HAL open science

Stacy Doris ou la traduction comme interruption de l'original

Lang Abigail

▶ To cite this version:

Lang Abigail. Stacy Doris ou la traduction comme interruption de l'original. Isabelle Alfandary; Vincent Broqua. Genres/Genre dans la littérature anglaise et américaine, Michel Houdiard éditeur, 2015, 978-2-35692-127-7. hal-01417788

HAL Id: hal-01417788

https://hal.science/hal-01417788v1

Submitted on 4 Aug 2020

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.

Stacy Doris ou la traduction comme interruption de l'original

Abigail Lang
Université Paris-Diderot, UMR 8225

Ce qui permet d'articuler genre et *gender* chez Stacy Doris, et qui constitue probablement un des mots-clefs de sa poétique, c'est la forme, comme en témoigne la genèse qu'elle esquisse dans une déclaration d'intention poétique intitulée « I Have to Check My e-mail » publiée en 2007 :

> Because I have always had many certain problems with form, I consider myself a poet. I have never agreed with form in the sense that it was assigned to me at birth with my body. Why this form and why stay in it for more than an instant ? There is no stability of form ; all science extols that. Body is an interruption in another interruptive continuum, and vice versa. The reason to create form might be as a way of charting its fleet malleability. Or perhaps form means morph. I wish. (274)

Au commencement il y a la forme, inéluctable pour les vivants, assignée à la naissance. Vivre s'envisage comme la multiplication des métamorphoses, des mélanges, des hybridations, l'ensemble des péripéties auxquelles une forme initiale est soumise, les expériences qu'elle traverse pour en ressortir grandie, changée ou autre, toujours au risque de se perdre.

Stacy Doris définit la poésie comme la forme interrompue :

> Poetry is form interrupted and constructed of interruptions. The ability of thought (reflection) to travel, light-like, and anneal to the shapes presented, thereby transforming to their measure. Its processes recognize no singularities, only similarities, imagined, thus enforced, where interruption imposes a continuum. (Ibid. 274)

L'interruption postule la continuité, et la poésie, tout comme le monde, s'appréhende comme une alternance de continuités et d'interruption. Cela relève d'ailleurs d'une vision assez traditionnelle de la poésie : « Poetry is to count, to measure, and such » (Ibid. 275), rappelle Doris. Comme la science, la poésie est une manière de consigner et de codifier nos observations :

> I aim for my poetry to measure and codify observations. […] I love the impossibility of achieving that. For me, the distance between anything and its codification in poetry is by definition a critical, generative distance […] That's a place where I let my hopes play, in the ineluctable distance of closeness. […] There is no such thing as closeness, if you really think about it, not in reading, not in understanding, not in love. (Ibid. 275)

Elle dit avoir fait cette découverte de l'irréductible distance au cours de ses études, après avoir réalisé un pastiche que son professeur John Hawkes avait jugé trop proche de l'original. « I

did not question Hawkes's view all at once ; instead I've consistenty questioned it over the years » (Ibid. 276). Pour travailler cette question de la proximité et de la distance Stacy Doris passe avant tout par la traduction :

> I write by and through translating and I can make a continuous sense out of my work to date by narrating it as translation: […] My second book, *Paramour* […] transposed disparate prosodies on one another, and much of the text was derived by translating writing over and over on itself, in a wild quest to make it end up reading the same back to front and front to back. My third book, *Conference*, is a fake translation of Attar's *Conference of the Birds*, and translates a number of translations of translations along the way: for example, passages lbn Arabi's *Treatise on Love*. […] I have also published two books in French, which I wrote by translating the style of seventeenth-century French noble memoir authors into the antistyle of an American Girl Scout troop leader residing in Paris just a few years back. *Parlement*, my third French book began by translating *Conference* in order to rewrite it. (Ibid. 276)

La traduction devient ici un modèle opératoire, un modèle qui concurrence et détrône aujourd'hui chez certains poètes la métaphore longtemps érigée en trope par excellence de la poésie, typiquement par Jakobson. Comme la métaphore, la traduction pense le transfert, le passage, mais sans la dimension transcendante inhérente à la métaphore et au symbole. Un nombre croissant de poètes, notamment des femmes, ont recours à la traduction comme procédé de composition et comme modèle de poétique — je pense à Rosmarie Waldrop, Charles Bernstein, Cole Swensen et Caroline Bergvall par exemple.

Cela correspond aussi à l'émergence dans les années 1990 des *translation studies* et de la traductologie, notamment sous l'impulsion de Lawrence Venuti qui reprend et prolonge aux États-Unis les travaux d'Antoine Berman. Fondamentalement, ce retour critique sur la traduction remet en cause l'idéal de fluidité et d'invisibilité presque unanimement assigné à la traduction, l'idée que le transfert doit se faire oublier et le traducteur se faire invisible. À ce modèle de domestication, Berman et Venuti opposent un modèle qui préserve l'étrangeté et l'étranger dans la langue-cible. Venuti parle de *foreignizing*, Berman de métissage. À cela s'ajoute le rôle ancillaire traditionnellement réservé au traducteur (qui aujourd'hui dans l'édition est le plus souvent une traductrice) et à toute une série de métaphores sexuelles qu'a déconstruites Lori Chamberlain dans un article de 1988, « Gender and the metaphorics of translation ». À la suspicion de traîtrise exprimée par l'expression italienne *tradutore tradittore* — traduire c'est servir deux maîtres —, l'expression française « belles infidèles » ajoute l'idée qu'une épouse ne peut à la fois être belle et fidèle.

Dans ces conditions, on comprend que Stacy Doris subvertisse la traduction au sens courant. Ainsi, à la fonction de traductrice prefère-t-elle celle de marieuse :

> Generally, I see my role as a translator as a kind of social engagement. […] what I try to do is coordinate things so that developments in North America and in France meet through direct translating encounters between writers. I try to set it up, like a dating

> service. […] The online magazine Double Change asked me if I would translate Mullen ; instead of taking on that near-impossibility, I offered to find a French poet to do it. […] So Sébastien Smirou is translating Harryette Mullen and I am just waching. (*Charting the Here of There* 141)

Si le traducteur travaille dans le pli entre deux langues, la marieuse qui observe le processus de traduction reflète, comme un miroir, ce pli et le passage, élevant ainsi la posture d'intérmédiaire au carré. À l'assertion initiale « Poetry is form interrupted and constructed of interruptions », il faut en ajouter une seconde qui définit la traduction comme l'interrupteur par excellence chez Stacy Doris : « Like reading, like a phone call, like thought, like an itch, translation interrupts the originary » (« I Have to Check My e-mail » 276) : la traduction comme interruption de l'original, donc.

Il se trouve que c'est littéralement le cas dans les publications bilingues où original et traduction se font face. En France, en poésie, ce mode de présentation a été pourfendu par Emmanuel Hocquard depuis les années 1980, à la fois au nom de l'autonomie de la traduction qui doit viser à être un texte à part entière, mais aussi au nom du livre comme forme. Stacy Doris, qui a édité un numéro spécial de la revue *Tuonyi* consacré à la poésie française avec Emmanuel Hocquard au début des années 1990 n'a pas recours à cette présentation en vis-à-vis pour ses traductions mais l'expérimente en revanche dans ses livres : « As a structuring device, I am unceasingly fascinated by the possibilities of this type of *en face* print, and its mirroring conceit. » (Ibid.) De Mallarmé aux poètes littéralistes des années 1980 en passant par Jabès et Blanchot, le livre comme forme et comme genre, comme anti- ou sur-genre est une spécificité française qu'embrasse Stacy Doris. Son unité de composition est le livre, pas le poème. Elle ne publie pas de recueils, elle compose des livres dont chacun possède une tonalité très particulière et correspond à un projet particulier : « it is often the case that someone who liked one of my books will be sorely disappointed with the next one I write. My books are disparate. » (Ibid. 277)

Paramour

Le livre qui pousse le plus loin l'investigation de la forme-livre est *Paramour*, paru en 2000 chez Krupskaya, et en français en 2009 chez P.O.L. dans une traduction d'Anne Portugal et de Caroline Dubois. Le livre est construit en miroir de part et d'autre du pli central : « like a lady's compact mirror, with both sides reflecting**.** To this end, the author ventures to write everything that is written in the text both forwards and backwards » (*Paramour* 7). Disposée de manière tabulaire, la double page centrale intitulée *Advent Calendar, for February* compte vingt-huit poèmes de St Valentin, un pour chaque jour de février. La première section du livre est le *Boy Book* à laquelle répond le *Girl Book* final, puis vient une section intitulée *How to Love* à laquelle répond l'avant-dernière section *LOVE TO, AND HOW !*, puis *New—The Wonder* à laquelle répond *Wonder—The New*, et au centre, les *Center Folds* — dont le nom évoque la double page centrale dans *Playboy*. Les sous-sections se répondent également. Coté fille, par exemple, on a un *GIRL's Plot Pull-Out Bonus : The Make UP Kit*, qui offre une recette de démaquillant tirée de *l'Art d'aimer* d'Ovide, à la fois

dans une traduction anglaise retravaillée et dans une traduction homophonique du latin, sur deux colonnes. Côté garçon, la section correspondante est un *Manual for Love and War* où Stacy Doris s'approprie la structure syntaxique des instructions contenues dans *l'Art de la guerre* de Sun Tzu mais en remplaçant certains termes. Par exemple, dans le chapitre où Sun Tzu distingue six types de terrains où se livrent les batailles, Stacy Doris remplace *Terrain* par *Orifice.* « Sun Tzˇu said: We may distinguish six kinds of terrain, to wit: (1) Accessible ground; (2) entangling ground; (3) temporising ground; (4) narrow passes; (5) precipitous heights; (6) positions at a great distance from the enemy » devient « 1. Orifices may be classified as accessible, entrapping, indecisive, constricted, precipitous, and distant. » (*Paramour* 113)

Comme le suggère le titre, il y est question d'amour, sous toutes ses formes : charnel, mystique, filial, fraternel, incestueux, homosexuel, zoophile, etc. « Love must be a language, since all the books on love are grammars », écrit Stacy Doris dans un autre livre paru la même année (*Conference* 24). L'art d'aimer de Stacy Doris ne relève pas de la grammaire prescriptive mais descriptive. Le solo de la jolie laitière amoureuse d'une vache (Ibid. 88) superpose ainsi les transgressions : zoophillie, urophilie et une forme de cannibalisme quoique involontaire de la part de sa compagne puisqu'elle se révèle être une vache folle donc consommatrice de farines animales.

Dans de nombreuses sections interviennent THIS et THUS, moins des personnages que des silhouettes sexuées dont on retrouve des avatars de scène en scène. Sexuées au niveau de la lettre plus que de leur être puisqu'on gagne à avoir repéré le I phallique de THIS et le U évasé de THUS pour se souvenir qui est qui. Malgré le dispositif fortement polarisé sexuellement, le livre fait plus l'effet d'un grand corps érogène, hétérogène, hété-érogène pour reprendre le mot-valise de Frédéric Regard dans sa préface au *Rire de la Méduse*, adonné au « devenir plus d'une », à « la dynamisation à l'infini du plus d'un » (ainsi découvre-t-on que THUS a une sœur jumelle appelée TUSH), adonné aussi à la dépense dans un sens batallien. Vers la fin du livre, l'amour et la guerre, la jouissance et la torture paraissent de plus en plus intriqués et le corps à corps de la dernière page se lit indistinctement comme extase ou agonie.

Mais le grand corps érogène qui est caressé et molesté, titillé et tronçonné dans *Paramour*, c'est avant tout le grand corps de la tradition lyrique occidentale. Dans sa préface, Stacy Doris annonce comme par défi « This is a very conservative book ». *Paramour* est un conservatoire – moins boîte-en-valise que baise-en-ville – des formes et genres de la tradition lyrique occidentale, d'Ovide à Blake, d'Arnaut Daniel aux Grands Rhétoriqueurs, préservés avec amour par une poète inquiète de l'avenir des formes poétiques : « nagged and baffled by questions of petic form's futures » (Paramour 7). Mais un conservatoire qui est aussi laboratoire : la préface évoque des stratégies de parodie et de vivisection. Dans « I Have to Check My e-mail », sa déclaration d'intention de 2007, Stacy Doris revient sur son sentiment contradictoire par rapport à la tradition poétique :

> I am a poet because I don't agree with form as assigned. But once I am a poet, I have problems with poetry and the way it reifies the forms of culture in which it is written

> and presented. Sure, poetry flagrantly challenges cuture all over the place, but at the same time, and on fundamental levels, it supports its given culture. […] There is something ineluctably positivist and celebratory about poetry. I might try to explore the idea that poetry might undo the damage it does in part by interrupting its self-proclaimed forms. But I don't think that would be the answer. (« I Have to… » 275)

Pourtant, il me semble que c'est en partie ce que fait *Paramour*, essentiellement composé comme de prélèvements, d'hybridations, de greffes, entre hommage et profanation. À l'exception de Marina Tsvetaeva et, peut-on supposer, de *Harper's Bazaar*, les dix-neuf sources qu'elle cite sont l'œuvre d'hommes. Dans sa préface aux *Selected Writings* de Kathy Acker, Jeanette Winterson écrit : « Harold Bloom's seminal *The Anxiety of Influence* is fine if you are the son overthrowing the father, but what if you are the daughter ? Many of the daughters in Acker fiction end up fucking their fathers. Some castrate him later because they have no other hope of freedom, no other means of revenge ». (ix) Je ne sais pas si Stacy Doris cherche à émasculer les auteurs qu'elle tronçonne mais une figure ackerienne revient à la fois dans *Paramour* et dans *Conference*, celle de la pirate, qui vient de *Pussy, King of the Pirates* de Kathy Acker. Ce dont on n'hérite pas, il faut se l'approprier.

Conference

Dans *Conference*, publié en 2000 et réécrit en français en 2005, Stacy Doris donne sa propre variante de la relation père-fille. Elle et son père, ou plus exactement « moi »-oiseau et « mon père »-oiseau discutent à plusieurs reprises tout à fait aimablement en berçant et caressant leur pénis respectif :

> ME (bird) (b) : *Hopping, cradles her penis, as if protecting it.*
> DAD (D) : *Hopping, cradles his penis, as if protecting it. Caresses his penis*. (Conference 9)

On se souvient que Stacy Doris présentait *Conference* comme une pseudo-traduction de la *Conférence des oiseaux* du persan Farid Attar. Il s'agit d'un poème mystique et allégorique du XIIe siècle qui raconte comment trente oiseaux, convaincus par la huppe, partirent à la recherche de leur dieu-roi, le Simurgh. La quête est entrelacée d'anecdotes qui sont autant d'allégories des rapports entre l'homme et dieu. Comme chez Chaucer, le pèlerinage fournit la structure narrative et l'occasion de dresser un portrait de la société contemporaine. Comme chez Dante, la conférence raconte un voyage du séculier au divin et multiplie les niveaux allégoriques. Proche de la poésie Sufi, Attar enjoint de détruire l'amour de soi et de s'abandonner à la passion et à ses excès. Ce que les trente oiseaux découvrent stupéfaits à l'issue de leur voyage initiatique, ce n'est rien d'autre que trente oiseaux, c'est-à-dire eux-mêmes. Dieu est un miroir qui renvoie chacun à soi-même.

> There in the Simorgh's radiant face they saw
> Themselves, the Simorgh of the world – with awe
> They gazed, and dared at last to comprehend

They were the Simorgh and the journey's end.
They see the Simorgh – at themselves they stare,
And see a second Simorgh standing there;
They look at both and see the two are one,
That this is that, that this, the goal is won.
[…] – how is it true
That 'we' is not distinguished here from 'you'?
And silently their shining Lord replies:
'I am a mirror set before your eyes,
And all who come before My splendour see
Themselves, their Own unique reality;
(Attar 234-235)

Dans la réponse qu'elle fait à Béatrice Mousli et Guy Bennett, Stacy Doris dit qu'elle n'a jamais lu Attar jusqu'au bout, « parce que les différentes traductions m'ont ennuyée » (Bennett et Mousli 221). C'est si peu croyable qu'il faut probablement entendre cette déclaration désinvolte comme une provocation ou une allégorie. Car cette révélation finale trouve bien des échos dans sa poésie : la figure du miroir, l'absence de transcendance, la question de l'articulation entre les êtres, du singulier et du pluriel, jusqu'au *this* et *that* qui évoque le couple *This* et *Thus* de *Paramour*. Un autre couple quasi palindromique traverse tout *Conference*, BIRD et DRAB[1]. Parce que c'est le thème principal de la *Conférence des oiseaux*, j'ai tendance à l'entendre comme le couple homme-Dieu. Mais *Conference* déjoue toute identification stable, comme en témoigne d'entrée la liste des personnages :

[1] Drab, *n*[1]. a dirty and untidy woman, a slut, slattern, harlot ; dull wanting in brightness. *n*[2]. Drab colour ; A dull or lifeless appearance or character. (*Oxford English Dictionary*)

CHARACTER KEY FOR POSSIBLE SPEAKING PARTS IN THE CONFERENCE

When the characters speak, these symbols are shown.

١ Belbel = the Baby-girl commandante Flea = Genocidal Logic = Crow = Angel = Luna = Ida Applebroog = Mohammed = US Military Pamphlet #94218 = Lolo Ferrari

٢ Tragedy = Comedy = Me = Jar = Folding-chair = Cockroach and Cloud = Emergency = Quail = Twin Moths = Praline = Pygmy from the Jungle = girl in the movie = my brother

٣ Attar

٤ ط

٥ Dad = Dad, all varieties, + all Yiddish folk songs

٦ Bird

٧ Drab

٨ My friend ≠, = Me

٩ Emily Dickinson = Muhyiddin Ibn 'Arabi = Kathy Acker

١٠ Mom = mom, all varieties

١١ Rabi'a al-Adawiyya = Martha Graham = Anselm Kiefer = Sappho

١٢ Men who love me = Men who do not love me

١٣ Women = Women

١٤ Pilot = Co-pilot

et que confirment plusieurs passages du livre : « I could never recognize my father out of doors or in a crowd. Later, I was never sure I am I. » (39) ; « *Map for this book as it is not itself* » (Conference 23)

De même que la forme est ici déterminée par l'interruption, l'identité est toujours mobile et insaisissable : « Characters and other elements surface in my poems in order to morph and elude in keeping with my observations on identity : that it is actually experienced in its moments of change, which are constant and relentless. […] Identity is constituted by motion and slippage » (« I Have to Check My e-mail » 277). Coïncidence ou référence consciente, *Conference* fait coexister les deux sens français et donc intraduisibles du vol qu'évoque Cixous comme stratégie féminine dans le *Rire de la Méduse* : une voix lit des extraits de *Pussy, King of the Pirates* de Acker (Conference 39) et une grande partie du livre file une méditation sur l'air et le vol, le vol comme moyen d'échapper à la forme pour échapper à la correspondance : « flight is no form » (Conference 32). Une clef du vol se trouve dans un troisième livre de Stacy Doris où la marieuse consomme le renversement spéculaire.

C'est qu'à l'identité guettée par l'essentialisme, Stacy Doris préfère la comédie ; et aux questions de *gender*, celles de genre. Dans un glissement intéressant de l'un à l'autre elle écrit :

> Comedy is better than identity. And no, even with cheating, you can't really have both. Comedy is a mess. A disunity. Where the seams split. It is also prosody's perfect compliment, since it alleviates form; comedy enlightens or illuminates the genre.

> The lack of comedy is poetry's tragedy. Poetry buckles under the weight of seriousness of purpose; of homogeneity. (« Those been the cokkes wordes » 94)

Dans *Parlement*, la récriture française de *Conference*, Stacy Doris ajoute le sous-titre « cométragédie », façon de s'inscrire dans une tradition tout en la renversant. Genre clivé, la cométragédie dit le grand écart tonal que fait le livre entre la bouffonerie la plus extravagante et la logique du génocide.

La Vie de Chester Steven Wiener écrite par sa femme

Comment expliquer qu'un écrivain qui se définit elle-même comme « a willful female author » renonce à être l'auteur d'un de ses premiers livres ? Nulle part n'apparaît le nom de Stacy Doris dans *La Vie de Chester Steven Wiener écrite par sa femme* publié aux éditions P.O.L. en 1998. Le site de l'éditeur va jusqu'à distinguer une entrée pour Stacy Doris et une entrée curieusement intitulée « sa femme », également l'auteur de *Une année à New York avec Chester* publié en 2000[2].

Le renoncement au nom de jeune fille se double d'un renoncement à la langue maternelle puisque Mme Wiener écrit ce livre directement en français — il est actuellement en cours de traduction en anglais. Est-ce une façon de dire que le mariage constitue une aliénation, une amputation aussi forte que l'exil ? Certainement pas chez Stacy Doris dont le féminisme refuse les binarismes trop faciles au profit de la comédie, de la subversion et de la perversion revendiquée comme technique d'écriture.

La tonalité classique du titre est confirmée par un avertissement qui implore l'indulgence non pas du mécène-bienfaiteur mais d'une autre figure de l'autorité :

> A MM. de la Police :
>
> La bonne femme auteur de cette biographie étant extradée de France pour des raisons purement pécuniaires, et son joli deux-pieces rue d'Avron à Paris repris, avec tous les meubles, livres, documents, chaîne stéréophonique, imprimante laser couleur, etc., par de soi-disant refugiés bosniaques, en plus souffrant de la migraine, son texte, Ie suivant, quoique dépourvu d'avis politiques et plutot d'une nature édifiante, est resté à peu près à l'état de brouillon, les quelques americanismes et les défauts de maladresse littéraire étant lamentables mais entièrement innocents. Elle vous prie d'avoir de l'indulgence pour son affaire. (9)

Implorer l'indulgence de la police française tout en feignant l'apolitisme est une manière de rappeller le lien entre grammaire et pouvoir et de désamorcer les réactions d'agacement que n'a pas dû manquer de causer son français. Ce n'est pas la seule préface où Doris parle d'elle à la troisième personne, signifiant là une distance à soi, une identité au moins double, un

[2] En revanche, le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France identifie l'auteur comme Stacy Doris, le dépôt légal ayant manifestement été fait à son nom.

sentiment d'extériorité au livre une fois achevé. La « willful female author » de la préface de *Paramour* devient ici une « bonne femme ». On entend à la fois la matrone et la femme bonne, une *wife of Bath* et une *good woman*.

L'avertissement désigne le texte à suivre comme une biographie ce que la préface précise en la désignant comme « la vie de l'homme de ma vie ». Il s'agit donc d'une biographie amoureuse, matrimoniale même. La nature de l'union est interrogée de manière grammaticale dans le premier paragraphe de la préface où l'auteur doit ostensiblement corriger son « nous » initial en « je » :

> Nous dînons avec des amis *en ville*, ou bien chez d'autres amis en ville, tous les soirs. Telle est la vie des Américains à Paris. Il faut en remercier les Français, qui font de nous tous des vedettes à fêter, et c'est en partie cela que j'essaie de faire en écrivant ce petit livre. Mais pour dire les choses plus justement, moins liées à mon état d'âme qui ne fait pas de séparation entre mon mari Chester Steven Wiener et moi-même, il faudrait commencer par *JE DÎNE, etc.*, *tous les soirs*, etc. […] parce que Chester n'est, malheureusement, pas toujours aussi disponible que moi. (11)

Union des âmes mais séparation des corps qui mène à l'interrogation « Où est Chester ? » plusieurs fois répétée. Le texte se donne pour tâche de remercier les amis français, d'archiver les « habitudes si agréables » et autres « mignardises » de Chester et de cerner la perfection de Chester, « son époque de première perfection », car ce premier volume parlera uniquement :

> des premières vingt-cinq années de la vie de Chester, commençant même avant la naissance de Chester et se terminant quelques jours avant notre rencontre et non pas de sa deuxième époque de perfection complètement épanouie. Cela est réservé pour le tome II qui aura pour sous-titre, à peu près, *La vie nouvelle de Chester*. J'y tiens. Mais pour écrire ce deuxième tome, il faut attendre encore vingt-cinq ou trente bonnes années. (22)

Si le tome premier que nous tenons entre nos mains relève du *bildungsroman*, le modèle générique implicite du livre à venir dont celui-ci n'est que la préfiguration, l'ancien testament, est donc la *Vita Nova*, que Dante définissait comme « le livre de ma mémoire » mais désignait aussi affectueusement comme son *libello*, son petit livre, (et c'est précisément ainsi que Mme Wiener désigne aussi son projet dès la troisième phrase de la préface citée plus haut). La *Vita Nova*, au sens de vie renouvelée par l'amour, l'amour pour Béatrice, marque un tournant critique dans la tradition de l'amour courtois puisque chaque poème est accompagné d'un commentaire en prose qui explique le poème et le contextualise par rapport à la vie de Dante. Les données biographique sont repensées, réécrites, remises en ordre et servent une anatomie de l'amour. La *Vita Nova* marque le début « dans la littérature européenne d'une histoire personnelle racontée en langue vulgaire, sans que s'interpose un protagoniste ou un narrateur fictif » (P. Renucci, cité dans la préface aux *Œuvres complètes* de Dante, 12). Mme Wiener fait subir quelques changements à son modèle. Ici ce n'est pas Dante qui chante Béatrice mais Mme Wiener qui fait l'éloge de son mari et du mariage là où la tradition lyrique s'épanouit

sur le terreau des amours contrariées sinon impossibles. Ce n'est pas une mince réussite que de maintenir l'intérêt du lecteur avec un sujet aussi « édifiant » comme le pointe elle-même l'auteur. En braquant tous les projecteurs sur Chester Steven Wiener, Mme Wiener ferait presque oublier que pour elle aussi le mariage constitue une vie nouvelle puisque elle avait auparavant déjà vécu avec un être parfait, Julie Regan, « magnifique romancière aux longues jambes très "gazelle" » (19). Pour l'auteur, la vie nouvelle est le passage à l'hétérosexualité et au mariage. *Paramour* et *Conference* paraissent tous deux en 2000, le premier dédié à Chet Wiener, le second à Julie Regan.

Avant de finir sur la question de la langue, je voudrais faire un détour par la fin du livre, au moment où Chester Steven Wiener finit son BA à Johns Hopkins et s'intéresse de plus en plus à l'allégorie et particulièrement à un essai de Paul de Man intitulé « La rhétorique de la temporalité » et consacré à l'allégorie et à l'ironie. Mme Wiener dit que « ce dernier écrit magnifique sert comme optique du *cursus vitae* de Chester selon lui-même » et elle y voit l'origine de la passion wienerienne pour l'allegorie. Compte tenu de ses propres références à Attar et à Dante et de son approche des personnages, il est manifeste que Mme Wiener partage la passion de son mari pour l'allégorie ; d'ailleurs, un certain nombre de termes clefs de sa poétique semblent tirés de cet essai de *Blindess and Insight*. De Man parle de la « distance constitutive de tout acte de reflexion » (207) : dans *Conference*, Stacy Doris enjoint « don't think : reflect » (66), comme un miroir. De Man oppose le symbole qui postule l'identité et l'identification à l'allégorie qui désigne avant tout une distance, il parle du dédoublement de soi (*self-duplication or self-multiplication*). L'image la plus frappante, il l'emprunte à Baudelaire et c'est précisément celle que Mme Wiener rapporte :

> [Chester] avait horreur d'un monde symbolique bondé de valeurs et de sens éternels; il se sentait beaucoup plus à l'aise dans un domaine allégorique, où le sens des mots et des choses est abstrait, contestable, aléatoire. C'est peut-être en lisant cet essai que Chester s'est reconnu pour la première fois de sa vie dans une image préexistante, celle du philosophe qui, selon Baudelaire, se voit en pleine chute comme objet de rire, ayant « acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi* », un homme piégé dans un « vertige de l'hyperbole » qui résonnait avec les théories de l'hypertrophie que Chester avait instinctivement élaborées. (p. 232)

L'image baudelairienne est tirée du texte intitulé « De l'essence du rire » où Baudelaire définit « le comique absolu » — que De Man renomme *ironie*. « Qu'est ce que le vertige ? c'est le comique absolu » écrit Baudelaire et De Man commente : « Irony is unrelieved *vertige*, dizziness to the point of madness » (215). Plus loin, il écrit que la dialectique d'auto-invention et d'auto-desctruction qui caractérise l'esprit ironique n'aboutit jamais à une synthèse, qu'elle est sans fin et ajoute : « The positive name of the infinity of this process is freedom » (220). Cette liberté, c'est celle que cherche Stacy Doris dans le vol des oiseaux mais aussi dans le français :

> Je veux que ce livre soit une façon d'aimer Chester dans ou avec une langue à laquelle nous sommes, tous deux, finalement si voués mais si fondamentalement étrangers. De plus, la langue française est beaucoup plus subtile, et légère, et convenable à la pensée fine que la nôtre, donc mieux faire pour décrire les qualités essentielles de Chester. Commencer à écrire un livre dans une très belle langue que vous adulez mais que vous n'avez jamais complètement apprise au sens strict, comme il l'aurait fallu d'abord, cela donne une drôle de sensation assez frustrante mais remplie d'une libertée vertigineuse. (p. 23)

Dans « Stacy Doris, in Memory & in Work », Sarah Riggs rapporte que Stacy Doris lui avait dit qu'elle ne serait jamais capable d'apprécier l'humour que recelait pour les Français les deux livres qu'elle avait écrits directement dans leur langue. Cela révèle combien elle était disposée au risque et au vertige, acceptant d'être aliénée par son propre texte. Dans sa curiosité assouvie de faire l'expérience de l'autre langue du dedans de l'écriture, j'entends comme un écho de la métamorphose de Tirésias, seul être à avoir fait successivement l'expérience d'être femme et homme. Si Stacy Doris est en quelque sorte devenu un auteur français, sa confidence pointe aussi le reste de la métamorphose, la distance incompressible qui demeure et qui est précisément ce que son travail s'est donné pour tâche d'explorer : « That's a place where I let my hopes play, in the ineluctable distance of closeness ». (« I Have to Check My e-mail », 275) À la question « Pourquoi traduisez-vous ? », Stacy Doris avait répondu en remettant en cause la notion de langue maternelle :

> I have writen two books in French, *La Vie de Chester Steven Wiener* and *Une année à New York avec Chester*. They are not translations, but rather impact English on French. […] I can let myself go more in French, because there is a sort of cultural attention span on the part of the French readers. And there is a pertinent tension in French/ France between spoken and written language which makes it fun for me to vacillate between Stendhal style and street talk. And I have the thrill of making English push through into French, like a layer of underpaint or overpaint, sandwiching the two languages; showing French some potential it might not always realize it has. But what I learned from it all is that French is my mother tongue. Because the way I write in French follows the Baroque narrative lines and tricky syntax of the kind of story my mother tells me on the phone. So which is the translation then, English or French? (Bennett & Mousli 140)

Bibliographie

Acker, Kathy. *Essential Acker*. Amy Scholder and Dennis Cooper (eds), with an introduction by Jeanette Winterson. New York : Grove Press, 2002.

Attar, Farid. *The Conference of the Birds*. trad. Dick Davis, Afkham Darbandi. Londres : Penguin classics, 1984.

Bennett, Guy, et Béatrice Mousli (eds). *Poésie des deux mondes. Un dialogue franco-américain à travers les revues 1850-2004*. Paris : Ent'revues, 2002.

Chamberlain, Lori, « Gender and the Metaphorics of Translation » in Lawrence Venuti ed., The *Translation Studies Reader*, second edition. New York : Routledge, 2000.

Cixous, Hélène. *Le rire de la méduse et autres ironies* (1975)*,* préface de Frédéric Regard. Paris : Galilée, 2010.

Dante. *Œuvres complètes*. Trad. sous la dir. de Christian Bec. Paris : Livre de Poche (La Pochothèque), 1996.

De Man, Paul. *Blindess and Insight*, *Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd Revised edition, Theory and History of Literature, Vol. 7. Minneapolis : University Of Minnesota Press, 1983.

Doris, Stacy. *Conference*. Bedford (Mass) : potes & poets, 2000.

—. « I Have to Check My e-mail », *American Poetries in the 21st Century : The New Poetics*. Claudia Rankine & Lisa Sewell (eds.). Middletown (CT) : Wesleyan, 2007. 274-278.

—. *La Vie de Chester Steven Wiener écrite par sa femme*. Paris : P.O.L., 1998.

—. *Paramour*. San Francisco : Krupskaya, 2000.

—. *Parlement*. Paris : P.O.L., 2005.

—. « 'Those been the cokkes wordes and not myne,' on Comedy and Identity in Poetry », *Boundary 2, Poetry on the Edge*. Durham, NC : Duke University, 1999. 94-95.

Stacy Doris, Phillip Foss, Emmanuel Hocquard (eds)*Violence of the White Page, Contemporary French Poetry,* Tyuonyi 9/10, 1991.

Riggs, Sarah**,** « Stacy Doris (1962-2012): In Memory and In Work ». *The Poetry Project Newsletter*, #231, April/May 2012, 16.