de l'excitation là-dedans, un bouillonnement : le défi de traduction n'est pas dans la stagnation d'un parfait écho, mais dans l'apprentissage qui te mènera à faire tienne cette contrainte. Tu balayes le réflexe enfantin de la première lecture, un peu aveugle ; tu balaies ta simplification, ton caprice, et tu te mets au travail.

Ce que tu veux faire avec *Autobiographie du rouge* c'est trouver l'équilibre entre la chaleur de l'intérieur et le choc d'une porte qui se referme quand la lectrice pense en passer le seuil. Comme dans l'expérience de l'*ekstasis*, tu veux que la lectrice se traverse, tu veux qu'elle sente ses propres frontières (et celle de Géryon) se troubler avant qu'elles ne reprennent leur solidité. Tu veux faire sentir aussi l'enrichissement provoqué par le décentrement du point de vue, par cette excursion vouée à la réincursion.

D'abord tu modules la voix personnelle de Géryon. Tu gardes le passé simple et l'imparfait dans les pseudo-fragments de *La Géryonide*, parce que ces fragments sont des hommages aux vestiges du passé : un mythe lointain encore empreint (emprunt) de Stésichore. Tu marques le glissement entre pseudo-traduction (les fragments) et réécriture (la *Romance*) en changeant de temps narratif ; en français, tu choisis le présent pour traduire le prétérit de la *Romance* anglaise. C'est que le prétérit a de la souplesse : il représente moins, en anglais, le classicisme distant de l'âge d'or romanesque. Il est facile, il peut être utilisé à l'oral comme à l'écrit. Il a le mérite d'être un temps neutre, en cela qu'il ne sous-entend pas de registre. Il couvre plusieurs couches de temps : on peut utiliser le prétérit pour le passé composé, l'imparfait, et même le passé simple. En revanche, utiliser le passé simple de la narration en français instaurerait une trop grande distance. C'est un beau temps, plein de syllabes comme des bijoux, mais il forcerait Géryon sur le piédestal de la littérature classique et du registre soutenu. Il transformerait Géryon en protagoniste de carton-pâte, éloigné dans le temps, dans le ton. Bien au contraire, tu veux la vivacité de sa perception, la fugacité de son impression, l'intensité de sa traversée. Comme Géryon le fait avec la photographie, tu cristallises en choisissant le présent un fragment de perception, un *instantané*.

En anglais, le présent sépare les dialogues de la narration au passé ; en français, en utilisant le présent pour le dialogue comme pour la narration, tu donnes à la pensée le même poids que celui de la parole. Il n'y a plus que les italiques et les pronoms personnels pour différencier le discours direct. Ça veut dire que le mot *lu* par toi, lectrice, plutôt que de cheminer à travers le passé pour t'atteindre, a en français la même immédiateté que le mot *dit* et *entendu* par Géryon : ils sont tous des mots présents, *sentis*, des mots dangereux de fugacité. Les rouages de la communication sont autant de béquilles et autant de pièges.

Les verbes de parole participent à l'ambiguïté du point de vue recréé pour *Autobiographie du rouge*. En français, les incisives se sont avérées très pratiques pour mettre en exergue la dichotomie entre l'intérieur et l'extérieur. En anglais, utiliser le verbe « say » sans distinction est parfaitement normal dans le dialogue écrit. On ajoute ensuite la manière, le ton, la voix : *He said in a low tone. She says angrily. They say with determination.* Il existe bien sûr d'autres verbes de parole, mais la répétition du « say » est conventionnelle. Le français, en revanche, utilise des verbes de parole beaucoup plus spécifiques, car il n'aime pas les répétitions. Traditionnellement, on évite d'utiliser la même incisive plusieurs fois de suite au sein d'un dialogue : *déclara-t-elle, asséna-t-elle, cria-t-elle, rugit-elle, martela-t-elle, affirma-t-elle...*

Dans *Autobiography of Red*, Carson utilise presque uniquement le « say » pour ses incisives. C'est un peu sec, mais ce n'est sûrement pas (peut-être pas ?) discordant pour l'œil anglophone. Cependant, avec ta cervelle française, le « say » répétitif crée une impression étrangement cotonneuse : comme une distance apathique que Géryon établit entre lui et ses interlocutrices, qui sont toutes des voix extérieures. Tu es consciente, rationnellement, qu'il n'y a sans doute rien d'autre qu'un biais francophone dans cette impression, mais tu décides de profiter des conventions françaises pour tirer sur la bobine de ton impression de lecture et codifier les verbes de parole dans ta traduction. Ainsi, le langage-cible se met au service de l'esprit du texte-source.

Dans *Autobiographie du rouge*, les interlocutrices que Géryon tient à distance ne font que « dire », la traduction littérale de « say », le verbe de parole le plus neutre qui soit. La répétition, qui va directement à l'encontre de la règle française tacite, met en exergue la

difficulté d'accès au personnage de Géryon. Tout le monde tente de communiquer avec lui, mais toujours d'une autre rive. Cependant, quand Géryon est touché par la parole de l'autre, quand le mot de l'autre entre en lui, quand le manque s'adoucit et la frontière se trouble, alors les verbes de parole se font émotifs, émouvants. Dans ces moments-là, tu veux marquer que la parole (et donc l'autre) influe sur l'intérieur de Géryon. En français, tant que Géryon aime Heraklès, Heraklès *sourit, chuchote, affirme, s'écrie*. Lorsque son ton est sobre, il *déclare* plutôt qu'il ne *dit*. La mère de Géryon aussi est une figure de l'amour : elle *lance* et *sourit* et *demande* et *explique*. D'autres personnages plus ponctuels ont aussi le pouvoir de frôler Géryon : lorsqu'il lui parle des Yazcamac, Ancash *murmure* ; pendant la conversation qui passionne Géryon, Lazer *soupire* et Géryon *souffle*. Ces incises, par contraste avec le « dire » mécanique, insufflent au dialogue une subtile émotionnalité, un retour à la familiarité française et littéraire qui élimine la distance.

À mesure que l'autobiographie avance, Heraklès et la mère de Géryon perdent tous les deux leur ascendant sur Géryon. Pour signifier leur éloignement, tu leur retires le privilège expressif de leur communication. La mère de Géryon revient au « dire » dès le poème IX. *Le temps et l'espace*, et Heraklès plus tard, avec XIX. *Du soi archaïque au soi fulgurant*, qui sonne le début de sa rupture avec Géryon. L'intimité se craquèle. Le « dit-il » communique discrètement que la voix d'Heraklès n'atteint plus Géryon ; elle rebondit sur ses limites. Des années après, lorsqu'ils se retrouvent en Argentine, même si Géryon chancelle au bord du désir, Heraklès est presque toujours cantonné au « dire », même si tu lui donnes aussi l'autorisation de « crier » de temps en temps, quand sa voix coupe et brise le lien indécis qui s'établit entre Géryon et Ancash. Malgré la tentation, Géryon sait qu'Heraklès n'est pas celui qu'il aimait des années plus tôt. Heraklès ne contribue plus activement au devenir de Géryon. Il n'est plus invité dans le secret de son intérieur. Leurs interactions sont douloureusement décousues, parsemées de microéchecs.

Le français a d'autres avantages. Comme il n'a pas d'affixes génitifs (par exemple, *Geryon's hands move*) tu peux utiliser les articles possessifs, plus discrets, quand tu veux marquer l'internalité (*ses mains bougent*), ou transformer le déterminant en complément du nom si tu veux creuser la distance (*les mains de Géryon bougent*). Tu fais aussi fondre le discours indirect en discours indirect libre et vice-versa, afin que la lectrice soit sans

arrêt rapprochée puis repoussée. Par exemple, comme Carson le fait ici et là en anglais, tu modules les structures sujet / verbe pour jouer sur la voix intérieure et l'incursion extérieure :

He supposed they would
soon throw him out. Could they tell from the angle of his body, from the way
his hand moved that he was writing in German not Spanish?
It was likely illegal. Geryon had been studying
German philosophy at college
for the past three years, the waiters doubtless knew this too. (p. 82)

En traduisant cette strophe littéralement, les indices de la dissonance sont trop légers, trop infimes :

Il supposait qu'ils le
le jetteraient bientôt dehors. Pouvaient-ils voir à cause de l'angle de son corps et le
mouvement
de sa main qu'il écrivait en Allemand pas en Espagnol ?
C'était sans doute illégal. Géryon étudiait
la philosophie allemande à l'université
ces trois dernières années, les serveurs le savaient sans doute aussi.

L'ouverture « il supposait », qui marquerait le discours indirect, n'a pas le temps de s'installer, car elle est immédiatement sapée par la question rhétorique. Le passé dilue le va-et-vient entre le présent-narré-au-passé (le malaise de Géryon) et le passé-dans-le-passé (ses études). Le prénom de Géryon en plein milieu de la strophe, cela dit, est déjà discordant. Par contre, si on met un peu tout ça en valeur :

Oh non – Géryon savait bien qu'ils finiraient
par le jeter dehors.
Comment ont-ils deviné qu'il écrivait en allemand plutôt qu'en espagnol ? Est-ce que
c'est l'angle
de son corps le mouvement de sa main ?

L'allemand est sûrement illégal. Géryon étudie la philosophie allemande à l'université depuis trois ans
et ça aussi les serveurs le savent c'est certain. (p. 286)

Dans cette version, le point de vue est confus et instable. Il tressaute entre intérieur et extérieur, entre narration interne et narration externe, de façon d'autant plus aiguë que la panique monte à l'intérieur de Géryon et lui fait perdre le contrôle qu'il a de ses propres frontières. « Oh non » est un indice d'oralité : tu es à l'intérieur. Mais la réaffirmation du sujet pensant, soulignée par le prénom plutôt que par le pronom personnel transparent « il », te jette dehors sans transition. *Géryon savait bien*. Qu'est-ce que Géryon fait ici ? Est-ce que ce n'était pas *toi*, Géryon, il y a deux minutes ? Mais si – le discours indirect libre revient presque aussitôt. Les deux questions rhétoriques, la familiarité du « Est-ce que », puis la panique essoufflée des réponses-questions (« est-ce que c'est l'angle de son corps le mouvement de sa main ? ») apposées sans virgule participent à réinstaurer le chaos de la voix intérieure. Elle s'efface cependant très vite : de nouveau, on reprend une narration externe. Le nom de « Géryon » réapparaît, donc ton œil est à l'extérieur de lui ; on parle sans aucune transition de son expérience universitaire, dont la lectrice ne savait rien jusque-là, ce qui signifie que ce vers a aussi une valeur d'exposition après une longue ellipse temporelle. Enfin, la dernière proposition, « ça aussi les serveurs le savent c'est certain » est positionné dans une sorte d'intermonde entre externe et interne : la familiarité du ton et le « c'est certain » subjectif pourraient rappeler la pensée de Géryon, si le contenu de la phrase n'était pas aussi risible. Ici, on a donc un commentaire externe, qui mimique la voix de Géryon, non plus pour créer l'intimité, mais pour creuser l'ironie distanciée de la narratrice externe, laquelle fait irruption de temps en temps dans le poème pour rire gentiment de son protagoniste.

Dans toute l'œuvre, tu prends garde à sauvegarder cette frontière qui bouge, qui se solidifie et s'assouplit selon l'état de Géryon. Tu le saisis aussi de cette façon, Géryon – en apprenant à lire ce qu'il ressent et en le recréant grâce aux outils de ton propre langage et de ton propre style. Cet équilibre fait partie du rouge ; quand l'extérieur et l'intérieur entrent en collision, pour un instant fugitif, la perspective de Géryon

s'enflamme. Le soi de Géryon grandit et change avec l'extérieur, à la rencontre de l'autre, et, par la traduction, à la rencontre de ta propre écriture. La subjectivité de Géryon, qui fait de son point de vue une expérience de lecture si exceptionnelle, est relative et relationnelle. Tu en fais activement partie, et plus activement encore si tu l'écris toi-même. *Autobiography of Red* parle de l'enrichissement de l'intersubjectif, et le démontre : quand Géryon t'ouvre l'accès à son intérieur, tu deviens sa partenaire, son interlocutrice, sa créatrice, tu deviens un peu Géryon tout en restant un peu toi – exactement comme en traduction. En traduisant le langage d'*Autobiography of Red*, qui verbalise le monde de Géryon, tu écris traductivement le personnage de Géryon, comme Carson le fait avec les figures qu'elle recrée dans ses ouvrages : l'autobiographie fait converger toutes ces voix en une seule.

2007.

MUSE OF TRANSLATION
par Rebecca Seiferle²⁵

“There is no muse of translation,” the translator reminds
as he struggles with Pindar’s victory odes, and what he means:
is that the imagery is overwhelming: the hissing of snakes
as Medusa’s sisters mourn her death, the baby Iamos
“lying on a bed of yellow and purple violets,” Heracles
with his baby hands strangling the two serpents sent
“to devour him on the day of his birth” so every translator
must beware of “rank transplantation.” Just imagine,
if one were to translate the line as “Forge your tongue
on the anvil of truth.” How ridiculous that admonition
to a king. Better to transpose to the vague modern,
though Pindar “perversely, from our point of view—often
seems to relish... the concrete image,” and it’s just
there that I think perhaps all being is translation; the child
I was at the kitchen table, translating my mother into
my father, my father into my mother; each one’s
“inviolable honey” becoming the “blameless venom”
of the other. So now I too prefer the naked tongue,
even pained and writing, caught in hammer and tongs,
flexed and torqued upon the anvil, until the metal
turns mercurial, quick, spilling into and out of
the shape of everything that is. For all day, while that pair
of grey-eyed serpents feeds the abandoned
child on honey, and the e-mail box fills with a multitude
of voices debating the distinctions of the hoaxes
of authorship—the pseudonym, the heteronym, all the masks
we can put on—I have trembled

translation
of thought

what you mean

something
about
gorgon

PÉRILS
TRAD

perspective

the translator's
desire for
ideal
language

polyphony

because of my tongue. Because it insisted
upon saying I love you. So it waits and waits for some word from you.
It's late in the afternoon when you finally reply and then to the quote
I sent to a list. I read obliquely, wondering
if I should hope because you say you're thinking
of Shakespeare's sonnets (the beloved and the lover's love)
or if I'm lost to the shadows you're going off to dispel
with a cup of coffee, that "best" at the end
of your letter, my allotment from now on. Is it too much love
or too little that I have translated into being? Oh by now
I'm mistyping forget your tongue upon the anvil
that the tongue itself has made.

*one's tongue
finds its voice
through the
word of
the beloved*

*You create
the love.
You create the
constraint.
You recreate
the beloved.*

Très vite, lorsque tu commences à enquêter sur les textes de Carson, tu es piquée parce qu'il y a d'épuré et de glissant dans son écriture. La confiance des débuts est d'une naïveté totale – après tout, Carson est une académique, elle sait ce qu'elle dit, elle est experte. Tu te laisses mener par le bout du nez, gentiment, docilement, jusqu'à ce que le sol du texte soudain cède sous tes pas. L'illusion glisse. Sous couvert de langage soigné et d'archétypes familiers rôde le danger du manque. Brutalement tu vois les gouffres camouflés sur le chemin. Carson n'est pas là pour te guider, pas vraiment. Elle te pousse en avant et s'en va. Tu as plusieurs options : esquivé l'obstacle, saute, ou trébuche.

Quand tu penses au rouge, tu penses au tableau de Cy Twombly, *Fifty Days at Iliam: The Fire that Consumes All Before It*. Il fait partie d'un cycle de dix tableaux, le cycle de la guerre de Troie. Twombly raconte les cinquante derniers jours de la guerre de Troie à travers des esquisses abstraites, chaotiques, colorées, jalonnées de mots griffonnés – Achille, son bouclier, sa colère, les Achéens, les Troyens, les dieux, la mort, la guerre. Leurs titres et leur ordre orientent la suggestion non figurative sans la brider. Sur l'immense toile presque blanche (mais pas tout à fait) de *The Fire that Consumes All Before It*, une grande nappe de rouges se répand de la droite vers la gauche : rouge brillant, rouge noir, rouge feu, rouge lumière, rouge viande. Tu peux voir le mouvement latéral de la nappe dans le crayonné des huiles et du graphite, et le mouvement vertical dans l'allègement graduel de la texture. Vers le bord inférieur les rouges sont des éclaboussures. Comme d'une plaie les traînées lourdes et visqueuses s'égouttent de haut en bas. En montant, néanmoins, les rouges s'allègent et se vaporisent : les contours s'embrument ; la flaque-plaie se mue en exhalaison, enfumée – le feu qui consume. Un blanc crème floue le blanc-toile et crée autour du brasier un halo de grâce, ou de chaleur, ou de lumière, ou de crasse. Sur le halo et dans un autre rouge, très légèrement au crayon, Twombly a gribouillé de sa griffe irrégulière « LIKE A FIRE THAT CONSUMES ALL BEFORE IT. » Le titre fait référence à Achille lorsqu'il retourne sur le champ de bataille après la mort de Patrocle – mais le nom d'Achille est précautionneusement tu, ici, alors qu'il revient souvent dans les autres tableaux du cycle. Face à la toile tu peux penser les rouges comme la figuration d'Achille – comme sa fureur – mais aussi comme l'immédiateté de la souffrance – comme les conséquences sanguinaires de sa

violence – comme la brutalité de son duel avec Hector – comme la prolepse de la chute de Troie – comme la guerre de Troie toute entière, déchaînée par les pulsions rouges de l’avidité, de la possession, de la fureur, de la véhémence, et les mécanismes du destin. Twombly est un peintre de l’évocation : il t’offre un paradigme, mais ne le résout pas ni ne l’enferme.

Roland Barthes, dans son essai sur Cy Twombly²⁶, écrit que l’évocation est le plaisir de consommer l’absence. C’est une caractéristique inhérente du désir. Les œuvres de Carson ont le même sortilège. L’évocation t’emmène dans les couloirs dédaléens de ton propre esprit. L’allusion reste intangible, au seuil de l’échappée, mais elle ouvre un prisme trichroïque de potentialités fugitives. Le plaisir de l’évocation est le plaisir d’être dans le désir. À chacune de tes lectures d’*Autobiography of Red*, l’évocation pétille différemment, parce que le mot ne fixe pas tout à fait : il *provoque*.

Il faut parler un peu de l’évocation. L’évocation est partout dans *Autobiography of Red*, mais elle n’est jamais plus évidente que dans les fragments pseudo-traduits de Stésichore, placés avant la *Romance*. Les pseudo-fragments sont présentés en annexe, avant le texte, comme une introduction : c’est-à-dire qu’ils font semblant d’aider la lectrice à conceptualiser la réécriture qui suit. Cela dit, comme ils sont plus hermétiques que l’histoire du Géryon moderne, il s’agit moins de conceptualiser que d’ensemencer un réseau d’indices et de parallèles qui seront ensuite repris discrètement dans le poème narratif. Par exemple *Geryon’s Weekend* :

VII. GERYON’S WEEKEND

Later well later they left the bar went back to the centaur’s
Place the centaur had a cup made out of a skull Holding three
Measures of wine Holding it he drank Come over here you can
Bring your drink if you’re afraid to come alone The centaur
Patted the sofa beside him Reddish yellow small alive animal
Not a bee moved up Geryon’s spine on the inside (p. 11)

Dans cet extrait, l'évocation est irrésistible. Le poème traîne avec lui le choc de la contemporanéité – *the bar, the sofa, the weekend*, parfaitement inattendus dans un texte qui se targue d'être une traduction de poésie antique. Carson déforme l'idée rigide que l'on se fait du classique et balaie les repères temporels, géographiques, sociaux et sémantiques. Rigidifier le temps est insensé, chez Carson : tout existe au présent. Carson ramène *La Géryonide* dans son présent. Elle refuse d'offrir à sa lectrice des béquilles référentielles : pas d'heure, pas de nom pour le Centaure. Le trouble s'installe. Tout peut arriver. D'autres éléments, plus discrets, placent le poème au seuil de l'incohérence : le centaure, dont la partie inférieure devrait être équine, peut s'asseoir sur le sofa. Son verre-crâne, malgré la contemporanéité du récit, est accepté sans sourciller. La syntaxe, dénuée de ponctuation, est un embrouillamini de majuscules parfois utiles pour comprendre la phrase, parfois chaotiques.

Le poème lui-même est techniquement une évocation : il évoque *La Géryonide* sans en être pour autant une traduction. Ainsi, ce poème est potentiellement inspiré des *Deipnosophistes*, dans lesquelles Athénée de Naucratis met en scène Stésichore en train de relater un épisode de *La Géryonide* :

taking the bowl-cup with the capacity of three flagons [Herakles] drank it, holding it to his lips—the bowl-cup which Pholus had mixed and handed to him²⁷.

Ici, Pholos le centaure, ami d'Heraklès, l'accueille et le loge avant qu'Heraklès n'effectue son quatrième travail (capturer le sanglier d'Érymanthe). On reconnaît le centaure et la coupe, mais Heraklès se substitue à Géryon. Dans certains mythes, une des flèches d'Heraklès, empoisonnée au venin de l'Hydre de Lerne, entraîne involontairement la mort de Pholos, qui se blesse sur sa pointe. Thématiquement, Pholos et Géryon sont liés dans une sorte de triangle macabre par la flèche d'Heraklès. Avec *Geryon's Weekend*, Carson fait entrer Éros dans l'équation.

Plus souplement, on peut rapprocher *Geryon's Weekend* à d'autres fragments de *La Géryonide*. Par exemple, à la sensualité alarmante du fragment 9, dont la partialité permet une interprétation sans doute plus érotique qu'elle ne le serait si la strophe était complète,

avec la polysémie de « quiver » (le carquois *ou* le frémissement) associée par sa proximité fortuite à « heart » :

head... **quiver**...; the man once...; ... **heart**...²⁸

Ici, grâce au hasard des déchirements du papyrus, une scène ambiguë surgit. L'assaut suggéré semble à la fois belliqueux et troublant. Et ce sont ces bribes familières, retrouvées ici et là dans ce qu'il reste de *La Géryonide* de Stésichore, qui te font penser que Carson, quoique sans traduire formellement le texte-source, l'a utilisé comme tremplin pour écrire ses propres pseudo-fragments. Les interstices creusés par le temps forment un espace vide où l'imagination peut s'épanouir. Et la création est toujours mieux éperonnée de cette façon, n'est-ce pas ? Avec la consommation d'une œuvre qui ne t'appartient pas, mais te donne l'élan nécessaire pour la dépasser. Comme l'écrit Kate Briggs dans son essai sur la traduction, « I write because I have read²⁹. »

De fait, comme le fragment 9, *Geryon's Weekend* évoque lui aussi un trouble aussi dangereux que sexuel. Si on y regarde de plus près...:

VII. GERYON'S WEEKEND

Later well later they left the bar went back to the **centaur's**
Place the **centaur** had a cup made out of a skull Holding three
Measures of wine **Holding** it he drank **Come** over here you can
Bring your drink if you're afraid to **come** alone The centaur
Patted the sofa beside him Reddish yellow small alive animal
Not a bee moved up Geryon's spine on the inside (p. 11)

Le poème est distinctement érotique. La séduction commence avec le contexte, dont les marqueurs contemporains dressent, par le pouvoir de l'évocation, une scène archétypale. Géryon et le Centaure semblent s'être rencontrés au bar, et « later well later » (donc la nuit ?), ils rentrent chez le Centaure (*on va chez toi ?*). Le centaure tapote le sofa, un geste suggestif. Le poème évoque la lente, **rouge** trépidation qui précède le coup d'un soir. Peut-être. Ou peut-être pas. Il n'y a pas de confirmation dans les poèmes suivants : les fragments de Stésichore sont des saynètes sans résolution. Ils proposent mais ne se

prononcent pas. En tout cas, tu lis la sensualité dans la récurrence des consonnes sourdes, dentales, palatales – le « b », le « k », le « t », comme un murmure velouté, suggérant la bouche, la langue, les dents. La répétition résonne comme des points de chaleur : *centaur... centaur...*, *holding... holding...*, *come... come...*, prégnants de double-sens. « Holding », ici « tenir », évoque aussi *êtreindre* ; « come », ici « venir », évoque aussi *jouir*. Tous deux sont rythmés par ces phrases courtes dont le début et la fin s'entremêlent, assouplies par l'utilisation trompeuse des majuscules. Chaque enjambement sépare les unités sémantiques et suspend la lecture alors que le sens est en train de se construire : d'abord entre le génitif et son objet (Centaur's / Place), puis entre le chiffre et sa mesure (Three / Measures), puis entre le verbe modal et son infinitif associé (Can / Bring), puis entre le sujet et son verbe (centaur / patted). Dans ce moment de vertige syntaxique, la lecture évoque tout ce qui *pourrait* t'attendre à la ligne suivante. L'évocation ici est utilisée à sa fin barthésienne : celle de faire monter le désir-plaisir de l'érotisme.

Pendant la rédaction d'*Autobiographie du rouge*, la difficulté d'écrire le désir en français revient souvent. Tu t'aperçois de ton rapport très différent à l'une et l'autre langue. À ton oreille, l'anglais évoque mieux la sensualité, la séduction et l'érotisme, du moins tels que tu aimes les réfléchir stylistiquement. Il te semble plus fluide, plus ouvert. Souvent tu le penses aquatique, à l'opposé du français si lithique. Tu te demandes si cette impression est réellement fondée sur ses attributs linguistiques (la mélodie, la grammaire, leurs significations), ou si tu ressens pour l'anglais une attraction idéalisée parce qu'il t'échappera toujours plus que le français. L'anglais comme insaisissable, puisqu'il n'est pas ta langue maternelle – moins familier, donc mieux désiré, donc nécessairement plus à même de te faire sentir et de te véhiculer Éros.

La syntaxe hiérarchisée du français, ses « r » plus sévères, le cadre rigide dans lequel les éléments de la phrase bougent moins volontiers, toutes ces caractéristiques linguistiques peuvent embarrasser le frisson érotique. Et puis, il y a plus de mots en français qu'en anglais – c'est peut-être pour cela qu'il est plus difficile aussi de les rendre souples ; ils sont plus exacts, moins polysémiques. C'est particulièrement vrai lorsqu'on écrit le sexe. Quand il n'est pas volontairement cru (c'est-à-dire moins intéressé par Éros

que par son immédiate gratification, puisqu'Éros est une suggestion plutôt qu'une démonstration), le français peut avoir facilement recours à une précision un peu hygiénique. L'autre solution, ce sont les conventions de la romance : dans ce cas, on sape le réalisme sexuel en cachant l'anatomique derrière des métaphores fleuries dont l'ornementation étouffante a, finalement, tout aussi peu d'intérêt qu'un vocabulaire aseptisé ou vulgaire. Dans toutes ces stratégies, une chose revient : il n'y a pas assez d'espace où la lectrice peut s'insérer. Comme l'écrit Rebecca Lindenberg :

Good imagery is not good because it is surgically precise in the accuracy of its description; it is good because at the same time that it draws us a picture, it awakens a mood or a feeling or an idea. Prose, or journalistic language, as the poet Stéphane Mallarmé calls it, describes; poetic language evokes³⁰.

L'anglais, à ton oreille subjective et étrangère, *évoque* souvent comme un langage intrinsèquement poétique. Dans *Geryon's Weekend* également, le langage de Carson n'est ni froid, ni précieux – il ne décrit pas, il évoque. Il a ce qu'elle appelait « a fragile heat³¹ » dans sa traduction des fragments de Sappho. Tu aimerais bien qu'en français aussi cette chaleur fragile y monte pas à pas, des reins jusqu'à la nuque. Alors tu malmènes la syntaxe traditionnelle française afin qu'elle se déroule à travers la strophe sans à-coups, dans un long courant de mots glissants :

VII. LE WEEK-END DE GÉRYON

Bien plus tard en quittant le bar Géryon viens prendre un dernier verre **chez**
Le Centaure **avait** un calice creusé dans un crâne **Dans le calice** presque un
Litre de vin **Dans sa grande main** le calice il avala une goulée puis Viens
plus près tu peux Emmener ton verre si tu as peur de venir tout seul Le Centaure
Tapota le canapé Géryon **plus près tout près Rouge-âtre** un petit animal **brûlant**
Bouillant au creux de son **échine** pas une **abeille** grimpa vertèbre par vertèbre
(p. 203)

Dans *Autobiography of Red* il y a une image que tu trouves parfaite, exactement placée, exactement rythmée : Géryon regarde Heraklès, et son désir est décrit en deux mots – « magma rising »³². C'est cette viscosité-là que tu vises ici : une montée lente et

brûlante, épaisse, lourde, opaque, rouge. Tu reprends les enjambements erratiques qui font monter l'anticipation de Géryon et de la lectrice (chez / le centaure ; presque/un / litre ; viens / plus près), et, comme une sorte d'ouroboros syntaxique, tu fluidifies les phrases les unes dans les autres. Ainsi, le premier « Centaure », à la deuxième ligne, est à la fois le complément de la préposition « chez » et le sujet du verbe « avait » au vers suivant. Plutôt que les verbes, tu répètes des propositions et des constructions : dès la deuxième ligne, les « dans » successifs (dans un crâne, dans le calice, dans sa main) figurent le mouvement du regard de Géryon pendant qu'il observe, qu'il boit des yeux. La désorientation de la proposition principale répond à la désorientation de Géryon : la fièvre monte, Géryon retient son souffle. On ne sait plus où la phrase commence, où elle finit, si elle va finir. Elle se rompt net à la ligne 4, quand la syntaxe reprend ses droits avec « il avala une goulée », facile à digérer après l'énumération fébrile des deux premiers vers. Cette phrase-ci est furtive, immédiatement chassée par l'enjambement et le « puis » qui introduisent le discours direct. Elle est furtive car elle est un peu timide : le regard de Géryon ne s'attarde pas sur la bouche du Centaure trop longtemps, de peur qu'elle évoque trop d'images. Après tout, le Centaure avale une gorgée de vin, l'attribut fétiche du dieu de l'extase, Dionysos. Comme le *come* en anglais, « avaler » est un verbe anodin, mais lourd de potentialités – la menace de la dévoration, le fantasme de la fellation.

En anglais comme en français, la parole se mêle à la description sans autre signaux typographiques que la majuscule : « Come over here you can » / « Viens plus près tu peux ». Cependant, rester trop près de la pureté resserrée de Carson ne fait qu'augmenter la froideur du français. Alors, pour suggérer le trouble de Géryon (la conscience aigüe de son corps et de celui du Centaure, le va-et-vient, le crescendo), tu travailles la cadence de la strophe – les sons, les rythmes binaires. « Bien plus tard » (ligne 1) fait écho par parallélisme, assonances et allitérations à « Viens plus près » (ligne 3), lui-même répété avec plus d'émoi quand Géryon obéit à l'injonction : « plus près tout près » (ligne 5). « Plus près tout près » ouvre le dernier tremblement, l'acmé du poème. Au même vers, le mot « rougeâtre » est déboîté afin de mettre en valeur le rouge omniprésent dans le texte, et le flamboiement du désir (qui s'embrase comme dans un « âtre »). Le tiret est un clin d'œil typographique : il figure la tension d'Éros, qui existe *entre* l'union et la séparation

des amants. Les sens ensuite prennent le dessus et tournoient de récurrence en récurrence : l'association brûlant / bouillant / abeille réunissent des sons équivoques, suggérant toute à la fois la bouche et le baiser (b - b - b), mais aussi le tressaillement, en évoluant du [l] (brûlant) au pétillant [j] (bouillant, abeille), deux sons portés par la lettre « l » qui commence seule dans *brûlant* puis se dédouble, elle-même couplée dans *bouillant* et *abeille*.

La douce-amertume du désir est contenue dans ces mots qui sont à la fois promesses et menaces. « Brûlant » comme l'amante qui, en proie au désir, fond sous l'assaut d'Éros ; « bouillant » comme le sang qui frissonne sous la chair. Techniquement, tous deux sont des ajouts dans ta traduction, inclus pour leur effet poétique – mais ils sont aussi, très consciemment, un résultat du tremplin traductif, inspiré par la fidélité à l'esprit du corpus carsonien. Ils suggèrent et sont inspirés par le désir tel que Carson l'écrit, l'étudie et le conçoit. Les Anciens décrivaient l'assaut d'Éros comme d'une expérience périlleuse, qui consume, pique, empoisonne, ou fait fondre. Par exemple ici, lorsque Carson traduit et analyse Pindare dans *Eros the Bittersweet* :

... but I am like the wax of **sacred bees**
like wax as the **heat** bites in:
I **melt** whenever I look at the fresh limbs of boys³³.

On voit que Pindare aussi place la brûlure et l'abeille au cœur du désir. L'abeille, chez les Grecs, est le symbole double de la piqûre du manque et de la douceur du miel. Elle est également dotée du dard Éros-Thanatos qui mène à sa perte si elle transgresse la chair, un motif qu'on retrouve dans le glissement du mythe de Géryon tel que Carson l'opère entre les pseudo-fragments et sa réécriture (Heraklès, au lieu de tuer Géryon, le tourmente par amour). Néanmoins, dans *Geryon's Weekend*, l'animal qui torture Géryon n'est « pas une abeille / not a bee » : le danger de la piqûre est suggéré, mais il n'y aura pas de transgression. À la fin du fragment, le « c » dental du « creux » fond et s'adoucit dans le second « c » du vers, le son soyeux [j] de l'échine. « Au creux de son échine », le rythme du poème et du désir monte, une ascension mise en valeur par la répétition

« vertèbre par vertèbre », qui évoque la montée d'un escalier, marche par marche. Le poème s'interrompt là, suspendu dans le mouvement d'Éros.

Il y a beaucoup d'intentions au moment de l'écriture. Tu ne sais pas si cette analyse se reflète en dehors de ton propre regard, ni si tu parviens à évoquer l'érotisme comme tu l'as réfléchi. Mais quoi qu'il en soit, *Geryon's Weekend* illustre ce que traduire Carson t'inculque : réfléchir différemment à ce que le mot peut faire.

Les œuvres de Carson, avec leur voix propre, ont la netteté aiguisée d'un rasoir. Leur beauté est ascétique. L'équilibre du récit relève autant de l'absence que de la présence. La première fois que tu la lis, ce n'est pas nécessairement à la couleur rouge que tu rapprocherais sa voix. Cependant, Derek Jarman écrit quelque chose qui te persuade du contraire :

Red is rare in the landscape. It gains its strength through its absence³⁴.

Le rouge de Carson est infiniment puissant de son silence.

Ce n'est pas ton premier réflexe d'écriture, et ce n'est pas non plus avec ce genre de lectures que tu as appris la littérature. Impulsivement, tu as plutôt recours au foisonnement. À une autre époque, tu avais tendance à penser que l'empilement terminologique était plus ouvert que l'ascétisme : une façon d'instiller un peu de chaos et de fluidité dans un texte. Une forme de vie et d'éparpillement. Il te semblait logique (mathématique !) de déduire qu'un style chamarré, en utilisant plus de mots, signifiait nécessairement plus de choses.

Alors quand tu te prépares à véhiculer l'absence-présence d'une écriture diaphane comme celle de Carson, un paradoxe apparaît. Traduire Carson exige de s'essayer consciemment à la retenue. En contrastant ton réflexe premier et la contrainte traductive, tu comprends un de tes mécanismes d'écriture : la tendance à l'énumération, et ton faible pour les rythmes ternaires, et le plaisir de multiplier les synonymes pour mieux mettre en exergue leurs nuances. Le paradoxe est là : soudain tu t'aperçois qu'empiler les mots les uns sur les autres, trouver leurs substituts, ajouter des équivalents, ajuster la phrase afin

qu'elle véhicule chaque strate de ce que tu aimerais qu'elle dise – comme tu le fais à cet instant précis –, c'est tenter d'exercer en vain un contrôle absolu sur le sens. Plus simplement : plus tu en dis, et moins tu laisses dans le texte la place pour l'évocation subjective. Le foisonnement guide la lecture sur un chemin rigidement tracé.

Tiens, regarde-toi. Lorsque tu expliques et analyses et clarifies, tu ajoutes, tu ajoutes, non pas pour ouvrir le sens, mais pour le resserrer. Il ne faudrait pas que ta lectrice se trompe sur ce que tu *veux* dire. Mot-brique par mot-brique tu ériges une lourde forteresse de clarté. L'accumulation, en liant les mots entre eux, efface une part d'ambiguïté. C'est utile pour l'académique, mais moins pour le langage poétique. Tu es d'accord avec Lyn Hejinian lorsqu'elle écrit :

[poetry] is not knowledge in the strictest sense; it is, rather, acknowledgement [of openness]—and that constitutes a sort of unknowing³⁵.

En traduction, la pulsion se complique. Le sens passe d'une langue à l'autre, d'un fait de langue à l'autre. En tant que lectrice, tu comprends un sens particulier, proposé par un réseau de références intrinsèquement différent de celui de ta langue maternelle, et que tu interprètes aussi selon ton propre positionnement – empirique, idéologique, culturel. Quand tu passes à l'étape de l'écriture, en tant que traductrice, tu as toujours un élan spontané de clarification – donc d'empilement. Pourquoi ? Peut-être pour prouver que *oui*, tu as bien compris le texte. Peut-être pour obéir aux devoirs de la passeuse de sens, qui ne peut pas laisser ses lectrices dans l'hermétisme si son premier rôle est celui de faire comprendre. Parce qu'on t'a inculqué d'abord le mythe d'une signification unique, et qu'il est difficile parfois de t'extirper de ces premières leçons. Parce que tu ne penses pas avoir autant de liberté sur l'ouverture sémantique d'un texte s'il ne t'appartient pas tout à fait. Sûrement un peu de tout ça à la fois.

La traduction est une création plus contraignante que l'écriture strictement auctoriale, en cela qu'elle s'opère dans l'interaction plutôt que dans un mouvement de production perçue comme individuelle. Bien sûr, ton interprétation du texte-source est subjective, et le contrôle que tu as sur le mot est illusoire ; mais cela n'apaise pas pour autant l'angoisse

de la fidélité, qui se manifeste par le besoin de contrôler le message. Tu veux maîtriser le sens perçu afin de le recréer à son plus *exact* dans la langue-cible. Mais qu'est-ce que cela veut dire, exact ? Est-ce que tu crois vraiment que tu as compris le texte *exactement* comme il devait l'être ? Est-ce que tu crois vraiment que tu vas écrire le texte *exactement* comme il devrait l'être ?

Au début de ce projet, sans doute, car ton premier jet est plein de synonymes mis à la suite, comme une note de bas de page pour la traductrice que tu seras dans quelques mois, au jet suivant. Tu éclaircis et resserres la signification. Tu veux garder une poigne de fer sur ce que le mot semble vouloir dire. Tu comprendras plus tard que cette poigne de fer est insoutenable, une fermeture du texte, un verrou qu'il faut absolument faire sauter.

Quelque chose d'intéressant : si les œuvres auctoriales de Carson se définissent toutes par le style épuré, polyphone et polysémique que l'on retrouve dans *Autobiography of Red*, ses premières traductions, elles, sont plus volubiles. La lecture est plus facile et plus franche, les répétitions sont nombreuses. Prenons *Electra*, publié en 2001. Par rapport à la traduction interventionniste des lamentations de Cassandra dans son *Agamemnon*, analysée à la page 75, et datant de 2010, voici comment Carson traduit les lamentations d'Électre dix ans plus tôt :

O holy light!
And equal air shaped on the world —
you hear my songs,
you hear the blows fall.
You know the blood runs
when night sinks away.
All night I watch.
All night I mourn,
in this bed that I hate in this house I detest.
How many times can a heart break?
Oh father,
it was not killer Ares
who opened his arms
in some foreign land

to welcome you.
But my own mother and her lover Aegisthus:
those two good woodsmen
took an axe and split you down like an oak.
No pity for these things,
there is no pity
but mine,
oh father,
for the pity of your butchering rawblood death.
Never
will I leave off lamenting,
never. No.
As long as the stars sweep through heaven.
As long as I look on this daylight.
No.
Like the nightingale who lost her child
I will stand in his doorway
and call on his name.
Make them all hear.
Make this house echo.
O Hades!
Persephone!
Hermes of hell!
Furies, I call you!
Who watch
when lives are murdered.
Who watch when loves betray.
Come! Help me! Strike back!
Strike back for my father murdered!
And send my brother to me³⁶.

Dans cette traduction-ci, contrairement à celle d'*Agamemnon*, la ligne n'est pas déchaussée pour obscurer le sens, et le cri de douleur est traduit plutôt que sauvegardé (donc étrangéisé) sous la forme des pleurs grecs. Le monologue est poétique, mais ne se veut pas hermétique. Dans *Agamemnon*, Carson jouait avec le format et les onomatopées pour déconstruire le langage et amener dans la réplique le chaos du silence. Ici, avec

Electra, l'émotion passe encore *par* le mot : le texte prend le temps de préciser les sentiments d'Électre, notamment grâce à des parallélismes qui te rappellent tes propres réflexes de foisonnement : « All night I watch. / All night I mourn » ; « no pity... / no pity but mine / for the pity... », « who watch... / who watch... ». La prolifération des marqueurs d'oralité, qui, sans rendre la syntaxe plus difficile à absorber, participe néanmoins au naturel du monologue et à sa mélodie (« Oh father » et « No ») cadencent la strophe. Bien sûr, ces différences sont le produit du frottement des voix, d'une part – *Agamemnon* est une traduction d'Échyle, *Electra* de Sophocle. Ce que tu lis, ce n'est pas exactement Carson, c'est Carson qui se confronte à un autre auteur et construit une écriture autour de nouvelles contraintes. Mais il y aussi, peut-être, un désir de contrôle, directement né d'une angoisse éthique, et qui se délite petit à petit au cours de sa carrière – ou du moins se transforme. Par exemple, et même si les deux pièces sont toutes les deux d'Euripide, sa version écrite d'Hécube (*Hekabe*) en 2006 est un effort de traduction formelle, très différent de *The Trojan Women: A Comic*, qui, cette fois en 2021, propose une version transcréative où les *Troyennes* d'Euripide est réécrite, modernisée, découpée, et illustrée. Il faut dire que le statut de Carson n'est pas le même : en 2021, elle est célébrée pour ses expérimentations, que l'on attend et que l'on commande. Elle a derrière elle une flopée de projets dont elle a tiré des leçons. Elle n'est plus traductrice-ombre, traductrice-académique, comme elle l'était en 2000. Son soi-écrivain a évolué. Avec la libération de sa pratique, la place que prend sa voix auctoriale croît au sein de ses traductions ; et par conséquent la place aussi du silence. Son *Bakkhai*, en 2017, n'est plus sous-titré comme une « traduction », mais comme « a new version by Anne Carson³⁷ », et si ses notes de traductrice étaient bavardes auparavant (elle préface chaque pièce d'une courte explication dans *Grief Lessons*, en 2006, et avait même ajouté ses notes créatives à la fin de *If Not, Winter, Fragments of Sappho*, en 2002), la note de traduction qui ouvre *Bakkhai* n'est qu'un poème épuré, sans contextualisation, qui ne parle de la pièce que de façon oblique. Ainsi, le contrôle-foisonnement, paradoxalement timide malgré l'espace qu'il occupait sur la page, disparaît petit à petit, à mesure que Carson gagne en expérience, en liberté créative et en célébrité. Le mot se clairsème, la forme se craquèle et bouge sur la page. Carson répond à ce qu'écrivait Lyn Hejinian dans *The Rejection of Closure* :

In the gap between what one wants to say (or what one perceives there is to say) and what one can say (what is sayable), words provide for a collaboration and a desertion. We delight in our sensuous involvement with the materials of language, we long to join words to the world—to close the gap between ourselves and things – and we suffer from doubt and anxiety from our inability to do so³⁸.

C'est un fait maintenant établi : l'échec du langage torture Géryon, mais ne l'empêche pas d'écrire. Idem pour Carson : c'est justement l'échec du langage qui prompte la poursuite créative, car si la signification idéale ne peut pas être atteinte, elle peut au moins être évoquée. Pour cela, son meilleur allié, c'est le non-dit. Traduire Carson ne t'apprend pas seulement à débusquer ce que tu ne contrôlais pas dans le mot, pas seulement tout ce qu'il y a de désirable dans ce mot incontrôlé – elle t'apprend aussi tout ce que sait *dire* le silence.

Dans *The Argonauts*, Maggie Nelson mentionne le style épuré de Carson. Son commentaire te met la puce à l'oreille. Elle écrit :

But the more I thought about [Anne Carson's] brackets, the more they bugged me. They seemed to make a fetish of the unsaid, rather than simply letting it be contained in the sayable³⁹.

Si Carson *makes a fetish of the unsaid*, il faut savoir que Nelson, elle, *makes a fetish of oversharing*. Carson écrit avec un certain ascétisme – elle amène à la substance par le chemin de l'abstraction. Nelson suit le chemin inverse : elle commence avec le concret pour arriver à l'idéal. Son écriture est crue, orale, sensible, intime, intimiste. Le silence la met mal à l'aise car il ressemble à la dissimulation (et dans le cas de Carson, elle a raison – la dissimulation est une des armes d'Éros, après tout), et la dissimulation ressemble à la malhonnêteté. Pour Nelson, le mot en dit suffisamment :

I had spent a lifetime devoted to Wittgenstein's idea that the inexpressible is contained—inexpressibly—in the the expressed. [...] Its paradox is, quite literally, why I write, or how I feel able to keep writing. For it doesn't feed or

exalt any angst one may feel about the incapacity to express, in words, that which eludes them. It doesn't punish what can be said for what, by definition, it cannot be. Nor does it ham it up by miming a constricted throat: Lo, what I would say, were words good enough. Words are good enough⁴⁰.

Nelson, ici, cite les *Investigations Philosophiques* de Wittgenstein, dans lesquelles Wittgenstein a déjà mis de côté l'idéologie d'un langage idéal – que Nelson aussi réfute. Dans son *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein différencie le langage ordinaire et le langage idéal (mystique, idéologique). Le langage ordinaire se construit sur le monde factuel et en retour l'exprime. Le langage idéal permettrait d'exprimer ce qui existe en dehors du monde factuel. Armés du langage ordinaire, mais emplis du sentiment de ce qu'il y a d'ineffable au-delà des limites du monde, nous essayerions en vain de dire l'indicible. Le mot ordinaire, donc, contient plus ce que ce qu'il est, car il contient la connaissance d'un extérieur ; mais il n'en reste pas moins qu'il ne se suffit pas à lui-même, puisqu'il n'est pas capable d'exprimer cet extérieur.

Nelson et Wittgenstein en viennent à rejeter cette conception abstraite du langage. Cependant, elle est très intéressante si on la met en relation avec la collaboration-désertion du langage telle qu'Hejinian et Carson la décrivent et la pratiquent, car c'est là que le silence entre en scène. Si Carson « fétichise » le silence, dans l'écriture, dans la typographie, dans la façon dont elle développe ses argumentaires en y tissant des omissions, ce n'est pas parce qu'elle mésestime le pouvoir du mot ; c'est parce que dans le silence il y a l'idéal inexprimable qui manque au mot, et qui, allié à lui, peut le grandir. Carson est fascinée par le besoin qu'ont les mystiques de « faire de la place pour Dieu ». Elle traite le texte de la même façon. Elle fait de la place pour ce qui *manque* au langage. C'est cet espace qui aiguise le désir et la signification. Dans le silence, tu as la place de songer à tout ce que le mot dit, à tout ce qu'il ne dit pas, et à tout ce qui existe au-delà du monde que contient déjà le mot. Tu t'arrêtes, tu respires. Le silence n'est pas *vide* : il interagit avec le mot pour qu'ensemble ils s'élèvent. C'est tout proche d'un sentiment décrit par Simone Weil, dont les travaux ont beaucoup influencé l'écriture de Carson :

Parfois les premiers mots déjà arrachent ma pensée à mon corps et la transportent en un lieu hors de l'espace d'où il n'y a ni perspective ni point de vue. L'espace s'ouvre. L'infinité de l'espace ordinaire de la perception est remplacée par une infinité à la deuxième ou quelquefois troisième puissance. En même temps cette infinité d'infinité s'emplit de part en part de silence, un silence qui n'est pas une absence de son, qui est l'objet d'une sensation positive, plus positive que celle d'un son. Les bruits, s'il y en a, ne me parviennent qu'après avoir traversé ce silence⁴¹.

Ainsi, le silence exprime. Sa collaboration avec le mot augmente son pouvoir évocateur ; seul, il irradie de sa propre signifiante. Opter pour le silence dans les confins traditionnellement verbaux d'un texte est un choix de communication subversif. Agamben clarifie ce paradoxe dans son *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* :

[It is not that] the nonlinguistic is inaccessible to man, but simply that man can never reach it in the form of a nonrelational and ineffable presupposition, since the nonlinguistic is only ever to be found in language itself⁴².

Ainsi, chez Carson, l'inexprimable n'est pas hors du langage, il est avec lui. Il faut placer le silence au centre de l'expression, car il est la seule façon de véhiculer l'indicible, justement dans son rapport au langage.

Carson admire par exemple la poésie de Celan, qui est marquée par le silence. Dans *Economy of the Unlost*, elle traduit certains de ses poèmes les plus dépouillés et commente leur pouvoir. Incidemment, *Economy of the Unlost*, en 1999, c'est aussi le moment où elle travaille sur sa retraduction plus épurée des fragments de Sappho – qu'elle avait traduite auparavant pour sa thèse et pour *Eros the Bittersweet*, respectivement en 1988 et 1996, mais qu'elle retravaille pour *If Not, Winter* publié en 2002. Le silence est intrinsèque dans les fragments de Sappho : le temps a fait taire des pans entiers de poèmes en les oblitérant. La stratégie d'*If Not, Winter*, c'est de mettre en scène ce silence pour le faire signifier. C'est là qu'apparaissent les crochets que Maggie Nelson regardait avec méfiance.

Tu aimes supputer qu'étudier et traduire Celan pour *Economy of the Unlost* a aiguisé le rapport de Carson au silence et influer sur sa nouvelle version de Sappho – que le dialogue des deux projets fait montre de l'apprentissage transformatif inhérent à l'acte traductif. Les analyses de la poésie de Celan dans *Economy of the Unlost* sont particulièrement significatives, justement parce qu'elles ne reposent pas sur les mots :

This poem works like a mesh. In it you see an eye behind bars and a glance that gets through. You look down the glance and see deeper, inside the eye, to an iris that swims there, to a splinter that smokes there, and to a conjecture (from light) of the presence of soul⁴³.

Dans ce commentaire, Carson ne cite aucun vers. Elle interprète le *ressenti* du silence de Celan, lequel devient sien en cela qu'il lui laisse l'espace d'exprimer son propre indicible. Elle parle de l'acte d'interprétation, mais pas de sa cible : c'est la direction de l'œil, la possibilité de lecture, l'angle de la lumière qui l'occupent. Elle ne tente pas de décrire l'âme qu'elle dit entrevoir ; elle note simplement la suggestion de sa présence : « a conjecture (from light) of the presence of the soul. » L'acte de la révélation est expliqué, mais la révélation n'est pas verbalisée, car elle en serait immédiatement restreinte. C'est de cette façon aussi que Géryon exprimera les révélations qu'il rencontre dans son autobiographie.

Le silence est un des mystères de Carson. Il active le désir. Il est prégnant de l'indicible. Dans le silence carsonien, tu ne peux peut-être pas atteindre l'idéal de ce qui pourrait être dit, ni de ce qu'elle a voulu dire, mais tu fais face au vertige des possibles. Chaque mot est projeté, écartelé. Chaque lecture est une surlecture. Chaque écriture renferme une sous-écriture. Traduire *Autobiography of Red* signifie lutter contre l'envie de combler le silence quand le silence parle pour lui-même.

Ainsi, traduire Carson t'inculque un état de constant qui-vive. Avec elle, tu apprends à regarder le mot et *l'absence* du mot comme à travers un œil de mouche, tout plein de facettes disparates. En recréant son texte, tu cherches à la fois à catalyser l'interprétation subjective, et à lui laisser l'espace de se répandre, de se propager. Ta propre

interprétation s'insère nécessairement dans cette réécriture : tu es d'avis (ou du moins, tu *essaies* d'être d'avis, même à propos de ton propre travail) qu'elle enrichit la version-cible. Mais l'interprétation ne peut enrichir que si elle continue de soutenir l'ouverture du texte. La traduction ne doit pas être une simplification, une clarification ; le foisonnement, s'il fait surface, ne doit jamais être mis au service du contrôle de la signification. Le texte-cible ne doit pas répondre aux mystères du texte-source.

La traduction se place à l'intersection entre pratique et théorie : au fur et à mesure de sa mise en pratique, elle nuance et informe plus avant le rapport herméneutique déjà engagé. Elle est à la fois art et apprentissage. La traductrice aborde un texte avec sa propre voix, sa propre plume, ses réflexes linguistiques, ses techniques favorites, ses habitudes, développés à travers ses travaux, ses influences, ses pratiques de création – tout cela forme son soi écrivant. En confrontant son soi écrivant à un autre, il y a transformation.

Il y a bien sûr une différence entre la traduction idéale – celle que tu effectues par goût, sans pression extérieure – et la traduction-profession, régie par des besoins concrets (les tiens, ceux de l'éditrice, ceux de la lectrice). Souvent, ces deux traductions ne coïncident pas. Dans ton travail de traductrice, on t'envoie un roman, et tu n'es pas investie de la même façon dans sa traduction que tu ne l'es dans celles que tu choisis. Le plaisir d'écrire est là, et celui de la langue, de la gymnastique intellectuelle nécessaire pour passer d'un texte à l'autre ; mais l'expérience n'a pas le même pouvoir créatif ou ontologique (et heureusement !). Pourtant, même dans cette relation plus distante avec le texte-source, tu es consciente de tous les petits éclats de l'autre qui se fichent dans la chair de ton écriture. Les jours qui suivent la traduction commanditée, tu te découvres des réflexes stylistiques inconnus – une façon étrange de manier la syntaxe, une expression fétiche de l'anglais-source qui te vient trop facilement. Toute traduction, quelle qu'elle soit, est interaction. Même lorsqu'elle ne se veut pas processus symbiotique, elle laisse quelque chose en arrière. Un don t'a été donné.

Ce don n'est pas simple à verbaliser : ce n'est pas exactement que tu as absorbé un trait d'écriture. Le petit réflexe inconnu qui traîne après le rendu de ta commande ne reste pas très longtemps ; mais sa *déconstruction* t'a fait réfléchir, t'a fait négocier avec ta propre écriture, avec le soi que tu es (et deviens) lorsque tu écris. La traduction te fait voir.

C'est d'autant plus vrai en traduction idéale ; d'autant plus vrai, peut-être, en poésie, qui est le langage au-dessus du langage, le langage de l'exploration, comme l'écrit Lyn Hejinian⁴⁴. Joana Macy et Anita Barrows mentionnent le pouvoir de cette transformation lorsqu'elles traduisent *Das Stufen-Buch* de Rainer Maria Rilke. Dans leur note de traduction, elles relatent leur expérience fusionnelle :

The relationship between this work and those who have worked on it has been reciprocal. In submitting ourselves to these poems over a period of two and a half years, each of us has been nurtured by them; thus, in successive revisions, we have been able to make changes in part effected by the changes the poems themselves have effected in us. [...] A person (or a thing) comes to exist by being met in the most authentic way by another⁴⁵.

Du soi écrivant, qui est le premier à toucher et à être transformé par la recreation du texte, Barrows et Macy passent sans transition au soi pur : « in us », « a person (or a thing) », écrivent-elles, en parlant à la fois d'elles-mêmes et de Rilke. L'intimité, l'affinité, le contraste, le temps investi dans une œuvre participent à la révélation de toi-même. L'interaction mène à ta propre évolution. Comme le dit Nelson :

[...] we develop, even in utero, in response to a flow of projections and reflections ricocheting off us. Eventually we call that snowball a self. I guess the cheery way of looking at this snowball would be to say: Subjectivity is keenly relational, and it is strange. We are for another, or by virtue of another⁴⁶.

Ton style et ton rapport à l'écriture sont profondément affectés par la convergence volontaire que la traduction implique. La pratique de la traduction, parce qu'elle est suspendue entre deux produits textuels figés (source et cible), exige dans son activation un dérèglement et un vertige. Tu dois choisir de perturber ton soi écrivant (sans pour autant le trahir) si tu veux te rapprocher de l'autrice-source. Tu dois t'arracher au cliché, à l'auto-langage dans lequel tu t'étais enlisée par confort. La traduction te force à toujours défier ce qu'il y a d'immobile dans ton expression, dans ta réflexion. En bougeant de l'un à l'autre sur la trajectoire d'Éros, tu découvres tes habitudes inconscientes, des

automatismes que tu veux garder ou déconstruire, des positionnements que tu ne te connaissais pas mais montent à la conscience – tu apprends sans cesse à écrire, à dire. Tu sors de toi-même, et tu y reviens changée, plus attentive à tes propres rouages, sûrement. « Subjectivity is keenly relational », comme dit Maggie Nelson ; et le relationnel est didactique.

Le premier réflexe de traduction, comme il est fondé sur la tentative de reproduire le style, a quelque chose du pastiche tel que Proust le pratique⁴⁷. Proust considère que le style de l'écrivain contient et véhicule sa perception du monde. En pastichant une autre autrice, tu apprendrais donc une nouvelle vision du monde. Travailler à répliquer le style d'une autre autrice élargirait ainsi ta propre perception. Proust s'amuse à pasticher les autrices qu'il apprécie afin de repousser ses propres limites – créatives et ontologiques. C'est une sorte d'*ekstasis* très assumée. Comme il l'admet lui-même, Proust veut faire l'expérience d'une autre texture du monde ; rendre son écriture plus complexe et plus profonde en y ajoutant cette nouvelle strate. Il cherche à s'enrichir par la « voix » de l'autre, laquelle laissera nécessairement des vestiges derrière elle. Dans l'expérimentation du palimpseste, Proust est transformé. Il parle de *révélation*⁴⁸. Si le langage construit le monde que tu habites (selon Wittgenstein), que le monde ne peut être filtré qu'à travers le *je* (selon Weil⁴⁹), et que le *je* est nécessairement relationnel (selon Nelson), alors moduler ton auto-langage à travers l'autre en vient nécessairement à transformer ton monde. C'est ce que recherche Proust.

Cependant, la traduction n'est pas simplement un palimpseste stylistique, mais aussi un palimpseste culturel et linguistique ; ses apprentissages sont plus larges et plus complexes que ceux du pastiche simple. Si traduire Carson, spécifiquement, influence ton rapport à l'écriture, il est aussi ébranlé (ou nourri – les deux vont main dans la main) par l'immersion dans un autre système linguistique. Regarder le mot en anglais (ou en allemand, ou en grec...) agir différemment, bouger différemment, dire différemment, c'est comprendre tout ce que ta langue maternelle pourrait faire si elle était délivrée des automatismes de la culture et de la pseudo-justesse linguistique.

Par exemple, il te semble que l'anglais bouge. Ton français est enchaîné par le système de références trop poussé que tu as de lui – toutes les règles que tu ne penses pas à enfreindre car elles sont tissées de ton confort d'expression, tous les réflexes et les signifiants cultivés depuis l'enfance, l'immersion du quotidien, l'illusion d'une « pureté » de langue qui peuvent faire obstacle à la créativité de l'écriture. L'anglais, dans sa relation à ton français inné, est frémissant de nouveaux possibles. Tu arrives à l'anglais sans la facilité de l'habitude. Lorsque tu regardes l'anglais, tu le vois pour ce qu'il dit, ce qu'il fait. Par jeux de miroirs, tu peux comparer ce que le français ne fait pas bien ou ne fait pas volontiers. Tu peux même envisager ce qu'il pourrait dire mieux si tu lui donnais un petit coup de pied aux fesses.

L'exercice de traduction teste les charnières de ta langue-cible : c'est la tension entre l'écriture à contraintes – qui exige que tu obéisses, d'une façon ou d'une autre, aux systèmes du texte, de la langue, de l'éthique – et l'écriture auctoriale, dont la créativité est aiguïlée par la rencontre des subjectivités. Mutuellement, la contrainte et la créativité se défient, se malmènent, s'interrogent, et ainsi élargissent leurs limites. De cette hybridation, tu tires un usage de la langue qui est un peu plus à *toi*, parce qu'il est né d'une reconstruction de tes acquis selon tes préférences et tes expérimentations.

Quand Carson ouvre *Autobiography of Red* avec une ode à l'adjectif composé de Stésichore, cette hybridation de la langue transparait. C'est la grammaire grecque qui inspire à Carson un nouvel usage de son langage et stimule son écriture. Elle décrit Stésichore comme « libérateur » : lire Stésichore a offert à Carson une clef linguistique, qu'elle utilisera ensuite pour développer sa propre expression de la perception subjective de Géryon. Si Carson se concentre sur ces associations, c'est à la fois parce qu'elles touchent sa propre subjectivité, et parce qu'elles la font évoluer. Avec les annexes d'*Autobiography of Red*, Carson encouragera ensuite la lectrice à prêter attention aux images de l'œuvre – à leur forme, à leur pouvoir, à la façon dont elles modèlent la réalité. Ainsi, Carson partage son apprentissage avec sa lectrice (*charis*). Le cycle perdure. Affinité et appropriation. Appropriation par l'affinité. Transformation par l'appropriation. Affinité par la transformation.

Si Carson semble si touchée par l'analogie stésichorienne, c'est sans doute parce que la métaphore est l'un des outils clefs du style : elle véhicule, par l'analogie, le *voir* de l'autrice – donc, comme l'écrit Proust, sa vision du monde – de façon terminologique, formelle et substantielle. Johnson et Lakoff résument le pouvoir de la métaphore en ces termes :

Metaphors have the power to create a reality rather than simply to give us a way of conceptualizing a preexisting reality⁵⁰.

Quand l'analogie est surprenante, plutôt que figée, elle fait l'effet d'un sursaut – quelque chose semble bouger à l'intérieur de l'œil, entre l'évocation et la prise de conscience. Il y a de la traduction dans la métaphore : du grec *metaphora*, « transport », la métaphore *traduit* une image que le mot seul sans association ne peut pas exprimer ; elle prend son sens dans l'interaction de ses deux moitiés associées et te transporte dans le monde de l'autre.

Il en découle que traduire la métaphore – donc la transporter à son tour dans le système d'un nouveau texte et d'une nouvelle autrice – amène au glissement stylistique et sémantique.

L'image change, mais ce changement ne naît pas uniquement de ce que l'autrice (et donc la vision du monde et le soi écrivain) n'est pas la même. Quand la métaphore se transforme, dans *Autobiographie du rouge*, c'est aussi par le truchement du dialogue inhérent au tiers espace. Tu prends conscience que l'image de la source t'évoque quelque chose puis grandit et se transforme à mesure que tu converses avec le texte dans son ensemble. L'analogie est à la fois inspirée par le texte-source et libérée par lui. La surlecture, qui est le prisme à travers lequel tu perçois d'abord la métaphore, est une lecture intime, avec aussi peu de distance que possible. Tu n'es pas uniquement témoin, comme tu l'es avec le commentaire de texte ; tu deviens actrice, et il faut donc passer dans l'activation. Tu te demandes bien « qu'est-ce que ce mot veut dire ? » et « qu'est-ce que ce mot suggère ? », mais aussi « comment *vais-je* le dire ? » – c'est-à-dire, comment vas-tu répondre à ta source, pour lui rendre hommage, pour véhiculer son esprit, ses effets, pour créer un texte digne d'un désir similaire à celui que la source t'a fait ressentir ?

Cette lecture pré-écriture fait bouger l'autre et le soi, et catalyse (dans l'écriture traductive) leur rencontre. C'est pour cela aussi que sacraliser l'autrice est le grand écueil de la traduction. Quand tu cherches l'esprit du texte, tu y insères beaucoup de toi au passage. Tu le déformes et le reformes, tu y crées de l'espace. C'est une création relationnelle. Ce contact d'écriture n'est pas possible avec une figure divine. Le piédestal doit être mis à bas, car il ne fait que former un obstacle entre toi et la viande du texte.

Prenons le poème *XXIII. L'Eau*, qui est plein de glissements intersubjectifs. Dans *L'Eau*, Heraklès vient de rompre avec Géryon. Le manque prend toute la place. L'intérieur et l'extérieur entrent en collision : au creux de Géryon, c'est le silence, la stagnation. À l'extérieur, le vrai monde est dans une grande tourmente qui fait étinceler ce que le non-dit intérieur peine à exprimer. Voyons le poème en anglais d'abord :

XXIII. WATER

Water! Out from between two crouching masses of the world the word leapt.

It was raining on his face. He forgot for a moment that he was a brokenheart
then he remembered. Sick lurch
downward to Geryon trapped in his own bad apple. Each morning a shock
to return to the cut soul.
Pulling himself onto the edge of the bed he stared at the dull amplitude of rain.
Buckets of water sloshed from sky
to roof to eave to windowsill. He watched it hit his feet and puddle on the floor.
He could hear bits of human voice
streaming down the drainpipe—I believe in being gracious—
He slammed the window shut.
Below in the living room everything was motionless. Drapes closed, chairs asleep.
Huge wads of silence stuffed the air.
He was staring around for the dog then realized they hadn't had a dog for years. Clock
in the kitchen said quarter to six.
He stood looking at it, willing himself not to blink until the big hand bumped over
to the next minute. Years passed

as his eyes ran water and a thousand ideas jumped his brain—If the world
 ends now I am free and
 If the world ends now no one will see my autobiography—finally it bumped.
 He had a flash of Herakles 'sleeping house
 and put that away. Got out the coffee can, turned on the tap and started to cry.
 Outside the natural world was enjoying
 a moment of total strength. Wind rushed over the ground like a sea and battered up
 into the corners of the buildings,
 garbage cans went dashing down the alley after their souls.
 Giant ribs of rain shifted
 open on a flash of light and cracked together again, making the kitchen clock
 bump crazily. Somewhere a door slammed.
 Leaves tore past the window. Weak as a fly Geryon crouched against the sink
 with his fist in his mouth
 and his wings trailing over the drainboard. Rain lashing the kitchen window
 sent another phrase
 of Herakles 'chasing across his mind. A photograph is just a bunch of light
 hitting a plate. Geryon wiped his face
 with his wings and went out to the living room to look for the camera.
 When he stepped onto the back porch
 rain was funnelling down off the roof in a morning as dark as night.
 He had the camera wrapped
 in a sweatshirt. The photograph is titled "If He Sleep He Shall Do Well."
 It shows a fly floating in a pail of water—
 drowned but with a strange agitation of light around the wings. Geryon used
 a fifteen-minute exposure.
 When he first opened the shutter the fly seemed to be still alive. (pp. 70-71, traduction
 pp. 273-274)

Le poème est un étroit tissage de messages-métaphores à décrypter. Il permet une
 analyse très subjective, qui à son tour est propice à la libération de la création. Au
 moment de la surlecture puis de la traduction, toutes ces références lancent un chapelet
 de petites étincelles cognitives qui se répondent et s'enchaînent, comme une ligne de
 dynamite dans les vieux dessins animés : TSS – POP – TSS. Alors il faut réfléchir à quoi
 ces étincelles pourraient ressembler dans ton texte-cible.

Water! Out from between two crouching masses of the world the word leapt.

It was raining on his face. He forgot for a moment that he was a **brokenheart** then he remembered. **Sick lurch downward to** Geryon trapped in his own **bad apple**. Each morning a shock to return to the cut soul.

L'eau ! Là entre deux vastes carcasses du monde le mot jaillit.

Il pleut sur son visage. Pendant un instant il oublie qu'**il est cœur-brisé** mais aussitôt le mal revient.

Chute.

Au fond de lui-même Géryon est **momifié dans sa propre tourbe**. Chaque matin il y a le choc de retomber dans son âme béante.

Dans *L'Eau*, le silence est ton allié. « Sick lurch / downward to Geryon trapped », en anglais, véhicule le point de vue externe : c'est cinématographique. La focalisation est tirée vers le bas jusqu'à la prison de Géryon ; on sent la prise de vue qui tremble. L'anglais est très bon pour décrire le mouvement : il est tout plein de prépositions de position que tu peux fixer à un verbe pour le rendre dynamique, *upward, downward, toward, into, wherein*. Le français n'a pas la même facilité ; il est statique. Pour que le mouvement frappe tout de même de plein fouet, *Autobiographie du rouge* substantive beaucoup de prépositions et de verbes : ainsi, au lieu de décrire l'action elle-même, tu parles de sa conséquence et tu laisses l'esprit de la lectrice faire le mouvement pour y arriver. Ici, « Sick lurch / downward to Geryon trapped » est décapé en « Chute. », très droit, brutal. La précision du mouvement anglais est effacée (silence), mais le mouvement est suggéré : la lectrice doit activement imaginer la chute. Comme cette chute est plus ouverte, elle peut évoquer d'autres notions : c'est une chute physique, mais aussi la chute

de l'idéal, la *descente* qui suit l'allégresse de l'amour. Et puis, « chute » sonne aussi comme un « chut ! » : l'intérieur de Géryon est tombé dans l'inexpressible.

À la deuxième ligne, Carson écrit « He was a brokenheart », qui est un tout petit peu étrange en anglais. Broken heart est autodésignatif, ou alors adjectivé : *he was brokenhearted*. Il n'est pas habituellement orthographié en un seul mot ni déterminé ainsi par l'article indéfini. Ici, il est transformé en locution adjectivale substantivée, et il périphrase Géryon. Dans *Water*, Géryon est dépouillé de tout, sauf de son chagrin : il est devenu entièrement son cœur brisé.

Cependant, l'expression existe en français : on peut dire que Géryon « est un cœur brisé » sans créer le petit tressaillement de lecture que l'anglais provoque. L'utiliser tel quel, cela voudrait dire utiliser l'image attendue sans traduire le décalage. Il faut donc aller à contre-courant de l'usage : en utilisant le tiret-séparation-union qui figure typographiquement Éros, tu crées un mot hybride, « cœur-brisé », aussi incorrect en français que « brokenheart » l'était en anglais. Tu retires aussi le déterminant attendu en français pour faire flotter le néologisme entre substantif et adjectif : « Géryon est cœur-brisé ». Cœur-brisé le définit (attribut du sujet) et le qualifie – à la fois un état et une identité. Comme « a brokenheart », ce n'est pas violemment hermétique ; juste un tout petit peu dissonant.

Il faut dire que le français ne fait pas trop dans les hybrides terminologiques. C'est en apprenant l'anglais et l'allemand que tu découvres l'excitation de... appelons ça le Lego linguistique : la gymnastique qui te permet de construire sur le vif des mots composés. Pour créer une image, en français, on l'accompagne plus naturellement d'une subordonnée ou d'une comparaison ; mais on manque alors de ce pouvoir tranchant qu'a le mot composé lorsqu'il est inventé juste pour l'occasion. L'évocation du mot composé est plus exaltante car le mot est construit *pour* un sens fugitif et ainsi le condense. Comme il dépend de son contexte, allie plusieurs images, et fait émerger de nouveaux sens par l'alliage de termes indépendants, le mot composé a une signifiante accrue et un peu flottante.

La poésie anglaise en est très empreinte. Quand tu penses au mot composé, tu te souviens de la joliesse du *Beowulf* de Seamus Heaney et de son monde faisceauté d'*ice-clad*, de *water-girdled*, de *soul-stricken*, *fire-embraced*, *horn-tipped*, *weather-eyed*. Anne

Carson fait la même chose. *Autobiography of Red*, écrite en hommage à Stésichore, multiplie bien sûr les mots composés, qui sont des rappels de constructions grecques – *red-winged* et *blood-colored* et *moonless* et *fingerwork* et *upcast* et *loveslave* et...

Pour attirer leur étrange beauté jusque dans ton texte en français, tu n'as pas de règle rigide. Tu écoutes le poème et tu fais en conséquence. Parfois la subordonnée suffit, parfois un néologisme en français s'impose – c'est peut-être plus étrange à la lecture, mais l'étrange est électrisant. Avec le tremplin de l'anglais, tu en viens à détourner les usages impulsivement – dans le texte français, de nouveaux termes apparaissent, fondés sur la fusion de plusieurs mots préexistants, ou rendus plus signifiants avec l'addition d'un suffixe ; hypallages et catachrèses émergent, les catégories grammaticales s'étendent. Les verbes deviennent des noms, les noms se transforment, les noms sont des adjectifs, et l'adjectif peut tenir tout seul sans son nom associé. Tes mécanismes familiers se défont. En somme, les mots commencent à bouger, comme Carson et Stein le promettaient dans l'introduction d'*Autobiography of Red*. Tu ressens le pouvoir de l'hybridation des langues. On t'a appris depuis petite que les bizarreries de langue sont des erreurs, et puis un jour les bizarreries de langue éperonnent et aiguillonnent ce que tu as le pouvoir de dire.

Dans *L'Eau*, néanmoins, la vraie déviation ne commence pas avec « coeur-brisé », mais avec l'image de la pomme : « Geryon [was] trapped in his own bad apple ». « Bad apple » devrait signifier, en français, la brebis galeuse ou le mouton noir, et c'est une définition qui conviendrait bien au sentiment que Géryon a de son propre ostracisme. Seulement voilà, cette lecture ne fonctionne pas ici au niveau syntaxique : si c'était le cas, Géryon *serait* la *bad apple* (la brebis galeuse), plutôt *qu'emprisonné* à l'intérieur d'elle. Le vers joue sur le double sens de l'expression pour révéler des associations connexes. Géryon pourrait être la brebis galeuse qui à la fois l'emprisonne, et l'on comprend que son intérieur (lui-même) est sa propre prison. La dissonance de la syntaxe défait cependant l'idiom et figure également la prison comme une pomme : Géryon est également transformé en asticot, enfermé à l'intérieur de la chair pourrie du fruit.

Tu as des idées pour faire voyager cette métaphore. C'est très faisable, de reprendre une imagerie végétale. Tu penses par exemple à la guêpe du figuier, qui entre dans la figue pour y déposer ses œufs et y meurt enfermée. Tu es toute prête à t'atteler à ce transfert assez facile quand, au moment de l'écriture, ton poème part dans une autre direction. À ce moment-là tu lisais *North* et *The Unicorn*, qui tous les deux t'entraînent pendant quelques mois dans une frénésie documentaire sur les momies d'Irlande, de Tolund et de Grauballe. Depuis, tu as un petit faible pour le marécage comme motif métaphorique. Quoiqu'il en soit, l'image t'échappe, ou alors non – plutôt, tu te saisis de l'image. Géryon est transformé en Homme des Tourbières : il est « *au fond de lui-même [...] momifié dans sa propre tourbe*. Comme eux, une peau conservée intacte, un corps extérieur encore tangible, mais plus rien de vivant à l'intérieur, juste le vestige du temps passé et perdu. En français, Géryon est donc également emprisonné, mais pas dans le cœur d'un fruit ; dans le goudron gluant et pressant et claustrophobe de la tourbière, qui le tire dans les profondeurs et l'engloutira s'il ne s'extirpe pas assez vite – une succion létale et sombre, rendue plus sauvage par la pluie qui bat au-dehors dans le poème :

Outside the natural world was enjoying
a moment of total strength. Wind rushed over the ground like a sea and battered up
into the corners of the buildings,
garbage cans went dashing down the alley after their souls.
Giant **ribs of rain** shifted
open on a flash of light and **cracked** together again, making the kitchen clock
bump crazily.

Dehors le monde naturel jouit d'une force pure –
il s'élançait comme une houle
et se heurte contre les murs. À la poursuite de leur âme les poubelles décampent
jusqu'au bout de l'allée.
Les falaises de la pluie s'entrebâillent **le temps d'un éclat** puis se rejoignent dans un
coup de tonnerre
si furieux
que l'horloge **tremble** et **t-t-tressaute**

Il y a une autre appropriation ici, mais sa genèse un peu stupide te fait réfléchir aux hasards heureux de l'heuristique. Au premier jet, parce que tu traduisais aussi littéralement que possibles, « ribs » devient « côtes » en français. Côte, comme l'os – la côte anatomique. Pas de vrai défi de traduction, tu n'y réfléchis pas à deux fois, tu continues ton chemin. Comme tu es toute baignée de l'anglais tu ne vois pas la polysémie. Seulement, quand tu te réattelles au texte des semaines plus tard, tu as oublié ce que disait le texte-source. Tu regardes juste le français, et spontanément tu visualises une côte *géographique*. Tu ne mets pas cette lecture en doute : tu continues à dérouler ta métaphore filée à travers la strophe, tranquillement, et tu suis le prisme d'évocations sans aucune difficulté. La « côte » se transforme en falaise, plus imagée, plus menaçante. Le texte mentionne un claquement ? Normal, c'est qu'il doit y avoir un abysse entre deux falaises. Un abysse, cela s'accorde parfaitement aux marqueurs récurrents de l'esprit du texte : l'espace du manque entre les deux parois de pierre, la solidité instable des plaques tectoniques qui te rappellent le terrain miné sur lequel Géryon avance toujours, la mention de l'entrebâillement comme un interstice, l'éclat de l'éclair comme une porte d'entrée secrète (*FarNear, sleep side*) évoqué par le léger dérèglement-glisement de l'expression « le temps d'un éclat » (éclair) ; oui, tout fonctionne, tout se déverse, et tu as inscrit en quelques vers les motifs de la révélation, des interstices, de la frontière. Avec la falaise, aussi, tu véhicules la rigidité de la roche, une façon d'aiguiser la claustrophobie de Géryon, enfermé dans son intérieur – tu poursuis l'image jusqu'au bout et la fait vibrer comme une onde de choc avec l'allitération en « tr » sur les deux derniers verbes, « tremblent et t-t-tressautent », dont les sons sont telluriques. Et voilà ! Parfait ! Une traduction qui fait écho au texte et rentre dans son système comme une pièce de puzzle. Ensuite tu rouvres le texte en anglais juste pour voir et c'est trop tard. Ta cervelle freine des quatre fers. Tu regardes la strophe de Carson et tu es estomaquée. En anglais ces côtes osseuses sont d'une suprême grâce, suspendues dans le ciel nocturne. Pendant ce temps ton français joue des cymbales avec des morceaux de pierre.

Mais voilà, l'image est déjà ancrée dans ton poème en français. Elle heurte, elle résonne. Elle est fidèle, de cette fidélité oblique que Carson t'a enseignée. Elle est plus violente que celle de Carson, mais bon, tu as fait la paix, à ce stade, avec l'idée que ton point fort

n'est sûrement pas la délicatesse – ou du moins, que ta violence se fait au poing et celle de Carson au scalpel. Alors tant pis, pas vrai ? On part sur ça. La pluie de Carson est un os et la tienne est rocheuse.

Enfin, il y a la mouche de Géryon. Celle-ci, c'est un transfert assumé. L'appropriation est linguistique autant que métaphorique, régie par un réflexe assez proche du pastiche. Comme quand on écrit un pastiche, donc, tu « copies » l'image dans le but très conscient de créer un effet caricaturalement carsonien sur la strophe, malgré le glissement de la langue.

Weak as a **fly** Geryon crouched against the sink
[...]
He had the camera wrapped
in a sweatshirt. The photograph is titled “If He Sleep He Shall Do Well.”
It shows a **fly** floating in a pail of water—
drowned but with a strange agitation of light around the **wings**. Geryon used
a fifteen-minute exposure.
When he first opened the shutter **the fly** seemed to be still alive

Faible comme un **bourdon**
Géryon s'accroupit devant l'évier. [...]
Il a emmitouflé son appareil dans un sweat-shirt.
La photo s'appelle « Qui Dort S'en Sort. »
Dessus un **bourdon** flotte dans un seau d'eau – noyé mais auréolé d'une lumière
vibrante au bord
des ailes.
Durée d'exposition de quinze minutes. Au début quand Géryon a ouvert l'obturateur le
bourdon
avait même l'air encore vivant.

La mouche en anglais (*fly*) est un miroir de Géryon – d'abord, au début du poème, il est *weak as a fly*. Il en vient ensuite à photographier une mouche pour figurer son propre tourment. Elle est ailée. Elle flotte dans l'eau (comme lui, stagnant, noyé par la pluie, illuminé par les éclairs). La révélation de sa mort lente, documentée par la photographie,

souligne la dissociation et la souffrance de Géryon, ainsi que le mépris qu'il a de lui-même : monstre mythologique, doté d'ailes, et pourtant comparé à un insecte.

Le glissement de « fly » à « bourdon » en français se fait naturellement, et ajoute des facettes sémantiques à la comparaison. Le « bourdon » charrie avec lui une dimension mélancolique : « il a le bourdon ». Néanmoins, le décalage de cette expression un peu cocasse véhicule une décontraction moqueuse : « il a le bourdon », sous-entendu après tous ces vers de souffrance, a quelque chose d'un peu ridicule. Le mot lui-même est assez amusant, avec le « bou » charnu et son suffixe diminutif en « on ». Le sérieux de la strophe est sapé, recréant ainsi la voix sarcastique de la narratrice externe, absente du poème-source mais transposée dans le poème-cible. C'est une façon de briser la compassion qui naîtrait d'une totale acclimatation à l'intérieur, dans la tourbe de Géryon, et de réaffirmer le va-et-vient des points de vue. Qui plus est, un bourdon figure parfaitement un Géryon-insecte : mélancolique à cause de l'expression, le bourdon est également proche de l'abeille du désir que l'on retrouvait dans les fragments de Stésichore. Qui plus est, il est aussi ailé et souvent rouge.

Ainsi tu arrives à la conclusion que le texte glisse aussi naturellement que de l'eau. Tu ne commences pas la traduction avec une stratégie d'adaptation ; tu n'arrives pas au texte avec une intention particulièrement interventionniste ; simplement, la subjectivité de l'écriture s'épanouit, inspirée par l'évocation et l'interaction. La cible répond spontanément à la source. En traduction, en écriture, en *expression*, il n'y a pas de reproduction possible, seulement une production, née de ce que désir et dialogue font émerger.

1997.

Tu as passé quatre après-midis à imiter ses mouvements dans le petit bassin. Très clairement, il déteste enseigner la natation à des gamins – en tout cas, c'est ce que martèle ta grand-mère vingt ans plus tard, encore toute hérissée de rancune, quand elle parle de José le maître-nageur.

Toi tu ne te souviens pas de son air patibulaire. Tu te souviens seulement du dernier jour, du cinquième jour.

Tu te souviens quand il vous emmène tous en mer sur le petit bateau à moteur.

Tu te souviens quand il s'arrête loin de la plage.

Quand tu oscilles sur le bord sans brassard, l'estomac frétilant-bouillonnant-bondissant comme un yoyo au rythme du ressac et l'excitation nauséuse que t'instille cette grande bouche océanique qui s'ouvre, qui se ferme, qui bave et bulle sur la coque, qui déglutit, qui engloutit, qui lèche tes orteils, froide, vivifiante, terrifiante, *tshh – FRR – hhh*, et revient et repart et revient et encore.

Et surtout, *surtout*, tu te souviens de l'instant précis où d'un grand coup de bras José te

P
O
U
S
S
E

Et autour de toi soudain il n'y a plus rien que les rouleaux et la désorientation et le sel et ta trachée pleine d'épines et quand tu crèves la surface juste le cri rude à travers les fractures de la houle qui t'ordonne – *Nage ! Nage jusqu'à la plage !* – et l'adrénaline et la puissance et le tumulte et, quand tu gardes la tête basse, quand tu forces sur tes bras, quand les vagues t'ensevelissent, brusquement –
– le monde qui devient juste un murmure.

Dans l'orange de tes paupières, tu écoutes les gargouillements sourds et humides de l'océan comme ceux d'un estomac sur lequel tu aurais posé la tête. D'un seul coup tout doux... tout doucement. Yeux ouverts. Le sable en étoiles opalines. L'ondulation du ressac sur ton échine. L'étoffe de l'eau entre tes doigts — non, non, attends, il ne faut pas laisser passer l'eau, criske la paume, pousse en avant, accélère, tire-bat-brasse, et avance, avance, longtemps, des décennies, des siècles, tu vois, tu y arrives, une goulée arrachée au monde extérieur, ici et là, et enfin pieds, enfin sable, et enfin ressors, pantelante, salée, euphorique, transformée, le cœur trop immense et trop rouge pour ton corps.

Tu t'aperçois assez tôt qu'il est plus facile de théoriser sur la désacralisation de l'autrice que de la mettre en pratique.

En théorie, le texte-cible est un gain ; la traduction est une œuvre, pas un écho – un art, pas une copie. Elle dévoile les mécanismes qui s'opèrent entre source et cible. Chaque positionnement, s'il est sincèrement instauré par le dialogue entre les deux textes, est un don et un apprentissage et un mouvement artistique. Alors le texte-cible a une valeur herméneutique pour ce qu'il est, seul ; mais aussi dans sa comparaison avec sa source ; mais aussi dans sa comparaison avec ses co-textes-cibles. Une constellation textuelle s'échafaude : aucun texte n'est diminué par l'autre, seulement rehaussé. Tu prends d'ailleurs plaisir à lire plusieurs traductions d'un même texte, car c'est ouvrir à la volée une myriade de portes jusque-là invisibles. L'enrichissement est linguistique, littéraire, culturel, ontologique.

Seulement voilà : quand la théorie devient pratique, et quand le sujet c'est toi...

Ce n'est pas exactement pareil, pas vrai ?

Tu aimes le texte-source comme il est. Tu l'aimes assez pour lui offrir de toi-même ; et même pour faire ça, là, maintenant, c'est-à-dire te regarder écrire. D'habitude tu préfères passer ton chemin après le geste créatif. Te contempler toi-même, ce n'est pas ce que tu cherches dans la lecture et l'écriture ; ce n'est certainement pas ce que tu cherches en traduction. Comme le dit Fran Lebowitz⁵¹, « this is a philistine idea, this is an awful way to approach anything. A book isn't supposed to be a mirror, it's supposed to be a door. »

Le texte-source est une porte. Quand tu traduis *Autobiography of Red*, tu as souvent l'impression d'ouvrir la porte, mais seulement pour traîner de la boue à l'intérieur.

C'est un cercle vicieux : tu veux faire passer *Autobiography of Red* de l'autre côté de la langue pour qu'il touche d'autres que toi, pour apprendre de lui, pour multiplier les ouvertures, pour l'ouvrir lui-même, pour le connaître autant que tu le peux. Tu l'admires et l'apprécies, donc tu veux lui être loyale.

Tu veux lui être loyale.

Alors dis-moi : est-ce que c'est loyal, de le transformer ses mots, d'y insérer les tiens ? Qui es-tu pour te focaliser sur sa recreation ? Qui es-tu pour venir le piétiner de tes interprétations ? Et si elles étaient complètement fausses, et si elles étaient stupides, et

si elles étaient vides, et si elles dégradait le sens, la beauté, si elles réduisaient le texte ? Qui es-tu pour savoir ? Qui es-tu pour laisser partout tes empreintes ?

Tu comprends bien sûr – tu comprends, c'est irrationnel. Tu ne crois pas en *la* vérité d'un message unique. Tu travailles le texte avec respect. Le but de l'expérience ne s'articule pas autour du pseudo-succès ou insuccès de la traduction, de toute façon. Ton angoisse n'a pas lieu d'être. Tu sens très précisément la séparation de ton malaise créatif et de la raison, ta raison traductologique. Tu essaies de rester honnête, intellectuellement. Tu serais plus indulgente avec une traductrice qui ne serait pas toi. Cette sévérité, le besoin de disparaître, tout cela n'a rien à voir avec le texte, ou avec ton travail, ou avec ta recherche. Si tu dois fidélité à l'écriture-source, tu dois aussi fidélité aux théories que tu défends quand tu n'es pas leur sujet central.

Pour son *Odyssey*, Emily Wilson a rédigé une très belle note de traduction. Elle déclare :

It is traditional in statements like this Translator's Note to bewail one's own inadequacy when trying to be faithful to the original. Like many contemporary translation theorists, I believe that we need to rethink the terms in which we talk about translation. My translation is, like all translations, an entirely different text from the original poem. [...] I have taken very seriously the task of understanding the language of the original as deeply as I can [...] and I have also taken seriously the task of creating a new and coherent English text. [...] The Homeric text grows inside my translation, like Athena's olive tree inside the bed made by Odysseus, "with delicate long leaves, full-grown and green, / as sturdy as a pillar."⁵²

Tu admires le respect qu'elle a de son propre effort de traduction : humble, mais solide, elle démontre tout ce qu'elle apporte au canon littéraire, et le talent avec lequel elle fait dialoguer la théorie et la pratique. Et tu es d'accord avec Wilson. Quand tu regardes une autre traduction que la tienne, tu rejettes le discours de la perte, de l'infériorité de la traductrice. La place que la traductrice occupe dans la sphère littéraire contemporaine occidentale est symptomatique de dynamiques politiques et sociétales plus larges : la passion du cloisonnement en catégories rigides, qu'elles soient politiques, morales, culturelles, sociales, ou genrées. L'objectification et la consommation des individus,

accélérées par la notoriété, ce qui signifie leur simplification en symboles réduits, et leur conséquente déification ; la dissémination de leurs productions artistiques par bribes faciles à ingérer, et pré-commentées, pré-transformées par l'opinion générale – la façon, aussi, dont ce processus impacte la commercialisation de leurs productions artistiques ; l'hégémonie de cette commercialisation. Tout cela rend la traduction, dans le meilleur des cas, très invisible – une étape mécanique parmi d'autres dans la vente d'une œuvre – ; dans le plus sévère des cas, trop ambiguë et trop fluide pour n'être pas regardée avec méfiance.

En traductologie, l'invisibilité de la traductrice est un sujet récurrent. La traductrice a longtemps dû observer un devoir de discrétion. Ce devoir de discrétion est parfois encore revendiqué. Kate Briggs rappelle la position traditionnelle de la traductrice dans *This Little Art*, en citant la façon dont Helen Lowe-Porter, traductrice de Thomas Mann, décrit son propre travail :

The translator as an unknown instrument: a tool to be used, a service provider, engaged in undressing and carefully re-dressing the literary work of art for the purposes of a new market. Like a lady's maid. (Briggs 2017 : 36)

Malgré tes convictions théoriques (la traduction est un art, la traductrice est créatrice, le but de l'art n'est pas dans le succès social), tu n'es pas sourde à toutes ces influences. Au début, spontanément plutôt qu'intellectuellement, tu es tentée d'être la femme de chambre de Carson. Pendant quelques mois tu te perds – lorsque tu rédiges ton deuxième chapitre (p. 102), dans lequel tu explores la foi comme mouvement du désir, tu te trompes un moment sur la trajectoire que tu décris. Rappelle-toi : le deuxième chapitre parle du décentrement de la traductrice, qui fait de la place à une autre perspective pour mieux créer. Ce qu'elle cherche à atteindre, c'est la création. À ses débuts néanmoins, le chapitre confondait le mouvement du désir vers la création avec un mouvement de désir vers une figure divine ; tu transformais l'autrice-source en équivalent simpliste du Dieu de Porete, Weil et Sappho. Dans ce cas-là, la traductrice, par la traduction, chercherait à atteindre l'autrice, à la faire revivre. Le geste d'écriture serait un geste de personne à divinité, plutôt que de créatrice à création.

Il te faut un moment pour mettre le doigt sur ce qui ne va pas ici, sur la déification qui est la réduction d'un soi à un symbole, sur les limites de ce symbole. Où est le texte là-dedans ? Où est l'interprétation, où est le tremplin qui amène à la pérennité de la création ? Carson l'avait pourtant dit sans ambages : les dieux ne répondent pas. Tu ne peux pas créer et apprendre d'une divinité. Tu t'es engagée dans un cul-de-sac au sein duquel tu ne pourras pas traduire, et dans lequel le cycle de l'intertextualité s'arrête.

Tu te trompais de cible. L'autrice-source est bien l'un des trois points du triangle, mais elle n'est pas l'objet du désir ; elle est l'angle érotisant par lequel tu désires et peux imaginer le(s) texte(s) en création.

Ce n'est pas une erreur inutile : c'est un détour, mais il a le mérite d'illustrer une impulsion innée qu'il faut démanteler. L'idéalisation est un symptôme commun du désir ; mais l'idéalisation n'est que surface, et freine, et subordonne, et ne peut promouvoir une véritable connaissance.

Dans la traduction professionnelle, par contraste, tu vois les effets de la désacralisation. Tous les deux mois, on t'envoie un roman, que tu traduis sans dilemme. Pour ces textes-là, c'est le plaisir et le divertissement de leur audience qui prime dans la stratégie de traduction. Comme tu traduis de la romance, aucun statut de célébrité ou de supériorité n'entre en jeu (c'est un autre sujet, la dévaluation de la romance –). Les publications se font à la chaîne, les autrices-sources sont presque aussi anonymes que leurs traductrices, les textes sont si rigidelement codifiés qu'ils sont eux-mêmes des réécritures, modulées sur une formule unique. C'est un environnement de traduction intéressant : une autre forme d'écriture à contrainte, où l'autrice comme la traductrice sont libres du moment qu'elles restent à l'intérieur du cadre préétabli.

On te l'a dit dès le début : ce qu'il faut, c'est que la lectrice s'amuse, fantasme, s'échappe. Ton rôle, c'est de recréer ce plaisir (cette jouissance) de lecture. C'est la seule exigence de ton éditrice. En dehors de ça – tu es encouragée à toucher, déformer, refaçonner. Tu peux faire des coupes, tu peux ajouter, tu peux nuancer. Un peu plus de piquant dans le dialogue. Un peu moins de clichés genrés dans les monologues intérieurs. Un peu de

poésie spontanée dans les comparaisons. Tu opères nombre de glissements, mais la question de savoir si tu as raison ou tort ne se pose pas vraiment. Ce n'est pas un manque de respect pour le texte-source – c'est l'absence de la sacralisation. Tu ne connais pas l'autrice ; tu connais les romans, leurs archétypes, leur déroulé toujours identique, les attentes du genre. Tu donnes au texte ton travail linguistique, analytique et stylistique, et en échange ils t'offrent le plaisir léger de l'exercice littéraire et traductif – et rien de sa tension. C'est facile et c'est libre. Ta cervelle frissonne et se froisse dans la mouvance cognitive de la traduction, mais tu ne te sens encombrée de rien, et surtout pas de l'angoisse que provoque une poursuite dans laquelle tu ressens profondément la possibilité de ton échec. « Desire is no light thing », dit Géryon (p. 133). Dans ton travail, il n'y a pas de désir, juste du *flirt*, juste la décontraction d'un exercice apprécié, minutieux, respectueux, créatif et divertissant. Dans l'écriture traductive, en revanche, celle que tu *choisis*, celle que tu recherches, celle que tu poursuis, il y a toute l'alarme d'Éros – toute sa douce-amertume. Pour rationaliser son influence, il faut creuser des distances.

La première distance est dans la méthode. Avant le premier jet, il y a la surlecture, qui retourne le texte sous toutes ses coutures. C'est une approche extérieure : tu es *outside, looking in*. La surlecture établit le corps du texte : ses limites, ses rouages. À la surlecture on se demande *pourquoi* – pourquoi ce mot, pourquoi ce choix, pourquoi cet enjambement, pourquoi ces sons, pourquoi cet effet, quels mécanismes catalysent cette émotion, à quel point sont-ils subjectifs.

Le premier jet, lui, passe dans la viande du texte, à la recherche de son esprit. Tu penses au *comment* ; comment ces effets fonctionnent, comment les dire, comment les recréer, comment les faire beaux, ou efficaces, ou évocateurs dans ta propre langue. Tu passes de la projection à l'action. Il faut faire les choix, faire les enjambements, faire les sons, faire ressentir (si tu y parviens.)

À la première étape, l'objectif, c'est d'arrimer le français au texte et d'y incorporer, pour le second jet, tous les sous-entendus qui permettront ensuite de dégrossir et de polir le text-cible. Le premier jet fonctionne comme un message à la traductrice que tu seras aux

versions suivantes. Il s'agit de caler le cadre, les indéniables intentions, les références les plus claires ; d'ériger les contraintes qui ensuite guideront la réécriture poétique.

Entre le premier et le deuxième jet, tu crées une distance de quelques mois afin de reprendre la traduction avec un œil neuf. Quelques semaines suffisent à faire évoluer ta perception, le réseau de tes références, l'étoffe de ce que tu n'appelles pas encore ton « soi écrivant » mais que tu nommeras ainsi plus tard, à la rédaction du troisième chapitre. Lorsque tu reprends ton premier jet, tu n'es plus au même point : tu as lu d'autres œuvres, tu as découvert d'autres liens, tu t'intéresses à d'autres aspects du texte ; tout cela s'ajoute à la première surlecture ; les liens se font autrement.

Au début du deuxième jet, tu décides qu'il faut jouer le jeu jusqu'au bout. Il est temps de regarder ta première version droit dans les yeux, pour ce qu'elle est, sans le halo embellisseur du texte-source et la béquille contextualisatrice de l'anglais. Du coup, tu abandonnes *Autobiography of Red*. Distance géographique : le livre retourne sur l'étagère. Il n'est même plus à portée de main, car la tentation de rester au plus près de l'anglais et de vérifier chaque poème (comme si le texte-source contenait la vérité) est constante.

Tu recommences à écrire. Tu déchantes vite.

C'est bien beau, les distances, mais le problème, c'est que tu as surestimé ton premier jet ; il n'est absolument pas capable d'exister sans sa source parce qu'il est complètement collé à elle. Beaucoup de passages ont perdu leur sens ou leur beauté. On dirait la première traduction d'une gamine de douze ans qui apprend l'anglais, avec un détour par Google translate. Tout est littéral, bancal, inconfortable. La médiocrité du texte fait un peu l'effet d'un uppercut dans les synapses, quand tu rouvres le document. Ça commence mal.

Pourtant, tu as l'habitude de traduire. Tu fais ça depuis des lustres, quand même. Normalement tes premiers jets sont fonctionnels. Ils ne cassent pas trois pattes à un canard, d'accord, mais ils se tiennent debout.

Ton premier jet d'*Autobiographie du rouge*, en revanche, c'est un retour à la case départ – ou pire, car maintenant ton propre français te met des bâtons dans les roues. Agrippée à la source parce qu'elle est admirée et terrifiante, la traduction se construit

uniquement sur des outils de langue. Oui tu as copié la syntaxe et la grammaire. Oui tu as trouvé des synonymes interlinguistiques. Oui décidément ces mots n'auraient pas dû voyager tels quel. L'écriture, celle de Carson comme la tienne, est complètement perdue. Il n'y a pas d'hybride là-dedans : les voix ne se sont pas rencontrées ; le message, le style, le système, l'esprit du texte ont tous coulé à pic. Le premier jet ressemble à une transcription. C'est une option facile, la transcription : elle donne l'impression d'avancer dans le projet et elle ne demande aucun risque. Ton premier jet est truffé de clichés prudents, de calques qui contournent l'obstacle. Il y a des commentaires partout, des rappels dans la marge, des avertissements sur le « vrai » mot en anglais, sur la nécessité de trouver un « meilleur » synonyme ; des surlignements pour signifier au futur toi que non, vraiment, ça ne va pas, il faudra reprendre le vers, la strophe, tout le poème – mais plus tard, et bonne chance. Cette espèce de frénésie du paratexte trahit sans ambages toute la peur que tu as de la *perte*.

Dans son introduction à *If Not, Winter*, Anne Carson décrit la transparence de la traductrice comme un charmant fantôme. En revenant au premier jet après sa décantation, le fantôme de la transparence te paraît plus que jamais malvenu. C'est lui, et pas la transcréation ou l'adaptation, qui fait violence au texte-source. L'effort de ne pas transparaître, dans ton texte-source, n'est pas une loyauté : c'est un non-engagement. Aucun dialogue, aucun don. Le mouvement de l'intertextualité s'éteint, et avec lui l'esprit du texte lui-même.

Il faut tout reprendre. Il faut commencer par définir ce qui te bloque. D'accord, la traduction est un exercice à contraintes, mais les contraintes ne sont pas censées te restreindre. Elles marchent sur un fil distinct, entre la bride et l'élan. Elles sont fertiles car elles défient la créativité du sujet-écrivain. Elles encouragent l'écriture à esquiver, à se débattre, à *solutionner* – à bouger hors de son corps pour faire de la place et suggérer ce qu'il y a à l'extérieur d'elle-même.

Par exemple, *Autobiography of Red* est très méthodique dans sa versification. Dans la *Romance* en anglais, les phrases sont souvent coupées à des moments incongrus plutôt qu'à la fin naturelle d'une proposition : on interrompt la construction de la référence et de la signification afin de l'assouplir. Le sens peut se disperser : pendant un instant suspendu,

la lectrice ne connaît pas la destination de la phrase ; son esprit bondit en avant pour combler le vide. Quand la réponse apparaît, à la ligne suivante, elle ne correspond pas forcément à ses attentes. La lecture se stratifie, souple, et permet d'entrevoir plusieurs faisceaux d'évocation. Les sauts de lignes esquissent aussi un dessin répétitif sur la page : vers long – court – long – court qui creusent de longs sillons blancs : ce sont les vides chers à Carson, les gouffres-manques où la subjectivité se presse et s'avive. Ils figurent aussi le mouvement d'Éros, les incursions à l'intérieur de Géryon, ses émotions en dents de scie, la trajectoire élastique de l'amante qui va et vient, qui lutte pour dépasser ses limites (long) et se voit immédiatement renvoyée au sein d'elle-même (court), en constant effort d'*ekstasis*. La ligne bouge.

Néanmoins, quand tu traduis, la ligne qui bouge est une pierre d'achoppement si tu fais l'erreur de te laisser verrouiller par elle, à la surface du texte. Il est facile de tomber dans le piège: le dessin du poème est plus simple à recréer que ne le serait la rime ou la métrique, qui changent fondamentalement d'une langue à l'autre. Dans la première version d'*Autobiographie du rouge*, c'est très frappant : le vers en français est visiblement calqué. La syntaxe anglaise est encore palpable. Les coupures de sens et le dessin du poème sont reproduits au plus près de la source. Le mouvement est imité, presque avec automatisme, alors que la langue (et donc sa structure) n'est pas la même. Ici, par exemple, un extrait du premier jet de *XI. La Question du Sexe* :

Fires twisted through him.
He picked his way carefully
toward the sex question. Why is it a question? He understood
that people need
acts of attention from one another, does it really matter which acts?
He was fourteen.
Sex is a way of getting to know someone,
Herakles had said. He was sixteen. Hot unsorted parts of the question
were licking up from every crack in Geryon,
he beat at them as a nervous laugh escaped him. Herakles looked.
Suddenly quiet.
It's okay, said Herakles. His voice washed
Geryon open.

Tell me, said Geryon and he intended to ask him, *Do people who like sex*
have a question about it too?
but the words came out wrong—*Is it true you think about sex every day?*
Herakles 'body stiffened.
That isn't a question it's an accusation. Something black and heavy dropped
between them like a smell of velvet.
Herakles switched on the ignition and they jumped forward onto the back of the night.
Not touching
but joined in astonishment as two cuts lie parallel in the same flesh. (p. 45)

Des **feux/brasiers** se tordaient en lui.
Il avança sur la pointe des pieds
vers la question du sexe. **Pourquoi est-ce que c'est une question ? Il comprenait
que les gens avaient besoin
de preuves d'attention les uns des autres, et était-ce vraiment important quelles
preuves ?**
Il avait quatorze ans.
Le sexe, c'est une façon d'apprendre à connaître quelqu'un,
avait dit Heraklès. Il avait seize ans. Des fragments **chauds et désordonnés / chaotiques**
de la question
léchaient le long de la longueur de chaque fissure en Geryon,
il tenta de les étouffer pendant qu'un rire nerveux lui échappait. Heraklès l'observa.
Soudain le silence.
Ça va aller, dit Heraklès. Sa voix ruissela en
Geryon comme une écluse.
Dis-moi, dit Geryon et il avait l'intention de lui demander, Est-ce que les gens qui
aiment le sexe
se posent aussi la question ?
Mais les mots ne lui obéissaient pas—*Est-ce que c'est vrai que tu penses au sexe tous
les jours ?*
Le corps d'Heraklès se raidit.
Ce n'est pas une question, ça, c'est une accusation. Quelque chose noir et lourd
sombra entre comme une odeur de velours.
Heraklès tourna la clef et ils bondirent en avant vers le dos de la nuit.
**Sans se toucher et pourtant
réunis dans la stupeur comme deux plaies parallèles /
Ils ne se touchaient pas mais
la stupeur les unissait comme deux plaies parallèles creusées dans la même chair /**

Sans se toucher et pourtant
unis par la stupeur comme deux plaies parallèles dans la même chair.

Chaque ligne tente visiblement de couper le vers français au même endroit que le vers anglais, et de positionner exactement la même échappée sémantique à la fin du vers. Chaque vers à l'air d'exister seul, dissocié des autres, sans vitalité, sans rougeur. La peur de perdre quoi que ce soit de l'anglais est visible dans l'embarras des phrases longues et maladroites. Les subordonnées sont tournées et retournées, gênées, encombrées, enfermées à l'intérieur du vers comme les axes d'un Rubik's Cube. Toute la phrase est articulée autour de l'enjambement, alors que l'enjambement devrait être un outil de l'effet, mais pas l'effet lui-même. Garder scrupuleusement la ligne n'a aucun sens linguistique ou esthétique. Oui, la forme a une signifiante – et c'est le cas dans l'anglais-source –, mais cette signifiante n'a de valeur linguistique que si elle est interprétée comme un système et influence l'écriture dans sa totalité, plutôt que d'être prise au pied de la lettre. Bien sûr qu'il ne faut pas ignorer le dessin qu'esquisse le vers sur la page, ou les ouvertures sémantiques créées par l'enjambement ; mais il n'est pas nécessaire de calquer la syntaxe pour évoquer ces effets.

Tu te souviens d'un des entretiens de Carson avec John d'Agata. Elle mentionnait *Autobiography of Red* et sa méthode :

Well, there's a novel I've written that was all prose at first and very thick. Then I thought, "What if I break these lines up a bit? Maybe they'd move along more smartly." So now the novel's in verse⁵³.

Cette idée te pousse à l'eau. Il faut commencer par la prose. Pour que la fracture versifiée soit tienne, il faut que ce soit toi qui la brises. Tu effaces tous tes stupides calques, tous tes sauts de ligne. Le premier jet enchaîné de sa versification se libère. Maintenant sur la page les poèmes ressemblent à des boîtes, monolithiques, prêtes à être secouées, prêtes à être ouvertes. Le vers n'existe plus dans le contexte de ses extrémités, mais comme une phrase longue et linéaire que l'on peut réécrire. Les espaces polysémiques seront rouverts à l'ultime découpe, cette fois dans la continuité de la phrase par laquelle ils

existent plutôt qu'en écho à leur homologue anglophone. Le deuxième jet est chaotique, mais la voix hybride transparait :

En lui les flammes **croissaient crépitaient**. Il avança sur la pointe des pieds vers la question du sexe. Et d'ailleurs pourquoi c'était une question ? Il comprenait—tout le monde a besoin d'actes **d'attention d'intention** mais pourquoi ne pouvait-on pas choisir son acte à soi ? Il avait quatorze ans.

Le sexe, c'est une façon d'apprendre à connaître l'autre, avait expliqué Heraklès. Il avait seize ans. La question **montait montait crépitante** ses éclats incendiaires léchaient au creux de Geryon chaque fissure. Il essaya de les étouffer fébrile. Un petit rire nerveux lui échappa. Heraklès l'observait. Soudain le silence.

Ça va aller, souffla Heraklès. Sa voix ruissela en Geryon comme une écluse.

Dis-moi, dit Geryon et il aurait voulu lui demander, *Est-ce que les gens qui aiment le sexe se posent aussi la question ?* Mais les mots bien sûr ne lui obéissaient pas, alors — *Est-ce que c'est vrai que tu penses au sexe tous les jours ?*

Le corps d'Heraklès se raidit.

Ce n'est pas une question, ça, c'est une accusation. Il sombra entre eux quelque chose de noir et lourd comme un parfum de velours. Heraklès tourna le contact et ils bondirent en avant sur le dos de la nuit. **Ils ne se touchaient pas et pourtant unis ainsi par la stupeur ils étaient comme deux plaies parallèles creusées sur le même flanc.**

Alors, *Autobiography of Red* peut enfin retourner sur l'étagère. Pendant un moment, entre le premier et le deuxième jet, l'écriture est comme une clef d'accordage – il faut la faire tourner encore, et encore un peu, jusqu'à trouver la juste note, la voix du texte. Quand tu parviens enfin à la musique intérieure d'*Autobiographie du rouge*, tu penses à la préface de traduction du *Beowulf* de Seamus Heaney :

The erotics of composition are essential to the process, some prereflective excitation and orientation, some sense that your own little verse-craft can dock safe and sound at the big quay of language. And this is true for translators as it is for poets attempting original work.

It is one thing to find lexical meanings for the words and to have some feel for how the metre might go, but it is quite another thing to find the tuning fork that will give you the note and pitch for the overall music of the work⁵⁴.

L'érotique monte. Les connexions affluent, bougent et croissent : l'homonymie devient possible, les associations d'images et les échos se filent et se répondent. Les dissonances du texte-source se transforment en plaisir d'écriture : les faire passer en français ressemble à la conception d'un code secret.

Tu cherches la voix de Géryon, puisque sa voix change nécessairement de l'anglais au français, comme ta voix change lorsque tu passes d'une langue à l'autre. De nouvelles idiosyncrasies jalonnent le texte en français, et tu découvres un peu plus tard qu'elles sont à toi – il y a un peu de ton parlé, et le goût pour l'exploration rythmique. Les à-coups et la fluidité se côtoient, à force de virgules effacées ou subverties, d'allitérations et d'assonances échos, de conjonctions de coordination énumérées – un rythme réfléchi, mais nouveau, que tu n'aurais pas manié de cette façon s'il n'avait pas répondu à l'écriture de Carson ; un rythme inconnu, que tu découvres avec surprise à la relecture, et qu'il faut apprendre à connaître. Il y a aussi des joies thématiques – *Autobiography of Red* suggère la subjectivité de la mémoire, de la communication, du rêve, de la synesthésie, et ainsi ouvre la voie à la création de nouvelles dissonances. Dans le français aussi la perspective tremble, la fiabilité de la narration est bancal. Des oxymores spontanés fleurissent, car ils écartèlent le ressenti de Géryon ; des comparaisons objectivement incorrectes soulignent le biais de sa perception. Par exemple, pour le Géryon français, les perce-neiges sont rouges (p. 288) et Ancash est plume et bleu (car « Ancash » vient de « léger » ou « bleu » en Quechua) (p. 335). Petit à petit, alors que l'écriture se dévide, tes préoccupations littéraires commencent à poindre dans le texte, et le texte en retour fait pétiller pour toi de nouvelles curiosités qu'il ne te reste plus qu'à fouiller. Le don s'échange.

Après le flottement angoissé des deux premiers jets, le troisième jet passe comme un éclair. Le souvenir est flou. Tu ne sais plus s'il s'est déroulé en quelques jours ou quelques semaines. Tu te souviens de l'anxiété, juste avant de rouvrir ton document après l'avoir laissé reposer, et la peur d'y découvrir encore une fois un amas d'âneries enrubanné d'adjectifs ampoulés, et puis ; plus rien. Quand tu renvoies ton esprit vers cette période pour la décrire, tu as une impression atemporelle, de silence, d'excitation, de concentration étroite. « All time is now⁵⁵ », dit Carson dans une interview récente. Le

troisième jet is *all time, and now*. Ton œil posé à même la page, mot à mot, ligne à ligne, et l'impression aussi d'un détaillage au burin après les coups préliminaires de marteau. (Quand tu penses au troisième jet tu penses toujours à l'homme pâle du *Labyrinthe de Pan* – si, si, tu sais, le grand monstre maigrichon qui a ses yeux incrustés dans les paumes : c'est ça, c'est le sentiment de poser à la fois l'œil et la main sur le texte et d'y traîner les doigts sans en perdre une miette – la surlecture et la traduction et l'écriture et le corps à texte toute à la fois).

Beaucoup de minutie. Mais pas seulement la minutie. La fluidité enfin. En traductologie, traduire est parfois comparé à un pillage ou une attaque. Mais la libération de l'écriture traductive par rapport à sa source n'est pas violente ; elle n'est pas synonyme d'agression ou d'iconoclastie, de domination ou d'effacement – ni quand Carson traduit, ni lorsque tu traduis Carson. *Autobiographie du rouge* est une version d'*Autobiography of Red*, et facilement reconnaissable en tant que telle. Fidèle, tu penses. Simplement, la traduction n'est jamais une copie. C'est aussi pour cela que tu n'utilises pas le terme d' « original » pour parler du texte-source. Les mots ne sont pas innocents. *Original* sous-entend une hiérarchisation d'un texte ou d'une écriture, sous-entend la suprématie d'une création entièrement indépendante, sans lien avec ce qui vient avant elle (comme si tout texte n'était pas influencé et inspiré de ce qui vient avant lui). Opposer « original » et « traduction » signifie donc nécessairement que la traduction est inférieure, et un simple dérivé. Parler de *source*, c'est montrer que la traduction au contraire se déverse et coule à travers les textes qu'elle engrange ; c'est figurer son éthique par les mouvements multidirectionnels d'une rivière métaphorique, de source à cible, de rive à rive.

Peut-être que le troisième jet est si agréable parce que tu as trouvé l'équilibre entre l'écriture et l'éthique, l'équilibre nécessaire pour traduire, traduire comme tu aimes traduire, comme tu peux traduire. Le texte commence à exister pour lui-même – il n'est pas aussi souple que tu le voudrais, car pour atteindre cette souplesse il faudrait ne jamais cesser de l'écrire, mais il devient du moins *quelque chose*, quelque chose de vrai, de concret :

En lui les flammes croissent et crépitent.

Sur la pointe des pieds il avance vers la question du sexe. Pourquoi c'est une question ?
 Il comprend
 bien sûr –
 on a tous besoin d'actes d'attention
 et d'intention mais est-ce que leur forme a vraiment de l'importance ?
 Il a quatorze ans.
Le sexe c'est une façon d'apprendre à se connaître, explique Heraklès. Il a seize ans.
 La question monte monte
 et ses éclats incendiaires lèchent au creux de Géryon
 chaque fissure.
 Fébrile il essaie de les étouffer à grands gestes. Un petit rire nerveux lui échappe.
 Heraklès l'observe.
 Soudain le silence.
Ça va aller, souffle Heraklès. Sa voix actionne en Géryon comme une écluse
 et l'inonde.
Dis-moi, murmure Géryon – et il voudrait lui demander, *Est-ce que les gens qui aiment
 le sexe
 se posent aussi la question ?*
 Mais les mots ne lui obéissent pas alors ils disent, *Est-ce que c'est vrai que tu penses
 au sexe tous les jours ?*
 Le corps d'Heraklès se tend. *C'est pas une question ça
 c'est une accusation.*
 Il sombre entre eux quelque chose de noir et lourd comme un parfum de velours.
 Heraklès tourne le contact et dans la voiture ils bondissent en avant
 sur le dos de la nuit.
 Ils ne se touchent pas mais unis ainsi par la stupeur
 ils sont comme deux plaies parallèles dans la même chair ouvertes. (p. 241)

C'est au troisième jet que la narration au passé est transformée en présent, qui convient mieux à l'immédiateté de l'expérience. Les références créées au deuxième jet sont affinées. Les métaphores se filent : les mots, décrits comme « sages » dans *Il. Chacun* (p. 217), reviennent ici lorsqu'ils « n'obéissent pas » (l. 19). L'esprit de Géryon en feu le torture et rencontre la voix d'Heraklès, un flot qui à la fois le soulage et le submerge (« comme une écluse et l'inonde », l. 15). Le système du texte se précise : à travers chaque poème, les incisives qui marquent l'intérieur et l'extérieur sont encodées. Les mots récurrents, les mots-concepts sont précisés : le pardessus de Géryon, le don, les

« bords » toujours suivis d'un enjambement, les arrêts de la narration lorsque Géryon prend le temps de faire la transition entre la parole extérieure et sa réaction intérieure en « s'accordant une petite seconde » (p. 222, p. 230, p. 335), les motifs récurrents de l'eau, du rouge, des insectes, des fleurs bruyantes, de la lave et du basalte, des surfaces à briser, des prisons et des chaînes à défaire ; les mentions sous-jacentes de la traduction, de la quête du soi, de la diversité d'un même mythe.

Il faut aussi réintroduire le mouvement de la versification. Tu redessines les dents-de-scie, mais cette fois en suivant le rythme naturel du langage-cible. De nouvelles ouvertures sémantiques apparaissent à la fin des vers. Les locutions bougent si nécessaire, sans peine, dans la spontanéité de la composition. Tu introduis aussi d'autres dessins que ceux du texte-source sur la page : des verticalités pour signifier les chutes de Géryon, des moments de staccato que tu veux souligner, des espacements quand le temps se fige (p. 231, 347).

Le premier jet s'est déroulé comme un passage de l'anglais au français, une traduction linguistique ; le deuxième jet comme un passage du squelette à la chair, une traduction érotique, phonique, littéraire ; le troisième jet est un passage de la prose à la poésie, l'éclaircissement de la voix hybride entre celle de l'autrice et la tienne, le moment où tu mets le doigt sur l'écriture traductive. Un mouvement de balancier s'enregistre – tu commences à analyser ton propre texte, à l'écart du texte-source. Tu écris et tu te regardes écrire et ton regard devient lui aussi écriture. La pratique précède – non – répond – à la recherche. Jusqu'à cet instant du troisième jet, tu avais des notions préliminaires sur l'écriture traductive, qui sans aucun doute ont informé ton expérience de traduction et la façon dont aujourd'hui tu l'exprimes ; mais c'est après le troisième jet que tu rédiges ton troisième chapitre de recherche, que tu déposes les mots finaux sur la géographie et la typographie du tiers espace.

Et après ça, il y a une dernière étape. Pas pour toucher ce qui est déjà écrit ; pour le dépasser. Au texte-cible finalisé, tu ajoutes tes propres poèmes.

Pas exactement *tes* poèmes, ou pas *juste* tes poèmes ; *vos* poèmes, ceux que l'hybridité de l'écriture traductive inspire. Ces poèmes se fondent sur ce que tu comprends du

système du texte. Avec eux, tu explores plus avant la voix qui est née entre celle de Carson et la tienne, cette voix qui n'existe que dans le texte-cible. L'objectif, c'est que les poèmes ne contrastent pas avec le reste du texte, mais s'y insèrent parfaitement. L'objectif, c'est de laisser la voix hybride écrire sans filet.

Cette voix, tu la savais déjà autre et dialogique, mais tu ne l'appréhendes jamais en tant que telle aussi précisément qu'au moment où tu commences à la pasticher pour l'insérer dans le texte-cible sans laisser de trace évidente. Tu atteins à cette étape un autre échelon de l'écriture traductive. Le texte-source et le texte-cible servent de tremplins à une créativité qui leur répond et s'en libère – interaction et création coexistent, parfaitement égales. Le poème passe par ta gorge, mais la voix n'est pas exactement tienne, quoi qu'elle ne soit pas non plus étrangère. À l'apogée de l'hybridité, ces additions te font sentir la richesse de l'intertextualité, et sa traductivité inhérente.

Pour cet exercice, tu retournes vers Carson ses propres stratagèmes : d'abord le *dépassement* du texte avec des poèmes qui font à la fois office de pratique créative (tu pars de l'œuvre et la dépasses) et de commentaire herméneutique (chaque poème est né de l'analyse et approfondit l'analyse). Ensuite, *l'incarnation* de sa voix factice et inventée, celle que tu lui perçois et que tu lui écris, comme elle le fait avec ses autrices et ses personnages dans ses propres œuvres. Également, le *contrôle* de l'optique et de la citation en plaçant de nouveaux poèmes dans le texte sans les signaler à la lectrice.

Et enfin, un principe éthique : chaque ajout est un don pour un don, une grâce pour une grâce. Un poème pour un poème. Le *charis* indique qu'il faut ajouter de toi dans l'œuvre que tu rends. *Autobiography of Red* enseigne les nuances de l'écriture traductive ; les décliner en retour par une création nouvelle est une réponse-hommage.

Paradoxalement, tu n'as jamais tant l'impression d'être fidèle au texte et de le saisir que lorsque tu écris pour lui quelque chose qu'il ne possédait pas encore. Réfléchir à ces additions vient très naturellement, comme une bobine de fil qui se dévide. Après tous ces mois de traduction, tu connais *Autobiography of Red* intimement. Tu sais les aspects que tu aurais voulu explorer plus avant ; tu sais les références à peine effleurées, et pourtant affleurant, juste là, à la surface, et qu'il suffit de cueillir et développer à leur tour.

Il y a cinq poèmes ajoutés dans *Autobiographie du rouge* :

La rumeur court, p. 204

Le temps presse, p. 205

X. Aurochs, p. 237

XXXVIII. Statique, p. 333

XLVI. Photos : Mort du petit chien, p. 353

Pour écrire les deux fragments additionnels de Stésichore, tu reviens à la stratégie (non-confirmée) que tu prêtes à Anne Carson : tu retournes à *La Géryonide*⁵⁶ pour y faire référence. La seconde contrainte, c'est de participer au système du texte dans son intégralité : les pseudo-fragments d'Anne Carson annoncent, contrastent, ou proleptent la *Romance*. Ils répondent ou subvertissent les attentes créées par l'introduction. Tes ajouts doivent fonctionner de la même façon.

Dans son introduction, Carson présente une *Géryonide* cinématique, où les scènes s'entrecoupent : « the extant fragments of Stesichoros' poem offer a tantalizing cross section of scenes, both proud and pitiful, from Geryon's own experience [...] interspersed shots of Herakles approaching over the sea. » (p. 6, traduction p. 199). La tension croît au fur et à mesure des pseudo-fragments, et avec elle le poids du destin. Tu peux exacerber cet effet à ton tour. *La Géryonide* est une tragédie ; tous les personnages, Géryon y compris, attendent la mort de Géryon. Ils en parlent entre eux. Dans *La Géryonide* traduite par Campbell, tu trouves ce très beau fragment :

With his hands... Answering him [Geryon] the mighty son of immortal Chrysaor and Callirhoe said, "Do not with talk of chilling death try to frighten my manly heart, nor (beg me?)...; for if I am by birth immortal and ageless, so that I shall share in life on Olympus, then it is better (to endure?) the reproaches... and.... to watch my cattle being driven off far from my stalls; but if, my friend, I must indeed reach hateful old age and spend my life among short-lived mortals far from blessed gods, then it is much nobler for me to suffer what is fated than to avoid death and shower disgrace on my dear children and

all my race hereafter – I am Chrysaor’s son. May this not be the wish of the blessed gods... concerning my cattle.... (Heracles?)....”⁵⁷

À la page précédente, un fragment éventré avait insufflé, par le jeu électrisant de l’inadvertance, un élan de beauté descriptive à ton contexte de lecture :

...over the waves of deep brine they came to the beautiful island of the gods, where the Hesperides have their home of solid gold;... (buds?)⁵⁸

Tu mêles ces différentes influences pour écrire *La rumeur court* :

IX. LA RUMEUR COURT

Comme sur **une langue d’or** il arrivera par la mer et Dans ses
Mains frémissant **un pouls rouge** Il l’entend Géryon Géryon
N’avait pas le droit d’avoir peur **c’est comme Ça quand on est**
Monstre et puis c’était ses vaches

Le titre fonctionne comme un commentaire paratextuel : il explique le poème qui suit. L’utilisation d’une expression *figée* (la rumeur court) qui dépeint un *mouvement* (la rumeur, une notion abstraite annonçant un événement à venir, est en train de courir, personnifiée et activée par le verbe au présent, puis par le verbe « entendre » au présent dans le poème) n’est pas un choix anodin : c’est une des nombreuses collisions du présent et du futur dans *Autobiography of Red* et *Autobiographie du rouge*, une des nombreuses collisions de la fixité du mot et de l’énergie d’Éros. Le fragment annonce l’arrivée d’Heraklès d’une part, et d’autre part l’anticipation **rouge** (peur ? rage ? érotisme ?) de Géryon qui attend la mort. Il évoque le courage de Géryon, aussi, face à cette mort annoncée, et son inquiétude pour son bétail. Néanmoins, ce courage n’est plus le courage d’un héros tel qu’il est décrit dans le texte classique. La bravoure de Géryon vient moins ici de l’honneur obligatoire qu’un demi-dieu doit afficher, mais de ce que le regard des autres projette sur lui : « n’avait pas le droit d’avoir peur ». Le Géryon de ce fragment est le Géryon carsonien, pas stésichorien : la pression sociale lui pèse, sa marginalité l’enferme. Sa nature de demi-dieu est la source de sa monstruosité, plutôt que celle de

sa supériorité. Géryon n'a pas le droit d'avoir peur, parce qu'il est, à son corps défendant, l'antagoniste de cette histoire : « C'est comme Ça quand on est / Monstre ».

La stylistique du fragment est bien sûr régie par la forme et au contenu de l'œuvre. Les pseudo-fragments de Stésichore par Carson sont plus hermétiques que les poèmes de la *Romance* ; leur langage est épuré, saccadé, rendu plus difficile d'accès encore par l'utilisation erratique des majuscules et la disparition de la ponctuation. Chaque mot est choisi minutieusement, pour sa valeur référentielle, pour l'écho sonore qu'il produit à l'intérieur du poème, pour sa polysémie. Tu respectes ces règles à la traduction d'abord, puis à l'écriture de tes ajouts. Comme Carson le fait avec certains de ses pseudo-fragments, tu prends aussi soin de faire écho aux images que la lectrice rencontrera de nouveau dans la *Romance*. Ici, le rouge et l'intensité sont autant d'armes de la fatalité, de la violence ; plus tard, quand elles reviendront dans les poèmes de l'autobiographie, ces images décriront le désir et la sensualité, mais garderont en elles le poids de leur première utilisation – la peur, la mort, le sang du meurtre raconté par Stésichore. De la même façon, « Comme sur une langue d'or » décrit ici la trajectoire d'Heraklès arrivant par la mer, prêt à *attaquer* Géryon. Cette langue d'or prépare une autre langue d'or, déjà contenue dans le texte-cible. Dans *XXXIII. Fast-Forward / XXXIV. Avance rapide*, le poème où Heraklès et Géryon se revoient (une autre sorte de confrontation) après des années de séparation, elle réapparaîtra :

Herakles' gaze
on him was like a gold tongue (p. 109)

Le regard d'Heraklès s'attarde sur lui
comme une langue d'or. (p. 318)

Cette fois, la langue d'or est intensément sensuelle : Heraklès regarde longuement Géryon, et, dans la lenteur moite et or de ce regard, Géryon est troublé – assailli par Éros, qui est aussi impitoyable que Thanatos.

De la même façon, le pouls rouge à la deuxième ligne de *La Rumeur Court*, laissé ouvert à l'interprétation (est-ce la peur ? La colère ? L'excitation ? La brutalité du guerrier ? Le

dernier trouble d'un homme allant à la mort ?) fait écho à l'orgasme involontaire et ambigu que Géryon décrit dans *Il. Each / Il. Chacun*, lorsque son frère le viole :

in the fantastic temperatures
of the red pulse (p. 28)

au creux des
températures spasmodiques d'un pouls rouge (p. 220)

Tu observes la même stratégie pour le second fragment. Carson annonce dans son introduction des lamentations de la mère de Géryon (p. 6), mais ne fait que les sous-entendre dans les fragments qui suivent. Dans *La Géryonide* de Campbell, la lamentation de Callirhoé est poignante :

'... I, unhappy woman, miserable in the child I bore, miserable in my sufferings; but I beseech you, Geryon, if ever I offered you my breast... at your dear (mother's side,), gladdened... by (your feasting).'⁵⁹

Il ne s'agit pas d'écrire un poème entier dédié à ce fragment, car ton objectif n'est pas de clarifier un texte volontairement ambigu, mais il te semble que la peine de la mère et la peine du guerrier peuvent se faire écho :

XIII. LE TEMPS PRESSE

L'horloge battait la mesure sur le mur de la cuisine
Une cadence un peu comme une Mère qui se bat
La poitrine un peu comme une Massue qui
S'abat sur un bouclier levé

De nouveau, les règles formelles des fragments sont sauvegardées, avec leurs ambiguïtés à l'enjambement (« une mère qui se bat / la poitrine »), les échos par allitérations et répétitions (« se bat / s'abat, un peu / un peu ») et les majuscules abusives. De nouveau, le titre souligne le contenu du poème ; le verbe « presser » est lourd de sa polysémie ici, augurant la mort toute proche de Géryon, et pesant sur Géryon comme un

fardeau en le « pressant » sous son poids. Le temps est une des obsessions du Géryon carsonien (et de Carson elle-même). Ici, comme dans la *Romance*, le temps est déchiré entre l'immédiateté (l'angoisse monte, et avec elle la peur, le chagrin, la violence) et le futur que Géryon ne sait pas comment arrêter ou posséder. La mère se bat la poitrine, une prémonition de sa lamentation⁶⁰, et la référence à la massue annonce celle d'Heraklès lorsqu'elle brisera le bouclier de Géryon pendant leur dernier duel ; le tout est mesuré comme un compte à rebours par l'horloge. L'horloge de la cuisine, pour sa part, n'est pas *seulement* un anachronisme parmi d'autres. Elle est un objet familier qui figure souvent le temps dans *Autobiography of Red* et *Autobiographie du rouge* : elle réapparaîtra dans quatre autres poèmes, et elle matérialise même l'ellipse temporelle entre l'adolescence et l'âge adulte de Géryon (XXIV. *L'Eau*, p. 273), comme elle le fait ici en matérialisant l'ellipse entre la vie de Géryon et son meurtre. De fait, XIII. *Le Temps Presse* est placé de façon stratégique : il est le dernier poème avant les pseudo-fragments qui dépeindront la bataille entre Géryon et Heraklès.

Le processus créatif des poèmes de la *Romance* est un peu différent. Le contrôle terminologique est plus dispersé, mais l'effort narratif est exacerbé. Les pseudo-fragments fonctionnent comme des flashes d'images ; les poèmes de la *Romance*, eux, dépeignent des scènes entières.

Chacun des trois poèmes ajoutés à la *Romance* poursuit une thématique que tu perçois en filigrane dans le texte-source, et que tu affines dans le texte-cible ; enfin, tu les déploies librement grâce à ces nouvelles additions. Ces poèmes participent donc de façon cohérente à la tapisserie d'*Autobiographie du rouge*, mais ne fonctionneraient pas aussi bien au sein d'*Autobiography of Red* : ils sont créés à travers le texte-source, mais *pour* la version-cible. Ils font converger plusieurs éléments : d'une part, des notions et des processus récurrents dans l'œuvre d'Anne Carson, ou du moins dans ce que tu *perçois* de l'œuvre d'Anne Carson, et selon toi sous-tendent la création d'*Autobiography of Red*, à l'instar d'un métacommentaire créatif. D'autre part, comme Carson qui se laisse inspirer par les travaux et les voix d'autres autrices puis les dépassent en y apposant sa propre perspective, les poèmes ajoutés développent des notions et des processus que la lecture

et la traduction de Carson catalysent chez toi, sujet écrivain, au moment où tu décides de les entreprendre – mêlés à tes propres intérêts d'écriture. Enfin, ils rendent hommage à *Autobiography of Red* par l'exercice stylistique, narratif et herméneutique.

Il y a trois poèmes. La méthode est différente pour chacun. Étrangement, leur création suit un peu le même cheminement que tes trois jets de traduction. Le premier, *X. Aurochs*, est d'abord rédigé en anglais (voir brouillon en anglais en annexe C, p. 588). L'écriture coule plus facilement ainsi – plus fluide, plus modulable, plus inventive, plus épurée. L'anglais te permet de jouer avec les mots composés, avec la flexibilité de la phrase, et un processus cognitif surprenant s'instaure : comme ce n'est pas exactement Carson que tu incarnes avec ces nouveaux poèmes, mais plutôt la voix-française-du-texte-cible, écrire toute seule pour *Autobiographie du rouge* exige moins de réflexes pastiches si tu passes d'abord par l'anglais. Tu n'imites pas, tu crées de toutes pièces : la différence de langue, au lieu d'être un obstacle, facilite la création parce qu'elle la libère de l'injonction mimétique, et tout à la fois ravive les premiers instincts herméneutiques de la surlecture du texte-source. L'utilisation de l'anglais demande aussi, nécessairement, puisque ce n'est pas ta langue, quoi que ce soit ta langue *favorite*, une réflexion plus patiente, plus aigüe, une recherche du mot juste, retirée de ton auto-langage et de tes mécanismes familiers. Tu ne peaufines pas le poème en anglais lorsqu'il est terminé : tu utilises la traduction comme une étape d'édition, de correction. C'est à ce moment-là que tu peaufines la cohérence de la voix caractéristique d'*Autobiographie du rouge* afin que le poème s'y incruste. L'écriture traductive est plus minutieuse que l'écriture uniquement auctoriale, parce qu'elle est d'abord analyse avant d'être geste créatif ; c'est encore vrai avec cet exercice, quoique la pratique de l'auto-traduction soit plus libre que celle de la traduction d'une autre autrice, en cela que tes dilemmes éthiques sont immédiatement balayés ; tu passes donc sans peine la frontière de la transcréation. Par le truchement de l'anglais, puis de l'auto-traduction, tu vois émerger dans ta langue-cible (le français, défié par l'exercice) de nouvelles opportunités techniques et stylistiques qui n'appartiennent pas à ton auto-langage (le français, mais sans défi). Passer par l'anglais pour trouver le français ajoute de la souplesse à ta langue.

L'exercice est bien plus chronophage qu'une rédaction immédiatement en français. Néanmoins, il s'avère constructif : grâce à lui, tu réélabores méticuleusement la voix hybride de l'anglais au français, comme un retour aux sources, et tu apprends à la manier avec plus de facilité. Tu prends aussi conscience de nouvelles caractéristiques, trop familières jusque-là pour avoir été réfléchies. Ces conclusions t'amènent aussi à perfectionner l'intégrité générale du texte-cible à la toute dernière relecture, une sorte de quatrième jet.

X. *Aurochs* s'écrit donc en anglais ; le second poème, XXXVIII. *Statique*, s'écrit en prose, comme un bloc, avant que tu ne le resculptes et y incorpores les enjambements (voir brouillon en prose en annexe C, p. 590). Le dernier poème, XLVI. *Mort du petit chien* (p. 353), s'écrit tout seul, immédiatement versifié, d'une voix bien huilée par les précédents poèmes.

Pour parler le langage d'*Autobiographie du rouge*, il faut respecter sa ponctuation dépouillée, son format de dialogue et de narration, son rythme détaché, ses fluidités soudaines et ses arrêts syncopés. Tu travailles l'utilisation de la synesthésie et le surréalisme symbolique de ses images. Tu prends garde à cultiver l'ambiguïté, et à laisser faire le silence. Dans l'esprit du pastiche, qui utilise l'idiosyncrasie pour promouvoir la familiarité du style, tu reprends quelques habitudes récurrentes du texte-source : les locutions habituelles comme « Géryon s'accorde une petite seconde » dans *Statique*, les images « codes » (comme l'abeille du désir dans *Aurochs*, que Géryon rencontre dès les pseudo-fragments), le voyage à l'intérieur de l'intérieur dans *Mort du petit chien*, l'énumération des friandises américaines des années quatre-vingt-dix à la station-service dans *Aurochs* – un clin d'œil aux énumérations similaires que l'on retrouvera dans XIX. *Elle* (p. 256) avec les objets de la chambre féminine, dans XXXV. *Harrods* (p. 319) avec les marchandises britanniques, ou encore dans XXXV. *Huaraz* (p. 346) avec les friandises péruviennes. Bien sûr, tu respectes l'arc narratif de l'autobiographie – le premier poème s'insère dans une des escapades nocturnes d'Heraklès et Géryon, le second suit Géryon dans sa découverte de Lima, et le troisième rappelle les souvenirs de plage que Géryon relate au tout début de la Romance, dans II. *Chacun* (p. 217), ainsi que les conversations

que l'on voit Géryon et Ancash entretenir quelques poèmes plus tôt. Et bien sûr, tu prends bien soin d'écrire Géryon lui-même : sa lenteur introspective. Sa réserve, ses idéalizations. Ses métaphores synesthésiques. Ses émois sensuels. Les collisions entre l'intérieur et l'extérieur.

Chacun des trois poèmes explore des thèmes suggérés par ta lecture de l'œuvre, mais aussi l'expérience du corpus carsonien. Ils se veulent échos de l'esprit (subjectivement interprété) du texte. *Aurochs* d'abord parle d'Éros et du langage. Il commence ainsi :

Enterrée sous la surface de ses propres jaillissements le volcan bouillonne. (p. 237)

Le volcan (toujours féminine dans *Autobiographie du rouge*), dont la carapace-protective de magma solide est créée lors de ses éruptions (l'intérieur éjecté à l'extérieur), s'enterre constamment sous elle-même. Chaque externalisation entraîne son repli ; mais sous sa dureté, l'intérieur brûle et bouillonne. Le volcan ressemble à Géryon. Le volcan prépare ici la révélation d'Icchantikas, bien plus tard dans le récit.

Et ensuite :

Souvent les yeux d'Heraklès fissurent Géryon jusqu'à l'aveuglement – le long de lui leur brûlance
le balaye comme une paire de phares.
Le silence est désert et la station-service attend tapie à quelques mètres sur le cercle graisseux
de sa brillance. C'est une caverne aux trésors. Ils viennent
d'acheter des Cheese Balls et des Têtes Brûlées et des Pop Tarts et du Sunny Delight et des glaces en forme de Michelangelo
(la torture ninja pas le peintre). Du Sunny Delight ce serait meilleur, pense Géryon en prenant
une autre gorgée de mauvaise bière.
La nuit s'est ouverte il y a déjà un moment. Tout près sur l'autoroute le bruit des voitures s'essouffle
dans un bruit de fer à repasser posé sur un vêtement humide.
Heraklès bouge. Heraklès le rejoint contre le capot de la voiture. Dans les sinus de Géryon le goût

de la bière bouillonne

comme de l'or émoussé mais un bouillonnement plus profond une bouche plus dorée
bientôt l'éclipsent.

À l'intérieur de son échine entre le muscle et la chair Géryon sent une abeille rouge
grimper et

grimper et monter et encore.

*Qu'est-ce qu'il y a Géryon ? Tu as peur ? T'inquiète on peut repartir
quand tu veux.*

Non non je ne veux pas repartir.

Géryon regarde Heraklès. Heraklès regarde Géryon. Il ment bien sûr. Géryon aimerait
savoir revenir

en arrière mais ça ne sert à rien :

ses yeux ne voient que ce qui existe en-deça de ce qu'il veut voir. Géryon regarde
Heraklès.

Heraklès regarde la station-service.

Sur les murs les ombres sauvages des phares dansent en sarabande et ressemblent
soudain

à ces aurochs cornés de rouge

qui galopent sur les parois d'une caverne Paléolithique. Comme eux elles peignent à
peindre le temps

pendant qu'il disparaît.

*Tu sais quand j'étais petit j'ai habité sur une colline, dit Heraklès assis en tailleur
sur le capot de la voiture. J'aimais*

*prendre la descente avec mon vélo le plus vite possible mais au bout d'un moment
ce n'était plus assez rapide alors*

Heraklès sourit un sourire blanc comme un os. J'aimerais lui écrire une lettre, pense
Géryon

sans lui enlever son regard.

S'il écrivait une lettre à Heraklès il pourrait prendre son temps. Il pourrait travailler
minutieusement

sur les consonnes déroulées de son nom

(hache air cas ailes esse)

et élaguer délicatement chaque espace. La lettre serait de très belle facture

calligraphiée avec de l'encre rouge

sur du papier aussi fin qu'un cil et surtout surtout la lettre serait passionnante. Pleine
d'humour

toute poquetée de son bel esprit légendaire.

La lettre toucherait Heraklès et l'Heraklès de la lettre rirait aux éclats.

Il lui répondrait tout de suite :

Oh Géryon ta lettre était si spirituelle oh un tel plaisir je la lis tous les soirs.

Tu me manques. J'aimerais que tu sois là.

alors j'ai lâché le guidon et ensuite j'ai lâché les pédales

sans les mains

sans les pieds

*et le vélo allait vite de plus en plus vite trop vite pour que mes yeux puissent me suivre
et tout a disparu.*

Tu es tombé ? dit Géryon.

Oui.

Tu t'es fait mal ?

Oui mais c'est pas ça le principal Géryon.

Qu'est-ce que c'est le principal ?

*J'en sais rien Géryon. C'était un sentiment incroyable c'est tout. Tu sais tu n'as pas
besoin*

de juger chaque action par ses conséquences. Tu vas finir ta bière ?

Géryon secoue la tête. Il lui offre sa bouteille.

Quand Heraklès tend la main les aurochs de l'autoroute jettent sur ses doigts ouverts
des reflets rouges comme de l'encre.

Dans *Aurochs*, le regard d'Heraklès fissure Géryon et s'insère à l'intérieur de lui, renforcé dans son intrusion par le désir que provoque leur baiser. Malgré l'immédiateté de ce désir, Géryon prend lentement conscience de la distance qui le sépare d'Heraklès. Cette distance est notamment symbolisée par le vers des consonnes, « (hache air elle esse) », sur lesquelles il s'attarde – en grec, Carson l'expliquait dans *Eros the Bittersweet*, les voyelles symbolisent la distance entre les consonnes. En transformant les consonnes (séparées de lui par les voyelles-gouffres qu'il tente ici d'effacer) d'Heraklès en mots à part entière, Géryon essaie de le « fixer ». Malheureusement, Heraklès est toujours en mouvement (à l'image d'Éros).

Au contraire des aurochs éternellement figés en pleine course sur les murs des cavernes préhistoriques, Géryon ne peut pas saisir cet instant, ne peut pas écrire le mouvement, ne peut pas voyager dans le temps, ni le retenir. Un triangle érotique s'instaure entre Géryon, Heraklès, et l'Heraklès idéalisé, projeté, recréé par le désir que Géryon a de lui. Plutôt que d'écouter le véritable, immédiat Heraklès, Géryon s'imagine écrire une lettre à

l'Heraklès idéal. C'est comme ça qu'il peut « prendre [et donc attraper] son temps », l. 43. Il s'invente de nouvelles vertus qui, dans son scénario intérieur, lui permettraient de saisir Heraklès, car il serait enfin le symbole supérieur de lui-même (le ton est un rien taquin, c'est celui de la narratrice externe). Utiliser le format épistolaire est aussi un choix poignant : avec l'écriture, Géryon veut figer, veut garder une trace, veut contrôler sa propre expression, veut saisir l'identité d'Heraklès en remodelant les lettres de son nom. Géryon fantasme l'attrapement alors que la parole de l'Heraklès réel disparaît déjà, alors que l'Heraklès réel *change* déjà (son sourire blanc comme un os annonce sa mortalité). Il y a, néanmoins, une certaine lâcheté dans ce fantasme : l'Heraklès idéal n'est qu'une projection vide. La lettre lui permet de garder une distance rassurante, qui le délivre de l'angoisse que Géryon a du contact physique et du chaos du corps, du monde. Pendant ce temps, Heraklès parle justement du chaos, parle de la perte de contrôle, et en cela est plus loin que jamais d'être saisi par Géryon. La communication trébuche un peu. Leurs mains se frôlent à la dernière phrase, et sur elles miroite le rêve d'un saisissement rouge et érotique qui ne restera jamais qu'un fantasme.

Et aussi deux anecdotes secrètes : l'image des aurochs, elle vient de ce que le bétail rouge de Géryon t'a toujours fait penser aux grottes de Lascaux. Et puis tu trouves qu'*Autobiography of Red* ne parle pas assez des douces vaches que Géryon aime tendrement ; tu réunis ses vaches et tes aurochs dans le même poème.

Secondo, c'est toi qui petite habitait sur une colline et trouvait que vélo n'allait pas assez vite avant de lâcher le guidon et lâcher les pédales, et ensuite – « *le vélo allait vite de plus en plus vite trop vite pour que mes yeux puissent me suivre / et tout a disparu.* » Quelque chose là-dedans qui te fait penser au voir de Stésichore.

Statique parle du mouvement. Le poème explore l'idée de la collision – de la collision entre l'intérieur et l'extérieur, de la collision entre la fixité et l'éternelle recreation. De la non-collision aussi, entre deux personnes (Géryon et Ancash) qui se désirent, s'esquivent, et se comprennent. La collision commence avec le titre : « statique », qui veut dire fixe et solide, et « statique », qui évoque aussi l'électricité, constamment mouvante et flottante.

Aujourd'hui la mer est plate comme un miroir.

Les mains enfouies dans ses poches Géryon marche à travers la plage. Sur ses bottes le sable laisse une poudre fine comme du sucre glace. La plage pousse sur le cuir élimé des petits soupirs blancs de buée. Tout près il y a le clapotis de la mer le même bruit tiède et doux que Géryon aime quand il plonge la tête sous l'eau du bain. Il s'arrête tout au bord. L'eau timide avance et d'une main poisseuse essuie le bout blanchi de ses chaussures. Il fait froid. Sur la plage étroite et pâle comme un tendon les cris prennent de la hauteur. Géryon regarde la mer et le soleil qui s'émaille en lumières-échardes sur ses remous presque inertes. Comme un long rideau sombre l'eau fait paravent entre sol et ciel. Géryon est tenté d'aller nager mais ce serait malvenu. Il ne veut pas disjoindre l'étoffe indivisible : dans l'eau il serait comme un îlot suspendu entre deux pans de soie deux plans d'existence. Les bords bougent mais ne disparaissent pas. Qu'est-ce qui différencie la surface de ses profondeurs ? En dessous il y aurait tout le silence de lui-même dans un grand gargouillis d'organe et de fluides et de pensées. Au-dessus il y a l'oxygène. Même un monstre a besoin d'air libre. D'un coup de pied Géryon fait voler un peu de sable mouillé. Il se souvient de son goût croustillant dans les sandwiches de son enfance et il se souvient des après-midis qu'il passait à la plage mais d'une certaine façon (de toutes les façons imaginables) ce n'est pas du tout la même chose. Hier soir Ancash lui a parlé de cette émotion ou presque – il lui a parlé de la foudre volcanique. *Tu sais je t'ai fait écouter la foudre volcanique.* Géryon se souvient

d'un son crépitant au milieu du tumulte comme si un pouce caressait le bord rugueux du micro

juste à l'orée de son oreille.

Parfois dans les éruptions très violentes

quand le volcan expulse son panache de fumée tous les éléments se frappent et les particules de gaz

et de cendres se frottent

et se chargent et s'électrisent.

Si la propulsion est assez rapide alors elles se séparent de plus en plus vite et volent en éclairs.

Pendant un instant tu restes aveugle à tout sauf la clarté.

Géryon sur le toit

Géryon sur la plage

les mains enfouies dans les poches de son grand pardessus

ferme les yeux.

Ancash lui a aussi parlé des fulgurites qu'ils ont trouvées à la boutique de touristes. *Oui je connais*

les fulgurites, a dit Géryon.

L'*Encyclopædia Britannica* décrit les fulgurites comme une portion de roche ou de silice fondue

lorsqu'elle est frappée par la foudre. Solidifiée sur les photos elle ressemble à un éclair emprisonné dans du granit.

Oh non pas vraiment, dit Ancash, *en réalité c'est très fragile. Heraklès en a acheté une mais*

dès qu'il l'a attrapée elle s'est désagrégée entre ses doigts.

Géryon s'accorde une petite seconde.

Il ne sait pas exactement comment dire sa pensée ou même ce qu'elle veut dire. Il ouvre les yeux.

Ceux d'Ancash

l'accueillent comme une porte ouverte. *J'aimerais bien réécouter la foudre volcanique.*

Pas de soucis viens je vais chercher le magnéto.

Sur la plage Géryon a baissé

les yeux dans la surface plate de la mer et s'observe un moment

lui et ce regard double et son reflet bleu comme une plume.

Avec le motif de l'éclair aussitôt effacé (figuré par la foudre volcanique), *Statique* annonce la révélation que Géryon trouvera bientôt dans le cratère. Géryon, sur la plage, est tout à

la fois entouré de limites et, pour la première fois, conscient de la possibilité de leur dépassement : il s'arrête au bord de l'eau, mais il pourrait continuer d'avancer ; il regarde la surface, sous laquelle il songe à plonger. Il voit enfin les différents espaces (« l'eau fait paravent entre sol et ciel », l. 14). Il ne sait plus où est sa place – en dessous, au-dessus, en deçà, au-delà ; il arrive doucement à la réalisation que peut-être, il peut se mouvoir entre elles ; que peut-être, il *doit* se mouvoir entre elles : « Même un monstre a besoin d'air libre ». Cette réalisation répond à la peur de la captivité qui revient parfois comme un aiguillon à travers les poèmes d'*Autobiographie du rouge*, et tout particulièrement dans l'identification de Géryon aux belugas, qui sont enfermés derrière un mur de verre. Dans *Statique*, lui aussi s'imagine dans l'eau, mais les limites qu'il perçoit ne l'emprisonnent pas, même si elles ne disparaissent pas.

Le temps et l'identité se distendent et se heurtent dans *Statique* : Géryon ne sait plus sur quelle plage il est (la plage de son enfance, la plage de Lima ?). Il est dans le présent, mais se projette dans le passé, et les deux se mêlent. Il est seul, mais il se laisse aussi engloutir dans le souvenir d'une conversation avec Ancash, lors de laquelle Ancash lui aurait parlé du phénomène de la foudre volcanique : un moment où l'intérieur (ce qui *vient* du volcan) rencontre l'extérieur (ce qui existe *hors* du volcan) et provoque des éclairs. Cet éclair est un éclair de révélation, un moment de clarté restreint mais fondamental qui change l'échelle de la vision un instant – la vision, qui, dans *Autobiography of Red*, est à la fois la vue et la vision du monde. Cet éclair révélateur frappe parfois la terre et forme une fulgurite. Géryon fantasme de nouveau la possibilité d'attraper l'éclair grâce à sa fossilisation – comme il voudrait attraper le temps dans *Aurochs*, ou attraper Heraklès par la lettre, ou s'attraper lui-même grâce à l'écriture de toute son autobiographie –, mais Ancash le met en garde : la fulgurite, si tu l'attrapes, se délite. Géryon ne peut pas saisir l'éclair : il peut seulement le chercher et le trouver sans cesse différemment – vivre chaque immédiateté – « *Pendant un instant tu restes aveugle à tout sauf la clarté.* » (l. 45)

Au présent ou au passé, Géryon décide de réécouter la foudre volcanique. Dans le poème, comme il le fera en lui parlant des Yazcamac, Ancash verbalise ce que Géryon désire ; il le traduit à lui-même ; par l'interaction, les deux s'approprient l'un l'autre. Le processus de traduction qui sous-tend l'œuvre se mélange dans *Statique* à la dynamique

d'Éros et à la recherche de l'identité. Ainsi, au dernier vers, les deux jeunes hommes rentrent eux aussi en collision et se mêlent dans le regard de Géryon :

Sur la plage Géryon a baissé
les yeux dans la surface plate de la mer et s'observe un moment
lui et ce regard double et son reflet bleu comme une plume.

Dans la surface de la mer, à l'entre-deux entre sol et ciel (intérieur et extérieur) se rencontrent, Géryon se voit soudain bleu plutôt que rouge, un signe qu'il est à cet instant Ancash, dont le prénom signifie « bleu » et symbolise la légèreté de la plume.

Mort du petit chien, enfin, parle du temps, de la mémoire, de la perspective. Comme tous les poèmes « photos », il fait référence à un moment important de la vie de Géryon, et commence avec la description d'une photographie : ici, l'image d'un pas (dynamique) immortalisé dans le béton (figé), qui illustre exactement ce que Géryon tente de faire lorsqu'il se tourne vers la photographie, c'est-à-dire attraper ce qui bouge. Le poème, en filigrane, prépare les poèmes suivants : Éros pointe le bout de son nez au dernier vers pour préfigurer la rechute de Géryon dans le « dangereux nuage » (p. 344) de son désir pour Heraklès, avec qui il passera la nuit juste après.

C'est une photo d'une demi-semelle imprimée dans le béton.

Assis sur le trottoir humide Géryon croise les bras sur ses genoux et y enfouit la tête.
Dans sa paume
moite tout enrobés de sel et de miel
les derniers grains de maïs grillés ont commencé à coller. Géryon pense à la mémoire.
À l'orée de chaque moment
il y a comme une boule à facettes qui tourne doucement. Quand le moment s'éloigne
les lumières se tamisent et se joignent
puis s'éteignent. Au creux de son recroquevillement Géryon dépiaute tous les petits
miroirs
de toutes ses boules à facettes.

Dans un coin il retrouve son petit chien. Il ne reste pas beaucoup de choses d'elle
juste sa truffe froide contre sa main
et son beau sourire de chien qui n'était jamais aussi grand qu'à la plage quand il faisait
trop chaud
et qu'elle devait réapprendre à respirer en déroulant la langue.
Géryon fouille dans les miroirs. Les miroirs grelottent comme des gouttes de verre. Il a
perdu
la couleur de sa fourrure.
Tout à l'heure il a mangé des grains de maïs grillés. Il a encore dans la bouche le vestige
de la salure mais il sent bien qu'il a déjà oublié
les autres clignotements simultanés de leur saveur. Inquisiteur il tripote le revers de ses
dents
du bout de la langue en quête d'un fragment de moment
en quête d'un interrupteur.
Entre une prémolaire et une molaire Géryon trouve un petit éclat d'enveloppe farineuse
rigide et fine comme la cuticule d'un scarabée.
L'enveloppe a pris le goût de sa bouche plutôt que de garder le goût de son grain.
Géryon lèche
ses lèvres joyautées de sel.
Bien sûr il pourrait laper les derniers grains collés à sa paume comme un petit fourmilier
mais il sait ce qu'il risque en ouvrant le poing.

Dans *Mort du petit chien*, Géryon suit la sensation (le goût du maïs) jusqu'au souvenir de son chien. Le souvenir est familier : la lectrice a vu le petit chien courir et sourire, non pas dans l'autobiographie, où il ne fait pas d'apparition (pauvre petit), mais dans les pseudo-fragments *I. Géryon* (p. 201) et *XII. C'est Vrai* (p. 205). Ainsi le souvenir n'appartient pas au Géryon carsonien – c'est un souvenir de son mythe (mais après tout, est-ce qu'il y a une différence ?)

Sa mémoire ne peut pas être figée comme une photo : comme une flopée de boules à facettes, elle est toute scintillante des différents regards que son soi changeant pose sur les événements du passé. Certaines choses restent. Certaines choses partent. Certaines choses reviendront, déclenchées par une étrange association – comme la signification, la mémoire saute et change, modifiée par la perspective du sujet, sans pour autant perdre de sa vérité ou de sa réalité. Chaque facette du souvenir peut coexister sans annuler les

autres. L'amour de Géryon pour Heraklès subira la même évolution : dans les poèmes suivants, Géryon découvrira que l'Heraklès de son souvenir, celui qu'il aimait dans le passé, n'est plus sa réalité. Il dira qu'il aime Heraklès, mais seulement dans ses rêves. À l'instant du poème, néanmoins, Géryon ne veut pas encore cesser de croire à la possibilité de l'attrapement car il n'a pas encore compris que son soi présent n'aime plus Heraklès. Pour encore quelques heures, quelques jours, il préserve l'illusion, car « il sait ce qu'il risque en ouvrant le poing » : l'amertume qui vient après la douceur, l'acceptation de son échec.

Tous ces poèmes sont nés du dialogue de la traduction. Pour chapeauter le tout, tu adaptes aussi l'entretien de Stésichore, qui réunissait dans l'œuvre-source (voir pp. 583-585) deux protagonistes au lieu de trois : « S » comme Stésichore et Source, « I » ou, en français, « J », comme « I / je » et « interviewer / journaliste ». Dans *Autobiographie du rouge*, tu ajoutes une troisième interlocutrice, comme il se doit : « T », comme « toi » ou « traductrice », et tu dénivelles la conversation : au lieu de la laisser dans son format vertical, tu suggères des strates (moins hiérarchiques que la verticalité) en centrant les propos de Stésichore et en poussant ceux de la traductrice vers la gauche, afin que la lecture se ressente plus horizontalement.

Le dialogue est déjà hermétique dans la version-source. Dans la version-source, T dialogue, clarifie, interprète ou obscurcit tour à tour les propos échangés : une façon de mettre en scène le dialogue des traductions après l'avoir mis en pratique.

2003.

Sur les pavés inégaux le soleil ondule comme de l'ambre. La ville est blanche et grise et fauve – en touches et en éclats sur les colonnes, sur les tommettes, il y a le brun brûlé du cuivre, de la rouille, de la brique, de la terre de sienne, puis vivement en longs aplats au cœur des fresques. Sur les murs sur les dalles, tu croises le regard des dieux morcelés, et celui encore coloré des servantes. Les maisons ont des noms poétiques. Parfois, vous entrez en elles en enjambant les vestiges d'une cloison comme on entre dans le ventre d'un monstre par la plaie. Les pièces sont éventrées, la peinture écorchée ; des fragments de corps, des mains sans attaches, des divinités sans visage. Le guide vous raconte leurs symboles et les dépèce pour traduire ce qu'ils veulent dire. C'est là-bas que tu vois Dionysos pour la première fois, rigide et fluide sur le rouge sang de la Villa des mystères – enfant de l'entre-deux, artiste de la transgression, sauvage dans ses peaux de bête, et l'énergie de son bras levé, et la paresse de son corps souple, et sa couronne perlée de raisin rond et pourpre et tout prêt à éclater.

(Des années plus tard tu liras-lieras Dionysos à Éros et Dionysos-Éros à Mallarmé :

Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,

Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure ;

Et notre sang, épris de qui le va saisir,

Coule pour tout l'essaim éternel du désir⁶¹.)

Attends, reviens, quelqu'un parle de l'éruption. Avant de venir tu as lu plein d'histoires. Tu imagines ; d'abord la terre qui pulse, l'eau qui disparaît, puis très vite la longue colonne de suie qui éclate sur une pluie de pierres brûlantes. Le noir complet, criblé de roches en fusion. Trop tard pour s'enfuir maintenant. Il n'y a plus qu'à regarder venir la violence. Sur les pavés inégaux tu penses aux films d'apocalypse au cinéma. L'espoir, la survivance crépitante, la dernière terreur, la précipitation, les corps et la béance, la brûlure suspendue, une seconde de souffrance qui s'étire pendant des heures.

Ton père t'achète un livre à la boutique et au restaurant pendant que les adultes parlent tu apprends comment écrire *nuée ardente*, et à quoi elle ressemble. C'est un moment étrange à l'intérieur, un moment où des choses se réordonnent – jusque-là tu voyais dans ta tête le Vésuve, nue et ardente.

La journée se termine avec les cadavres (qui ne sont pas vraiment des cadavres). Le guide vous amène aux corps pétrifiés, recroquevillés, les mains pressées sur leur visage : la barrière de la chair qui ne laisse pas sortir le cri mais laisse entrer le volcan. À l'époque tu ne comprends pas que ce ne sont que des moulages en creux, créés en insérant du plâtre dans les cavités de la roche volcanique – non, non, tu crois qu'il y a une vie là-dessous, magma-rouge, emprisonnée en mouvement, cristallisée sous la croûte de lave. Peut-être que quelqu'un voit et entend et palpète encore sous la fusion figée. Peut-être que si tu regardes le corps recroquevillé assez longtemps, une paupière fr-frissonnera —

Tu penses avec appréhension aux cadavres (qui ne sont pas vraiment des cadavres) pendant plusieurs nuits après cette journée. Quand tu les revois en 2020 au musée, tu apprends toute éberluée que ton souvenir est faux, et que les carcasses sont des moulages en creux. C'est un moment étrange à l'intérieur, un moment où des choses se réordonnent – tu ne les reconnais pas tout de suite, les cadavres, si blancs, si friables. Dans ta mémoire les corps du volcan s'étaient gravés rouges.

Arriver à la fin, bizarrement, a un goût d'échec. Quelque chose te gratte le fond de du crâne, agité, troublé. Tu veux finir ce travail ; tu veux finir ce travail depuis des semaines, des mois, tu veux te détourner de ce travail.

Mais aussi, tu ne veux pas finir ce travail. Tu ne sais pas finir ce travail.

À ce moment-là tu penses beaucoup à ton rapport au texte, à ce qui nourrit le poussé-tiré de ces derniers mois. Tu penses, tu penses que le produit écrit est un produit tangible. Il existe pour lui-même, contenu, limité, unilatéral. La lumière de la lecture tombe sur lui comme sur un objet et peut la nimber de couleurs changeantes, mais l'écriture n'en reste pas moins solide – pas moins immobile. Le substantif *écriture* décrit peut-être l'acte, mais son produit, *l'écrit*, est un participe passé qui marque son propre achèvement. Il y a glissement entre l'action et sa cible. Le langage est fixateur. Comme la photo qui fige un instant d'existence plutôt qu'une existence dans sa totalité dynamique, le mot épingle l'idée mouvante, fluctuante. C'est un arrêt sur image.

Seulement la traduction... La traduction, c'est un peu différent.

Le nom *traduction* décrit à la fois l'acte et son produit. Il n'y a pas d'achèvement. La traduction est ancrée dans le dialogue, dans la tension du va-et-vient, dans celle de la poursuite. Dans le crépitement cognitif de l'émulation. Dans le cycle constant du tiers espace. Même lorsqu'elle est appréhendée pour ses qualités propres, et non comme simplement la copie d'un texte antérieur, la traduction-cible ne peut pas échapper au cycle de création dans laquelle elle existe : aux dynamiques qui l'attachent à sa source et aux cibles qui viendront après elle. Elle veut continuer de bouger.

Dans *The Language of Inquiry*, Lyn Hejinian remarque :

[Translation] is a negative dialectics, since between the original and the translation the tension remains unresolved – one in which, contrary to traditional dialectics, the thesis, rather than the synthesis, remains dominant. The original, “the work disposed in front of ‘you,’” will always demand another translation. “No matter. Try again. Fail again. Fail better.”⁶²

No matter. Try again. Fail again. Fail better.

Parce que la traduction est un travail relationnel, actionné par l'intersubjectivité, alors la retraduction d'un texte sera toujours fertile, et toujours renouvelée – qu'elle soit produite par une autre traductrice, ou par la même traductrice. L'histoire et la traduction de Géryon te l'ont inculqué : *tu n'es pas fixe – tu es en constant devenir*. Si tu reviens au texte, ce ne sera pas de la même façon, pas avec la même voix. Tu ne liras pas la source comme tu l'as lue quelques jours – quelques mois – quelques années plus tôt. Tu t'en aperçois même de jet à jet : tous les glissements d'attraits, les empilements de connaissance, les revirements d'interprétation, les leçons retenues, les différences entièrement arbitraires, basées sur l'émotionnel, sur l'interaction avec d'autres œuvres, sur une lubie stylistique. La traduction est un paradoxe. La traduction (l'acte) tente de recréer une dynamique, mais son outil est l'écrit ; et l'écrit est fixe. Il est fixe, alors il fixe un fragment de toi lorsque tu écris. La mouvance traductive se heurte à la nature de son médium, concret et statique. À sa surface le texte semble figé ; mais il y a de la vie là-dessous, magma-rouge, emprisonnée en mouvement, cristallisée sous la croûte du mot.

Géryon cherche tout ça dans *Autobiography of Red* : à fixer son soi pour peut-être réussir à l'attraper. On s'en souvient, son rapport au langage est conflictuel, paradoxal. Le mot est un échec qui ne lui permet pas d'atteindre son expression la plus pure. Le temps d'un poème, il se rebelle contre le mot : « he relinquished speech » (p. 40). Anne Carson continue de faire de même vingt ans plus tard, puisqu'elle déclare encore en décembre 2021 que « writing seems kind of pointless in the contemporary world. I like drawing⁶³. » L'écriture, chez Géryon comme chez Carson, est aussi un bouclier pour se protéger de l'inconnu, de l'amertume de l'inattrapable, du fugitif et de la solitude ; un monde intérieur où se cacher même à soi-même. Comme la traduction, Géryon est écartelé entre deux influences contraires : le besoin de (se) déterminer et la réalité du transitif.

C'est une obsession bien humaine. Géryon n'est jamais moins monstre, jamais moins marginal que dans son effort d'autopossession. Le monde est si attaché aux dénominations, aux catégories, aux définitions, comme si les mots que nous posons sur nos identités étaient capables de nous définir, de valider notre existence, alors qu'ils ne

sont que les outils-tremplins de notre verbalisation – une verbalisation insuffisante. Maggie Nelson définit ainsi cette obsession anthropologique :

On the one hand, the Aristotelian, perhaps evolutionary need to put everything into categories – predator, twilight, edible – on the other, the need to pay homage to the transitive, the flight, the great soup of being in which we actually live. *Becoming*, Deleuze and Guattari called this flight: becoming-animal, becoming-woman, becoming-molecular. A becoming which never becomes, a becoming whose rule is neither evolution nor asymptote but a certain turning inward...⁶⁴

Rappelle-toi⁶⁵ : le devenir de Deleuze et Guattari est fondé sur le fragment : ici, cela signifie choisir un mot pour décrire une multiplicité. Il peut se muer en devenir-animal, hors des normes, hors du binaire, « un *voisinage*, une *indiscernabilité*, qui extrait de l'animal quelque chose de commun, beaucoup plus que toute domestication, que toute utilisation, que toute imitation⁶⁶. » Dans ce cas-là, c'est un devenir-créateur, un devenir fugitif. Nelson, ici, utilise le devenir de Deleuze et Guattari pour introduire un développement sur l'identité de genre et sa fluidité. Géryon, dont l'encodage *queer* est d'ailleurs clairement établi, à la fois de façon métaphorique et de façon narrative, doit apprendre à dépasser le besoin aristotélien de la catégorisation et trouver son devenir-animal, son devenir-créateur, son devenir-monstre. La leçon qu'il doit intégrer ressemble, selon toi, à ce que Richard Foreman tente d'atteindre lui aussi par l'écriture :

We abide by cultural directives that urge us: clarify each thought, each experience, and, in the process, become a responsible adult who knows what he or she thinks. But what I try to show is the opposite: how at every moment, the world presents us with a composition in which a multitude of meanings and realities are available, and you are able to swim, in the turbulent sea of multiplicity.⁶⁷

Au début de son autobiographie, Géryon est déchiré entre l'effacement et la définition. Qui est-il, qui doit-il être, qui *peut*-il être ? Est-ce que langage peut répondre ? Le réconfort (illusoire – ou du moins, limité) d'un fondement solide auquel Géryon pourrait arrimer son

identité parcourt la *Romance*. Les premiers poèmes, surtout, en sont imprégnés, car Géryon croit encore au pouvoir de l'écriture. Quand il demande ce que veut dire le mot « chacun » à sa mère, par exemple :

Once she **said the meaning**
it would stay.
She answered, Each *means like you and your brother each have your own room.*
He clothed himself in this **strong** word *each*. (p. 26)

Quand elle lui **offre une signification**
alors la signification reste **sage**.
Elle répond, Chacun *c'est comme toi et ton frère*
avez chacun votre chambre.
Il **s'enroule** dans ce mot **chaud** *chacun*. (p. 217)

Le motif est déjà présent dans l'anglais : la simplicité rassurante du « stay » à la ligne deux, qui désamorce la peur de l'abandon et de la perte, et « this strong word », à la dernière ligne, protecteur, solide et fort comme un bouclier. En français, « stay » devient « reste sage » pour l'opposer, docile, immobile, au chaos qui peuple l'intérieur de Géryon sous leurs formes violentes et fugaces – des flammes, des éclairs, des lueurs, des fissures. S'il trouve un mot pour les définir, alors Géryon peut peut-être espérer les comprendre et les brider. Il y a une espérance tendre et sereine dans cet extrait. De la même façon, le « strong word » carsonien (mot-bouclier) devient en français un « mot chaud » (mot-cocon) au creux duquel Géryon peut s'enrouler – tu réitéreras le motif régulièrement, en transformant l'intérieur de Géryon, lorsqu'il est rassurant, en lieu chaud, tiède et confortable.

À la première ligne, un autre glissement : « said the meaning » devient en français « offre une signification. » La mère de Géryon l'aide à *signifier*, et cette signification est un don. Le déterminant indéfini marque la subjectivité de cette signification, qui n'est pas la seule, mais *une* signification parmi d'autres. Géryon saisit l'interprétation de sa mère et la fait sienne. Grâce au dialogue avec sa mère, en qui il a encore toute confiance, Géryon apprend à se traduire.

Face à l'ambivalence du devenir, Géryon cherche les armes qui lui permettront de devenir le symbole de lui-même. Il fouille régulièrement les crevasses de son intérieur. Dès le premier poème, il passe à travers les flammes de son esprit pour y trouver une carte du monde extérieur, sans succès (p. 216). À l'intérieur, entre les fissures de sa psyché, qui rendent son monde intérieur instable et mouvant, il entr'aperçoit des fragments de son soi. Il tend la main, souvent en vain. Il identifie cet échec mais refuse longtemps de l'admettre. Géryon ne veut pas *poursuivre*, il veut toucher au but. En te donnant accès à son intérieur et son extérieur par le biais fixateur de l'écriture, Géryon positionne sa poursuite dans une performance du soi (l'autobiographie) par laquelle il essaie de s'atteindre lui-même. Si sa quête du soi est couchée sur le papier, alors le « soi » qu'elle poursuit sera enfin figé lui aussi – et enfin atteignable.

Mais bien sûr, c'est impossible. La performance du soi n'est pas le soi ; c'est seulement une expression limitée dans son médium et dans le temps. Le mot ne peut pas les dire vraiment, ces nuances, ces mouvements. C'est pour cette raison que l'autobiographie de Géryon ne s'appelle pas *Autobiographie de Géryon*. Ce que Géryon raconte, en tentant de se fixer, c'est son échec ; c'est toute la fluidité du rouge.

Dans son étude de la perception visuelle, Rudolf Arnheim analyse la perception de la couleur rouge de cette façon :

In no reliable sense can we speak of [red] “as it really is”; it is always determined by its context. A white background is by no means a zero background but has strong idiosyncrasies to its own. [...] Any color name refers to a range of possible hues, so that verbal communication in the absence of direct perception is quite imprecise.⁶⁸

Ce n'est pas que le soi (ou le rouge) est nécessairement séparé de son itération écrite : mais il est protéiforme, fuyant, changeant. Si l'écriture est une façon de trouver *un* des sois qui forment notre constant devenir, elle est aussi nécessairement sa limitation. Comme une photo d'un être en mouvement, *Autobiography of Red* ne prétend qu'à fixer l'éclat éphémère d'un moment donné, d'une image aussitôt perdue ; et à pointer du doigt ce qu'il y a d'illusoire dans la recherche de la fixité. Ainsi, l'avant-dernier poème, durant

lequel Géryon poursuit l'essence de son soi jusqu'à l'intérieur du cratère d'Icchantikas, décrit une photo que Géryon n'a jamais prise. Le poème ne parle que du *mouvement* qui amène Géryon à l'objet de la non-photo. L'effort de se fixer lui-même a disparu ; Géryon comprend sa propre mouvance.

Il te semble significatif qu'Anne Carson, elle aussi, se tourne de plus en plus souvent vers les arts visuels et performatifs. Elle jouait déjà avec les genres au début de sa carrière ; ces dernières années, à l'exception de ses essais les plus académiques, ses travaux ne sont jamais strictement *écrits*. *Nox*, en 2010, et *Antigonick*, en 2012, quoiqu'encore considérés comme des livres, présentaient des illustrations originales et des expérimentations formelles – les croquis et la calligraphie d'*Antigonick*, les collages et le volume « boîte » de *Nox*. En 2021, elle publie son *H of H Playbook*⁶⁹, en français un « recueil de scripts », en réalité une pseudo-traduction présentée sous forme de fac-similé d'un carnet composé de dessins originaux et de textes épars, dont l'écriture elle-même est stylisée. Avec *Antigonick*, *Nox* et *H of H*, Carson semble mettre en pratique un aspect de l'écriture (une écriture-esquisse, fragmentée, difficile à lire – un gribouillement) qu'elle apprécie aussi dans l'écriture-griffure qui peuple les tableaux de Cy Twombly :

Illegibility, unloveliness, misspelling are all ways to disavow ownership or power over its meaning, while retaining an ancient presence that glows up through the work⁷⁰.

Ainsi, styliser l'écriture et la placer en miroir de ses créations plastiques permet peut-être à Carson d'explorer plus avant ce qu'elle faisait déjà avec la poésie dans *Autobiography of Red* : l'ouverture de la signification, et la libération de la création du sens de l'œuvre. Mais l'écriture n'est pas sa seule expérimentation multimodale. Plusieurs de ses dernières adaptations sont commanditées pour la scène, comme *Bakkhai* (publié en 2015, interprété en 2016/2017) d'abord, puis *Norma Jeane Baker of Troy* (2019, interprété en 2020). En cela, elles sont donc bien plus orientées vers la performativité que ses premières pièces traduites, destinées à la lecture, donc au format textuel. L'immédiateté du dialogue avec leurs audiences influe sur la langue ; les interjections se multiplient ;

Carson réfléchit à la lumière, la musique, participe aux choix de la mise en scène. Très récemment, elle publie aussi *The Trojan Women: A Comic* en collaboration avec Rosanna Bruno, une adaptation des *Troyennes* d'Euripides, sous forme de bande dessinée. *Float* (2016), son dernier recueil poétique, est publié dans une coque transparente qui rassemble une multitude de fascicules que la lectrice est encouragée à mélanger, sans ordre établi et sans continuité.

Si les formes défilent et diffèrent, le mélange des genres et des formats n'empêche pas Carson de revenir encore et encore aux mêmes thèmes. Le désir frustré. Le deuil. La fin du mythe, ses ambivalences. Des figures familières et symboliques se répètent : Hécube, Hélène, Électre, les mystiques sous plusieurs visages. *H of H Playbook*, en 2021, reprend encore une fois au personnage d'Heraklès. Heraklès est central dans *Autobiography of Red* et dans *Red Doc*. Il apparaissait aussi dans *Grief Lessons: Four Plays*, en 2006, dans lequel Carson le mettait de nouveau en scène avec l'Heraklès d'Euripide.

Il y a, dans cette pratique-leitmotiv, un instinct de création typiquement traductif. C'est aussi la poursuite centrale d'*Autobiography of Red*. Il s'agit d'explorer le protéiforme tout en s'astreignant aux contraintes du médium écrit – il s'agit de donner des formes au transitoire. Si on multiplie les fragments fixes de la matière en mouvement, on ne parvient pas à cristalliser le mouvement, mais on évoque néanmoins que quelque chose *bouge*. Carson, grâce à l'écriture traductive, affûte le même motif encore et encore. Elle le tourne sous tous les angles, sous plusieurs langues, l'essaye sur de nombreux supports. *No matter. Try again. Fail again. Fail better.*

Récemment, Carson a présenté un poème, *Lecture on the History of Skywriting*, sous forme de déclamation à plusieurs voix. Le poème n'est pas publié – il n'y a pas de texte écrit, il n'y a que de la parole et de la déclamation. Dans le poème, Carson parle de façon pseudo-confessionnelle de sa carrière d'autrice et d'une œuvre autobiographique, mais de façon si absurde qu'il est impossible de les trouver crédibles (comme toujours, elle brouille les pistes). Elle incarne aussi parfois Alcmène, la mère d'Heraklès (encore Heraklès), sans transition marquée. À huit minutes et dix secondes, Carson/Alcmène annonce de sa tranquille petite voix caustique :

[Clouds] invent your imagination. This happens on a small scale when you lie on your back on a hill on a summer day, gazing up and saying: Oh look, that one's a camel! There's Werner Herzog. A can opener! The Taj Mahal! The interpretation and reinterpretation of shifting shapes of cloud is one of the basic exercises in free imagination known to you dwellers upon the earth. Also useful for reminding you that **most of the ideas you conceive about the world are fragmentary, fugitive, self-ruining and soon forgotten.**

Sounds a bit familiar, pas vrai ? En 1998, Géryon n'a pas le même recul qu'Alcmène, mais il est tourmenté par une réalisation similaire. Dans *Lecture on the History of Skywriting*, quelques minutes plus tard, le parallèle s'étoffe : Carson/Alcmène ajoute, comme un écho à l'angoisse qui frissonnait déjà dans *Autobiography of Red* :

I made [the scholars] believe that "I", the clouds could be reduced to a typology.⁷¹

I, qui est ici l'équivalent des nuages (« *I, the clouds* » au plus près l'un de l'autre, encore rapprochés par l'apposition plutôt que liés-séparés par une conjonction), lesquels ont d'abord été introduits comme créateurs d'imagination, est restreint par les académiques – par leur recherche, leur écriture. Socrate aussi regardait le logos écrit avec méfiance, justement parce qu'il devient figé par son médium. Dans *Eros the Bittersweet*, Carson rappelle que :

Sokrates conceives of wisdom as something alive, a "living breathing word" (*ton logon zōnta kai empsychon*, 276a), that happens between two people when they talk. Change is essential to it, not because wisdom changes but because people do, and must. In contrast, Sokrates emphasizes the peculiarly static nature of the written word.⁷²

Alcmène, de son côté, avec toute la désinvolture de la déesse qu'elle est, autorise l'élan de *libido sciendi* qui pousse les chercheurs à tenter d'attraper la connaissance en la verrouillant dans l'écrit. Après tout, le verbe « comprendre » et le verbe « understand », en français comme en anglais, peuvent être remplacés par « saisir » ou par « grasp ». Le

sujet écrivant veut grasp-saisir-comprendre-attraper ce qui lui échappe en construisant une typologie. Le langage parlé est, au contraire, exprimé puis perdu immédiatement – un mouvement dynamique qu'il est facile de rapprocher d'Éros, et qui s'oppose à la fixité de l'écriture. Alcmène, dans *Lecture on Skywriting*, se laisse généreusement modéliser. Mais la condescendance (« I made the scholars believe ») de sa déclaration est claire : cette typologie est une réduction, une restriction – et une illusion.

Merleau-Ponty, dont la perspective phénoménologique influence la définition du soi intersubjectif vers laquelle Géryon se hisse (une définition du rouge) au fur et à mesure d'*Autobiography of Red*, écrit aussi :

Nous avons l'expérience d'un monde, non pas au sens d'un système de relations qui déterminent entièrement chaque événement, mais au sens d'une totalité ouverte dont la synthèse ne peut pas être achevée. Nous avons l'expérience d'un Je, non pas au sens d'une subjectivité absolue, mais indivisiblement défait et refait par le cours du temps. L'unité du sujet ou celle de l'objet n'est pas une unité réelle, mais une unité présomptive à l'horizon de l'expérience.⁷³

Comme la quête du soi (le « Je » merleau-pontien) dans *Autobiography of Red*, le processus de traduction est subjectif, relationnel, contextuel, expérientiel. Tu te découvres au détour de la performance de l'autre. Cette performance est un fragment du passé. Ta découverte évolue continuellement. Traduire te fait prendre conscience de la façon dont tu parles, dont tu construis ton monde à travers le langage, dont tu crées – et dans le même mouvement, nuance et change toutes ces réalités du soi au contact de l'autre. Ce que le texte-cible propose, quand la traduction est terminée, c'est un écho fugitif du texte tel qu'il est perçu par le soi-en-constant-devenir à un moment précis, catalysé par l'intimité et le dialogue d'un autre soi-en-constant-devenir à un moment précis ; un fragment de mouvement hors de tes propres limites, suspendu entre deux points fixes.

Si tu y reviens, tout sera différent. La création n'aura pas le même visage, et le texte sera transformé car tu n'es plus la même. Il faudra recommencer. Il faudra attaquer l'écriture différemment. Voilà pourquoi arriver à la fin du projet te tenaille et te dérange ; la

traduction est un va-et-vient – un mouvement d'Éros – un rouge. Elle ne peut pas finir, elle ne peut que s'abandonner.

À l'image de ces paradoxes érotiques, identitaires, créatifs, le monde langagier d'*Autobiography* est trouble et glissant. La rigidité du mot est subvertie car le mot est utilisé pour dissimuler plutôt que pour dévoiler, pour dérouter plutôt que pour guider. Selon Maggie Nelson, l'écriture est terrifiante parce que tu ne peux pas t'y cacher⁷⁴. Écrire, c'est défier ta propre réserve, c'est oser s'exhiber par le mot. Évidemment, Carson, elle, a fait tout un art de la dissimulation par l'écriture. Parfaitement opposée à Nelson, elle déclare même que l'écriture est trop facile en cela qu'elle permet de cacher, de se cacher⁷⁵. Trop facile, peut-être, mais une source d'excitation quoi qu'il en soit :

A quote (cognate with quota) is a cut, a section, a slice of someone else's orange. You suck the slice, toss the rind, skate away. Part of what you enjoy in a documentary technique is the sense of banditry. To loot someone else's life or sentences and make off with a point of view, which is called "objective" because you can make anything into an object by treating it this way, is exciting and dangerous. Let us see who controls the danger⁷⁶.

Oui, Carson te laisse généreusement de l'espace à l'intérieur de ses textes pour que tu t'essaies à l'interprétation active ; mais oh, ne crois pas que tu as le pouvoir pour autant. C'est elle qui contrôle le danger, et le danger de Carson bouge. Tu es l'amant, pas le mouvement. C'est toi qu'on attaque ; c'est toi qu'on brinquebale.

On le sait, elle a par exemple un rapport assez libéral au factuel et à la citation (voir pp. 68-69). Si on en croit l'introduction d'*Autobiography of Red*, Baudrillard aurait dit « Consumption is not a passion for substances but a passion for the code » et Gertrude Stein « Believe me for meat and for myself ». Les Anciens auraient dit de Stésichore qu'il était « driven by a craving for change » et qu'il « make those old stories new ». Pour la lectrice, c'est de la poudre aux yeux, mais pour la traductrice, d'une certaine façon, c'est une aubaine. Si ce n'est pas une vraie citation, tu n'as pas besoin de poser un dilemme traductologique : *comment traduire cette phrase, faut-il utiliser une traduction célèbre afin*

qu'elle soit familière à la culture-cible, ou peut-on la traduire soi-même ? Les arguments de Baudrillard sont bien plus compliqués. Gertrude Stein n'a jamais dit une chose pareille. Les Anciens ont bien complimenté l'œuvre de Stésichore, mais avec un vocabulaire autrement moins décontracté⁷⁷. La seule chose que tu peux faire, c'est tenter de véhiculer les éclats d'interprétation que tu te fais de cette fausse citation, en prenant en compte à la fois « l'esprit » de Carson et « l'esprit » de Gertrude Stein tel que Carson le retraduit. Tu peux à ton tour contrôler le danger, et proclamer que Gertrude Stein a écrit « Je te dis crois-moi crois ma chair ma chère ». Le pouvoir de la citation traverse la langue et atterrit entre tes mains. Crois-moi, ma chair.

Autobiography of Red propose d'autres citations, incorporées et mises en scène de façons plus ou moins discrètes au sein de la *Romance*. Il y a, par exemple, une citation d'Emily Dickinson, empruntée à une de ses lettres à Alice Tuckerman⁷⁸, normalement en prose, mais présentée et mise en page comme un de ses poèmes pour l'occasion (évidemment, pas d'explication dans le texte) :

I never have
taken a
peach in my
Hand so late
in the Year... (p. 111)

Jamais je n'avais
eu de
pêche dans ma
Main si tard
dans l'Année... (p. 319)

Les sauts de ligne et les majuscules sont toutes de Carson (de Carson-qui-pastiche-Dickinson). La phrase prosaïque et épistolaire se transforme en épigramme érotique (la pêche, la main...), qui annonce d'autres érotismes. Trois lignes plus bas, Heraklès susurre : *Géryon, tu as faim ?*

La mystification la plus divertissante, cela dit, c'est le texte que lit Géryon dans son guide touristique quand il prend l'avion pour l'Argentine. La citation est présentée sans contexte ou sans source, comme si Carson en était l'auteur et imitait pour l'occasion le style d'un guide. C'est aussi un paragraphe parfaitement absurde dans le contexte du tourisme en Argentine :

Les harpons les plus solides sont réalisés avec l'os situé à l'intérieur du crâne des baleines, lesquelles viennent s'échouer sur la Tierra del Fuego. Dans leur boîte crânienne, on trouve une canalita bordée de deux os. Lorsqu'ils sont taillés dans les os maxillaires, les harpons sont moins robustes. (p. 282)

Mais tu sais que Carson aime l'entourloupe littéraire. Si tu creuses un peu, tu te rends compte qu'en réalité, cette partie cite presque correctement le journal de voyage de Wilfred Thesiger, *The Life of My Choice*, publié en 1980. Oh, et aussi, que Thesiger ne parle pas de *Tierra del Fuego*, mais d'Abyssinie.

Tous ces petits clins d'œil sont insérés discrètement ; si tu fais confiance à la narratrice, tu ne les mets pas en doute. En revanche, *Red Meat: Fragments of Stesichoros*, plus que toute autre partie, est un cataclysme qui ne se camoufle pas. Certes, Carson les présente comme une traduction de *La Géryonide* de Stésichore ; mais elle prépare le chaos de ses pseudo-fragments dès son introduction :

However that may be, the fragments of the *Geryoneis* itself read as if Stesichoros had composed a substantial narrative poem then ripped it to pieces and buried the pieces in a box with some song lyrics and lecture notes and scraps of meat. The fragment numbers tell you roughly how the pieces fell out of the box. You can of course keep shaking the box. (p. 6)

Et effectivement, elle continue de secouer la boîte.

Stésichore est symbole de délivrance. La délivrance, c'est permettre à la langue de bouger, d'être fugitive, d'être un amalgame : d'exister dans le tiers espace. Carson bluffe éhontément lorsqu'elle présente les *Fragments* de Stésichore comme tels : ce ne sont pas les fragments de Stésichore, ce sont, ce sont – des monstres, nés de l'évolution et

de l'explosion de *La Géryonide*. La pseudo-traduction – la traduction – la réécriture – l'adaptation ne peuvent pas, ne *veulent* pas clarifier ce qui est déchiré. Ce que tu traduis quand tu prends *Red Meat: Fragments of Stesichoros* à ton tour, ce n'est pas Stésichore, c'est la chimère que Carson crée à partir des vestiges-lambeaux de Stésichore – une pseudo-traduction **rouge**, personnelle, multiple, un gain. Glissante. Fugitive. Comme Éros, un mouvement de disparition.

De la même façon, la stylistique de la *Romance* cherche à assouplir le mot et son pouvoir fixateur. En anglais, la ponctuation est erratique. Elle permet, en français, de dérégler et désagréger la syntaxe, d'autant plus violemment qu'elle est normalement plus hiérarchisée que la syntaxe anglaise. Les unités syntaxiques et sémantiques, qui devraient s'articuler les unes avec les autres, se heurtent et se cognent. Le jeu sur les sons aide à amplifier encore la désorientation. Il y a aussi les espaces physiques sur la page – la décision caractéristique de passer de la prose à la versification pour Carson –, et le pouvoir du silence. Il y a, bien sûr, l'immense travail synesthésique. Ces qualités sont typiques d'Éros, qui est dieu du mouvement et de la dissimulation :

The edges of the space are the edges of the things you love, whose inconcinnities make your mind move. And there is Eros, nervous realist in this sentimental domain, who acts out of a love of paradox, that is as he folds the beloved object out of sight into a mystery, into a blind point where it can float known and unknown, actual and possible, near and far, desired and drawing you on.⁷⁹

Dans *Autobiography of Red*, tout est Éros, et tout bouge. La *Romance* utilise la perception de Géryon et de la lectrice pour augmenter les potentialités sémantiques et herméneutiques du mot.

Si les *Fragments de Stésichore* vont jusqu'à frôler l'hermétisme, la *Romance*, en revanche, raconte une histoire et la narration doit rester trouble, mais confortable. Juste des petits coups ici et là. Le but, c'est de donner à la lectrice une petite tape derrière la tête : un moment de vertige avant qu'elle ne retombe sur le sol un peu tremblant de la ligne. Ce vertige exhorte à une lecture active, impliquée, projetante : répétitions et échos

et récurrences et allitérations. Le vers est un couloir plein de portes ouvertes à l'interprétation. Comme l'interprétation change avec la lectrice, c'est la meilleure façon d'assurer que le texte lui-même reste aussi transitoire que l'écriture le permette.

Pour garder cet effet, il faut que la musicalité de la ligne évoque autant que son contenu et sa forme. Les figures de style, les images, les sons, tous les outils de la littérature doivent se mettre en péril les uns les autres et à la fois se rehausser. Par exemple :

A pure bold longing to be gone filled him (p. 43)

Il brûlait brut et brave de partir (p. 236)

En anglais, le double adjectif et le clapotis du « l » et du « g » associés (« bold », « longing », « filled », « gone ») font l'effet d'un flux qui pousse Géryon en avant. Pour recréer une énergie similaire en français, le vers passe de l'aquatique au flamboiement. Sans virgule pour encadrer l'apposition adjectivale, le vers est plus ouvert. « Brûler », peut être lu dans son emploi transitif ou intransitif, réel ou métaphorique. La polysémie n'est résolue qu'à la fin du vers, retardée et perturbée par les qualificatifs. L'emploi de *brûler*, laissé en suspens une seconde, permet d'évoquer l'image féroce du brasier, un écho direct au *bold* de l'anglais. Géryon est tout enflammé de son départ. L'écho des sons qui s'enchaînent et se répètent vise aussi à faire vibrer la ligne : le vers est plus dur que l'anglais ondoyant – le « b » labial, le « r » uvulaire, alliés au dental « t », figurent la fougue de l'impulsion : *brûlait, brut, brave, partir*.

Le vers, dans *Autobiographie du rouge*, est souvent dérangé par des procédés d'ambiguïté comme la double-négation, la prétérition, l'homonymie ; autant de subversions de la signification qui forcent l'ambivalence :

It was not
that he did not understand how such photographs are made

[Ce n'est pas qu'il trouve la photo particulièrement belle.]

Ce n'est pas qu'il ne comprend pas comment la prendre. (p. 249)

Ici, la double négation est présente en anglais (*it was not / that he did not*) comme en français. Dans le français, elle est placée en rapide succession, sans saut de ligne, pour ne pas laisser le temps à la lectrice d'enregistrer l'une pour mieux comprendre l'autre. « Ce n'était pas qu'il ne comprenait pas » n'est pas une forme très naturelle ; à la première lecture, son sens est un peu flou, un peu malaisé, et mis à mal aussi grâce aux assonances et aux allitérations qui rapprochent certains termes de la presque homonymie : « comprend », presque aussitôt renvoyé en écho par « comment » et « prendre » à la suite.

Le mot « photo », puisqu'il est situé dans la phrase précédente, peut être remplacé par le pronom « la » au vers suivant. Avec le verbe polysémique « prendre », la signification est quadruplement brouillée : Géryon comprend-il ici comment prendre *en* photo, ou prendre la photo *dans sa main*, ou prendre la photo au sens de *comprendre* ? Et, enfin, si l'on écoute le vers plutôt que de le lire, comment *la prendre* ou comment *l'apprendre* ?

En plus des clins d'œil d'hésitation sémantique qui parsèment le texte, on y trouve des moments de réel désordre, plus ouvertement destinés à ouvrir la mouvance du mot et à dérouter la lectrice. C'est souvent le cas quand Géryon est proche du sommeil, donc dans l'espace qui sépare la conscience et l'inconscience, et quand il voyage (il traverse une frontière). Les voix et les personnages se mêlent. Dans le dialogue, les incises disparaissent, la syntaxe se fluidifie, la réalité flirte avec l'hallucination. Dans XX. AA, par exemple, Géryon est bercé par la conversation d'Heraklès et de sa grand-mère :

All
the sentences mixed around in Geryon's drifting drowsing head *men*
had to be taught
to hate women for foot massage pumice and ballast on railroad sure
they know how eruption
takes place his little elementary courtesies darting out like a tongue but
how can I talk
to people who don't know the European experience—now
jolted awake Geryon
glanced out. (p. 63)

Toutes les phrases dans sa tête
se mélangent
à la dérive sur sa lente somnolence *Les hommes ont appris à détester les femmes*
pour
des massages de pieds aux pierres poncees oh et
le ballast qui sonne sur les rails bien sûr ils savent tous quand une éruption se
prépare avec ses
petites politesses élémentaires qui poing comme une
langue mais comment puis-je parler avec des gens
qui ne connaissent pas l'expérience Européenne – là réveillé en sursaut Géryon
jette
un œil au dehors. (p. 264)

Les seules béquilles textuelles sont les italiques, qui séparent le dialogue de la narration, et un avertissement poli avant que le tumulte verbal ne commence : « all the sentences mixed around / toutes les phrases se mélangent ». « À la dérive » dans le sommeil, Géryon n'est plus passeur de sens, mais objet passif. La strophe se déroule mais ne se résout pas. La phrase commence, la lecture se stabilise, le sens commence à s'éclaircir – mais part aussitôt dans une direction inopinée. L'herbe est coupée sous le pied, parfois littéralement : les enjambements ne servent même pas d'indices, puisqu'ils ne marquent pas les revirements, mais bousculent encore la référence en interrompant les segments qui fonctionnent (peut-être ?) ensemble. Les « pieds », peut-être liés à « massages », annoncent phoniquement les « pierres » qui apparaissent ensuite ; ces dernières, en tant que pierres poncees, peuvent tout aussi bien s'allier aux massages plantaires qu'au volcan, dont la présence est annoncée par le ballast à la ligne 5, mais clarifiée plus tard avec la mention de l'éruption. L'adjectif « élémentaire », accroché à « politesse », renvoie aux bonnes manières – quelque chose d'un peu désuet : *Élémentaire, mon cher Watson !* –, mais dans le contexte d'une éruption volcanique, il est aussi tiraillé vers son sens premier, celui du phénomène naturel. Le verbe « parler », ligne 9, souligne la polysémie de la « langue », l'organe, ou la « langue », le langage (ligne 11), mais, plutôt que d'explicitier l'usage qui en est fait ici, le vers suivant démontre que « langue » et « parler » ne font finalement pas partie du même segment sémantique. Puisque toute cette strophe est un capharnaüm, tu en profites pour y ajouter ton grain de

sel : tu déranges aussi le « darting out » anglais en le déformant. De « poindre » (point), tu passes à « poing », qui évoque le verbe poindre par homonymie mais le distord, et prête à la politesse déjà mentionnée une dimension brutale et antithétique (elle point comme un poing ou frappe comme une pointe – l'image te fait penser à un *Jack in the box*) au service du soubresaut de lecture.

L'ambiguïté sémantique de l'écriture géryonesque véhicule puissamment que toute communication est nécessairement faussée, déformée, biaisée, car la lectrice doit consciemment prendre des décisions d'interprétation, et donc devient consciente que son interprétation n'est pas la seule possible. Elle s'arrête. Elle relit la ligne. Elle comprend à retardement une signification qui s'opère sous ses yeux.

La perception de Géryon et le caractère expérientiel de sa narration aiguise encore l'intersubjectivité en obligeant la lectrice à embrasser une perspective qui n'est pas nécessairement la sienne. Les vérités sont multiples, et elles évoluent avec le récit. Selon l'âge de Géryon, ses connaissances, son rapport au langage, son état mental et émotionnel, le réseau métaphorique se réinvente constamment. Les premiers poèmes s'articulent autour des limites et des gouffres : Géryon, encore jeune, en manque de repères, cherche à tâtons où son corps s'arrête, s'il lui appartient, et où commence l'autre. L'adolescence est marquée par la sensualité et la perte – le magma, l'obscurité, le serpent, l'eau se répandent et s'infiltrant continuellement entre les lignes, figures d'une transgression à la fois désirée et inquiétante. La question du temps pointe le bout de son nez, encore informe, et se développera à l'âge adulte, quand Géryon aura assimilé les fondements nécessaires pour l'articuler, notamment grâce aux philosophes allemands qu'il étudie à l'université. Elle hantera aussi *Red Doc*, la « suite » d'*Autobiography of Red*, dans laquelle Géryon est adulte.

Géryon n'est pas un narrateur fiable : on ne peut pas faire confiance à la réalité qu'il nous décrit. Beaucoup de faits nous échappent. Sa vision est limitée, changeante, obnubilée par des détails, des sensations, tachetée de points aveugles. Mais, contrairement à l'usage habituel de la narration non fiable en fiction, la question de savoir ce qui se passe « pour de vrai » dans *Autobiography of Red* ne se pose pas. Ce n'est pas l'intérêt. L'intérêt, c'est de faire bouger le mot et la lecture afin d'amener à *voir*, malgré les

contraintes du médium écrit, que « most of the ideas you conceive about the world are fragmentary, fugitive, self-ruining and soon forgotten », comme le dira « Alcène » vingt ans plus tard.

L'appareil-photo, dans *Autobiography of Red*, est l'outil-clef du paradoxe entre la mouvance intrinsèque à l'existence, et sa solidification fragmentaire par la création. La photographie peuple l'autobiographie, étrange et subvertie. Subvertie parce que Géryon veut l'utiliser comme faiseuse d'attrapement, mais que Carson l'en empêche. Ainsi, comme Susan Sontag l'écrit dans *On Photography* :

To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge—and therefore, like power. [...] Print seems a less treacherous form of leaching out of the world, of turning it into a mental object, than photographic images. [...] What is written about a person or an event is frankly an interpretation. Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of miniatures of reality that anyone can make or acquire.⁸⁰

Géryon se tourne vers la photographie après que le mot l'a déçu ; il veut « saisir » le monde par le médium photographique car le langage est trop subjectif. Les photos de Géryon sont méticuleusement scénarisées : il les prévoit en avance, choisit le cadre, les formes, et les recontextualise grâce à leur titre.

La photographie attire Géryon car elle semble fixer les instants d'habitude trop fugaces pour être attrapés. Elle cristallise, comme un insecte dans une pierre d'ambre, un fragment du soi ; malheureusement, elle en arrête aussi le mouvement. « Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe⁸¹ », écrit Barthes. La catastrophe, c'est que la photographie fige quelque chose qui a déjà changé (ou qui est déjà mort). Géryon retrouve avec la photo la même négociation que celle inhérente au langage : la fixité du médium, en désaccord direct avec la mouvance de son sujet / objet. La solution, comme toujours chez Carson, vient de l'intergénérique – il faut troubler la frontière. Géryon transgresse la photographie : il photographie-par-l'écriture

(photoscribe ?). Les photos écrites ne tentent pas de véhiculer l'illusion du réalisme : au lieu de représenter « la » (une) réalité, les photos de Géryon sont faites de métaphores, de symboles, de rêves, de messages secrets qu'il faut décoder pour lever le voile sur l'intérieur de Géryon. Il propose d'abord l'image, puis en dévide un poème. Dans ce poème, il y a une scène entière. Des personnages, des dynamiques, des paroles, un mouvement, une interprétation, une perception. La photo, rigide et figée, perd ses limites au moment où Géryon s'en empare. La surface de la photographie se trouble comme la surface d'un lac : soudain, la lectrice, comme Stésichore le faisait avec la surface de l'adjectif, peut voir tout ce qui tremble en dessous de l'image.

L'appareil-photo, parce qu'il est l'outil de cette dualité, est aussi un point de contact, un créateur de l'interstice, un passeur entre l'extérieur (réel) et l'intérieur (subjectivité de Géryon photographe). Dans le poème qui précède la série des poèmes-photos, à la fin de l'autobiographie, Géryon annonce :

Raising a camera to one's face has effects
no one can calculate in advance. (p. 135)

Activer l'obturateur a des conséquences que personne ne saurait présumer.
(p. 346)

« To raise a camera to one's face » est un mouvement de création. Après de longues années, Géryon, par la création (photographique), se prépare à découvrir la nature de son autocréation (son devenir constant) : de fait, la série de poèmes-photos se termine par la « révélation » de lui-même, non verbalisée et non photographiée, dans le cratère d'Icchantikas. Le vers en anglais marque ce mouvement de création (d'autocréation) comme universel avec le « one's » plutôt que l'habituel « his » qui soulignerait la présence de Géryon. Et puis, le verbe « raise » a quelque chose de positif, une élévation – particulièrement pour Géryon, le monstre ailé, qui se prépare enfin à l'envol. Traduire littéralement le vers risquerait de faire disparaître cette élévation : « lever l'appareil-photo devant son visage » transformerait l'appareil-photo en masque plutôt qu'en tremplin créatif. « Activer l'obturateur », au contraire, souligne l'acte volontaire de

création, d'une part, et également le trouble des frontières qu'il entraîne : l'obturateur, le temps d'un dé clic, laisse passer la lumière (de la révélation) pour qu'elle soit captée par le mécanisme de l'appareil. Ce dé clic est un interstice. Géryon, comme l'appareil-photo, laissera « entrer » la lumière, et cette lumière fera de lui sa propre œuvre.

C'est aussi derrière l'objectif que l'on frôle le plus grand secret de l'œuvre, celui que Géryon emprunte à Emily Dickinson. « The only secret people keep / Is Immortality », écrit Emily dans *The Reticent Volcano Keeps*, le poème-épigraphe de la romance. Le volcan de Dickinson est l'Ichchantikas de Géryon. À la recherche de lui-même, Géryon vole jusqu'au cratère pour se « voir » enfin, comme les Yazcamac avant lui. Il y a un intéressant tour de passe-passe dans ce poème : Géryon s'envole vers le volcan avec un magnétophone (l'outil créatif d'Ancash, qui enregistre les sons de la nature) ; face au volcan, le magnétophone semble avoir disparu, et Géryon mentionne « l'objectif » de l'appareil-photo – son propre outil de création. Enfin, le poème décrit « a photograph he never took, no one here took it » (p. 145) : Géryon abandonne la photographie. Ainsi, inspiré par la création d'Ancash et par le don qu'il veut lui rendre (« *This is for Ancash, he calls to the earth* »), Géryon entreprend sa propre création, quoiqu'en garder un vestige fixe s'avère impossible :

C'est un souvenir de notre beauté !

Il baisse les yeux sur le cœur tellurique d'Ichchantikas et le cœur tellurique d'Ichchantikas à travers son œil antique crache ses photons en myriade et il sourit à l'objectif.

« Le Seul Secret que Nous Gardons. » (p. 362)

L'impossibilité de « saisir » l'œuvre qu'il poursuit n'est pas vécue comme un échec, car le moment-fusion de la création est le véritable épanouissement. Géryon ici est à l'apogée de sa perception du monde, de sa perception de lui-même ; pour la première fois, la limite se trouble sans souffrance, les interstices se multiplient, le mouvement est une force : ses yeux (extérieur) touchent le cœur (intérieur) et le cœur (intérieur) crache (extérieur) en retour. « C'est le souvenir de *notre* beauté ! », s'exclame Géryon. Ce « notre » est le pluriel de la fusion : la beauté du volcan, celle de Géryon, celle d'Ancash, la tienne aussi,

la notre, la beauté de l'humanité, atteinte au sommet de la monstruosité, lorsque Géryon déploie enfin ses ailes. Et qui sourit à l'objectif (qui ne prendra pas de photo) ? Ce « il » flotte dans l'ambivalence : impossible de savoir si l'on parle de Géryon, ou du secret, ou de « l'œil antique » du volcan. Géryon, la révélation de lui-même et Icchantikas convergent.

Ce poème est l'avant-dernier de l'ouvrage. *Autobiography of Red* semble sur le point d'explicitier son propre arc narratif en montrant enfin à la lectrice ce que Géryon recherche. Néanmoins, Carson opte une nouvelle fois pour la dissimulation, érotique et narrative. Elle obéit en cela à l'injonction du poème de Dickinson, qui prévenait les bavards : « Admonished by her [the volcano's] buckled lips / let every babbler be ». Certaines choses ne peuvent pas être dites, et il faut donc garder leur secret. Comme dans un tiers espace, la quête de Géryon s'achève sur un point aveugle : sa solution est impossible, car mouvante, et donc s'échappe.

Géryon t'aide à exprimer pourquoi mettre un point final à ta traduction te semble difficile. Le mot donne à la perception un corps, mais ce passage de l'abstrait au concret est une limitation, en cela qu'un corps est fixe, déterminé ; et le mot ainsi est fixateur. La traduction que tu voulais écrire continue de changer, de bouger, de ruisseler ; celle que tu as écrite s'immobilise. (D)écrire un mouvement (dans ton cas, le mouvement de la création traductive) à travers l'écriture efface sa fugacité, sa nuance. Tout ce qu'il a d'indicible n'est peut-être pas entièrement éliminé, mais néanmoins se voile. Verbaliser le fugitif est un paradoxe ; un monument mémoriel, une réussite, et un échec.

C'est aussi une des leçons qu'Anne Carson semble tirer d'Hölderlin⁸² : le langage, qui limite et qui bride, et qui permet parfois dans sa profusion d'affermir sa maîtrise sur le sens, représente un rempart contre le chaos et contre la folie, laquelle est le revers et l'écho de la révélation. Géryon entrevoit les révélations du non-dit et du mouvant dans les fissures de son intérieur (comme les mystiques dans l'éclair divin, ou l'amante au moment où elle tente d'échapper à ses propres limites pour atteindre l'aimé), mais se dérobe longtemps à cette prise de conscience. Il reste protégé par la muraille du mot. Il est déchiré

entre l'attrait de l'extérieur et la frontière de l'intérieur. Il est rassuré par l'équilibre de l'immobile, mais irrésistiblement tenté par la réalité effrayante du transitoire.

L'écriture traductive existe dans le même entre-deux. Les œuvres et les voix de Carson sont différentes, mais toutes ses traductions ont cette vitalité sous la surface, ces tremblements. Elles tentent de figurer la poursuite à travers l'écriture statique. Et *Autobiography of Red*, chimère à tête auctoriale et à tête traductive, œuvre du tiers espace, formalise l'assouplissement de la rigidité du mot. L'objectif est de donner vie à l'élan malgré les contraintes de la composition. Tirailleur, éclater, décentrer, agiter, dissimuler, divulguer, déranger. Continuer de secouer la boîte. Rester dans le tiers espace, qui est l'espace de création où l'écriture s'arrache à ses verrous, et continue sans cesse, en cycle toujours changeant.

Manipulé par Carson, le mot éclaire le fossé qui sépare le dicible de l'indicible. C'est ce que Géryon découvre, et ce que son autobiographie te révèle. Les mots de Géryon/Carson parviennent, dans leur souplesse, à pousser leur lectrice jusqu'au cratère d'Icchantikas. Aussi près que possible ; mais pas plus que cela. La vérité tant convoitée que Géryon y voit à l'intérieur reste ineffable et secrète, parce qu'intrinsèquement intangible – de la même façon, ta traduction ne peut qu'essayer d'éclairer et d'explorer l'intangible, mais ne peut l'incarner.

1847.

The red-room was a square chamber, very seldom slept in. I was not quite sure whether they had locked the door; and when I dared move, I got up and went to see. Alas! yes: no jail was ever more secure. Returning, I had to cross before the looking-glass; my fascinated glance involuntarily explored the depth it revealed. All looked colder and darker in that visionary hollow than in reality: and the strange little figure there gazing at me, with a white face and arms specking the gloom, and glittering eyes of fear moving where all else was still, had the effect of a real spirit: I thought it like one of the tiny phantoms, half fairy, half imp, Bessie's evening stories represented as coming out of lone, ferny dells in moors, and appearing before the eyes of belated travellers. I returned to my stool. I wiped my tears and hushed my sobs, fearful lest any sign of violent grief might waken a preternatural voice to comfort me, or elicit from the gloom some haloed face, bending over me with strange pity. This idea, consolatory in theory, I felt would be terrible if realised: with all my might I endeavoured to stifle it—I endeavoured to be firm. Shaking my hair from my eyes, I lifted my head and tried to look boldly round the dark room; at this moment a light gleamed on the wall. Was it, I asked myself, a ray from the moon penetrating some aperture in the blind? No; moonlight was still, and this stirred; while I gazed, it glided up to the ceiling and quivered over my head. My heart beat thick, my head grew hot; a sound filled my ears which I deemed the rushing of wings; something seemed near me; I was oppressed, suffocated: endurance broke down; I rushed to the door and shook the lock in desperate effort.⁸³

La chambre rouge, c'est une pièce carrée où personne ne vient dormir. Tu n'es pas certaine qu'ils ont verrouillé la porte ; quand tu oses enfin bouger de la chaise, tu te lèves et tu vas vérifier. Mais non, aucune chance : ta prison est fermée à double tour. Tu retournes t'asseoir ; sur le chemin tu croises le miroir et sans le vouloir ton regard explore les profondeurs qu'il révèle. Tout semble, dans cet abysse prophétique, plus froid et plus sombre que la réalité. À l'intérieur il y a un étrange petit spectre dont le visage et les mains pâles crèvent les ténèbres, dont les yeux brillants de terreur roulent et filent alors que tout autour de toi est terriblement immobile – c'est un revenant, c'est un fantôme, un monstre peut-être, mi-fée mi-farfadet, tout droit sorti des histoires que Bessie raconte avant d'aller dormir, hantant la lande rouge et solitaire dans le sillage des voyageurs tardifs. Tu t'assois.

Tu essuies tes larmes, tu ravales tes sanglots – déterminée à dissimuler les indices de ton chagrin de peur qu'ils n'encouragent une voix d'outre-tombe ou un visage auréolé de lugubre lumière à se montrer soudain pour te consoler de sa pitié macabre. Cette idée, qui devrait peut-être te reconforter, te semble effroyable ; de toutes tes forces tu tentes de l'étouffer. Tu veux rester courageuse. Tu repousses tes cheveux, tu relèves le menton ; tu essaies avec bravoure de scruter les coins de la pièce. À cet instant une lueur bouge sur le mur. Qu'est-ce que c'est, un rayon de lune immiscé entre les volets ? Non : la lune est immobile, et cette lueur danse. Sous ton regard elle glisse jusqu'au plafond et tremble au-dessus de ta tête. Ton cœur bat fort, trop fort, ton front s'enfièvre ; le sang rugit à tes tempes et tu confonds ce tumulte avec celui d'un grand battement d'ailes ; quelque chose se rapproche ; tu es oppressée, suffoquée ; ton endurance soudain se brise ; tu te jettes sur la porte et tambourines et de toutes forces secoues la poignée.

D'accord, revenons à la couleur. Souviens-toi, on considère souvent la couleur comme l'expérience d'une caractéristique intrinsèque de l'objet physique. C'est l'illusion de la perception. Parce qu'on perçoit sa couleur, on pense que c'est l'objet qui la possède et la génère ; on pense qu'elle fait partie de lui, fixe, réelle, systématique.

L'illusion de la perception touche aussi l'objet du désir. Tu regardes le texte de Carson et tu penses percevoir ce qu'il est et tu lui fomentes une âme et une image et une réalité. Tu as l'impression, longtemps, qu'elles émanent de lui telles que tu les vois, alors qu'elles sont filtrées, déformées, agencées par ton regard. Et puis un jour l'illusion se craquèle et quelque chose s'arrête dans le voyage de l'objet à l'œil.

Il y a des années, quand tu lis *Autobiography of Red* pour la première fois, en touriste, d'une traite, en riant un peu, perplexe, curieuse, les sourcils froncés, les sourcils relevés, l'esprit bouillonnant-brasillant, tu es poussée à ton insu et à deux mains dans le rouge du tiers espace. *Autobiography of Red* te montre que la traduction est souple, que toute écriture est une traduction, que toute parole est une traduction, que constamment tu te traduis toi-même, que le langage est un outil, un médium, un allié, un rival, un menteur, un écueil, une arme.

Tout commence avec le, les rouges. Enraye, enclenche, redémarre.

Il y a un moment de grande excitation – assez d'excitation pour décider de s'enfermer volontairement pendant quatre, presque cinq années dans la chambre rouge. C'est avec *Autobiography of Red* que tu commences à verbaliser ton intérêt pour une traduction qui ne rejette pas l'influence de la tradition mais l'aiguise et l'affûte au service de l'expérimentation. C'est *Autobiography of Red* qui te montre la valeur de l'espace laissé à l'autre – qui te positionne face à l'étroitesse individuelle de ta perception. Le rouge entre dans ta vie non écrite, influence la façon dont tu tentes de communiquer, s'attarde dans ton œil « comme une violente empreinte de lumière ». Si tout est traduction, alors tu essaies d'écouter ce qui est dit, plutôt que ce que tu entends. Tu tentes de brider le réflexe d'une interprétation unilatérale, de laisser au mot la place de respirer, de s'imprégner de la voix qui le profère. Tu mets en doute ton filtre et cherches à déchiffrer celui de l'autre. Soudain l'expression se nimbe de nuance, de fugacité, une ondoyance dynamique,

pétillante, sans vérité figée, pleine de vérités égales, cohabitantes, relationnelles, étranges, ponctuelles, électriques.

Tout ça, c'est faux, évidemment. Ce n'est pas le livre de Carson qui a, comme un éclair mystique, changé toute ta perspective. C'est simplement le symbole (le *symbolon*) que tu poses sur ces années d'apprentissage, où tu développes ta réflexion critique, et viens à réfléchir par toi-même. Tu sais la multiplicité des influences qui t'ont attirée jusqu'ici, qui te nuencent encore, qui activent sans arrêt ton évolution et ta pensée. Tu deviens, et ton devenir pousse des messages sur *Autobiography of Red*, comme *Autobiography of Red* a poussé des messages sur toi.

Bref. Rien de bien novateur, mais tout cela est utile pour comprendre le rapport interprétatif qui s'établit à la surlecture de l'ouvrage. *Autobiography of Red* laisse de l'espace à sa lectrice, à sa traductrice : pendant très longtemps, cet espace active ta pensée. Lire et traduire *Autobiography of Red*, c'est absorber, approprier, transformer, grandir, créer, continuer. Tu retrouves cette expérience dans la description que fait Carson de la lecture de romans – un des multiples genres qui caractérisent *Autobiography of Red*, et qu'elle décrit, comme toujours, comme fondamentalement érotique :

In the novel the technique of shifting distance is taken over as the permanent attitude from which the reader views the action. Novels institutionalize the ruse of eros. It becomes a narrative texture of sustained incongruence, emotional and cognitive. It permits the reader to stand in triangular relation to the characters in the story and reach into the text after the objects of their desire, sharing their longing but also detached from it, seeing their view of reality but also its mistakenness. It is almost like being in love.⁸⁴

Et c'est vrai, « it is almost like being in love ». Plus intensément encore lorsque l'effort est traductif, et que le contact est au plus proche du texte – lorsque le détachement dont Carson parle ici est presque infime, car le texte existe à la fois dans l'acte de lecture et d'écriture. Mais à force d'interprétation, à force de projection, à force d'absorption, une question un jour se pose. Si le rôle de la lectrice, c'est de mettre activement du soi dans

les gouffres laissés par le texte... Alors qu'est-ce qu'il te reste quand tu as comblé tous les gouffres ? Quand l'espace se verrouille ? Quand ton soi prend toute la place ?

Le désir existe seulement dans l'espace qui te sépare de son objet. S'il n'y a plus d'espace, il n'y plus de désir. Un jour tu te lasses d'*Autobiography of Red*. Pendant des mois il reste fermé sur le bras du sofa, pulse-rouge. Tu n'as plus vraiment envie de le regarder. Tu ne sais plus ce qu'il contient, ce qu'il ne contient pas, ce que tu voudrais qu'il contienne. Tu n'es pas sûre de vouloir encore savoir quoi que ce soit. Tu penses à la fidélité. À la perte. Les mots te glissent entre les doigts. Tu ne comprends pas cette nouvelle amertume. Tu sens la stagnation. Tu sens l'enfermement. Tu sens que tu es devenue une chambre de réverbération (« une monade sans fenêtres », comme le disait Carson), et la claustrophobie qui t'habite. Tu tournes en rond. Quand tu entends le nom de Carson tu as envie de l'insulter (et parfois tu l'insultes). Ses livres dans les rayons des librairies te font grimacer. Tu les as trop vus, c'est assez.

Tu es en colère, contre ta curiosité qui s'éteint, contre le petit prisme mesquin et limité de ta propre interprétation, sa pseudo-individualité ; en colère contre Carson, ses stratagèmes, ses gadgets littéraires ; contre tous ces chapitres et ces paragraphes dans lesquels tu ne croiras peut-être plus dans quelques années, contre *Autobiography of Red* qui risque, si tu oses l'ouvrir, de ne pas signifier autant pour toi qu'elle l'a un jour fait, contre ton travail, l'écriture, contre le langage, contre la paradoxale conviction que tu as fait le tour du sujet (*saisi* l'objet du désir) et que tu n'en sauras jamais rien (*abandonné* la poursuite).

Tu retournes longtemps les pièces du puzzle. Tu es obnubilée par l'angoisse de découvrir, en rouvrant le livre, que le texte est plat et ne bouge plus – pas à cause de lui, mais à cause de toi. Que l'expérience ne peut s'achever que dans le désamour. Il te manque quelque chose – il te manque, il te *manque* un détail, un dernier détail : celui qui arrive le dernier, dans ta recherche, dans la compréhension du tiers espace, dans l'écriture – le point aveugle. Le dépassement.

Heraklès est une bonne figure pour expliquer le dépassement. Heraklès revient souvent dans les œuvres de Carson ; il y est toujours fascinant, polymorphe, transformé par la mouvance de son propre mythe. Dans *Autobiography of Red*, il est à la fois héros et objet aimé : parfaitement inaccessible, et toujours représenté en mouvement. On le voit conduire, courir, bondir, rire, tirer Géryon en avant, pousser contre ses limites. Géryon se recroqueville, lorsqu'il le peut, à l'intérieur ; Heraklès, lui, semble vivre à fleur de chair, et sans arrêt il fait tremplin au poème. Immédiat, tourné vers le futur et l'extérieur, il est à l'opposé exact de Géryon.

Heraklès est aussi le héros de l'entre-deux. Né d'une déesse et d'un mortel, « made of ordinary stuff », comme Carson le récite dans *Lecture on The History of Skywriting*, il bute contre la barrière de sa propre légende :

Herakles' flesh is a cliché. [...] Herakles has reached the boundary of his own myth, he has come to the end of his interestingness. [...] For this practical dilemma Euripides' solution is simple. From inside the cliché he lets Herakles wreck not only his house, his family, his perfection, his natural past, his supernatural future, but also the tragedy itself.⁸⁵

Dans *Autobiography of Red* aussi, Heraklès atteint la limite de son propre mythe : le mythe que Géryon lui a construit et dont il a nimbé leur relation. Si l'omniprésence d'Éros fait miroiter, en deçà du texte, la théorie platonicienne des âmes sœurs, il est toujours clair que cette *complétion* est une illusion. L'illusion est fertile, car elle aide à *dépasser* ses limites, ses marges, ne pas se contenter de la norme, du cliché. Elle propose une cible pour encourager le dépassement, jusqu'à ce que le sujet comprenne que l'acte de dépassement est bien plus important que sa cible impossible.

Autobiography of Red ne parle pas de l'amour comme une fin en soi. Géryon ne trouvera pas l'objet qui le complètera enfin et pansera ses blessures. Quand il devient clair que son Heraklès est une illusion, il le dépasse – dans le sens, cette fois, que son désir ne tend plus vers Heraklès, mais vers autre chose, bien au-delà d'Heraklès – vers son propre devenir, vers lui-même. Géryon devient conscient d'un cycle. À la fin de l'ouvrage, sa

« complétion » vient de ce qu'il comprend combien le sentiment, l'identité, le désir sont fluctuants, et insaisissables, et pérennes.

Alors voilà. À la fin d'*Autobiography of Red*, Heraklès atteint la limite du mythe qu'il incarnait aux yeux de Géryon. Carson l'explique dans la préface d'Heraklès, et dans toute son œuvre, et dans *Autobiography of Red* plus encore : pour créer des fenêtres dans une chambre de réverbération, pour assouplir la limite, pour exercer l'*ekstasis* et le dépassement, il faut trouver le point aveugle, et le point aveugle est à l'intérieur.

L'intérêt pour *Autobiography of Red* revient petit à petit, différemment. De toute façon, il faut bien le rouvrir, ce livre. Quand tu te donnes enfin un coup de pied aux fesses, tu le découvres à la fois familier et nouveau. La sacralité des débuts a complètement disparu, heureusement ; l'excitation du mystère s'est aussi apaisée petit à petit. Il y a du recul, du réalisme. C'est peut-être pour cela que tu pensais avoir terminé de poursuivre. Mais ne t'inquiète pas : si l'excitation première est passée, elle n'est pas plus positive ou plus négative que cette nouvelle causticité ; les deux sont simplement des leçons de ta propre fluctuation. Parfois *Autobiography of Red* t'inspire. Parfois elle sonne creux, ou détestable, ou mécanique, puis de nouveau inconnue. Toujours elle te surprend. Étonnamment, quand tu reprends les textes, lire ta traduction te donne aussi un petit frémissement d'étrangeté. Tu ne reconnais pas cette écriture, qui ne semble plus t'appartenir. Elle non plus ne saurait plus être attrapée totalement.

L'impression que l'objet mouvant du désir peut finir d'être saisi est aussi fallacieuse que l'illusion de sa fixité. L'espace ne peut pas être comblé. Tu ne saisis pas *Autobiography of Red*, et tu ne cesseras pas de désirer le texte – tu peux l'abandonner, tu peux t'en lasser, tu peux le désirer différemment, tu peux détourner le regard ; mais il restera toujours un point aveugle, qui changera avec ton soi, et tout ce qui t'échappe est exactement tout ce qui fait son constant renouvellement. Carson l'écrit sans cesse, la douce-amertume de cette main tendue qui ne se refermera jamais sur sa cible. C'est vrai pour Heraklès, dont le mythe romantique ou tragique trouve sa limite, mais qui ne s'y arrête pas pour autant ; et c'est vrai pour *Autobiography of Red*, qui est immobilisé par

l'écriture *mais* continue de bouger à travers le regard de la lectrice et les travaux de son autrice, une constante évolution des signifiants, des perceptions, des projections.

Dans *Phèdre*, Socrate explique à Phèdre que les mots ne sont pas capables, par nature, de voyager d'un endroit à un autre et garder la même signification. Leur message est communiqué entre un locuteur spécifique et son auditeur spécifique⁸⁶. Dans la bouche de Socrate, c'est un avertissement ; il ne fait pas confiance à la glissance du mot. Dans l'œuvre de Carson, c'est un paradoxe : une limite *et* une potentialité. Il n'y a pas de message unique à extraire. Même si Carson répète les mêmes mots, elle ne sera pas la même locutrice, et tu, je, nous ne serons pas les mêmes auditrices. Les mêmes mots ne garderont pas la même signification.

C'est ce qui est excitant, pas vrai ? C'est ce qui est *désirable*.

La traduction est le médium idéal de ce cycle du désir, si tu veux le poursuivre : transitif, renouvelé, renouvelable, obsessionnel dans sa répétition, mais évolutif, nuancé, protéiforme, polyphonique. Les découvertes, références, réflexions externes de la traductrice influent autant sur la projection du texte-source – et ce qui deviendra le text-cible – que le fait le texte-source lui-même ; et dans ce faisceau qui pivote et qui bouge, le mot voyage.

Carson traduit Sappho dans sa thèse, puis dans *Eros the Bittersweet*, puis, différemment encore, dans *If Not, Winter*. Elle traduit *Électre*, seule d'abord, puis différemment, dans le contexte trilogique de son *Oresteia*. Elle traduit la tragédie d'Hécube dans son *Agamemnon*, puis dans l'*Hekuba* de *Grief Lessons*, puis différemment, dans *The Trojan Women*. Elle traduit l'*Antigone* de Sophocle, puis différemment, en la plongeant dans un bac tout plein de la voix d'Hegel avec *Antigonick*. Elle traduit Heraklès, encore et encore – dans *Grief Lessons*, dans *Autobiography of Red*, dans *Red Doc*>, dans *Lecture on The History of Skywriting*, dans *H of H*.

La traduction et le mythe fonctionnent ensemble, tu vois. Ils échappent tous les deux à la fixité littéraire qui emprisonnent les autres genres, car la traduction, comme le mythe, est une création dialogique, sans arrêt renouvelée par les différentes voix qui s'en emparent et s'y répondent.

Carson explore cette pratique avec ses traductions du fragment 286 d'Ibycos, dans *Nay Rather*, à la fin de son essai sur la traduction et le silence⁸⁷. Elle présente d'abord une version traduite assez proche du texte-source :

[Ibykos fr. 286, *Poetae Melici Graeci*]

In spring, on the one hand,
the Kydonian apple trees,
being watered by streams of rivers
where the uncut garden of the maidens [is]
and vine blossoms
swelling
beneath shady vine branches
bloom.
On the other hand, for me
Eros lies quiet at no season.
Nay rather,
like a Thracian north wind
ablaze with lightning,
rushing from Aphrodite
accompanied by parching madnesses,
black,
unastonishable,
powerfully,
right up from the bottom of my feet
[it] shakes my whole breathing being.⁸⁸

... puis la traduction se déroule et se réitère car Carson heurte à d'autres voix, qui sont d'autres fenêtres, d'autres ouvertures. C'est une répétition qui n'en est pas une, qui va au-delà d'elle-même, au-delà de ses limites. Par exemple :

[fr. 286 as Bertolt Brecht's FBI file #100-67077]

At a cocktail party attended by known Communists, on the one hand,
the subject
being suitably paraphrased as Mr & Mrs Bert Brecht,
where ten years of exile have left their mark,
and beneath 5 copies of file 100-190707,

Charles Laughton
returning to the stage as Galileo,
enters an elevator.
On the other hand, of my name with a hyphen between Eugene and
Friedrich
the Bureau has no record.
Nay rather,
like the name of a certain Frenchman to whom Charles Laughton might
send packages,
accompanied by an unknown woman
who spoke to an unknown man,
or accompanied by an unknown man
who spoke to an unknown woman,
and in the event that all the captions are not correct,
please turn to page 307.⁸⁹

Elle continue avec d'autres titres similaires :

Ibykos fr. 286 translated using only words from 'Woman's Constancy', by John
Donne

Ibykos fr. 286 translated using only words from p. 47 of *Endgame* by Samuel
Beckett

Ibykos fr. 286 translated using only words from the *Owner's Manual* of my new
Emerson 1000w microwave oven, pp. 17-18⁹⁰

Ces titres ne sont que des pseudo-stratégies, destinées à donner une idée du tremplin référentiel sur lequel Anne Carson se base pour réinventer le premier fragment traduit – passer du texte-source à une parodie moraliste, une saynète de théâtre absurde, ou un poème plein d'étranges descriptions alimentaires. Elle n'utilise pas vraiment les mots du texte qu'elle présente dans son titre, évidemment (pour Brecht, la langue utilisée ne serait même pas de l'anglais, mais de l'allemand). Non : elle invoque un esprit du texte, et ensuite l'attise par le frottement à la voix d'Ibycos, comme à une pierre de silex. Certains aspects du format-source sont sauvegardés – la première strophe en longs vers,

l'énumération en saut de ligne, le vers « Nay Rather » au centre du poème. Elle fait tourner le(s) texte(s) au gré des interprétations et montre le résultat de l'interaction. Il y a transcréation. Écriture. Adaptation. Conversation. C'est une création dont la valeur littéraire est rehaussée par la dynamique qu'elle dévoile : celle de la collaboration intersubjective, intertextuelle et interlinguistique, activée par un mouvement constant de poursuite, non pas vers un objet qui te fuit, mais un objet qui tente aussi de t'atteindre, deux trois quatre cent voix qui s'étirent au-delà de leur individualité, se frôlent, et s'épanouissent dans la souplesse transformative du tiers espace. L'exercice est ludique, mais pas seulement. Il permet d'ouvrir de nouvelles fenêtres dans la chambre rouge qui te semble parfois close et esseulée.

Nous arrivons à la fin. Tu as dépassé *Autobiography of Red*. La dernière étape de ce dépassement, c'est de prendre bien soin d'ouvrir les fenêtres pour que l'extérieur continue d'entrer. Écrire-traduire sans angoisse, sans culpabilité, avec des mots faciles et libres, dans le frisson cognitif qui froisse et bulle et crépite lorsque la traduction s'écrit toute seule. Tu l'as assez entendu, à ce stade : il faut faire sauter les verrous et laisser la substance du texte flotter.

À ton tour. Viens, secoue, secoue la boîte avec moi :

ROUGE X 7 FRAGMENTS

[fr. 15 de la *Géryonide* de Stésichore⁹¹]

5 ὀλεσάνορος αἰολοδε[ίρ]ου
 ὀδύναισιν Ἰδρας· σιγαῖ δ' ὄ γ' ἐπι-
 κλοπάδαν [ἐ]νέρεισε μετώπῳ·
 διὰ δ' ἔσχισε σάρκα [καί] ῥ[στ]ξα δαί-
 μονος αἴσαι·
 10 διὰ δ' ἀντικρὺ σχέθεν οἰ[σ]τὸς ἐπ' ἀ-
 κροτάταν κορυφάν,
 ἐμίαινε δ' ἄρ' αἵματι πορφ[υρέωι
 θώρακά τε καὶ βροτόεντ[α μέλεα·
 ἀπέκλινε δ' ἄρ' αὐχένα Γαρ[υόνας
 15 ἐπικάρσιον, ὡς ὄκα μ[ά]κω[ν
 ἄτε καταισχύνουσ' ἀπαλὸν [δέμας
 αἰψ' ἀπὸ φύλλα βαλοῖσα ν[

[fr. 15 de la *Géryonide* de Stésichore, traduit par Anne Carson]

Arrow means kill It parted Geryon's skull like a comb Made
 The boy neck lean At an odd slow angle sideways as when a
 Poppy shames itself in a whip of Nude breeze

[fr. 15 de la *Géryonide* de Stésichore, traduit par Anne Carson traduit par Pauline Jaccon]

Flèche signifie Mort elle sépare le crâne de Geryon comme un peigne Arque
 La gorge du garçon lentement étrangement une courbe défaite comme lorsqu'
 Un Coquelicot se soumet à la verge de la brise Nue

[fr. 15 de la *Géryonide* de Stésichore, traduit par Anne Carson traduit par Pauline Jaccon en utilisant seulement les mots de *The Red Parts* de Maggie Nelson⁹²]

Mort signifie Vide elle s'essaie au néant en pratiquant le Silence écoute
 Écoute au fond de ta gorge la plainte du spectre qui se répand souple
 et vibrant et trémule comme le vent sur les Coquelicots

[fr. 15 de la *Géryonide* de Stésichore, traduit par Anne Carson traduit par Pauline Jaccon en utilisant seulement les paroles de l'album *Everything Not Saved Will be Lost* de Foals]

Vide signifie Manque oh à ta rencontre je marche en sens inverse

Je te vois à chaque rêve je te passe dans le miroir À ta rencontre
Quand la lune s'y reflètera rouge Coquelicot je ferai affluer la marée

[fr. 15 de la *Géryonide* de Stésichore, traduit par Anne Carson traduit par Pauline Jacon en utilisant seulement l'explication que son frère lui a faite du spectre électromagnétique au téléphone à 00:42]

Manque signifie Invisible le spectre n'offre à ta vue qu'un très petit domaine
Où la couleur lumière règne substractive par exemple Tu vois un Coquelicot
Serait bleuvert de ce qu'il possède et Rouge de ce qu'il offre et blanc de ce qu'il est

[fr. 15 de la *Géryonide* de Stésichore, traduit par Anne Carson traduit par Pauline Jacon en utilisant seulement les mots d'*Autobiographie du rouge* d'Anne Carson traduit par Pauline Jacon]

Invisible signifie Reviens à l'intérieur de ta chair rouge après la quête Rien
N'est à toi tout est à toi et sur l'écran de ta Cornée la tête déployée
Du Coquelicot dense-danse comme du mercure et jaillit en longues brûlances

¹ Nelson, M. (2017) *The Red Parts: Autobiography of a Trial*, Penguin Random House : Londres, p. 85

² von Goethe, J. W. (1840) *Theory of Colours*, traduit par Charles Lock Eastlake, John Murray : Londres, p. 123

³ Tous les extraits d'*Autobiography of Red* en anglais sont tirés de Carson, A. (1998) *Autobiography of Red*, Jonathan Cape : Londres. Par souci de lisibilité, dans cette partie, les nombreux extraits d'*Autobiography of Red* (reconnaissables car cités en anglais) sont simplement suivis du numéro de page de cette édition plutôt que de la référence complète.

⁴ Merleau-Ponty, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*, Gallimard : Paris, p. 514

⁵ Voir poème traduit, p. 260 de cette thèse.

⁶ Carson, A. (1986) *Eros the Bittersweet: An Essay*, Princeton University Library : New Jersey, p. 33

⁷ « Perception of an Object Costs » (poème n°1071), p. 486, dans Dickinson, E. (1973) *The Complete Poems of Emily Dickinson*, dirigé et édité par Thomas Herbert Johnson, Little Brown : Boston

⁸ Cazé, A. (2021) « "Avant que l'on m'ait crevé l'œil", Pathologies visuelles d'Emily Dickinson », dans *Revue française de psychosomatique*, n°59, pp. 78-79

⁹ Carson, A. (1986) *Eros the Bittersweet: An Essay*, Princeton University Library : New Jersey, p. 33

¹⁰ Les numéros de page insérés après les extraits d'*Autobiographie du rouge* (reconnaissables car cités en français) correspondent aux numéros de pages de cette thèse.

¹¹ *Ibid.*, p. 44

¹² *Ibid.*, p. 153

¹³ *Ibid.*, p. 153

¹⁴ Voir chapitre 3 de cette thèse, p. 153.

¹⁵ Chlovski, V. B. (2018) *L'Art comme procédé* [1917], traduit par Régis Gayraud, Allia : Paris

¹⁶ Constantine, D. (2011) « Service abroad: Hölderlin, Poet-Translator », dans *Translation and Literature*, Vol. 20, No. 1, Readings in Romantic Translation (Spring 2011), pp. 79-97, p. 90

¹⁷ Carson, A. (2013) *Nay Rather, The Cahier Series (vol. 21)*, Center for Writers & Translators/The American University of Paris/ Sylph Editions : Paris & New York, p. 10

¹⁸ Hejinian, L. (2000) *The Language of Inquiry*, University of California Press : Londres, p. 298

¹⁹ Kearney, R. (2002) *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness*, Routledge : Milton Park, Abingdon, Oxon ; New York, p. 3

²⁰ Bosseaux, C. (2006) « Who's Afraid of Virginia's you: a Corpus-based Study of the French Translations of The Waves », dans *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 51, n° 3, 2006, pp. 599-610, p. 599

²¹ Barthes, R. (2014) *Le Plaisir du Texte*, coll. Tel Quel, Éditions du Seuil : Paris, p. 6

²² *Ibid.*, pp. 17-18

²³ Gardner, J. (1989) *Grendel*, Vintage Books : New York, p. 22

-
- ²⁴ Carson, A. (1986) *Eros the Bittersweet: An Essay*, Princeton University Library : New Jersey, pp. 77-82
- ²⁵ Seiferle, R. (2007), « Muse of Translation », dans *Wild Tongue*, Copper Canyon Press : Port Townsend, p. 130
- ²⁶ Barthes, R. (2016) *Cy Twombly : deux textes*, Seuil : Paris
- ²⁷ Stésichore (1991) *Geryoneis*, dans *Greek Lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, édité et traduit par David Campbell, Harvard University Press (The Loeb Classics Library 476) : Londres, p. 81
- ²⁸ *Ibid.*, p. 67
- ²⁹ Briggs, K. (2018) *This Little Art*, Fitzcarraldo Editions : Londres, p. 99
- ³⁰ Lindenberg, R. (2013) « A Poetry of Perception », dans *Open the Door: How to Excite Young People about Poetry*, McSweeney's Publishing en partenariat avec The Poetry Foundation : San Francisco, p. 389
- ³¹ Sappho (2002) *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, traduit par Anne Carson, Knopf Publishing : New York, p. 365
- ³² Carson, A. (1998) *Autobiography of Red*, Jonathan Cape : Londres, p. 110
- ³³ Pindare, (1971) *Pindari Carmina cum Fragmentis*, editeurs B. Snell and H. Maehler, Teubner : Leipzig, fragment 123, ligne 10-12, traduit par Anne Carson dans Carson, A. (1986) *Eros the Bittersweet: An Essay*, Princeton University Library : New Jersey, p. 115
- ³⁴ Jarman, D. (1994), *Chroma: A Book of Colour*, University of Minnesota Press : Minneapolis, p. 33
- ³⁵ Hejinian, L. (2000) *The Language of Inquiry*, University of California Press : Londres, p. 2
- ³⁶ Sophocle (2001) *Electra*, traduit par Anne Carson, Oxford University Press : Oxford, p. 54-55. On remarque au passage qu'à cette époque, Carson était aussi plus timide dans son titrage : elle n'utilisait pas encore l'orthographe grecque qu'elle privilégie désormais. L'orthographe grecque étrangère : elle différencie ses travaux des autres traductions sur le marché et entretient le mythe que la traduction carsonienne est la plus « proche » de l'esprit grec. Ses versions suivantes d'*Électre* seront ensuite titrées *Elektra* (Carson 2009).
- ³⁷ Euripide (2017) *Bakkhai*, traduit par Anne Carson, Oberon Books : London.
- ³⁸ Hejinian, L. (2013) « The Rejection of Closure », dans *A guide to Poetics Journal: Writing the Expanded Field 1982-1998*, édité par Lyn Hejinian et Barrett Watten, Wesleyan University Press : Connecticut, pp. 87-96, p. 96
- ³⁹ Nelson, M. (2016) *The Argonauts*, Melville House : Brooklyn, p. 61
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 3-4
- ⁴¹ Weil, S. (1999) *Œuvres*, sous la direction de F. de Lussy, Gallimard : Paris, pp. 793-794
- ⁴² Agamben, G. (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, traduit par Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press : Stanford, p. 50
- ⁴³ Carson, A. (1999) *Economy of the Unlost (Reading Simonides of Kenos with Paul Celan)*, Princeton University Press : New Jersey, p. 36
- ⁴⁴ Hejinian, L. (2000) *The Language of Inquiry*, University of California Press : Londres, p. 2

-
- ⁴⁵ Rilke, R. M. (1997) *The Book of Hours : Love Poems to God*, [Notes on The Translation], traduit par Anita Barrows et Joanna Macy, Riverhead Books : New York, p. 35
- ⁴⁶ Nelson, M. (2016) *The Argonauts*, Melville House : Brooklyn, p. 118
- ⁴⁷ Proust, M. (1927) *Pastiches et Mélanges*, Gallimard : Paris
- ⁴⁸ Gérard Genette range le pastiche et la traduction dans la catégorie des palimpsestes. Tous deux exigent une analyse poussée du texte-source, et tous deux commencent avec le même postulat : tenter de véhiculer la voix de l'autre telle qu'elle est perçue par le sujet traduisant ou pastichant (Genette 1982).
- ⁴⁹ Voir p. 112 de cette thèse.
- ⁵⁰ Johnson M. et Lakoff G. (2003) *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press : Londres, p. 144
- ⁵¹ Fran Lebowitz en conversation avec Toni Morrison, LIVE from the New York Public Library (NYPL), le 12 novembre 2008
- ⁵² Homère (2017) *The Odyssey*, traduit par Emily Wilson, W. W. Norton & Company : New York et Londres, p. 87
- ⁵³ D'Agata, J. et Carson, A. (1997) « A___ With Anne Carson », dans *The Iowa Review*, 27. 2., Summer/Fall, 1997, p. 20
- ⁵⁴ Heaney, S. (1999) *Beowulf: A New Verse Translation*, Faber & Faber : Londres, p. 10
- ⁵⁵ Dean, T. et Carson, A. (2021) « Anne Carson Punches a Hole Through Greek Myth », dans *Interview Magazine* [en ligne], 16 décembre 2021
- ⁵⁶ Stésichore (1991) *Geryoneis*, dans *Greek Lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, édité et traduit par David Campbell, Harvard University Press (The Loeb Classics Library 476) : Londres
- ⁵⁷ *Ibid.*, pp 67-68
- ⁵⁸ *Ibid.*, p. 65
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 73
- ⁶⁰ En Grèce Antique, les lamentations funèbres s'accompagnent de gémissements, comme ceux que Carson laisse en grec dans le monologue de Cassandre, et de manifestations gestuelles : les pleureuses s'arrachent les cheveux ou se battent la poitrine (Delavaud-Roux : 2002).
- ⁶¹ Extrait de *l'Après-Midi d'un Faune*, dans Mallarmé, S. (1945) *Œuvres Complètes*, bibl. de la Pleïade, Gallimard : Paris, p. 50
- ⁶² Hejinian, L. (2000) *The Language of Inquiry*, University of California Press : Londres, p. 305
- ⁶³ Dean, T. et Carson, A. (2021) « Anne Carson Punches a Hole Through Greek Myth », dans *Interview Magazine* [en ligne], 16 décembre 2021
- ⁶⁴ Nelson, M. (2016) *The Argonauts*, Melville House : Brooklyn, p. 66
- ⁶⁵ Voir chapitre 3 de cette thèse, p. 144.
- ⁶⁶ Deleuze, G. et Guattari, F. (1980) *Mille plateaux*, Éditions de minuit : Paris, p. 342
- ⁶⁷ Foreman, R. (1993) *Unbalancing Acts: Foundations for a Theater*, Theatre Communications Group : New York, p. 52

-
- ⁶⁸ Arnheim R. (1974), *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press : Berkeley et Los Angeles, p. 345
- ⁶⁹ Carson, A. (2021) *H of H Playbook*, New Directions : New York
- ⁷⁰ Carson, A. (2020) « The Sheer Velocity and Ephemerality of Cy Twombly », dans Kondoleon Christine, Carson Anne, Nesin Kate (2020), *Cy Twombly: Making Past Present*, Museum of Fine Arts : Boston, p. 250
- ⁷¹ Carson, A. (2018) *Lecture on the History of Skywriting: A Reading by Anne Carson*, publié par le London Review Bookshop Podcast
- ⁷² Carson, A. (1986) *Eros the Bittersweet: An Essay*, Princeton University Library : New Jersey, p. 131
- ⁷³ Merleau-Ponty, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*, Gallimard : Paris, p. 254
- ⁷⁴ Nelson, M. (2016) *The Argonauts*, Melville House : Brooklyn, p. 121
- ⁷⁵ Dean, T. et Carson, A. (2021) « Anne Carson Punches a Hole Through Greek Myth », dans *Interview Magazine* [en ligne], 16 décembre 2021
- ⁷⁶ Carson, A. (2016) *Float*, ouvrage non paginé
- ⁷⁷ Pour les commentaires de Dionysos d'Halicarnasse, de l'anthologie palatine, de Longin, de Pline l'Ancien, et d'Hermogène, voir Stésichore (1991) *Geryoneis*, dans *Greek Lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, édité et traduit par David Campbell, Harvard University Press (The Loeb Classics Library 476) : Londres, respectivement p. 49, p. 53, p. 55, p. 57
- ⁷⁸ Lettre d'Emily Dickinson à Alice Tuckerman, automne 1885, accessible en ligne à <http://archive.emilydickinson.org/correspondence/atuckerman/l1019.html>
- ⁷⁹ Carson, A. (1986) *Eros the Bittersweet: An Essay*, Princeton University Library : New Jersey, p. 108
- ⁸⁰ Sontag, S. (1973) *On Photography*, McGraw-Hill Ryerson : Toronto, p. 4
- ⁸¹ Barthes, R. (1980) *La chambre claire : notes sur la photographie*, Gallimard : Paris, p. 150
- ⁸² Voir chapitre 3 de cette thèse.
- ⁸³ Brontë, C. (2001) *Jane Eyre*, W. W. Norton & Company : New York et Londres, pp. 10-13
- ⁸⁴ Carson, A. (1986) *Eros the Bittersweet: An Essay*, Princeton University Library : New Jersey, p. 85
- ⁸⁵ Euripide (2008) *Grief Lessons: Four Plays by Euripides*, traduit par Anne Carson, NYRB Classics : New York, p. 14
- ⁸⁶ Platon (1998), *Phèdre*, traduit par Paul Vicaire, Gallimard : Paris.
- ⁸⁷ Carson A. (2013) *Nay Rather, The Cahier Series (vol. 21)*, Center for Writers & Translators/The American University of Paris/ Sylph Editions : Paris & New York
- ⁸⁸ *Ibid.*, p. 34
- ⁸⁹ *Ibid.*, p. 36
- ⁹⁰ *Ibid.*, p. 35, 37, 40
- ⁹¹ Stésichore (1991) *Geryoneis*, dans *Greek Lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, édité et traduit par David Campbell, Harvard University Press (The Loeb Classics Library 476) : Londres, p. 77
- ⁹² Nelson, M. (2017) *The Red Parts: Autobiography of a Trial*, Penguin Random House : Londres

CONCLUSION

Si l'on veut prêter à la traduction une spatialité idéale, il faut la situer dans l'entre-deux. La traduction se déroule entre le sujet-désirant et l'objet de son désir, entre le possible et le réel, entre l'acte et le produit, suspendue dans le mouvement créateur d'Éros. En abordant la traduction comme une écriture créative, cette spatialité s'affirme : radicalement décentrée, révélatrice car elle fait coexister des éventualités contraires, la pensée traductive met en œuvre son propre tiers espace.

Dans ma thèse, je me proposais d'explorer ce tiers espace. Le résultat se présente, sur le papier, en trois temps continus ; l'expérience s'est en réalité déroulée par mouvements. Chaque avancée a été opérée par le dialogue de l'étude, de la pratique, et de la réflexivité subjective portée sur chacune. Ces trois parties ne sont pas des étapes chronologiques, mais les trois sommets d'un même triangle.

La première partie contextualise la notion du tiers espace traductif tel qu'il transparait, d'après moi, dans le corpus d'Anne Carson, et tel qu'il est tout particulièrement exposé dans *Autobiography of Red*. C'est le premier espace. Il donne les clefs qui permettront à la traductrice de conscientiser et conceptualiser son propre tiers espace. Il se présente aussi, puisqu'il est positionné avant *Autobiographie du rouge*, comme un commentaire herméneutique de l'interprétation traductive qui lui succède. Le premier espace s'attache à analyser le cheminement de la pensée traduisante, du désir de création jusqu'à son exécution. Le mouvement d'Éros pousse la traductrice vers une figure-autrice et un texte idéal qu'elle désire posséder. Elle traduit pour rendre le don ressenti à la lecture du texte (*charis*). Afin d'accueillir en elle la subjectivité de l'autre, ou du moins la perception qu'elle s'en fait, elle se décentre et tente de l'assimiler (*ekstasis*)⁷¹ ; ses frontières se troublent. Si elle ne se laisse pas

⁷¹ Il convient de rapprocher l'*ekstasis* du processus que John Dewey décèle dans l'interaction avec l'œuvre d'art : « l'œuvre d'art met en évidence et accentue cette qualité d'être un tout et d'appartenir au tout global de plus grande ampleur qui constitue l'univers dans lequel nous vivons. C'est ce qui explique, je crois, le sentiment d'intelligibilité et de clarté que nous inspire la présence d'un objet dont nous avons une expérience esthétiquement intense. C'est également ce qui explique le sentiment religieux qui accompagne l'intensité de toute perception esthétique. Nous sommes pour ainsi dire introduits dans un monde au-delà du monde, et qui n'en est pas moins la réalité plus profonde du

décourager par les échecs du langage et les paradoxes du désir, elle arrive à la création traductive, encouragée par l'interaction. Cette création se déroule dans le tiers espace, un espace *entre-deux*, dont elle est devenue consciente justement car la pensée traduisante amène à la conscience de ce qui existe au-delà des modèles fixes, centrés, hiérarchisés.

Du tiers espace, il reste son résultat : la deuxième partie, intitulée « tiers espace », composée uniquement de la traduction française d'*Autobiography of Red*. Le tiers espace est un espace d'immédiateté : il échappe à la traduction lorsque celle-ci met un terme à la création. Son produit lui fait place. La deuxième partie de cette thèse se présente donc comme un résultat de l'exploration et comme le vestige de l'espace dont elle est aussi l'allégorie littéraire. *Autobiographie du rouge* propose diverses formes de l'écriture traductive telle qu'elle est définie dans la première partie : la traduction poétique, bien sûr, mais aussi la réécriture à divers degrés (notamment illustrée dans l'adaptation de l'*Entretien*) et l'écriture-réincarnation, développée dans l'ajout des poèmes au sein du texte.

La troisième et dernière partie, intitulée « deuxième espace », répond au principe de dépassement promu par la recherche-crédation. Elle poursuit la création au-delà du corpus d'Anne Carson et d'*Autobiographie du rouge* ; sa présence détermine le statut de méta-œuvre de cette thèse. Avec le *Carnet de traduction*, le regard de la chercheuse-crédatrice se pose sur l'expérience de traduction, et une création sur la création en découle.

Si son positionnement à la fin de la thèse positionne le *Carnet de traduction* comme une « après-traduction », le *Carnet* relate en réalité une réflexion menée avant, pendant, et après l'expérience traductive. Il tente d'expliquer les mécanismes linguistiques, cognitifs et créatifs en jeu dans l'expérience de création ; de recréer les associations subjectives engagées par l'écriture traductive ; et il relate la perspective de la recherche-crédation elle-même⁷². Il est une

monde vécu de nos expériences ordinaires. Nous sommes transportés au-delà de nous-mêmes et c'est là que nous nous découvrons. » (Dewey / Cometti, Domino 2010 : 323). Ainsi, l'interaction réflexive avec une œuvre d'art permet à la chercheuse-artiste d'atteindre un savoir nouveau, profondément expérientiel, en sortant d'elle-même pour accueillir le ressenti de cette œuvre d'art en elle-même, et créer à partir d'elle.

⁷² Ma traduction d'*Autobiographie du rouge* a été menée dans un contexte de recherche-crédation : à aucun moment, je n'ai envisagé la publication d'*Autobiographie du rouge*, ni n'ai dû composer avec les attentes d'une éditrice ou d'une lectrice. Le processus créatif relaté dans le *Carnet* est nécessairement

performance écrite de la pensée traduisante. En cela, il prolonge la première partie. Leur portée est similaire, et fondée sur leur dialogue. Ce sont leurs approches qui marquent leur différence, puisque la première partie respecte les exigences du genre académique, et le *Carnet* poursuit les expérimentations de l'écriture créative. Cette thèse les fait coexister et démontre – ou du moins, m'a démontré, au cours de ma recherche – combien leur interaction permet d'enrichir et de transformer les conclusions de la chercheuse-artiste. De concept abstrait, trop souvent limité par la sacralisation de l'autrice ou la tentation de simplifier ma définition afin de la figer sous forme d'objet *saisissable* aux prémices de ma recherche, j'ai progressé, grâce à l'approche phénoménologique exigée par la recherche-crédation, jusqu'à la conscience de mon inconnaissance⁷³ – et jusqu'à la valeur créative et intellectuelle de cette dernière. Ma thèse, toutes ses parties et leurs dialogues ne proposent que des réponses ouvertes : un périple idéal et subjectif, qu'il appartient à toute lectrice d'absorber pour elle-même et de transformer à sa guise.

Avec l'avancée de ma recherche-crédation, il est devenu petit à petit évident que j'étudiais non pas *le* tiers espace, mais *un* tiers espace parmi d'autres. Ce tiers espace correspond à un instant donné de traduction, opéré entre deux voix que le texte-cible « fixe » par le mot. La traduction est un travail d'ouverture et un système de pensée dont la nature est d'encourager le décroissement. Comme le rouge, le tiers espace est défini par sa multiplicité, laquelle garantit le renouvellement pérenne de tout effort créatif.

Un tiers espace est un espace liminaire dans les deux sens du terme : à la fois marginal, puisqu'il se place en dehors d'un système binaire hiérarchisé dont il défait l'organisation, le tiers espace se caractérise aussi par sa nature créative. Il *génère* quelque(s) chose(s). Le tiers espace abrite son propre enrichissement. Ses limites ne sont pas figées : elles évoluent avec l'activité entreprise en son sein et écartent ainsi toute possibilité de stagnation. À l'intérieur du

impacté par cette approche de la traduction. En tant que chercheuse-crédatrice, j'ai été libre de créer sans m'encombrer de considérations concrètes de publication, lesquelles influent nécessairement sur la stratégie traductive ; néanmoins, au contraire d'une traduction destinée à la vente, traduire en recherche-crédation signifie que chaque procédé doit être étudié et intellectualisé, et l'objectivité de la recherche doit répondre à l'émotionnalité de l'expérientiel.

⁷³ Au sens de l' « unknowing » hejinien (Hejinian 2000 : 2).

tiers espace, les éléments bougent et se transforment sans cesse ; le tiers espace lui-même est un espace mouvant et multiforme.

Dans les travaux d'Anne Carson, la notion d'un tel tiers espace apparaît uniquement en relation avec l'état cognitif spécifique que la traduction provoque chez la traductrice. L'écriture traductive s'inscrit dans une dynamique érotique, c'est-à-dire qu'elle fait interagir trois pôles, dont l'un, la traductrice, tentera de se décentrer (donc d'aller au-delà de ses propres limites) afin d'atteindre l'objet de son désir. Ce décentrement est une ouverture ; il révèle à la traductrice son manque, ses mécanismes, les possibilités encore inenvisagées de son langage et de son écriture ; il l'amène à une conscience accrue d'elle-même et de sa pensée. Néanmoins, au contraire d'autres dynamiques érotiques dans lesquelles le désir de l'autre est une fin en soi – qu'il s'achève dans l'échec ou dans la jouissance –, l'écriture traductive, elle, continue sa trajectoire. Le désir impulse un geste créatif. En cela, il fait émerger un tiers espace créatif, dans lequel l'écriture traductive génère l'enrichissement d'elle-même ainsi que de nouvelles créations, comme le produit traductif, l'écriture hybride, ou encore la transformation de la traductrice elle-même.

Par le biais d'Éros, Carson explique l'impulsion intersubjective et spécifiquement dialogique de l'écriture traductive. C'est grâce à l'autre (sa langue, sa voix, son soi), inaccessible malgré sa familiarité, que se creuse le manque suscitant la création. C'est donc par l'autre que la traductrice écrit, que son écriture évolue. Cette dynamique n'est pas unilatérale : elle est bien une *interaction*, car « l'autre » telle qu'elle est perçue dans le texte est aussi transformée par l'action de l'écriture traductive. Le sens change, éperonné par d'autres connexions intertextuelles et interlinguistiques. Les interlocutrices engagées dans l'interaction traductive sont elles-mêmes destinées à se métamorphoser : de lectrice, la traductrice devient autrice. Elle sera lue à son tour après l'achèvement de la création traductive – elle sera alors « l'autre », hybridée par la traduction, et perçue par une lectrice. L'écriture traductive fige un fragment de son autrice, mais continue de se transformer à travers le regard des lectrices qui interagiront ensuite avec elle, et ouvriront à leur tour, si elles le désirent, leurs propres tiers espaces.

En commençant ce projet, je me proposais de redéfinir la traduction en remettant en cause la notion de perte traductologique et la hiérarchie inhérente aux couples traditionnels incarnés par les dyades « autrice » et « traductrice », ou « original » et « copie ». L'écriture traductive telle que cette recherche-crédation m'a amenée à la pratiquer dans le sillage⁷⁴ de Carson répond à cette interrogation. La traduction exige d'entrer en *dialogue* : la traductrice doit se départir de ses mécanismes, mais pas de son individualité, afin d'interagir de façon fertile avec la pensée et le processus créatif d'autrui. Cette première étape implique déjà un apprentissage : une conscientisation des rouages du langage et de la communication s'instaure. Cependant, la traduction, parce qu'elle existe dans le tiers espace, révèle aussi à la traductrice la possibilité du décroissement des langues, des techniques et des genres. Soudain, « all the substances in the world [go] floating up » (Carson 1998 : 5 ; traduction p. 198). L'écriture traductive fait coexister les dichotomies que le monde, avant que la traductrice entre dans le tiers espace, semblait opposer : la source et la cible, le manque et son apaisement, la solitude et la collaboration, la perte et le gain, et bien d'autres. Ces paradoxes amènent à réfléchir différemment et à voir au-delà des modèles binaires, jusqu'à la coexistence de la multiplicité. Ainsi, la traduction n'est pas une technique dérivative de l'écriture auctoriale ; elle est simplement une pratique d'écriture différente. Elle catalyse un système de pensée séparé de l'écriture individuelle, monolingue ou monosémiotique. La pensée traductive dévoile l'inconnu et pousse son sujet à la poursuivre jusque dans la pratique traductive, qui l'explore et la reconstruit.

Le corpus d'Anne Carson met en valeur tous ces procédés par le biais de leur performance méta-crédative. L'écriture traductive, chez Carson, n'est pas uniquement pratiquée : elle est mise en scène dans le texte. Les motifs érotiques et interlinguistiques, les formats intergénériques, la polyphonie et, bien sûr, l'exubérance interventionniste de la voix traduisante sont autant de marqueurs de l'écriture traductive. Par la mise en abyme de l'écriture traductive, Anne Carson la démontre et l'enseigne.

⁷⁴ Un « sillage » que mes biais m'ont permis d'interpréter comme tel et dont je connais la subjectivité.

Cette thèse m'a demandé de m'investir, cinq ans durant, dans cet enseignement. À l'instar de l'amante du triangle érotique, j'ai cherché à troubler les limites de mon soi-écrivain. Contrairement à elle, je me suis efforcée de garder sur ce processus le regard objectif et introspectif nécessaire à la recherche-crédation. De mois en mois, j'ai perdu l'illusion que je possédais mes langues de travail ; j'ai perdu parfois mon individualité créative, ou peut-être l'envie d'être individuelle créativement – puis la sacralisation de mon autrice-source. En créant à mon tour une performance du tiers espace avec le *Carnet de traduction*, j'ai dû recentrer ce que je tentais dans la traduction de décentrer : ma propre expérience. Composer avec ces paradoxes m'a poussée à réfléchir différemment et à trouver des solutions créatives pour faire cohabiter, au sein du texte, l'intersubjectivité que je ressentais dans ma pratique.

L'influence de l'écriture traductive sur celle qui la pratique est transformatrice ; l'influence de ce projet sur la chercheuse et la personne que je suis est d'autant plus importante que je l'ai abordé avec une intention auto-formative. J'ai senti ses effets, par exemple, dans ma pratique traductive, mais aussi dans mes intérêts créatifs et dans mes projets d'écriture. Le début de ma carrière de traductrice professionnelle a coïncidé avec le début de ma thèse : j'ai donc développé mon travail et mon éthique traductifs en association avec les approches explorées dans ma recherche. J'ai la chance de travailler pour une collection dont la stratégie traductive repose sur le plaisir de la lectrice : il est donc impératif de réfléchir aux effets du texte-source et -cible, à ses outils stylistiques, à la construction narrative du roman, et à la façon de les réécrire, voire de les transformer, afin qu'ils voyagent. Ma thèse m'a appris à libérer ma pratique traductive, c'est-à-dire à savoir mieux voir le texte-source, et créer le texte-cible en dialogue avec lui, plutôt qu'en l'y subordonnant. Cette ouverture créative se traduit aussi par des lectures amplifiées, plus actives ; par des associations moins attendues dans mon écriture ; par une écriture bilingue, avec ses désavantages (il faut bien finir par choisir une langue...) et surtout, ses avantages (l'assouplissement de l'expression, en anglais comme en français, grâce à la conscience d'autres formes existantes). Enfin, elle a cultivé mon intérêt pour la multiplicité des perspectives, l'exploration du point de vue, du flux de conscience, lesquels ne peuvent trouver leur écho écrit que par l'expérimentation stylistique ou sémantique. Je n'irais pas jusqu'à dire que lesdites expérimentations ont toujours le succès escompté ; cependant, le

moment de leur création et les possibilités qu'elles font miroiter sont toujours exaltantes, et c'est ce qui compte dans mon écriture créative.

Si la création est affectée, c'est parce que le travail effectué dans cette thèse a suscité des ouvertures cognitives. Mon rapport au langage a radicalement évolué depuis le début de ce projet. Il s'est dépouillé de ses automatismes. Mon expression et ma réception de l'expression d'autrui se sont nuancé, nourries par l'analyse et par la conscientisation des glissements inhérents aux langages et à la subjectivité. Comme le dit Roland Barthes dans un de ses entretiens avec George Charbonnier :

Le langage ne sert pas seulement à communiquer. Il ne sert pas donc à faire passer tout simplement des messages entre les hommes. Mais, au fond, je dirais qu'à chaque moment, le langage sert à construire le rapport avec l'autre. C'est-à-dire, à construire tout simplement le sujet, à nous construire dans le monde. C'est cela qui est important. (Barthes, Charbonnier 1967)

Si mon rapport au langage a changé, alors mon rapport à l'autre et au monde ont changé eux aussi. Je parle différemment, et écoute différemment, et *vois* différemment, car les choses du monde se transforment selon la façon dont on les dit. Carson et Stésichore nous préviennent dès la page 5 d'*Autobiography of Red* : si l'on fait sauter les verrous du langage, l'existence se libère (Carson 1998 : 5 ; traduction p. 198).

Au-delà du tiers espace où la traduction se déroule, cette thèse m'a permis de définir la traduction telle que je la conçois. Bien qu'elle soit sans aucun doute vouée à évoluer, cette conception guide ma recherche et mes travaux aujourd'hui.

En deuxième année de thèse, lors d'une présentation à l'Université d'Édimbourg pour laquelle j'avais préparé mon texte en anglais, c'est un glissement de traduction qui a mis en exergue les dissonances dont j'avais jusque-là fait abstraction. Pour décrire le processus de l'interprétation de l'esprit du texte par la traductrice, j'avais étrangement traduit « interpréter » par « extract » (the meaning of the text), alors que le verbe « interpret » en anglais aurait été un choix tout naturel, doté qui plus est des mêmes implications homonymiques (interprétation herméneutique et interprétation intersémiotique d'une œuvre d'art) que le verbe français. Ce

glissement de traduction, au détour d'une phrase, semblait signifier à mon audience qu'il était possible *d'extraire* la vérité du texte, plutôt que de la recréer. Une de mes professeures de master, Şebnem Susam-Sarajeva, n'a pas manqué de remettre en cause cette contradiction, dont je n'avais pas pris conscience moi-même.

Je n'étais, bien sûr, pas d'avis qu'un message unique attendait dans les profondeurs du texte-source qu'une traductrice vienne l'y cueillir. Une telle analogie suggère que le texte-source détient une vérité pure et fixe, et que tous ses textes-cibles ne sont que des tentatives d'extraction, pour la plupart vaines – car si l'on a déjà extrait *le* message, pourquoi continuer de traduire ? Les textes-cibles, subordonnés au texte-source, seraient ainsi hiérarchisés et opposés entre eux – seule la « meilleure » excavation du sens prendrait le statut de vraie traduction, inférieure au texte-source et néanmoins validée par la justesse de son procédé archéologique. Ainsi, dans le meilleur des cas, la traductrice serait une courageuse mineuse⁷⁵ ; dans le pire, une pilleuse.

Quoique ma vision de la traduction ait été encore non verbalisée à cette époque, la métaphore de l'excavation et tout modèle de hiérarchisation allaient déjà à son encontre. Il faudrait donc désamorcer leurs mécanismes dans mon langage et les remplacer dans ma thèse. Mais par quoi, exactement ?

⁷⁵ La métaphore de la traductrice-mineuse n'est pas inédite. On la trouve par exemple dans le roman sur la traduction de l'écrivain-traducteur Brice Matthieussent. Freddie Plassard en fait une étude poussée : « voyant son rôle tracé d'avance, borné par le texte préexistant, le traducteur commence par se l'approprier, au sens propre comme au sens figuré. « Mineur de fond piochant dans l'obscurité de sa galerie, avec pour seule lumière ses dictionnaires, pour seul outil sa sagacité » [Matthieussent 2009 : 19], il se fait d'abord géologue ou archéologue du texte, procédant à des repérages dans un travail d'approche au fil duquel il explore, sonde, mesure, apprécie les caractéristiques du gisement recelant la richesse d'un minerai à identifier, moyennant « forages, carottages, relevés et tracés », à la recherche « des structures géologiques enfouies, du bon angle d'attaque et du "placement" adéquat » [Matthieussent 2009 : 40]. Cette approche est parfois compromise par un changement inattendu, un coup de grisou en entraînant souvent d'autres, l'obligeant à reprendre tout son travail à zéro, lorsqu'il découvre un peu tard un filon ou gisement essentiels » (Plassard 2010 : 60). On voit bien ici que le « sens » du texte serait à excaver, et que le travail de la traductrice ne reviendrait qu'à forer la pierre du texte pour en saisir une signification fixe, sur laquelle la traductrice n'aurait aucune influence.

La conceptualisation du tiers espace a résolu ces questionnements. J'utiliserai un des grands modèles descriptifs de Deleuze et Guattari pour articuler ma conception de la traduction ; non pas comme une archéologie textuelle, mais comme un rhizome⁷⁶.

Deleuze et Guattari définissent la structure rhizomique dans *Mille Plateaux*, un livre lui-même structuré comme un rhizome⁷⁷. Le rhizome est une structure horizontale, en constante évolution, et dont chaque élément hétérogène peut influencer les autres dans toutes les directions, sans hiérarchisation. Deleuze et Guattari opposent le rhizome aux paradigmes arborescents : l'arbre (par exemple l'arbre de Porphyre) fixe un point souverain (« un pivot dans un objet, qui divise dans le sujet » [Deleuze et Guattari 1980 : 14]), dont découle ensuite, verticalement, tout l'ordre de la structure. La traduction, généralement, est envisagée de façon arborescente : le texte-source serait ainsi la racine statique et unilatérale (la « vérité », le minéral) qui donnerait lieu, *a posteriori*, à des branchements plus ou moins florissants (les textes-cibles). Dans ce modèle, seule la racine influencerait sur les branchements, qui ne seraient que ses dérivés. Une telle conceptualisation fait abstraction de la réalité dialogique et herméneutique de la traduction, des relations établies également entre les différents textes-cibles, ainsi que de la multitude de régimes de signes et d'interréférences qui entrent en jeu dans le processus traductif. Au contraire, le rhizome, où la subordination n'existe pas,

connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature [;] il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. (*ibid* : 31)

Le rhizome ne s'articule pas autour de dérivations ou de nivellements ; il abrite des mouvements en constante interaction, que Deleuze et Guattari appellent aussi « dimensions »,

⁷⁶ C'est Cliona Ní Riordain qui a pour la première fois porté à mon attention le modèle rhizomique, lors de son passionnant séminaire doctoral de recherche-crédation intitulé « La traduction comme création » proposé en janvier 2021 à la Sorbonne-Nouvelle.

⁷⁷ Le rhizome a vocation à produire des œuvres qui lui ressemblent : « il n'y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait », affirment Deleuze et Guattari (Deleuze et Guattari 1980 : 10). L'attention que Deleuze et Guattari portent à l'amalgame de la forme et du contenu, qui, dans le rhizome, ne sont plus dichotomes, m'a renvoyée à mon propre effort de faire ressembler cette thèse, autant que faire ce peut, à l'expérience rhizomique qu'elle dépeint.

grâce auxquelles il pousse ses limites et en déborde. Le rhizome se déterritorialise, puis se reterritorialise, et par cette dynamique garantit son propre développement. Cette thèse étudie les mêmes mouvements au sein du tiers espace. Le texte-source et ses textes-cibles sont autant de points « quelconques », inscrits dans une dynamique d'interaction et d'intersubjectivité, et dont la multiplicité (des signes, des sujets, des textes, de leurs lectures, de leurs influences) font la richesse et la pérennité du rhizome traductif. Le rhizome est aussi une structure sans commencement ni fin ; c'est ce que je définis, dans cette thèse, comme l'état d'immédiateté de la traduction-acte. La traduction ne s'arrête jamais : elle reste impossiblement suspendue dans son moment-crédation, dans l'entre-deux, sans aboutissement. La traductrice met fin à la traduction, non pas parce que les possibilités de la création s'achèvent, mais par nécessité ; ainsi, elle sort du rhizome. Néanmoins, le rhizome ne stagne pas ; il admet la constante recréation, et pourrait idéalement continuer sans cesse de produire.

Le tiers espace de l'écriture traductive, c'est-à-dire l'espace créatif où la traduction se déroule dans sa constante immédiateté, est un espace rhizomique. Il abrite des devenirs en retransformation toujours renouvelée. Il défait l'unidirectionnalité et la binarité des processus de tout système centré, justement parce qu'il entraîne le décentrement subjectif, même entre deux langues ; de fait, comme Deleuze et Guattari l'écrivent, « une méthode de type rhizome ne peut analyser le langage qu'en le décentrant sur d'autres dimensions et d'autres registres » (Deleuze et Guattari 1980 : 14). Ainsi, la traduction n'est pas simplement un transfert d'une langue à une autre : elle est composée d'une infinité de signes-références qui, en interagissant les uns avec les autres à un moment donné et à travers la perspective d'un soi également en mouvement, reflèteront le sens dans une multitude de nouvelles directions.

Bien sûr, il faut faire la différence entre la traduction-acte, qui fait rhizome de façon immanente, et la traduction-produit : le texte « fixe » qui reste après l'achèvement de la traduction-acte. La traduction-produit n'est pas sans souplesse : lorsqu'elle est offerte et interprétée, elle permet à son tour à la lectrice active d'atteindre, si la lectrice le souhaite, un tiers espace où l'écriture traductive pourrait faire rhizome. Néanmoins, elle n'est pas rhizome en elle-même ; elle correspond plutôt à ce que Deleuze et Guattari appelleraient une « carte » du rhizome :

Le rhizome [ici, la traduction-acte] n'est pas un acte de reproduction [...]. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre. À l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des calques, le rhizome se rapproche à une carte [ici, la traduction-produit] qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. (Deleuze et Guattari 1980 : 20)

La carte du rhizome ne reproduit pas un message ou un inconscient que le rhizome contiendrait déjà : elle les construit. Elle n'est pas extraction, elle est création, et plus précisément une expérimentation aux prises avec l'interaction des lignes de fuites impulsées par le rhizome. Abordée par de multiples entrées et de multiples regards, sa déconstruction amène toujours à de différentes conclusions, en accord avec le principe de continuation de la transformation qui définit son rhizome. La carte est la marque de l'expérience du rhizome ; la traduction-produit est la marque de l'expérience de la traduction-acte. Elle n'est pas plus correcte ou plus estimable qu'une autre carte. En envisageant la traduction comme rhizome, on postule donc que toutes les traductions-produits peuvent coexister, chacune définie par son propre point d'entrée (la stratégie et l'écriture hybridée de la traductrice), sans se remettre en cause les unes les autres, ni se subordonner au texte-source. Au contraire, une structure rhizomique ne peut être qu'enrichie d'une abondance de cartes et de leurs interactions. Les points se multiplient ; leurs échanges également ; et enfin leurs lignes de fuite⁷⁸, qui à leur tour pourront faire rhizome. C'est par la recherche-crédation, laquelle a garanti que mon projet soit à la fois théorique, phénoménologique et autoréflexif, que j'ai conscientisé la définition de la traduction qui correspond à ce que je sens et intellectualise dans ma pratique. Avoir *conscience* de l'alternative rhizomique, pas seulement en traduction, mais comme structure de pensée multiperspectiviste, intersubjective, fluctuante, fertile, et dont l'acte associé porte une valeur intrinsèque, a profondément influé sur la façon dont je pense, dont je crée, et dont je communique ; sur mes intérêts de recherche et sur ma conception de l'autre et du monde.

⁷⁸ Les lignes de fuite deleuziennes et guattariennes correspondent, dans le contexte du tiers espace, au point aveugle carsonien (voir pp. 143-144). C'est ce qui « s'échappe » et continue d'avancer, quoi que le sujet-traduisant ne puisse le concevoir ou le suivre.

Les leçons tirées de cette thèse m'amènent à envisager une multiplicité de nouveaux projets parallèles, (une des caractéristiques du rhizome étant, après tout, de faire coexister horizontalement plusieurs points afin de créer entre eux des concomitances productives), dont l'objectif serait d'explorer plus avant le décloisonnement des genres et le décentrement de l'écriture ; d'amener, donc, le tiers espace dans tout ce que j'entreprends.

Ma perspective sur Anne Carson a bien changé depuis le début de ce doctorat – pour le meilleur, sans doute, puisque la sacralisation de la figure autrice, nous l'avons vu, n'est propice ni à l'objectivité académique, ni à la création traductive –, mais ses travaux gardent une place primordiale dans mes préoccupations futures. Dans le sillage de mon étude d'*Autobiography of Red*, j'aimerais notamment étudier l'évolution de la figure de l'Heraklès carsonien⁷⁹ et la façon dont il personnifie le dépassement du mythe chez Carson. J'envisage aussi de me pencher sur *Bakkhai* (Euripide / Carson 2017) et sur les marques de la fluidité que cette transcréation présente – sa fluidité de traduction, d'interprétation linguistique et dramaturgique, et leur métaphorisation à travers la fluidité du genre, qu'il soit social ou littéraire – en l'approchant de façons diverses : en dialogue avec la pièce-source d'Euripide, en traduction formelle, et par la réécriture.

Les dynamiques spécifiques de l'écriture traductive ont également influé sur ma conception de la création littéraire. Dans ma recherche comme dans mes projets créatifs, j'aimerais expérimenter avec les formes du dialogisme, qui, il me semble, impactent profondément l'expérience de lecture, la reconstruction du sens et, dans un contexte épistémologique, la formativité inhérente au texte concerné. La métatextualité et la transtextualité, la création collaborative, ou encore la fiction interactive et ses expérimentations stylistiques sont autant de pistes à creuser pour repousser les limites de l'expérience de lecture en littérature contemporaine.

⁷⁹ Heraklès est une figure récurrente dans le corpus de Carson ; on le trouve dans *Grief Lessons* (dans une traduction formelle), puis dans *Autobiography of Red* et *Red Doc* (réécritures de la Géryonide), dans plusieurs poèmes (notamment *Lecture on the History of Skywriting*, un poème-performance), et enfin dans l'ouvrage intergénérique *H of H Playbook* (Carson 2022). On retrouve ici l'évolution typique du processus carsonien, qu'Heraklès semble personnifier.

Ces considérations entrent en jeu dans mes démarches académiques et pédagogiques. Après l'expérience fructueuse de cette thèse, il est important pour moi de continuer à explorer les formes de la recherche-crédation et de la promouvoir dans les domaines de la recherche littéraire grâce à des communications, des publications et des projets collaboratifs. Je travaille aussi à inviter la pensée de la recherche-crédation dans la salle de classe : en traduction bien sûr, mais même dans les disciplines scientifiques comme la linguistique, le développement d'un enseignement où la subjectivité de l'étudiante est encouragée comme un outil précieux d'interprétation me semble primordial. En impliquant l'étudiante personnellement, avec toute la richesse que sa pensée peut apporter à une étude, il me semble que sont décuplés l'assimilation de l'information, la nuance de son analyse, et le rapport de signification qui s'instaure entre l'étudiante et les enseignements présentés. Pour enseigner la traduction, voire peut-être l'écriture créative, les leçons tirées de la recherche-crédation sont précieuses : préserver le dialogue entre pratique et théorie, encourager le format de l'atelier et les retours constructifs en classe, mais aussi démontrer le rapport subjectif que chacun entretient avec sa langue maternelle et sa langue de travail, permettent d'arriver à faire *écrire* l'étudiante plutôt que de la limiter à une reproduction timide. Par l'écriture, le langage gagne en réalité, et la pratique en réflexivité.

Je m'interrogeais dans mon introduction sur les révélations engendrées par l'écriture traductive. Cette conclusion résume l'influence qu'elle a eu sur moi et démontre sa pérennité. Je suis sortie du tiers espace de la traduction d'*Autobiographie du rouge* : la création est achevée. Les idées et les perspectives qui en sont nées, elles, le dépassent. Elles continuent de nourrir ma pensée actuelle et mes productions futures.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'Anne Carson

Écriture littéraire

- CARSON (Giacometti), A. (1981) *Odi et Amo Ergo Sum*, Thèse de doctorat en Philosophie, sous la direction de L. Woodbury, University of Toronto : Toronto
- (1986) *Eros the Bittersweet: An Essay*, Princeton University Library : New Jersey.
- (1995) *Glass, Irony, and God*, New Directions : New York
- (1996) « Screaming in Translation: The Elektra of Sophokles », dans *Sophocles' Electra in Performance*, édité par Dunn F. M., J. B. Metzler : Stuttgart, pp. 5-11
- (1997) « Economy, Its Fragrance », dans *The Threepenny Review*, 69., Spring 1997, pp. 14-16
- (1998) *Autobiography of Red*, Jonathan Cape : Londres
- (1999) *Economy of the Unlost (Reading Simonides of Kenos with Paul Celan)*, Princeton University Press : New Jersey
- (2000) *Plainwater : Essays and Poetry*, Knopf : New York
- (2002) *The Beauty of the Husband: A Fictional Essay in 29 Tangos*, Penguin Random House : Canada
- (2005) *Decreation: Poetry, Essays, Opera*, Knopf : New York
- (2008) *String Talks*, performance multimédia organisée en janvier 2008 à NYU : New York
- (2009) *Nox*, New Directions : New York
- (2013) *Nay Rather, The Cahier Series (vol. 21)*, Center for Writers & Translators/The American University of Paris/ Sylph Editions : Paris & New York
- (2014a) *The Albertine Workout*, New Directions : New York
- (2014b) *Red Doc>*, Random House : New York
- (2016) *Float*, Knopf : New York

————— (2018) *Lecture on the History of Skywriting: A Reading by Anne Carson*, publié par le London Review Bookshop Podcast, consulté en ligne :

<https://www.mixcloud.com/londonreviewbookshoppodcasts/lecture-on-the-history-of-skywriting-a-reading-by-anne-carson/>

————— (2020a) *Norma Jeane Baker of Troy*, New Directions : New York

————— (2020b) « Short Talk on Kafka on Hölderlin », dans the *New York Review Books* [en ligne], consulté en ligne : <https://www.nybooks.com/articles/2020/05/28/short-talk-on-kafka-on-holderlin/>

————— (2021) *H of H Playbook*, New Directions : New York

HORN, R. (2004) *Wonderwater (Alice Offshore)*, collaboration avec Louise BOURGEOIS, Anne CARSON, Hélène CIXOUS et John WATERS, Steidl : Göttingen

KONDOLEON, C., CARSON, A., NESIN, K. (2020), *Cy Twombly: Making Past Present*, Museum of Fine Arts : Boston

Traductions

ÉCHYLE, SOPHOCLE, EURIPIDE (2009) *An Oresteia: Agamemnon by Aishkylos, Elektra by Sophokles, Orestes by Euripides*, traduit par Anne CARSON, Faber : New York

EURIPIDE (2008) *Grief Lessons: Four Plays by Euripides*, traduit par Anne CARSON, NYRB Classics : New York

————— (2015) *Iphigenia Among the Taurians*, traduit par Anne CARSON, University of Chicago Press : Chicago

————— (2017) *Bakkhai*, traduit par Anne CARSON, Oberon Books : Londres

EURIPIDE, BRUNO R., CARSON A. (2021) *The Trojan Women*, Bloodaxe Books : Northumberland

SAPPHO (2002) *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, traduit par Anne CARSON, Knopf Publishing : New York

SOPHOCLE (2001) *Electra*, traduit par Anne CARSON, Oxford University Press : Oxford

SOPHOCLE et CARSON, A. (2012a) *Is*, illustré par Bianca Stone, édition non-paginée, New Directions : New York

————— (2012b) *Anne Carson: Performing Antigone*, par Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art [en ligne], 25 août 2012, YouTube, 45:27 minutes, consulté en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=BEfJKjOg3ZU>

Ouvrages et articles critiques sur Anne Carson

BEASLEY, B. (2015) « Who Can A Monster Blame for Being Red? Three Fragments on the Academic and the “Other” in Autobiography of Red », dans *Anne Carson : Ecstatic Lyre*, édité par Joshua Marie Wilkinson, University of Michigan Press : Michigan, pp. 74-81

COLES, E. (2013) « The Sacred Object: Anne Carson and Simone Weil », dans *Acta Poetica*, 34 - 1, Juin 2013, pp. 127-154

HALL, E. (2009) « The Autobiography of the Western Subject: Carson’s Geryon », dans *Living Classics*, S. J. Harrison (éd), Oxford University Press : Oxford, pp. 218-37

KNOX, B. (1998) « Under the Volcano », dans *The New York Review* [en ligne], 19 novembre 1998, consulté en ligne : <https://www.nybooks.com/articles/1998/11/19/under-the-volcano/>

LOGAN, W. (1999) « Vanity Fair », dans *The New Criterion* [en ligne], juin 1999, consulté en ligne : <https://newcriterion.com/issues/1999/6/vanity-fair>

MILLER, G. (2011) « “Shifting Ground”: Breaking (from) Baudrillard’s “Code” in *Autobiography of Red* », dans *Canadian Literature*, Winter/Autumn 2011, n°210-11, pp. 152-167

MURRAY, S. J. (2005) « The Autobiographical Self: Phenomenology and the Limits of Narrative Self-Possession in Anne Carson's *Autobiography of Red* », dans *ESC: English Studies in Canada*, Volume 31, Issue 4, December 2005, pp. 101-122

RUPRECHT, L. A. Jr, (2021) *Reach Without Grasping: Anne Carson's Classical Desires*, Rowman & Littlefield : Lanham MD

SCHENSTEAD-HARRIS, E. L. (2012) « The Monstrosity of Anne Carson's *Autobiography of Red* », *Department of English Presentation*, Paper 5, pp. 1-14

SWENSEN, C. (2015) « Opera Povera : Decreation, an Opera in Three Parts », dans *Anne Carson: Ecstatic Lyre*, dirigé par Joshua Marie Wilkinson, University of Michigan Press : Michigan, pp. 127-131

TEARE, B. (2015) « Reading Carson Reading Brontë RE », dans *Anne Carson: Ecstatic Lyre*, dirigé par Joshua Marie Wilkinson, University of Michigan Press : Michigan, pp. 30-36

TSCHOFEN, M. (2005) « 'First I must Tell about Seeing' : (De)monstrations of Visuality and the Dynamics of Metaphor in Anne Carson's *Autobiography of Red* », dans *Canadian Literature*, Spring 2004, n°180, pp. 31-50

WAHL, S. (1999) « Erotic Sufferings: *Autobiography of Red* and Other Anthropologies », dans *The Iowa Review*, vol. 29. 1, 1999, pp. 180-188

Théorie littéraire

ALFANDARY, I. (2002) « Dire la substance ou la substance du dire dans "Tender Buttons" de Gertrude Stein », dans *Revue française d'études américaines*, Septembre 2002, N°93, Substances (SEPTEMBRE 2002), pp. 54-64

- BARTHES, R. (1980) *La chambre claire : notes sur la photographie*, Gallimard : Paris
- (1984) *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil : Paris
- (2014) *Le Plaisir du Texte*, coll. Tel Quel, Éditions du Seuil : Paris
- (2016) *Cy Twombly : deux textes*, Paris : Seuil
- BLOOM, H. (1973) *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*, Oxford University Press : New York
- BROQUA, V. (2020), « The Trampslator : Performing the Translation of the Sound of Silence », dans *English: Journal of the English Association*, Volume 69, Issue 267, Winter 2020, pp. 363-378
- CAZÉ, A. (2021) « "Avant que l'on m'ait crevé l'œil", Pathologies visuelles d'Emily Dickinson », dans *Revue française de psychosomatique*, n°59, pp. 69-86
- CHLOVSKI, V. B. (2018) *L'Art comme procédé [1917]*, traduit par Régis GAYRAUD, Allia : Paris
- CONSTANTINE, D. (2011) « Service abroad: Hölderlin, Poet-Translator, A Lecture », dans *Translation and Literature*, Spring 2011, Vol. 20, n°1, pp. 79-97
- DELAVAUD-ROUX, M.-H. (2002) « Gestuelle du deuil et danses funéraires », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 80, n° 1, 2002, pp. 199-220
- DELCONTE, M. (2003) « Why You Can't Speak: Second-Person Narration, Voice, and a New Model for Understanding Narrative » dans *Style*, vol. 37, n°2, Summer 2003, pp. 204-219
- DE MAN, P. (1986) *The Resistance to Theory*, University of Minnesota : Minneapolis
- ECO, U. (1985) *Lector in Fabula*, traduit par Myriem BOUZAHER, Éditions Grasset & Fasquelle : Paris
- (1991) *The Limits of Interpretation: Advances in Semiotics*, Indiana University Press : Indianapolis

FISH, S. (1980) *Is There a Text in This Class?*, MIT Press : Cambridge Massachusetts

FOLKART, B. (2007) *Second Finding: a Poetics of Translation*, University of Ottawa Press : Ottawa

FOREMAN, R. (1993) *Unbalancing Acts: Foundations for a Theater*, Theatre Communications Group : New York

FOURNIER, L. (2018) « Sick Women, Sad Girls, and Selfie Theory: Autotheory as Contemporary Feminist Practice », dans *a/b Auto/Biography Studies*, Volume 33, Issue 3: Lives Outside the Lines: Gender and Genre, pp. 643-662, extraits en ligne : <https://www.laurenfournier.net/Autotheory>

GENETTE, G. (1979) *Introduction à l'architexte*, Seuil : Paris

————— (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil : Paris

HAWKE, A. L. (2015) « Understanding Second-Person Point of View in Fiction », dans *All Graduate Plan B and other Reports*, 465

HEJINIAN L. (2000) *The Language of Inquiry*, University of California Press : Londres

————— (2013) « The Rejection of Closure », dans *A guide to Poetics Journal: Writing the Expanded Field 1982-1998*, édité par Lyn Hejinian et Barrett Watten, Wesleyan University Press : Connecticut, pp. 87-96

HOLLYWOOD, A. (2016) « Reading as Self-Annihilation: On Marguerite Porete's Mirror of Simple Souls », dans *Acute Melancholia and Other Essays (Mysticism, History, and the Study of Religion)*, New York: Columbia University Press, pp. 129-146

HOWE, S. (1985) *My Emily Dickinson*, North Atlantic Books : Berkeley

JOHNSON M. et LAKOFF G. (2003) *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press : Londres

KEARNEY, R. (2002) *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness*, Routledge : Milton Park, Abingdon, Oxon ; New York

KIMMELMAN, B. (2005) *The Facts on File Companion to 20th Century American Poetry*, Facts on File : New York

LAUTERBACH, A. (2008) *The Night Sky: Writings on the Poetics of Experience*, Penguin Books : UK

LERNER, R. E. (2010) « New Light on the mirror of Simple Souls », dans *Speculum*, vol. 85, n°1, January 2012, The University of Chicago Press : Chicago, pp. 91-116

MESCHONNIC, H. (1973) *Pour la poétique, tome II : Épistémologie de l'écriture*, Gallimard : Paris

NESME, A. (2012) « Lyric Disaster: Poetic Voice and Its Lacanian Other », dans *Qui Parle*, Vol. 21, No. 1 (Fall/Winter 2012), pp. 185-201

PROUST, M. (1927) *Pastiches et Mélanges*, Gallimard : Paris

————— (1993) *Sur la Lecture*, coll. Essais Littéraires, Paris, Actes Sud : Paris

De SAUSSURE, F. (1995) *Cours de Linguistique Générale*, Payot : Paris

SONTAG, S. (1973) *On Photography*, McGraw-Hill Ryerson : Toronto

STEIN, G. (2010) *Narration: Four Lectures*, University of Chicago Press : Chicago

Traductologie

ARANDA, L. (2009) "Forms of creativity in translation", *Cadernos de Tradução*, 1er décembre 2009, Vol.1 (23), pp. 23-37

BAKER, M. (2000) « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator », dans *Target* 12 (2), pp. 241-266

BENJAMIN, W. (1968) « The Task of the Translator », dans *Illuminations*, traduit par Harry ZOHN, édition et introduction par Hannah Arendt, Harcourt Brace Jovanovich : NY, pp. 69-82

————— (1994) *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910 - 1940*, traduit par Manfred R. JACOBSON et Evelyn M. JACOBSON, annoté et édité par Gershom Scholem et Theodor W. Adorno, University of Chicago Press : Chicago.

BOASE-BEIER, J. (2006) *Stylistic Approaches to Translation (Translation Theories Explored)*, St. Jerome Publishing : Manchester

BOULANGER, P-P. (2005) « L'érotique du traduire », dans *Meta*, 50(4), 2005, pp. 1-6

BOSSEAU, C. (2006) « Who's Afraid of Virginia's you: a Corpus-based Study of the French Translations of The Waves », dans *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 51, n° 3, 2006, pp. 599-610

BRIGGS, K. (2018) *This Little Art*, Fitzcarraldo Editions : London

BROQUA, V. (2020), « The Trampslator : Performing the Translation of the Sound of Silence », dans *English: Journal of the English Association*, Volume 69, Issue 267, Winter 2020, pp. 363-378

CATFORD, J.C. (1965), *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, Oxford University Press : Oxford

COLLOMBAT, I. (2009) « La didactique de l'erreur dans l'apprentissage de la traduction », dans *Jostrans, The Journal of Specialised Translation*, vol. 12, pp. 37-54

CONSTANTINE, D. (2011) « Service abroad: Hölderlin, Poet-Translator, A Lecture », dans *Translation and Literature*, Spring 2011, Vol. 20, n°1, pp. 79-97

EFTEKHARY, A. & AMINIZADEH, S. (2012) « Investigating the Use of Thinking Aloud Protocols in Translation of Literary Texts », dans *Theory and Practice in Language Studies*, n°2, pp. 1039-1047

FEDERICO, F. (2009) *Translation as Stylistic Evolution: Italo Calvino Creative Translator of Raymond Queneau*, Editions Rodopi B. V. Amsterdam : New York

FOLKART, B. (2007) *Second Finding: a Poetics of Translation*, University of Ottawa Press : Ottawa

GUTT E.-A. (2000) *Translation and Relevance: Cognition and Context*, St. Jerome Publishing : Manchester

HARTMAN Kabi (1999) « Ideology, Identification and the Construction of the Feminine », dans *The Translator*, 5:1, pp. 61-82

HERMANS T. (1996), « The Translator's Voice in Translated Narrative », dans *Target* 8 (1), pp. 23-48

————— (2007) *The Conference of the Tongues*, Routledge : New York

————— (2014) « Positioning Translators: Voices, Views and Values in Translation », dans *Languages and Literature* 2014, Vol. 23 (3), pp. 285-301

KRINGS, H.-P. (1986a) *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht: Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern*, Narr Francke Attempto Verlag : Tübingen

————— (1986b) « Translation Problems and Translation Strategies of Advanced German Learners of French (L2) », dans Juliane House et Shoshana Blum-Kulka (Éds), *Interlingual and Intercultural Communication*, Narr Francke Attempto Verlag : Tübingen, pp. 263-276

KUSSMAUL, P. et TIRKKONEN-CONDIT, S. (1995) « Think-Aloud Protocol Analysis in Translation Studies » dans *TTR*, 8 (1), pp. 177–199

LARBAUD, V. (1986) *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Gallimard : Paris

LEDERER, M. (2016) « Interpréter pour traduire – La Théorie Interprétative de la Traduction (TIT) », dans *Équivalences*, 43e année-n°1-2, 2016. pp. 5-30

LOWE-PORTER, H. T. (1966) « On Translating Thomas Mann », dans *In Another Language: A Record of the Thirty-Year Relationship between Thomas Mann and his English Translator, Helen Tracy Lowe-Porter*, édité par John C. Thirlwall, Alfred A. Knopf : New York

MOUNZER L. (2016) « War in Translation: Giving Voice to the Women of Syria », dans *Literary Hub* [en ligne], 6 Octobre 2016, consulté en ligne : <https://lithub.com/war-in-translation-giving-voice-to-the-women-of-syria/>

NÍ GHRÍOFA, D. (2020) *A Ghost in the Throat*, Tramp Press : Ireland

REISS, K. (1981) « Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation », dans *Poetics Today*, vol. 2, n°4, Summer - Autumn 1981, Translation Theory and Intercultural Relations, pp. 121-131

ROBICHAUD, G. (2018) *The Poetics of Translation: A Thinking Structure*, Thèse de Doctorat, Université de Montréal

SALINES, E. (2004) *Alchemy and Amalgam: Translation in the Works of Charles Baudelaire*, Rodopi : Amsterdam

SCOTT, C. (2018) *The Work of Literary Translation*, Cambridge University Press : New York.

SPIVAK, G. C. (2004) « The Politics of Translation », dans *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (éd), Routledge : New York, pp. 369-88

STEINER, G. (2013) *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Kindle Edition : Open Road Media

VENUTI, L. (1995) *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Routledge : New York

Philosophie

AGAMBEN, G. (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, traduit par Daniel HELLER-ROAZEN, Stanford University Press : Stanford

ALLOUCH, J. (1997) *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, E.P.E.L : Paris

ARNHEIM, R. (1974), *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press : Berkeley et Los Angeles

BAUDRILLARD, J. (1981) *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, traduit par Charles LEVIN, Telos Press : New York

DELEUZE, G. et Guattari, F. (1980) *Mille plateaux*, Éditions de minuit : Paris.

DERRIDA, J. (1972) *Positions*, coll. Critiques, Paris: Éditions de minuit

FELMAN, S. (2003) « Foucault / Derrida: The Madness of the Speaking / Thinking Subject », dans *Writing and Madness*, traduit en partie par Martha Noel EVANS et Shoshana FELMAN, avec l'assistance de Brian Massumi, Stanford University Press : Palo Alto California.

————— (2021) *La folie et la chose littéraire*, édité par Marc Goldschmit, Presses Universitaires de Paris Nanterre : Paris.

FOUCAULT, M. (1961) *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Librairie Plon : Paris.

————— (1966) *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, collection NRF, Gallimard : Paris

————— (1973) *The Order of Things: An Archeology of The Human Sciences*, traduit par Alan M. SHERIDAN, Vintage Books : New York.

————— (1994) *Dits et écrits (1954-1988), tome I : 1954-1969*, dirigé par Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Collection Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard : Paris

————— (2019) *Le corps utopique : les hétérotopies*, édité par Daniel Defert, Éditions Lignes : Paris

Von GOETHE, J. W. (1840) *Theory of Colours*, traduit par Charles Lock EASTLAKE, Londres : John Murray,

HOOKS, b. (1990) *Yearning*, South End Press : New York

LACAN, J. (1991), *Le Séminaire : Livre VIII, « le transfert »*, Éditions du Seuil : Paris.

LOW, A. (2000) *Créer la conscience*, traduit par Monique DUMOND, Éditions du Relié : Paris

MERLEAU-PONTY, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard

————— (1964), *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard

PLATON (1993) *Le Banquet* [discours d'Aristophane], traduction par Éric CHAMBRY, Garnier Flammarion : Paris

————— (1998), *Phèdre*, traduit par Paul VICAIRE, Gallimard : Paris

PRECIADO, P. B. (2013) *Testo-Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, traduit par Bruce BENDERSON, The Feminist Press : New York

SNELL, B. (1953) *The Discovery of the Mind in Early Greek Philosophy and Literature*, Dover Books : New York

SOJA, E. W. (1996) *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publisher: Massachussets

WEIL, S. (1947) *La Pesanteur et la Grâce*, Librairie Plon : Paris

————— (1950) *La Connaissance Surnaturelle*, Gallimard : Paris

————— (1999) *Œuvres*, sous la direction de F. de Lussy, Gallimard : Paris

Épistémologie de la recherche-crédation

BERBARY, L. A. (2015) « Creative Analytic Practices: Onto-epistemological and theoretical Attachments, Uses, and Constructions within Humanist Qualitative Leisure Research », dans *International Leisure Review*, University of Waterloo : Canada, pp. 27-55

BOUTET, D. (2018) « La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi », dans *Approches inductives*, 5 (1), pp. 289-310

CITTON, Y. (2018) « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-crédation », dans Erin Manning et Brian Massumi, *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-crédation*, ArTeC/Les presses du réel : Paris / Dijon

DENIS, M. (1922) *Nouvelles Théories sur l'Art Moderne, sur l'Art Sacré, 1914 - 1921*, L. Rouart et J. Watelin Éditeurs : Paris

GLICENSTEIN, J. (2020) « Introduction : former les artistes », dans *Marges*, vol. 30, n°1, 2020, pp. 10-20

LANCRI, J. (2006) « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », dans *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, édité par Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, Presses de l'Université du Québec : Québec, pp. 9-20

LINDENBERG, R. (2013) « A Poetry of Perception », dans *Open the Door: How to Excite Young People about Poetry*, San Francisco : McSweeney's Publishing en partenariat avec The Poetry Foundation

PETITJEAN, A.-M. (2020) « La part de l'enseignement à l'université : le cas des formations en écriture créative », dans *Administration & Éducation*, n° 168, pp. 127-132

PILON, J.-M. (2009) « Principes et méthodes de la maîtrise en étude des pratiques psychosociales » dans *Présences*, n°2, consulté en ligne : <https://www.uqar.ca/uqar/universite/a-propos-de-luqar/departements/psychosociologie-et-travail-social/revue-pps-no2-principes-et-methodes.pdf>

SCHÖN, D. (1994) *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, traduit par Jacques HEYNEMAND et Dolorès GAGNON, Éditions Logiques : Montréal

SÉRUSIER, P. (1888) *Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour*, huile sur bois, Musée d'Orsay : Paris

Littérature

ALIEGHERI, D. (2012) *The Divine Comedy (Inferno : Canto XVII)*, traduit par Robin KIRKPATRICK, Penguin Random House : Londres

ANDAL (2016) *Andal: The Autobiography of a Goddess*, traduit par Priya Sarukkai Chabria et Ravi Shankar, Zubaan Edition : New Delhi

- BRONTË, C. (2001) *Jane Eyre*, W. W. Norton & Company : New York et Londres
- CURTIS, P. (2011) *Stesichoros's Geryoneis*, Brill : Boston
- BRIGGS, K. (2018) *This Little Art*, Fitzcarraldo Editions : London
- DICKINSON, E. (1973) *The Complete Poems of Emily Dickinson*, dirigé et édité par Thomas Herbert Johnson, Little Brown : Boston
- ÉCHYLE (2013) « Agamemnon », traduit par Richmond LATTIMORE dans *Greek Tragedies: Volume I, Third Edition*, traduits par Richmond LATTIMORE, David GRENE et Elizabeth WYCKOFF, The University of Chicago Press : London.
- (2013) *The Oresteia: Agamemnon, the Libation-Bearers & the Furies*, traduit par Robert FAGLES, Penguin Books : London
- GARDNER, J. (1989) *Grendel*, New York : Vintage Books
- HEANEY, S. (1999) *Beowulf: A New Verse Translation*, Faber & Faber : Londres
- (2010) *North*, Faber & Faber : Londres
- HÖLDERLIN, F. (1954) *Samtliche Werke vol. VI*, édité par Friedrich Beißner et Adolf Beck, Cotta/Kohlhammer : Stuttgart.
- HOMÈRE (2017) *The Odyssey*, traduit par Emily WILSON, W. W. Norton & Company : New York et Londres
- JARMAN, D. (1994) *Chroma: A Book of Colour*, University of Minnesota Press : Minneapolis
- LOWELL, A. (2004) *Selected Poems*, Library of America : Michigan
- MALLARMÉ, S. (1945) *Œuvres Complètes*, bibl. de la Pleïade, Gallimard : Paris
- MURDOCH, I. (2001) *The Unicorn*, Penguin Random House : Londres

NELSON, M. (2016) *The Argonauts*, Melville House : Brooklyn

————— (2017) *The Red Parts: Autobiography of a Trial*, Penguin Random House : Londres

NÍ GHRÍOFA, D. (2020) *A Ghost in the Throat*, Tramp Press : Ireland

OLIVER, M. (1996) *West Wind: Poems and Prose Poems*, Mariner Books : Boston and New York

————— (2012) *A Thousand Mornings*, Penguin Random House : New York

OLSON, C. (1997) *Collected Prose by Charles Olson*, édité par Donald Allen et Benjamin Friedlander, avec une introduction de Robert Creeley, University of California Press : Californie

OSWALD, A. (2011) *Memorial*, Faber & Faber : Londres

PINDARE (1971) *Pindari Carmina cum Fragmentis*, édité par B. Snell and H. Maehler, Teubner : Leipzig

PORETE, M. (1961) *Le mirouer des simples ames anienties et qui seulement demourent en vouloir et desir d'amour*, (Edizione provvisoria in 100 esemplari fuori commercio del ms. Chantilly, Condé F. XIV 26 - ancien 986) édité par Romana Guarnieri, Edizioni di storia e letteratura : Rome

————— (1993) *The Mirror of Simple Souls*, traduit par Ellen BABINSKY, Paulist Press : New York.

————— (1997) *Le Miroir des âmes simples et anéanties (et qui seulement demeurent en vouloir et desir d'Amour)*, introduction, traduction et notes de Max HUOT de LONGCHAMP, Paris : Albin Michel

————— (1999) *The Mirror of Simple Souls*, traduit par Edmund COLLEDGE, J. GRANT and J. C. MARLER, University of Notre Dame Press : Notre-Dame, Indiana

PRECIADO, P. B. (2013) *Testo-Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, traduit par Bruce BENDERSON, The Feminist Press : New York

PROUST, M. (1927) *Pastiches et Mélanges*, Gallimard : Paris

SAPPHO (1982) *Fragments*, dans *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus*, édité et traduit par David CAMPBELL, Harvard University Press (The Loeb Classics Library 142) : Londres.

——— (2009) *The Complete Poems of Sappho*, édité et traduit par Willis BARNSTONE, Shambhala Publications : Boston.

——— (2014) *A New Translation of the Complete Works*, traduit par Diane RAYOR et André LARDINOIS, Cambridge University Press : New York

SEIFERLE, R. (2007) « Muse of Translation », dans *Wild Tongue*, Port Townsend : Copper Canyon Press

STEIN, G. (2010) *Narration: Four Lectures*, University of Chicago Press : Chicago

STÉSICHORE (1991) *Geryoneis*, dans *Greek Lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, édité et traduit par David CAMPBELL, Harvard University Press (The Loeb Classics Library 476) : Londres

THESIGER, W. (1980) *The Life of My Choice*, W. W. Norton & Company : New York et Londres

WOOLF, V. (2000) *The Waves*, Penguin Books : Londres

Interviews, entretiens, articles journalistiques et définitions

AFP (2021, 7 octobre) 2021 Literature Nobel may look to new horizons, France24, <https://www.france24.com/en/live-news/20211007-2021-literature-nobel-may-look-to-new-horizons>

AITKEN, W. et CARSON, A. (2004) « The Art of Poetry n°88 », dans *The Paris Review* [en ligne], Fall 2004, n°171, consulté en ligne :

<https://www.theparisreview.org/interviews/5420/the-art-of-poetry-no-88-anne-carson>

CNRTL. (s. d.). Symbole, II. A. 2, dans Dictionnaire en ligne CNRTL, consulté le 15 octobre 2021 sur <https://www.cnrtl.fr/definition/symbole>

CEP, C. (2021, 1^{er} novembre) « Anne Carson's Obsession with Herakles », dans *The New Yorker*, consulté en ligne : <https://www.newyorker.com/magazine/books/11/08/anne-carsons-obsession-with-herakles>

D'AGATA, J. et CARSON, A. (1997) « A___ With Anne Carson », dans *The Iowa Review*, 27. 2., Summer/Fall, 1997, pp. 1-22

DEAN, T. et CARSON, A. (2021) « Anne Carson Punches a Hole Through Greek Myth », dans *Interview Magazine* [en ligne], 16 décembre 2021, consulté en ligne :

<https://www.interviewmagazine.com/culture/anne-carson-punches-a-hole-through-greek-myth>

GURI, H. (2013, 7 mars) « Latches of Being: A User's Guide to Anne Carson », dans *Hazlitt*, consulté en ligne : <https://hazlitt.net/poetry/latches-being-users-guide-anne-carson>

MCNEILLY, K. et CARSON, A. (2003) « Gifts and Questions », dans *Canadian Literature*, Spring 2003, n°176, pp. 12-25

PASSIN, L. (2015, 26 Octobre) « Anne Carson: The Anachronist », dans *The Toast*, consulté en ligne : <https://the-toast.net/2015/10/26/the-anachronist-anne-carson/>

RUTHERFORD, J. et Bhabha H. K. (1990) « The Third Space: Interview with Homi K. Bhabha », dans *Identity: Community, Culture, Difference*, dirigé par Jonathan Rutherford, Lawrence and Wishart : Londres, pp. 207-221

SARUKKAI CHABRIA, P. (2016) « Interview with Pratyusha Prakash », dans *The Missing Slate* [En ligne], 1st March 2016, consulté en ligne :

<https://themissingslate.com/2016/03/01/poet-month-priya-sarukkai-chabria/>

THIBON, G. et MANON, D. (1993) *Au soir de ma vie*, Librairie Plon : Paris

ANNEXES

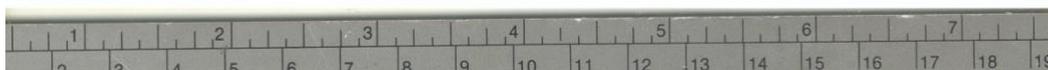
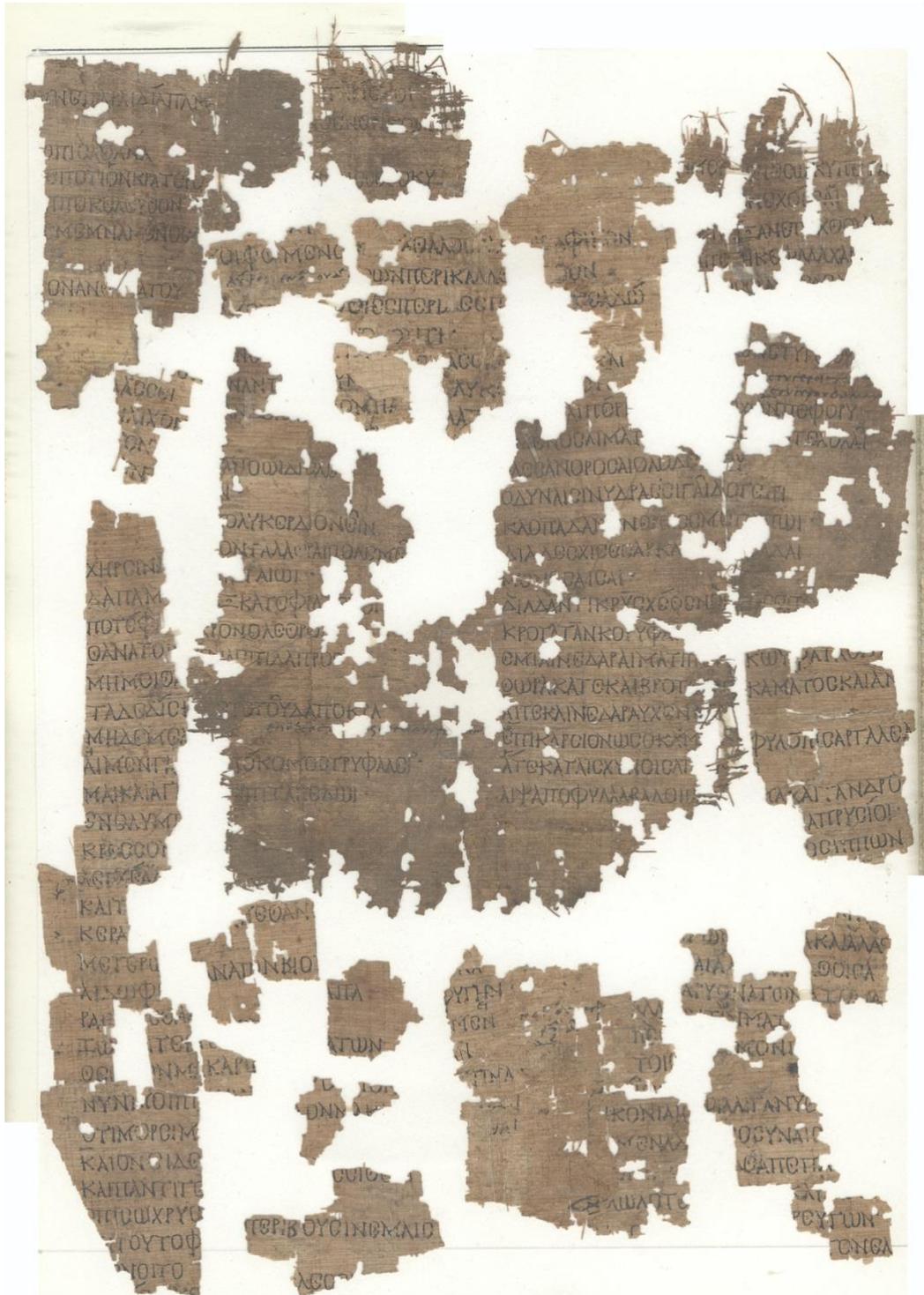
ANNEXE A

La Géryonide et autres fragments

Stésichore, *La Géryonide* ?

Ed. E Lobel, Oxford Library, papyrus, 1^{ier} siècle

P.Oxy.XXXII 2617



Stésichore, extraits de *La Géryonide*, traduit par David Campbell
Geryoneis, dans *Greek Lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, édité et
traduit par David CAMPBELL, Harvard University Press (The Loeb Classics Library
476) : Londres, pp. 65-89

S 19 = 181 P.M.G. Athenaeus, *Scholars at Dinner*

Stesichorus calls the drinking vessel at the home of Pholus the Centaur σκύφιον δέπας (bowl-cup), giving σκύφιον the sense of σκυφοειδές (bowl-shaped). He says¹ of Heracles,

And taking the bowl-cup with the capacity of three flagons he drank it, holding it to his lips—the bowl-cup which Pholus² had mixed and handed to him.

¹ In the *Geryoneis* (Athen. 11. 499e). ² Pholus' cave was in Arcadia. Perhaps Heracles is on his way home to Tiryns.

Centaur fragment
S 20–84 are from the same papyrus as S 8–16, 18.

S 13 Same papyrus

‘... I, unhappy woman,¹ miserable in the child I bore, miserable in my sufferings; but I beseech you, Geryon, if ever I offered you my breast ... at your dear (mother's side,) gladdened ... by (your feasting).’ (With these words she opened) her fragrant robe ...

added fragment
¹ Callirrhoe continues her appeal to her son.
fragment with Callirrhoe to Geryon?

S 9 Same papyrus

... head; ... quiver¹; ... the man once ...; ...
heart ... *direct aimed,*
1 verb - the quiver

¹ Carried by Heracles? Barrett suggests that Menoites, herdsman of Hades in that region, is describing Heracles to Geryon.

S 10 Same papyrus

... painful ...; no, my friend, ... your mother
Callirrhoe and Chrysaor, dear to Ares, ...¹

¹ Menoites tells Geryon to remember his parents (Barrett).

S 11 Same papyrus

... with his hands.... Answering him¹ the
mighty son of immortal Chrysaor and Callirrhoe
said, 'Do not with talk of chilling death try to
frighten my manly heart, nor (beg me?) ...; for if I
am by birth immortal and ageless, so that I shall

¹ Geryon answers Menoites (Barrett).

RED MEAT:

FRAGMENTS OF STESICHOROS

presented as pseudo-translation

*passive voice
passive construction*

I. GERYON

toucher

Geryon was a monster everything about him was red

Put his snout out of the covers in the morning it was red

How stiff the red landscape where his cattle scraped against

Their hobbles in the red wind

Burrowed himself down in the red dawn jelly of Geryon's

Dream

Geryon's dream began red then slipped out of the vat and ran

Upsail broke silver shot up through his roots like a pup

Secret pup At the front end of another red day

*l'argenterie
de jeunesse
+ animalité*

*également
nouveau*

*racines
origines*

chiot?

*qu'est-ce
que cela
signifie? le
retour
de l'océan
du rêve.
l'aliénement
de l'apparte-
nance*

*répétition
all-les
want?*

II. MEANWHILE HE CAME

Across the salt knobs it was Him

Knew about the homegold

Had sighted red smoke above the red spires

*noix
boissons
aussi
zeal*

III. GERYON'S PARENTS

** communication
avec les parents
père et mère
gru...
...
RED*

If you persist in wearing your mask at the supper table
Well Goodnight Then they said and drove him up
Those hemorrhaging stairs to the hot dry Arms
To the ticking red taxi of the incubus
Don't want to go want to stay Downstairs and read

*noises
suffocance*

*fan?
femalite?
Both?
ame/
bas
argosse die
dini*

IV. GERYON'S DEATH BEGINS

Geryon walked the red length of his mind and answered No
It was murder And torn to see the cattle lay
All these darlings said Geryon And now me

V. GERYON'S REVERSIBLE DESTINY

*réalité
ma's années
dans
une société
plus
contemporaine
- abstraite*

His mother saw it mothers are like that
Trust me she said Engineer of his softness
You don't have to make up your mind right away
Behind her red right cheek Geryon could see
Coil of the hot plate starting to glow

*spiral
carcan
terrot
kolnie
guille*

*external
speech
continues
Substance*

VI. MEANWHILE IN HEAVEN

Athena was looking down through the floor
Of the glass-bottomed boat Athena pointed
Zeus looked Him

*no prep, no distance
He is just here. Presence*

VII. GERYON'S WEEKEND

oath
Later well later they left the bar went back to the centaur's
Place the centaur had a cup made out of a skull Holding three
Measures of wine Holding it he drank Come over here you can
Bring your drink if you're afraid to come alone The centaur
Patted the sofa beside him Reddish yellow small alive animal
Not a bee moved up Geryon's spine on the inside

*put them
step
2-2-4-
4 - base
[corps, pompe
[corps*

VIII. GERYON'S FATHER

ing. hunder
A quiet root may know how to holler He liked to
Suck words Here is an almighty one he would say
After days of standing in the doorway

NICHTBOLLSNORTED

*reveler
on note?*

*action pod?
Come
imagine...*

XII. WINGS

Steps off a scraped March sky and sinks
Up into the blind Atlantic morning One small
Red dog jumping across the beach miles below
Like a freed shadow

*attainment
in flight*

XIII. HERAKLES' KILLING CLUB

Little red dog did not see it he felt it All
Events carry but one

*porter / des
avoir des
consequences*

*2 acquisite
felt it...
all
All Events*

*first I must
tell you
about
seeing*

XIV. HERAKLES' ARROW

Arrow means kill It parted Geryon's skull like a comb Made
The boy neck lean At an odd slow angle sideways as when a
Poppy shames itself in a whip of Nude breeze

XV. TOTAL THINGS KNOWN ABOUT GERYON

*ici les
maj assist
ouvé des
marguerites
cours hauts
de syntaxe*

He loved lightning He lived on an island His mother was a
Nymph of a river that ran to the sea His father was a gold/
Cutting tool *idiot/outlet* Old scholia say that Stesichoros says that
Geryon had six hands and six feet and wings He was red and
His strange red cattle excited envy Herakles came and
Killed him for his cattle

*Old scholia
Geryon's
father
gold
Cutting
tool
Check
enjoy*

The dog too

*like
Scorpius*

*Pas bougies!
leaves syntaxes.*

XVI. GERYON'S END

The red world And corresponding red breezes
Went on Geryon did not

Sappho, *fragments*, traduits par Anne Carson

dans *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, Knopf Publishing : New York

105A

as the sweetapple reddens on a high branch

high on the highest branch and the applepickers forgot—

no, not forgot: were unable to reach

Ever as
lack

118

yes! radiant lyre speak to me

become a voice

51

I don't know what to do

two states of mind in me

]

]work

]face

]

]

if not, winter

]no pain

]

]I bid you sing
of Gongyla, Abanthis, taking up
your lyre as (now again) longing
floats around you,

you beauty. For her dress when you saw it
stirred you. And I rejoice.

In fact she herself once blamed me

Kyprogeneia

because I prayed

this word:

I want

And with sweet oil
costly
you anointed yourself

and on a soft bed
delicate
you would let loose your longing

and neither any[]nor any
holy place nor
was there from which we were absent

no grove[]no dance
]no sound
 [

ANNEXE B

Extraits d'Autobiography of Red

I. JUSTICE

Geryon learned about justice from his brother quite early.

They used to go to school together. Geryon's brother was bigger and older, he walked in front

sometimes broke into a run or dropped on one knee to pick up a stone.

Stones make my brother happy, } *for de marpes*
distinctive part
deusans direct
thought Geryon and he studied stones as he trotted along behind.

So many different kinds of stones,

the sober and the uncanny, lying side by side in the red dirt.

To stop and imagine the life of each one!

Now they were sailing through the air from a happy human arm, what a fate. alarming Geryon hurried on.

Arrived at the schoolyard. He was focusing hard on his feet and his steps.

Children poured around him } *the water?*
element
and the intolerable red assault of grass and the smell of grass everywhere was pulling him towards it

like a strong sea. He could feel his eyes leaning out of his skull on their little connectors.

} *sensory*
 experience:
 synesthesia
 & intuition

He had to make it to the door. He had to not lose track of his brother.

These two things.

School was a long brick building on a north-south axis. South: Main Door through which all boys and girls must enter.

North: Kindergarten, its large round windows gazing onto the backwoods and surrounded by a hedge of highbush cranberry.

Between Main Door and Kindergarten ran a corridor. To Geryon it was

→ *Personal*
 sensation?
 we all cover
 Geryon's
 world

normal life

a hundred thousand miles *feeling*
of thunder tunnels and indoor neon sky slammed open by giants.

Hand in hand on the first day of school *mythos*

G. is on the way in.

Geryon crossed this alien terrain with his mother. Then his brother performed the task day after day.

But as September moved into October an unrest was growing in Geryon's brother.

Geryon had always been stupid

but nowadays the look in his eyes made a person feel strange.

Just take me once more I'll get it this time,

Geryon would say. The eyes terrible holes. *Stupid*, said Geryon's brother and left him.

Geryon had no doubt *gouffre de l'opacité* stupid was correct. But when justice is done the world drops away.

He stood on his small red shadow and thought what to do next.

Main Door rose before him. Perhaps—

peering hard Geryon made his way through the fires in his mind to where the map should be.

In place of a map of the school corridor lay a deep glowing blank.

Geryon's anger was total.

The blank caught fire and burned to baseline. Geryon ran.

After that Geryon went to school alone.

He did not approach Main Door at all. Justice is pure. He would make his way around the long brick sidewall,

past the windows of Seventh Grade, Fourth Grade, Second Grade and Boys' to the north end of the school

and position himself in the bushes outside Kindergarten. There he would stand motionless.

a hundred thousand miles
of thunder tunnels and indoor neon sky slammed open by giants.

Hand in hand on the first day of school

G. is
on the
margin.

Geryon crossed this alien terrain with his mother. Then his brother performed the task day after day.

But as September moved into October an unrest was growing in Geryon's brother.

Geryon had always been stupid

but nowadays the look in his eyes made a person feel strange.

Just take me once more I'll get it this time,

Geryon would say. The eyes terrible holes. *Stupid*, said Geryon's brother and left him.

Geryon had no doubt *stupid* was correct. But when justice is done the world drops away.

He stood on his small shadow and thought what to do next.

Main Door rose before him. Perhaps—

peering hard Geryon made his way through the fires in his mind to where the map should be.

In place of a map of the school corridor lay a deep glowing blank.

Geryon's anger was total.

The blank caught fire and burned to baseline. Geryon ran.

After that Geryon went to school alone.

He did not approach Main Door at all. Justice is pure. He would make his way around the long brick sidewall,

past the windows of Seventh Grade, Fourth Grade, Second Grade and Boys' to the north end of the school

and position himself in the bushes outside Kindergarten. There he would stand motionless.

→ note / de loevl

until someone inside noticed and came out to show him the way.

He did not gesticulate.

He did not knock on the glass. He waited. Small red, and upright he waited,

gripping his new bookbag tight

in one hand and touching a lucky penny inside his coat pocket with the other,

while the first snows of winter

floated down on his eyelashes and covered the branches around him and silenced

all trace of the world.

IX. SPACE AND TIME

intepretation
extrem

we are in relation to another
Up against another human being one's own procedures take on definition.

usage du vocab
Geryon was amazed at himself. He saw Herakles just about every day now.

The instant of nature

forming between them drained every drop from the walls of his life

leaving behind just ghosts

rustling like an old map. He had nothing to say to anyone. He felt loose and shiny.

He burned in the presence of his mother.

je ne sais en fait
phizome
phizome
je ne sais en fait
I hardly know you anymore, she said leaning against the doorway of his room.

It had rained suddenly at supertime,

now sunset was startling drops at the window. Stale peace of old bedtimes

filled the room. Love does not

make me gentle or kind, thought Geryon as he and his mother eyed each other

from opposite shores of the light.

He was filling his pockets with money, keys, film. She tapped a cigarette on the back of her hand.

I put some clean T-shirts in your top drawer this afternoon, she said.

Her voice drew a circle

around all the years he had spent in this room. Geryon glanced down.

This one is clean, he said,

it's supposed to look this way. The T-shirt was ripped here and there.

GOD LOVES LOLA in red letters.

different interpretation of the shirt
Glad she can't see the back, he thought as he shrugged on his jacket and stuck the camera in the pocket.

the back of the shirt
What time will you be home? she said. Not too late, he answered.

no transla.
between
them
anymore

different
interpretation
of the shirt

A pure bold longing to be gone filled him.

So Geryon what do you like about this guy this Herakles can you tell me?

Can I tell you, thought Geryon.

Thousand things he could not tell flowed over his mind. Herakles knows a lot about art. We have good discussions.

She was looking not at him but past him as she stored the unlit cigarette in her front shirt pocket.

"How does distance look?" is a simple direct question. It extends from a spaceless within to the edge

of what can be loved. It depends on light. Light that for you? he said pulling a book of matches

out of his jeans as he came towards her. No thanks dear. She was turning away.

I really should quit.

capacity not secret

his part self

consequence
ja's

frustration -
if depends on
the light
(eye)

XIX. FROM THE ARCHAIC
TO
THE FAST SELF

Reality is a sound, you have to tune in to it not just keep yelling.

communa
as
negotia

↳ Sleep again

He woke fast from a loud wild dream that vanished at once and lay listening to the splendid subtle ravines of Hades

where hardworking dawn monkeys were wheedling and baiting one another up and down the mahogany trees.

nick = entaille →
kick of time

The cries took little nicks out of him. This was when Geryon liked to plan his autobiography, in that blurred state

between awake and asleep when too many intake valves are open in the soul.

third
space
intense
vs
extensive

Like the terrestrial crust of the earth

which is proportionately ten times thinner than an eggshell, the skin of the soul is a miracle of mutual pressures.

Millions of kilograms of force pounding up from earth's core on the inside to meet the cold air of the world and stop,

as we do, just in time. The autobiography,

which Geryon worked on from the age of five to the age of forty-four, had recently taken the form

of a photographic essay. Now that I am a man in transition, thought Geryon using a phrase he'd learned from—

isn't he always...

learned vs felt

door hit the wall as Herakles kicked it open and entered carrying a tray with two cups and three bananas.

Room service, said Herakles looking around for a place to set the tray down.

Geryon had moved all the furniture

like moving

up against the walls of the room. Oh good, said Geryon. Coffee.

No it's tea, said Herakles.

My grandmother is in Argentina again today. He handed Geryon a banana.

She was just telling me about the electricians.

You know you have to pass an examination to get into the electricians' union

in Buenos Aires but all the exam questions

are about the constitution. What do you mean the human constitution?

No the constitution of Argentina

except the last one. The last constitution? No the last question on the exam—

guess what it is you'll never guess. Guess.

No.

reminiscent of Brother + fear of miscommunication

Come on. No I hate guessing. Just one guess come on Geryon just one.

What time of day did Krakatoa erupt?

Great question but no. He paused. Give up? Geryon looked at him.

What is the Holy Ghost?

That's it? That's it. What is the Holy Ghost—a truly electrical question!

as my grandmother put it.

Herakles was sitting on the floor beside the bed. He drained his teacup and regarded Geryon.

So what time of day did Krakatoa erupt? Four a.m., Geryon said pulling the quilt high up under his chin.

The noise awakened sleepers in Australia three thousand kilometers away.

No kidding how do you know that?

Geryon had found the *Encyclopaedia Britannica* (1911 edition) in the basement and read the Volcano article.

Should he admit this? Yes. *Encyclopedia*. Herakles peeled a banana.

He seemed to be thinking.

disables
entre
excitation
reality

language
that
means less
than G's
thoughts

So your mom was pretty angry last night. Geryon said Yes. Herakles ate half his banana. He ate the other half.

So what do you think? What do you mean what do I think? Herakles placed his banana peel on the tray and straightened the parts of it carefully. Think you should be getting back? Geryon was chewing

a mouthful of banana and didn't quite hear. This sentence is important for you, said a little lulled voice inside.

What? I said there's a bus every morning at nine or so. Geryon was trying to breathe but a red wall

had sliced the air in half. And what about you? Oh I'll be staying around here I guess my grandmother wants

the house painted said she'd pay me I can probably get a couple guys from town to help.

Geryon was thinking hard. Flames licked along the floorboards inside him. I am quite a good painter myself, he said.

But the word good cracked in half. Herakles watched him. Geryon you know we'll always be friends.

Geryon's heart and lungs were a black crust. He had a sudden strong desire to go to sleep. Herakles slid to his feet

smooth as a monkey. Hurry up and get dressed Geryon we're going to show you a volcano today I'll be

on the porch my grandmother wants to come too.

In Geryon's autobiography

this page has a photograph of some red rabbit giggle tied with a white ribbon.

He has titled it "Jealous of My Little Sensations."

WORDS HURT
X FAIL

SLEEP
AS
PROTECTION
BECAUSE
LIMINAL
SPACE

??

XXXII. KISS

A healthy volcano is an exercise in the uses of pressure. *1 icuvid / X subside*

Geryon sat on his bed in the hotel room pondering the cracks and fissures of his inner life. It may happen

that the exit of the volcanic vent is blocked by a plug of rock, forcing molten matter sideways along lateral fissures called fire lips by volcanologists. Yet Geryon did not want to become one of those people who think of nothing but their stores of pain. He bent over the book on his knees.

Philosophic Problems.

"... I will never know how you see red and you will never know how I see it.

But this separation of consciousness is recognized only after a failure of communication, and our first movement is to believe in an undivided being between us. . ."

As he read Geryon could feel something like tons of black magma boiling up from the deeper regions of him.

He moved his eyes back to the beginning of the page and started again.

"To deny the existence of red is to deny the existence of mystery. The soul which does so will one day go mad."

A church bell rang across the page and the hour of six P.M. flowed through the hotel like a wave. Lamps snapped on and white bedspreads sprang forward, water rushed in the walls, the elevator crashed like a mastodon within its hollow cage.

I am not the one who is crazy here, said Geryon closing the book. He put on his coat, belted it formally, and went out.

Out on the street it was Saturday night
 in Buenos Aires. Shoals of brilliant young men parted and closed around him.
 Heaps of romance spilled their bright vapor
 onto the pavement from behind plate glass. He stopped to stare at the window
 of a Chinese restaurant where
 forty-four cans of lichee nuts were piled into a tower as big as himself. He tripped
 over a beggar woman
 low on the curb with two children pooled in her skirts. He
 paused at a newspaper kiosk
 and read every headline. Then went round the other side to the magazines.
 Architecture, geology, surfing,
 weight lifting, knitting, politics, sex. Balling from Behind caught his eye
 (a whole magazine devoted to this?
 issue after issue? year after year?) but he was too embarrassed to buy it.
 He walked on. Went into a bookshop.
 Browsed through the philosophy section and came to ENGLISH BOOKS, ALL KINDS.
 Under a tower of Agatha Christie
 was one Elmore Leonard (Killshot, he'd read it) and Collected Verse of Walt Whitman
 in a bilingual edition.

naas
 x
 roller the
 sea,

Geryon
 sexy

I'm
 comp
 d'm
 soul
 en 1992

trad / trilingue

*It is not upon you alone the dark patches fall,
 The dark threw its patches down upon me also,
 The best I had done seemed to me blank and suspicious,
 Nor is it you alone who know what it is to be evil. . . .*

. . . tu solo quien sabe lo que es ser perverso. Geryon put evil Walt Whitman down
 and opened a self-help book

whose title (*Oblivion the Price of Sanity?*) stirred his ever hopeful heart.

"Depression is one of the unknown modes of being.

There are no words for a world without a self, seen with impersonal clarity.

All language can register is the slow return

to the oblivion we call health when imagination automatically recolors the landscape

and habit blurs perception and language

takes up its routine flourishes." He was about to turn the page for more help

when a sound caught him.

Like kissing. He looked around. A workman stood halfway up a ladder outside

the front window of the shop.

Some dark-colored bird was swooping at him and each time the bird came near

the man made a kissing noise with his mouth—

the bird somersaulted upwards then dove again with a little swagger and a cry.

Kissing makes them happy, thought Geryon

and a sense of fruitlessness pierced him. He turned to go and bumped hard

into the shoulder of a man

standing next to him—*Oh!* The stale black taste of leather filled his nose and lips.

I'm sorry—

Geryon's heart stopped. The man was Herakles. After all these years—he picks

a day when my face is puffy!

discourse
direct
"go"

Thompson leads to this on Genon
Heats language?
To the distance is
relate to cause
he is without
a self?

distance

Ride of "Gladys"

XLVI. PHOTOGRAPHS: # 1748 *

It is a photograph he never took, no one here took it.

can't capture it

*Ancash in pain
after the world
of sleep*

Geryon is standing beside the bed in his overcoat watching Ancash struggle awake.

He has the tape recorder in hand.

When he sees Ancash's eyes open he says, *How long are the batteries good for?*

About three hours, Ancash answers

sleepily from the pillow. *Why? What are you up to? What time is it anyway?*

About four-thirty, says Geryon, *go back to sleep.*

Ancash mumbles a word and slides back under his dream. Want to give you something to remember me by, **1 DON**

whispers Geryon closing the door. He has not flown for years but why not be a

black speck raking its way toward the crater of Ichantikas on icy possibilities, why not rotate

the inhuman Andes at a personal angle and retreat when it spins—if it does and if not, win

bolts of wind like slaps of wood and the bitter red drumming of wing muscle on air— he flicks Record.

This is for Ancash, he calls to the earth diminishing below. This is a memory of our beauty. He peers down

sliver of set

at the earth heart of Ichantikas dumping all its photons out her ancient eye and he smiles for

the camera: "The Only Secret People Keep."

★ Smiley

reaction

XLVII. THE FLASHES IN WHICH A MAN
POSSESSES HIMSELF

Flour powders the air around them and settles on their arms and eyes and hair.

collaboration

One man shapes the dough,
the other two shovel it on long handles into a square hole filled with flames
cut into the back wall.

Herakles and Ancash and Geryon have stopped outside the bakery to stare
at the hole of fire. *inside*

After quarreling all day they went out to walk the dark streets of Jucu.

~~It is a starless windless midnight.~~

Cold drills up from the ancient rocks below. Geryon walks behind the others.

Little spurts of acid

still separated

keep filling his mouth from two red pepper tamales eaten fast a few hours ago.

They are following the palisade.

Pass down an alley then turn a corner and there it is. Volcano in a wall.

Do you see that, says Ancash.

Beautiful, Herakles breathes out. He is looking at the men.

I mean the fire, says Ancash.

*different eyes
different ledges*

Herakles grins in the dark. Ancash watches the flames.

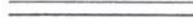
~~We are amazing beings,~~

~~Geryon is thinking. We are neighbors of fire.~~

~~And now time is rushing towards them~~

~~where they stand side by side with arms touching, immortality on their faces,
night at their back.~~

INTERVIEW



(S T E S I C H O R O S)

I: One critic speaks of a sort of concealment drama going on in your work some special interest in finding out what or how people act when they know that important information is being withheld this might have to do with an aesthetic of blindness or even a will to blindness if that is not a tautology

s: I will tell about blindness

I: Yes do

s: First I must tell about seeing

I: Fine

s: Up to 1907 I was seriously interested in seeing I studied and practiced it I enjoyed it

I: 1907

s: I will tell about 1907

I: Please

s: First I must tell about what I saw

I: Okay

s: Paintings completely covered the walls right up to the ceiling at the time the atelier was lit by gas fixtures and it glowed like a dogma but this is not what I saw

i: No

s: Naturally I saw what I saw

i: Naturally

s: I saw everything everyone saw

i: Well yes

s: No I mean everything everyone saw everyone saw because I saw it

i: Did they

s: I was (very simply) in charge of seeing for the world after all seeing is just a substance

i: How do you know that

s: I saw it

i: Where

s: Wherever I looked it poured out my eyes I was responsible for everyone's visibility it was a great pleasure it increased daily

i: A pleasure you say

s: Of course it had its disagreeable side I could not blink or the world went blind

i: So no blinking

s: No blinking from 1907 on

i: Until

s: Until the start of the war then I forgot

i: And the world

s: The world went ahead much as before let's talk about something else now

i: Description can we talk about description

s: What is the difference between a volcano and a guinea pig is not a description why is it like it is is a description

i: I take it you are speaking formally what about content
s: No difference
i: How about your little hero Geryon
s: Exactly it is red that I like and there is a link between geology and character
i: What is this link
s: I have often wondered
i: Identity memory eternity your constant themes
s: And how can regret be red and might it be
i: Which brings us to Helen
s: There is no Helen
i: I believe our time is up
s: Thank you for this and for everything
i: It is I who thank you
s: So glad you didn't ask about the little red dog
i: Next time
s: That's three

ANNEXE C

Tiroir des brouillons

Autobiographie du rouge : premiet jet

Capture d'écran, exemple poème et commentaires

L'odeur de la nuit froide
entraîtrait par les fenêtres. La nouvelle lune flottait blanche comme une côte juste au bord du ciel.
Je crois que je ne serai jamais satisfait,
déclara Heraklès. Les nerfs de Geryon filèrent tous ensemble à la surface de sa chair.
Qu'est-ce que tu veux dire satisfait ?
Juste — satisfait. J'en sais rien. Loin de l'autoroute retentit un
immense crissement comme des hameçons raclant les profondeurs du monde.
Tu sais. Satisfait. Geryon réfléchissait **profondément**. En lui les flammes croissaient crépitaient.
Il avança sur la pointe des pieds vers
la question du sexe. Et d'ailleurs pourquoi c'était une question ? Il comprenait —
tout le monde a besoin d'actes d'attention d'intention mais pourquoi ne pouvait-on
pas choisir son acte à soi ?
Il avait quatorze ans.
Le sexe, c'est une façon d'apprendre à connaître l'autre,
avait expliqué Heraklès. Il avait seize ans. La question montait crépitante ses éclats
incendiaires léchaient au creux de Geryon chaque fissure.
Il essaya de les étouffer fébrile. Un petit rire nerveux lui échappa. Heraklès l'observait.
Soudain le silence.
Ça va aller, souffla Heraklès. Sa voix ruissela en
Geryon comme une écluse.
Dis-moi, dit Geryon et il aurait voulu lui demander, *Est-ce que les gens qui aiment le sexe*
se posent aussi la question ?
Mais les mots bien sûr ne lui obéissaient pas, alors — *Est-ce que c'est vrai que tu penses*
au sexe tous les jours ?
Le corps d'Heraklès se raidit.
Ce n'est pas une question, ça, c'est une accusation. Il sombra entre eux
quelque chose de noir et lourd comme un parfum de velours.
Heraklès tourna le contact et ils bondirent en avant sur le dos de la nuit.
Ils ne se touchaient pas et pourtant

PAGE 25

Pauline 17/12/2020
on est à l'intérieur de Geryon. [Reply](#) [Delete](#)

Pauline 17/12/2020
nous avons tous besoin d'actes d'attention d'intention mais est-ce que ça compte, quel acte ? [Reply](#) [Delete](#)

Pauline 17/12/2020
hot and unsorted : incendiaire suggère à la fois la surprise (un sujet incendiaire) et la chaleur (l'incendie) [Reply](#) [Delete](#)

Pauline 17/12/2020
version 2. Les éclats de la question incendiaires léchaient au creux de Geryon chaque fissure avec application. Il tenta de les esquiver électrique. Un petit rire nerveux lui échappa. Heraklès l'observait. [Reply](#) [Delete](#)

Pauline 17/12/2020
glissement d'image entre le feu et le baiser (inspiré par le "lick" de Carson : unfolding) esquiver? Un peu nul. à revoir. [Reply](#) [Delete](#)

Autobiographie du rouge : poèmes supplémentaires
Aurochs, premier jet en anglais

AUROCHS

Under itself which is its own grave the volcano crawls.

— — — — —

Often enough Herakles' eyes cleave Geryon into blindness, moving over him in splinters
like headlights of hot yellow.
He moves. He joins him against the hood of the car. The taste of bad beer bubbles
under Geryon's sinuses
thick like dirty gold but soon eclipsed by a goldener mouth and a lower bubbling. The gas station lies
in its deserted silence glowing fatly
a few meters away — a blurred-edged treasure cave of Cheese Balls and Warheads hard candy and
Pop Tarts and Sunny Delight
and Blue Bunny ice-cream bars shaped like Michelangelo's face
from the Ninja Turtles. Sunny Delight would taste better,
thinks Geryon pulling another gulp. It has been night for a while. On the highway
not far behind the sound of cars
whooshes past like a hiss of stirring pain the sound that comes through gritted teeth after a burn
after a sting.
Inside Geryon's back between muscle and flesh a little red bee climbs along and
up and up and up.
*What are you thinking about Geryon? Are you scared? Don't worry we can go back
whenever you want.*
No no I don't want to go back.
Geryon looks at Herakles. Herakles looks at Geryon. He's lying of course. If you start walking
backwards you understand: you
understand because the ground slips away and the eyes only see what lies outside
of what you want to see.
Geryon looks at Herakles. Herakles looks at the gas station. Out of the corner of his eye Geryon
can glimpse the wild ochre shadows
of the moving headlights dancing on the walls – silhouettes of lights past reddish-horned
on the concrete like aurochs running

against the rugged walls of a Palaeolithic cave painting time as it disappears.

You know when I was little I lived on a hill for a while

Herakles says sitting up on the hood of the car cross-legged. *I liked to ride it down with my bike as quickly as I could and then it wasn't quick enough anymore so*

He smiles white as bone. I would like to write him a letter, thinks Geryon without taking his eyes off him.

If he wrote him a letter he could take his time

work minutely around the pretty curls of each consonant of his name

(hache air cas ailes esse)

and even out the space between. The letter would be beautifully crafted maybe ink

maybe red ink on paper fine as an eyelash

and most importantly the letter would be very interesting. His wit would burst out and eat at the lines. Yes the letter

would be holey with wit. The letter would reach Herakles and the Herakles of the letter would laugh and laugh. He would write back –

Oh Geryon your letter was such a delight I have read it every night ever since

I miss you. I wish you were here.

*so then I started letting go of the handlebars and then I started letting go of the pedals
no hands*

no feet

and the bike ran fast so fast faster than my eyes could follow and everything disappeared.

Did you fall?

Yeah.

Did you get hurt?

Well yeah but that's not the point Geryon.

What's the point then?

I don't know Geryon it was an amazing feeling that's all not everything

has to be judged by its consequence you know? Hey are you going to finish your beer?

Geryon shakes his head.

He extends the bottle with a smile. When Herakles holds out his hand

the spectral aurochs of the highway

throw on his outstretched fingers flashes as red as ink.

Autobiographie du rouge : poèmes supplémentaires
Statique, premier jet en prose

STATIQUE

Aujourd'hui la mer est plate comme un miroir.



Géryon marche à travers le sable les mains enfoncées dans ses poches. Sur ses chaussures le sable laisse comme du sucre glace une poudre fine ; la plage on dirait pousse sur leur cuir élimé comme des petits soupirs blancs de buée. Tout près il y a le clapotis de la mer – un bruit tiède et doux comme quand il plonge la tête sous l'eau du bain. Géryon s'arrête tout au bord. L'eau timide avance / avance / et d'une main crasseuse essuie le bout blanchi de ses chaussures. Il fait froid et sur la plage étroite et pâle comme un tendon les cris prennent de la hauteur. Géryon regarde la mer. Le soleil s'émaille en lumières-écharde sur ses remous presque inertes. Comme un long rideau sombre l'eau fait paravent entre sol et ciel. En la regardant il est tenté d'aller nager mais ce serait malvenu. Il ne veut pas disjoindre l'étoffe indivisible. Dans l'eau il serait comme un îlot lent-solide suspendu entre deux pans de soie / deux plans d'existence. Les bords bougent mais ne disparaissent pas. Qu'est-ce qui différencie la surface de son revers (underbelly) ? En dessous il y aurait tout le silence de lui-même, un grand gargouillis d'organe et de fluides et de pensées. Au-dessus il y a l'oxygène.

Même un monstre a besoin d'air libre.

D'un petit coup de pied Géryon fait voler du sable mouillé. Il se souvient de son goût croustillant dans ses sandwichs d'enfance et il se souvient des après-midis qu'il passait à la plage sur l'île mais d'une certaine façon (de toutes les façons imaginables) ce n'est pas du tout la même chose.

Hier soir Ancash lui parlait de la foudre volcanique. *Tu sais je t'ai fait écouter la foudre volcanique.* Oui il se souvient du son comme le crépitement d'une caresse (d'un pouce) sur le bord rugueux d'un micro juste à l'oreille de ton oreille entièrement engloutie par le tumulte.

Parfois dans les éruptions très violentes quand le volcan expulse son panache de fumée tout se frappe tout va trop vite tout se déchire et les particules de gaz et de cendres se frottent et se chargent et s'électrifient. Si la propulsion est assez rapides alors elles se séparent de plus en plus vite et volent en éclats-éclairs. Parfois les éclairs sont rouges. Pendant un instant tu restes aveugle à tout sauf la clarté. Géryon sur le toit Géryon sur la plage les mains enfoncées dans les poches de son grand pardessus / ferme les yeux.

Ensuite Ancash lui a décrit les fulgurites qu'ils ont trouvées à la boutique. Oui je connais les fulgurites. Géryon connaît les fulgurites parce que les fulgurites sont décrites dans l'article orage de l'Encyclopedia

Britannica : une portion de roche ou de silice fondue quand elle est frappée par la foudre. Solidifiée sur les photos elle ressemble à un éclair emprisonné dans du granit.

Comme de la foudre emprisonnée par la roche, dit Géryon. Peut-être que l'éclair roule et bouge encore à l'intérieur mais

Oh non pas vraiment, dit Ancash, en réalité c'est très fragile. Heraklès en a acheté une mais dès qu'il l'a attrapée elle s'est désagrégée entre ses doigts.

Géryon s'accorde une petite seconde. Il ne sait pas exactement ce qu'il pense ou ce qu'il peut dire sur sa pensée.

Il ouvre les yeux. Ceux d'Ancash l'accueillent comme une porte ouverte.

J'aimerais bien réécouter la foudre volcanique.

Pas de soucis viens je vais chercher le magnéto.

Sur la plage Géryon a baissé le regard dans la surface plate de la mer et s'observe / le reflet bleu comme une plume.

RÉSUMÉ

Rouges : une exploration du tiers espace de l'écriture traductive à travers Anne Carson et son *Autobiography of Red*

L'écriture, en traduction, se déroule dans un espace de création tout particulier : un entre-deux, situé entre source et cible, lecture et écriture, signification et interprétation, décentré et dynamique. La présente thèse se consacre à l'exploration théorique, créative et phénoménologique de cet espace, qu'elle définit comme un tiers espace. Pour engager cette exploration et l'illustrer, elle examine le processus créatif d'Anne Carson, dont les travaux littéraires comme traductifs caractérisent l'hybridité polyphonique de l'écriture traductive, et notamment son *Autobiography of Red*, qui en exemplifie les procédés.

En accord avec les principes de la recherche-création, qui promeut une approche phénoménologique et heuristique de la recherche ainsi que la formativité inhérente à la création entreprise par la chercheuse-artiste, cette thèse s'articule en trois parties, représentant chacune une approche différente du tiers espace de l'écriture traductive. En premier lieu, il est défini de façon théorique, en dialogue avec le corpus d'Anne Carson ; il est ensuite mis en pratique par la traduction intégrale d'*Autobiography of Red*, contenue dans ce volume ; enfin, il est examiné de façon réflexive et personnelle dans un Carnet de traduction destiné à mettre en scène, par le biais de l'écriture créative et de l'autofiction, l'expérience de traduction et la pensée qui l'a accompagnée. Ce cheminement permet de redéfinir l'écriture en traduction comme une pratique littéraire à part entière, sous-tendue par une pensée herméneutique propre et source de formativité artistique, linguistique, et ontologique.

Mots-clés : recherche-création, écriture créative, poésie américaine, traductologie, transcréation, littérature américaine 20e siècle, Anne Carson (1950–...), *Autobiography of Red*, Éros

ABSTRACT

Reds: Exploring the Third Space of Translational Writing through Anne Carson and her *Autobiography of Red*

Writing, in translation, happens in a unique creative space: an in-between, decentered and dynamic, developing between source and target, reading and writing, meaning and interpretation. This PhD thesis aims to explore that space—which it comes to define as a third space—from a theoretical, creative, and phenomenological standpoint. To pursue and illustrate said exploration, it examines Anne Carson's markedly translational creative process throughout both her literary and translational works, with a focus on *Autobiography of Red*, which exemplifies the polyphonic hybridity of translational writing.

Research-creation-based methodology encourages phenomenological and heuristic approaches to academic research, and identifies the formativeness of autoreflexive creation. As a research-creation work, and in accordance with these principles, this thesis is structured around three parts that all represent a different approach to the third space of translational writing. By way of a case-study of Anne Carson's body of works, the first part delineates the concept of a translational third space theoretically; this third space is then experienced creatively, through the translation in French of *Autobiography of Red*, featured in its entirety. Finally, the third space is examined subjectively in a Translation Notebook that merges creative writing and autotheory in order to perform the translational experience and its thought processes. This threefold exploration allows for a redefinition of writing in translation as a literary practice in its own right, as well as a fully-fledged hermeneutical thinking structure, both of which lead to artistic, linguistic, and ontological formativeness.

Keywords: Research-creation, Creative Writing, American Poetry, Translation Studies, Transcreation, American Literature (20th Century), Anne Carson (1950–...), *Autobiography of Red*, Eros