



2 Le billet de Constantin Pricop

3 Simple poème

Un mot volatile
de Raynaldo Pierre Louis

4 Poètes de service

Mariacristina Natalia Bertoli
Guillaume Siaudeau

8 Illustrations

Les uns contre les autres
par François Oudin

10 Moment critique

Une muse à soi
par Mariacristina Natalia Bertoli

18 Atelier de traduction

Donna Hilbert
Waldo Motta
Anne sexton
Maria José Limeira
Líria Porto
Ademar Ribeiro

25 Sens dessus dessous

Monsieur de la Palisse

26 Poètes du monde

Georges Perros

Couvertures : Gonflées à bloc/spirales - *Jean-Claude Bouchard*

PAPIER OU NUMÉRIQUE

On est en train de changer le support de l'écriture. On renonce de plus en plus au papier pour la transmission électronique de l'écriture. Les supports des œuvres littéraires changent donc aussi.

Depuis quelques années déjà un débat a lieu dans les media. C'est normal que ceux qui sont impliqués dans la vie littéraire s'interrogent aussi sur les conséquences d'un tel changement. Y-a-t-il une liaison essentielle entre l'échange du support qui porte et conserve l'œuvre, et la substance intime de celle-ci? Autrement dit, le fait qu'une œuvre littéraire est publiée sur papier ou dans un fichier numérique change-t-il la nature de l'œuvre...?

Une réponse superficielle dirait tout de suite que oui. L'écran du ordinateur n'est pas la même chose que le livre papier. Même le kindle, qui veut imiter de plus près le papier, n'a rien à voir avec le livre... cellulose....

Ces choses étant dites, une observation s'impose. La discussion est déjà longue, les adversaires invoquent les mêmes arguments et la situation s'alimente d'elle-même, sans des éclairages nécessaires. Le livre numérique s'impose, pas si rapidement mais sa réalité ne peut pas être ignorée. Dans ce moment, on a deux sortes de supports pour la littérature: le traditionnel, en cellulose, l'actuel, en numérique... Et la confrontation entre les partisans de l'un ou de l'autre devient plutôt... sentimentaliste : on discute comment les livres papier restent dans notre vie comme objets-souvenirs, comment on peut... sentir le papier sous les papilles des doigts, comment l'odeur de la cellulose accompagne la lecture, etc.

Bon, mais tout ça n'a rien à faire avec la question! Ça ne dit rien sur la structure du roman ou du poème. En fin de compte l'écrivain n'écrit pas pour que quelqu'un sente le papier du livre sous les doigts, son odeur etc. L'œuvre littéraire est autre chose. A vrai dire les œuvres littéraires n'ont rien à faire avec le matériel du support. La littérature est elle-même une chose virtuelle, immatérielle, l'œuvre est ce qu'on imagine en interprétant les signes marqués sur du papier ou sur un autre

matériel. L'essence de l'œuvre de fiction est en fin du compte un acte d'imagination – c'est pourquoi chacun a sa propre œuvre – grâce à sa propre sensibilité et éducation – et pas à cause du fait qu'elle est écrite sur papier ou sur un écran...

Bien sûr, si on veut rester dans l'anecdotique on peut invoquer aussi d'autres changements historiques. Autrefois on écrivait sur du granit. Ce n'est pas possible de s'imaginer un roman écrit sur des dalles... On a écrit aussi sur du papyrus – très fragile et manié sous la forme des rouleaux. Il ne faut pas oublier aussi les parchemins – des animaux sacrifiés pour donner de la matière première aux scribeurs, qui ont favorisé le raclage du vieux écrit pour le couvrir de mots encore une fois. Eux aussi étant conservés dans des rouleaux. Le livre actuel, le volumen est employé plus tard. Mais tous ces changements ont défini les conditions de circulation des œuvres – pas l'œuvre en son essence.

Ce que changea l'introduction du numérique c'est l'essence de la vie littéraire, la diffusion des livres, les droits d'auteurs et tout ce qui découle de là. Dans cette direction les modifications seront fortes et profondes. Je ne veux pas parler en plus de la signification d'élargissement du champ culturel par l'introduction d'internet. Par ce biais – le monde littéraire – on peut s'attendre à des changements de la substance de l'œuvre littéraire. C'est une sagace interprétation de l'influence des échanges sociaux sur la littérature faite par Pavel Medvedev de l'école de Bakhtine. Dans ce sens on peut s'attendre à des modifications réelles. Mais c'est hasardeux de faire des prévisions. Macluhan a prévu que la société future sera conduite par l'oralité – grâce à l'audience de la télévision et de la radio. Mais l'internet a fait une grande place à l'écrit aussi... On va voir...

Constantin Pricop

UN MOT VOLATILE

Le sang du noir s'enfuit dans le vide,
 Voici l'aurore, la mort est morte !
 L'aube ouvre ses ailes bien grandes
 Et m'emporte sur ses ailes au-delà de l'éther.
 Je me plonge dans une lecture intense,
 Je passe feuille par feuille les pages de la Bible,
 Je cherche un mot sonore que je déteste,
 Je lis les fables d'Esopé, je lis les livres d'Homère,
 Je reprends la Bible, je lis tous les chapitres de l'Apocalypse,
 Je cherche un mot inexistant que je déprécie,
 Il est parti dans le monde invisible, le monde des morts,
 Je continue ma lecture, je cherche ce mot,
 Je feuillette Ainsi parla l'oncle, Bois d'ébène,
 Les Fantoques, je passe les pages des dix hommes noirs,
 Je cherche un mot, je lis les Contemplations, les Châtiments,
 Les fleurs du mal, Une saison en Enfer ; Je suis en quête d'un mot,
 Ce mot s'enfuit, loin de mon cœur et de mon âme,
 Il est parti dans le pays des fantômes, je continue
 Ma lecture, je passe toutes les pages de mon dictionnaire géant,
 Je lis toute la Bibliothèque Municipale de Roussan Camille,
 Je feuillette, je passe, je passe, je cherche un mot fugitif,
 Je ne vois point le vestige du mot, le mot est en cendre,
 Il est parti à des lieues sans mesure, il n'existe pas, ce mot est volatile,
 Ce mot est parti dans l'ombre du vide,
 Le mot s'est évadé de tous les bouquins,
 Le mot prend sa fugue. Voila ! Qui ose me dire ce mot ?

Raynaldo Pierre Louis

Mariacristina Natalia Bertoli est une picaresque anti-héroïne qui sans cesse voyage tout autour de l'Europe et au-delà. Ses essais, traductions, chroniques et nouvelles ont été publiés en France, Italie, Espagne, Suisse et Grande Bretagne. un recueil de ses poèmes essentiellement publiés aux USA, est en cours de traduction en Français par Pierre Lamarque pour La page blanche.

NEVER TOO YOUNG FOR A GOOD RETIREMENT PLAN

He leans out of the deck overlooking the auditorium
with the self-confidence of an experienced captain
who's been braving a flood of students for the thousandth time.
He's aware that all the people here
stand in awe of his damn talent.
And he knows all too well how good he looks
when he speaks ex cathedra – an infallible Jewish Pope
with the subtle charisma of a politician
and the enticing look of a womanizer.
God, he's gorgeous in that purple silk tie.
I believe I have never seen so fine a scholar before.
As I let my imagination run away with me,
the girl sitting next to me suddenly elbows me in the ribs.
"Hey – she tells me. Did you know he was SO hot?"
I cannot help giggling.
I happen to know her: she had always looked
very serious before this unexpected comment –
almost puritanical.
And then, she is so very young:
a sophomore, if I remember correctly.
I gently make fun of her by saying:
"Darling, do you know that he could be your grandfather?"
She looks pensive for awhile before replying:
"Do you know that if all grandfathers look like him
I am going to move to a fucking home?"

PRENATAL LITTLE DEATH

Watch the warm water run
and the foam puff up
in big loaves of pandesal.
Sip your sweet Yarden slowly,
as you dip your toes
in the steaming spume.
Let your fingers linger
on the texture of the thick pages
of the hardcover he gave you.
Don't you worry now.
You still have time before drowning
in the billows of the insomniac bed.
Just surrender to the cuddle
of this porcelain womb.
You'll soon be born and die again.

JAMAIS TROP JEUNE POUR BIEN PRÉPARER SA RETRAITE

Il se penche par-dessus l'estrade qui domine la salle
avec l'assurance d'un capitaine au long cours
bravant le flot des étudiants pour la millième fois.
Il est conscient que tous ces gens
sont impressionnés par son sacré talent.
Et il sait trop comme ça lui va bien
de parler ex-cathedra. L'infailibilité papale
plus un subtil charisme de politicien
et le look séduisant d'un coureur de jupons.
Diable, l'homme est chic en cravate de soie pourpre.
Je crois bien n'avoir jamais vu un lettré aussi élégant.
Pendant que je lâche la bride à mon imagination,
la fille assise à côté de moi m'envoie soudain son coude dans les côtes.
"Hé - me dit-elle, saviez-vous qu'il était si chaud ?
Je ne peux retenir un fou rire.
Cette fille, je la connaissais comme une personne
très sérieuse - avant ce commentaire inattendu -,
presque puritaine.
Et puis, elle est vraiment jeune:
étudiante en deuxième année, si je me souviens bien.
Je me moque gentiment d'elle en disant:
"Ma chère, savez-vous qu'il pourrait être votre grand-père?"
Elle reste pensive un moment avant de répliquer:
"Savez-vous que si tous les grand-pères lui ressemblent
I am going to move to a fucking home?"

LA PETITE MORT PRÉNATALE

Observe la course de l'eau chaude
et la mousse soulevée en de gros pains de sel.
Sirote lentement ton doux Yarden,
tandis que tu plonges tes orteils
dans l'écume fumante.
Laisse tes doigts s'attarder sur la texture des pages épaisses
du livre à couverture dure qu'il t'a donné.
Ne t'inquiète pas maintenant.
Tu as toujours le temps avant la noyade
dans les lames du lit insomnieux.
Livre-toi juste à la caresse
de cet utérus de porcelaine.
Tu vas bientôt naître et mourir encore.

BELLS RINGING IN TURKU

For Gerry, if he wants it to be

You might want to know it's one in the morning,
And church bells are ringing in Turku.
It's the heart of the winter,
And Turku is covered with snow.
I am sitting by the window,
Letting Turku make a fool of me.
He is a Finnish prince spellbinding me
With strange and winning inflections.
You might want to know he says the Moon is a pastry chef
Who is frosting the pond in the garden down there.
My Prince seems to be right:
I could mistake it for an iced cake, and take a bite.
As I wonder how it might taste like,
A strange noise shuts up his silvery bells.
Prince Turku's courtship has been interrupted
By a toad that croaks to the moon.
You might want to know what I'm thinking of now:
Turku is an imaginary garden with real toads in it.
I sometimes dream of such Princes and gardens overnight,
But in the morning I am happy to wake up to reality.
I'll spend the rest of the night
Listening to the toad's extravagant song.
Some people will say it sounds earthy,
Some other may say it sounds weird.
But as I listen to the toad singing to the Moon,
I see he, too, is wooing his own Princess –
You might want to know that his humble song
To me sounds more heartfelt than Turku's sweet talk.

Accepted for publication in Pearl (to appear in winter 2011)

ON HEARING ITALIAN SPOKEN IN A CAFETERIA

For Rosemary Cappello

No matter how low,
how whispered
its susurrations may be –
it always is crystal-clear to me,
and I can gaze in it
like a seeress foretelling
undecipherable messages.
That rolled R that sounds like
a crackling of scattered Murano beads
an unwary foot is treading on.
The subtle hiss of the S that makes
me dream of the strewn leaves
of Sybil's vaticinations.
And the muffled sound of the shy GL,
as impalpable as haze wrapping
the plains in the winter
like tarpaulin sliding snowflakes off
of cypresses and bare grapevines.
Someone drops the word castagna
within my earreach: I pick this
valuable so carelessly thrown away
to let the scent of my father's roast chestnuts
tickle my numbed nostrils.
Nothing will ever be to me
more precious than these
Hesperian golden fruits –
these words that ripen
in the mountain-walled garden
where my own roots have grown.

CLOCHES QUI SONNENT À TURKU

Pour Gerry, s'il veut bien qu'il en soit ainsi

Tu pourrais vouloir savoir s'il est une heure du matin,
Et les cloches des églises sonnent à Turku.
C'est le cœur de l'hiver et Turku est recouvert de neige.
Je m'assieds à la fenêtre,
Laissant Turku me rendre folle.
C'est un prince finlandais qui me fascine
Par son étrange accent vainqueur.
Tu pourrais vouloir savoir s'il dit que la lune est un chef pâtissier
Qui givre l'étang dans le jardin d'en bas.
Mon prince semble avoir raison :
Je pourrais le confondre avec un gâteau glacé,
En prendre une bouchée.
Comme je me demande quel goût elle pourrait avoir,
Un bruit étrange fait taire les cloches argentines.
La cour du prince Turku a été interrompue
Par un crapaud qui coasse à la lune.
Tu pourrais vouloir savoir ce que je pense maintenant :
Turku est un jardin imaginaire avec de vrais crapauds dedans.
Je rêve parfois de tels princes et jardins nocturnes,
Mais le matin je suis heureuse de revenir à la réalité.
Je passerais le reste de la nuit
À écouter la chanson extravagante du crapaud.
Certains diront qu'elle semble terreuse,
D'autres remarqueront qu'elle sonne drôlement.
Mais comme j'écoute le crapaud chantant à la lune,
Je le vois, lui aussi, courtiser sa propre princesse –
Tu pourrais vouloir savoir si sa chanson humble
Sonne plus sincère en moi que l'entretien doux de Turku.

EN ENTENDANT PARLER ITALIEN DANS UNE CAFÉTÉRIA

Pour Rosemary Cappello

Peu importe combien grave,
combien chuchotée
sa susurrations peut être –
elle est toujours cristalline pour moi,
et je peux voir en elle
comme une prophétesse prédisant
d'indéchiffrables messages.
Ce R si roulé qu'il retentit
comme un crépitements de perles de Murano éparpillées
un pied négligé marche dessus.
Subtil sifflement du S qui me fait
songer aux feuilles dispersées
des vaticinations de la Sibylle.
Et le bruit insonorisé du timide GL,
aussi impalpable que l'emballage de brume
de plaines en hiver,
glissement de flocons sur la bâche
cypres et vignes nues au loin.
Quelqu'un laisse tomber le mot castagna
à portée de mes oreilles : Je ramasse cet objet
de valeur si négligemment jeté
pour laisser le parfum des marrons grillés de mon père
chatouiller mes narines engourdies.
Rien ne sera pour moi jamais
plus précieux que ces derniers
fruits d'or des Hespérides –
ces mots qui mûrissent dans le jardin muré de montagne
où mes propres racines ont poussé.

TANGERINE-HEARTED LOVER

for Giorgio

I don't even need to look at him
to know he's stealing a glance at me.
And there's no way I can hide it.
He can recognize those revealing
sparkles in my eyes that betray
how much I love what I am reading.
Certainly he has known for a long time
now that every time I love a poem,
for at least one single moment
I also hopelessly fall in love
with its author – oblivious for an instant
of him and the whole world around me –
and he's afraid I may give all of my heart away,
segment by segment, leaving
none for the one who loves me back.
That I deserve his love,
(silent and reserved, like he is)
I've always doubted.
That there will always be
some segment left for him
to squeeze and bite into
until my heart bleeds
from sweetly painful bliss,
this I know for sure.

THE WORD THROUGH YOUR EYES

for Jacques Prévert and the dreamy wor(l)ds of his poems

If you were a pair of lenses,
I would wear you all the time.
The world wouldn't look the same –
on this surely I can swear.
Words would be crystal prisms
refracting transparency into
multicolored shades of meaning.
The Moon would be different –
its halo wouldn't project any shadows,
only silver my skin with stardust light.
The frosted river asleep in its bed
would glitter and glisten like a giant
Prince Rupert's Drop tempered
by some fairy-tale glassblower.
You would fool me with one
of your stories then, and tell me
you met him once, yes, he lived
in the pot of gold at the end of a rainbow
you once happened to see beyond the sea.
I would smile and pretend to believe you,
for the world seen through your eyes
is exactly like you: disarmingly pure,
and too incredibly good to be true.

L'AMOUREUSE COEUR DE MANDARINE

pour Giorgio

Je n'ai même pas besoin d'un coup d'oeil
pour savoir qu'il me vole un regard.
Et pour moi pas moyen de le cacher.
Il peut identifier l'éclat qui trahit
dans le miroir de mes yeux
combien j'aime ce que je lis.
Certainement il sait depuis longtemps maintenant
que chaque fois que j'aime une poésie,
pour au moins un seul moment
je tombe aussi amoureuse désespérément
de son auteur - inconsciente pendant un instant
de lui et du monde entier autour de moi -
et il a peur que je ne gaspille mon coeur,
quartier par quartier, ne laissant
rien à la personne qui m'aime en retour.
Que je puisse mériter son amour,
(silencieux et réservé, comme il est)
j'en ai toujours douté.
Que là sera toujours
quelque quartier de côté pour lui
pour qu'il serre et morde dedans
jusqu'à ce que mon coeur saigne
de bonheur gentiment douloureux,
ceci je le sais à coup sûr.

LE MONDE PAR TES YEUX

pour Jacques Prévert et les mots (mondes) de rêve de ses poésies

Si tu étais une paire de lentilles,
Je te porterais tout le temps.
Le monde ne paraîtrait pas le même -
c'est sûr que je peux le jurer.
Les mots seraient des prismes de cristal
réfractant la transparence multicolore
des nuances de signification.
La lune serait différente -
son halo ne projetterait guère d'ombres,
argentant seulement ma peau de lumières de vie en rose.
Le fleuve gelé endormi dans son lit
miroiterait et scintillerait comme une larme
géante du prince Rupert gâchée
par un souffleur de verre de conte de fées.
Tu me duperais avec une de tes histoires
alors, dis-moi
l'as-tu rencontré par le passé, oui, il vivait
dans le pot d'or à l'extrémité d'un arc-en-ciel,
tu l'avais jadis aperçu au delà de la mer.
Je sourirais et feindrais de te croire,
car le monde vu par tes yeux
est exactement comme toi : d'une pureté désarmante,
et trop incroyablement bon pour être vrai.

Mariacristina Natalia Bertoli

LE PONT DE BAVE

Il y a un fossé
entre les lèvres
de ce type
mal fringué
mal rasé
mal léché
et celles de cette fille
prête à tout
pour faire vibrer
les volants de sa robe
Il y a un énorme fossé
qu'il aimerait traverser
sur un pont de bave
pour voir si sa bouche
a un goût
de fraises des bois

LES ENDROITS PRIVILÉGIÉS

Des endroits
comme celui-ci
il n'y en a pas des milliers
tu sais
ils se comptent sur
les doigts d'une main
Ces endroits où
on se sent bien
on existe vraiment
comme par exemple
au bord de la falaise
près de la décharge publique
ou même encore
au fond de tes yeux

MINUSCULE CHAT GLOUTON

Elle a trouvé
un petit chat
tout rachitique
avec juste
un peu d'os
un peu de chair
un peu de poils
un chat minuscule
mais assez glouton
pour grignoter
petit à petit
l'amour qu'elle avait
jusque là
pour son petit copain

TOI ET LES ARBRES

Il ne pourrait bien rester
plus que
toi et les arbres
puis une fleur ou deux
à la limite
et trois ou quatre
animaux sauvages
mais surtout
toi et les arbres
les archétypes
de ma quiétude

Tout ce qu'il y a autour
pourrait bien
foutre le camp
sauf une poignée de nuages
à la rigueur
et quelques brindilles
par-ci par-là
mais surtout toi et les arbres
leurs cheveux verts
près de ton corps éclos

Il ne pourrait bien rester
plus que
toi et les arbres
ou des posters de vous
partout dans la maison
je resterais
le plus heureux
des hommes tristes

Guillaume Siaudeau



SE SERRER LES UNS
CONTRE LES AUTR
ES SE SENTIR PROC
HES S'AIMER SE DE
SIRERS' TREINDRE
SE PRENDRE SE DET
ESTERS' UNIR SE HA
IRS' ENTRAIDER ET
RE DEPENDANT IND
E PENDANT LIBRE E
SCLAVE GRAND GR
OS PETIT NOIR BLA
NC JAUNE ROUGE M
ARRONSE MOUVER
S' ADMIRER ET REN
E PASE TREVIVANT
ENSEMBLE SOLIDA
IRE S'UNISOLITAIRE

Bertoli, Mariacristina Natalia. «Une muse à soi» : Le rapport entre l'Androgynie et la créativité dans Les Quatre filles du Dr March (Little Women).

SPELL : Writing américain women. Ed. T. Austenfeld et A. Soltysik Monnet. Tübingen : Récit Verlag, 2009:63 - 81 de Gunter. (Version modifiée).

ANDROGYNIE ET CRÉATIVITÉ ENTRE DIX-NEUVIÈME ET VINGTIÈME SIÈCLES.

Au commencement, il y avait Platon. Dans *Le Banquet* le philosophe grec confie au dramaturge Aristophane la tâche d'illustrer l'origine de l'amour par un conte étiologique : le mythe de l'androgynie. Selon ce conte, la race humaine originelle n'était pas composée d'hommes et de femmes, mais était composée du troisième sexe de l'androgynie, dans lequel les deux autres sexes étaient fusionnés. Ces êtres humains étaient doubles et complets en eux-mêmes et - puisque dans cet état se trouvait la perfection, un jour ils osèrent défier les dieux. En conséquence, Zeus décida de punir leurs *hybris* en les dédoublant en deux moitiés : par la suite, chaque être humain divisé et estropié ainsi serait condamné à aspirer à sa moitié absente pour toujours, se languissant de l'intégrité qu'il avait connue dans les périodes anciennes (22-25). Ce récit peut être considéré comme le point de départ d'une tradition durable en littérature occidentale, qui - après des siècles de négligence et d'oubli - réapparaît entre dix-neuvième et vingtième siècles grâce à l'intérêt manifesté par beaucoup d'auteurs parmi les romantiques et les modernes pour le thème de l'androgynie. En particulier, Samuel Taylor Coleridge a écrit dans ses *Propos de table* qu'« un grand esprit doit être androgynie » (XIV : 190-191) : cette déclaration montre la fertilité androgynie qui caractérise l'esprit de l'auteur, dont les panoplies des mondes et des caractères d'encre jaillissent hors du vide d'une page blanche sans l'aide d'un associé. C'est donc l'effet entre composants mâles et composants femelles qui rend le sujet capable de reproduction sans aucune aide extérieure : exactement comme l'Androgynie, sa perfection demeure en son accomplissement. Le parallèle entre la figure mythique de l'esprit androgynie et l'esprit de l'auteur a été proposé plus tard par un autre écrivain du dix-neuvième-siècle, James Russell Lowell, qui - dans son essai « Rousseau et les Sentimentalistes » - attribue à la créativité particulière des auteurs sentimentaux une nature intrinsèquement androgynie : « Si, comme quelques physiologistes imaginatifs l'ont supposé, il existe un lobe masculin et un lobe féminin du cerveau, il semblerait chez les hommes à tendance sentimentale que la moitié masculine tomba amoureuse et fit son idole de l'autre moitié, admirant et obéissant à tous les jolis caprices de cette folle du logis » (cité dans Stadler 657). Environ soixante ans après, un des personnages éminents du modernisme, Virginia Woolf, développa l'image de rapports sexuels entre les lobes masculins et féminins du cerveau, et la rendit célèbre. Selon Woolf, ces rapports fertilisent l'imagination, de ce fait invitent l'auteur à engendrer la littérature :

«Pourquoi est-ce que j'estime qu'il y a des séparations et des oppositions dans l'esprit, comme il y a des contraintes de causes évidentes sur le corps ? [...]

Certainement, quand j'ai vu le couple monter dans le taxi mon esprit s'est senti comme si, après avoir été divisé, il était revenu en fusion naturelle. [...] L'état normal et confortable c'est quand les deux [les côtés femelle et masculin de l'esprit] vivent en harmonie ensemble, spirituellement coopérants. Si on est un homme, la partie femme du cerveau doit encore avoir de l'effet ; et une femme doit également avoir des rapports avec l'homme en elle. Coleridge a peut-être signifié cela quand il a dit qu'un grand esprit est androgynie. C'est quand cette fusion prend place que l'esprit est entièrement fertilisé et emploie tous ses facultés. Peut-être un esprit qui est purement masculin ne peut pas créer, pas plus qu'un esprit purement féminin, ai-je pensé. » (*Une chambre à soi* 95-97).

Woolf a écrit *Une chambre à soi* (1929) presque en même temps qu'elle écrivait son « androgynie » roman *Orlando* (1928), dont le personnage principal passe par un changement comme magique de son sexe et peut donc éprouver sentiments et sensations des deux sexes. Un état si unique permet à Orlando d'achever son poème « Le chêne » après quarante ans d'écriture compulsive et de corrections - ainsi, l'androgynie est présentée une fois encore comme une source de créativité. Le roman a été conçu comme une fausse biographie, parce que son personnage principal est - contrairement aux normes de base de la biographie aussi bien que du roman réaliste - un caractère ambigu et réduit en fragments inspiré par la liaison de l'auteur avec Vita Sackville¹. Avec ce portrait de Vita, Woolf a visé à donner une description réaliste de la multiplicité de la personnalité de chaque être humain, qui - malgré des normes sociales travaillant dur à la stéréotyper - reste évasive et ne peut jamais sans équivoque être classée par catégories. Cette conviction est souvent exprimée dans le roman par la personne factice du biographe :

«Combien de personnes différentes n'y a-t-il pas - Ciel aidez-nous - toutes trouvant leur place à un moment ou un autre, dans un esprit humain ? Certains indiquent deux mille cinquante-deux [...]. Ces individus dont nous sommes l'accumulation, les uns sur les autres, comme des plats empilés sur la main d'un serveur, ont des attachements ailleurs, des sympathies, des petites constitutions et des droits par eux-mêmes [...], de sorte que l'un viendra seulement s'il pleut, un autre dans une chambre avec des rideaux verts, un autre quand Mme Jones n'est pas là, un autre si vous pouvez promettre un verre de vin - et ainsi de suite ; pour chacun dans sa propre expérience peuvent se multiplier les différents arrangements que ses différents soi ont fait avec soi - et certains sont trop extravagants et ridicules pour être mentionnés dans la copie du tout. » (*Orlando* 293-294).

Ce passage présente l'androgynie non seulement comme un état dans lequel le « sexe est sans connaissance de soi-même » (*Une chambre à soi* 92), mais comme un symbole de l'état entièrement humain dans toutes ses contradictions. La même idée avait été déjà énoncée dans l'essai « *La nouvelle biographie* » (1927), dans lequel Woolf affirme que la personnalité est aussi fragile et à facettes multiples qu'un arc-en-ciel :

¹ Dans un passage de son journal intime datée du 5 octobre 1927, Woolf a laissé entendre pour la première fois l'idée d'écrire une biographie dont le caractère principal serait « Vita : avec seulement un changement d'un sexe à l'autre » (Bell, vol 2: 131). Quatre jours plus tard, dans une lettre à Vita datée du 9 octobre 1927, Woolf se réfère à l'*Orlando* non écrit encore, et revendique : « Il a jailli en moi comment je pourrais révolutionner la biographie en une nuit » (*Lettres*, vol 3:429).

«D'une part il y a la vérité ; de l'autre il y a la personnalité. Et si nous pensons à la vérité en tant que quelque chose ayant la solidité du granit et à la personnalité en tant que quelque chose ayant l'intangibilité de l'arc-en-ciel et si nous réfléchissons au but de la biographie qui est de souder ces deux-là dans un entier sans couture, nous admettons que le problème est raide et nous n'avons pas besoin de nous demander pourquoi les biographes pour la plupart ne l'ont pas résolu» (*Essais* IV : 473).

Quelque vingt ans avant que Virginie Woolf n'ait écrit cet essai en Angleterre, en Suisse Karl Gustav Jung avait formulé une théorie psychanalytique de l'esprit androgyne, et leurs visions de l'androgynie se recouvrent malgré le manque de preuves que Woolf ait lu Jung². Comme pour Woolf, la créativité désinhibée est le résultat de l'effet entre les parties mâles et femelles de l'esprit d'un artiste, ainsi pour Jung la source de toutes les énergies est la réconciliation des principes dichotomiques, représentés par les concepts de l'animus et de l'anima. Sa théorie (qui n'est pas illustrée par un essai, mais reste dispersée et fragmentaire dans son *opéra omnia*) est ainsi récapitulée par le Chanteur de Juin :

Les écrits de Jung sont remplis d'exemples à partir du mythe et de la coutume qui montrent l'importance et l'intérêt d'identifier les qualités des deux sexes en chaque personne. Loin d'être vu comme pathologique, le plein potentiel humain des hommes et des femmes, dans la vue de Jung, pourrait être réalisé seulement par un processus ayant inclus l'identification de l'aspect contrasexuel. [...] L'Androgynie commence par notre identification consciente du potentiel masculin et féminin de chaque individu et est réalisée pendant que nous développons notre capacité d'établir des relations harmonieuses entre ces deux aspects de l'individu (23)³.

Les pensées de Jung et de Woolf n'étaient pas entièrement nouvelles, mais elles sexualisèrent l'idée ancienne de la réconciliation des opposés et l'associèrent au mystère de la créativité. En effet, pour Woolf être créateur signifie être androgyne. Le but de cette étude est de démontrer que quelque soixante ans avant que Woolf ait écrit *Une Chambre à Soi* et *Orlando*, Louisa May Alcott avait déjà fait circuler la même idée (cependant sans formuler d'apport théorique spécifique à ce sujet) dans le caractère véritablement Woolfien de Jo March, qui est dans une certaine mesure l'alter ego d'Alcott et son porte-parole.

LOUISA L'ANDROGYNE ET JO L'ANDROGYNE

Selon Italo Calvino, « un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire » (128). Cette définition s'adapte parfaitement à l'oeuvre de Louisa May Alcott *Little Women* ou *Les Quatre Filles du Dr March*, écrite en 1868 sur demande de Thomas Niles (représentant la maison d'édition des Roberts Brothers), qui l'avait invitée à écrire une histoire pour les filles. La réponse à cette demande a été interprétée dans des perspectives innombrables : comme un récit édifiant pour des filles, comme un Bildungsroman, une réinterprétation intertextuelle du *Voyage du Pèlerin* de Bunyan, une version romancée du victorien « *Journal de Famille* », un roman utopique, et une romance familiale⁴, notamment.

Puisque je veux me concentrer sur le caractère de Jo March et sur son rôle d'alter ego de roman, j'ai lu *Little Women* comme un roman d'initiation en grande partie autobiographique dans lequel l'idée de l'androgynie joue un rôle important.

Dès le début Jo, âgée de quinze ans, décrite comme un garçon manqué, grondée par sa «niminy piminy» petite soeur Amy et avertie par sa soeur plus âgée Meg que - étant une jeune dame - elle devrait relever ses cheveux et adopter des façons distinguées, répond agacée :

« Je n'en suis pas une ! Et si relever mes cheveux m'en fait être une, je les porterai avec deux queues jusqu'à ce que j'aie vingt ans, » pleurnicha Jo, retirant son filet, et secouant sa crinière châtain. « [...] Je ne peux pas dépasser ma déception de ne pas être un garçon, et c'est pire que jamais maintenant, parce que je meurs d'envie d'aller me battre avec papa, et ne peux que rester à la maison et tricoter comme une vieille dame fripée » [...]. « Pauvre Jo, quel dommage ! Mais on n'y peut rien, aussi contentez-vous d'être garçon par le prénom, et de jouer au frère avec nous les filles, » dit Beth, frottant sa tête sur son genou avec une main que tous les vaisselles du monde ne pourraient rendre moins douce à son contact (LW 9).

Les mots de Beth au sujet de Jo jouant un rôle masculin avec ses soeurs préfigurent son rôle dans la pièce que Jo a écrite, « *La malédiction de la sorcière* », dans laquelle elle doit jouer à la fois le bandit Hugo et Roderigo l'amoureux d'Amy-Zara. Ainsi, du commencement du roman à sa « reddition » à l'amour du professeur Bhaer, le comportement de Jo la place en dehors des normes de la féminité, et la caractérise de ce fait comme androgyne.

² Bien que Woolf pourrait ne pas avoir lu Jung, vers 1919 (comme Barbara Fassler le précise) les membres du groupe de Bloomsbury étaient certainement au courant des théories d'Edward Carpenter et de Havelock Ellis d'Edouard exprimées, respectivement, dans *Le Sexe Intermédiaire* (1908) et *Inversion Sexuelle* (1897), qui leur fournit « une croyance universelle que pour être, l'artistique doit avoir la combinaison unique des éléments masculins et féminins retrouvée chez les hermaphrodites et les homosexuels » (Fassler 250).

³ selon Jung, la coopération de l'animus et de l'anima a engendré un archétype de l'androgynie qui apparaît en chacun de nous comme sens inné de l'unité primordiale. Une idée analogue de l'Inconscient comme force réconciliant des principes dichotomiques a été développée plus tard par le psychanalyste chilien Ignacio Matte Blanco dans *l'Inconscient en tant qu'ensembles infinis : un essai de Bi-logique* (1975). Dans cet essai Matte Blanco argue du fait que l'Inconscient est un système régi par un genre de logique tout à fait différente de la logique bivalente du raisonnement, qui est basé sur les relations asymétriques dans lesquelles les termes d'une opposition sont mutuellement exclusifs (ce qui est blanc ne peut pas être noir, etc.). En revanche, l'Inconscient suit une logique symétrique en soi dans laquelle le contraire de n'importe quelle relation est identique à la relation elle-même. L'exemple par lequel Matte Blanco explique la logique symétrique est le suivant : « le bras fait partie du corps » est identique à « le corps fait partie du bras ». « En d'autres termes, la partie est identique au tout, de quoi suit logiquement qu'elle est également identique à n'importe quelle part [...] Toutes ces affirmations peuvent sembler absurdes, mais selon ce que nous pouvons appeler la *logique de la pensée symétrique* elles sont parfaitement légitimes » (43 ; Italiques de l'auteur)

⁴ Anne Lundin's "Little Pilgrims' Progress: Literary Horizons for Children's Literature," *Libraries & Culture* 41.1 (2006): 133-152; Ann Douglas's "Introduction to Little Women," "Little Women" and the Feminist Imagination: Criticism, Controversy, Personal Essays, edited by J. M. Alberghene and B. Lyon Clark (New York-London: Garland, 1999): 49-60; Kathryn Manson Tomasek's "A Greater Happiness: Searching for Feminist Utopia in Little Women," "Little Women" and the Feminist Imagination, 237-260, and Elizabeth Lennox Keyser's "Little Women": A Family Romance (Athens: University of Georgia Press, 2000).

Comme le rapporte Anna une soeur plus âgée de Louisa May dans une lettre écrite par Bessie Holyoke le 8 août 1878, « la description de Jo, m'a-t-elle dit, était un vrai portrait de sa soeur Louisa qui était une fille redoutable, toujours pleine de tours pendables (Myerson et Shealy 114). Un portrait en androgynie du romancier trouve la confirmation dans une lettre à Alf Whitman datée du 2 mars 1860, dans lequel Alcott elle-même a déclaré : « J'étais née avec une nature de garçons [sic] & j'ai toujours eu plus de sympathie & d'intérêt pour eux que pour les filles » (Lettres 51) .⁵

Néanmoins, ce n'est pas seulement un côté garçon que Jo la factice et la réelle Louisa ont partagé et qui les a rendues toutes deux androgynes. Un autre indice important de l'androgynie de Jo doit être trouvé dans ses interventions innombrables en faveur de l'auto-suffisance (LW 163, 237, 261-62, 316-17), qui ont été un point crucial pour un certain nombre de critiques soulignant l'activisme de Jo dans sa tentative de défendre sa famille patriarcale contre les assauts externes de l'ordre patriarcal, représenté par les prétendants qui veulent raccourcir la liberté des filles March « en les leurrant » dans des fiançailles. C'est la raison pour laquelle le mariage de Meg est présenté en termes de malheur plutôt que comme un événement joyeux, comme Nina Auerbach le précise :

Le mariage de Meg est placé à côté d'une série de calamités qui l'obscurcissent irréparablement : Maladie de Mr March, départ précipité de Marmee pour Washington, maladie fatale de Beth, et retour du père comme celui qui trouble la vénération qui guidait l'intimité familiale. L'inclusion d'un jeune amour parmi ces bouleversements le définit implicitement plutôt comme une destruction de fraternité que comme une progression émotive au delà de lui-même ; et l'équation entre les débuts de mariages et la mort perdure dans la dernière moitié du livre, où la santé dépérissant et la mort de Beth sont parallèles aux mariages des autres soeurs. Tous les deux soulignent la perte du cercle de l'enfance plutôt que l'entrée dans une tradition d'accomplissement (15).

Désespoir de Jo à la nouvelle que Meg a accepté la proposition de John Brooke (« j'ai su qu'il y avait un mélange de sottise ; je l'ai senti ; et maintenant c'est pire que j'avais imaginé. Je souhaite juste pouvoir me marier moi-même avec Meg, et la garder en lieu sûr dans la famille » (LW 212). En écho, lettre triste de Louisa sur le mariage de sa soeur Anna avec John Pratt : « Après que le train nuptial fût parti, les personnes en deuil se retirèrent dans leurs maisons respectives ; et la famille affligée se consola de son malheur » (*Journaux* 132).

C'est précisément pour sauver sa liberté et son indépendance que Jo entraîne Laurie vers le bas - au mécontentement de la grande majorité des lecteurs. Beaucoup de critiques conviennent que le rapport entre Laurie et Jo doit son unicité

à leur androgynie, qui leur accorde l'égalité sur ce plan⁶ ; en revanche, l'établissement du mariage pervertirait ce rapport égalitaire en une hiérarchie conforme aux normes de genre de l'âge Victorien⁷. La décision de ne pas marier Jo à Laurie était quelque chose sur quoi Alcott ne pourrait pas transiger, comme elle l'a écrit dans un journal daté du 1er novembre 1868 : « Les filles écrivent pour demander qui les filles March vont épouser, comme si c'était la seule fin et le seul but de la vie d'une femme. Je ne *marierai* pas Jo à Laurie pour satisfaire n'importe qui » (*journaux* 201 ; italiques de l'auteur). Cependant, « Jo aurait dû rester une femme de lettres célibataire mais tant de jeunes dames enthousiastes m'ont écrit exigeant bruyamment qu'elle se marie à Laurie, *ou* à quelqu'un d'autre, que j'ai pas (sic) osé refuser & toute perversité a disparu & elles ont trouvé à qui parler. Je m'attends à ce que des fioles de colère soient déversées sur ma tête, mais j'apprécie plutôt la perspective » (Lettres 125 ; italiques de l'auteur).

Ce passage met sans équivoque au premier plan l'idée que - si elle doit exercer ses talents littéraires - les besoins de Jo soient ceux d'une célibataire « barbotant dans son propre canoë » (*journaux* 122) comme Louisa elle-même l'était. Puisque ceci a été rendu impossible en raison des demandes insistantes de son lectorat en faveur du mariage de Jo, Alcott l'a mariée au prof. Bhaer, avec qui elle peut construire une relation peu conventionnelle loin du parcours parfait qu'elle aurait fait avec Laurie, le beau jeune homme riche que n'importe quelle fille de leur société aspirerait à épouser. Sans compter la différence d'âge significative qui sépare Jo du prof. Bhaer (une situation qui était assez commune à ce moment-là), Bhaer est à l'opposé de Laurie à tous égards : pauvre, étranger et peu sophistiqué, il n'est certainement pas l'homme qu'un ambitieux père victorien Wasp des classes moyennes aurait rêvé de voir marié à sa fille. En mariant Jo au prof. Bhaer, Alcott raye pour elle la vie confortable d'une maîtresse de maison nantie et « se condamne » à une vie de dur labeur. Néanmoins, c'est justement le genre de difficultés que Jo doit supporter pour lui permettre de développer sa créativité littéraire androgynie.

ANDROGYNIE ET CRÉATIVITÉ : QUAND BRÛLE LE GÉNIE QUEER

Afin d'élucider le raccordement étroit entre l'androgynie et la créativité dans la carrière d'Alcott - aussi bien que dans celle de son personnage littéraire Jo March - il est nécessaire d'attirer l'attention sur le commencement du premier roman d'Alcott, *Moods* (1864) :

Retour sur *Moods*, que j'ai transformé. Du 2 au 25 j'ai laissé reposer l'écriture, avec une course le soir venu ; je ne pouvais pas dormir car ces jours-là j'étais si pleine

⁵ voyez également l'entrevue célèbre donnée à Louisa Chandler Moulton le 18 janvier 1883 : « Je suis persuadée que j'ai une âme d'homme, mais par une aberration de nature dans un corps de femme [...] parce que j'ai été amoureuse dans ma vie de tant de jolies filles et jamais la moindre fois d'un homme » (Showalter, introduction aux *Little women* xiii).

⁶ comme Kathryn Manson Tomasek l'explique, Jo et Laurie habitent « un espace entre les binarités des normes de genre au dix-neuvième-siècle ». En effet, « c'est Laurie - le garçon avec un prénom de fille - qui accepte Jo comme un bon camarade » (121). [...] Mais ce n'est pas seulement le côté garçon de Jo qui marque leur position intermédiaire de genre : Laurie montre également des qualités qui le localisent entre la masculinité et la féminité » (253).

⁷ comme Roberta Seelinger Trites le maintient : Le « rapport au début, de Jo et de Laurie est androgynie. [...] Une fois que Laurie commence à éviter son androgynie et à décréter sa masculinité [...] Jo et Laurie ne peuvent plus jouer ensemble sans que Jo ne s'inquiète de la sexualité de Laurie. Après cela, toutes les fois que Laurie flirte avec Jo, il essaye de la forcer au rôle inhérent à la belle subjuguée par son beau, lui infligeant l'inégalité des normes de l'hétérosexualité victorienne. Jo refuse ce mariage avec Laurie précisément parce qu'elle ne peut pas jouer le rôle de la *hausfrau* hétérosexuelle dominée » (152-153).

d'elle que je ne cessais de me lever. [...] Ce fut très *plaisant* et très *queer* tant que cela dura ; mais après trois semaines passées ainsi j'ai constaté que mon esprit était trop excité pour mon corps, car ma tête était vertigineuse, mes jambes flageolantes et je perdais le sommeil. Ainsi j'ai laissé tomber le stylo, fait de longues promenades, pris des bains froids, et j'ai promené Nan avec moi. (*journaux* 125 ; mes italiques).

N'importe quel lecteur attentif des *Little Women* reconnaîtrait facilement dans ce passage la source d'inspiration du chapitre des « leçons littéraires » :

Pendant chacune de ces quelques semaines, elle [Jo] s'enferma dans sa chambre, enfila son costume de griffonnage, et « chuta dans un vortex, » comme elle disait, menant l'écriture de son roman de tout son cœur et de toute son âme, car elle ne pourrait trouver aucune paix tant que ce ne serait pas fini. [...] Le sommeil quitta ses yeux, les repas furent négligés, le jour et la nuit devinrent trop courts pour pouvoir apprécier le bonheur qui la submergeait seulement à de telles occasions, et qui faisait la valeur de ces heures de vie, même si elles ne portaient aucun autre fruit (LW 281).

Les adjectifs utilisés par Alcott dans son journal pour décrire la *libido scribendi* qu'elle a éprouvée en écrivant *Moods* sont particulièrement appropriés à mon argument. Celle-ci est en effet présentée comme « plaisante » et « queer », et de ce fait pointe que le plaisir qu'elle pouvait tirer de l'écriture était singulier, peu conventionnel et déviant des normes de son temps. On remarque l'occurrence fréquente de l'adjectif « queer » dans *Little Women*, pour l'essentiel se rapportant au comportement anticonformiste de Jo⁸. Selon Seelinger Trites, le lecteur contemporain est autorisé à interpréter ce mot comme une ébauche de la signification que Judith Butler lui accordera dans sa théorisation de la nature sociale et performative du genre (136). Dans cette perspective, « l'acte le plus flagrant de l'anticonformisme de Jo est son rejet des rôles hétérosexuels socialement inscrits de genre ; le texte décrit souvent ses « passages à l'acte » en termes masculins pour exprimer sa non-conformité androgyne » (Seelinger Trites 139). Dans la mesure où la phrase ci-dessus d'Alcott applique cet adjectif à la description de la chaleur de son activité littéraire, nous pouvons arguer que c'est précisément dans l'écriture que l'étrangeté androgyne d'Alcott et de Jo a été enracinée et, immédiatement, exprimée.

Cette idée trouve une confirmation dans l'analyse par Phyllis Rose de la crainte de Virginie Woolf que l'écriture puisse « l'asexuer » et l'isoler (212), reliant clairement l'écriture à la rupture des normes de genre. La propagation de cette crainte venant des normes répressives de genre de la société de libération présexuelle occidentale, qui ont vu l'écriture comme intimement reliée à l'expérience, et cette dernière comme un privilège masculin. Cette situation a été dénoncée par Elizabeth Hardwick dans l'essai « *La soumission des femmes* », dans lesquels elle a affirmé que si des bornes étaient tant soit peu imputables à l'écriture féminine, celles-ci ne devaient pas être attribuées aux failles psychologiques⁹ des femmes, mais

au manque d'expérience des femmes (particulièrement des classes supérieures et moyennes) , exclues de l'expérience par des conventions sociales restrictives :

Les femmes ont beaucoup moins d'expérience de la vie qu'un homme, comme chacun sait. [...] *Ulysse* n'est pas simplement un travail de génie, c'est les pubs de Dublin, la dépravation brute, l'obscénité, les bagarres, Stendhal soldat de Napoléon, Tolstoy en campagne chez les Cosaques, Dostoevsky devant le peloton d'exécution, la connaissance évidemment de première main de Proust du vice, Conrad et Melville marins, les tortures de Michaël Angelo sur l'échafaudage dans la chapelle Sixtine, les accès de boissons de Ben Jonson, se battant en duel, son oreille brûlée par les autorités en raison d'une indiscretion politique au jeu - ces horreurs et la capacité de les supporter sont l'*expérience*. (180 ; italiques de l'auteur).

De façon analogue, les efforts de Jo pour acquérir de l'expérience sont souvent intrinsèquement masculins, parce qu'elle lutte pour l'accomplissement en combinant des aspects masculins et féminins. Ainsi, à la différence de ses soeurs, elle ne se contente pas du rôle de femme au foyer et de compagnie de dames (tel son travail dans la maison de tante March), traditionnellement réservés aux femmes par le stéréotype victorien de classe moyenne « de l'ange de la maison, » mais aspire à une expérience plus rude du monde, qui à ces heures n'a été considérée qu'appropriée aux hommes. C'est la raison pour laquelle elle veut combattre côte à côte avec son père dans la guerre civile (LW 9), ou bien y participer en tant qu'infirmière (LW 14), de ce fait fantasmant sur l'ingérence dans ce qui à cette époque était considérée comme une matière masculine par excellence, la guerre. Nous ne pouvons pas nous la figurer dans un endroit tel que la foire aux vanités de Moffats, flirtant et paradant dans une robe d'emprunt comme Meg, parce que les activités qu'elle préfère sont le patinage, les avirons et se promener avec les hommes. Elle a un penchant normal pour la camaraderie masculine (un rêve qu'elle réalisera finalement chez Plumfield), et ceci est la raison de son attachement à Laurie, à qui elle ne pense jamais en tant qu'amoureuse, mais en tant que camarade. Par cette camaraderie Jo essaye de gagner ce que l'expérience lui a dénié en tant que femme de l'âge victorien, mais ses efforts s'avèrent inutiles quand il tombe amoureux d'elle et essaye ainsi de la forcer dans le rôle purement féminin de fiancée. Pressentant ce qui se brasse dans l'esprit de son ami - et après avoir été privée de la possibilité d'accompagner tante Carrol en Europe - Jo se résout finalement à prendre sa mesure la plus androgyne : elle déménage, sans chaperon, à New York, où elle ira travailler comme institutrice/couturière et auteur.

Un tel acte d'autonomie était décidément peu commun pour les conventions comportementales imposées aux femmes victoriennes de classe moyenne et, en ce qui concerne ce choix, Jo semble incarner l'idéal de Carolyn Heilbrun féministe disciple de l'androgyne :

Je crois que notre futur salut se situe dans un mouvement abandonnant la polarisation sexuelle et la prison

⁸ j'ai examiné 34 occurrences de l'adjectif « queer » (et l'adverbe « queerly ») dans le roman : 10 fois il se rapporte à des choses visées (odeur, images, spécimens d'art, tables, tiroirs, lockets, choses [2], chapeaux, reprises), 5 aux sentiments, 5 aux comportements, 4 aux regards, 2 aux sourires, 2 aux situations, 2 aux filles, 1 à l'expression de Jo, 1 à la voix de Laurie, 1 au temps (parlé par Jo), et 1 aux erreurs de Jo. Le mot est employé par le narrateur 21 fois.

⁹ notamment, cette théorie a été soutenue par Paul Jules Möbius et Otto Weininger, auteurs, respectivement, de « Sur l'insuffisance psychologique des femmes » (1900) et « Sexe et caractère » (1903).

du genre pour un monde dans lequel différents rôles et modes du comportement personnel peuvent être librement choisis. L'idéal vers lequel je crois que nous devrions tendre est décrit par le terme « androgynie ». Ce mot du grec ancien - de l'andro [n] (mâle) et du gyn [ex] (femelle) - définit une condition dans laquelle les caractéristiques des sexes, et les impulsions humaines exprimées par les hommes et des femmes, ne sont pas rigidement assignées. L'Androgynie cherche à libérer l'individu des confins de l'approprié (ix-x).

Sa décision d'aller à New York est au carrefour de la vie de Jo, puisque c'est sa soeur Amy qui prend les risques qu'elle a manqués et devient ainsi ce que Jo pourrait avoir été. Jo elle-même s'avère consciente de ceci quand - après que Beth a disparu - elle tombe en proie au regret (« ce n'était pas juste, parce qu'elle avait essayé plus qu'Amy d'être bonne, mais n'avait jamais obtenu de récompense, - seulement déception, ennui, et dur labeur ») et à l'envie (« une personne attristée se demande pourquoi une soeur devrait avoir tout ce qu'elle demande, l'autre rien » (LW 458, 464)). En prenant la place de Jo dans l'excursion de tante Carrol en l'Europe, Amy raffine ses façons, obtient l'occasion de voir plus Laurie (qui s'est sauvé là-bas après avoir été délaissé par Jo), tombe amoureuse de lui et l'épouse, et de ce fait gagne une vie heureuse et riche. En revanche, en refusant Laurie, Jo barre ses propres possibilités de « flânerie sur le velours des tapis » de la richesse, et se livre à une « marche pénible dans la boue » du dur labeur - selon les mots d'Alcott (LW 493). Ce choix - plutôt outré pour les standards de l'époque - est ce qui rend Jo androgyne malgré son mariage, et - encore plus important - ce qui la transforme en auteur. Il est donc inévitable de faire une comparaison entre les choix aux antipodes des deux soeurs, d'autant plus que ces choix affectent aussi bien leurs carrières artistiques.

Amy vole involontairement cette occasion longtemps chérie par Jo du voyage en Europe. Ainsi fait-elle l'expérience du traditionnel Grand Tour, un voyage dans lequel de jeunes aristocrates et bourgeois passent leur temps à fréquenter le *beau monde* international et à visiter les monuments de la Grèce, de la France et de l'Italie. C'est précisément en Italie qu'Amy abandonne son rêve de devenir peintre, comme elle l'explique à Laurie :

« Rome a chassé toute vanité loin de moi, car à la vue de ses merveilles, je me suis sentie trop insignifiante pour vivre, et j'ai laissé à l'abandon tous mes espoirs idiots. »

« Pourquoi faire ça, quand on a tant d'énergie et de talent ? »

« C'est justement pour cela, parce que le talent n'est pas le génie, et qu'aucune quantité d'énergie ne peut rien y faire. Je veux être un grand, ou rien. Je ne serai pas un barbouilleur banal, par conséquent je n'ai pas l'intention d'essayer davantage. »

« Et qu'allez-vous faire de vous-même maintenant, si je peux me permettre ? » « Polir mes autres talents, et devenir un ornement de la société, si j'ai de la chance. »

(LW 431)

Amy obtient réellement la possibilité de polir ses autres talents - à savoir son goût - par le mariage avec Laurie : dès lors, elle deviendra elle-même un chef d'oeuvre admirable, et son art demeurera pour toujours sa grâce ¹⁰. Mais quelle raison la pousse à un si soudain revirement dans ses ambitions ? On pourrait dire que c'est une version de « qui ne risque rien, n'a rien » : Amy est destinée à rester une dilettante - dont les peintures seront au mieux gracieuses, mais certainement pas significatives - parce qu'elle n'a pris aucun risque et ne s'est efforcée de faire aucune expérience. Le mot même « expérience » comporte l'idée du risque lié à la création artistique, il dérive du verbe latin *experire* (essayer, éprouver, tester), qui à son tour est lié au *periculum* (épreuve, expérience, risque, danger). L'étymologie éclaire également le contraste important entre « gracefulness » - du nom latin *gracia*, qui signifie une faveur montrée à l'autre, bonté, amabilité, charme, reconnaissance, gratitude - et « meaningfulness » - du vieux Saxon *menian*, qui signifie « avoir à l'esprit, prévoir, signifier. » Ce mot est synonyme de « significatif » dont la racine est le nom latin *signum* (marque, témoignage, indication, symbole) qui, à son tour, a probablement dérivé du verbe *secare*. Littéralement, ce verbe signifie « découper, fendre, diviser, » mais par extension en est venu à signifier « blesser, nuire, meurtrir », de ce fait renvoyant à la même idée du risque et de la douleur que le mot « expérience ». Comme cette brève incursion étymologique l'indique, contrairement à la *gracefulness* (un mot qui est souvent associé à Amy dans tout le roman ¹¹), ce qui est significatif ne vient pas de l'harmonie esthétique, mais vient de l'expérience, qui est enracinée dans la douleur et la peine ¹².

Ainsi, Amy est-elle condamnée à rester une artiste inaccomplie tant qu'elle sera en sécurité dans la bulle de sa vie de princesse accordée par Laurie ; ceci devient évident par sa réaction à la mort de Beth. Pour Amy, le coup est amorti par la distance aussi bien que par la présence rassurante de Laurie, elle ne passe pas par la même expérience dure de la perte et du deuil qu'éprouve Jo lorsque Beth l'abandonne à sa solitude complète. De ce fait, non seulement Amy évite la douleur, elle évite également l'expérience provoquée par une telle perte, une expérience qui aurait pu lui fournir la catharsis dont elle avait besoin pour devenir une artiste. Ce ne peut être une simple coïncidence si les braises artistiques d'Amy se ravivent encore quand elle est finalement forcée de faire face douloureusement à la santé fragile de sa fille - justement baptisée du nom de la soeur disparue (qui dans sa vie avait été elle-même de santé délicate) :

« Mon château est très différent de ce que j'avais prévu, mais je n'en changerais pas, bien que, comme Jo, je n'abandonne pas tous mes espoirs artistiques, ni ne me confine à aider d'autres à accomplir leurs rêves de beauté. J'ai commencé à modeler une figure de bébé, et Laurie dit que c'est la meilleure chose que j'ai jamais faite. Je le pense aussi, et j'ai l'intention de la faire en marbre, de sorte que quoiqu'il arrive, je puisse au moins

¹⁰ voir, par exemple, la description « artistique » de sa toilette au bal à Nice : « On doit admettre que l'artiste a parfois pris le pas sur la femme, et s'est livrée aux coiffures antiques, aux attitudes sculpturales, et aux draperies classiques. [...] « Je ne veux pas qu'il [Laurie] me trouve belle et rapporte cela à la maison, se dit Amy à elle-même, comme elle enfilait la vieille robe de bal en soie blanche de Flo, la couvrant d'un nuage frais d'illusion, dont ses blanches épaules et sa tête d'or émergeaient avec un effet des plus artistiques » (LW 406).

¹¹ sur les 36 occurrences de l'adjectif « gracieux » (et des mots relatifs) dans le roman, 24 sont associés à Amy.

¹² le raccordement intime entre douleur et connaissance fait partie des *topos* classiques de la littérature occidentale, enracinés dans la figure archétypale du téméraire Prométhée. L'intérêt pour cette figure a été soulevé par des auteurs romantiques et victoriens tels que Johann Wolfgang Goethe (*Faust*, 1808), George Byron (*Manfred*, 1817), Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818), Percy Bysshe Shelley (*le Prométhée moderne*, 1820) et Lord Alfred Tennyson (*Ulysse*, 1833), qui l'ont portée au premier rang dans la littérature du dix-neuvième-siècle.

garder l'image de mon petit ange. » Pendant qu'Amy parlait, une grosse larme coula sur les cheveux d'or de l'enfant endormi dans ses bras ; pour elle une fille bien aimée était une petite créature frêle, et la crainte de la perdre était l'ombre au-dessus du soleil d'Amy (LW 515).

Parcours différent pour Jo, qui grâce à sa décision capitale d'aller à New York prend un virage dans sa vie aussi bien que dans sa carrière artistique. Toujours, à la différence d'Amy, sa carrière s'avérera être une lutte difficile. Cette lutte commence à New York, où - comme elle veut constituer un magot pour la convalescence de Beth au bord de la mer - elle se met à écrire des histoires pour le magazine à sensations *Le Volcan Hebdomadaire*. En dépit de l'erreur d'une telle entreprise - que le prof. Bhaer soulignera dans son reproche à Jo - celle-ci s'avère néanmoins utile à la fois parce qu'elle lui permet de braver le monde masculin de l'édition (une autre plume androgyne dans le chapeau de Jo : elle rencontre personnellement le rédacteur du journal, M. Dashwood, se montrant aussi entreprenante que les hommes sont seuls censés l'être à cette époque) et parce que c'est une tentative d'étancher sa soif pour l'expérience dont elle est frustrée :

M. Dashwood n'acceptait que des histoires à sensations; et ces histoires ne pouvaient être produites qu'en horrifiant l'esprit des lecteurs, histoire et roman, terre et mer, science et art, disques de police et asiles de fous, furent fouillés dans cette perspective. Jo constata bientôt que son expérience innocente lui avait donné fort peu d'aperçus du monde tragique qui est à la base de la société ; ainsi, aiguillée par le sens des affaires, elle entreprit de remédier à ses défaillances avec une énergie caractéristique. Désireuse de trouver le matériel pour des histoires, [...] elle recherchait dans les journaux les accidents, les événements, et les crimes ; elle éveilla les soupçons des bibliothécaires publics en leur demandant des ouvrages sur les poisons ; elle étudiait les visages dans les rues [...] et s'initia à la folie, au péché, et à la misère, dans la mesure où ses opportunités limitées lui en fournissaient les moyens. Elle s'imaginait qu'elle prospérerait finement ; mais, inconsciemment, elle commençait à profaner des attributs les plus féminins du caractère d'une femme. Elle vivait dans la mauvaise société ; et, quoiqu'imaginaire, son influence l'affectait, parce qu'elle alimentait le coeur et la fantaisie avec de la nourriture inconsistante et dangereuse [...](LW 371).

Comme le professeur Bhaer l'affirme dans sa remontrance faite à Jo, le genre « orduier » n'est pas un moyen efficace pour atteindre la connaissance, mais bien que cette première tentative d'acquérir une expérience échoue, elle a préparé le terrain pour que d'autres expériences surviennent. Au fur et à mesure du temps, l'expérience vient à Jo sous forme d'événements douloureux tels que sa renonciation à l'amour de Laurie et - dans un crescendo de peine - la maladie et la mort de Beth. C'est elle qui soigne principalement sa soeur et l'accompagne pendant ses derniers jours : cette expérience - bien que la plus dure - s'avère être la plus décisive de sa vie, comme elle l'écrit dans son poème dédié à Beth : « Ainsi notre lot quotidien de séparations/quelque chose de son amère douleur,/Et tandis que j'apprends la dure leçon,/Ma grande perte devient mon gain. /Car le contact de la peine rendra/ Plus sereine ma nature sauvage,/Donnant de nouvelles aspirations à ma vie/- Une nouvelle confiance dans l'invisible » (LW 443). Après cette

perte, les expériences de Jo de la solitude et du regret (« je suis seule, et peut-être que si Teddy avait essayé encore, je pourrais avoir dit 'oui', non parce que je l'aime désormais, mais parce que je m'inquiète davantage d'être aimée que quand il est parti » (LW 463)), finalement la dotent de sagesse : « Je ne suis pas l'écervelée que j'étais ; vous pouvez me faire confiance, je suis sobre et assez sensible pour être la *confidente* de n'importe qui maintenant » (LW 463). Ainsi, après avoir erré dans le spectre entier d'une expérience humaine à partir de son extrême masculin de garçon manqué en compagnie de Laurie, elle est finalement prête à atteindre l'extrême féminin de cette gamme, représenté par l'amour, le mariage et la maternité avec son professeur aimé.

Dans cette perspective, il serait réducteur d'interpréter cette fin heureuse pseudo-romantique - car la romance reste inachevée (au moins en partie) du fait de la drôle de paire que forment Jo et Bhaer - comme l'essentiel du roman. J'arguerais du fait que le changement le plus significatif provoqué par les difficultés affrontées par Jo et par l'amour qu'elle éprouve se situe dans la maturation de son inspiration littéraire. Après avoir écrit de troubles expériences de scandale et de dépravation, elle les a finalement dépassées, assez pour y avoir gagné une réelle expérience. En conséquence, les faits réels de sa vie deviennent les ressorts de son art, comme le montrent le poème dédié à Beth, « Dans la mansarde » et l'histoire écrite après la mort de Beth :

Jo ne sut jamais comment cela arriva, mais quelque chose se passait dans son histoire qui alla droit au coeur de ceux qui la lisaient; car, après que sa famille en eût ri et pleuré, son père l'envoya, bien malgré elle, à l'un des magazines populaires, et à sa surprise totale, l'histoire fut non seulement payée, mais d'autres furent commandées. [...] Pour une petite chose, c'était un grand succès ; et Jo en fut plus étonnée que quand son roman fut recommandé et condamné d'un seul trait.

« Je ne comprends pas ça ; que *peut-il* se trouver dans une petite histoire aussi simple, qui incite les gens à en faire tant d'éloges? » dit-elle, toute déconcertée. « Il y a la vérité en elle, Jo - c'est ça le secret ; l'humeur et le pathétique la rendent vivante, et tu as trouvé ton style enfin. Tu as écrit sans penser à la renommée ou à l'argent, et tu as mis ton coeur en lui, ma fille ; tu as goûté à l'amer, vient maintenant le sucré ; fais de ton mieux, et deviens aussi heureuse que nous le sommes devant ton succès. » [...] Ainsi, *enseignée par l'amour et la douleur*, Jo écrivait-elle de petites histoires, et les envoyait-elle au loin pour se faire des amis de ses histoires et d'elle-même [...] (LW 462 ; mes italiques).

Cette interprétation de l'évolution de Jo comme Künstlerroman dans le Bildungsroman des *Little women* semble trouver une confirmation dans la propre biographie d'Alcott, qui a servi de source d'inspiration pour le roman. Il est important de souligner que n'importe quelle expérience - qu'elle soit masculine ou féminine, selon les normes de ces périodes - que Jo désire ou qui intervient réellement, trouve un équivalent dans la propre vie d'Alcott (servant en tant qu'infirmière pendant la guerre, ayant des camarades masculins, travaillant en tant que précepteur/ auteur/couturière, prenant soin de sa soeur Lizzie jusqu'à sa mort), qui a eut comme conséquence son écriture d'un roman autobiographique réussi tel que *Little women*, après l'abandon d'histoires à sensation et après la critique dure rencontrée par Moods.

LOUISA ET JO COMME FIGURES DU GÉNIE QUEER DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

L'expérience s'est avérée un mot clé pour la carrière littéraire d'Alcott (aussi bien que pour son alter ego Jo). Dans cette perspective, il est important de souligner que l'incitation à l'écriture de *Moods* - dont le début, comme nous avons vu, joue un rôle central dans la fiction littéraire de *Little women* - était un passage d'un essai de Ralph Waldo Emerson dont le titre était précisément « Expérience » :

Rêver nous livre au rêve, l'illusion est sans fin. La vie est une succession de modes comme des perles sur un fil, et lorsque nous les traversons elles sont en verres multicolores qui peignent le monde selon leur propre nuance, chacune montrant seulement ce qui se trouve dans sa lumière. De la montagne vous voyez la montagne. Nous animons ce que nous pouvons, et nous voyons seulement ce que nous animons. La nature et les livres appartiennent aux yeux qui les voient. Il dépend de l'humeur d'un homme de voir un coucher de soleil ou de la poésie fine. Il y a toujours des couchers de soleil, toujours du génie ; mais seulement quelques heures sereines où nous pouvons apprécier la nature ou la critique. Le plus ou le moins dépendent de la structure ou du tempérament. Le tempérament est le fil de fer sur lequel les perles sont enfilées (233).

Les tonalités multicolores et changeantes des perles d'Emerson semblent annoncer l'« arc-en-ciel-comme-intangibilité » de Woolf (*Essais* IV 473) utilisé pour décrire la nature à facettes multiples de l'âme humaine, qui - malgré sa nature multiple apparente - est uniquement une. Cette conviction est la clé de voûte de la philosophie Emersonnienne, qui s'articule sur l'idée de la coexistence entre les éléments accidentels/contingents et la réalité nécessaire/universelle qui les sous-tend. Cette idée est exprimée dans un certain nombre d'essais, mais l'« expérience » est rivetée sur le besoin d'intégrité des êtres humains avec une insistance particulière : les hommes et les femmes sont nés à une totalité, mais tout ce qui les entoure est seulement un détail (236) ; De là l'existential et inévitable manque dont Platon se propose de rendre compte dans son *Banquet*.

Pour des auteurs du dix-neuvième-siècle comme Emerson et Alcott, cette intégrité pourrait être atteinte par l'expérience, c.à.d. par le risque et la douleur. Ainsi - comme Emerson le soutient dans « Le Poète » - si l'auteur doit créer quelque chose de *significatif* (« ne parlons pas maintenant des hommes aux talents poétiques, ou de l'industrie et de la compétence dans le mètre, mais du poète vrai » (319)), il ou elle a besoin de « voir et manipuler ce à quoi d'autres rêvent, traverse la gamme entière de l'expérience, et se fait le représentant de l'homme, en vertu du pouvoir le plus grand de recevoir et donner » (318). Un pouvoir si étendu dérive avec précision de l'expérience, qui ne peut pas être limitée aux espérances imposées à chaque individu par des normes sociales et culturelles de genre, mais dont les besoins sont aussi complets que possible ; c'est-à-dire, il doit être androgyne. C'est la raison pour laquelle l'imagination collective de dix-neuvième-siècle a dépeint l'artiste comme essentiellement androgyne, comme Coleridge l'a écrit dans ses *Propos de Table* et comme Gustave Stadler l'a récemment précisé :

Un des aspects les plus notables des définitions du dix-neuvième-siècle du génie est comment elles sont « queer » : c'est-à-dire, comment fréquemment elles essayent de contenir des qualités de genre qui seraient autrement vues comme fortement contradictoires, comment elles érotisent -souvent sans souci des modèles normatifs de genre de l'érotisme - des expériences de lecture et d'écriture. Dans la figure du génie, les auteurs du dix-neuvième-siècle créent une position subjective dont l'étrangeté et la particularité semblent contester les standards de normativité même si elles contribuent à perpétuer le sens normatif dans sa propre valeur culturelle » (659).

Intéressant encore, dans une critique de *Moods* - qui, selon les chapitres ci-dessus, a joué un rôle important dans l'établissement de l'« étrangeté queer » dans l'écriture de Jo et de Louisa - Henry James s'est plaint précisément du manque d'expérience et de connaissance de la nature humaine dont le roman souffre, et en même temps a pressenti l'écriture d'un prochain roman basé sur la propre expérience d'Alcott - un livre qui, comme nous savons, serait *Little women* (*Critique littéraire* 194-5). Ainsi, la carrière littéraire de Jo reflète-t-elle celle d'Alcott, parce qu'elles étaient toutes deux à même d'écrire en parcourant la gamme entière d'une expérience humaine indépendamment des normes et des conventions de genre. C'est précisément cette complète - et, en conséquence, androgyne - connaissance de la nature humaine qui constitue la source d'inspiration littéraire, faisant de n'importe quel génie quelque part un « queer. »

Mariacristina Natalia Bartoli

Traduction : Pierre Lamarque

Références

- Alcott, Louisa May. *The Selected Letters of Louisa May Alcott*. Ed. Joel Myerson, Daniel Shealy, and Madeleine B. Stern. Boston: Little, Brown, 1987.
- *Louisa May Alcott: Her Life, Letters and Journals*. Ed. Ednah D. Cheyney. Boston: Roberts Brothers, 1889 [25 Oct. 2008 <<http://www.archive.org/details/louisamay00alcorich>>].
 - *Little Women*. Ed. Elaine Showalter. New York: Penguin, 1989.
 - *Little Women, Little Men, Jo's Boys*. Ed. Elaine Showalter. New York: Library of America, 2005.
- Auerbach, Nina. "Waiting Together: Alcott on Matriarchy." *"Little Women" and the Feminist Imagination: Criticism, Controversy, Personal Essays*. Ed. Janice M. Alberghene and Beverly Lyon Clark. New York-London: Garland Publishing, 1999: 7-26.
- Bell, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. New York: Harcour, 1992.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Calvino, Italo. "Why Read The Classics." *The Uses of Literature: Essays*. Trans. P. Creagh. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
- Coleridge, Samuel Taylor. "The Table Talk." *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Ed. Kathleen Coburn and Bart Winer. Princeton: Princeton University Press. Vol XIV: 1990.
- Emerson, Ralph Waldo. "Experience" and "The Poet." *Selected Prose and Poetry*. Intro. Reginald L. Cook. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963: 229-253, 316-340.
- Fassler, Barbara. "Theories of Homosexuality as Sources of Bloomsbury's Androgyny." *Signs* 5.2 (1979): 237-251.
- Hardwick, Elizabeth. "The Subjection of Women." *A View of My Own*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1962: 167-182.
- Heilbrun, Carolyn. *Toward A Recognition of Androgyny*. New York: Alfred A. Knopf, 1973.
- James, Henry. "Moods." *Literary Criticism: Essays on Literature, American Writers, English Writers*. Ed. Leon Edel and Mark Wilson. New York: Library of America, 1984: 189-195.
- Manson Tomasek, Kathryn. "A Greater Happiness: Searching for Feminist Utopia in *Little Women*." *"Little Women" and the Feminist Imagination: Criticism, Controversy, Personal Essays*. Ed. Janice M. Alberghene and Beverly Lyon Clark. New York-London: Garland Publishing, 1999: 237-260.
- Matte Blanco, Ignacio. *The Unconscious as Infinite Sets: An Essay in Bi-logic*. London: Karnac Books, 1998 (1975).
- Myerson, Joel and Daniel Shealy. "Three Contemporary Accounts of Louisa May Alcott, with Glimpses of Other Concord Notables." *The New England Quarterly* 59.1 (1986): 109-122.
- Plato. *The Symposium*. Ed. R. G. Bury, Trans. B. Jowett. Cambridge: W. Heffer and Sons, 1932.
- Rose, Phyllis. "Mrs. Ramsay and Mrs. Woolf." *Women's Studies* 1.2 (1973): 199-216.
- Seelinger Trites, Roberta. "'Queer Performances:' Lesbian Politics in *Little Women*." *"Little Women" and the Feminist Imagination: Criticism, Controversy, Personal Essays*. Ed. Janice M. Alberghene and Beverly Lyon Clark. New York-London: Garland Publishing, 1999: 139-160.
- Singer, June. *Androgyny: The Opposites Within*. Boston: Sigo Press, 1989 (1976).
- Stadler, Gustavus. "Louisa May Alcott's Queer Geniuses." *American Literature* 71.4 (1999): 657-677.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Penguin, 1991.
- *Orlando: A Biography*. Ed. R. Bowlby. Oxford: Oxford University Press, 1992.
 - *The Essays of Virginia Woolf*. Ed. A. McNeillie. London: The Hogarth Press, 1994.
 - *The Letters of Virginia Woolf*. Ed. J. Trautmann. New York: Harcourt, 1978.

DONNA HILBERT

Traductrices: Mariacristina Bertoli et Emmanuelle Bourguet

Traductions pour "La page blanche"

Septembre 2011

Donna Hilbert est née dans la Red River Valley en Oklahoma, près de la frontière texane, mais elle a passé la plupart de sa vie au sud de la Californie. Après avoir obtenu une licence en sciences politiques auprès de la California State University, Long Beach en 1978, elle y est retournée quelques années plus tard pour suivre des cours d'écriture créative. Son dernier recueil de poèmes est *The Green Season* (World Parade Books, 2009); parmi ses autres oeuvres, on notera *Traveler in Paradise: New and Selected Poems* (Pearl Editions, 2004), *Transforming Matter* (Pearl, 2000), *Feathers and Dust* (Event Horizon, 1996), *Deep Red* (Event Horizon, 1993) et *Mansions* (Event Horizon, 1990). En 1994 la publication au Royaume Uni de son recueil de nouvelles *Women who Make Money and the Men Who Love Them* lui a valu le prestigieux prix "Staple First Edition Writing Award." Quelques années plus tard, en 2001, une sélection de ses poèmes parus entre 1989 et 2000 a été publiée par Pudding House sous le titre de *Greatest Hits*. Donna Hilbert est le personnage principal aussi bien que l'interprète du film *Grief Becomes Me: A Love Story* (2010), un documentaire sur sa vie et ses oeuvres dirigé par Christine Fugate.

Grief Becomes Me

You've never looked better,
my friends Edward and Neil
tell me and lean close
for a clearer view.
I know what they mean
and believe it's true,
the same way earth and sky
wash to a radiant clean
after relentless days of rain.
How you would present me
with pieces of sea glass
tumbled smooth
from journeying canyons
and rivers to the ocean
and back again
washing up at our feet –
bits of amber, green,
and the rarest stellar blue.
Everything pure and impure
has leached from the soil
of my face,
and in the corners of my eyes,
hard crystals form.

Le chagrin me convient

"Tu n'as jamais eu meilleure mine,"
me disent mes amis Edward et Neil
tout en se penchant vers moi
pour mieux me regarder.
Je sais ce qu'ils veulent dire,
et trouve qu'ils ont raison:
de la même façon, la terre et le ciel
se rincent jusqu'à une netteté radieuse
après des jours de pluie incessante.
La façon dont tu me montrais
des éclats de verre
charriés par la mer jusqu'à la polissure
par des gorges et des fleuves
voyageant jusqu'à l'océan
et puis à rebours,
s'échouant enfin à nos pieds –
morceaux d'ambre, de vert
et du bleu stellaire le plus rare.
Tout le pur et l'impur
a filtré par le sol
de mon visage,
et aux coins de mes yeux
des cristaux solides se forment.

Order

In this cut glass relish tray
where my grandmother once laid
out circles and slices of pickles
and beets, I now arrange
bags full of buttons
bought at the swap meet.
What would she make of me –
idle pursuer of order and beauty –
sorting by colors, shape and size
castaway remnants
of other people's lives?

Ordre

Sur cette assiette compartimentée
où ma grand-mère autrefois disposait
des rondelles de rillons et rillettes,
maintenant je dispose insouciant
des pochettes bien remplies de boutons
achetés sur l'étal du brocanteur.
Que penserait-elle de moi,
de mon oiseuse poursuite de l'ordre et du beau,
classant par couleur, par forme et grandeur,
les restes naufragés
de vies restées ailleurs?

The Doctor Book

I loved the big doctor book
with cut-away pictures
of the human body,
the highway map of arteries
and veins, intestines
like the snakes I made with clay,
the liver, so slimy and dark
I could almost feel it slip through my hand.
Best of all, I liked the pictures
of the smallpox victims,
their bodies almost absent
under a mass of festering sores.
My grandpa had smallpox when he was a boy,
but recovered without a scar
to look like Gary Cooper.
If such a miracle were possible,
then surely I was safe in his house.

Le livre du corps humain

J'aimais le grand livre du corps humain
avec les images en coupe
des organes,
la carte routière des artères
et des veines, les intestins
pareils aux serpents en pâte à modeler que je fabriquais,
le foie, si gluant et sombre
que je pouvais presque le sentir glisser entre mes mains.
Plus que tout, j'aimais les images
des victimes de variole,
leurs corps presque absents
sous une masse de plaies suppurantes.
Mon grand-papa avait eu la variole quand il était petit garçon,
mais il avait guéri sans une cicatrice
pour devenir semblable à Gary Cooper.
Si un tel miracle était possible,
alors j'étais vraiment en sécurité chez lui.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Mariacristina Natalia Bertoli est doctorante en littérature américaine à l'Université de Fribourg, Suisse. Ses traductions, poèmes, nouvelles et essais ont parus en Espagne (*Miscelánea*), aux États Unis (*Paideuma*, *Philadelphia Poets*, *Pearl*, *The Chiron Review*), en Italie (*Testo*, *Semicerchio*, *Testo a fronte*, *Poesia*) et en Suisse (*Bloc Notes*, *SPELL*, *Versants*). Ses travaux les plus récents portent sur *La Prisonnière des Sargasses* et seront bientôt publiés au Canada (*Mosaic*) et au Royaume Uni (Cambridge Publishing Scholars).

Emmanuelle Bourguet étudie les Langues et Littératures anglaise, américaine, espagnole et latino-américaine à l'Université de Fribourg, Suisse. Elle travaille comme traductrice indépendante depuis trois ans et mène actuellement des recherches sur la littérature américaine féminine de la fin du XIX^{ème} siècle.

WALDO MOTTA

Edivaldo Motta (nom artistique Waldo Motta, né à São Mateus le 27 octobre 1959) est un poète et agitateur culturel brésilien, lié à la génération marginale de la décennie de 1990, estimé comme une des plus représentatives voix de la poésie lyrique brésilienne dans le début du siècle XXI, à côté de Fabrício Carpinejar, Angélique Freitas, Micheline Verunsch, Frederico Barbosa, Cláudia Roquette-Pinto et Cuti.

As brincadeiras sérias

Por amor, sou aio e amo
de quem amo, e o persigo,
me abomino na lama,

enfrento qualquer perigo.
Se amo mesmo quem amo
sou meu próprio inimigo,

pois matei o que morreu
em mim ao me dar sem dó
à mó que moeu meu eu.

Só pode amar quem moeu
seu eu na amorosa mó,
e desse pó renasceu.

(in «Bundo e outros poemas»)

Jeux sérieux

Par amour je suis maître et valet
de celui que j'aime, et je le talonne,
et je me vautre dans la boue

en faisant face à tout danger.
Si j'aime vraiment celui que j'aime
je deviens mon propre ennemi,

car j'ai tué celui qui mourut en moi
en me livrant sans merci
à la meule qui m'a moulu.

Seul peut aimer celui qui fit moudre
à l'amoureuse meule son moi
et renaquit de sa poudre.

(in "Bundo et d'autres poèmes")

Traduit par Ademar Ribeiro

ANNE SEXTON

Anne Sexton (1928-1974) est une écrivaine et poète américaine. Elle incarne la figure moderne du poète confessionnaliste. Sexton a ouvert la voie pour les femmes poètes, et contribué à lever le voile sur les problèmes spécifiquement féminins : notamment l'avortement, les menstruations, la masturbation féminine et l'adultère, bien avant que ces sujets soient tolérés, acceptés ou banalisés. Elle a bousculé et repoussé les frontières de la poésie. Sexton n'avait jamais été traduite en français. Plusieurs poèmes sont maintenant disponibles en ligne sur <http://anne-sexton.blogspot.com/>. D'autres poèmes seront ajoutés au fil du temps...

Michel Corne

The Ballad of the Lonely Masturbator

The end of the affair is always death.
She's my workshop. Slippery eye,
out of the tribe of myself my breath
finds you gone. I horrify
those who stand by. I am fed.
At night, alone, I marry the bed.

Finger to finger, now she's mine.
She's not too far. She's my encounter.
I beat her like a bell. I recline
in the bower where you used to mount her.
You borrowed me on the flowered spread.
At night, alone, I marry the bed.

Take for instance this night, my love,
that every single couple puts together
with a joint overturning, beneath, above,
the abundant two on sponge and feather,
kneeling and pushing, head to head.
At night alone, I marry the bed.

I break out of my body this way,
an annoying miracle. Could I
put the dream market on display?
I am spread out. I crucify.
My little plum is what you said.
At night, alone, I marry the bed.

Then my black-eyed rival came.
The lady of water, rising on the beach,
a piano at her fingertips, shame
on her lips and a flute's speech.
And I was the knock-kneed broom instead.
At night, alone, I marry the bed.

She took you the way a woman takes
a bargain dress off the rack
and I broke the way a stone breaks.
I give back your books and fishing tack.
Today's paper says that you are wed.
At night, alone, I marry the bed.

The boys and girls are one tonight.
They unbutton blouses. They unzip flies.
They take off shoes. They turn off the light.
The glimmering creatures are full of lies.
They are eating each other. They are overfed.
At night, alone, I marry the bed.

La ballade de la masturbatrice solitaire

La fin de la liaison, c'est toujours la mort.
Il est mon atelier. Oeil glissant,
de la tribu de moi-même mon souffle
te trouve parti. Je fais horreur
à ceux qui se tiennent là. Je suis nourrie.
La nuit, seule, je me marie avec le lit.

Doigt à doigt, maintenant il est à moi.
Il n'est pas trop loin. Il est ma rencontre.
Je le bats comme une cloche. Je m'allonge
sous la tonnelle où tu avais l'habitude de le monter.
Tu m'empruntais sur le tapis de fleurs.
La nuit, seule, je me marie avec le lit.

Prends par exemple cette nuit, mon amour,
que chacun des couples compose
dans un retournement conjoint, dessous, dessus,
à deux avec abondance sur l'éponge et la plume,
s'agenouillant et poussant, tête contre tête.
La nuit, seule, je me marie avec le lit.

J'éclate hors de mon corps de cette façon,
un miracle agaçant. Pourrais-je
mettre le marché du rêve à l'affiche ?
Je suis étalée. Je crucifie.
Ma petite pomme, c'est ce que tu disais.
La nuit, seule, je me marie avec le lit.

Alors ma rivale aux yeux noirs arriva.
La dame de l'eau, se levant sur la plage,
un piano au bout des doigts, la honte
sur les lèvres et le discours de la flûte.
Et j'étais le balai cagneux à la place.
La nuit, seule, je me marie avec le lit.

Elle t'a pris comme une femme prend
une robe bon marché du présentoir
et je me suis brisée comme une pierre se brise.
Je rends tes livres et ton attirail de pêche.
Le journal du jour dit que vous êtes mariés.
La nuit, seule, je me marie avec le lit.

Les garçons et les filles ne font qu'un, ce soir.
Ils déboutonnent les corsages. Ils ouvrent les braguettes.
Ils retirent les chaussures. Ils éteignent la lumière.
Les créatures luisantes sont pleines de mensonges.
Ils se mangent les uns les autres. Ils sont trop nourris.
La nuit, seule, je me marie avec le lit.

Her Kind

I have gone out, a possessed witch,
haunting the black air, braver at night;
dreaming evil, I have done my hitch
over the plain houses, light by light:
lonely thing, twelve-fingered, out of mind.
A woman like that is not a woman, quite.
I have been her kind.

I have found the warm caves in the woods,
filled them with skillets, carvings, shelves,
closets, silks, innumerable goods;
fixed the suppers for the worms and the elves:
whining, rearranging the disaligned.
A woman like that is misunderstood.
I have been her kind.

I have ridden in your cart, driver,
waved my nude arms at villages going by,
learning the last bright routes, survivor
where your flames still bite my thigh
and my ribs crack where your wheels wind.
A woman like that is not ashamed to die.
I have been her kind.

The Truth the Dead Know

*For my mother, born March 1902, died March 1959
and my father, born February 1900, died June 1959*

Gone, I say and walk from church,
refusing the stiff procession to the grave,
letting the dead ride alone in the hearse.
It is June. I am tired of being brave.

We drive to the Cape. I cultivate
myself where the sun gutters from the sky,
where the sea swings in like an iron gate
and we touch. In another country people die.

My darling, the wind falls in like stones
from the whitehearted water and when we touch
we enter touch entirely. No one's alone.
Men kill for this, or for as much.

And what of the dead? They lie without shoes
in their stone boats. They are more like stone
than the sea would be if it stopped. They refuse
to be blessed, throat, eye and knucklebone.

Son genre

Je suis sortie, sorcière possédée,
hantant l'air noir, plus courageuse la nuit ;
rêvant le mal, j'ai fait mon chemin
par-dessus les maisons ordinaires, lumière après lumière:
pauvre chose solitaire, avec mes douze doigts, oubliée.
Une femme comme ça n'est pas une femme, vraiment.
J'ai été de son genre.

J'ai trouvé les grottes chaleureuses dans les bois,
je les ai remplies de poêles, de figurines, d'étagères,
de placards, de soieries, d'innombrables biens ;
j'ai préparé le souper pour les vers et les elfes :
pleurnichant, en réarrangeant les mal alignés.
Une femme comme ça est mal comprise.
J'ai été de son genre.

Je suis montée dans ton chariot, conducteur,
j'ai fait signe avec mes bras nus aux villages qui défilaient,
découvrant les dernières routes étincelantes, survivante
là où tes flammes mordent encore ma cuisse
et mes côtes craquent où tes roues s'entortillent.
Une femme comme ça n'a pas honte de mourir.
J'ai été de son genre.

La vérité que les morts connaissent

*Pour ma mère, née en mars 1902, décédée en mars 1959
et mon père, né en février 1900, décédé en juin 1959*

Partis, je dis et m'éloigne de l'église,
refusant la procession rigide vers la tombe,
laissant le défunt voyager seul dans le corbillard.
C'est le mois de juin. Je suis fatiguée d'être courageuse.

Nous roulons vers Cap Cod. Je me revigore
là où le soleil ruisselle du ciel,
où la mer oscille comme un portail en fer
et nous nous touchons. Dans un autre pays, des gens meurent.

Mon chéri, le vent s'abat comme des pierres
venant de l'écume blanche de l'eau et quand nous nous tou-
chons
nous entrons entièrement en communion. Personne n'est seul.
Les hommes tuent pour cela, ou pour autant.

Et qu'en est-il des morts ? Ils sont allongés sans leurs chaus-
sures
dans leurs embarcations de pierre. Ils sont plus comme de la
pierre
que la mer le serait si elle s'arrêtait. Ils refusent
d'être bénis, gorge, oeil et articulation.

Traduction de Michel Corne. La vérité que les morts connaissent, 04/2011

Source et notes explicatives anne-sexton.blogspot.com/2011/04/la-verite-que-les-morts-connaissent.html

Texte original d'Anne Sexton. The Truth the Dead Know, All My Pretty Ones, 1962

Um deslumbre debaixo da cama

Crafit, crafit, crafit... etc. etc., faziam as formigas seus barulhinhos, cravejadas nos encontros das paredes, dentro do guarda-roupa e do criado mudo, até espantar meu sono, que já era pouco. Seriam mesmo formigas com suas barafundas que agrediam também os ouvidos vizinhos, e não somente os meus? ... E por que ninguém tomava providência? Seu guarda, faz favor, há tumultos de rua debaixo do meu travesseiro. Convoque a tropa de elite, porque o senhor, seu guarda, sozinho e único, não vai conseguir dar conta... Toda vez, tinha que ser eu a me desenrolar dos lençóis quentes, sair debaixo de frio e de constrangimento para os e rmos do quarto, acender luzes e descobrir, espantada, que não havia formiga nenhuma. Mas, não contem comigo agora, porque combater formigas inexistentes não é mais minha área de atuação. Doravante, brigarei somente contra exércitos de brancaleones, ditaduras ridículas de mais de vinte anos, incêndios criminosos de neros do século vinte e um, esquadrões da morte morrida e da morte matada, gangues violentas munidas de AR-15s e contra outras coisinhas mais de somenos importância. Pensando bem, levantei-me da cama com má vontade, para danar baygon nas formigas guerrilheiras. Achando que elas daquela vez existiriam. Hilário engodo. Depois de procurá-las no teto, nos recantos das paredes, em vão, descobri o que havia debaixo da cama. Era uma galinha choca, cujos pintainhos nasciam, quebrando cascas de ovos e gritando a mais não poder: - Piu, piu, piu, piu, piu... etc. etc. – cujas expressões defini assim: “Allons enfants d e la Patrie, le jour de gloire est arrivé.....”

Un éblouissement sous le lit

Crafit, crafit, crafit... etc. etc. – faisaient les petits bruits des fourmis, encastrées dans les coins des murs, dans la garde-robe et dans la table de nuit, jusqu’à chasser mon sommeil, déjà si difficile. Seraient-ce juste des fourmis troublant aussi de leur bourdonnement les oreilles voisines, et pas seulement les miennes? ...Et pourquoi donc personne ne prenait des mesures? Monsieur le veilleur, s’il vous plait. Il y a des tumultes de rue sous mon oreiller. Convoquez la troupe d’élite, puisque vous, tout seul et unique, monsieur le veilleur, n’en viendrez pas à bout. Chaque fois, c’était moi-même, et non quelqu’un d’autre, qui devais me dépaqueter des draps chauds, me dépêcher vers les confins de la chambre sous le froid, dans l’embarras, allumer des lumières, pour découvrir, étonnée, qu’il n’y avait aucune fourmi. Donc, ne comptez pas sur moi maintenant, puisque la tâche de combattre des fourmis inexistantes n’est plus ma branche d’affaire. Dorénavant, je me battrai uniquement contre armées “brancaleones”, dictatures ridicules de plus de vingt ans, incendies criminels de nérons de vingt-et-unième siècle, escadrons de la mort, gangs violents munis d’AR-15-s et contre d’autres petites choses en plus de moindre importance. En y réfléchissant, je me suis relevée du lit pour foutre du “baygon” sur les fourmis guérilléras, en croyant qu’enfin elles existeraient. Drôle d’équivoque. Après les avoir cherchées sous le plafond, aux coins des murs, en vain, j’ai découvert ce qui se trouvait sous le lit. C’était une poule couveuse, dont les poussinets venaient d’éclore, en becquetant les coquilles des oeufs et en criant à n’en plus pouvoir : - Piou, piou, piou, piou, piou .. - dans des expressions que j’ai traduites comme ça: “Allons enfants de la Patrie, le jour de gloire est arrivé....”

Traduction Ademar Ribeiro

LÍRIA PORTO

passereau

puis-je passer dans ton palace
y posséder un brin d'espace?
oui oui oui si tu me solfies un swing

passarim

posso passear em seu paço
possuir um pedaço do espaço?
sim sim sim se solfejares um swing

paupières

le matin j'ouvre la fenêtre
pour que le soleil pénètre
le corps de ma maison

le soir je la referme
(les étoiles dehors)

lors de la gibbeuse
je n'ai pas de règles

je dors dans l'oeuf

pálpebras

de manhã abro a janela
e deixo o sol penetrar
no corpo da casa

à noite fecho-a de novo
(estrelas ficam lá fora)

na lua cheia
não tenho regras

durmo dentro do ovo.

vagues

j'ai assis mon absence
à côté de ton absence
sommes restés ainsi
deux sans soi-même
sur un banc de jardin

vagos

sentei minha ausência
ao lado da tua ausência
ficamos assim
os dois sem ninguém
num banco de jardim

Traduction Ademar Ribeiro

ADEMAR RIBEIRO

Verso preto - II

Meu poema preto,
três metros de alto,
penetração profunda,
se o cheiro no sovaco,
não me acerta na bunda.

Genocídio

Os meus retratos,
não há quem faça.

As minhas caras
me custam caro:
nem eu as acho.

O meu pescoço,
quebrou a força.

Minha cabeça
fedeu no largo.

Minha carcaça,
roeram moscas.

Da minha raça,
não ficou traço.

O que era meu,
o bicho comeu.

Que povo habita
os meus retratos,
se os dos retratos
não são mais eu?

Vers noir – II

Mon poème noir,
trois mètres de haut,
à profonde pénétration,
si je le sens sous l'aisselle,
ne me frappe pas sur le fond.

Génocide

Les portraits de moi,
nul ne les fait.

Mes visages
me coûtent cher:
je ne les trouve
même pas moi-même.

Mon cou,
le gibet le cassa.

Ma tête
pua sur place.

Ma carcasse
resta aux mouches.

De ma race,
il ne resta nulle trace.

Ce qui m'appartenait,
la bête l'aval.

Quel peuple loge
dans mes portraits,
si ceux qui posent
ne sont pas moi ?

MONSIEUR DE LA PALISSE

Chanson française du XVI^{ème} siècle.

Il était affable et doux
De l'humeur de feu son père
Et n'entraît guère en courroux
Si ce n'est dans la colère.

Ses valets étaient soigneux
De le servir d'andouillettes,
Et n'oubliaient pas les oeufs
Surtout dans les omelettes.

Il épousa, ce dit-on,
Une vertueuse dame
S'il avait vécu garçon
Il n'aurait pas eu de femme.

Il en fut toujours chéri
Elle n'était point jalouse
Sitôt qu'il fut son mari
Elle devint son épouse.

Il passa près de huit ans
Avec elle fort à l'aise
Il eut jusqu'à huit enfants
C'était la moitié de seize.

On dit que dans ses amours
Il fut caressé de belles
Qui le suivirent toujours
Tant qu'il marcha devant elles.

Il brillait comme un soleil
Sa chevelure était blonde
Il n'eut pas eu son pareil
S'il eut été seul au monde.

Il eut des talents divers
Même on assure une chose
Quand il écrivait des vers
Qu'il n'écrivait pas en prose.

Il savait les autres jeux
Qu'on joue à l'académie
Et n'était pas malheureux
Tant qu'il gagnait la partie.

Il fut à la vérité
Un danseur assez vulgaire
Mais il n'eût pas mal chanté
S'il avait voulu se taire.

On raconte que jamais
Il ne pouvait se résoudre
A charger ses pistolets
Quand il n'avait pas de poudre.

Il prétendit en un mois

Lire toute l'écriture
Et l'aurait lue une fois
S'il en eut fait la lecture.

Par son esprit et son air
Il s'acquît le don de plaire
Le roi l'eut fait Duc et Pair
S'il avait voulu le faire.

Lorsqu'en sa maison des
champs
Il vivait libre et tranquille
On aurait perdu son temps
De le chercher à la ville.

Il se plaisait en bateau
Et soit en paix soit en guerre
Il allait toujours par eau
Quand il n'allait pas par terre.

C'était un homme de coeur
Insatiable de gloire
Lorsqu'il était le vainqueur
Il remportait la victoire.

Les places qu'il attaquait
A peine osaient se défendre
Et jamais il ne manquait
Celle qu'on lui voyait prendre.

Un beau jour s'étant fourré
Dans un profond marécage
Il y serait demeuré
S'il n'eut pas trouvé passage.

Monté sur un cheval noir
Les dames le reconnurent
Et c'est là qu'il se fit voir
A tout ceux qui l'aperçurent.

Mais bien qu'il fut vigoureux
Bien qu'il fut le diable à quatre
Il ne renversa que ceux
Qu'il eut l'adresse d'abattre.

Monsieur de la Palisse est mort
Est mort devant Pavie
Un quart d'heure avant sa mort
Il était encore en vie.

<http://www.chansons-net.com>

L'amour de la poésie n'est pas bien vu. Ou trop bien vu. (C'est pire.)
Il faudrait pouvoir s'en passer. Au nom de qui, de quoi ? Elle isole sa victime, l'asiocalise, la rend folle. Tragiquement délaissée dans un monde bourré, saturé, de figurants passionnés, qu'ils disent, par autre chose. Quoi? La politique? L'érotisme? Dieu? Tout à la fois sans doute. Qui veut penser droit bloque le compteur. Poésie, c'est exil. On n'aime que les exilés. Joyce, Musil, Artaud. On peut l'être en plein Paris. Il n'y a pas de géographie de l'exil. C'est être nulle part. N'importe où. Sur la terre. Avant d'en faire partie. Intégrante. Dessous, Dedans. Poésie, c'est impossibilité d'être quoi que ce soit dans un monde qui ne cesse de nous demander notre identité. Notre fiche de futur dégringolé. L'intérêt est ailleurs. Sur la terre. Mais ailleurs. Sur la terre. Cherchons.

Georges Perros
Papiers Collés

