

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20
19

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

« A STRANGE NEW KIND OF / INBETWEEN » : ANNE CARSON ET L'IMPULSION CRÉATIVE EN TRADUCTION

PAULINE JACCON – *Sorbonne Nouvelle (Paris 3)*

En marge des théories stylistiques, génériques et éthiques de la traductologie classique, Anne Carson produit des traductions interventionnistes, empreintes de sa propre poésie, et radicalement libérales. Fascinée par la lacune linguistique et par les figures auctoriales qu'elle désire et s'approprie, Carson nous dévoile que la traduction est un état particulier, délivré d'une binarité lecture-écriture restrictive. Dans ses œuvres, les voix, les références, les styles se mêlent pour exalter l'intertextualité et l'érotisme de la création littéraire. Basé sur l'analyse herméneutique de ses œuvres traductives, cet article se propose d'examiner le rapport fusionnel que Carson entretient avec son texte-source, et l'élan créatif que le processus de traduction lui insuffle

Unimpeded by the more common theories of stylistics, ethics, or generic conventions in translation studies, Anne Carson creates radically liberal translations, brimming with interventions and with her own poetic sensibilities. Enthralled with linguistic lacks and with the authors that she strives to assimilate through her writing, Carson reveals that translation is a unique « state » of creation that exists outside of the reading-writing duality. In her works, voices, references and styles combine and exalt the erotics of literary creation. Drawing from her commentaries and through the hermeneutical study of her translational works, this article analyses the symbiotic relationship which Carson shares with her source-text, and the creative impulsion that translation seems to spark

what the spirit reaches for may eventually be felt,
if not exactly understood. (48)

MARY OLIVER, « I Have Decided », *A
Thousand Mornings*.

I INTRODUCTION

C'est sans doute une certaine sacralisation de l'auteur et de l'œuvre dite « originale » qui pousse la traductologie à s'interroger très souvent sur ce qui est perdu en traduction littéraire¹ : sur l'échec cristallisé par l'intraduisible, sur les erreurs, les limites, et la pérennité du texte-cible. Ces études tendent à faire du traducteur un instrument interchangeable, une sorte de « petite-main »² cachée dans l'ombre, et dont la pratique ne se solderait jamais que par une œuvre moindre que le texte-source.

Les travaux d'Anne Carson s'opposent radicalement à l'implication d'une servitude de la traduction par rapport à son hypotexte.³ Classiciste, poétesse et traductrice, Carson

¹ MONA BAKER, *Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator*, in «Target», 12 (2000), pp. 241-266 ; JEAN BOASE-BEIER, *Stylistic Approaches to Translation (Translation Theories Explored)*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2006.

² HELEN TRACY LOWE-PORTER, *On Translating Thomas Mann*, in *In Another Language : A Record of the Thirty-Year Relationship between Thomas Mann and his English Translator*, Helen Tracy Lowe-Porter, New York, Knopf Publishing, 1966, p. 181 ; ma traduction.

³ Voir GÉRARD GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979 : on parle d'hypotexte lorsqu'un texte B entretient avant un texte A une relation de transformation créative, sans pour autant cacher sa source. Le texte préliminaire (A) est l'hypotexte, le texte transformé (B) est l'hypertexte.

est célèbre pour ses expérimentations stylistiques et génériques. Notamment récompensée par la bourse Guggenheim et le *PEN Award for Poetry in Translation*, elle s'est imposée sur la scène littéraire contemporaine avec des écrits marginaux, hybrides, où les voix et les références se mêlent pour dévoiler de nouvelles signifiées.

Pour sa thèse,⁴ déjà, Carson explorait le concept de l'Éros dans la littérature grecque antique en s'appuyant sur de nombreuses traductions personnelles de Sappho et de Platon. Plus tard, elle parsème ses ouvrages de pastiches, de traductions, de réécritures et de commentaires de lecture, et publie en parallèle de nombreuses traductions de pièces antiques.⁵ Il y a, chez Carson, un travail d'échange et de re-médiation de l'écriture qui s'épanouit tout particulièrement dans l'effort traductif et ses dérivés.

Mue à la fois par le *libido sciendi* inhérent au travail de recherche traductive⁶ et par les potentialités que fait miroiter la lacune linguistique, Carson déconstruit les limites érigées par l'éthique de la traduction. L'appropriation du texte n'est plus une injonction⁷ abusive qui réduirait la portée ou la puissance d'une interprétation ; l'invisibilité⁸ n'est plus un devoir de fidélité que la traductrice devrait à l'auteur-source. Au contraire, Carson cultive avec les textes et leurs auteurs une relation fusionnelle, fertile, qui lui permet de forger un pacte de traduction privilégié où la liberté créative domine. L'intervention, l'adaptation, la re-création sont autant de stratégies audacieuses mises au service de l'esprit du texte. La traduction devient alors une pratique d'écriture à part entière, à l'instar d'une poésie personnelle, ce que Monique Tschofen appelle chez Carson une « archeological excavation ».⁹

Dans cet article, je m'attacherai à explorer l'état créatif particulier que Carson réserve à la traduction ; j'étudierai le rapport qu'elle entretient avec le texte et les auteurs qu'elle traduit, et m'interrogerai sur les gains, créatifs et spirituels, qu'elle extrait de la pratique traductive.

2 ÉROTIQUE DE LA TRADUCTION

Lorsqu'Anne Carson publie son premier ouvrage, *Eros the Bittersweet : an Essay*,¹⁰ en 1986, elle dévoile déjà les piliers qui soutiendront sa production à venir : l'anticonformisme générique et stylistique, une écriture forgée sur la pensée antique, et l'obsession du désir. *Eros the Bittersweet* propose une exploration très personnelle du concept de l'Éros dans la philosophie et la poésie antique, notamment tel qu'il apparaît dans les œuvres des poètes lyriques grecs et dans le *Banquet* de Platon. Éros, que Sappho qualifie de « doux-

4 ANNE CARSON, *Odi et Amo Ergo Sum*, Toronto, University of Toronto, 1981.

5 Voir par exemple ANNE CARSON, *Grief Lessons : Four Plays by Euripides*, New York, NYRB Classics, 2008 ; ANNE CARSON, *Nox*, New York, New Directions, 2009 ; ANNE CARSON, *Bakkhai*, London, Oberon Classics, 2015.

6 PIER-PASCALE BOULANGER, *L'érotique du traduire*, in «Meta», 50 (2005), pp. 1-6.

7 ANTOINE BERMAN, *L'Épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

8 LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, New York, Routledge, 1995.

9 MONIQUE TSCHOFFEN, 'First I must Tell about Seeing' : (De)monstrations of Visuality and the Dynamics of Metaphor in Anne Carson's *Autobiography of Red*, in «Canadian Literature», 180 (2004), pp. 31-50, p. 32.

10 ANNE CARSON, *Eros the Bittersweet : An Essay*, New Jersey, Princeton University Library, 1986.

amer » (*glukupikron*), ébranle la notion de notre propre intégrité : il dilue le besoin que nous avons de rester intact et individuel, à l'intérieur de nos propres frontières ; pourtant, il n'existe que dans l'espace qui nous sépare de l'aimé.¹¹ L'amertume ambivalente d'Éros bouillonne dans cet état de manque inévitable, dans la conscience d'une « boundary of flesh and self between you and me ». ¹² C'est à ce moment-là que l'individu découvre ses limites physiques et spirituelles : « suddenly, at the moment when I would dissolve that boundary, I realise I never can ». ¹³

Pour Carson, le désir est actif : Éros va et vient entre l'amant et l'aimé ; mu par le manque de l'autre, il revient ensuite à l'amant pour lui dévoiler le vide intrinsèque dont il n'était pas conscient avant d'être en proie au désir : « seeing my hole, I know my whole », ¹⁴ explique Carson. L'amant, dans la révélation de ce gouffre, découvre les limites de son être, comprend ce qui lui fait défaut, et perçoit ce qu'il *pourrait* être s'il était entier. Il y a trois motifs essentiels dans cette théorie de l'Éros : le désir, qui bouge et impulse et dévoile l'être à lui-même ; le manque, sans lequel le désir ne peut exister, un interstice souffrant où l'éventualité d'un absolu néanmoins peut fleurir (douce-amertume) ; et les bords, 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 de se fondre ensemble, les [humains] mouraient de faim et d'inaction ». ¹⁵

Le manque, chez Carson, ne se cantonne pas à des méditations sur l'amour romantique et sexuel. Il est métaphysique et omniprésent, intrinsèque à la nature humaine, et catalyseur de création. Il apparaît entre autres dans la compréhension qu'Anne Carson a de la grammaire grecque, qui, avec l'invention des voyelles, figure les béances qui séparent chaque bord (le bord étant la consonne). ¹⁶ Il imprègne aussi sa stylistique auctoriale, puisqu'elle écrit une poésie trouée de gouffres typographiques, à la ponctuation erratique, à l'imagerie exaltée, proposant ainsi à la lectrice des intervalles où la signification peut s'épanouir et se mouvoir. ¹⁷ Il est particulièrement puissant, enfin, dans sa pratique de la traduction, qui se délecte de l'ambiguïté linguistique et se trouve encouragée par la projection subjective que l'absence invoque. Anne Carson traduit des textes antiques, des auteurs dont la pensée, les traditions et le langage sont si éloignés des nôtres qu'ils ne peuvent se prêter qu'à l'interprétation, aussi informée soit-elle. Sa faveur va aux fragments, comme ceux de Sappho, de Stésichore, d'Ibycos, de Catulle, ¹⁸ textes-source

11 *Ibidem*, p. 26.

12 *Ibidem*, p. 30.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, p. 33.

15 PLATON, *Le Banquet* [discours d'Aristophane], traduction par Éric Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1993, p. 192.

16 voir CARSON, *Eros the Bittersweet : An Essay*, cit., p. 56 : *Alphabetic Edge* : le grec ancien est le premier langage écrit à utiliser les voyelles.

17 Le concept du manque est développé dans ANNE CARSON, *Autobiography of Red*, London, Jonathan Cape, 1998 ; pour le manque dans *Autobiography of Red*, voir PAULINE JACCON, 'Autobiography of Red' et la stylistique du manque, in *Actes du séminaire Écriture-Stigmate*, « Nouveaux cahiers de Marge », 2020, <https://revues.univ-lyon3.fr/marge/>.

18 dans l'ordre, voir CARSON, *Eros the Bittersweet : An Essay*, cit. et ANNE CARSON, *If Not, Winter : Fragments*

qui lui parviennent littéralement amputés, entourés par ce vide qui permet d'ouvrir le champ des possibles. Passionnée par l'éventuel, l'inexprimable, et la lacune, Carson déclare : « there is something maddeningly attractive about the untranslatable, about something that goes silent in transit ».¹⁹ Cette séduction dangereuse 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 potentielles, que je suis incapable d'attraper, d'exprimer, de fixer. La passion du texte est cristallisée par le vide, qui attise et enflamme le désir de savoir ; Anne Carson elle-même établit ce parallèle lorsqu'elle confie :

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.²⁰

En rapprochant amant et chercheur, en soulignant l'exaltation similaire du désir et de la curiosité, Carson révèle une pulsion créative viscérale et intime qui la poussera, comme l'amant, à risquer l'altération par la possession. De fait, il est facile de retrouver, dans la traduction, la trajectoire d'Éros telle que Carson la définit : parce que la transposition parfaite est impossible, parce que le mot idéal m'échappe, je prends à la fois conscience de l'échec du langage (ce système arbitraire qui me restreint)²¹ et de l'indicible qui flotte à ses frontières. Carson savoure tout particulièrement ce « flottement », l'ouverture du texte qui se transforme pour chaque lectrice. Loin de camoufler l'ambiguïté du texte-source ou de sa propre interprétation, elle commente régulièrement ses traductions en évoquant ses décisions, ses opinions, et ses tentatives :

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".²²

Le vide et l'interrogation ne sont pas traités comme des échecs de traduction, mais, nous le verrons, comme des opportunités créatives. Le message n'est pas fermé. Il faut partir à la poursuite de la signification, et c'est cette poursuite qui fait naître le plaisir. Comme Kate Briggs en témoigne lorsqu'elle parle de son travail de traductrice, « this not knowing [...] is a source of – what ? Excitement, I'd call it. Great nervous excited excitement ».²³ L'Éros s'arrête si le manque disparaît : qu'il soit linguistique ou thématique, le manque n'est pas colmaté, mais exalté par la traduction carsonienne. Prenons

of Sappho, New York, Knopf Publishing, 2002 ; CARSON, *Autobiography of Red*, cit. ; ANNE CARSON, *Variations on the Right to Remain Silent*, in *Nay Rather, The Cahier Series (vol. 21)*, Center for Writers & Translators, American University of Paris, 2013, pp. 1-41 ; CARSON, *Nox*, cit.

19 CARSON, *Variations on the Right to Remain Silent*, cit., p. 8.

20 CARSON, *Eros the Bittersweet : An Essay*, cit., p. 70.

21 voir par exemple LYN HEJINIAN, *The Rejection of Closure*, in *A guide to Poetics Journal : Writing the Expanded Field 1982-1998*, Middletown, Wesleyan University Press, 2013, pp. 87-96, p. 96 : « 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 ».

22 CARSON, *If Not, Winter : Fragments of Sappho*, cit., p. 363.

23 KATE BRIGGS, *This Little Art*, London, Fitzcarraldo Editions, 2017, p. 69.

Dans cette traduction épurée, Carson propose un langage si dépouillé qu'il semble contemporain, et pourtant profondément enraciné dans l'œuvre-source avec le choix audacieux de garder l'onomatopée grecque « OTOTOI POPOI DA », inarticulée et viscérale. Les majuscules du cri, les italiques et la récurrence des didascalies, la ponctuation bouleversée (« O !pollo »), la syntaxe brisée par les enjambements brusques (« no / the wife is the net he's / married to murder here / comes ») et les gouffres creusés par la disposition des vers sur la page sont autant de marqueurs de chaos, une explosion stylistique qui figure avec brio le tumulte émotionnel. Dans le texte-source, Carson lit une énigme linguistique, une catastrophe du langage qui s'échappe à lui-même ; mais il ne convient pas de résoudre cette énigme. Il faut en dévoiler toute la puissance, véhiculer la fascination qu'elle provoque en tant que telle. Carson confie simplement : « eventually I accepted that what is ungraspable about Kassandra has to stay that way ».²⁵ Ainsi, nous le verrons, l'acte traductif carsonien s'efforce de tirer à l'intérieur de la sphère langagière une partie de cette substance incompréhensible, d'extraire l'âme de l'hypertexte pour la faire renaître dans l'hypertexte.

Le travail d'exhumation prend d'autres formes, et notamment celle d'une résurrection des figures du texte-source. Anne Carson est avant tout une universitaire, et ses essais, commentaires de traductions et travaux académiques dévoilent une connaissance savante de la littérature antique, même obscure.²⁶ Fascinée par les expérimentations et les prouesses poétiques des auteurs qu'elle commente ou qu'elle traduit, Carson est élégiaque lorsqu'elle déclare que Stésichore « released being »²⁷ ou qu'Homère « is the most amazing thing in the world, in every way ».²⁸ Harold Bloom remarque que l'angoisse de l'influence²⁹ freine nombre de poètes qui, écrasés sous le poids du canon littéraire et de leurs prédécesseurs célèbres, risquent de ne produire que des travaux dérivatifs. Néanmoins, la lecture et l'admiration ne sont jamais des entraves pour Carson : au contraire, sa connaissance solide du canon littéraire lui permet de mieux le réviser. C'est dans la traduction et la réécriture que Carson peut engager un dialogue fertile avec son texte et son auteur sources—et ainsi dévoiler la pensée antique afin de lui donner une nouvelle impulsion.

Le processus de dialogue et d'échange est une notion précieuse pour Carson. Le texte (le poème) est un don qui doit rester réciproque pour assurer la pérennité de la culture et de la pensée ; ainsi, 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 :

[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

25 CARSON, *Nox*, cit., p. 4.

26 LOUIS A. JR. RUPRECHT, *Anne Carson's Classical Desires : Reach Without Grasp*, London, Bloomsbury, 2020.

27 CARSON, *Autobiography of Red*, cit., p. 5.

28 JOHN D'AGATA et ANNE CARSON, *A__ With Anne Carson*, in «The Iowa Review», 27 (1997), pp. 1-22, p. 14.

29 HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

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.³⁰

L'élan de grâce [*charis*] est omniprésent dans les travaux de Carson, qui utilise souvent des anecdotes et des exemples littéraires comme tremplins à ses propres développements théoriques, une stratégie qu'elle pratiquait déjà dans *Eros the Bittersweet* avec les fragments de Sappho et le *Phaedrus* de Platon. Néanmoins, afin que l'offrande soit pérenne et fertile, l'évolution est nécessaire : Carson ne se contente pas de répéter ou de transposer, mais surenchérit, transforme, et instille une part d'elle-même dans ce qu'elle puise chez l'autre. Entre métatextualité et réécriture, elle assure donc l'immortalité de ceux qui l'ont inspirée et la réciprocité du don de l'écriture ; le dialogue intertextuel est également une façon de faire évoluer la signification des hypotextes, car son interprétation se solde toujours par une intervention personnelle. La traduction, qui tisse un lien très étroit avec le texte-source, et qui permet à la fois l'écho et la transformation, devient un hommage à l'auteur, un monument textuel entre la résurrection partielle de l'œuvre et son dépassement. *Autobiography of Red*,³¹ le roman en vers que Carson publie en 1998, cristallise parfaitement cette démarche. L'œuvre s'inspire de la *Géryonide* de Stésichore,³² un poème fragmentaire qui relate le dixième travail d'Héraklès à travers le point de vue de Géryon, à qui Héraklès vole son troupeau de vaches rouges. Anne Carson s'approprie à la fois le mythe, qu'elle transpose dans un contexte modernisé et surréaliste, et le style de Stésichore. L'ouvrage s'articule autour de plusieurs parties : Carson explore d'abord l'écriture et les mythes qui entourent la figure de l'auteur, propose une pseudo-traduction³³ des fragments de la *Géryonide*, relate ensuite l'histoire de Géryon dans une réécriture mythologique très moderne, puis met en scène un dialogue avec Stésichore. Le désir de fusion avec la voix de l'auteur culmine dans cette résurrection écrite, une sorte de « passion mimétique »³⁴ où la plume de Carson vient à se dédoubler :

s: I was (very simply) in charge of seeing for the world after all seeing is just a substance
 r: How do you know that
 s: I saw it
 r: 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.³⁵

30 D'AGATA and CARSON, *A__ With Anne Carson*, cit., p. 17.

31 CARSON, *Autobiography of Red*, cit.

32 Voir par exemple STÉSICHORE, *Geryoneis*, in *Greek Lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, édité et traduit par David Campbell, Harvard University Press, 1991 (traduction par David Campbell).

33 D'après Bruce Beasley, seuls deux des fragments de la partie « Fragments of Stesichoros » sont des traductions reconnaissables de Stésichore : les autres sont des adaptations ou des réécritures si personnelles qu'elles ne reflètent plus leur texte-source. BRUCE BEASLEY, *Who Can A Monster Blame for Being Red? Three Fragments on the Academic and the "Other" in Autobiography of Red*, in *Anne Carson : Ecstatic Lyre*, Michigan, University of Michigan Press, 2015, pp. 74-81, p. 80.

34 EMILY SALINES, *Alchemy and Amalgam : Translation in the Works of Charles Baudelaire*, Amsterdam, Rodopi, 2004 : Salines attribue à Baudelaire un élan similaire de « passion mimétique » qui l'entraîne à s'identifier et s'approprier les travaux de De Quincey.

35 CARSON, *Autobiography of Red*, cit., p. 148.

Ici, Carson 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 »).³⁶ La lettre « I », qui conjugue à la fois l'initiale d'« interviewer » (la journaliste) et le pronom personnel « je » en anglais, est vraisemblablement une projection d'Anne Carson elle-même. Dans cette mise en scène étrangement onirique, Carson dévoile la pulsion d'assimilation qui anime son écriture, l'élan érotique qui trouble les frontières de l'individualité.

Il y a dans cet acte traductif, motivé par l'affinité élective qui lie la traductrice à son texte et à son auteur, une dimension profondément sensuelle et, à l'instar de l'Éros, nécessairement transformatrice. Nombre de traducteurs-poètes témoignent du lien intime et passionnel³⁷ qui les lie à leur hypotexte. Priya Sarukkai Chabria, traductrice des hymnes religieux de la mystique hindoue Andal,³⁸ 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 ».³⁹ Entre dévotion et physicalité, prête à abandonner l'intégrité de l'individualité pour se faire le vaisseau actif d'une autre essence, Carson tente elle aussi de s'insérer « in between a body and its shadow ».⁴⁰ Valéry Larbaud souligne bien l'instinct de possession qui anime le traducteur lorsqu'il avoue : « [t]raduire un ouvrage qui nous a plu, [...] c'est le posséder plus complètement, c'est en quelque sorte nous l'approprier ».⁴¹ La traduction, la réécriture, la trans-création lui permettent de posséder et d'être possédée par les auteurs qu'elle admire. Elle devient la gorge qui véhicule leur voix, la main qui guide leur plume, l'instigatrice d'une fusion des subjectivités et des écritures. La démarche est habituelle, caractéristique. Carson met Stésichore en scène dans son entretien factice ; elle réincarne Emily Brontë à travers la narratrice de *The Glass Essay*. Dans *Wonderwater*, Hölderlin lui apparaît en rêve et lui murmure des mots qu'il n'a pourtant jamais écrits. Elle vient même jusqu'à faire converger plusieurs auteurs : elle frotte la voix d'Hegel à celle de Sophocle dans sa transcréation illustrée d'Antigone, *Antigonick*.⁴² Dévoratrice d'auteurs, Carson tisse un réseau de références intertextuelles audacieux entre les visions du monde et les rapports au langage et attise une tentation d'appropriation qui ne trouvera effectivement son aboutissement que dans le genre traductif et ses dérivés.

³⁶ *Ibidem*, p. 147.

³⁷ Parmi d'autres, voir par exemple EZRA POUND, *Make It New*, New Haven, Yale University Press, 1935, YVES BONNEFOY, *Comment Traduire Shakespeare*, in « Études Anglaises », 17 (1964), pp. 341-351, ITALO CALVINO, *Nota del traduttore*, in RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu*, traduit par Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1967, BRIGGS, *This Little Art*, cit.

³⁸ ANDAL, *Andal: The Autobiography of a Goddess*, traduit par Priya Sarukkai Chabria et Ravi Shankar, New Delhi, Zubaan Editions, 2016.

³⁹ PRIYA SARUKKAI CHABRIA, *Interview with Pratyusha Prakash*, dans « The Missing Slate », (visité le), p. 2.

⁴⁰ ANNE CARSON, *Screaming in Translation: The Elektra of Sophocles*, in *Sophocles' Elektra in Performance*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1996, pp. 5-11, p. 1.

⁴¹ VALÉRY LARBAUD, *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Paris, Gallimard, 1986, p. 73.

⁴² dans l'ordre : CARSON, *Autobiography of Red*, cit. ; ANNE CARSON, *Glass, Irony, and God*, New Directions, 1995 ; RONI HORN, *Wonderwater (Alice Offshore)*, collaboration avec Louise Bourgeois, Anne Carson, Hélène Cixous et John Waters, Göttingen, Steidl, 2004 ; ANNE CARSON, *Antigonick*, illustré par Bianca Stone, New York, New Directions, 2014.

3 LE TREMPLIN CRÉATIF

Parce qu'elle permet l'intimité, le frottement à l'autre, et l'étincelle qui en résulte, la traduction semble s'instaurer dans l'œuvre carsonienne comme une émulation essentielle. L'exaltation de l'esprit à la rencontre du texte est encore attisée par l'émotion du langage. Ses essais et ses introductions le prouvent, Carson est une lectrice active—elle lit avec engagement, avec sensibilité, et savoure le pouvoir subjectif que la lecture accorde. Ses personnages sont des lecteurs : ils font barrage au monde extérieur pour mieux goûter la texture d'un texte, l'expérience de l'imaginaire.⁴³ Dans *The Glass Essay*, la narratrice, potentiellement un avatar fictif de Carson, relate par exemple la puissance dévastatrice du texte lorsqu'il la touche en plein cœur :

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,

I fell on my knees on the rug and sobbed too.⁴⁴

Le plaisir du texte est encapsulé, selon Roland Barthes, dans cette perte emportée,⁴⁵ cet instant fugitif où la lectrice, face au langage, est transportée au point d'en oublier sa réalité et son individualité. Chaque unité de langage éveille un questionnement, une envie latente, une émotion qui la ramène rapidement à elle-même. C'est d'autant plus le cas pour la traductrice, entraînée à la lecture herméneutique, habituée à considérer le texte comme le terreau d'une potentielle réécriture. Pier-Pascale Boulanger en souligne la dimension sensuelle : « la sensibilité 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... ».⁴⁶ C'est l'expérience sensorielle et émotionnelle du mot qui donne sa signifiante subjective à la matière linguistique ;⁴⁷ c'est aussi le dialogue entre la pensée de l'autre et la nôtre qui permet leur dépassement mutuel.⁴⁸ Ces deux axes, l'émotion et la réflexion, (de nouveau, la comparaison que Carson établit entre l'amant et le chercheur est primordiale) convergent et entraînent le transfert du désir. De la lecture, qui offre une impulsion silencieuse, naît le désir d'appropriation et de réaction qu'il faut assouvir dans la création. La traduction, cathartique, répond parfaitement à cet élan. La première étape de la traduction est une forme de lecture si poussée qu'elle est déjà une analyse : une « sur-lecture » au cours de laquelle la traductrice prend position. Elle dépose sur l'hypotexte la pellicule subjective d'une nouvelle interprétation.

43 Wahl analyse la fascination de Géryon pour les choses de l'intérieur dans SHARON WAHL, *Erotic Sufferings : Autobiography of Red and Other Anthropologies*, in «The Iowa Review», 29 (1999), pp. 180-188.

44 CARSON, *Glass, Irony, and God*, cit., p. 4.

45 ROLAND BARTHES, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

46 BOULANGER, *L'érotique du traduire*, cit., p. 4.

47 GEORGE STEINER, *After Babel*, New York, Oxford University Press, 1975.

48 MARCEL PROUST, *Sur la Lecture*, Paris, Actes Sud, 1993.

Elle réalise ce que Stanley Fish appelle les « intentional beings » :⁴⁹ les intentions de l'auteur qu'elle *pense* voir transparaître entre les lignes, mais nécessairement empreintes de ses propres intentions. Elle s'infiltré déjà dans le texte en pré-création. Il faut avoir une compréhension profonde (et nécessairement personnelle) de ce que veut dire le texte pour pouvoir envisager la façon dont il sera réécrit dans une langue différente.

Il n'est pas surprenant que Carson, qui travaille toujours à décentrer son écriture et à dépasser le canon littéraire, ne se préoccupe pas des limitations érigées par l'éthique traditionnelle de la traduction. L'invisibilité du traducteur, l'effort de transposition au plus près du signifiant, la théorie d'un message unique⁵⁰ sont autant de barrières créatives qui n'ont pas lieu d'être dans sa stratégie de traduction. Non, la re-création est bien guidée par l'engagement conscient et actif avec le texte. Dans ses préfaces et ses notes de traductions, Carson détaille son propre prisme de lecture. Elle exhibe un « vouloir-comprendre » consciemment subjectif. Elle semble revendiquer la poursuite de *l'esprit* du texte. C'est un concept idéologique, comparable à sa fascination pour l'ambiguïté de l'absolu : sa curiosité est toujours attisée par ce qui est *là* mais ne peut être parfaitement attrapé, et encore moins retranscrit. C'est ce rapport symbiotique et intimiste avec le langage du texte qui permet à Anne Carson de libérer de ses carcans la fidélité traductive. Elle n'est pas limitée par des conventions externes : elle ne doit fidélité qu'au langage du texte, à l'auteur, au vécu de sa propre lecture. L'éthique est dans l'acte de cadeau réciproque, le *charis*, un texte pour un texte. Elle ne prétend pas proposer un miroir du texte-source ; il s'agit bien de recréer une expérience particulière du texte, une émotion, un questionnement, une impulsion. De façon significative, elle cite Walter Benjamin dans l'introduction à *If Not, Winter*, 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.⁵¹

Avec ce paragraphe, proposé avant sa propre traduction, Carson souligne deux notions fondamentales dans son processus créatif : le décentrement, qui permet d'ouvrir le champ des potentialités que le texte peut évoquer ; et la recherche de l'écho, qui vacillerait en marge du texte, désiré car il reste hors d'atteinte. L'esprit du texte est là : dans ce que la traductrice devine entre les futaies, à l'orée de la forêt textuelle. Nous l'avons vu, Carson est passionnée par le vide, dans lequel vient s'épanouir la créativité, l'éventualité. La traduction existe elle aussi dans le vide : elle est suspendue dans la poursuite de l'essence du texte ; poussée en avant par le désir d'attraper la signifiante, et consciente de tout ce qui lui échappe.

49 STANLEY FISH, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.

50 dans l'ordre, voir VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, cit., BERMAN, *L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, cit., HENRI MESCHONNIC, *Pour la poésie, tome II: Épistémologie de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1973.

51 WALTER BENJAMIN, *The Task of the Translator*, in *Illuminations*, traduit par Harry Zohn, ed. by HANNAH ARENDT, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968, pp. 69-82, p. 77.

La poursuite permanente, ce que Louis A. Jr. Ruprecht appelle « reaching without grasping », ⁵² est libératrice. Elle signifie que la véritable fidélité réside dans l'effort de l'attrapement : l'essence est inatteignable, mais l'effort d'en attraper un écho déborde de potentialités prêtes à éclore. Portée par le désir du texte, Carson peut donc aborder la traduction et la trans-création avec une créativité interventionniste : c'est la meilleure façon de posséder le texte.

Prenons par exemple sa traduction des fragments de Sappho, *If Not, Winter*. Les poèmes sont présentés dans une édition bilingue où l'anglais et le grec se font face, ponctués par des crochets par lesquels elle veut figurer les papyri déchirés, les gouffres si chers à son processus d'écriture. La traduction est encadrée par une introduction et par des notes de traduction placées à la fin de l'ouvrage ; ces notes peuvent être considérées comme des méditations : contextualisation, anecdotes, conjectures et références intertextuelles viennent enrichir la lecture. Quant à l'introduction, elle commence par un mensonge éhonté : « I like to 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 ». ⁵³ L'étude de ses œuvres le montre, Carson ne croit pas à la transposition exacte en traduction : elle le sous-entend lorsqu'elle remarque que la transparence du soi est illusoire. Le pacte traductif qu'elle propose ici est une mystification, une subversion : sous couvert de s'écarter (« stand out of the way ») pour laisser Sappho s'exprimer, Carson souligne en réalité sa présence. Lorsqu'elle propose à la lectrice de découvrir Sappho, mais c'est « sa » Sappho qu'elle présente. *If Not, Winter* est saturé de sa propre voix. L'intervention la plus évidente est bien sûr paratextuelle : Carson, en proposant sa stratégie de traduction dans l'introduction, refuse déjà l'invisibilité d'une traductrice muette. Ses notes de traduction, à la fin de l'ouvrage, ne se contentent pas de rappeler les difficultés du texte ; elles proposent des analyses herméneutiques :

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. ⁵⁴

Des conjectures :

depending on how the first letter of this word is restored it may mean also “having been touched on the surface, caressed”. ⁵⁵

Des aveux d'ignorance :

On the other hand, I may be reading this sentence all wrong. ⁵⁶

Des méditations amorcées par le texte :

⁵² RUPRECHT, *Anne Carson's Classical Desires : Reach Without Grasp*, cit.

⁵³ CARSON, *If Not, Winter : Fragments of Sappho*, cit., p. x.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 368.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 360.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 364.

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 [...] ⁵⁷

[...] et même des alternatives de traduction, qui montrent à quel point Carson considère que les possibilités de traduction ne se limitent pas à une seule possibilité :

Other translations occur to me, e. g. :

mellowsmelling honey
yellowstinging bee
honey, Honey?
no not me ⁵⁸

La lectrice a donc accès au processus de lecture, de réflexion et de traduction qui sous-tend les fragments eux-mêmes. Il est guidé dans sa lecture, encouragé à comprendre le poème de Carson. Décidée à recréer la poursuite qui enflamme son processus créatif, Carson manie la typographie pour matérialiser « 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 » ⁵⁹ avec des crochets. Les crochets sont des marqueurs de vide destinés à faire ressentir le manque érotique à sa lectrice ; mais ils n’illustrent en aucun cas les réelles déchirures d’un manuscrit source. Carson admet son intervention audacieuse avec décontraction : « Brackets are an aesthetic gesture toward the papyrological even rather than an accurate record of it [...] brackets are exciting ». ⁶⁰ Carson-lectrice a été enflammée par ces gouffres tentateurs où murmurent des mots perdus ; Carson-auteurice les recrée pour partager cet enivrement. L’adaptation ne s’arrête d’ailleurs pas là : elle décide également de réarranger la forme des poèmes dans le but de « restore a hint of musicality or suggest syntactic motion ». ⁶¹ Les crochets, les enjambements, les espacements sont autant d’outils à la disposition de la trans-création. Une poétique hybride transparait, fondée sur la poésie de Sappho mais dilatée par les ouvertures sémantiques et sensorielles que Carson façonne sur la page :

[...]
]crazy
]
]
]
]you, I want
]to suffer
]in myself I am

⁵⁷ *Ibid.*, p. 362.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 379.

⁵⁹ D’AGATA et CARSON, *A__ With Anne Carson*, cit., p. 14.

⁶⁰ CARSON, *If Not, Winter : Fragments of Sappho*, cit., p. xi.

⁶¹ *Ibidem*, p. xii.

aware of this

]]⁶²

Dans ce fragment, la strophe, pourtant mutilée, ressemble (entre autres) à une confession faite à l'amant, le secret de la douce-amertume érotique, rythmée par des sifflantes secrètes (*suffer, myself, this*); mais chaque vers fonctionne également seul, poignant de potentialités, comme les bribes d'un monologue intérieur lancinant. Les phrases avortées peuvent se répondre dans le désordre, rattachées par des parallélismes syntaxiques qui rappellent l'impossibilité de la fusion : « you, I want » / « in myself, I am ». Enfin, chaque crochet (chaque vide) agit comme une fenêtre d'évocations nouvelles, proposant à la lectrice d'imaginer ce qui aurait pu attacher ces lambeaux de poème. Il y a ici une composition poétique qui dépasse de loin la constellation éparse de quelques mots déchiffrés ; Carson s'insère dans la suggestion de ce que le poème a pu être et y insuffle sa propre sensibilité poétique.

Cette incursion est particulièrement délibérée dans le fragment 38, à travers lequel Carson fait frémir une sensualité brûlante, lapidaire :

you burn me⁶³

Seul sur la page, 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. Dans l'assaut érotique, « you » et « me » se font face et s'étreignent, seulement séparés par l'assaut érotique (« burn ») qui les altère (les attise, les fait fondre, les réduit en cendres) et les sépare. Et Carson d'avouer toute la portée de son implication herméneutique, émotionnelle et esthétique lorsqu'elle note en commentaire de traduction : « her 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* ». ⁶⁴ Il s'agit d'extraire, de remodeler, d'imaginer ce qui palpète en-deçà du poème. Elle remarque que le fragment peut être compris bien différemment ; de fait, David Campbell par exemple traduit « you roast us », ⁶⁵ privilégiant le pluriel du « nous » qui rappellerait, selon Carson, la lamentation humaine au dieu Éros (« you »), le cuisinier de l'âme. Et pourtant, l'exactitude linguistique, dont elle est parfaitement consciente en « sur-lecture », ne peut rivaliser avec la substance qu'elle peut faire rayonner grâce à la libéralité de la re-création. Dans *If Not, Winter*, Carson pratique aussi l'omission, qu'elle annonce dans son introduction ; contrairement à la plupart des publications des fragments, ⁶⁶ Carson décide de ne pas intégrer les fragments cités par d'autres auteurs

⁶² *Ibid.*, p. 51.

⁶³ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁴ *ibidem*, p. 365, mes italiques.

⁶⁵ SAPPHO, *Fragments*, in *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus*, édité et traduit par David Campbell, London, Harvard University Press, 1982, p. 84.

⁶⁶ *ibidem* (par Campbell) ; SAPPHO, *The Complete Poems of Sappho*, édité et traduit par Willis Barnstone, Boston, Shambhala Publications, 2009 (par Barnstone).

mais disparus, car ils ne sont pas écrits par Sappho.⁶⁷ Enfin, ses interventions prennent la forme d'expérimentations linguistiques. C'est peut-être là que Carson peut prétendre à la transparence—non pas dans la soi-disant disparition de sa présence, mais dans l'effort de faire « sentir » le grec de Sappho en bousculant la langue-cible. C'est un parti-pris qui met aussi en valeur l'élasticité de sa propre écriture. Il n'y a pas de réglementations générales, chronologiques ou stylistiques dans les écrits auctoriaux et, par extension, dans les traductions de Carson. De nouveau, elle suit l'idéal que préconise Benjamin : « to release in [the translator's] own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in [the translator's] re-creation of that work ». ⁶⁸ À l'aide de distorsions de syntaxe, de re-création de rythmes, et de néologismes (ci-dessus, l'abeille « mellowsmelling / yellowstinging » est un bon exemple de ces portemanteaux qui rappellent les adjectifs grecs), Carson cherche à faire surgir ce qu'il y a de furtif et d'insaisissable dans un langage qui ne nous appartient pas. Ainsi, plutôt que de chercher l'équivalence, elle fait naître une écriture nouvelle, empreinte des connotations du langage-source, et de sa musicalité.

L'expérimentation linguistique est l'un des nombreux gains d'une traduction aussi libérale que la traduction carsonienne. Face au texte-source, étranger, la traductrice prend soudain conscience des mécaniques de son propre usage de la langue, des clichés d'expression que seul le décentrement de sa subjectivité peut remettre en cause. Carson cherche activement à briser le cliché car il fait barrière à la création nouvelle ; ⁶⁹ il est efficacement balayé dans le travail de traduction. Pour répondre aux défis de l'hypotexte, elle force l'assouplissement de la langue-cible et y insère une nouvelle expressivité (les portemanteaux, les onomatopées, les références à d'autres langages et d'autres auteurs afin d'instiller de nouvelles nuances de signification). Elle élargit également les potentialités de la pensée : faire pression sur les limites du langage permet d'ouvrir le champ des possibles ; le frottement des subjectivités permet d'inspirer et de dépasser sa propre réflexion. La lecture, nous l'avons vu, est une inspiration constante pour Carson : son écriture traductive, académique et auctoriale est truffée de références intertextuelles et de réactions à la pensée de l'autre. Le gain est également stylistique : la fusion à la langue de l'auteur traduit, à l'instar de l'amant, est transformative. En traduction, trois voix se mêlent et s'altèrent au sein du texte : le style de l'auteur-source tel qu'il est perçu par la traductrice ; ⁷⁰ le style auctorial de la traductrice-autrice lorsqu'il aborde l'écriture personnelle ; et le style de la traductrice en train de traduire l'auteur-source, une écriture hybride, née de la fusion, enrichie par l'amalgame. Il est également commun que le style auctorial de la traductrice soit influencé, *a posteriori*, par l'écriture qu'elle a recréée en traduction. De fait, l'évolution stylistique qui s'opère entre l'acte traductif et la (re-)création auctoriale est particulièrement visible dans *Autobiography of Red*, qui propose à la fois une traduction (ou pseudo-traduction) des fragments de Stésichore, un commentaire de texte de sa Géryonide, et une réécriture personnelle du mythe. Dans une première partie, Carson analyse l'utilisation de l'adjec-

67 CARSON, *If Not, Winter : Fragments of Sappho*, cit., p. xiii.

68 BENJAMIN, *The Task of the Translator*, cit., p. 81.

69 CARSON, *Variations on the Right to Remain Silent*, cit.

70 BOASE-BEIER, *Stylistic Approaches to Translation (Translation Theories Explored)*, cit.

tif chez Stésichore : l'auteur grec, selon elle, délivre l'existence textuelle lorsqu'il décide d'écrire le monde comme il le ressent :

Stesichoros began to undo the latches. 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*[...]

C'est une stylistique qu'elle admire (qui sans doute fait écho à son positionnement stylistique originel), et qu'elle décide d'appropriier ensuite dans le roman en vers qui suit : *Autobiography of Red* est un poème synesthétique, surréaliste, visiblement désireux de délivrer la matière linguistique de ses limitations sémantiques :

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.

Dans cette strophe où l'imagerie du mysticisme se mêle à la description d'une nature morte, où la mouvance des verbes actifs et du temps de l'action (le présent simple *be + ing* en anglais) se cogne contre l'immobilité de la photographie dépeinte, Carson, elle aussi, « release[s] being ». Elle propose à sa lectrice d'entrer dans une nouvelle réalité où la sensualité fait écho à la substance. La traduction, au même titre que le pastiche proustien, agit ici comme un apprentissage et une émulation littéraire. Il est également commun de considérer que le texte-cible est inférieur au texte-source. D'aucuns considèrent que la voix (sacralisée) de l'auteur est émoussée par la traduction, que la passation linguistique est marquée par la perte. Et pourtant, la traductrice est elle aussi autrice. Le texte-cible ne peut qu'être enrichi par la traduction : dans la confluence des multiples sensibilités artistiques, enrichi par une nouvelle pellicule d'interprétation et de signifiante, l'hyper-texte est à la fois une interprétation, une re-création, et un agent de l'intertextualité si nécessaire à la littérature. Comme Emily Salines le remarque en analysant la traduction baudelairienne, « the source-text serv[es] mainly as the bottom layer of the creative palimpsest ».⁷¹

C'est particulièrement vrai chez Carson, qui utilise l'hypotexte comme un tremplin créatif. Il enrichit son propre langage, cultive sa pensée, imprègne son écriture auctoriale et son processus artistique. Pour elle, la traduction « 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. » Il convient de s'interroger sur le péril que représente cette poursuite permanente, fertile uniquement dans l'inassouvissement. Elle semble conjuguer la permanence de cette poursuite qui n'est fertile que dans l'inassouvissement. Elle conjugue la douceur et l'amertume, la violence d'une quête toujours déçue. Et pourtant, avec le « troisième état » de la traduction, cet étrange sorte d'entre-deux⁷² de l'écriture

71 SALINES, *Alchemy and Amalgam : Translation in the Works of Charles Baudelaire*, cit., p. 19.

72 CARSON, *Antigonick*, illustré par Bianca Stone, cit. : « a strange new kind of / inbetween »

et de la pensée—l’interstice entre désir et désiré, entre lecture et écriture, entre le soi et l’auteur—Carson voit flotter un résidu hypnotique qui vient stimuler (puisqu’il ne peut pas combler) le manque ; elle y est libre de créer un nouveau langage, un nouveau genre d’écriture, de frôler ce qui lui échappe.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDAL, *Andal : The Autobiography of a Goddess*, traduit par Priya Sarukkai Chabria et Ravi Shankar, New Delhi, Zubaan Editions, 2016. (Citato a p. 456.)
- BAKER, MONA, *Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator*, in «Target», 12 (2000), pp. 241-266. (Citato a p. 449.)
- BARTHES, ROLAND, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973. (Citato a p. 457.)
- BEASLEY, BRUCE, *Who Can A Monster Blame for Being Red? Three Fragments on the Academic and the “Other” in Autobiography of Red*, in *Anne Carson : Ecstatic Lyre*, Michigan, University of Michigan Press, 2015, pp. 74-81. (Citato a p. 455.)
- BENJAMIN, WALTER, *The Task of the Translator*, in *Illuminations*, traduit par Harry Zohn, sous la dir. d’HANNAH ARENDT, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968, pp. 69-82. (Citato alle pp. 458, 462.)
- BERMAN, ANTOINE, *L’Épreuve de l’étranger : Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984. (Citato alle pp. 450, 458.)
- BLOOM, HAROLD, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973. (Citato a p. 454.)
- BOASE-BEIER, JEAN, *Stylistic Approaches to Translation (Translation Theories Explored)*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2006. (Citato alle pp. 449, 462.)
- BONNEFOY, YVES, *Comment Traduire Shakespeare*, in «Études Anglaises», 17 (1964), pp. 341-351. (Citato a p. 456.)
- BOULANGER, PIER-PASCALE, *L’érotique du traduire*, in «Meta», 50 (2005), pp. 1-6. (Citato alle pp. 450, 457.)
- BRIGGS, KATE, *This Little Art*, London, Fitzcarraldo Editions, 2017. (Citato alle pp. 452, 456.)
- CALVINO, ITALO, *Nota del traduttore*, in RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu*, traduit par Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1967. (Citato a p. 456.)
- CARSON, ANNE, *An Oresteia : Agamemnon by Aeschylus, Elektra by Sophocles, Orestes by Euripides*, New York, Faber, 2009. (Citato a p. 453.)
- *Antigonick*, illustré par Bianca Stone, New York, New Directions, 2014. (Citato alle pp. 456, 463.)
- *Autobiography of Red*, London, Jonathan Cape, 1998. (Citato alle pp. 451, 452, 454-456.)
- *Bakkhai*, London, Oberon Classics, 2015. (Citato a p. 450.)
- *Eros the Bittersweet : An Essay*, New Jersey, Princeton University Library, 1986. (Citato alle pp. 450-452.)
- *Glass, Irony, and God*, New Directions, 1995. (Citato alle pp. 456, 457.)

- *Grief Lessons : Four Plays by Euripides*, New York, NYRB Classics, 2008. (Citato a p. 450.)
- *If Not, Winter : Fragments of Sappho*, New York, Knopf Publishing, 2002. (Citato alle pp. 451, 452, 459-462.)
- *Nox*, New York, New Directions, 2009. (Citato alle pp. 450, 452, 454.)
- *Odi et Amo Ergo Sum*, Toronto, University of Toronto, 1981. (Citato a p. 450.)
- *Screaming in Translation : The Elektra of Sophokles*, in *Sophocles' Electra in Performance*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1996, pp. 5-11. (Citato a p. 456.)
- *Variations on the Right to Remain Silent*, in *Nay Rather, The Cahier Series (vol. 21)*, Center for Writers & Translators, American University of Paris, 2013, pp. 1-41. (Citato alle pp. 452, 462.)
- D'AGATA, JOHN et ANNE CARSON, *A__ With Anne Carson*, in «The Iowa Review», 27 (1997), pp. 1-22. (Citato alle pp. 454, 455, 460.)
- FISH, STANLEY, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Harvard University Press, 1980. (Citato a p. 458.)
- GENETTE, GÉRARD, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979. (Citato a p. 449.)
- HEJINIAN, LYN, *The Rejection of Closure*, in *A guide to Poetics Journal : Writing the Expanded Field 1982-1998*, Middletown, Wesleyan University Press, 2013, pp. 87-96. (Citato a p. 452.)
- HORN, RONI, *Wonderwater (Alice Offshore)*, collaboration avec Louise Bourgeois, Anne Carson, Hélène Cixous et John Waters, Göttingen, Steidl, 2004. (Citato a p. 456.)
- JACCON, PAULINE, *'Autobiography of Red' et la stylistique du manque*, in *Actes du séminaire Écriture-Stigmate*, « Nouveaux cahiers de Marge », 2020, <https://revues.univ-lyon3.fr/marge/>. (Citato a p. 451.)
- LARBAUD, VALÉRY, *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Paris, Gallimard, 1986. (Citato a p. 456.)
- LOWE-PORTER, HELEN TRACY, *On Translating Thomas Mann*, in *In Another Language : A Record of the Thirty-Year Relationship between Thomas Mann and his English Translator, Helen Tracy Lowe-Porter*, New York, Knopf Publishing, 1966. (Citato a p. 449.)
- MESCHONNIC, HENRI, *Pour la poétique, tome II : Épistémologie de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1973. (Citato a p. 458.)
- PLATON, *Le Banquet* [discours d'Aristophane], traduction par Éric Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1993. (Citato a p. 451.)
- POUND, EZRA, *Make It New*, New Haven, Yale University Press, 1935. (Citato a p. 456.)
- PROUST, MARCEL, *Sur la Lecture*, Paris, Actes Sud, 1993. (Citato a p. 457.)
- RUPRECHT, LOUIS A. JR., *Anne Carson's Classical Desires : Reach Without Grasp*, London, Bloomsbury, 2020. (Citato alle pp. 454, 459.)
- SALINES, EMILY, *Alchemy and Amalgam : Translation in the Works of Charles Baudelaire*, Amsterdam, Rodopi, 2004. (Citato alle pp. 455, 463.)
- SAPPHO, *Fragments*, in *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus*, édité et traduit par David Campbell, London, Harvard University Press, 1982. (Citato a p. 461.)

- SAPPHO, *The Complete Poems of Sappho*, édité et traduit par Willis Barnstone, Boston, Shambhala Publications, 2009. (Citato a p. 461.)
- SARUKKAI CHABRIA, PRIYA, *Interview with Pratyusha Prakash*, dans « The Missing Slate », (visité le). (Citato a p. 456.)
- STEINER, GEORGE, *After Babel*, New York, Oxford University Press, 1975. (Citato a p. 457.)
- STÉSICHORE, *Geryoneis*, in *Greek Lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, édité et traduit par David Campbell, Harvard University Press, 1991. (Citato a p. 455.)
- TSCHOFEN, MONIQUE, 'First I must Tell about Seeing': (De)monstrations of *Visuality and the Dynamics of Metaphor in Anne Carson's Autobiography of Red*, in «Canadian Literature», 180 (2004), pp. 31-50. (Citato a p. 450.)
- VENUTI, LAWRENCE, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, New York, Routledge, 1995. (Citato alle pp. 450, 458.)
- WAHL, SHARON, *Erotic Sufferings: Autobiography of Red and Other Anthropologies*, in «The Iowa Review», 29 (1999), pp. 180-188. (Citato a p. 457.)



PAROLE CHIAVE

Anne Carson, traductologie, poétique, transcreation, fidélité, poétique, érotique, translation studies, contemporary poetry, english studies.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Pauline Jacon a obtenu un master de recherche en traductologie à l'Université d'Édimbourg. Elle est actuellement doctorante en traductologie et littérature anglophone à la Sorbonne-Nouvelle, Paris 3 ; son projet de recherche-crédation se focalise sur le processus transcréatif d'Anne Carson, et se compose également d'une traduction poétique de son roman en vers, *Autobiography of Red*. Pauline Jacon est aussi traductrice littéraire et enseigne le thème anglais à Paris Sorbonne-Nouvelle. Ses intérêts de recherche comprennent la transcréation et la traductologie, l'intertextualité, l'écriture créative, et la poésie expérimentale.

pauline.jacon@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAULINE JACCON, « *a strange new kind of / inbetween* » : *Anne Carson et l'impulsion créative en traduction*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 449-467.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – XII (2019)

“EL SUEÑO DE LA NADA”

(A VALENTE EN LOS NOVENTA AÑOS DE SU NACIMIENTO)

a cura di Pietro Taravacci, Julio Pérez Ugena, Jordi Doce

	v
<i>Introducción</i>	vii
ANTONIO PRETE, <i>In dialogo con la poesia di José Ángel Valente</i>	I
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>José Ángel Valente: nueve poemas</i>	7
EVA VALCÁRCEL, <i>Valente y lo incomprensible. Fragmentos de una lectura a tientas</i>	25
ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA, « <i>Maquiavelo en San Casciano</i> » de José Ángel Valente: <i>los artefactos de una retórica al revés</i>	41
PAUL CAHILL, <i>Un reino de ceniza al alcance del viento: José Ángel Valente y la división del canto (1961-1982)</i>	57
CARLOS PEINADO ELLIOT, <i>Descenso órfico y batalla discursiva en Palais de Justice, de José Ángel Valente</i>	79
STEFANO PRADEL, <i>Máscaras del desamor: nota a Palais de Justice</i>	107
MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, <i>Ceniza y forma. Huellas de Góngora en la poesía de José Ángel Valente</i>	119
ADRIAN VALENCIANO, <i>Gottfried Benn y José Ángel Valente: fragmentos traducidos de Das späte ich en el poema xvii (el yo tardío) de Treinta y siete fragmentos</i>	147
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ, <i>María Zambrano y José Ángel Valente: la santidad del entendimiento</i>	173
SAGGI	195
FAUSTO CIOMPI, <i>S.T. Coleridge: eros demoniaco e processo iracundo. Per l'interpretazione tipologica di Christabel</i>	197
EMILIO MARI, <i>Masse e pseudo-folklore di villeggiatura (da fonti pietroburghesi di fine XIX-inizio XX sec.)</i>	229
FEDERICA D'ASCENZO, <i>Le Figaro d'Edmond de Goncourt. Défense et illustration d'un théâtre fin de siècle</i>	247
GENNARO SCHIANO, <i>Prima della fine. Immagini di città e memoria in Alberti e Semprún</i>	265
ANITA FRISON, <i>Sul sincretismo in Andrej Belyj: il pamphlet Una dimora nel regno delle tenebre</i>	285
DAVIDE SAVIO, <i>Italo Calvino tra saggismo e “silenzio” della narrativa. Il caso della Nota al Castello dei destini incrociati (1973)</i>	309
CLAUDIA CROCCO, <i>La poesia in prosa nel modernismo italiano</i>	325
FILIPPO PENNACCHIO, <i>Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo</i>	367
GIACOMO RACCIS, « <i>Il lavoro è ovunque</i> »: <i>forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco</i>	389

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	403
GIUSEPPE SOFO, <i>Errore creatore. La notion d'erreur dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction</i>	405
MADDALENA LA ROSA, <i>Dall'erudizione al gusto : Cesarotti professore e la traduzione dal greco</i>	429
PAULINE JACCON, « <i>a strange new kind of / inbetween</i> » : <i>Anne Carson et l'impulsion créative en traduction</i>	449
REPRINTS	469
ADALGISA MINGATI, <i>Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica</i>	471
MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, <i>La morfologia del Colpo di pistola di Puškin</i> (a cura di Adalgisa Mingati)	493

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013
Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI
ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.