



HAL
open science

La poésie d’Audre Lorde : écriture, publication, réédition, traduction. Le genre en question

Sandrine Montin

► **To cite this version:**

Sandrine Montin. La poésie d’Audre Lorde : écriture, publication, réédition, traduction. Le genre en question. 2022. hal-03865118

HAL Id: hal-03865118

<https://hal.science/hal-03865118v1>

Preprint submitted on 22 Nov 2022

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.

La poésie d'Audre Lorde : écriture, publication, réédition, traduction. Le genre en question

Sandrine Montin
Université Côte d'Azur, CTEL

Audre Lorde (1934-1992), née à Harlem de parents antillais, autrice d'essais, conférences, livres d'autobiographie, et d'une dizaine de recueils de poésie, était aussi activiste. Engagée sur la scène féministe, lesbienne et avec les femmes de couleur, aux Etats-Unis et dans le monde, elle se présentait elle-même comme « Noire, lesbienne, féministe, guerrière, poète, mère ». Dans ses essais et récits, le genre de l'autrice est à la fois constamment manifesté, et toujours réfléchi dans le sens d'une puissance à recouvrer ou à déployer. Il est aussi régulièrement pensé, pour reprendre ses propres mots, en fonction des différences « de race, de sexualité, de classe sociale, d'âge¹ ». Chaque prise de parole en témoigne. Dans un cycle de conférences sur l'histoire des femmes adressé aux femmes, Audre Lorde révèle ce qu'elles ont le pouvoir de changer par la poésie ; ailleurs, elle refuse la stratégie du silence sur les oppressions rencontrées en temps que femme noire ; elle rejette les outils du « patriarcat raciste », revendique la puissance de l'érotisme comme outil de souveraineté et de solidarité ; elle analyse les préjudices infligés par le milieu médical à l'encontre des femmes ; elle prend à partie la communauté des hommes noirs, leur reproche leur sexisme, leurs violences et leur manque de relations constructives avec les luttes des femmes noires ; elle interpelle ses compagnes féministes blanches sur leur rôle dans la ghettoïsation du savoir et du travail des femmes noires : partout Lorde parle en tant que femme, noire, amante et combattante, consciente de se situer à l'intersection des oppressions et des luttes. Or si les œuvres en prose d'Audre Lorde sont aujourd'hui disponibles en français², il n'existe pas encore d'édition française de sa poésie. C'est pourquoi le groupe de traduction, au sein du Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature et des arts vivants de l'Université Côte d'Azur, réunit depuis mars 2018 sept enseignantes chercheuses anglicistes et comparatistes travaillant collectivement à la traduction complète de ses poèmes : Deborah Bridle, Geneviève

¹ Voir par exemple « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », conférence prononcée à la table ronde « The Personal and the Political », lors de la *Second Sex Conference*, à New York, le 29 septembre 1979, et traduite en français sous le titre « On ne démolira jamais la maison du maître avec les outils du maître », publiée dans *Sister Outsider. Essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...*, traduit de l'américain par Magali C. Calise ainsi que Grazia Gonik, Marième Hélie-Lucas et Hélène Pour, éditions Mamamélis et éditions Trois, 2003, p.119.

² Voir *Sister Outsider : Essais et propos d'Audre Lorde*, op. cit. ; *Zami. Une nouvelle façon d'écrire mon nom*, éditions Trois et éditions Mamamélis, 1998 ; *Journal du Cancer. Suivi de Un Souffle de lumière*, traduit de l'américain par Frédérique Pressmann, éditions Trois et éditions Mamamélis, 1998.

Chevallier, Odile Gannier, Ellen Rothnie, Catherine Schnoor, Jeff Storey et moi-même³. C'est à partir de ce travail de traduction collective, et tout en assumant la responsabilité de mon propos, ses maladresses et ses hésitations, que je m'intéresse ici à la poésie de Lorde. Mon objectif est de contribuer à comprendre les stratégies développées par la poète dans son écriture poétique, dans la médiatisation de ses poèmes, et dans son travail éditorial pour mettre en question les normes de genre. Je commencerai par suivre l'épopée de son « Love Poem » (1973), poème-manifeste, d'abord censuré par son éditeur puis imposé par la poète lorsque sa notoriété lui permet de redessiner les rapports de force en sa faveur. Puis j'analyserai le travail de réédition opéré par Lorde dans son recueil *Coal (Charbon, 1976)*, où elle reprend des poèmes issus de ses deux premiers recueils, en explicitant le genre de l'aimée et en manifestant son orientation sexuelle dans la nouvelle version. Nous verrons dans les deux cas comment les outils sociaux, littéraires et éditoriaux dont elle se saisit permettent à la poète d'affronter les contraintes qui pèsent sur le genre et de le redéfinir. Enfin je m'arrêterai brièvement sur quelques-unes des questions de traduction que nous avons rencontrées dans le groupe de recherche et de traduction de la poésie de Lorde au CTCL : le passage de l'anglais au français met en lumière à quel point le genre investit la langue, et la traduction implique de prendre position par rapport à ces enjeux.

L'ÉPOPÉE DU « LOVE POEM » (1973) : DE LA CENSURE AU MANIFESTE

Si Lorde a écrit un poème manifeste, c'est bien son « Love Poem », poème d'amour adressé à une femme comme le soulignent l'emploi du pronom personnel « her », la description puissamment érotique du corps de l'aimée et de l'interaction physique entre les deux amantes⁴.

Love Poem	Poème d'amour
<p>Speak earth and bless me with what is richest make sky flow honey out of my hips rigid as mountains spread over a valley carved out by the mouth of rain.</p> <p>And I knew when I entered her I was high wind in her forests hollow fingers whispering sound honey flowed from the split cup impaled on a lance of tongues</p>	<p>Parle terre et bénis-moi d'abondance fais couler le ciel melliflue depuis mes hanches dressées comme des montagnes sur une vallée ouverte creusée par la bouche de la pluie.</p> <p>Et j'ai su quand je l'ai pénétrée que j'étais grand vent au creux de ses forêts les doigts bruissant des murmures le miel a coulé de la coupe fendue empalée sur une lance de langues</p>

³ Jeff Storey, que je remercie amicalement, a proposé que nous expérimentions l'accord en genre en fonction du plus grand nombre. Nous avons donc adopté à titre expérimental ce féminin inclusif « enseignantes-chercheuses ».

⁴ Les versions originales des poèmes reproduits dans cet article sont toutes issues de *The Collected Poems of Audre Lorde*, New York, London, W.W. Norton & Company, 2000. Toutes les traductions sont des traductions inédites réalisées par le groupe de traduction du CTCL, Université Côte d'Azur.

<p>on the tips of her breasts on her navel and my breath howling into her entrances through lungs of pain.</p> <p>Greedy as herring-gulls or a child I swing out over the earth over and over again.</p>	<p>sur le bout de ses seins sur son nombril et mon souffle hurlant dans ses entrées depuis des poumons de douleur.</p> <p>Goulue comme un goéland ou une enfant je me balance fort sur la terre encore et plus fort encore.</p>
--	---

L’histoire de la publication du poème fut une suite d’obstacles à affronter et de stratégies de médiation de la part de Lorde, dont la chercheuse et écrivaine américaine Alexis de Veaux narre l’épopée dans sa biographie *Warrior Poet. A Biography of Audre Lorde* (2004). Cet ouvrage n’étant pas traduit en français, je vais m’appuyer dans cette première partie sur son travail, traduisant ou paraphrasant son texte en français, pour essayer d’en tirer quelques conclusions.

De Veaux raconte ainsi comment, après avoir reçu le manuscrit (sans doute en 1973), l’éditeur de Lorde, Dudley Randall, des éditions Broadside Press (les premières éditions états-uniennes noires), téléphona à Lorde pour l’interroger sur le genre du locuteur. Lorsque Lorde lui dit qu’elle exprimait son amour pour une femme, Randall lui demanda de supprimer le poème du livre, ce que Lorde accepta, pour permettre à ce troisième livre, *From a Land Where Other People Live*, d’être publié. « Mais en privé, écrit De Veaux, elle estima que son consentement l’avait rendue vulnérable, et que Randall avait utilisé son lesbianisme contre elle ; elle se sentit trahie par son propre besoin d’appartenance à la communauté noire⁵. » C’est peu après, lors d’une réunion d’un des cercles féministes auxquels Lorde participait, que Lorde révéla publiquement son lesbianisme.

Le café-librairie était rempli à craquer de femmes, parmi lesquelles Adrienne Rich. Depuis qu’elle avait cédé aux pressions éditoriales de Dudley Randall, Lorde avait décidé de ne plus se soucier de savoir qui était au courant de son lesbianisme. Elle aborda d’abord le sujet dans un contexte féministe, plutôt qu’au sein de la communauté noire. Pour Rich, qui était aussi sur le point de se révéler publiquement lesbienne, ce fut un « moment sidérant » lorsque Lorde donna son « Love Poem », celui-là même qui avait été refusé par Randall, en entier et de façon spectaculaire⁶.

Après la publication du « Love Poem » dans un numéro de Février 1974 du magazine *Ms.*, Lorde afficha la page du magazine sur un mur du Département d’anglais de John Jay où elle enseignait. Lorde, estimant que certains de ses collègues essayaient de la discréditer auprès

⁵ Alexis De Veaux, *Warrior Poet. A Biography of Audre Lorde*, W.W. Norton & Company, 2004, p. 131. Ma traduction.

⁶ Alexis De Veaux, *op. cit.*, p. 139.

des étudiants noirs parmi lesquels son militantisme racial l'avait rendue populaire, prit ainsi « de court les tentatives d'utiliser son lesbianisme contre elle »⁷.

Lorsque *From a Land Where Other People Live* fut nommé en 1974 au National Book Award for poetry, en même temps que des œuvres d'Adrienne Rich, Alice Walker et Allen Ginsberg, les trois femmes, apprenant leur nomination, se téléphonèrent, firent un pacte et rédigèrent une déclaration. Le prix fut décerné à Rich et Ginsberg. Sur la scène, Lorde rejoignit Rich, qui lut leur déclaration⁸ :

Nous, Audre Lorde, Adrienne Rich et Alice Walker, acceptons ensemble ce prix au nom de toutes les femmes dont les voix n'ont pas été et continuent de ne pas être entendues dans un monde patriarcal, et au nom de celles qui, comme nous, ont été tolérées pour y jouer les femmes de service, souvent dans la douleur et payant le prix fort. Nous estimons qu'il est possible de nous enrichir davantage par le soutien et le don mutuel que par la compétition des unes contre les autres, et que la poésie – s'il s'agit de poésie – se situe dans une sphère au-delà de tout classement ou comparaison. Nous nous joignons symboliquement ici pour refuser les modalités de la compétition patriarcale et déclarer que nous partagerons ce prix et l'utiliserons du mieux que nous pourrons dans l'intérêt des femmes. Nous apprécions les intentions louables des juges, mais aucune de nous ne saurait utiliser cet argent pour elle seule, pas plus qu'elle ne saurait renoncer à mettre en question les modalités selon lesquelles les poètes reçoivent ou se voient refuser l'honneur et les moyens de subsistance, en particulier quand les poètes sont des femmes. Nous dédions cet événement à la lutte pour le droit à l'autodétermination de toutes les femmes, de toutes couleurs et identités ou classes : la poète, la femme au foyer, la lesbienne, la mathématicienne, la mère, la plongeuse du restaurant, l'adolescente enceinte, l'enseignante, la grand-mère, la prostituée, la philosophe, la serveuse, les femmes qui comprennent ce que nous faisons ici et celles qui ne comprennent pas encore ; les femmes silencieuses dont les voix ont été tuées, les femmes éloquentes qui nous ont donné la force de faire notre travail⁹.

Cette très belle déclaration est remarquable à plusieurs titres : non tant parce qu'elle souligne la surdité sociale aux voix des femmes, mais surtout parce qu'elle refuse les règles du jeu « de la compétition patriarcale ». Les trois autrices rejettent la notion de classement en poésie. Au lieu de se féliciter du prix reçu, elles refusent le rôle qu'il les invite à jouer, celui de « femmes de service » (« token women ») dans un monde d'hommes. Enfin leur déclaration

⁷ Voir Alexis De Veaux, *op. cit.*, p. 140. Le récit d'Alexis De Veaux s'appuie manifestement sur l'entretien entre Audre Lorde et Adrienne Rich paru sous le titre « An Interview : Audre Lorde and Adrienne Rich » qui a eu lieu le 30 août 1979, et dans lequel les deux femmes reviennent sur ces épisodes. Il est à noter qu'il existe une différence entre le souvenir de Lorde et le récit de De Veaux concernant la date de publication du « Love Poem ». Voir *Sister Outsider*, *op. cit.*, p. 106-107.

⁸ Voir Alexis De Veaux, *op. cit.*, p. 133.

⁹ De Veaux ne donne qu'un extrait de la déclaration, qu'elle tire des archives de Lorde (voir De Veaux p. 133 et sa note p. 390). On la trouve toutefois dans plusieurs ouvrages, par exemple dans Sonja K. Foss et Karen A. Foss, *Inviting Transformation : Presentational Speaking for a Changing World*, Waveland Press, quatrième édition, 2019, p. 181, à partir duquel je propose cette traduction. Il semblerait que le site de National Book Award ait retiré la transcription de la déclaration, qui y était lisible encore il y a quelques années.

publique transforme la reconnaissance, accordée à l'une d'elles seulement, en une étape dans l'auto-détermination de « toutes les femmes, de toutes couleurs, identités ou classes ». Dans le respect des évolutions de chacune, leur voix prend place parmi celles qui sont solidaires de leurs luttes, et « celles qui ne [les] comprennent pas encore », parmi celles qui les ont portées, inspirées, et celles qui sont encore silencieuses.

Après la nomination de *From a Land Where Other People Live*, Randall étant désireux de publier le quatrième livre de Lorde, cette dernière, désormais plus confiante, insista pour y inclure « Love Poem ». Cette fois, Randall y consentit et « Love Poem » fut publié dans *New York Head Shop and Museum* par Broadside en 1974¹⁰.

Ainsi, « Love Poem », placardé sur les murs de l'université, peut être considéré comme un poème manifeste : à la fois texte littéraire faisant date, performance et revendication publique, il rend audible puis visible une parole jusque-là inaudible. On voit comment Lorde a dû faire face à la censure d'un éditeur homophobe, au masculinisme du monde éditorial et à l'invisibilité des femmes noires par rapport à leurs compagnes blanches. Pour dépasser ces obstacles, des compétences individuelles et collectives et des actions nombreuses auront été nécessaires : il aura fallu que l'écriture poétique, la performance publique, la publication en revue, l'activisme au sein d'un réseau d'autrices féministes et solidaires, et l'examen critique de leur propre situation sociologique s'articulent pour rendre cette manifestation possible. C'est peut-être dans la continuité de ce travail que l'on peut comprendre la publication de son cinquième recueil par Lorde, *Coal*, en 1976.

COAL (CHARBON, 1976) : REDÉFINITION DES NORMES DE GENRE ET GESTE ÉDITORIAL

Sur les 41 poèmes réunis dans *Coal*, 17 sont des rééditions de poèmes parus dans le premier recueil de Lorde, *The First Cities* (1968), et 15 sont des rééditions de son deuxième recueil, *Cables to Rage* (1970). Autrement dit, seuls 9 poèmes sont inédits. C'est donc très largement un recueil de reprises, et il s'agit donc de comprendre quelle stratégie auctoriale Lorde poursuit avec ce geste éditorial.

En fait, si certains des poèmes republiés dans *Coal* ne présentent guère de changement, d'autres en revanche offrent des variantes significatives. Or dans bien des cas, la variante explicite le genre de l'aimée et le lesbianisme de son autrice, comme on peut le voir dans le poème « On a Night of the Full Moon », initialement paru dans *Cables to Rage*. Dans la première strophe, le sujet poétique, identifiable à la poète, exprime son désir, à la fois faim charnelle et soif de connaissance. Les vers de la version *Cables to Rage* « The curve of your body / fits my waiting hand / your flesh warm as sunlight¹¹ » sont modifiés dans *Coal* : « The curve of your waiting body / fits my waiting hand / your breasts warm as sunlight ». En passant du terme neutre « flesh » (« chair ») à la précision anatomique « breasts » (« seins »), Lorde

¹⁰ Voir Alexis De Veaux, *op. cit.*, p. 141.

¹¹ « La courbe de ton corps / se prête à ma main impatiente / la chaleur de ta chair comme un soleil ».

ajoute aussi le gérondif « waiting » dans « The curve of your waiting body », qui trouve son écho au vers suivant « fits my waiting hand » : non seulement la précision anatomique « breasts » clarifie le genre sexuel de l'aimée, mais la variante « your waiting body » affirme aussi la réciprocité du désir qui anime les amantes.

On trouverait bien d'autres exemples comparables dans *Coal*, notamment dans le poème « Bridge through My Window », adressé à celle qui est nommée dès la première version dans *The First Cities* « my sister ». Mais dans la réédition, l'apostrophe « Love » ouvre la strophe :

Love, we are both shorelines
a left country
where time suffices
and the right land
where pearls roll into earth and spring up day¹².

La relation de solidarité et de sororité entre les deux femmes est désormais manifestement amoureuse. En même temps que Lorde explicite son lesbianisme et l'affiche poétiquement en début de strophe, l'apostrophe mise en valeur par le blanc qui la précède et la virgule qui la suit, la mise en page est modifiée, les majuscules supprimées (comme dans l'ensemble du recueil), et le parallélisme souligné entre « left country » et « right land », termes éminemment polysémiques. L'opposition entre deux visions politiques d'un même espace (pays marginalisé ou « sinistré » par le patriarcat vs terre du bon droit) est aussi et en même temps à lire comme alternance entre deux rives, relation d'égalité et d'équivalence dans le respect des différences entre deux « sœurs », deux amantes dissemblables, l'une rive gauche l'autre rive droite. L'amour y est flux et reflux, aller-retour entre les deux rives, les deux femmes, sans hiérarchie ni domination. Et de ce flux jaillit la lumière. Le poème s'achève sur la recherche de la « maison », « home », un terme essentiel et récurrent chez cette poète noire, descendante de populations déportées en esclavage. Dans ce contexte le choix du mot « passage » pour décrire la rencontre des amantes n'est pas anodin, et les images maritimes ne sont pas non plus accidentelles. Il ne s'agit pas seulement de la réappropriation d'un lieu commun associant figure féminine et élément aquatique, mer ou rivière. L'amour lesbien avec la « sœur » de couleur ou non, compagne dans l'amour et la lutte pour les droits, est une nouvelle traversée : « we search the other shore / for some crossing home ». La rencontre amoureuse est traversée vers un chez soi, et ce pays qui répond à celui qui a été perdu, abandonné (« left ») sous la contrainte est aussi celui où l'on peut, pour reprendre les termes de Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*, « Refuser d'être l'Autre, refuser la complicité avec l'homme¹³ » et avec la norme hétérosexuelle, renoncer au statut vassalisant d'« être-pour-les-hommes¹⁴ » et devenir sujet de plein droit. Au cœur du travail poétique et du geste éditorial, la mise en cause de la norme

¹² « Mon amour, nous sommes deux rives / un pays gauche / où le temps ne manque pas / et la terre droite / où les perles roulent au sol et font jaillir le jour. »

¹³ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe I* (1949), éditions Gallimard, « Folio essais », 2010, p.23.

¹⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, op. cit., p. 234-235.

sexuelle et la redéfinition du genre rencontrent les histoires de dominations plurielles, la déportation des Africains vers les Antilles et l'Amérique, l'histoire de l'esclavage, et celle de la domination des femmes par les hommes. Seule la prise en compte de ces données multiples, dans le poème comme dans la vie, permet d'arriver « chez soi ».

Coal donne à voir l'autrice comme amante, comme fille et mère, comme femme qui avorte clandestinement également (c'est le terrible « Hard Love Rock »), comme femme Noire, comme poète. Le corps y est central et renoue parfois avec les constructions archétypales décrites par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* au chapitre « Mythes » : on trouve bien des exemples d'associations de la femme à la mer, à la lune, au serpent, à la terre et à la nature productive. On pourrait lui reprocher « l'analogie a priori entre le (genre) féminin/sexe/nature » dénoncée par Monique Wittig¹⁵ et s'en étonner peut-être. Lorde, elle-même consciente de cette accusation qui lui est faite d' « alimenter le stéréotype » qui attribue à l'homme blanc la rationalité et à la femme le seul domaine de l'intuition, y a d'ailleurs répondu dans un entretien avec Adrienne Rich¹⁶. Toutefois, selon une stratégie de défense partagée par les groupes opprimés, Lorde reprend ces images pour en renverser le sens, comme c'est le cas de l'appellation péjorative de « sorcière », réappropriée collectivement par les féministes et par Lorde dans le poème « Martha ».

Ce travail critique et politique, Lorde le sait et le vit, se réalise par l'exercice de la poésie, par l'expérience de la joie partagée, et la solidarité des luttes. Il relève à la fois de responsabilités individuelles et collectives, comme le montre me semble-t-il le poème « Generation ». Commençant par évoquer une jeunesse lumineuse, celle de jeunes filles brunes rayonnant d'amour et de joie, le poème les montre ensuite pleurant leurs promesses, et se demande enfin comment avertir les jeunes générations, comment leur éviter la trahison, le sacrifice et la soumission à la norme. Le poème initialement paru dans *The First Cities* présente plusieurs variations dans *Coal*. Tout d'abord, et c'est indiscutablement le plus frappant, la pratique hétérosexuelle orale de la version initiale disparaît dans la réédition. Les vers « We were brown free girls / Love singing beneath their skin / Sun in their hair in their eyes / Sun their fortune / The taste of their young boys' manhood / Swelling like birds in their mouths¹⁷ » deviennent dans *Coal* :

We were brown free girls
love singing beneath their skin
sun in our hair in our eyes
sun our fortune
and the wind had made us golden

¹⁵ Monique Wittig, « Le Point de vue particulier » et « La Marque du genre », *La Pensée Straight*, Editions Amsterdam, 2018, p.113 et 137.

¹⁶ Voir « Un entretien : Audre Lorde et Adrienne Rich », *Sister Outsider*, op. cit., p.108-109.

¹⁷ « Nous étions des jeunes filles brunes et libres / L'amour leur chantant sous la peau / Le soleil dans les cheveux dans les yeux / Le soleil leur chance / Le goût du sexe des jeunes hommes / Gonflant comme des oiseaux dans leurs bouches. »

made us gay¹⁸.

Le choix de l'adjectif « gay », en lieu et place de la mention du sexe oral avec les jeunes hommes, est particulièrement signifiant. Non seulement la plénitude n'est plus associée à une relation hétérosexuelle, mais encore la polysémie du mot nouveau « gay » (« gaie / gay »), mis en valeur à la chute de la strophe, ouvre le champ à une interprétation homosexuelle. Le blanc qui suit permet toutes les rêveries. Par la même occasion, l'intervention de la quatrième personne, par exemple à la strophe suivante dans le vers « But who comes back from our latched cities of falsehood », au lieu de « the latched cities of falsehood », souligne l'implication de la locutrice et poète dans une communauté politique large, et sa coresponsabilité vis-à-vis des jeunes générations, à propos des erreurs commises, des promesses non tenues, de la soumission à des conventions mensongères. Le choix du présent, la récurrence du « now » et les changements syntaxiques des vers suivants soulignent à quel point la transmission des savoirs est une question contemporaine, non seulement du moment de l'énonciation mais aussi de sa réception par la lecture :

But who comes back from our latched cities of falsehood
to warn them that the road to nowhere
is slippery with our blood to warn them
they need not drink the river to get home
since we have purchased bridges
with our mothers' bloody gold¹⁹

Avec la disparition du discours rapporté au style direct au profit du discours indirect, le message à destination des jeunes générations n'est plus donné textuellement par le poème. Il est au contraire à construire, toujours et encore, et Lorde implique ainsi la responsabilité des lectrices, voire des lecteurs, nous apostrophant ici et maintenant sur notre rôle de transmission, notre capacité d'examen critique vis-à-vis des normes, et notamment des normes de genre. La suppression de la mention de pratiques hétéronormées dans un poème qui examine la responsabilité collective vis-à-vis des jeunes générations, notamment dans la transmission

¹⁸ « Nous étions jeunes brunes et libres / l'amour nous chantait sous la peau / le soleil dans les cheveux dans les yeux / le soleil notre chance / et le vent nous avait couvertes d'or / et rendues gaies. »

¹⁹ « Mais qui revient de nos villes bouclées et fausses / les avertir que la route vers nulle part / glisse de notre sang / les avertir / qu'on peut rentrer à la maison sans boire le fleuve / puisque nous avons acheté des ponts / avec l'or du sang de nos mères ».

d'une norme comparée au bas du poème à un carnage²⁰, est exemplaire de la conscience critique d'une poète chez qui le geste éditorial se joint au discours²¹.

Le changement de titre du poème de deuil « If You Come Softly » est un autre exemple du geste éditorial accompli dans *Coal*. Paru initialement dans *The First Cities*, où il est positionné après « Father, the Year is Fallen » adressé au père mort, le poème est repris à l'identique pour sa réédition, mais sous le titre « Memorial I ». Dans le nouveau recueil, « Memorial I » précède immédiatement « Memorial II », adressé à Genevieve, jeune camarade noire et premier amour d'Audre Lorde, qui s'est suicidée alors qu'elles étaient encore au lycée. Le genre de la disparue de « If You Come Softly », jusqu'alors indéfini, devient clair dans le poème retitré « Memorial I » et le poème de deuil se lit aussi comme poème érotique et lesbien. « If you come as lightly / as the threading dew / I shall take you gladly / nor ask more of you » : la morte qui revient dans la songerie du sujet lyrique est aussi l'aimée qui jouit dans l'étreinte. Ainsi le changement de titre de « If You Come Softly » en « Memorial I » et la réorganisation de l'ordre des poèmes dans *Coal* modifient non seulement le sens du poème, mais redéfinissent aussi le sens du recueil *The First Cities*. Avec *Coal*, Lorde relit *The First Cities*, et donne la clé de la lacune sur laquelle s'ouvrait ce premier recueil, cet étonnant « Memorial II » précédé d'aucun « Memorial I ». Ce mystère désormais dévoilé est donné à comprendre comme une forme de censure à l'œuvre dans *The First Cities*. Par ce geste éditorial, Lorde construit ici explicitement une figure auctoriale : celle d'une poète toujours déjà lesbienne, mais qui passe d'un lesbianisme censuré, voilé dans *The First Cities*, à un lesbianisme affiché, manifesté dans *Coal*.

GENRE, LANGUE ET TRADUCTION

Pour Beauvoir, le 'sujet' dans l'analytique existentielle de la misogynie est toujours déjà masculin, assimilé de manière abusive à l'universel, se différenciant d'un 'Autre' féminin extérieur aux normes universelles de la personne, désespérément 'singulier', incarné, condamné à l'immanence. [...] sa position comporte aussi une critique fondamentale de ce caractère désincarné du sujet épistémologique masculin abstrait. Ce sujet est abstrait dans

²⁰ « How the young are tempted and betrayed / into slaughter or conformity / is a turn of the mirror / time's question only. » (« Comment on tente les jeunes, comment on les trahit / jusqu'au carnage ou à la norme / c'est un effet de miroir / simple question du temps. »)

²¹ Comme souvent, la langue de Lorde est ambiguë. Et l'on pourrait voir dans les vers « The taste of their young boys' manhood / Swelling like birds in their mouths » un dispositif complexe. En effet, dans la strophe, les 4 autres occurrences du déterminant possessif « their » désignent des caractéristiques des jeunes filles : leur peau, leurs yeux, leur chance, leurs bouches. On peut se demander si, pris dans cette série, « their young boys' manhood » ne tend pas aussi à désigner l'une de leurs caractéristiques. Auquel cas, il faudrait y voir la virilité, comparable à celle de jeunes garçons, gonflant les bouches des jeunes filles, c'est-à-dire peut-être leurs paroles et leurs mots : une assurance « virile » chez ces jeunes filles. Ce serait donc, dès la première version du poème, une forme de déconstruction des normes de genre. Une telle lecture est possible. Mais elle ne saurait exclure l'autre lecture et l'allusion à des pratiques hétérosexuelles orales. Si une telle ambiguïté est à l'œuvre dans la première version de ces vers, la « virilité » des filles en partie voilée (censurée ? visible aux lectrices et lecteurs avertis seulement ?) sous l'allusion aux pratiques hétérosexuelles, ce qui est certain c'est que Lorde est intervenue dans la réédition pour clarifier et supprimer toute présence de garçon, au profit des seules jeunes filles gaies ou gays.

la mesure où il nie l'incarnation qui le marque socialement, et projette cette incarnation déniée et dénigrée sur la sphère féminine, assignant le corps au féminin. Cette association entre le corps et le féminin est prise dans des rapports magiques de réciprocité par quoi le féminin finit par se réduire à son corps, et le corps masculin, totalement nié, devient paradoxalement l'instrument incorporel d'une liberté prétendument absolue²².

La critique du sujet universel abstrait identifié dans la langue à un sujet masculin, formulée par Simone de Beauvoir et relayée par Judith Butler, est partagée par Lorde, ce dont sa poésie témoigne. Dans « To a Girl Who Knew What Side Her Bread Was Buttered On », c'est sur le pronom masculin que s'ouvre le poème : « He, through the eyes of the first marauder, / Saw her, catch of bright thunder [...] ». Le sujet masculin, qui pensait pouvoir s'appropriier la fille comme un trophée et l'obliger à abandonner la terre et les morts rencontre alors la résistance de la fille. Armée de son seul sourire, celle-ci nourrit les morts qui piétinent l'homme dans la terre et vraisemblablement l'y métamorphosent en mort à son tour. Ce poème aux allures de charme et de conte soustrait au sujet masculin son agentivité, sa vertu, pour l'accorder à la fille et aux morts, ses gardiens : ce sont eux qui triomphent et renversent le schéma archaïque qui voue la femme à la terre, à la matière passive, l'homme à l'esprit, à la raison, à l'action. L'homme ici retourne à la terre et à son destin de chair.

Qui plus est, dans la deuxième version du poème, le point de vue masculin cesse d'être un point de vue universel. La fille n'est plus « catch of bright thunder » mais « his catch of bright thunder ». Les formules impersonnelles du type « There was little time to wonder » qui pouvaient recouvrir le point de vue masculin sous le mirage de l'universalité dans la première version sont remplacées par un pronom personnel masculin (« and he had little time to wonder »). Dans la version de *Coal*, ces variantes situent le point de vue masculin comme un point de vue particulier, duquel le sujet poétique et ses lecteurs et lectrices peuvent désormais se distancier.

Si la réédition du poème montre la conscience aiguë des questions linguistiques de genre chez Lorde, la traduction pose d'autres difficultés. Dans une langue très genrée comme le français, où le masculin « l'emporte » encore (pour combien de temps ?) grammaticalement, comme nous l'avons entendu à l'école, et où le masculin est assimilé à l'universel, la question se pose de la capacité du *je*, lorsqu'il porte la marque du féminin, ou des noms lorsqu'ils ont un genre féminin, à porter une expérience universelle. Pour l'équipe de traduction du CTEL, la traduction du genre a été matière à discussion, en particulier quand le genre n'était pas marqué grammaticalement dans le poème d'origine, comme dans « Second Spring ». Dans ce poème toutefois, l'association du « nous » à la nature productive, le choix du terme « dominions » invitent à la lecture d'une expérience féminine : celle de femmes qui vivent dans des espaces politiquement dominés par les hommes, et qui, dans ces espaces qui ne leur appartiennent pas,

²² Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], traduit par Cynthia Kraus, La Découverte / Poche, 2006, p. 76.

ont néanmoins aimé passionnément, ont donné naissance à leurs enfants, ont vu leurs passions se flétrir, la douleur remplacer la joie, elles qui se trouvent désormais non seulement privées de lieu mais encore de temps, ne sachant plus que faire des élans du printemps, elles qui ne sauraient redevenir fleurs après avoir donné leurs fruits, dans des territoires où elles ne sont considérées femmes par les hommes qu'à condition d'être jeunes filles en fleurs. Ainsi, en l'absence de marque grammaticale de genre, le sujet du poème « nous » est à la fois féminin et universel. A la traduction, il est difficile d'éviter le choix d'un genre grammatical, notamment pour les adjectifs, sauf à se contorsionner au risque de défigurer le poème. Or, en choisissant de traduire « alone » par « seuls », nous avons le sentiment de trahir l'expérience implicitement féminine du poème. Et en traduisant « alone » par « seules », nous faisons face à un obstacle historique. Car dans la langue structurée par des siècles de domination masculine, comme l'a montré Beauvoir, « l'homme représente à la fois le positif et le neutre au point qu'on dit en français « les hommes » pour désigner les êtres humains, le sens singulier du mot « vir » s'étant assimilé au sens général du mot « homo ». La femme apparaît comme le négatif si bien que toute détermination lui est imputée comme limitation, sans réciprocité²³ ». Traduire au féminin, c'est donc prendre le risque d'une limitation de l'expérience décrite par le poème.

De la même façon, les marques linguistiques du poème « Pirouette » n'indiquent pas qu'il s'agisse d'un dialogue amoureux entre femmes. Mais la connaissance de la biographie de l'autrice, la récurrence du mot « home » (dans le vers final « I am come home ») dont nous avons parlé plus haut, l'ensemble du contexte et du cotexte suggère que les locutrices sont des femmes. Comment dès lors traduire la réponse faite à la question de son origine par une des locutrices « A land where all lovers are mute » ? Alors que « lovers » n'est pas marqué en genre en anglais, quelle stratégie adopter dans la traduction ? Faut-il « supprimer le genre (en tant que catégorie de sexe) de la langue », comme le suggère Monique Wittig dans son essai *La Marque du genre* ? Mais c'est une décision « qui demande un consensus » et « ce type de changement de forme n'est pas à la portée d'un écrivain particulier²⁴ ». Faut-il recourir à des formes inclusives, comme l'a fait Magali C. Calise pour la traduction des essais de Lorde, et des fragments de poèmes qui y sont inclus dans *Sister Outsider*²⁵ ? Expérimenter le genre neutre, dont Alpheratz recense les variantes linguistiques possibles ? Ou bien traduire résolument au féminin en partant du principe que l'appropriation de l'universel par le masculin n'est pas définitive ? Si nous avons parfois opté pour l'option du détour, traduisant « A land where all lovers are mute » par « Une terre où les amours sont muettes », le plus souvent, c'est le choix du féminin que nous avons fait, traduisant par exemple « who have suffered autumn as we did, alone » dans « Second Spring » par « nous qui avons souffert l'automne, seules ». Ce choix est motivé par la volonté de contribuer à changer l'usage, en exprimant l'universel sous deux genres grammaticaux, à la façon dont Jacques Rancière alterne « spectateurs » et « spectatrices », « il »

²³ Simone de Beauvoir, « Introduction » à *Le Deuxième Sexe*, tome I, *op. cit.*, p.16.

²⁴ Monique Wittig, *Ibid.*, p. 143.

²⁵ Elle traduit ainsi un fragment de « School Note » : « car pour les assiégé-e-s / il n'existe aucun endroit / qui ne puisse pas être / une terre d'accueil / ni aucun endroit / qui le soit », *Sister Outsider*, *op. cit.*, p. 80.

et « elle » pour désigner une catégorie mixte²⁶. Ce choix ne résout toutefois pas la question du genre neutre, et contribue peut-être au renforcement des catégories de genre au lieu de les abolir. Il n'est certainement pas exempt d'incertitude.

Dans la poésie de Lorde, comme dans ses essais et conférences, l'appartenance au genre « femme » est à la fois affirmée et redéfinie. Si elle se réapproprie des topoï féminins, c'est pour en déplacer les significations : la sexualité est savoir, l'érotisme, en donnant accès à la joie partagée, est outil de puissance et de souveraineté. Sans cesse, Lorde insiste sur le fait que la différence sexuée, en tant qu'élément de l'identité, n'éclipse pas les autres différences, comme l'orientation sexuelle, et s'articule à des histoires plurielles de domination ethnique et sociale. Par sa poésie, ses performances publiques, ses gestes éditoriaux, elle manifeste les autres critères d'identité que sont son lesbianisme et sa couleur. L'amour des femmes, la solidarité des luttes, et la lucidité conquise dans l'exercice de la poésie dotent les femmes d'une capacité à lutter contre la maladie et les dominations mortifères, à reconquérir un « chez soi » perdu. Si le terme de « survie » est si fréquent dans ses essais, c'est que la lutte est aigre. L'histoire de la publication des poèmes témoigne des obstacles affrontés par Lorde, censure, invisibilité, autocensure, et des stratégies individuelles et collectives, nombreuses, plurielles, nécessaires à leur dépassement. Leur réédition peut être lue comme l'histoire d'un dévoilement : Lorde s'y construit une figure auctoriale, celle d'une autrice noire qui passe d'un lesbianisme voilé à un lesbianisme manifeste. La résistance individuelle de Lorde, la conscience de sa responsabilité et son inscription constante (et pourtant critique) dans des actions collectives sont pour nous toutes des exemples stimulants et des sources de réflexion. L'originalité et la vitalité de ses images, combinées à une langue et une syntaxe volontairement polysémiques, sa conscience aiguë des questions linguistiques liées au genre sont aussi un défi à la traduction, posant, nécessairement, la question de la traduction du genre d'une langue à l'autre, et de la relation entre genre grammatical et universalité. La question une fois posée, elle se repose à chaque situation d'énonciation, y compris pour la rédaction d'un article scientifique. Sans doute est-il utile d'explorer des stratégies différentes afin de déconstruire l'assimilation exclusive de l'universel au masculin, et le renversement humoristique est un outil critique possible : l'homme n'est-il pas une femme comme les autres ? Ce qui est certain, c'est que la traduction de la poésie de Lorde en français engage nécessairement une réflexion sur la place du genre dans la langue et sur nos propres usages linguistiques.

²⁶ Voir par exemple Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008.