



**HAL**  
open science

# L'aventure d'habiter sa langue. Lire et traduire Susana Thénon

Blanche Turck

► **To cite this version:**

Blanche Turck. L'aventure d'habiter sa langue. Lire et traduire Susana Thénon. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-04830326

**HAL Id: dumas-04830326**

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04830326v1>

Submitted on 14 Jan 2025

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Blanche Turck

École normale supérieure de Lyon

# L'Aventure d'habiter sa langue

Lire et traduire Susana Thénon



Mémoire de Littérature comparée pour l'obtention d'un Master 2

Sous la direction d'Isabelle Poulin, professeure de Littérature  
comparée à l'Université Bordeaux-Montaigne

Année universitaire 2019-2020



# Remerciements

Je remercie infiniment Isabelle Poulin pour avoir dirigé ce travail, ainsi que pour ses conseils avisés et ses relectures. Ce fut une collaboration très inspirante, que je me réjouis de poursuivre en doctorat.

Merci à Cecilia González Scavino pour avoir pris le temps de lire et d'évaluer mon mémoire.

Merci à toutes les professeur·es qui m'ont formée durant ces années d'études à l'ENS de Lyon. Je pense particulièrement à Corinne Bayle-Goureau, que je remercie pour son attention constante tout au long de mon cursus.

Parce que ce travail est le résultat d'années de formation patiente, et que je n'ai pas évolué seule, j'ai en le terminant le désir d'adresser des remerciements plus intimes :

À Amélie, qui a vu ce travail prendre forme peu à peu de l'autre côté de l'Atlantique et l'a soutenu de sa voix, depuis les messages échangés sur WhatsApp à notre projet commun de podcast. En elle, Thénon survit.

À Laia et Lauren, camarades guérillères.

À Lou et Ophélie, pour avoir enchanté souvent le quotidien.

À mon père, pour sa curiosité et son goût du voyage.

À ma grand-mère, à ma mère et à mes sœurs, pour avoir partagé avec moi leur courage.

À mes ami·es, qui m'inspirent et me font rire.

À Matthias, brillante étoile.



## Avant-propos

Afin de faciliter la lecture et de ne pas surcharger les appels de note, les références de l'édition des œuvres de Thénon utilisée pour ce travail seront en majorité indiquées dans le corps du texte, entre crochets, comme suit :

[« titre du poème cité », T1, n° de page] pour THENON, Susana, *La Morada imposible, Tomo I* (recueil non-traduit en français), Buenos Aires, Argentine, Ediciones Corregidor, 2001, 294 p.

[« titre du poème cité », T2, n° de page] pour THENON, Susana, *La Morada imposible. Tomo II* (recueil non traduit en français), Buenos Aires, Argentine, Ediciones Corregidor, 2004, 265 p.

Cette édition mise en ligne est présentée sans les annexes de traductions.



# Introduction

## Devise

*Je rends grâce au hasard de ces trois dons : être née femme,  
de basse classe, de nation opprimée.*

*Et de ce trouble azur d'être trois fois rebelle.*

Maria-Mercè Marçal, *Cau de llunes*<sup>1</sup>

Par où entrer dans l'œuvre de Susana Thénon ? Son dernier recueil, publié en 1987, se présente à la fois comme l'origine et la fin. Il s'intitule *Ova Completa* : des œufs, soit, symboles de gestation, mais des œufs désignés en latin, faisant signe vers le point d'origine des langues romanes. Le titre indique donc une double origine, linguistique et sexuelle, une double matrice qui est pourtant le seuil de l'ouvrage qui clôt la production poétique thénonienne, même si le décès prématuré de la poétesse, en 1991, laisse à penser que ce recueil annonçait le commencement d'une nouvelle ère.

Parmi l'ensemble des recueils thénoniens, *Ova completa* est également celui qui a gagné les faveurs de la critique : c'est donc par cette entrée que le lecteur novice s'initiera probablement aux écrits de la poétesse. Pourtant, les textes choquent, inquiètent : ils ne ressemblent à rien de connu, et déploient le « cri de rage » [« grito de rabia »] annoncé dans un texte programmatique de *Habitante du néant* [*Habitante de la nada*], intitulé « Ceci n'est pas un poème » » [« No es un poema », T1, p. 55]. Plus tard, en revenant aux sources, lisant les premiers recueils, tels *Âge sans trêve* [*Edad sin tregua*], publié en 1958, ou *Habitante du néant* (1959), ce même lecteur se demandera certainement, désorienté, si ces éléments hétérogènes appartiennent bien à une œuvre unique : « la grande poétesse Susana Etcétera » [« La gran poetisa / Susana Etcétera », « L'Anthologie », T1, p. 182] ne serait-il qu'un nom de plume aux référentes multiples et au premier abord insaisissables ? Lorsque Thénon explore les ressources de sa propre langue, instituée matériau de sa création, lecteurs et lectrices se trouvent parfois perdus le long de ses chemins de mots : le castillan, parvenant ici à une densité sémantique que le français échoue à restituer, dirait *extraviado*.

Notre premier contact avec Susana Thénon s'est fait en marchant sur la tête, sous le signe de l'illusion d'optique : c'était une lecture de « La Dissection » [« La Disección », T1,

---

<sup>1</sup> Le poème original est : « A l'atzar agraeixo tres dons : haver nascut dona, / de classe baixa i nació oprimida. / I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel », traduit du catalan par Annie Bats pour l'anthologie bilingue Maria-Mercè Marçal, *Trois fois rebelle*, Paris, Éditions Bruno Doucey, « Soleil noir », 2013, 112 p.

p. 143]<sup>2</sup>. Impossible de savoir où poser le regard : vers le ciel, comme semble le suggérer la répétition presque rituelle du groupe nominal « une chose presque sacrée » [« una cosa casi sagrada »] ? Ou, au contraire, bien plus bas, vers l'élément le plus secret de l'anatomie féminine, comme nous sommes invités à le comprendre grâce à plusieurs allusions, surtout à la fin du poème où la description de la dissection se fait plus précise ? Le renversement, ironiquement traité par la voix poétique qui mime l'objectivité du savant penché sur un cadavre, inquiète nos repères. Nous hésitons : que lisons-nous ? Est-ce encore de la poésie ? Cette femme qui s'amuse à bouleverser ce que nous croyions savoir, qui est-elle ?

Alors, nous nous mettons en quête : presque rien. Peu de travaux universitaires, dont une thèse française, en 2010. Quelques articles, en majorité écrits par des femmes, universitaires ou poétesses, ayant côtoyé Susana Thénon (Mariana Di Cío, Ana María Barrenechea). Un silence troublant entoure sa vie et son œuvre : comme si, de sa poésie, presque rien ne pouvait être dit, tout comme le médecin refuse de poser les mots sur l'intimité à la fois sacrée et honteuse qu'il observe à la loupe.

Nous pouvons nous raccrocher aux faits, mais nous en avons peu : ils sont complétés par la liberté de ton que l'on devine dans les quelques lettres publiées dans *La Demeure introuvable* [*La Morada imposible*], des lettres qui permettent d'appréhender une fuyante personnalité. Susana Thénon est née à Buenos Aires en 1935. Elle est la fille d'un psychiatre renommé, Jorge Thénon, connu pour avoir importé les théories freudiennes en Argentine et s'être illustré dans la lutte communiste. Juanita Cifuentes-Louault étudie finement le contexte de création dans la première partie de la thèse qu'elle consacre à la poétesse<sup>3</sup> : si Thénon est associée à la *generación del '60* [génération des années 1960], sa position demeure marginale. Elle ne participe pas aux revues, si ce n'est brièvement à la rédaction de *Agua Viva*, aux côtés d'Alejandra Pizarnik. Sa poétique n'est pas réductible à l'esthétique du mouvement, marquée par l'abandon de la lyrique et du ton élégiaque pour aborder des problématiques ancrées dans la réalité politique. Si ses poèmes empruntent, en effet, aux courants de la poésie colloquiale et populaire, qui s'affirment dans les années 1960, ils n'en restent pas moins marqués par les courants antérieurs : en premier lieu l'avant-garde, âge d'or de la poésie dans l'espace hispano-américain et moment de féconds échanges culturels entre l'Europe et les espaces urbanisés

---

<sup>2</sup> Bernard J. McGuirk, « Est-ce bien de cela qu'on parle ? En deçà et au-delà du surréel féminin en Argentine », in Georgiana Colville et Katharine Conley, *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Colloque de Cerisy-la-Salle, août 1997, Paris, Lachenal et Ritter, 1998, p. 360-362. Une traduction de ce poème est disponible en annexe, dans le recueil *Ova Completa*.

<sup>3</sup> Juanita Cifuentes-Louault, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, « Une voix parmi des voix », thèse de doctorat sous la direction de Michel Lafon, Université de Grenoble, 2010, p. 45-60.

d'Amérique du Sud ; le néo-romantisme ensuite, puisque nous verrons à quel point les premières tentatives thénoniennes sont informées par l'œuvre de Rainer Maria Rilke, dont les premières traductions en castillan datent des années 1950. Dans une entrevue accordée à Diana Bellessi et Mirta Rosenberg, la poétesse n'hésite pas à affirmer l'attachement qu'elle éprouve pour son troisième recueil publié en 1967, *À propos de lieux étrangers [De lugares extraños]*, en ces termes : « [...] : il [le recueil] se rapproche bien plus de ce que l'on appelle traditionnellement la poésie lyrique. C'est un livre que j'aime profondément et qui éveille ma jalousie. Peut-être qu'un jour, je pourrai retourner dans cet endroit »<sup>4</sup>. J. Cifuentes note que Thénon est en partie héritière de la poésie des années 1940, marquée notamment par l'influence de Rilke et par un retour à l'élégie<sup>5</sup> ; nous verrons comment se matérialise cet héritage dans les textes, augmenté des acquis des générations suivantes : des outils stylistiques comme l'usage d'une langue crue ou la prolifération énumérative, propre à la veine du *neobarroco* [néo-baroque], ne sont pas étrangers à Thénon, dont la poésie se caractérise avant tout par une pluralité de voix et de structures<sup>6</sup>.

En 2001, Ana María Barrenechea et María Negroni, qui furent de proches amies de Susana Thénon, rassemblent les cinq recueils publiés entre 1958 et 1987, de nombreux poèmes inédits, mais également une partie de l'œuvre photographique, les traductions de Rilke, des essais critiques et des fragments de correspondance. L'ensemble est publié sous le titre de *La Morada imposible*, que nous traduisons par *La Demeure introuvable*, chez l'éditeur argentin Corregidor. L'œuvre était depuis longtemps épuisée au moment de la tardive réédition à la fin de l'année 2019. En France, le livre est introuvable en format papier, excepté dans deux bibliothèques, dont la Bibliothèque nationale de France. La voix de la poétesse est presque étouffée : si l'œuvre de Thénon est en voie de disparition, ce n'est pas sur le mode de la déploration. Explorer cette perte revient à s'engager sur le territoire, plus insidieux car peu visible, du délaissement involontaire, en attendant que la valeur de l'œuvre soit reconnue et que soient mises en place des stratégies de revalorisation. Ce pli temporel qui conditionne l'accueil d'une œuvre d'art prend un relief particulier dans le cas de Thénon : son œuvre existe encore

---

<sup>4</sup> « [...] : está mucho más adentro de lo que tradicionalmente se podrá llamar la poesía lírica. Es un libro que amo profundamente y me envidio profundamente. Tal vez en algún momento pueda retornar a este lugar », in Diana Bellessi et Mirta Rosenberg, « Maquillando el caos », entrevue avec Susana Thénon, *Diario de poesía*, n° 11, 03/1998, Buenos Aires, Argentine.

<sup>5</sup> Juanita Cifuentes-Louault, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, « Une voix parmi les voix », *op. cit.*, p. 40-42.

<sup>6</sup> Ana María Barrenechea, « El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtin », in *LEXIS*, Vol. 10, n° 2. 1986, p. 155 [en ligne], consulté le 10/10/2019.  
URL : <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/8356>

matériellement mais, malgré les quelques travaux critiques dont elle a été l'objet, elle n'est pas inscrite dans la mémoire culturelle des lecteurs francophones.

L'œuvre poétique de Susana Thénon n'est pas traduite en français, et ce constat simple pourrait suffire à justifier en partie pourquoi son œuvre ne peut s'ancrer dans le paysage littéraire francophone : elle ne nous est pas familière, et en cela l'engagement émotionnel nécessaire à toute reconnaissance ne peut pas s'amorcer. Antoine Berman va même plus loin, en affirmant qu'une œuvre n'est vraiment « transplantée » (ce qui ne veut pas dire « intégrée ») que si elle est traduite<sup>7</sup>. Nous avons choisi de prendre acte de cette disparition annoncée, en considérant avec Judith Schlanger qu'il « y a une sorte d'affirmation dans un déficit qui peut s'énoncer »<sup>8</sup> : cette énonciation dessine un espace, un creux tangible accueillant au discours critique. La reconnaissance des mécanismes à l'œuvre dans la disparition d'une œuvre favorise la construction de nouvelles fondations au discours critique avec l'objectif, à terme, de réévaluer la réception de l'œuvre. En l'occurrence, il s'agit d'engager une nouvelle écoute de la poésie de Thénon. Énoncer le déficit, c'est aussi faire advenir le manque, qui n'existait pas avant cette prise de conscience : c'est ce manque qui a éveillé chez nous la curiosité et le désir de connaître. L'indifférence, au contraire, n'est pas identifiable à une souffrance. Si le manque est une faille, une fragilité, l'indifférence face à une œuvre est toute-puissance, et c'est ce qui la rend dangereuse. Notre travail se veut un parti-pris contre l'indifférence, en mettant en évidence qu'une restitution, qui est également, de notre point de vue, une « découverte » (car nous avons bien découvert Thénon, puisque nous n'imaginions pas son existence) peut être reçue comme un surplus joyeux, une surprise, c'est-à-dire l'exact inverse d'une perte. Cette découverte tisse de l'œuvre à nous un lien émotionnel : nous entrons en régime de réjouissance<sup>9</sup>. De plus, nous devenons capables de la partager : ce qui nous relie à l'œuvre permet la formation d'un espace commun nous unissant aux autres.

Accueillir Thénon en français, en la traduisant, prendrait ainsi une dimension plus politique : il s'agirait de prendre un objet-rebut, une œuvre non-lue, et de l'imposer dans le cœur de la cité ; de rendre à ces poèmes livrés au silence leur dimension d'œuvre-cri, en les rendant audibles au public francophone. Cela ne peut s'envisager qu'en gardant à l'esprit le fait que le choix de traduire Thénon est tributaire d'un ensemble de représentations qui rend cet acte acceptable aujourd'hui : c'est le lieu culturel dans le lequel nous nous inscrivons qui suscite

---

<sup>7</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, « Introduction », Gallimard, Paris, 1994, p. 56-57.

<sup>8</sup> Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, « Explorer la perte », Paris, France, Hermann éditeurs, 2010, p. 11.

<sup>9</sup> *Ibid.*, « Pour s'orienter dans la déperdition », p. 37.

la traduction et en établit la pertinence<sup>10</sup>. Dans le cas qui nous occupe, la traduction de Thénon est conditionnée par la prise en compte d'une distance triple : géographique, culturelle et temporelle, cette dernière modalité étant sans doute la moins creusée dans la mesure où Thénon ne nous parle pas de si loin, quelques dizaines d'années tout au plus. D'un continent à l'autre, d'une réalité politique et sociale à la nôtre, de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle au début de notre siècle, un monde émerge. De cet intervalle, la traduction rendra inévitablement compte. Dans « La tâche du traducteur », Walter Benjamin assimile la diffusion d'une œuvre littéraire, qui se fait en partie grâce à la traduction, à une théorie du vivant : comme un corps organique, le texte a une vie propre, et la traduction signale le stade de la survie, de la gloire accomplie. La traduction littéraire est l'une des manifestations de la mutation de l'original<sup>11</sup>. Dire cela, c'est admettre que les deux manifestations littéraires, l'original et la traduction, sont pris dans un même processus historique, et font signe vers la parenté des langues : c'est une faculté de transformation possible de notre langue au contact de celle du texte original, que prône Benjamin. La distance, nous prévient Thénon, « n'est rien d'autre qu'un piège. / Un piège / que le sang nous tend / lorsque meurt son étoile solitaire » [« Distance », T2, p. 33]<sup>12</sup>. Si sa mise en évidence est inévitable, et sans doute souhaitable, la distance ressentie face au texte ne doit pas masquer la proximité des mots de Thénon et des nôtres.

En introduction de son ouvrage *Voces sexuadas*, Susana Reisz admet être consciente de la difficulté qui consiste à vouloir prendre la parole au nom de toutes les femmes, pour rendre compte d'une situation de domination loin d'être homogène. Cependant, elle estime qu'il est possible et licite de le faire, à condition de garder à l'esprit sa propre « exotopie », c'est-à-dire la part de soi irrémédiablement extérieure aux autres représentantes de notre genre<sup>13</sup>. Nous partageons ces réserves, en y ajoutant la responsabilité inhérente au fait de traduire, d'autant plus que nous nous situons vis-à-vis de l'œuvre de Thénon dans un espace dominant de l'espace littéraire, si l'on se réfère à la cartographie des relations de domination établie par Pascale Casanova dans *La République mondiale des Lettres*. La traduction, qualifiée de « grande instance de consécration spécifique »<sup>14</sup>, prend selon la critique des dimensions très

<sup>10</sup> Annie Brisset, « L'identité culturelle de la traduction. En réponse à Antoine Berman », in *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 11, 09/1998, p. 32-51 [en ligne], consulté le 11/11/2019.

URL : //doi.org/10.4000/palimpsestes.1526

<sup>11</sup> Walter Benjamin, t. 1 [Traduction par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch], « La tâche du traducteur », Paris, Gallimard, 2000, p. 247-249.

<sup>12</sup> « La distancia / no es más que una trampa. / Una trampa / que nos tiende la sangre / cuando muere su estrella solitaria. »

<sup>13</sup> Susana Reisz de Rivarola, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, « La salida “minoritaria” y colectivista », Lleida, Espagne, Edicions Universitat de Lleida, 1996, p. 30.

<sup>14</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, « La fabrique de l'universel », Paris, France, Éditions du Seuil, 2008, p. 198.

dissemblables en fonction des langues-sources et des langues-cibles : la translation linguistique et littéraire par une langue centrale d'une langue démunie serait une « façon d'annexer, de détourner les œuvres au profit des ressources centrales »<sup>15</sup>. Le castillan n'est pas une langue démunie au sens où l'entend Casanova. Cependant, les pays hispanophones d'Amérique du Sud sont dominés politiquement et le peu d'ancienneté de la littérature hispano-américaine, du fait de l'oppression coloniale, ne permettait pas à ses acteurs de prétendre, jusqu'aux années 1960, à la légitimité dans le champ culturel international, et encore moins de voir certaines de leurs œuvres acquérir le statut de « classique », terme défini par Casanova comme une unité de mesure à partir de laquelle est établi ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas<sup>16</sup>. Dans cette perspective, la traduction littéraire dans une langue centrale est ambivalente : si elle est un instrument d'unification du champ littéraire, elle est également perçue du point de vue des acteurs dominés comme une reconnaissance du capital littéraire. Casanova prend justement l'exemple des écrivains du *boom* latino-américain, qui « se sont mis à exister dans l'espace littéraire international à partir de leur traduction et de leur reconnaissance critique en français ». Et d'ajouter : « Jorge Luis Borges disait qu'il était une invention française »<sup>17</sup>, sans relever ce qu'une telle déclaration peut avoir d'ironique. Néanmoins, il faudra prendre en considération le fait que la reconnaissance de Thénon dans le champ francophone semble avoir comme condition obligatoire sa traduction en français, d'autant plus que la traduction, loin d'être un instrument d'oppression culturelle, est avant tout un geste d'ouverture et une opportunité de s'approcher d'une littérature que nous ne pourrions pas appréhender en langue originale. Le fait que Thénon se présente à nous après le *boom* ne facilite pas forcément sa légitimation, du fait de son statut de poétesse. Cependant, son appartenance à un espace géographique familier au lectorat francophone favorise inévitablement la situation d'écoute et la réceptivité du public. Si Thénon n'est pas attendue dans le champ littéraire, sa traduction peut permettre de transformer l'attente des lecteurs, en la devançant, et en évitant le geste de conformité à une norme esthétique associée à un espace donné<sup>18</sup>, dans le cas présent le roman ou le conte latino-américains.

C'est avec ces réserves que, à la suite de Benjamin, nous nous attelons à notre tâche : traduire Thénon, justifier cet acte, rendre compte explicitement de la lecture que nous avons faite de son œuvre, lecture qui a précédé à la traduction, et donner à cette poésie à laquelle nous

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>16</sup> *Ibid.*, « Principes d'une histoire mondiale de la littérature », p. 34.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>18</sup> Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, « L'exclusion par indifférence », *op. cit.*, p. 151-152.

nous sommes vouée durant un an une résonnance nouvelle, dans le texte original bien sûr (il est premier), mais également en français. Articulé autour de ces objectifs, le développement se fera en trois temps.

Nous chercherons dans une première partie à répondre à cette question très simple : pourquoi traduire Thénon en français aujourd'hui ? Nous commencerons par revenir sur les acquis de la recherche concernant la traduction littéraire en langue française pour dresser un état des lieux de la traduction des Lettres hispaniques. Sur cette base, nous essaierons d'une part de comprendre pourquoi Thénon a bénéficié jusqu'à présent d'une réception aussi confidentielle et reviendrons sur la nécessité de traduire ses textes ; d'autre part, nous présenterons le travail effectué avec les traductions, en mettant en évidence un certain nombre de difficultés liées à la spécificité de la langue thénonienne et justifierons nos choix. Le travail de traduction n'étant pas terminé, nous considérons les traductions présentées ici comme des propositions qui seront certainement amenées à évoluer dans le futur.

Dans une seconde partie, nous rendrons compte de notre lecture de la poésie thénonienne, la démarche critique précédant et orientant la pratique de la traduction. Notre lecture, forcément partielle, se concentre sur l'inscription problématique du sujet poétique dans le lieu de la langue. Les recueils poétiques, tout comme les traductions de Rilke et la pratique photographique, rendent compte d'une crise : le lieu où habiter sereinement sa propre langue est présenté comme introuvable, et sa quête entravée. Il n'est pas anodin que les deux éditrices des œuvres complètes de Thénon, la notion même de « complétude » étant sujette à caution dans un tel contexte, aient choisi comme titre *La Morada imposible* [*La Demeure introuvable*] : ce titre témoigne, lui aussi, d'une certaine lecture des poèmes, orientée vers les problématiques de la quête, des sentiments d'appartenance et d'ancrage mis en péril dans l'espace du langage. Nous verrons comment la malléabilité du castillan pris comme matériau de création permet au sujet poétique d'amorcer des tentatives de réappropriation de cette langue, au sein même de la pratique poétique, et plus largement artistique.

Enfin, dans une dernière partie, nous chercherons à comprendre ce qui se noue dans la confrontation de deux projets : celui de Thénon, poétique ; le nôtre, critique et traductif. D'une part, il nous a semblé nécessaire de revenir à la source du médium artistique privilégié par Susana Thénon, les mots de la langue castillane, des mots vers lesquels elle reviendra malgré l'attrait d'autres formes d'expression. Ce médium, nous l'avons en partage, mais dans une autre langue. C'est par une réflexion sur l'appropriation individuelle de cette matière verbale, devenue dans la poésie parole, voix et rythme, que nous voulons clore le parcours. Le lyrisme de Thénon, étonnamment évacué des travaux critiques la concernant, sera à cette occasion

réévalué et nous permettra d'étudier en dernier lieu la prégnance du souffle dans l'expérience poétique ainsi que dans la pratique traductive. Cette dernière partie est accompagnée, en fond sonore, d'une proposition de mise en voix des poèmes, qui se présente également comme une lecture particulière des poèmes de Thénon.

# I. Traduire Susana Thénon : enjeux et méthode

## 1. État des lieux de la traduction des Lettres hispaniques en langue française

Pourquoi traduire Susana Thénon en français aujourd'hui ? Dans la suite de l'ouvrage de Laurence Malingret, *Stratégies de traduction. Les Lettres hispaniques en langue française*, publié en 2002, l'objet de cette partie sera d'analyser la situation des Lettres hispaniques en langue française près de vingt ans après la publication de l'ouvrage.

### *Détermination de notre « horizon de traductrice »*

Nous nous proposons d'investir la notion d'« horizon de traducteur », développée par Berman dans son ouvrage *Pour une critique des traductions* afin de définir dans quel cadre s'inscrit notre traduction des poèmes de Susana Thénon. Berman définit cet horizon comme l'« ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui déterminent le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur »<sup>19</sup>. Cet horizon est essentiellement duel : il pointe l'espace ouvert, ce vers quoi le traducteur peut déployer son action, mais il enferme également le traducteur dans un cercle de possibilités limitées : les traducteurs et traductrices, eux aussi, écrivent depuis une temporalité et un espace donnés, et les traductions « évoluent dans un horizon de traditions et de conventions esthétiques qui influencent fatalement les choix esthétiques »<sup>20</sup>. Berman reprend à son compte, en l'adaptant à la problématique traductive, la notion d'« horizon d'attente » développée par Hans Robert Jauss dans le domaine de l'herméneutique littéraire. Là où Hans Robert Jauss se proposait d'analyser l'historicité de la littérature depuis le point de vue du lecteur, Berman tente de comprendre l'historicité de toute traduction à travers la figure trop souvent occultée du traducteur. Tous deux se placent résolument du côté de la réception : comment le lecteur perçoit-il le texte qu'il lit et le traducteur

---

<sup>19</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, « Le projet d'une critique productive », *op. cit.*, p. 79.

<sup>20</sup> Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, « Quand change la substance », Paris, Bernard Grasset, 2007, p. 321.

le texte qu'il doit traduire, en fonction de paramètres qu'il est possible de déterminer et d'analyser ?

Ces deux « horizons » ont de nombreux points de contact : l'horizon d'attente présumé d'un lectorat donné pourrait ainsi altérer la pratique traductive, ce que l'on peut observer en étudiant les modes de traductions nationaux, historiquement et géographiquement situés. Dans *Traduction et Culture*, Jean-Louis Cordonnier affirme que ce type de pratique doit être abandonné : selon lui, l'horizon d'attente serait une construction ethnocentriste, infantilisant le lecteur potentiel jugé incapable de se confronter à l'implicite du texte original ainsi qu'un prétexte pour lisser la traduction, la rendre parfaitement lisible et dénaturer le texte original en gommant tout ce qui nous serait « étranger », justement<sup>21</sup>. Pour autant, il est indéniable que les analyses de Berman sont fécondes : admettre un « horizon » pour le traducteur ou la traductrice, c'est en finir avec l'idée selon laquelle les traducteurs seraient des êtres sans consistance, transparents. En un mot, c'est admettre que le traducteur est lui aussi un sujet-écrivain, avec son histoire individuelle et sa situation socio-historique et géographique.

Les paramètres à évaluer pour déterminer un horizon de traducteur sont définis de façon imprécise par Berman, et pour cause : cet horizon évolue en fonction de la situation de chaque traducteur ou traductrice, puisqu'il faut prendre en compte des données relatives à l'individu, mais aussi à la structure sociale dans laquelle cet individu s'inscrit. Définir l'« horizon » qui conditionne et détermine notre propre pratique traductive nous semble donc essentiel. L'établissement de cet horizon permettra, d'une part de procéder à des traductions plus clairvoyantes, et d'autre part d'adopter face au texte en langue étrangère une posture plus éthique. En effet, suivant J.-L. Cordonnier, nous considérons que notre position peut être source de violences infligées au texte. Tenter de les limiter passe par la reconnaissance de ce qui nous sépare du texte original, gouffre que Cordonnier nomme l'opacité du traducteur, c'est-à-dire la façon dont il représente les catégories épistémologiques de son milieu :

« La traduction ne se limite pas à la mise en présence, face à face, du Même et de l'Autre. Mais *ce rapport entre eux est historique, culturel et politique*, et il s'exprime à travers *la position du traducteur*, à travers ses partis pris. [...] Qu'on le veuille ou non, le traducteur est *opaque*. [...] Ce qu'il a à faire, c'est définir une *éthique*. Qui ne peut être en interaction qu'avec une *politique* »<sup>22</sup>.

Traduisant Thénon, nous nous tournons vers le texte original, avec lequel nous entrons dans un véritable corps-à-corps, mais également vers le destinataire pour lequel nous traduisons, en l'occurrence le public francophone. Traduire se présente donc comme un périlleux exercice

<sup>21</sup> Jean-Louis Cordonnier, *Traduction et Culture*, « La culture de l'autre : du rejet au regard », Paris, Hatier, 1995, p. 170.

<sup>22</sup> *Ibid.*, « Aujourd'hui, l'ouverture », p. 145.

de positionnement. Pour Berman, l'horizon de traducteur est lié au projet de traduction, défini par chaque traducteur ou traductrice, et perceptible à travers deux éléments : premièrement, le résultat, qui peut être le texte traduit ou l'aveu d'une incapacité à traduire ; en second lieu, tous les éléments qui rendent visible le processus traductif, c'est-à-dire les préfaces, les différentes versions rendues visibles... Ces documents peuvent apparaître en annexes du texte final, afin de rendre compte des partis pris, des choix, des hésitations, et rompre l'illusion persistante que le texte en langue étrangère s'est miraculeusement trouvé transposé en français.

Un des éléments soulignés par Laurence Malingret, et qui est une constante dans les discours critiques concernant la traduction des Lettres étrangères en langue française, est la tendance à la rationalisation<sup>23</sup>. Si L. Malingret pointe les conséquences directes de cette tendance qui sont la clarification excessive et l'homogénéisation, J.-L. Cordonnier, quant à lui, en souligne les implications éthiques et politiques. En effet, selon lui, cette pratique traductive serait le reflet d'une dynamique d'annexion culturelle, motivée par la peur de l'Autre et le désir de le ramener au connu, c'est-à-dire une réduction de l'Autre au Même<sup>24</sup>. La langue, note L. Malingret, demeure en France extrêmement sacralisée, et une atteinte à celle-ci peut être ressentie comme une atteinte à l'identité<sup>25</sup>. Des attitudes précises attestent de la réticence, qui se manifeste dans les traductions, à accueillir la langue de l'Autre, et dont les traducteurs et traductrices se font les relais, peut-être bien malgré eux : par exemple la résistance face à la transcription de mots étrangers, ou face à la possibilité de créer des néologismes. Néanmoins, L. Malingret note une inflexion vers une plus grande hospitalité de la langue de l'Autre en traduction, mais seulement à la fin de la période étudiée (toute fin du XX<sup>e</sup> siècle et premières années du XXI<sup>e</sup> siècle), liée sans doute à une dynamique éditoriale amorcée dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, avec une plus grande place accordée à la littérature étrangère dans les maisons d'édition, notamment à travers la création de collections dédiées.

Aujourd'hui encore, les catalogues des maisons d'édition françaises offrent un aperçu intéressant des pratiques, sinon traductives, tout du moins commerciales concernant les Lettres hispaniques. L. Malingret soulignait déjà que le *boom* latino-américain n'avait peut-être pas eu les suites espérées : certes, de grands maîtres, notamment dans le domaine du roman, ont connu un succès international, mais la mise en valeur d'auteurs et d'autrices plus confidentiels n'a pas pour autant été encouragée. Des chiffres permettent de conforter cette impression : entre les

---

<sup>23</sup> Laurence Malingret, *Stratégies de traduction. Les Lettres hispaniques en langue française*, « Stratégies de traduction : entre normes et création », Arras, France, Artois Presses Université, 2002, p. 77.

<sup>24</sup> Jean-Louis Cordonnier, *Traduction et culture*, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 35-36.

<sup>25</sup> Laurence Malingret, *Stratégies de traduction*, « Stratégies de traduction : entre normes et création », *op. cit.*, p. 122.

années 1960 et la fin des années 1970, le nombre de traductions littéraires de l'espagnol vers le français connaît une baisse significative, sans pour autant retomber au niveau qui précéda l'ascension constante des années 1950 : en 1960, plus de 40 traductions littéraires sont répertoriées, contre 25 en 1976<sup>26</sup>. Ces données doivent être relativisées : si le nombre de nouvelles traductions est relativement faible, il faut garder à l'esprit que le castillan est une langue dont la présence sur le territoire français est très marquée, et favorablement reçue. Les lauréats du Prix du Meilleur livre étranger sont régulièrement des auteurs de langue castillane (aucune lauréate de langue castillane n'a été récompensée à ce jour), treize exactement depuis la création du prix en 1948<sup>27</sup>. Ce prix s'intéresse en premier lieu aux traductions : c'est donc autant la langue du traducteur que celle de l'auteur qui sont plébiscitées par le choix du jury. Parmi ces treize lauréats, l'écrasante majorité est hispano-américaine : on retrouve parmi eux de grands noms comme Asturias (primé en 1950), Carpentier (1956) ou García Marquez (1969). Le dernier en date est le guatémaltèque Eduardo Halfin, primé en 2018. Il faut attendre 1998 pour qu'un auteur de la péninsule remporte le prix : c'est Eduardo Mendoza pour *Una comedia ligera*, traduit par François Maspero sous le titre *Une comédie légère*.

L'espagnol est également une langue largement enseignée : c'est la deuxième langue vivante apprise en France, avec 47,2 % des effectifs dans le secondaire<sup>28</sup>. Langue voisine, du fait la position géographique de l'Espagne et de la proximité linguistique avec le français, c'est une langue qui a également une place de choix dans le paysage affectif des francophones. Pour autant, l'*a priori* culturel et la réalité littéraire ne suivent pas les mêmes logiques : si l'Espagne est largement visitée, plébiscitée, l'Amérique hispanique demeure un rivage moins connu. Ce mécanisme s'inverse, nous l'avons vu, lorsque l'on se penche sur le domaine littéraire, où les grandes plumes actuellement renommées sont hispano-américaines, même si certaines d'entre elles ont émigré en Europe, y ont longuement séjourné ou s'y sont formées intellectuellement, à l'image d'Alejo Carpentier.

L'*Index Translationum* de l'Unesco est une autre source d'informations : s'il permet de mettre en évidence variations ou permanences, les données sont malheureusement incomplètes sur la période qui nous occupe. En effet, selon le tableau des mises à jour et des contributions,

---

<sup>26</sup> Gisèle Sapiro, « Le marché de la traduction », in Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel (dir.), *Histoire des traductions en langue française. XXe siècle, 1914-2000, op. cit.*, p. 107-110.

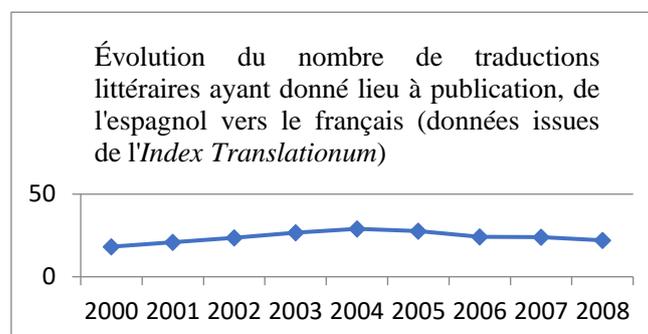
<sup>27</sup> « Prix du meilleur livre étranger » [en ligne], consulté le 6/01/2020

URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Prix\\_du\\_Meilleur\\_Livre\\_%C3%A9tranger](https://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_du_Meilleur_Livre_%C3%A9tranger)

<sup>28</sup> Marielle Silhouette et Jean-Michel Hannequart, « L'évolution de l'enseignement des langues vivantes en France : massification et uniformisation », mis en ligne le 16/02/2016, consulté le 06/01/2020

URL : <http://theconversation.com/levolution-de-lenseignement-des-langues-vivantes-en-france-massification-et-uniformisation-2-54083>

les dernières données publiées concernant la France sont celles de l'année 2008. Il est par ailleurs impossible de filtrer les résultats en fonction des pays d'écriture : seule la langue-source est prise en compte. Néanmoins, il est possible de visualiser facilement les données concernant les années 2000-2008 en se référant au graphique suivant :



Les chiffres sont assez encourageants : sans refléter une hausse constante du nombre de traductions, ils prouvent que la diminution observée à la fin du XX<sup>e</sup> siècle a été enrayerée. La situation semble s'être stabilisée. Il faut également prendre en compte le fait que le paysage littéraire est amené à se reconfigurer : les quarante dernières années ont en effet été marquées par les décès d'une première génération de romanciers et poètes largement traduits tels que Miguel Ángel Asturias (1974), Jorge Luis Borges (1980), Alejo Carpentier (1980) ou Julio Cortázar (1984), et plus récemment Gabriel García Márquez (2014) et Carlos Fuentes (2012). Si leurs œuvres continueront à être rééditées, les maisons d'édition sont d'ores et déjà contraintes de chercher de nouvelles plumes pour enrichir leurs collections. Enfin, l'*Index Translationum* ne répertorie que des traductions couronnées par une publication papier. Or, dans le cas particulier de la poésie, beaucoup de poèmes isolés, parfois même des recueils entiers, sont traduits chaque jour par des traducteurs et traductrices souvent amateurs (mais pas exclusivement) et publiés sur internet : ils ne sont pas pris en compte dans les chiffres de l'Unesco.

Pour autant, malgré des perspectives de renouvellement encourageantes et des œuvres qui ont véritablement pénétré l'imaginaire collectif des lecteurs francophones, deux constantes doivent être soulignées : dans les catalogues actuels des maisons d'édition françaises, les grandes oubliées demeurent les poétesses, le taux de poésie étant déjà très marginal. Prenons par exemple le cas de la collection « *nrf* Poésie » de la maison Gallimard : sur 389 références, seules douze sont des ouvrages de poétesses (exclusivement de langue française), les autres sont des anthologies, des ouvrages collectifs et, dans la plupart des cas, des recueils d'auteurs. Seuls les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore ont été édités avant le XX<sup>e</sup> siècle : la prise de conscience d'une telle carence au sein la collection qui est sans doute l'un des indicateurs

majeurs de légitimation littéraire dans le milieu éditorial francophone est donc très récente (et tardive)<sup>29</sup>. Chez Actes Sud, à la sélection poétique plus inattendue, l'accent est mis sur la valorisation de poésie du monde arabe, souvent en édition bilingue : là encore, les femmes sont minoritaires, avec une dizaine de références sur les 120 répertoriées sur le site internet<sup>30</sup>. Nous pouvons relever les choix d'une autre fameuse maison d'édition, Flammarion : sur 266 références poétique, toutes collections confondues, 65 sont signées par des poétesses, la part d'autrices étant encore plus importante dans la seule collection « Poésie », dédiée à la poésie contemporaine. Mais là encore, le seul domaine francophone est à l'honneur.

Plus de radicalité dans les choix de publication est sans doute à observer dans des maisons d'édition plus confidentielles : mais cela signifie également peu de tirages et fatalement moins de visibilité. Le choix de la maison d'édition n'est pas anodin, comme vont nous l'apprendre le destin éditorial des poétesses hispano-américaines étudiées ci-après.

### *Le destin éditorial des poétesses hispano-américaines : un traitement différencié ?*

Qu'est-il possible d'espérer concernant l'accueil de Susana Thénon dans le champ francophone ? Pour cela, nous pouvons comparer son histoire éditoriale avec celle d'autres poétesses, notamment avec une personnalité littéraire fameuse dont la création a été largement exportée en Europe, et qui est régulièrement étudiée dans les travaux de Littérature comparée : Alejandra Pizarnik.

Au court d'un long séjour à Paris entre 1960 et 1964, la poétesse se lie intimement avec plusieurs membres de l'avant-garde française de l'époque : par exemple André-Pierre de Mendiargues et Yves Bonnefoy, mais également des membres du monde éditorial comme Marie-Jeanne Noirod, éditrice au Éditions du Seuil. C'est le début d'une histoire d'amour franco-argentine que les années ne démentiront pas. La jeune poétesse lit abondamment en français, et traduit en castillan quelques poèmes de Bonnefoy, ainsi qu'un court récit de Mendiargues, sous le titre *La Motocicleta*, récit dont elle fait également une critique publiée dans la revue à fort tirage *Sur*.

En 2005 (tout de même trente ans après sa mort) paraissent ses *Œuvres complètes* en traduction française chez Actes Sud. Les poèmes sont traduits par Silvia Baron Supervielle (qui

---

<sup>29</sup> Nous nous référons au catalogue en ligne de la maison d'édition, consulté le 15/05/2020.  
URL : <http://www.gallimard.fr/>

<sup>30</sup> Nous nous référons au catalogue en ligne de la maison d'édition, consulté le 15/05/2020.  
URL : <https://www.actes-sud.fr/recherche/catalogue/rayon/1238?keys=>

connu intimement Pizarnik) et Claude Couffon, l'un des traducteurs hispanophones très influents que distingue L. Malingret dans son ouvrage. Le volume est aujourd'hui introuvable en librairie, mais disponible dans de nombreuses bibliothèques. La maison d'édition plus confidentielle Ypsilon a entrepris en 2012 un vaste chantier de retraductions de l'œuvre de Pizarnik par Jacques Ancet et Etienne Dobenesque qui signent également les postfaces des ouvrages. Neuf volumes ont ainsi été publiés entre 2012, avec la publication du roman *L'Enfer musical* [*El Infierno musical*], et 2015. Même s'il n'y a pas eu de réédition, les ouvrages demeurent trouvables assez facilement, soit en librairie, soit sur des plateformes de vente en ligne. En dehors des traductions et publications des œuvres mêmes, dont la publication des *Œuvres complètes* chez Actes Sud constitue sans doute l'entreprise la plus ambitieuse, des traductions d'écrits périphériques ont vu le jour : la traduction des *Journaux (1959-1971)* a été publiée aux Éditions Corti en 2010. Le choix de cette maison d'édition à large tirage et d'un écrit qui n'appartient pas à l'œuvre littéraire à proprement parler prouve que l'œuvre de Pizarnik n'est plus l'apanage de l'Université : c'est le signe d'une démocratisation plus avancée de son œuvre. L'année 2016 marque un nouveau tournant : outre la publication de sa correspondance avec son premier analyste Léon Ostov, aux Éditions des Busclats, un ouvrage universitaire écrit par Mariana Di Ció est publié aux Presses Universitaires de Vincennes. *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik* propose une incursion dans les coulisses intimes de l'œuvre, à la découverte des méandres de la création. À l'inverse du volume de correspondances, épuisé mais encore trouvable d'occasion facilement, l'ouvrage de Mariana Di Ció est téléchargeable au format *epub* et disponible en format papier. La disponibilité sur les grandes plateformes de vente en ligne, et dans plusieurs formats, d'un ouvrage universitaire témoigne d'une étonnante publicité faite à cette figure poétique. C'est sans compter les travaux effectués en français sur l'œuvre de Pizarnik, soit dans les départements d'Études hispaniques, soit en Littérature comparée. De ce point de vue, le contraste avec Susana Thénon est frappant : Alejandra Pizarnik a le statut d'une référence, volontiers citée, y compris dans des travaux ne portant pas directement sur son travail.

La conclusion d'un tel état des lieux est inévitablement ambivalente. Certes, les rééditions sont rares, faute certainement d'un lectorat très étendu. Pour autant, plusieurs éléments plaident en faveur d'une reconnaissance marquée, institutionnelle et éditoriale (donc commerciale), de l'œuvre de Pizarnik : le rythme régulier des publications, malgré l'épuisement tout aussi régulier des stocks ; l'existence même des *Œuvres complètes* traduites, luxe auquel bien peu de poètes étrangers (et encore moins de poétesses), en dehors des très grands

classiques, peuvent prétendre ; la mise en place d'un vaste chantier de retraductions, révélateur d'un dialogue, même implicite, entre traducteurs et universitaires.

Nous allons nous pencher à présent sur le cas d'une poétesse péruvienne, elle aussi largement éludée par les histoires littéraires, mais dont l'œuvre est pourtant plus largement diffusée que celle de Thénon : il s'agit de Blanca Varela, née à Lima en 1926 et décédée en 2009. Étudiée par Susana Reisz dans son ouvrage *Voces sexuadas*, sa position est présentée comme étant tout aussi marginale que celle de Thénon<sup>31</sup>. Cependant, sa diffusion française est bien plus importante, puisque plusieurs de ses recueils sont traduits en français : *Le Livre d'argile* [*El Libro de barro*, 1993] a été publié en France dès 1998, c'est-à-dire de son vivant, traduit par Claude Couffon. *Exercices matériels* [*Ejercicios materiales*, 1996] et *Concert animal* [*Concierto animal*, 1999], traduits respectivement par Tita Reut et François-Michel Durazzo, ont été publiés au début des années 2000. Comment expliquer des trajectoires internationales aussi différenciées ? Varela, comme Pizarnik, a séjourné longuement à Paris à partir de 1949 : c'est justement l'année de publication de la première version du recueil-somme de son ami Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*. Le poète fera beaucoup pour la diffusion des œuvres de Blanca Varela. Durant son séjour français, Varela côtoie Simone de Beauvoir et Henri Michaux : elle laisse sa trace dans le paysage intellectuel français. Son privilège ultime, qui semble conforter son entrée dans le canon, tout du moins hispano-américain, est d'être citée dans des anthologies et des ouvrages critiques à la suite de poètes ou artistes plus prestigieux... et masculins<sup>32</sup>.

Le cas d'Alfonsina Storni, qui précède Thénon de presque deux générations, mérite également d'être étudié : en effet, outre qu'elle soit argentine elle aussi, une grande parenté poétique l'unit à Thénon<sup>33</sup>. Sa modernité, et surtout son refus radical des injonctions de genre (la docilité et la fécondité notamment) créent le scandale : la revue *Nosotros*, dans le numéro de mai 1919, n'hésite pas à décrire l'artiste comme « une vipère insatiable secouée de spasmes épileptiques » [*« una serpiente insaciada con sacudimientos de epilepsia »*]<sup>34</sup>. Aujourd'hui abondamment étudiée en Amérique latine, où les voix féminines sont considérées comme les grandes représentantes du post-modernisme, Storni n'était cependant pas traduite en français, jusqu'à très récemment. A paru en 2019 une édition bilingue des *Poèmes d'amour*, traduits par

<sup>31</sup> Susana Reisz de Rivarola, *Voces sexuadas*, « Poéticas femeninas del fin del milenio », *op. cit.*, p. 70.

<sup>32</sup> À titre d'exemple, on peut consulter Pedro Casteriano Bellido, *Veinte peruanos del siglo XX*, Lima, Fondo Editorial, 2008, 314 p.

<sup>33</sup> Juanita Cifuentes-Louault, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, *op. cit.*, p. 507-508.

<sup>34</sup> Alfonsina Storni, Delfina Muschietti (éd.), *Alfonsina Storni, Tomo I, Poesía*, Buenos Aires, Losada, 1999, p. 17.

Monique-Marie Ihry (elle-même poétesse), aux Éditions Cap de l'Étang. Le professeur d'Université Didier Coste a pour sa part mis en ligne, en 2018, une traduction de quelques poèmes de Storni sous le titre *Loup et Trèfle. Livre d'anti-sonnets*. Le cas de Storni est assez paradoxal, dans la mesure où aucune dynamique de traduction n'a suivi l'intérêt que lui porte l'Université française depuis déjà plusieurs années, puisque son nom fait à présent office de référence dès que l'on réfléchit aux mouvements d'avant-garde argentins. Mais cet intérêt demeurait circonscrit dans les départements d'Études hispaniques. Aujourd'hui, les choses évoluent : la traduction est la condition obligée de l'intégration de Storni au corpus des comparatistes.

Pourquoi ces comparaisons ? Elles nous permettent de mettre à jour certaines données : si les poétesses dont j'ai esquissé l'histoire éditoriale ne sont pas abordées couramment dans les cours dispensés à l'Université, et encore moins présentes dans les rayonnages des librairies, leur présence dans les bibliothèques universitaires et les citations régulières dont elles sont l'objet dans les travaux critiques favorisent un processus de familiarisation, augmentant d'autant plus leurs chances de voir des ouvrages consacrés à leur œuvre. Pour résumer, si leur « découverte » hors du cadre universitaire ne peut être que rarement la conséquence d'une flânerie, d'une attitude passive, leur intégration chaque jour plus avérée, quoiqu'encore fragile, dans le grand corpus de l'Université française institue en revanche un cercle vertueux où la recherche, l'imprégnation, l'inspiration accidentelle (à l'image de l'expérience de lecture qui m'a mise en présence du nom de Thénon) et la publication s'articulent. Le cas de Susana Thénon ne s'inscrit pas dans cette dynamique : elle est absente de la plupart des bibliothèques, citée certes dans des ouvrages critiques de référence, à l'image des actes du colloque *La Femme s'entête*, mais ce sont des ouvrages finalement déjà anciens. Nous pourrions nous demander pourquoi les travaux les plus récents n'ont pas trouvé un écho significatif. Sans doute les travaux de Mariana Di Cío sur des figures plus connues ont-ils effacé ses articles sur Thénon, se situant à la périphérie de son travail de recherche et n'ayant pas été mis en valeur par une publication papier. Sans doute le travail important de Juanita Cifuentes n'a-t-il pas bénéficié de relais suffisants pour devenir lui-même source d'inspiration accidentelle.

Le facteur temporel n'est pas anodin : il n'est pas étonnant que Storni ait acquis le statut de référence. Maintenant que s'est dissipé le parfum de scandale qui entourait son œuvre, sa mort inspirant les artistes davantage que sa poésie<sup>35</sup>, l'étude de ses textes peut se faire de façon plus apaisée. Le temps pourrait certainement jouer en faveur de l'œuvre de Thénon. Pour autant,

---

<sup>35</sup> On peut écouter par exemple la célèbre chanson *Alfonsina y el mar*, chantée pour la première fois par Mercedes Sosa sur l'album *Mujeres argentinas* [1969] et reprise par de nombreux artistes.

son destin éditorial est sans commune mesure avec celui de Storni : alors que cette dernière meurt en 1938, une anthologie de son œuvre est éditée en Espagne dès 1924. Morte jeune elle aussi, Thénon ne connaît pas une telle distinction de son vivant, encore moins de ce côté-ci de l’océan.

Une simple mise en parallèle des différents ouvrages critiques concernant les autrices évoquées interdit cependant de s’engager de manière trop optimiste : si la recherche sur ces différentes artistes existe, c’est d’abord grâce au travail d’une communauté scientifique extrêmement restreinte, fondée sur des liens souvent affectifs. À titre d’exemple, Delfina Muschiatti, poétesse elle-même ainsi que traductrice et professeure de Lettres à l’Université de Buenos Aires, a dirigé la très belle édition des œuvres d’Alfonsina Storni que j’évoquais plus haut. Elle lui rend dans les préfaces un magnifique hommage. Elle est également l’une des rares spécialistes à s’être penchée sur l’œuvre de Thénon, et de ce fait, elle est référencée dans les bibliographies de *La Demeure introuvable* et de la thèse de Juanita Cifuentes, même si ses recherches s’actualisent sous la forme, non d’ouvrages, mais d’articles publiés dans des revues ou des ouvrages collectifs qui ne sont pas consacrés exclusivement à Thénon. Du côté de l’Université française, Mariana Di Cío occupe le paysage de la recherche consacrée aux poéteses argentines du XX<sup>e</sup> siècle ; Claude Couffon traduit autant Pizarnik que Varela. Hors du champ strictement français, il semble que la mise en valeur de ces figures soit affaire de femmes, à l’exception marquante de Bernard McGuirk, qui consacre à Thénon plusieurs articles, malheureusement difficilement accessibles.

### *Décentrer le canon littéraire*

Cependant, si nous laissons de côté la question des monographies ou de la représentation de ces autrices dans les ouvrages critiques, force est de constater que l’étude de la littérature hispano-américaine évolue des deux côtés de l’Atlantique. Du côté américain, la prise de conscience d’une mainmise des expressions artistiques par le pouvoir politique tout au long du XX<sup>e</sup> siècle se fait de plus en plus prégnante : s’ensuit une volonté d’envisager différemment l’histoire littéraire, et de repenser le rapport centre-marges. C’est le cas, par exemple, de l’ouvrage *Margen al centro. Nuevas vertientes de la poesía ibero-americana contemporánea*, dont le titre témoigne de façon exemplaire de ces nouvelles préoccupations. Le but est de proposer à l’étude un certain nombre d’auteurs et d’autrices laissés de côté par les Institutions, en analysant comment ce qui a été considéré comme une production marginale peut en réalité reconfigurer le canon poétique en dessinant de nouvelles voies pour son analyse et son

interprétation. Le directeur de publication, mexicain, adopte une posture clairement politique : il dénonce une cooptation de la part du pouvoir politique pour s'assurer les services de l'intelligentsia, avec comme finalité la perpétuation du pouvoir<sup>36</sup>.

S'il s'agit bien de regarder en quoi Susana Thénon a pu elle aussi être victime d'un tel mécanisme de déplacement vers les marges, notre travail s'inscrit toutefois dans un cadre un peu différent : il ne s'agit pas tant de lui redonner une place dans le canon national ou continental, c'est-à-dire de justifier son assimilation au canon existant, que de proposer un décentrement du canon lui-même. Des dynamiques d'alternance et d'échange devraient ainsi se mettre en place qui permettraient de faire éventuellement cohabiter ou alterner différents canons : la conclusion de l'article « Parler (et aller) depuis (dans la marge) et (au) le centre : le pari du hip hop à Colima » va dans ce sens, en proposant de s'interroger sur ce que l'on entend par une production (ou une forme) marginale. Quels sont les critères mobilisés ? Le hip hop mexicain est un exemple frappant : le canon est affecté par cette production musicale puisque ce sont les masses (numériquement dominantes) qui l'écoutent. Nous arriverions alors à un point-limite, celui des « marges qui (...) marginalisent le centre »<sup>37</sup>. Cette conclusion permet d'envisager un modèle plus éclaté du canon pensé sur le modèle géographique, non comme un bloc, mais comme un ensemble de pôles reliés entre eux par des axes : dans ce nouveau modèle, la traduction occuperait une place de choix, puisque ce qui compterait ne serait plus l'appartenance à un corpus national (une appartenance linguistique), mais à un groupe librement choisi dont l'on reconnaîtrait les valeurs créatives.

Ces perspectives ne sont évidemment pas étrangères à l'Université française, et cela à deux échelles : tout d'abord, la prise en compte et revalorisation des marges s'est faite à un niveau national, et tôt dans le XXe siècle, puisque l'on peut rattacher ces questionnements à la méthodologie novatrice de l'Ecole des Annales. Le concept de « longue durée » développé par Fernand Braudel<sup>38</sup> peut d'ailleurs être réinvesti dans le domaine de l'histoire littéraire, afin d'envisager les événements non seulement dans leur dimension historique, mais également leurs répercussions dans l'art et la façon qu'ont les différents acteurs de se positionner ; ce qui n'exclut pas l'historien ou l'historienne, ou plus largement la figure critique, invitée à réfléchir à sa propre situation et à l'explicitier dans son développement. Comme cela a été évoqué en

---

<sup>36</sup> Rogelio Guedea (dir.), *Margen al centro. Nuevas vertientes de la poesía ibero-americana contemporánea*, « Prólogo », Oxford ; Bern ; Berlin, Hispanic Studies n° 78, 2018, p. VII.

<sup>37</sup> « El margen que (...) margina al centro », *ibid*, Omar Dávid Ávalo Chavez, « Hablar (e ir) desde (sobre el) margen y (al) centro : la (a)puesta del hip hop en Colima », p. 92.

<sup>38</sup> Ce concept est élaboré pour la première fois dans son travail de thèse *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Librairie Armand Colin, 1949, XV-1160 p.

introduction, l'histoire des femmes se présente comme l'un des pans majeurs de cette grande action de de réévaluation culturelle, dont témoigne un ouvrage d'ampleur, l'imposante *Histoire des femmes en Occident* dirigée par Michelle Perrot et Georges Duby<sup>39</sup>.

Comme le note Judith Schlanger, « c'est un progrès de la connaissance d'explorer les zones obscures au lieu de les contourner et de les gommer »<sup>40</sup> ; elle souligne ensuite les rapports complexes entre perte et renouvellement, puisque perte et dépossession sont presque toujours cause et possibilité de la création d'un objet ou d'un discours nouveau. En effet, à l'image du paysage éditorial amené à se reconfigurer du fait de la mort des plus grandes plumes de la littérature hispano-américaine, le paysage poétique français est appelé lui aussi à évoluer, de fait d'un renouvellement de ses figures saillantes. Les dernières années ont été marquées par le décès de monstres sacrés de la poésie française : Yves Bonnefoy en 2016, très récemment Lorand Gaspar (janvier 2020). Ce réseau de conjonctures facilite l'apparition sur le marché de textes qui n'avaient jusqu'alors pas droit de cité, en modelant différemment les attentes des lecteurs, se donnant pour but de les transformer et non plus seulement de les combler : dans ce contexte, mon travail entendu comme jalon de l'aventure qu'est l'intégration de l'œuvre de Thénon dans l'espace francophone s'actualise avant tout en tant que première traduction. Pour Berman, toute première traduction, quoique fondamentale, est nécessairement imparfaite et impure ; elle appelle les retraductions, qui se placeront dans un triple horizon : les traductions antérieures en français, les autres traductions françaises contemporaines (pour confronter sa posture au discours ambiant sur le traduire, qui peut se laisser percevoir dans les textes) et les traductions du texte original dans d'autres langues étrangères. La traduction permet ainsi de faire entrer le texte original dans un nouveau régime d'intertextualité : le sujet qui s'y énonce peut-il encore être considéré, dans cette perspective, comme une « voix isolée » ?

---

<sup>39</sup> Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1990, 5 volumes.

<sup>40</sup> Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, « Note sur les paris », *op. cit.*, p. 171.

## 2. « une voix isolée » [« *una vox sola* »] ?

C'est par ces mots que les deux éditrices de *La Demeure introuvable*, Ana María Barrenechea et María Negroni, choisissent de débiter la courte présentation de Susana Thénon, en quatrième de couverture des deux tomes composant les œuvres complètes. Nous avons tenté en première partie de déterminer à quel espace de réception pouvait prétendre une poétesse du statut de Thénon dans le champ littéraire français, en tenant compte de la réalité de la situation des traductions des Lettres hispaniques. Nous aimerions à présent étudier les causes de l'isolement de Thénon dans son espace littéraire national, l'Argentine, et justifier la nécessité de l'accueillir en français, en revenant sur un ensemble d'événements qui constituent ce que nous appellerons un « moment favorable » pour cette traduction.

### *La disparition de Thénon*

Pourquoi le visage de Thénon a-t-il été ainsi effacé des portraits de famille de l'histoire littéraire ? Nulle trace de sa création dans la pourtant très riche *Historia crítica de la literatura argentina* publiée en plusieurs volumes et dirigée par Noé Jitrik. Nulle trace dans des histoires littéraires s'intéressant à tout le champ hispano-américain, comme la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Jose Miguel Oviedo. En 2010, d'après Juanita Cifuentes, seules deux anthologies présentent un ou plusieurs de ses poèmes : *Suma de la poesía argentina (1538-1988)*. *Crítica y antología*, dont les textes ont été réunis par Guillermo Ara, et une anthologie de poésie spécifiquement féminine, la *Selección poética femenina (1940-1960)*. Les textes, réunis par Marta Giménez Pastor et José Daniel Viscava sous une charmante couverture rose bonbon, paraissent en 1965 : ils ne peuvent donc comprendre que des poèmes issus des deux premiers recueils thénoniens<sup>41</sup>.

Nous avons vu dans notre première partie qu'invoquer le statut de poétesse de Thénon ne suffisait pas à expliquer le peu d'intérêt que lui manifestent les anthologistes, puisque d'autres poétesse ont connu une fortune éditoriale différente. En reprenant la méthodologie esquissée dans l'étude que Pierre Lepape consacre à Julien Sorel, un auteur libertin du XVII<sup>e</sup> siècle français, étude intitulée *La Disparition de Sorel*, il est possible de dresser le panorama d'un champ littéraire et social inhospitalier à l'œuvre de Thénon. En s'attaquant à la figure controversée de Sorel, Lepape dit vouloir revaloriser « la lecture flottante de textes

---

<sup>41</sup> Juanita Cifuentes-Louault, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, « Introduction », *op. cit.*, p. 12-13.

incertains »<sup>42</sup>, face à une pratique de lecture trop courante qui viendrait clore le sens, doublée d'un exercice de l'histoire littéraire définissant de manière transparente les interprétations admises et le public attendu. Il reproche à l'histoire littéraire telle qu'elle s'écrit aujourd'hui une logique boursière : il faut être « côté » pour régner, et cet avis est partagé par certains historiens de la littérature eux-mêmes. Michèle Touret déplore dans le deuxième tome de *l'Histoire de la littérature française du XXe siècle* que la scène littéraire ne soit plus qu'un des pans de la « société du spectacle » analysée par Guy Debord. « L'écrivain, écrit-elle, n'existe socialement que s'il est vu »<sup>43</sup>. Avancer la transparence sociale de Thénon serait sans doute excessif : la somme de *La Demeure introuvable* nous présente des essais publiés dans la revue *Sur*, ce qui prouve que la poétesse jouissait, dans le milieu littéraire, d'une certaine reconnaissance. Son dernier recueil, *Ova Completa*, est publié en 1987 chez une prestigieuse maison d'édition, Sudamerica. Cependant, Juanita Cifuentes révèle dans sa thèse des éléments qui ne trompent pas : par exemple, aucune archive n'a été conservée de la première exposition photographique de Thénon, au Goethe Institut de Buenos Aires, dans laquelle elle présentait ses traductions de Rilke accompagnées de photographies<sup>44</sup>.

Il est troublant de confronter les destins de Julien Sorel et de sa lointaine parente argentine, trois siècles plus tard. Leurs époques respectives sont marquées par des crises politiques répétées : un système cède la place à un autre, et ce remplacement ne se fait pas sans convulsions. Sorel écrit dans les premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, éminemment troubles politiquement, et que l'histoire littéraire peine à qualifier, le terme de « baroque » étant impropre à circonscrire ce qui excède, et précède, la production classique. La carrière poétique de Thénon est relativement longue, et cela lui permet d'inscrire ses textes dans différents régimes : la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle est une période de grande instabilité politique pour l'Argentine. Lorsque paraît *Âge sans trêve* en 1958, des élections présidentielles sont organisées pour élire le successeur de Pedro Eugenio Aramburu (1903- 1970), qui succédait lui-même à Eduardo Ernesto Lonardi, connu pour avoir gouverné deux mois seulement après avoir renversé le général Perón en 1955, à l'occasion d'un coup d'état. Le vainqueur des élections, soutenu par le même Perón, est Arturo Frondizi (1908-1995). Le nouveau président, élu pour un programme favorable aux classes populaires, déçoit toutes les espérances. Cette instabilité nationale

---

<sup>42</sup> Pierre Lepape, *La Disparition de Sorel*, « La servitude volontaire », Paris, Grasset, 2006, p. 32.

<sup>43</sup> Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XXe siècle. Tome II, Après 1940*, Rennes, France, PUR, 2008, p. 426.

<sup>44</sup> Juanita Cifuentes-Louault, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, « Une voix en noir et blanc. Images, paysages et personnages du vide », *op. cit.*, p. 296.

s’inscrit dans un contexte de guerre froide, et en 1959, année de publication de *Habitante du néant*, éclate la révolution cubaine.

En 1967, lorsque paraît *À propos de lieux étrangers*, c’est un autre dictateur putschiste, ouvertement nationaliste et catholique, qui se trouve au pouvoir : Juan Carlos Onganía (1914-1995)<sup>45</sup>. Durant les années de la dictature des quatre juntas militaires (1976-1983), alors que le terrorisme d’état atteint des sommets de violence, Thénon ne publie aucun recueil poétique. Les deux recueils, *distances* et *Ova completa*, témoignent des blessures de la communauté nationale liées aux exactions de la dictature. Nous pouvons lire les stigmates d’une société marquée par la violence dans ce poème issu d’*Ova completa* [T1, p. 167], réécriture partielle d’un fameux tango :

**Punto fonal (tango con vector crítico)<sup>46</sup>**

“la picana en el ropero  
todavía está colgada  
nadie en ella amputa nada  
ni hace sus voltios vibrar”

¡ESO ES DECLAMACIÓN!

**Point phonal (tango avec vecteur critique)**

« la gégène dans son étui  
est encore à l’abandon  
personne n’y ampute rien  
ni ne fait vibrer ses volts »

ÇA C’EST DÉCLAMER !

L’identité populaire argentine, incarnée par le célèbre tango de Carlos Gardel *Ma triste nuit* [*Mi noche triste*], est empoisonnée par la violence, qui n’épargne aucun espace de la culture, puisque les paroles de la chanson originale sont détournées et dévoyées : la guitare du chanteur de tango, autour de laquelle s’articule le refrain, est remplacée par la *picana*, un instrument de torture massivement utilisé sous la dictature. Dans la mesure où le refrain du tango est l’expression d’un regret de la part du chanteur, qui se dit abandonné par celle qu’il aime, il est facile d’envisager, pour qui connaît le texte original, une lecture cynique du poème, dans laquelle le premier sujet de l’énonciation exprimerait sa nostalgie de la dictature. La charge ironique n’apparaît que si l’implicite intertextuel est mobilisé.

Il ne s’agit pas du seul poème faisant allusion aux exactions de la dictature : la distance n° 26 [T1, p. 119] évoque à deux reprises un mystérieux dictateur innommé, quand la n° 27 [T1, p. 121] relate le meurtre d’une poule, allégorie des victimes innocentes du terrorisme d’état, dont beaucoup de jeunes gens, réduites à un statut animal par leurs tortionnaires.

<sup>45</sup> Manuela Morrone, « La época de formación de una poeta », *La Poesía de Susana Thénon. Una voz disonante en el contexto de la literatura argentina*, tesi di laurea sous la direction de Margherité Cannavacciuolo, Univesità Ca’Foscari Venezia, 2016, p. 4-7.

<sup>46</sup> Juanita Cifuentes note, d’après ses recherches dans les archives et les éditions originales, que le titre « Punto final » indiqué dans l’édition de M. Negroni et A. Barrenechea est manifestement une coquille.

27

silencio de máuser

(avanza gallina sacra  
estúpida coalición  
de pluma)

pum (eli eli)

27

silence de mauser

(avance la poule sacrée  
stupide coalition  
de plumes)

pum (eli eli)

La notation finale entre parenthèses qui reproduit les criaillements de la poule à l'agonie, tout comme l'interjection minimale mimant le bruit du coup de feu, confère à ce poème une tonalité burlesque : à l'image de l'effet produit dans « Point phonal », c'est le cynisme et l'humour noir qui priment. Impossible de prendre cette poule au sérieux, et pourtant, la présence menaçante de l'arme silencieuse nous inquiète, nous aussi. La mise en scène du poème invite à l'identification. Il ne s'agit pas de parler, à partir de ces exemples, de militantisme : Thénon ne s'est pas exilée, et d'autres artistes rendent compte de manière beaucoup plus engagée, à travers leur œuvre, de la violence de ces années. Pour autant, ses recueils de poésie demeurent explicitement situés, marqués par le contexte politique argentin.

Dans le champ culturel, la situation est pareillement confuse. De nombreux groupes cohabitent, dans un contexte de prise de contrôle progressive par l'État des instances culturelles<sup>47</sup>. Comme le français du XVII<sup>e</sup> siècle, plié progressivement aux règles des grammaires, l'espagnol transplanté d'Argentine a été soumis au contrôle normatif d'une langue dite *culta*, identifiée au castillan d'Espagne. Il est d'ailleurs révélateur que le terme même d'« hispano-américain » caractérise avant tout l'appartenance à une communauté linguistique. Le *boom* latino-américain des années 1960 donne une nouvelle visibilité à l'usage particulier qui est fait du castillan dans les pays hispanophones d'Amérique du Sud ; les usages n'en demeurent pas moins lents à évoluer. De plus, contrairement à la première moitié du siècle et à la production de l'avant-garde, c'est la prose, et plus précisément le roman et le conte, qui tire son épingle du jeu : « on pressentait que la narration avait gagné la partie, qu'elle s'était imposée comme structure littéraire, que la tendance générale était de placer le roman en première place dans la hiérarchie des genres, et de privilégier le geste narratif », note Elsa Drucaroff<sup>48</sup>. Écrire un roman était une étape obligée pour être regardé comme un « grand écrivain », et il est notable que l'exercice se soit avant tout décliné au masculin, à l'exception

<sup>47</sup> Angela L. Di Tullio, « El lugar del idioma », in Noé Jitrik et Celina Manzoni (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 7, Rupturas*, Buenos Aires, Argentine, Emecé, 2009, p. 569-596.

<sup>48</sup> « [...] se vislumbraba que la narración había ganado la partida, que se había impuesto como estructura literaria, que la tendencia dominante era jerarquizar en primer lugar el género novela y privilegiar el gesto narrativo », dans Noé Jitrik et Elsa Drucaroff (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, volumen 11, La Narración gana la partida*, Buenos Aires, Argentine, Emecé, 2000, p. 7.

marquante de la romancière chilienne Isabel Allende. Cette nécessité était intériorisée de façon parfois impérieuse : Alejandra Pizarnik note à plusieurs reprises dans ses journaux son désir d'écrire en prose, alors qu'elle s'en croit incapable. Le 16 janvier 1961, elle écrit : « La littérature adulte est celle de Borges, par exemple »<sup>49</sup>, implicitant que sa propre création est demeurée à un stade infantile. Le 27 septembre 1962, après une « crise de lucidité » durant laquelle il lui apparaît qu'elle ne sait pas écrire, elle aspire à la création d'un « livre qui ressemblerait à une maison où je puisse entrer me réchauffer, me mettre à l'abri » : émerge le désir d'accéder, face au cri qui lui semble être son mode d'expression oral naturel, à une prose claire, simple et ordonnée, sécurisante pour elle, mais également pour ses lecteurs<sup>50</sup>. Ce scrupule, s'il est partagé par Thénon, n'est pas exprimé dans ses lettres. Les quelques essais publiés dans des revues et reproduits dans *La Demeure introuvable* sont consacrés uniquement à des œuvres poétiques. Si Susana Thénon a été si peu lue et étudiée, c'est sans doute en partie pour avoir pris trop à cœur le parti de la poésie dans ces décennies où lui fut dédié peu d'espace éditorial. En ouverture de l'édition de 2001, les deux éditrices ont choisi de placer un poème de Thénon dans lequel elle affirme que « Au poème, il incombe tout, même la terre la plus ingrate, l'expérience la plus rude » [« Al poema le incumbe todo, aun la tierra más ingrata, la prueba más dura », T1, p. 21, v. 1-2].

Thénon, comme Sorel, est une érudite : elle maîtrise les langues anciennes dont elle joue avec virtuosité dans *Ova Completa*, apprend rapidement l'allemand en autodidacte pour traduire Rilke. Plagiant Lepape, nous pourrions dire qu'elle est une « femme-livre »<sup>51</sup>, dialoguant avec les ouvrages (les morts), ne pouvant trouver de répondant chez les vivants. L'érudition, ajoute Lepape, « est un des visages de la mélancolie »<sup>52</sup>. La poétesse, faisant le parti de n'exister que par sa création, s'efface : dans un fondu au noir, elle disparaît dans l'immense bibliothèque dont elle n'est qu'un jalon parmi d'autres. Le sujet poétique, marqué lui aussi par cette mélancolie, programme sa propre disparition. Le poème « Quoi », [« Qué », T2, p. 148, v. 16-19] rend compte de l'impossibilité du sujet poétique de proposer de lui-même une définition satisfaisante. À la suite d'une minoration progressive de son statut, puisqu'il se dit moins qu'une « pellicule sur l'épaule » ou encore qu'un « ossement pourri », le sujet poétique réalise qu'il ne peut même pas prétendre à la stabilité rassurante d'une inscription dans le dictionnaire :

---

<sup>49</sup> Alejandra Pizarnik, *Journaux (1959-1971)* [traduction d'Anne Picard et introduction de Silvia Baron Supervielle], Paris, José Corti, 2010, 16/01/ 1961.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 27/09/62.

<sup>51</sup> « C'est un homme-livre », dans Philippe Lepape, *La Disparition de Sorel*, « La mélancolie », *op. cit.*, p. 166.

<sup>52</sup> *Ibid.*, « Le for intérieur », p. 249.

Tan menos que no figura en los diccionarios,  
que se olvidaron de ponerle un nombre,  
que cuando alguien pregunta ¿y que sos vos?,  
no sé realmente qué decirle.

Si moindre qu'elle ne figure pas dans les dictionnaires,  
qu'on a oublié de lui donner un nom,  
que lorsque quelqu'un demande : mais qu'es-tu donc ?  
je ne sais vraiment pas quoi lui dire.

Dans d'autres poèmes, la disparition est l'objet d'un désir ambivalent, et prend la forme d'une soustraction au langage, le babillage enfantin étant vu comme le statut le plus enviable. Étudions ces extraits d'un poème sans titre d'*Ova Completa* [T1, p. 176, v. 26-31 et 35-41], parmi lesquels la dernière strophe :

vos también te acordás  
solo que te has adelantado tanto  
mientras yo hablaba  
que llegaste al babero  
y empapás de sonido  
las nieblas confortables  
[...]  
cuando yo encuentre algún final feliz  
-y casi lo encontré-  
voy a trepar  
a tu callar  
para compartirlo

toi aussi tu te souviens  
seulement que tu as pris une telle avance  
alors que je parlais  
que tu es arrivée au bavoir  
et que tu imprègnes de son  
les brumes confortables  
[...]  
quand j'atteindrai une issue heureuse  
- et je l'ai presque atteinte-  
je me hisserai  
jusqu'à ton silence  
pour le partager

y si me quedan piernas  
gatearé hasta mi cuna

et s'il me reste des jambes  
je grimperai dans mon berceau

Le silence de la destinataire apparaît pour le sujet poétique comme un état désirable : parler fait perdre du temps. Face au langage, le sujet poétique souhaite la régression, il baisse les bras et se désarme. Pour autant, si la promesse du partage se présente au lecteur comme un horizon apaisé, ce n'est pas sur cette image que se clôt le poème mais au contraire sur la suggestion menaçante d'une possible mutilation. La fragmentation du corps fissure l'union promise dans le silence : l'hypothèse, faite comme en passant et de manière indifférente, introduit pourtant en clôture de poème une forte dissonance ; d'autant plus que le « berceau », dernier mot du poème, interroge : s'il s'inscrit dans le champ sémantique du retour à la petite enfance développé tout au long du poème, il implique beaucoup moins le silence à strictement parler que le sommeil, perspective autrement plus inquiétante dans ce processus de régression dont on ne sait pas s'il va conduire *in fine* à l'annulation du sujet.

Cette fascination inquiète pour le silence, qui marque une méfiance envers la possible adéquation entre les signes du langage et le réel, n'est pas propre à Thénon : Lepape en fait déjà l'une des caractéristiques cardinales de Sorel, et c'est l'un des sujets privilégiés de la poésie moderne. Lepape souligne que la mission que s'est donnée Sorel est de « découvrir le réel, c'est-à-dire détruire l'épaisse carapace de mensonge, d'illusions, de fiction et d'idéologie qui

en donne une image monstrueuse, et transmettre cette expérience »<sup>53</sup>, dans un contexte politique et social où les masques courtoisants se multiplient. Si Thénon est elle aussi « avide de réel »<sup>54</sup>, le sens de ce mot s'est sans doute infléchi depuis le XVII<sup>e</sup> siècle : pour des auteurs contemporains comme Christian Prigent, Philippe Forest ou encore Dominique Fourcade, le réel (chaos désorganisé et incompréhensible) est ce qui nous est dérobé par la réalité, notion définie par C. Prigent comme un « ensemble de représentations articulées en discours et en récits », dont la vertu organisatrice et apaisante se révèle trompeuse<sup>55</sup>. L'irruption du réel dans la réalité est donc vécue sur le mode de l'effraction. Cela s'actualise exemplairement dans le recueil *distances* où les déchirures faites à la réalité sont rendues visibles par l'usage généralisé de la discontinuité syntaxique et des blancs typographiques.

22

respira en  
el parque  
lugar sobre sí mismo      dudosamente eterno y  
(menos diez)      algo  
en el parque

22

ça respire dans  
le parc  
lieu replié sur lui-même      laborieusement éternel et  
(moins dix)      quelque chose  
dans le parc

Le poème [T1, p. 117] se présente sous la forme de notations visant à restituer l'atmosphère particulière d'un instant donné. Cependant, plusieurs éléments altèrent la quiétude promise de la scène de promenade : c'est tout d'abord la présence inquiétante car indéfinie bien que vivante de ce « quelque chose » qui signale un intertexte fantastique. Le blanc typographique au début du poème est le creux dans lequel prennent place la prise du souffle et l'écoute du sujet poétique : le résultat est extrêmement organique. Cet aspect est accentué par la restitution de perceptions hésitantes et discontinues, troublées par l'étrangeté de cette respiration inconnue dans le quotidien du sujet. Le réel, ici la présence inexplicée et inconnue dans le lieu rassurant et familier qu'est le parc, fait l'objet d'une tentative de restitution qui ne passerait pas par les outils de rationalisation du discours. La prise en compte du réel, sous cette forme de la déchirure, n'est pas sans lien avec l'infra-langage désiré que nous évoquons dans l'exemple précédent : en 1955, vingt ans avant la publication de *distancias*, la poétesse Joyce Mansour publie à Paris son second recueil, *Déchirures*, et le définit comme « des cris, qu'on aurait faits avec ses mains »<sup>56</sup>. Le cri, parole viscérale pouvant décliner toute la gamme de l'émotion et qui résonne en creux dans la poésie de Thénon, est ici rendu graphiquement : il s'y révèle paradoxalement plus saisissant, quoique silencieux.

<sup>53</sup> *Ibid.*, « La mélancolie », *op. cit.*, p. 162.

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> Christian Prigent, *Salut les anciens. Salut les modernes*, « Jarry fait son Balzac », Paris, P.O.L, 2000, p. 66.

<sup>56</sup> Citée par Stéphanie Caron, *Réinventer le lyrisme. Le Surréalisme de Joyce Mansour*, « Tracés de voix », Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique », 2007, p. 72.

### *Un moment favorable pour traduire*

Malgré ces traits de poésie qui ont sans doute contribué à rendre Susana Thénon inaudible dans le paysage littéraire de son époque, un ensemble de facteurs permet aujourd'hui de repenser la réception de sa poésie : c'est ce que nous appelons un moment favorable, moment dans lequel s'inscrit notre projet de traduction.

Tout d'abord, en Argentine, la figure de Thénon a été exhumée : deux articles publiés en 2019 sur le site du ministère argentin de la culture<sup>57</sup> accompagnent la réédition de *La Demeure introuvable*. Cet événement est à replacer dans un contexte plus large de revalorisation des artistes femmes dans tous les domaines de la culture : les deux articles sont d'ailleurs placés, de manière révélatrice, non seulement sous les onglets « *arte* » et « *letras* », mais aussi « *mujeres en la cultura* ».

Pour ce qui est de la possible réception française de la poésie thénonienne, l'apport, plus récent en France que dans les pays anglo-saxons, mais néanmoins de plus en plus prégnant, des *gender* et *post-colonial studies* a permis de penser le rapport centre-périphérie à une échelle plus globale. Dans une perspective purement sociologique, Susana Thénon se situe à l'intersection de plusieurs processus de domination : femme, poétesse et hispano-américaine. Cela n'est évidemment pas étranger au défaut de reconnaissance de son œuvre, y compris dans son propre pays. Dans une lettre à Ana María Barrenechea datée du 17 février 1968, elle souligne sur le ton de la plaisanterie le machisme régnant dans le milieu littéraire argentin :

« [...] alors que se déroule ici un Festival des Lettres à Necochea, qui est une honte trop manifeste pour être décrite : des prix ont été décernés à César Rosales et Osvaldo Rossler, une reine des Lettres a été élue, et les écrivains ont échangé leurs idées sur les minijupes et la littérature... »<sup>58</sup>

La confusion entre la valeur de l'œuvre littéraire et les considérations sexistes est mise en évidence par le zeugme final qui met sur le même plan goûts littéraires et sexuels, ainsi que par l'élection d'une reine des Lettres, sur le modèle des concours de beauté, la « reine » ainsi élue n'étant même pas nommée alors que les deux lauréats, pourtant méprisés, méritent cet honneur. Cette note sarcastique fait écho à ce qu'évoquent dans les mêmes années plusieurs notes poignantes du journal de Pizarnik. Le 3 janvier 1960, la jeune femme se dit torturée par l'idée qu'une femme doit absolument être belle (on retrouve le spectre de la reine de beauté),

<sup>57</sup> « Susana Thénon, la poeta inclasificable » [en ligne], mis en ligne le 29/07/2019, consulté le 19/03/2020.

URL : <https://www.cultura.gob.ar/susana-thenon-la-poeta-inclasificable-8023/>

« 6 poemas para conocer la obra de Susana Thénon » [en ligne], mis en ligne le 22/10/2019, consulté le 19/03/2020.

URL : <https://www.cultura.gob.ar/6-poemas-para-conocer-la-obra-de-susana-thenon-8466/>

<sup>58</sup> « [...] acá se desarrolla un Festival de las Letras en Necochea que es una vergüenza demasiado grande para ser descripta, en el que los premios se los llevaron César Rosales y Osvaldo Rossler, en el que se elige una reina de las letras, y en el que los escritores opinan sobre las minifaldas y la literatura », T2, p. 193.

même si elle « écrit comme Tolstoï, Joyce et Homère ensemble »<sup>59</sup>. Susana Reisz explique que le stéréotype de la *poetisa*, féminin à forte connotation péjorative du terme *poeta* puisqu'il désigne une ingénue se mêlant de faire des vers pastoraux en se complaisant dans les larmes, entrave encore douloureusement les initiatives créatives des artistes hispanoaméricaines, les encourageant à gommer dans leurs œuvres tout ce qui pourrait indiquer leur appartenance au « genre féminin »<sup>60</sup>. C'est que la mélancolie possède une autre facette, non évoquée par Lepape puisqu'elle ne s'applique pas à son objet d'étude : la dissolution de l'identité qui guette le sujet s'il se révèle incapable de se conformer au point de vue dominant, c'est-à-dire avant tout patriarcal dans le cas d'un sujet féminin. La mélancolie, note Susana Reisz, « réalise jusqu'à ses plus graves conséquences l'injonction sociale de se taire et de faire passer au second plan ses besoins, ses désirs et sa créativité »<sup>61</sup>. De nombreux poèmes de Thénon documentent une expérience féminine marquée par les injonctions contradictoires et la violence. Le poème « Elle » [« Ella », T1, p. 73], en clôture du recueil *Habitante du néant*, raconte l'émancipation d'une femme qui « se pencha sur sa respiration et comprit qu'elle vivait encore » [« Ella se inclinó sobre su respiración / y comprendió que aún vivía », v. 14-15] et qui, dans le vers final, « appelle de ses vœux l'érection de la rose » [« Ella sueña en la erección de la rosa », v. 28], rêve que nous pouvons assimiler à un désir de création poétique, la rose étant à la fois symbole de la création et métaphore de la créatrice. Cependant, cette émancipation a pour condition une amputation volontaire, puisque le personnage se coupe les mains, outils organiques de la création. À travers cette mutilation, le corps féminin apparaît comme un objet politique, une scène où convergent les exigences culturelles qui appellent à sa destruction. La distance n° 16 [T1, p. 114] nous met en présence d'une petite statue de vierge, exposée afin de répondre au désir scopique d'un riche donateur. Le processus d'objectivation est accentué par les suspensions permises par les enjambements, notamment le dernier mot qui tombe comme un ironique couperet :

<sup>59</sup> Alejandra Pizarnik, *Journaux (1959-1971)*, *op. cit.*, 03/01/1960.

<sup>60</sup> Susana Reisz de Rivarola, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, « Más sobre identidades conflictivas », *op. cit.*, p. 41-42.

<sup>61</sup> « La melancolía lleva hasta sus últimas consecuencias el mandato social e silenciar o subordinar sus necesidades, sus deseos y su creatividad intelectual y emocional », *ibid.*, « La salida “minoritaria” y colectivista », *op. cit.*, p. 37.

**16**

imagen vi veo  
 bebo con santa o satán y  
 antiguo landscape orificio a Gante  
 donde posó una virgen algo estrábica  
 para su donante banquero famoso  
 por su  
 devoción y obras

pías

**16**

une image je l'ai vue je la vois  
 je bois avec une sainte ou satan et  
 un vieux landscape un trou à Gante  
 où posa une vierge légèrement strabique  
 pour son mécène un banquier célèbre  
 pour sa  
 dévotion et ses œuvres

pieuses.

L'expérience et la création féminines se présentent donc comme des questions cardinales de la poétique thénonienne, ce qui permet d'articuler le temps de la réception de ses œuvres en Argentine, dans des années de questionnements féministes importants et de débats menés à une échelle internationale, et le temps de sa possible réception en France, dans un champ culturel, littéraire et universitaire marqué par un intérêt accru pour les questions de genre et des rapports de domination. Thénon propose d'ailleurs de cette « pétition de visibilité »<sup>62</sup> des minorités et de sa réappropriation par les instances dominantes une lecture largement ironique, en stigmatisant l'intérêt des universitaires occidentaux pour les autrices hispanoaméricaines, observées comme des spécimens exotiques. Le poème « l'Anthologie » [« La Antología », T1, p. 182] est à cet égard exemplaire : une universitaire canadienne confie à la « grande poétesse / Susana Etcétera » [« la gran poietisa / Susana Etcétera », v. 2-3] que les autrices [« escritoras », v. 12] l'intéressent surtout si elles sont « féministes », « alcooliques », « anorexiques », « violées », « lesbiennes », et surtout « très très désespérées » [v. 29-34]. Thénon met en garde la critique contre une lecture soumise au goût du spectaculaire (du médiatique) qui fonctionnerait sur la monstration d'individus réduits au statut de preuves de l'oppression, effaçant le caractère irréductible et singulier de toute expérience<sup>63</sup>. La réticence de la poétesse à occuper un espace sur la scène médiatique de son époque traduit ce malaise face à une identité sociale construite impliquant la reconnaissance d'autrui, et donc une visibilité radicalement étrangère au domaine de l'instable et de ce qui n'est pas immédiatement perceptible.

Les critiques ayant travaillé sur Thénon ont mis en évidence sa situation particulière : la grande hétérogénéité de sa production rend sa classification difficile dans les pages d'une histoire littéraire au goût prononcé pour la netteté et les frontières bien délimitées. L'objet d'étude « littérature », par nature hétérogène et conflictuel, se retrouve à une échelle réduite dans la production même de la poétesse : l'inévitable lissage des aspérités dans le geste même

<sup>62</sup> Anne Emmanuelle Berger, *Le Grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, « Paradoxes de la visibilité : les spectacles du genre et la politique de l'identité », Paris, France, Belin, 2013, p. 118.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 125-150.

proposé par les anthologies et recueils de morceaux choisis favorise l'occultation de son œuvre. Un défi demeure : « réécrire la culture en réhabilitant ses silences » [« reescribir la cultura restaurando sus silencios »]<sup>64</sup>. Le fait d'accueillir Thénon en français, par la traduction, s'inscrirait dans ce projet d'une ampleur qui dépasse largement les bornes de notre travail.

Ainsi, le moment historique et culturel que nous vivons est propice à une nouvelle lecture, une nouvelle écoute de la poésie de Thénon, dans un espace au sein duquel elle était jusqu'à présent inaudible : son œuvre devient, du fait de l'ensemble des facteurs évoqués plus haut, soudain traduisible ; l'espace francophone est apte à l'accueillir comme discours valable, c'est-à-dire recevable<sup>65</sup>, alors qu'il ne l'était pas il y a encore quelques années. Le partage de Thénon en français participerait à rééquilibrer la réception des Lettres hispano-américaines telles qu'elles sont appréhendées en Europe depuis les années 1960. Il y eut en effet une conséquence très perverse du *boom* : les auteurs ne répondant pas aux attentes créées à ce moment-là par l'entreprise éditoriale et commerciale ne parvinrent pas à se faire traduire. Pedro Shimose, auteur bolivien, souligne en 1988 dans un article intitulé « La littérature hispano-américaine vue d'Europe » la vision très biaisée que nous avons de la production littéraire hispano-américaine.

Lorsque nous parlons de littérature hispano-américaine, en Europe, nous ne parlons que d'une cinquantaine d'auteurs privilégiés par l'édition, la diffusion, la vente, la critique et la célébrité, ce qui signifie aussi une promotion sociale et politique. En d'autres termes, l'écrivain finit par faire partie de l'establishment<sup>66</sup>.

La possibilité de s'exprimer et de se rendre visible/audible en contexte de domination est l'un des thèmes privilégiés des *post-colonial studies* : la plupart des ouvrages de référence, qu'il s'agisse de ceux de Gayatri Chakravorty Spivak ou de Homi Bhabha<sup>67</sup>, ne sont pas écrits en français, mais leur traduction permet de nourrir la réflexion des chercheurs et chercheuses francophones. Un dialogue s'amorce, dont l'accès linguistique est la clé. Dans cette perspective, la lecture critique de Thénon est indissociable d'une première traduction en français. Puisque nous avons déjà amorcé la première, nous aimerions dans un troisième temps de cette première partie entrer dans l'atelier du traduire et présenter les difficultés auxquelles nous nous sommes confrontés dans l'exercice de traduction de cette œuvre protéiforme.

---

<sup>64</sup> María Adriana Velasco, « La crítica feminista, el dedo en la llaga o el cuestionamiento al canon » in Sara Beatriz Guardia (dir.), *Mujeres que escriben en América Latina*, Lima, Pérou, Centro de estudios La Mujer en la historia de América Latina, 2007, p. 561.

<sup>65</sup> Cornelia Möser, *Féminismes en traductions. Théories voyageuses et traductions culturelles*, « Dans des contextes différents », Paris, France, EAC, Éditions des Archives contemporaines, 2013, p. 25.

<sup>66</sup> Cité par Laurence Malingret, *Stratégies de traduction*, « Les Lettres hispaniques en traduction française », *op. cit.*, p. 51.

<sup>67</sup> Les références sont disponibles dans la bibliographie.

### 3. Dans l'atelier du traduire

En ouverture de son ouvrage *Dire presque la même chose*, à la fois somme théorique et bilan d'une vie d'expériences d'auteur traduit et traduisant, Umberto Eco place la traduction sous l'enseigne, à première vue évidente, de la « négociation »<sup>68</sup>. Pourtant, cette notion s'avère rapidement protéiforme et permet d'aborder une série de réflexions interrogeant la responsabilité du traducteur face au texte à traduire, déclinant les multiples questions qu'il peut (et doit ?) se poser avant d'opérer un choix. C'est pourquoi nous aimerions, avant d'entrer plus avant dans le travail critique qui mobilisera un certain nombre de nos traductions, nous arrêter sur quelques éléments concrets qui nous ont posé des difficultés tout au long de ce travail.

#### *Choisir le corpus à traduire*

Il était impensable, dans le cadre d'un travail d'une année seulement, d'envisager traduire l'ensemble de *La Demeure introuvable* : pour cette raison, déterminer un corpus s'imposait. Puisque nous voulions assortir cette traduction d'un travail critique, il a été très vite évident qu'il faudrait traduire des poèmes issus de tous les recueils, ce qui impliquerait une lecture inévitablement partielle et orientée : mais une fois assumée la posture de la traduction-lecture, déjà inévitablement interprétative, ce parti-pris devenait naturel. Le choix de favoriser une vision d'ensemble a d'abord été motivé par le fait que les trois premiers recueils ont peu retenu l'attention de la critique thénonienne : nous souhaitions revenir aux fondations du cheminement poétique de Susana Thénon. S'intéresser uniquement aux recueils de la deuxième période poétique occultait l'amplitude temporelle de la carrière de Thénon, et le choix du parcours traductif, plutôt que l'arrêt sur un recueil, rend davantage justice à la pluralité des voix qui furent les siennes. Enfin, cette pratique de traduction éclatée, constellée, correspond à l'expérience traductive de Thénon elle-même se confrontant à la poésie de Rilke : nous voulions, à son image, choisir parmi ses poèmes ceux qui résonnaient en nous, afin d'éviter l'anthologie réunissant ses poèmes les plus connus ou les plus significatifs en termes d'esthétique ou de thématique. Il nous a paru important de mobiliser également des poèmes inédits, dans la mesure où ils permettent de relativiser les apparentes fractures du cheminement poétique de Thénon.

---

<sup>68</sup> Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, traduction par Myriem Bouzaher, « Introduction », Paris, Bernard Grasset, 2007, p. 9.

Cependant, traduire des « morceaux choisis » présente un certain nombre d'inconvénients, puisque notre goût personnel n'est pas le seul critère convoqué : la démarche est inévitablement trompeuse en pliant le texte à une série de démonstrations. La lecture s'en trouve orientée. De souterraines trajectoires de lecture sont mises en évidence, là où prévalait la discontinuité. Choisir, c'est imposer le geste critique au texte, là où la traduction d'un recueil dans son entier aurait favorisé une écoute subjectivée de la voix thénonienne. Nous considérons ce travail comme une indispensable étape préparatoire, mais qui doit demeurer transitoire : Berman met en évidence, en prenant l'exemple de la traduction partielle de John Donne par Denis et Fuzier, comment la posture anthologiste occulte des pans entiers de la poétique de l'auteur et comment l'organisation des pièces détermine une certaine lecture. Dans cet exemple, en l'occurrence, l'accent est mis sur l'ascension spirituelle et le style mystique de Donne<sup>69</sup>.

### *Difficultés et cas pratiques*

L'ensemble de *La Demeure introuvable* frappe par son hétérogénéité, et cet aspect se retrouve dans les difficultés auxquelles nous nous confrontons dans l'expérience de traduction. Les trois premiers recueils posent des problèmes avant tout lexicaux : il s'agit de traduire de façon cohérente le lexique fondateur de la poétique thénonienne. Le recueil *distances* présente un certain nombre de textes frôlant l'illisibilité : la syntaxe est compliquée à décrypter, les liens logiques entre les éléments souvent inexistant. L'ultime recueil, *Ova Completa*, pose le problème spécifique du texte hétérolingue. La poétique, virtuose, est fondée sur la succession de jeux de mots ou la remotivation d'expressions idiomatiques qui sont autant de problèmes pour l'exercice de traduction. Après ces remarques générales, il est possible d'esquisser une brève typologie des difficultés linguistiques spécifiques que pose le texte.

#### ➤ Les ambiguïtés liées au genre grammatical

Les difficultés les plus récurrentes sont les difficultés liées aux spécificités du castillan et du français et, en premier lieu, les ambiguïtés liées au genre. Il y a tout d'abord l'impossibilité, dans de nombreux poèmes, de déterminer le genre (masculin/féminin) du sujet poétique, ou d'un personnage tiers, du fait de l'absence de pronom personnel obligatoire en castillan. La solution pourrait être de maintenir l'indécidabilité en français ; or, ce n'est pas

---

<sup>69</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., « De la réception de la traduction Denis et Fuzier en 1962 », p. 200-300.

toujours possible. Par exemple, nous trouvons à la fin du poème n° 26 de *distances* [T1, p. 119, v. 24-26] :

no entiendo	( <i>no entiendo</i> )	je ne comprends pas	( <i>il/elle ne comprend pas</i> )
no puedo	( <i>no puede</i> )	je ne peux pas	( <i>il/elle ne peut pas</i> )
entender	( <i>no puede entender</i> )	comprendre	( <i>il/elle ne peut pas comprendre</i> )

Plusieurs interprétations de ce passage sont possibles : nous pouvons considérer que la 3<sup>ème</sup> personne du singulier fait référence à un personnage tiers, dont les actes seraient évoqués parallèlement à ceux du sujet poétique. Dans ce cas, il serait tentant, puisqu'il est fait mention d'un mystérieux « *dictador* » [« dictateur »] au vers précédent, de voir dans ces propositions entre parenthèses un développement sur l'incommunicabilité entre le régime autoritaire incarné dans la personne du dictateur, et son peuple, incarné dans le sujet poétique. Mais rien ne nous en assure. Puisque l'usage de l'italique marque souvent dans *distances* l'irruption d'une voix autre, une seconde possibilité serait d'envisager que la 3<sup>ème</sup> personne fait référence au sujet poétique lui-même : ses actes seraient commentés par une altérité qui se ferait entendre seulement à cet endroit du poème (c'est la seule occurrence de l'italique). Mais là encore, le choix demeure impossible, puisque rien dans la syntaxe espagnole ne permet de choisir entre un sujet poétique féminin ou masculin. La voix poétique pourrait d'ailleurs être alternativement féminine ou masculine : nous en avons des exemples chez d'autres poètesse, comme Blanca Varela pour le domaine hispanophone, ou Joyce Mansour pour le champ francophone. Dans la mesure où le genre n'est pas marqué grammaticalement en espagnol et compte tenu de l'intérêt de Thénon pour la question de l'androgynie, nous pouvons considérer tout simplement que la décision n'a que peu d'importance. Or, le français nous astreint à un choix. Une solution serait de renoncer à l'expression obligatoire du pronom personnel, en favorisant en français un effet d'écho. C'est que nous avons finalement décidé :

je ne comprends pas	( <i>ne comprend pas</i> )
je ne peux pas	( <i>ne peut pas</i> )
comprendre	( <i>ne peut pas comprendre</i> )

Faire cela, c'est néanmoins favoriser l'hypothèse, qui demeure celle que nous privilégions, que cette 3<sup>ème</sup> personne fait référence au sujet poétique, mais commenté par une voix autre. De plus, ce choix oblige à user d'une syntaxe marquée, ce qui n'est pas le cas en espagnol, où la proposition est parfaitement correcte d'un point de vue syntaxique.

D'autres extraits des *distances* posent le problème de la référence : il est souvent difficile de savoir à quel substantif se rapporte un adjectif, du fait de la syntaxe heurtée et de la disposition des mots en constellation. Nous pouvons étudier quelques exemples issus du poème n° 1, qui est également le n° 39 [T1, p. 105 et 129, v. 1-20], dont nous reproduisons une partie :

la rueda se ha detenido      se ha deteni-  
 dos tres dos tres dos      la rueda  
 se ha detenido      **roto** por dentro  
 solo **madera**      entran ojos  
 solo memoria      **cónico**  
 solo memoria      al cielo de cara no es posible  
 que arda ya más que arda más todavía      que  
 arda solo eterna como si el viento      (algo)  
 no arrojara sus migas sus ropas      deshecho  
 ansiado cuerpo luz de la noche      pájaros  
 homicidas bajo el puente      se alejan fríos  
 (algo) cadenciosos      mar  
 y silbó y dijo      criatura barro  
 y dijo y rió      trompa de vena  
 y rió apuntó      carne temblada  
 y disparó      bulto  
                          zapatos  
                          carne  
**aéreo**      (algo)  
 y sol      (una mujer)  
 [...]

La roue s'est arrêtée      elle s'est arrêt-  
 trois deux trois deux trois      la roue  
 elle s'est arrêtée      **brisé** en son sein  
 seulement du **bois**      des yeux font irruption  
 seulement la mémoire      **conique**  
 seulement la mémoire      au ciel de face il est impossible  
 qu'elle brûle encore plus qu'elle brûle plus encore      qu'elle  
 brûle solitaire éternelle comme si le vent      (quelque chose)  
 n'arrachait pas ses miettes ses vêtements      un corps  
 défait tourmenté lueur dans la nuit      des oiseaux  
 des meurtriers sous le pont      froids ils s'éloignent  
 (quelque chose) en rythme      mer  
 et siffla et dit      créature de glaise  
 et dit et éclata de rire      amalgame de veines  
 et éclata de rire visa      viande secouée de frissons  
 et tira      silhouette  
                          chaussures  
                          viande  
**aérienne**      (quelque chose)  
 et le soleil      (une femme)  
 [...]

Je distinguerais trois difficultés. La première tient à la traduction de deux termes : « *madera* » (v. 4), substantif féminin, et « *roto* » (v. 3), participe passé masculin, ici employé comme adjectif. Il est quasiment impossible en espagnol de déterminer à quel nom se réfère l'adjectif *roto*. Or, le choix, en français, de traduire *madera* par un substantif masculin, « bois », facilite un geste de référence qui n'existe pas en espagnol : il est très facile de comprendre, du fait de la proximité des deux termes, que « brisé » se réfère à « bois ». Le geste traductif crée une logique rassurante, mais artificielle, et nous perdons un peu de la singularité du texte.

La deuxième difficulté concerne l'adjectif masculin *cónico* (v. 5), traduit par « conique ». Là encore, la traduction par l'épicène français fausse l'établissement des chaînes de référence, puisque nous pouvons considérer que l'adjectif « conique » se rapporte au nom « mémoire » : le trope ainsi créé n'est pas inintéressant, mais il est illusoire.

La troisième difficulté concerne un parti pris de traduction à l'endroit de l'adjectif masculin *aéreo* (v. 19). Nous avons considéré que l'adjectif se rapportait à « *bulto* » (v. 16) [« silhouette »], d'où la nécessité de convertir le genre grammatical du terme espagnol, et d'accorder l'adjectif au substantif féminin français. Ce choix n'est pas sans risques, car il rompt la liste d'adjectifs masculins (*roto-cónico-aéreo*) qui, s'ils n'avaient pas de référence claire, formaient peut-être un système propre qu'il s'agissait de rendre en français : ces adjectifs dispersés pourraient se rapporter à l'indéfini « *algo* » [quelque chose] (v. 19) qui se révèle, après une opération d'accommodation, être finalement « *una mujer* » [« une femme »] (v. 20).

J'aborderais dans cette catégorie un dernier problème, celui du genre assigné à la voix poétique. Dans une thèse consacrée au lyrisme de Joyce Mansour, Stéphanie Caron souligne le

fait que le pronom « je » échappe aux catégories sexuelles, et même « repose sur un principe d'indétermination, de mélange des genres, qui place d'emblée la parole poétique sous le signe de l'androgynat »<sup>70</sup>. Ce n'est qu'en partie vrai puisque, si le pronom lui-même n'est pas d'emblée marqué (mais au même titre que tous les pronoms personnels à l'exception de ceux de 3<sup>ème</sup> personne), le marquage en genre apparaît très rapidement dans les formes verbales, notamment les accords de participes passés. Nous avons déjà évoqué ce point au sujet de la distance n° 26, mais c'est un problème qui excède largement le seul recueil de *distances*, et qui n'est pas lié seulement à des difficultés linguistiques particulières ou à des ambivalences interprétatives. Parfois, le sujet poétique s'affirme, même en espagnol, comme explicitement féminin. C'est le cas, entre autres, de deux poèmes issus du recueil de 1959, *Habitante du néant*. Nous pouvons étudier le début de l'un d'eux, « Non » [« No », T1, p. 52, v. 1 et 4-7] :

Me niego a ser poseída [...]
 Me niego a ser
 encasillada,
 rota,
 absorbida.

Je refuse d'être contrainte [...]
 Je refuse d'être
 retenue prisonnière,
 brisée,
 assimilée

Dans ce poème, les participes passés féminins indiquent clairement le genre choisi par le sujet poétique : le rejet de l'aliénation prend alors une résonance particulière, en inscrivant la lutte dans le champ des combats féministes.

Le poème « Moi » [« Yo », T1, p. 72] se compose de cinq strophes s'ouvrant sur la présence sonore du pronom personnel de première personne. Les quatre premières strophes font suivre le pronom de verbes d'action au présent : le genre demeure indécidable. Mais la cinquième strophe s'initie sur une apposition qui permet d'identifier le pronom à la lune : « Yo, luna tibia » [« Moi, lune tiède »]. Peut-être est-ce réellement la lune qui s'exprime, mais cela importe moins que l'identification librement consentie, et explicitement assumée, du sujet poétique à cette entité associée symboliquement au féminin.

D'autres poèmes invitent également au choix d'un féminin, même s'il n'est pas explicité par le texte espagnol. C'est le cas, par exemple, du poème inédit « Les Femmes poètes » [« Las Mujeres poetas », T2, p. 117, v. 1-2 ; 9 et 16], puisque, par l'emploi d'une première personne du pluriel, le sujet poétique appelle une communauté poétique à l'action, tout en s'y inscrivant : « les poètes femmes / il faut nous rassembler / [...] nous devons nous unir / [...] il faut nous tenir au coude à coude » [« las poetas mujeres / tenemos que juntarnos / [...] hemos de unirnos / [...] debemos mantenernos codo a codo »]. Mais, dans ce cas, le féminin est significatif et se

<sup>70</sup> Stéphanie Caron, *Réinventer le lyrisme. Le Surréalisme de Joyce Mansour*, « Du cri à l'écrit », Genève, Droz, « Histoire des idées et critique », 2007, p. 58.

comprend en contexte militant. Il est très difficile, dans la traduction, de parvenir à un féminin neutre du point de vue du sens, qui ne soit pas immédiatement sujet à interprétation.

L'accord des participes a été un véritable problème de traduction, à deux niveaux : tout d'abord, dans la mesure où le passé simple est plus courant dans l'usage en castillan, nous avons été amenée à lui préférer le passé composé dans un certain nombre de cas. Prenons un exemple issu de « Le Bourreau » [« Verdugo », T1, p. 49, v. 19-21], le poème inaugural de *Habitante du néant* :

Conozco el castigo.	Je connais le châtiment.
Conozco todos los castigos.	Je connais tous les châtiments.
Pero hoy <b>amanecí</b> verdugo.	Mais aujourd'hui <b>je me suis réveillée</b> bourreau.

L'emploi du *preterito* castillan ne peut se résoudre par la restitution d'un passé simple français. Si le choix d'un accord masculin, considéré comme neutre par défaut, n'est pas satisfaisant, force est de constater qu'aucun indice dans le poème ne nous permet d'établir avec certitude la féminité du sujet. Néanmoins, la mise en réseau de ce poème avec d'autres textes du recueil facilite la décision : poème d'ouverture, il inaugure la prise de parole d'un sujet amené à exercer une forme de violence pour échapper à l'aliénation, que ce soit dans ses mots (il dit plus haut : « Je connais les mots / qui rien qu'à les entendre / font voler les portes comme des plumes »<sup>71</sup>) ou ses actes. Cette violence presque illocutoire du verbe résonne ailleurs dans le recueil, dans « Ceci n'est pas un poème » [« No es un poema », T1, p. 55], et surtout dans « Non » [« No », T1, p. 52], précédemment cité, où le sujet poétique est explicitement féminin. Plus loin, le poème « Soif » [« Sed », T1, p. 64, v. 9-15] reprend le motif du châtiment. La situation d'énonciation est particulière : le sujet poétique s'adresse à une présence autre, un « tu » qui peut être assimilé à une altérité au sein du sujet lui-même. Voici la fin de ce poème :

Si un castigo has creado es el de tu silencio que grita más alto que las palabras Si un castigo has creado es el de permanecer como una <b>ciega</b> en una selva de miradas.	Si tu as imaginé un châtiment c'est ton propre silence cri plus puissant que les mots. Si tu as imaginé un châtiment c'est de demeurer telle <b>une aveugle</b> au cœur d'une forêt de regards.
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Il semble que le sujet de l'énonciation apporte ici une réponse au sujet se réveillant bourreau à l'orée du recueil, interpellé dans ce poème grâce à l'usage de la deuxième personne du singulier. Or, cet interlocuteur pourrait bien être une interlocutrice, puisqu'il est comparé à « une aveugle », « *ciega* » étant un substantif féminin, sans ambiguïté possible. Évidemment,

---

<sup>71</sup> « Conozco las palabras / a cuyo sonido / las puertas vuelan como plumas », v. 15-17.

la place de ce terme, qui est un comparant, n'est pas une preuve assignant le sujet de l'interlocution à un genre défini. Néanmoins, c'est sur ces indices que nous fondons notre choix d'accorder le participe passé final du poème « Le Bourreau » au féminin. D'autres solutions ont été envisagées pour contourner cette difficulté, comme « Mais en me réveillant aujourd'hui j'étais bourreau » : cependant, cette formule ne rend pas justice à la densité de la phrase en langue originale.

➤ Les jeux de mots

Le deuxième ensemble de difficultés de traduction est celui des jeux de mots. À cet égard, c'est *Ova completa* qui nous fournit le plus d'exemples. Le poème qui donne son titre au recueil, « Ova completa » [T1, p. 155, v. 1-4] se construit sur une étymologie fantaisiste du terme *filosofía* [philosophie] :

Filosofía significa 'violación de un ser viviente'. Viene del griego *filoso*, 'que corta mucho', y *fia*, 3ª persona del verbo *fiar*, que quiere decir 'confiar' y también 'dar sin cobrar *ad referendum*'.

Philosophie signifie « violation d'un être vivant ». Le mot vient du grec *philoso*, « très coupant », et *fie*, 3<sup>e</sup> personne du verbe *fier*, qui signifie « faire confiance » et aussi « donner sans frais *ad referendum* ».

Les deux pseudo-étymologies *filoso* et *fiar* ne sont pas des mots grecs mais bien castillans. Heureusement, la proximité du français et de l'espagnol permet de conserver le jeu de mots homonymique, au moins au niveau phonique si ce n'est dans la graphie. Nous avons pris le parti de conserver le terme espagnol *filoso*, puisqu'il est présenté comme un terme grec dans le texte original, en lui ajoutant la graphie « ph », spécifique au français, présente dans la transcription de certains mots d'origine grecque.

Étudions à présent deux exemples issus du poème « Poème avec traduction simultanée espagnol-espagnol » [« Poema con traducción simultánea español-español », T1, p. 152]. Ce poème relate l'arrivée de Christophe Colomb sur le sol américain en 1492 et, en regard, l'opération militaire menée par la flotte anglaise sur l'île des Malouines en 1982. Les mots circulant du texte « original » (l'agression originelle) à sa « traduction » (la tentative néo-colonisatrice) tendent à mettre en évidence le grand *continuum* de la violence : c'est aussi une manière de tourner en dérision ces colons qui se prennent trop au sérieux. Voici le premier exemple [v. 1-4] :

Cristóforo  
(el Portador de Cristo)  
hijo de un humilde cardador de lana  
(hijo de uno que iba por lana sin cardar)

Saint Christophe  
(celui qui porta le Christ)  
fils d'un modeste cardeur de laine  
(fils d'un homme qui rôdait en haillons sans rien à carder)

*Ir por lana* est une expression idiomatique en castillan, qui signifie « jouer de malchance ». Elle est ici remotivée par l'emploi qui met en parallèle la très concrète activité du

père de Colomb, et la reprise du verbe *cardar* [carder]. Pour la traduction, nous avons choisi, pour favoriser la reprise du verbe sur le sens même de l'expression, de nous concentrer sur la conséquence du processus exprimé en espagnol par la proposition *que iba de lana sin cardar*, littéralement « qui partait à la recherche de laine sans carder », c'est-à-dire sans rien produire. L'effet ainsi provoqué en français, du fait que nous ne connaissons pas l'expression originale, ne nous semblait pas suffisamment explicite. En revanche, l'expression de la quasi-nudité permettait de reprendre le sémantisme des fils de laine et d'accentuer le dénuement résultant de la malchance, tout en gardant la concordance phonique « cardeur » / « carder ». Passons à présent au deuxième exemple [v. 17-18] :

se hicieron a la mar

(se hicieron almares)

Ils mirent les voiles

(ils s'en firent des galons)

L'effet homonymique est très difficile à rendre en français. Il est permis dans le texte original par une liberté grammaticale, celle de considérer « *mar* » comme un mot féminin. Ce cas est exemplaire de la ruse qu'il est parfois nécessaire de déployer pour éviter une perte dite « absolue », échec pour le traducteur qu'il lui faudra ratifier par une note de bas de page, selon le jugement, peut-être un peu sévère, d'Umberto Eco<sup>72</sup>. Nous avons pris le parti de perdre l'homophonie pour favoriser un glissement fonctionnel : le terme « voiles », serti dans une expression idiomatique française, « mettre les voiles », est dans un second temps isolé et réutilisé comme complément, réduit par un glissement métonymique à sa seule qualité de tissu.

Nous voudrions revenir sur un dernier exemple qui, s'il est moins amusant, est très représentatif : il s'agit d'un tout petit fragment de la distance n° 15 [T1, p. 113]. Cet exemple mobilise un mot essentiel du lexique thénonien, notamment dans ces poèmes-partitions que sont *distances*, le mot *sol*, traduction du terme français « soleil », mais aussi transcription d'une note de musique. Nous citons l'ensemble du poème :

no quedaban tabernas hubo entonces que dormirse  
loco a secas limpiamente violín  
y hermano memorioso de David Bach  
y **como él inexistente de sol a sol**  
sin dar el paso a qué (pero sin duda oscuro)  
cementerios de nieve igual  
a noches

il n'y avait plus d'auberges il fallut alors se coucher  
fou sobre adroitement violon  
et frère mémorable de David Bach  
**et comme lui invisible tant que le soleil n'a pas fini ses gammes**  
sans laisser le passage à d'ignorés (mais sans aucun doute obscurs)  
cimetières de neige semblables  
à des nuits.

L'expression « *de sol a sol* » signifie « du lever au coucher du soleil », mais puisque nous parlons du musicien David Bach, fondateur du groupe *Guardian* et alors au tout début de sa carrière, le texte original présente une nette syllepse de sens dont il est difficile de maintenir

<sup>72</sup> Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, « Pertes et compensations », *op. cit.*, p. 111.

la tension en français. Il semble presque inévitable de privilégier l'un ou l'autre sens. Après avoir pensé traduire par « et comme lui invisible du lever au coucher du soleil », nous avons finalement décidé de privilégier le sens musical, car il nous a semblé que Thénon travaillait à une remotivation des signifiés au sein même d'une expression très courante, et que le mot « gamme » pouvait facilement être interprété comme une métaphore de la journée qui s'écoule.

➤ Le lexique argentin

Un troisième ensemble de notes concernera les difficultés liées à la présence des lexiques argentin et portègne. Regardons le poème « *mefítico oís vosotros* » [« vous sentez une odeur méphitique », T1, p. 145], emblématique à cet égard : nous sommes invités à une vertigineuse plongée dans les différents registres de la langue espagnole, menés par la voix d'un sujet poétique cynique qui estime que tout peut être dit, à condition de le dire avec élégance. De façon révélatrice, ce sont les mots appartenant au lexique argentin qui sont stigmatisés ; si *mefítico* est du dernier chic, les mots de lunfardo, le dialecte portègne, *chacabuco* [faible, impotent] ou *choto* [parasynonyme, avec une connotation sexuelle] sont à proscrire [v. 28-33] :

arriesgarse con “choto” o “chacabuco”

es pasaporte a la marginación

¿queréis ser presa de antólogos chiflados?

¿tener una verruga en el currículum?

¿que Erato os fulmine?

¿qué boñiga queréis?

se risquer à des « impotent » ou à des « vieux débris »

c'est un passeport pour la marginalisation

vous voulez être la cible d'anthologistes cinglés ?

avoir une verrue sur le C.V ?

qu'Érato vous fusille du regard ?

quel type de bouse voulez-vous ?

Comment rendre cette impitoyable leçon de prise de « conscience de la langue » [« *conciencia de lengua* », v. 13] en français ? Si la solution proposée ci-dessus est satisfaisante au niveau du sens, elle ne l'est pas au niveau de la langue : les termes « impotent » et « vieux débris » n'appartiennent pas à un lexique dialectal, et ne rendent pas compte de la hiérarchie implicite établie entre le castillan d'Espagne et l'espagnol transplanté d'Amérique du Sud, encore largement modifié par les vagues migratoires du XX<sup>e</sup> siècle dont Buenos Aires est le théâtre privilégié. Par exemple, le poème contient le mot *spuzza*, qui est la déformation dialectale vénitienne du lunfardo *esputsa*, qui signifie « puanteur ». Choisir des mots d'une langue régionale française, par exemple, ne nous semblait pas être une solution : il ne s'agit pas de rendre compte de l'hétérolinguisme au sein d'un pays, même s'il n'est évidemment pas exempt de violence, mais de rendre compte d'une dynamique de colonisation et d'inféodation d'un état vis-à-vis de toute une aire géographique, dynamique dont l'un des médiums privilégiés est la langue. Ce poème de Thénon interroge explicitement les rapports de domination qui s'exercent à travers des jugements de valeur imposés depuis une norme établissant les règles du bien parler (et partant, du bien écrire). Restituer cette prise de position, politique avant d'être

strictement linguistique, est extrêmement difficile en français et nous oblige à nous confronter au problème des culturèmes, ces éléments verbaux ou paraverbaux présentant une charge culturelle susceptible de provoquer, lors de sa mise en contact avec une autre culture lors de la traduction, un problème d'ordre culturel entre texte source et cible<sup>73</sup>.

Nous étudierons un dernier exemple, plus léger, de la spécificité des *argentinismos* (les termes propres au castillan d'Argentine). Ces derniers ne sont pas présents exclusivement dans *Ova Completa*, même si ce dernier recueil peut être considéré militant du point de vue de la langue : y sont employées par exemple les spécificités de la syntaxe argentine, le *vos* et la conjugaison particulière de la deuxième personne notamment. Le cas que nous soumettrons ici est issu du recueil *À propos de lieux étrangers*, « Parmi de joyeux assassins, la vie passe » [« Entre alegres asesinos pasa la vida », T1, p. 84, v. 3-4], dont nous reproduisons ici un extrait :

Ni alma ni cuerpo: sólo **minas** holladas,  
moribundas eternas, como rosas.

Ni âme, ni corps : rien que des **gamines** foulées aux pieds,  
moribondes éternelles pareilles aux roses.

Le terme « *mina* » est en lunfardo un synonyme de *muchacha*, c'est-à-dire une jeune fille ou, dans les cas d'interaction plus familière ou d'interpellation, une gamine. Mais *mina* est également en le nom d'une herbe poussant dans la province de Misiones, au Nord-Est de l'Argentine. Le texte original présente donc un effet de syllepse sémantique, encore renforcé par le choix de la comparaison végétale. Si nous avons choisi de favoriser le sens familier de « gamine », c'est pour inscrire ce poème dans un ensemble de texte où la figure de la jeune fille est associée à l'image de la rose : le quatrième fragment de « Horizons » [« Aledaños », T1, p. 39] ou « le soir venu, les jeunes filles » [« al atardecer, las muchachas », T1, p. 93], entre autres. Cependant, cette solution n'est pas pleinement satisfaisante, puisqu'elle ne maintient pas la tension sémantique, et ne rend pas justice, comme dans l'exemple précédent, à la spécificité de ce mot, lexicalement marqué, qui ne peut être rendue par une simple familiarité en français.

#### ➤ Le spectre de l'intraduisible

Une dernière catégorie comprend les poèmes faisant planer le spectre de l'intraduisible. Ce ne sont pas des poèmes illisibles ; au contraire, même si ces poèmes posent la question de l'incommunicabilité, leur contenu peut être particulièrement signifiant. Ce n'est pas l'analyse critique qui est entravée. Mais l'usage très spécifique de la langue rend la traduction

---

<sup>73</sup> Ana María Gentile, *La Traduction des culturèmes*, conférence-atelier organisée par l'ATH de l'ENS de Lyon, 15 et 16/10/2019.

particulièrement malaisée. Nous mobiliserons ici deux exemples : le premier est le poème n° 31 de *distances* [T1, p. 124], intitulé « avortement de poème dans une administration publique ». Le poème s'ouvre sur une décomposition du terme « *humano* » :

ya      ya  
u      no      u  
mano      umano

La dernière syllabe du mot, prise en tant que telle, signifie également le refus, le « non » français. Le respect de cette polyvalence du signe oblige en traduction à s'éloigner d'une traduction littérale par « humain », en privilégiant d'une part le compte des syllabes, et d'autre part l'autonomie possible de l'ensemble des fragments : nous avons choisi le néologisme « humanien », défini en 1952 comme un être intermédiaire, nécessaire à la survie de la cité, pouvant faire le lien entre humanistes et techniciens<sup>74</sup>. Plus loin (v. 14), l'interjection « *ya* », répétée à intervalles réguliers dans le poème, se trouve couplée à une autre syllabe, avec laquelle elle forme un ensemble signifiant : « *oui ?      tard      tôt      togo      il est introuvable* » [*« sí?      tarde      ya      yago no se encuentra* »]. Nous reconnaissons dans cette association *a priori* hasardeuse le nom du personnage malveillant de la tragédie shakespearienne *Othello*. Iago est le traître et le manipulateur par excellence, ce qui n'est pas anodin dans la mesure où le poème restitue une atmosphère menaçante, et que plusieurs personnages peinent à se comprendre. Nous avons choisi dans notre traduction de renoncer à ce jeu intertextuel, en traduisant toutes les occurrences de « *ya* » par « *tôt* », et en reconstituant le mot « *togo* » : nous perdons le sous-texte de la manipulation littéraire, mais nous créons une allusion à une autre forme de domination, clairement politique, puisque le Togo a été colonisé successivement par différents pays européens, dont la France.

Notre deuxième exemple concerne la troisième partie de l'ultime poème d'*Ova Completa*, « Livrets » [*« Libretos* », T1, p. 193-194] : le poème est évidé à par endroits, des points venant remplacer les lettres, tronquant certains mots et en ellipsant d'autres. Il est possible de restituer certaines lettres, ce qui permet de traduire relativement sans encombre, par exemple dans ce vers : « survivre aux b..bes » [*« sobrevivir a las b..bas* »], où nous pouvons lire « *bombas* ». D'autres segments ouvrent la voie à plusieurs hypothèses, par exemple le vers « .....ons pa. » [*« .....mos pa.* »] : nous avons choisi de voir dans le « *mos* » la terminaison d'un verbe conjugué à la première personne du pluriel, mais sans identifier avec certitude le

<sup>74</sup> L Maggiani, « L'Humanisme "restitué" par les sciences humaines » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1952, p. 16-32 [en ligne], consulté le 29/05/2020.  
DOI : <https://doi.org/10.3406/bude.1952.6820>

verbe employé. Ailleurs, des lignes de pointillés se substituent aux mots : si le nombre de pointillés correspond au nombre de lettres, comment restituer le texte pour lui substituer une traduction française, en mots d'abord, puis en points ?

Ces exemples ont une valeur de cas-limites, heureusement peu nombreux : l'exhaustivité étant impossible dans le cadre de cette sous-partie, les exemples évoqués ont une valeur avant tout représentative : nous serons amenés à évoquer ailleurs d'autres hésitations ou choix de traduction.



## II. Une crise de l'espace habitable

### 1. Demeurer étrangère dans sa langue

En reprenant la notion développée par Berman de « projet de traduction »<sup>75</sup>, nous voudrions maintenant rendre la lecture que nous avons faite des textes de Susana Thénon la plus explicite possible. Chez Berman, le projet n'est pas antérieur à la traduction : ce sont, entre autres éléments, les choix pragmatiques de traduction qui conditionnent le projet, et réciproquement. Ce projet s'actualise de deux manières : premièrement, dans l'édition critique qui est faite du texte (mais elle n'est pas systématique), espace d'expression du traducteur ou de la traductrice ; deuxièmement, de manière beaucoup plus implicite, dans le texte traduit lui-même, qui révèle une certaine méthode. Dans la mesure où toutes nos traductions sont rendues visibles en annexe, cette partie est l'occasion de mettre en évidence l'aspect critique du projet. Des questionnements sur le positionnement du sujet poétique à l'intérieur de la langue choisie pour l'écriture, le castillan, ont articulé notre lecture. La langue semble perçue comme un espace impossible à habiter sereinement, le sujet s'épuisant dans la quête d'un harmonieux lieu-dans-la-langue, inaccessible puisqu'il présente des formes constamment évolutives. « Figure solitaire », selon Mariana Di Cío, le sujet poétique thénonien s'incarne dans une voix qui « cherche, sans succès, un espace propre »<sup>76</sup>.

#### *Susana Thénon : une autrice extraterritoriale ?*

Après avoir décrit la situation de Thénon autrice dans l'espace culturel et politique, national et international, nous voudrions ici analyser la situation du sujet poétique thénonien dans la langue choisie de l'énonciation. Pour la poétesse argentine de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle qu'est Susana Thénon, le castillan est un lieu éminemment problématique. Dans *La République mondiale des Lettres*, Pascale Casanova évoque peu la question de la domination

---

<sup>75</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, « Le projet d'une critique productive », *op. cit.*, p. 76.

<sup>76</sup> « Figura más bien solitaria, la suya es una voz que busca infructuosamente su lugar », Mariana Di Cío, « La “quebrada geometría” de *Edad sin tregua* de Susana Thénon », *Especulo, Revista de estudios literarios* (UCM), n° 26 [en ligne], consulté le 10/10/2019.

URL : <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/thenon.html>

exercée sur l'Amérique Latine par l'Espagne concernant la question des expressions culturelles : selon elle, le problème ne serait pas similaire à celui rencontré par les écrivains et écrivaines dits de la « francophonie », dans la mesure où, depuis le modernisme de Rubén Darío, tous les auteurs et autrices hispano-américains se seraient davantage formés par leurs échanges avec la France, le rapport à l'Espagne devenant secondaire dans la constitution d'un capital culturel propre<sup>77</sup>. Le poète moderniste lui-même raconte dans son autobiographie comment l'idée d'une rénovation métrique de l'espagnol lui est venue en lisant les vers de Victor Hugo :

C'est avec Gavidia que, durant mon premier séjour en terre salvadorienne, je m'enfonçai avec ferveur dans les harmonieuses forêts de Victor Hugo. Et de notre lecture partagée des alexandrins de l'éminent Français — que Gavidia, certainement le premier, avait expérimentés en espagnol à la manière française — surgit en moi l'idée d'une rénovation métrique que j'allais approfondir et mettre en œuvre plus tard<sup>78</sup>.

Pour autant, évidemment, tous les auteurs hispano-américains ne se mettent pas à écrire en français. Est également discutable le postulat selon lequel, en Amérique hispanique, « l'indépendance politique a été revendiquée non par des colonisés mais par des colons », impliquant ainsi « que leur rapport à la langue n'est donc pas de sujétion ou d'imposition mais d'héritage "légitime" »<sup>79</sup>. Dire cela, c'est occulter un long passé de violence coloniale et de domination linguistique et culturelle, encore complexifié par les flux migratoires impressionnants des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. À titre d'exemple, en 1880, Buenos Aires compte 250 000 habitants. Vingt-cinq ans plus tard, ce sont un million et demi de personnes qui se pressent dans ses faubourgs<sup>80</sup>. Les artistes se trouvent pris entre un espace d'où ils tirent leur inspiration (la France, méridien culturel) et une langue issue de la colonisation qui est pourtant devenue, de fait, la langue maternelle de la plupart d'entre eux, et la seule dans laquelle ils peuvent écrire. Cet état de fait conduit à de véritables crises de conscience linguistiques, et cela jusque tard dans le siècle. Alejandra Pizarnik, par exemple, exprime à plusieurs reprises dans son journal son désarroi face à la supériorité supposée des écrivains français du seul fait, naturel, de leur matériau linguistique, au point de ne pas se reconnaître dans la langue qu'elle s'est choisie pour écrire :

La littérature espagnole classique fait naître en moi une « honte » de la littérature, une « honte » de l'aimer, de vivre [...] pour ou par la littérature. [...] Quand je lis Louise Labé, je me moque des sacrifices ou des conventions. Mais on dirait que les Espagnols n'ont jamais imaginé qu'il pût y avoir un drame du langage<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, « L'espace littéraire mondial », *op. cit.*, p. 185-187.

<sup>78</sup> Rubén Darío, *Autobiographie*, trad. de *La vida escrita por él mismo* [1917] réalisée à l'ENS par les étudiants de l'ATH sous la dir. de F. Gérald (à paraître), p. 71.

<sup>79</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, « La tragédie des hommes traduits », *op. cit.*, p. 395.

<sup>80</sup> Nardo Zalko, *Un siècle de tango. Paris-Buenos Aires*, Paris, le Félin, 2016, p. 58.

<sup>81</sup> Alejandra Pizarnik, *Journaux (1959-1971)*, *op. cit.*, 14/10/1962.

Nous ignorons si Susana Thénon a tenu de pareils propos, mais force est de constater qu'elle s'inscrit comme sa contemporaine et amie dans une des minorités distinguées par Susana Reisz, celle qui doit trouver et poser sa voix non seulement au sein d'un langage majeur ou dominant, et cela à double titre (patriarcal et métropolitain), mais également au sein d'une langue dominante qu'il n'est pas aisé de faire sienne<sup>82</sup>. Dans son ouvrage *Extraterritorialité*, George Steiner revient sur la vision de l'écrivain forgée par les Romantiques allemands, qui fut mise à mal par les flux de migration contraints qui ont marqué le XX<sup>e</sup> siècle européen : si l'on admet le lien d'identité qui unit l'écrivain, son pays et sa langue, l'écrivain incarnant le *Geist*, le génie de sa langue maternelle, comment envisager qu'un écrivain arraché à sa terre, c'est-à-dire ayant perdu ce lien presque organique, peut encore écrire ? En effet, s'il y a identité entre le lieu et la langue, l'artiste perdrait l'usage de la seconde en quittant le premier, ou plutôt n'aurait plus de raison, une fois hors de ce lieu, de parler la langue qui en est l'émanation. Il perd, par là-même, son outil de travail. À partir de quelques exemples, exclusivement masculins, des auteurs polyglottes comme Nabokov, George Steiner définit la notion d'extraterritorialité comme la faculté à assumer sa déterritorialisation (notion empruntée à Deleuze et Guattari) et à en faire un atout pour sa création, en choisissant de jongler avec les langues<sup>83</sup>.

La poésie de Thénon n'est pas une littérature de l'exil : elle n'a jamais quitté l'Argentine, et n'appartient pas au groupe des innombrables exilés pour raisons politiques, artistes ou non, des régimes autoritaires qui ont scandé l'histoire de son pays au siècle dernier. En revanche, sa poésie s'inscrit dans un mouvement qui hérite de ces cadres de pensée : ce mouvement, c'est la conception plus globale de l'extraterritorialité comme un phénomène lié à la modernité et au « problème plus général d'un centre perdu »<sup>84</sup>, dont l'errance d'écrivains qui se découvrent dans l'errance spatiale un goût et un talent époustoufflant pour les langues ne serait que l'un des symptômes. Cette conscience d'un « centre perdu », et même toujours-déjà perdu, ayant des conséquences expressives et linguistiques (au sein même de cette expression artistique, mais pas exclusivement) fait de Thénon une poétesse extraterritoriale au sens large.

Tout d'abord, Thénon choisit d'examiner les modèles qui lui sont imposés et pour se réinventer un lignage choisi. La littérature hispano-américaine est l'une des plus jeunes d'Occident, du fait de la longue oppression culturelle qui suivit la conquête hispanique : ses

---

<sup>82</sup> Susana Reisz de Rivarola, *Voces sexuadas*, « La salida "minoritaria" y colectivista », *op. cit.*, p. 26.

<sup>83</sup> George, *Extraterritorialité. Essais sur la littérature et la révolution du langage*, « En extraterritorialité », Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 19.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 12.

premières manifestations remontent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. *Martín Fierro*, le poème narratif de José Hernández paru en 1872, est considéré comme le premier manifeste de littérature réellement hispano-américaine et initie le mouvement *gaucho*. Comment se positionne Thénon face à ces illustres et pas si lointains ancêtres, dont l’ancrage dans la réalité de la *pampa* argentine est âprement discuté par les avant-gardes métropolitaines sises à Buenos Aires ? Un des poèmes inédits publié dans le deuxième tome de *La Demeure introuvable* se présente comme une réécriture explicite, à travers le titre, « Moment Gaucho » [« Momento Gaucho », T2, p.123]. Le poème, daté du 2 novembre 1986, est donc contemporain de l’écriture d’*Ova Completa*.

**Momento gaucho**

Llamar se suele Impiedad  
a Piedad por uno mismo,  
a no arrojarse al abismo  
por ajena hostilidad.

Otrosí digo, Tiburcio,  
que al beso llaman Besote  
(hipérbole de Iscariote  
Jodas, con perdón del furcio).

**Moment Gaucho**

On nomme d’habitude Impiété  
toute Piété ressentie pour soi-même,  
le fait ne pas se jeter dans l’abîme  
à cause d’une vague hostilité.

J’affirme par ailleurs, Tiburcio,  
qu’on nomme le baiser Gros bisous  
(hyperbole de l’Iscariote  
Jodas, si vous me pardonnez ce lapsus)

Les motifs traditionnels du *gauchismo* sont évacués : ne restent que les références minimales à une religion dont il est fait une interprétation toute personnelle. Le respect scrupuleux, presque scolaire, des règles de métrique donne à ce poème un rythme et une musicalité exacerbés qui dissonent fortement dans l’ensemble des poèmes de Thénon : elle rime pour se moquer. La tradition est inquiétée par l’irruption de la psychanalyse, dont l’élaboration critique est postérieure à ce mouvement esthétique : le nom de l’interlocuteur interpellé au sein du poème, « Tiburcio », est sans doute une référence au psychiatre argentin José Tiburcio Borda, spécialisé dans les problématiques liées à l’aliénation mentale : ce dernier ne partage que le prénom avec l’auteur du *Martín Fierro* ! La superposition de deux univers référentiels ridiculise le mouvement littéraire fondateur, en soulignant que cette esthétique n’est plus opératoire pour rendre compte du monde dans lequel évolue Thénon.

L’une des principales stratégies mobilisées par Thénon pour réinventer son héritage est l’usage de ce que Bakhtine appelle un « Mot bivocal actif », défini comme formulation duplice véhiculant non seulement l’ensemble des idées de son auteur (ici, Thénon), mais aussi le contenu et le style du Mot émis par une autre personne. Le Mot est donc orienté à la fois vers son objet et le Mot d’autrui, dans une démarche réflexive ou critique<sup>85</sup>. L’exemple le plus

<sup>85</sup> Irina Tylkowska, « La conception du dialogue de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l’exemple des *Problèmes de l’œuvre de Dostoïevski [1929]*) », *Cahiers de praxématique*, n° 57, 2011 [en ligne], mis en ligne le 01/01/2013, consulté le 24/03/2020.

frappant chez Thénon est l'usage d'épigraphes réfutées, que nous observons dans tous les recueils. Par exemple, le poème « Où » [« Dónde », T1, p. 62], issu du recueil *Habitante du néant*, s'ouvre sur trois vers célèbriissimes de García Lorca : « Seul le mystère / nous fait vivre. / Seul le mystère »<sup>86</sup>. À leur suite, le poème présente une accumulation de termes appartenant à des lexiques spécialisés qui provoque un effet de saturation et d'ébahissement. Le sujet poétique est littéralement écrasé sous une charge de connaissances qu'il ne peut ni maîtriser ni même absorber, de discours qu'il ne peut pas s'approprier : chacune des quatre premières strophes s'ouvre sur la préposition « bajo », « sous », et la mise en page très verticale du poème accentue encore cet effet d'oppression. La cinquième et dernière strophe, minimale et comme recroquevillée sur elle-même après une telle débandade incontrôlée de mots, révèle une détresse profonde du sujet poétique, renvoyé à des questionnements ontologiques qui demeurent sans réponse : le dernier mot du poème, le verbe « mourir », fait écho au verbe « vivre » choisi par Lorca. Le poème met cruellement en évidence les dérives d'une rationalisation excessive du monde qui mène à la détresse et la destruction des êtres.

À l'autre extrémité de la production thénonienne, dans *Ova Completa*, « Poème avec traduction espagnol-espagnol » [« Poema con traducción simultánea español-español », T1, p. 152] s'ouvre sur un extrait du *Canto a la Argentina* [*Hymne à l'Argentine*], un long poème de Rubén Darío. Le poète moderniste effectue un séjour en Argentine entre 1893 et 1898. Dans ce poème-fleuve, la puissance de l'Argentine, à la fois Tour de Babel accueillante aux exilés et paradis terrestre, est célébrée sur le registre épique. Dans l'extrait choisi par Thénon, un parallèle est tissé entre les « races » anglo-saxonne et latino-américaine, l'idéal de l'époque étant aux échanges harmonieux entre le Nord et le Sud de l'Amérique<sup>87</sup> : évidemment, en 1987, à la lumière des dérives impérialistes qui ont gangrené l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle en Amérique du Sud, un tel positionnement est immédiatement soumis à caution et s'offre comme cible du discours critique ou satyrique. C'est le parti-pris de Thénon : prenant au pied de la lettre l'alliance entre les deux « races » rêvée par le poète moderniste, elle élabore progressivement un discours critique de la découverte de l'Argentine par Colomb (présenté comme le « divin Cristóbal / Prince des caravelles »<sup>88</sup> dans le poème de Darío) grâce à la mise en parallèle de

---

URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/1755>

<sup>86</sup> « Sólo el misterio / nos hace vivir. / Sólo el misterio ». Ces vers sont tracés manuscritement par García Lorca au bas d'un dessin.

<sup>87</sup> Ana María Barrenechea, « El texto poético como parodia del discurso crítico. Los últimos poemas de Susana Thénon », *Dispositio*, vol. 12, 1987, p. 260 [en ligne], consulté le 25/03/2020.

URL : <https://www.jstor.org/stable/41491320> Accessed

<sup>88</sup> « [...] el divo Cristóbal, / príncipe de las Carabelas », in Rubén Darío, *Canto a la Argentina. Oda a Mitre y otros poemas*, illustrations de Enrique Ochoa, Madrid, Mundo Latino, 1918, p. 9, mis en ligne en 2005, consulté le 02/05/2020.

cette campagne militaire avec celle, encore très récente et n'ayant pu donner lieu à une récupération légendaire, de la guerre des Malouines en 1982. Cette offensive se présente dans le déroulé du poème comme une « traduction simultanée » de la première invasion. Thénon, par cette allusion à l'outil de traduction simultanée, utilisé dans les médias à des fins purement communicationnelles, semble *a priori* favoriser le premier sens du verbe « traduire », c'est-à-dire « formuler dans une autre langue ce qui l'était dans la langue de départ sans en changer le sens » ; elle propose en réalité une variation sur le sens figuré du verbe, « transposer dans un autre système ce qui était exprimé dans un premier »<sup>89</sup>, qui peut aller jusqu'à l'interprétation (on traduit un geste, une expression...). Par la mise en évidence d'une cyclicité des invasions et des guerres, elle invite donc à se méfier de la confiance aveugle que nous pouvons avoir pour une trompeuse transparence du sens. Le fantasme d'union internationale chanté par Darío, fondé sur le partage illusoire d'un même territoire, se trouve ironiquement infirmé.

Une stratégie semblable de déconstruction avait été utilisée par le même Darío qui, en 1905, plaçait en ouverture de l'un des poèmes de *Cantos de vida y esperanza*<sup>90</sup> une dédicace « À Roosevelt », point de départ d'un hommage ironique rendu au président américain, célébré pour la cruauté de son peuple et sa puissance guerrière, l'Amérique latine étant finalement présentée comme la patrie des poètes et de la civilisation. L'habileté de Thénon est d'absorber une forme canonisée (le détournement ironique de la dédicace) tout en utilisant des procédés discursifs déstabilisants qui remettent en cause la primauté de la forme utilisée, jusqu'alors non questionnée. Les cibles du discours critique thénonien sont donc à la fois la langue, ce castillan présenté aux auteurs et autrices hispano-américains comme le présupposé à toute création poétique, et les figures tutélaires qui sont presque exclusivement des pères en poésie face auxquels il est nécessaire de se positionner. Les grandes figures du patrimoine littéraire mondial, notamment françaises, ne sont pas épargnées : le poème « Faro » [« Phare », T2, p. 31] dévoile le sujet poétique perdant sa faculté d'observation lorsque qu'une présence tierce, innommée, suspend à son bras un phare allumé. La question finale, « (À quoi servent les yeux / quand on a / un phare ?) »<sup>91</sup>, révèle, par son intertextualité avec le poème baudelairien « Les Phares » une volonté de se soustraire à l'influence écrasante des modèles passés afin de laisser

---

URL : [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/canto-a-la-argentina-oda-a-mitre-y-otros-poemas--0/html/0048c50e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/canto-a-la-argentina-oda-a-mitre-y-otros-poemas--0/html/0048c50e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

<sup>89</sup> Les définitions sont extraites du CNRTL, article « TRADUIRE », consulté le 25/03/2020.

URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/traduire>

<sup>90</sup> Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza* [1905], édition digitale établie à partir de l'édition originale faite à Madrid Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, consultée le 2/05/2020.

URL : [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html/fee156ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html/fee156ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_)

<sup>91</sup> « (¿De qué sirven los ojos / cuando se tiene / un faro?) », v. 11-13.

résonner sa propre voix. La lumière des « phares » poétiques est présentée comme un frein à l'inspiration et à la création personnelle. En ne revendiquant pas une telle filiation, Thénon refuse le choix complaisant d'une assimilation à une figure de « poétesse maudite » européenne<sup>92</sup>.

L'ironie peut viser non pas un texte ou un auteur en particulier, mais un genre entier : nous avons déjà souligné l'usage ambivalent du tango argentin. Le dernier poème d'*Ova Completa*, « Livrets » [« Libretos », T1, p. 190], se présente comme un livret d'opéra s'inspirant de l'épopée homérique : la première partie du poème a pour titre « rapsodie homérique ». Mais les événements évoqués sont en fait des négociations diplomatiques contemporaines traitées sur un registre héroï-comique, et l'emballement progressif de la voix aboutit à une aphasie partielle, matérialisée par les multiples points de suspension, chaque point correspondant à une lettre effacée ensuite, desquels émergent parfois des mots isolés tels les îlots d'un archipel, à l'image de cet extrait :

ruina(s) .....	ruine(s) .....
hacen de un mundo nuevo un	font d'un monde neuf un
v..erable emplazamiento	v..néritable emplacement
..... mos pa.	..... mons pa.
..... .. .... .. yoghurt	..... .. .... .. yaourt

Pour Susana Reisz, la capacité à absorber la matière poétique et plus largement culturelle à disposition, notamment les formes et genres canonisés, pour ensuite adopter à leur égard une posture radicale de rejet ou de distance ironique, est caractéristique des voix féminines travaillant à leur désaliénation, voix parmi lesquelles s'inscrit Susana Thénon<sup>93</sup>. Les grands genres sont ainsi désacralisés et érodés. Mais que peut prétendre construire la poétesse sur leurs ruines ?

Une des solutions envisagées est de reconstruire une généalogie dans la diction poétique : l'enjeu est celui d'établir d'une filiation choisie, rendue visible dans les choix d'écriture. Les indices les plus explicites d'une telle démarche sont à chercher dans les coulisses de ses recueils que constituent les très nombreux poèmes inédits. Quelques textes laissent à penser que Thénon a tenté de se rapprocher de manière fantasmée d'un état originaire et pseudo-précolombien de la poésie latino-américaine, en investissant les outils de l'avant-garde que sont la glossolalie et la manipulation des phonèmes. Ce sont « Paganie » [« Paganía »], « Tigre de Bengale » [« Tigre de Bengala »], et « Amour du loup des steppes » [« Amor del lobo

<sup>92</sup> Stéphanie Caron, *Réinventer le lyrisme*, « Du cri à l'écrit », *op. cit.*, p. 67.

<sup>93</sup> Susana Reisz de Rivarola, *Voces sexuadas*, « Más sobre identidades conflictivas (y preferencias personales) », *op. cit.*, p. 50- 57.

estepario »]<sup>94</sup> : ce dernier titre est sans doute une référence au roman de Herman Hesse publié en 1927 dont le titre espagnol est *El Lobo estepario*, ce roman racontant l'errance urbaine d'un homme se détachant peu à peu de ses semblables. Cependant, le fait qu'il n'y ait pas d'actualisations de ces expérimentations datant toutes du même jour de 1958 dans les recueils publiés postérieurement prouve qu'il ne s'agissait pas d'une voie satisfaisante pour Thénon : les phonèmes sont très mobilisés dans *distances* et *Ova Completa*, mais dans une autre perspective que ces quelques essais mobilisant les outils de la poésie phonétique dada d'un Hugo Ball (1886-1927) ou les « jitanjáforas » du cubain Mariano Brull, mort en 1956.

Ce que révèle la poésie thénonienne, c'est le sentiment aigu d'une perte d'appartenance : la conscience de l'impossibilité de se fixer dans une position centrale s'ajoute à une perte des repères dans le maniement des références puisées dans le patrimoine littéraire et des genres choisis de l'écriture. Le sujet poétique est rejeté dans une position d'errance qui traduit cette étrangeté dans la langue et dans la poésie elle-même : il peine à circonscrire sa place et sa situation.

### *La demeure introuvable*

Rappelons que le titre choisi pour les œuvres complètes n'a pas été choisi par Thénon, mais par les deux éditrices Ana María Barrenechea et María Negroni. Dans les cinq recueils publiés, il n'y a qu'une seule occurrence du mot « *morada* », que nous traduisons par « demeure » : c'est dans un poème de la seconde moitié de *À propos de lieux étrangers* [T1, p. 93]<sup>95</sup>. Pour autant, le titre choisi traduit parfaitement l'état du sujet poétique thénonien, torturé par la conscience d'un foyer perdu. Si nous avons choisi de traduire « *imposible* » par « introuvable », c'est pour souligner le processus de quête dans lequel se trouve pris le sujet poétique, quand le terme « impossible » met l'accent sur le résultat effectif, quoique négatif, de la quête. Comment s'inscrire dans un monde qui refuse le poète ? Quel droit de cité pour la poésie, et celle qui l'écrit et l'énonce ? George Steiner rappelle que la barbarie telle qu'elle s'est manifestée au XX<sup>e</sup> siècle a cherché à s'attaquer à ce qui est le plus humain dans l'homme : son langage. Pour cela, le poète a toujours été pour les régimes autoritaires une cible à éradiquer en priorité<sup>96</sup>. S'ajoute à cela la mort par indifférence dans un monde où le poète ne peut plus être

<sup>94</sup> Ces trois poèmes sont consécutifs, T2, p. 43-44.

<sup>95</sup> « *morada luminosa edificaste para tus hijos, / campos de eterno día, en los que el sol no muere, / ni alegría ; [...]* », « tu as pour tes enfants édifié une demeure lumineuse, / des plaines d'un jour sans fin, où le soleil comme la joie / sont immortels ; [...] », v. 4-6.

<sup>96</sup> George Steiner, *Extraterritorialité*, « Linguistique et poétique », *op. cit.*, p. 190.

ni mage ni prophète. Thénon donne de cette problématique une version informée par la littérature de science-fiction dans *Ova completa* [T1, p. 147] :

los ingenieros ríen suavemente de los poetas flacos	les ingénieurs se moquent gentiment des poètes efflanqués
los miran al trasluz los desenrollan con delicadeza	ils les observent en transparence ils les déplient avec délicatesse
no hay vetas ni vestigios informan	il n'y a ni veines ni traces annoncent-ils
la franja azul más que petróleo es metáfora del agua	la frange plus bleue que le pétrole est une métaphore de l'eau
y la zona amarilla no revela subproducto ni krill	et la partie jaune ne révèle ni sous-produit ni krill
nadie comerá de esto informan	personne ne mangera de ça annoncent-ils
pero aconsejo no desactivarlos	mais je conseille de ne pas les désactiver

Les poètes sont muets, observés comme des bêtes curieuses et inconnues. Toute fonction pragmatique leur est déniée : comble de l'ironie, ils ne sont pas même pas jugés corrosifs ou dangereux. Si le vers final autorise l'espoir, il indique également que l'existence toute mécanique de ces créatures est entièrement soumise aux ingénieurs : ils sont en sursis, et il n'est fait aucunement mention de leur matériau de création que sont les mots. C'est le seul poème où la fonction et la finalité du poète dans la cité sont interrogées aussi explicitement par Thénon. Cependant, son statut de poétesse contemporaine l'entraîne à se confronter à la définition du fait contemporain et à sa littéarité : si c'est bien dans *Ova Completa* que cette interrogation se fait la plus saillante, les premiers recueils s'attachent également à faire de la voix poétique une « ingénieure » d'un genre nouveau, capable de rassembler dans sa diction les ruines de l'histoire pour bâtir une armature philosophique, condition de l'action politique<sup>97</sup>. Le dire poétique devient condition d'un nouveau bâtir que le sujet sera à même d'habiter sereinement.

Puisqu'il s'agit ici d'esquisser les lignes de l'itinéraire du sujet poétique thénonien dans la langue choisie pour la création poétique, nous adopterons dans un premier temps une perspective chronologique, considérant avec Mariana Di Cío qu'un processus linéaire dont chaque étape est fondamentale conduit à l'ultime période esthétique incarnée par *Ova Completa*<sup>98</sup>. En effet, dans *Âge sans trêve* et *Habitante du néant*, l'heure est à la désillusion et

<sup>97</sup> Biviana Hernández O., « ¿Por qué grita esa mujer? Tres propuestas poéticas para una subjetividad diferenciada », *Acta literaria*, n°49, 12/2014, p. 59-85 [en ligne], consulté le 12/02/2020.

URL : [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482014000200004](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482014000200004)

<sup>98</sup> Mariana Di Cío, « La “quebrada geometría” de *Edad sin tregua* de Susana Thénon », *op. cit.*

aux espoirs déçus : trompé dans ses attentes et confronté à la destruction, le sujet poétique part en quête. Le premier poème [« Fondation », T1, p. 25, v. 1-7 et 19-23] d'*Âge sans trêve* se présente pourtant comme un récit de fondation, où le « je » du sujet poétique vient s'inscrire harmonieusement dans une communauté désignée grâce à l'emploi de la première personne du pluriel. L'inconnu n'est pas terrifiant, mais promesse de renouveau :

Como quien dice: anhelo,  
vivo, amo,  
inventemos palabras,  
nuevas luces y juegos,  
nuevas noches  
que se plieguen  
a las nuevas palabras.

[...]

Como quien dice: nazco,  
duermo, río,  
inventemos  
la vida  
nuevamente.

Comme qui dirait : je désire,  
je vis, j'aime,  
inventons des mots,  
de nouvelles lumières et de nouveaux jeux,  
de nouvelles nuits  
qui se soumettraient  
au mots nouveaux.

[...]

Comme qui dirait : je nais,  
je dors, je meurs,  
inventons  
la vie  
une nouvelle fois.

L'alternance de poèmes marqués par l'émergence d'une communauté volontaire (« Jeu ») ou d'une voix individuelle porteuse d'espoir (« Tango », « Danse »), et de poèmes marqués au contraire par la désillusion (« Zombie », « Avènement ») et le rejet dans la solitude (« Lieu », « Qui », « Rien », « La marée »), structure le recueil. La tension ainsi créée a comme point nodal la constante menace de l'aphasie, de la langue brisée, qui peut prendre également le visage de l'incapacité à agir ; dans « Avènement » [« Advenimiento », T1, p. 31], le sujet poétique déplore : « Pourquoi faut-il que jamais / nos mains ne soient / celles qui se lèvent, [...] ? »<sup>99</sup>. Dès le deuxième poème, « Lieu » [« Lugar », T1, p. 26], une métaphore spatiale est mobilisée : « [...] je parvins à l'extrémité, à la frontière inexplorée » [« [...] llegué al confín, a la frontera inalcanzada. », v. 5]. Si le sujet poétique semble ici signaler une victoire, l'aboutissement d'une quête, l'accès à ce point jusqu'alors inaccessible conditionne son retrait de la communauté et son rejet dans la solitude, comme le signale l'opposition entre les marques de deuxième personne du pluriel et les marques de première personne du singulier tout au long du poème. Cette « frontière inexplorée » est par ailleurs assimilée au silence, quelques vers plus loin, par la reprise du motif de la quête menée dans des espaces inconnus (v. 8-10) : « Profond sous la peur, / par des chemins depuis longtemps condamnés, / la main s'aventura jusqu'au silence »<sup>100</sup>.

Si la métaphore spatiale réapparaît ailleurs dans le recueil, c'est pour signaler la perte sans cesse renouvelée de l'objet du désir, comme pour mieux souligner que le point atteint en

<sup>99</sup> « ¿Por qué no han de ser nunca / nuestras manos / las que se alcen, [...] ? », v. 1-3.

<sup>100</sup> « Por debajo del miedo, / por caminos cerrados desde antiguo, / se aventuró la mano hasta el silencio ».

ouverture était une étape, trompeuse, et que derrière ce premier horizon s'en cachait un second. *Âge sans trêve* se termine sur l'évocation de lointains diffractés : « Horizons » [« Aledaños », T1, p. 37-44] se compose de quatorze fragment déclinant toutes les acceptions, métaphoriques, spatiales et temporelles du terme. La promesse finale d'un ancrage, « et dans les horizons / nous avons / jeté l'ancre »<sup>101</sup>, est aussi trompeuse qu'illusoire : comme limite du champ visuel, tout horizon présente à l'observateur un mirage de stabilité. Ce que nous révèlent ces vers, c'est avant tout la restitution d'une perception : le sujet poétique institue les horizons comme lieux de ses observations, seuls espaces où il lui sera désormais donné d'évoluer.

Si l'errance est le seul mode d'être envisageable du sujet poétique, c'est parce qu'il fait face à une impossibilité de circonscrire et de nommer ce qu'il désire : nous assistons dans *Habitante du néant* à une « lutte du sujet avec l'effondrement symbolique »<sup>102</sup>, avec l'insuffisance des mots qui lui sont donnés dans l'exercice d'écrire. En quête d'un objet (qui peut être un espace-temps) indépassable, le sujet poétique échoue à le retrouver dans l'espace signifiant du poème : il ne parvient d'ailleurs que difficilement à nommer, sinon sur le mode du souhait. Ainsi, le poème « Être » [« Ser », T1, p. 67] se présente comme un rêve du poète de s'inscrire durablement dans le langage et se clôt sur le désir d'acquérir la capacité à nommer (v. 9-12) :

Desvanecer tu límite,  
ahondar en tu sonora latitud,  
reconocer uno por uno tus puertos  
y nombrarlos por sus nombres.

Dissiper tes frontières,  
approfondir ta latitude sonore,  
reconnaître tes ports un par un  
et les nommer par leur nom.

Si, parfois, la voix poétique parvient à se fixer, ce n'est que pour souligner l'horreur de sa condition, par exemple dans « Monde » [« Mundo », T1, p. 59] ; les deux premiers vers initient une description, dont le premier terme est un présentatif, du milieu où évolue le sujet : « Ceci est le monde dans lequel nous vivons / les mendiants buenos aires vingtième siècle » [« Este es el mundo en que vivimos / los mendigos buenos aires siglo veinte »]. Le choix des trois attributs significatifs résumant le « monde » rejeté par le sujet n'est pourtant pas une victoire remportée sur l'effondrement symbolique, puisque le sujet refuse d'adhérer à cette représentation qu'il donne du monde. Ne s'y reconnaissant pas, il ne peut que relancer le geste de la quête : la tentative de sublimation est finalement tournée en dérision, par le choix des termes prosaïques et le primat donné dans ces deux vers à la dénotation.

<sup>101</sup> « y en los aledaños / hemos / anclado », « XIV », p. 44, v. 12-14.

<sup>102</sup> Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, « Un contre-dépresseur : la psychanalyse », Paris, Gallimard, 1989, p. 35.

La quête d'une demeure habitable dans la langue choisie pour écrire conduit Thénon à délaisser l'écriture poétique pour expérimenter d'autres langages, et l'une de ces tentatives s'incarne dans le détour par la langue d'un autre. Pendant quelques années, la poétesse argentine se plonge dans la littérature allemande pour traduire Rilke, et cette expérience de traduction informe différemment le rapport aux mots qui s'établit dans les deux derniers recueils de la production thénonienne. Le geste de réinvention d'un lieu propre pour la création poétique dans le creux de la langue castillane trouve sa structure dans la pratique traductive (intra et intersémiotique), puisque le langage est « d'emblée une traduction, mais sur un registre hétérogène à celui où s'opère la perte affective »<sup>103</sup> : c'est la capacité à traduire les affects en signes, autres que strictement scripturaux, qui permettra la renaissance poétique. Nous aimerions étudier à présent ce paradoxal retour aux sources de la langue maternelle, long de dix-sept années, qui suit la publication de *À propos de lieux étrangers*.

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, « Vie et mort de la parole », p. 53-54.

## 2. À l'étranger du moi : Susana Thénon traductrice de Rainer Maria Rilke

La publication en 1967 du troisième recueil de Thénon, *À propos de lieux étrangers*, est suivie d'un étrange silence : nous savons par la correspondance que le projet de recueil qui deviendra *distances* est largement entamé dès 1968, puisque Thénon envoie à Ana María Barrenechea deux premières versions de poèmes amenés à figurer dans le nouveau recueil. Pour autant, il faudra attendre dix-sept ans avant sa publication, en 1984. Entre les deux recueils s'amorce une intense période de réflexions poétiques et artistiques, doublée d'un sentiment très puissant de libération dont témoigne la lettre adressée à Reinata Treitel et datée du 1<sup>er</sup> décembre 1983 [T2, p. 221-222] :

J'ai commencé à comprendre que j'avais consacré toute mon énergie à un aspect seulement de la création, en oubliant beaucoup d'autres points qui s'en trouvaient relégués, on pourrait même dire asphyxiés. (...) C'est pour cela que je ne veux faire l'apologie de rien, et ne m'opposer à rien : cette attitude me dessèche et m'étouffe. De plus, je m'approprie une bonne fois pour toutes cette faculté merveilleuse : me contredire moi-même quand cela me chante. (...) Je rêve d'une liberté qui tienne dans la main d'un enfant : la liberté de ne pas rendre de compte<sup>104</sup>.

Selon J. Cifuentes, cette liberté nouvellement acquise aurait trouvé à s'exprimer dans un premier temps à travers une autre pratique artistique, celle de la photographie, et s'en serait même nourrie : la période photographique serait une « période seuil » dans le processus de métamorphose de la poétesse, ainsi que de la voix qui s'énonce dans les poèmes<sup>105</sup>. La première exposition de photographies ne précède pas de très longtemps la publication de *distances* : elle est présentée en 1979 au Goethe Institute de Buenos Aires. À cette occasion, le travail de Thénon ne se limite pas aux images. En effet, les photographies viennent illustrer des poèmes ou fragments de poèmes de Rainer Maria Rilke, traduits par Thénon elle-même ; plusieurs traductions ne sont d'ailleurs pas assorties de photographies. Le dispositif de l'exposition pensé par Thénon favorise la déambulation et la continuité de regard entre textes et images : les visiteurs disposaient en effet des textes sur des feuillets mobiles, qu'ils pouvaient ensuite emporter chez eux. Nous analyserons ici les implications de l'expérience traductive, dans une

<sup>104</sup> « Empecé a entender que solo había dedicado mis afanes a un aspecto de la creación, en desmedro de muchos otros aspectos que se encontraban relegados, y hasta diría asfixiados. (...) Por eso es que no quiero hacer la apología de nada, ni oponerme a nada: porque esa actitud me esteriliza y me agota. Y además, me apropio de una vez por todas de otra facultad maravillosa : contradecirme a mí misma cuando me dé la gana. (...) Sueño una libertad que cabe en el hueco de una mano de niño : la de no rendir cuentas. »

<sup>105</sup> Juanita Cifuentes-Louault, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, « Une voix en noir et blanc. Images, paysages et personnages du vide », *op. cit.*, p. 294.

perspective intra et inter-sémiotique, en nous penchant à la fois sur les causes du choix qui ont orienté la poétesse argentine vers les textes du poète allemand, et sur le résultat du projet, c'est-à-dire les traductions elles-mêmes (textes et photographies).

### *La conversion énonciative*

Certes, ce travail consacré à Rilke annonce le dialogisme plus accusé qui sera la marque des recueils à venir : le dispositif même de l'exposition lie le texte et l'image sans accorder de primat à l'un ou l'autre des deux éléments ; la traduction linguistique comme l'illustration, entendue comme traduction par l'image, sont des expériences du passage dont les poèmes postérieurs se feront l'écho. Mais il s'agit de préciser l'objet d'étude : pourquoi Thénon choisit-elle, pour se soustraire à l'aliénation qui l'empêche d'explorer son potentiel créateur, de se consacrer d'une part à la traduction (les mots d'un autre), et d'autre part à une figure majeure du Romantisme allemand, élevée au rang de symbole littéraire, en un mot un énième père en poésie ? Absolument tout dans la poésie de Rilke ramène la poétesse argentine à sa première période poétique, même si cette première période ne peut pas être lue à travers le seul prisme de l'obédience lyrique. Une lettre adressée à Ana María Barrenechea, datée du 26 avril 1968, révèle que Susana Thénon prend des cours intensifs d'allemand, et qu'elle ne maîtrisait pas encore assez la langue pour débattre de l'égalité des droits entre les hommes et les femmes avec son professeur<sup>106</sup>. Grâce à cette amusante anecdote, nous savons que Thénon ne lisait certainement pas la poésie de Rilke en version originale lors de l'écriture de ses trois premiers recueils, *a fortiori* des deux premiers, qui sont pourtant profondément informés par l'esthétique et la poétique rilkéennes. Pourquoi Susana Thénon, alors qu'elle maîtrisait vraisemblablement déjà les codes de cette poésie, ne serait-ce qu'en traduction, a-t-elle ressenti le besoin de s'approcher au plus près du texte original à ce moment précis de son itinéraire artistique ?

Il nous semble difficile de soutenir que la poétique de Thénon travaille en profondeur la lettre du texte de Rilke : que Thénon ait trouvé dans ces poèmes une résonance avec ses propres thèmes de prédilection, et que cela lui ait donné envie de traduire, cela est certain. La thèse de J. Cifuentes comprend d'ailleurs un intéressant tableau mettant en rapport les fragments

---

<sup>106</sup> « Je ne sais pas si je te l'ai dit, je me suis inscrite à un cours intensif d'allemand (niveaux 3 et 4). C'est très intense. Herr Mendoza est plus féroce que jamais. L'autre jour, il a voulu que nous échangions sur l'égalité des droits des femmes, et il s'est mit en rogne parce que je ne pouvais pas parler. Tu imagines ? Parfois, j'ai l'impression qu'il devient fou », [« No sé si te dije que me anoté en un curso acelerado de alemán (3° y 4° juntos). Es intensísimo. Herr Mendoza está más bravo que nunca. El otro día quiso que se hablara sobre la igualdad de derechos de la mujer, y se enojó conmigo porque yo no podía hablar. ¿Te imaginás? A veces me parece que se está volviendo loco »], T2, p. 197.

traduits avec les poèmes des trois premiers recueils, manière de reconnaître à quel point ce travail photographique et traductif est encore tourné vers le passé<sup>107</sup>. Mais ces traductions ne sont pas des variations ou des créations « à partir de ». Une comparaison avec la traduction française de Rilke publiée dans la collection de la Pléiade permet de s'assurer d'une chose : leur très grande proximité (presque un mot à mot), interdit de penser que Thénon se soit éloignée du texte original pour ce qui est de la lettre, du sens. Évidemment, quelques écarts sont significatifs et fonctionnent presque comme une « signature » thénonienne : dans le cinquième fragment, elle fait le choix du mot « *distancias* », là où le traducteur français a choisi « immensité »<sup>108</sup>. Le mot « *llanuras* » revient à plusieurs reprises dans les traductions (dans les fragments 3, 4, 17), là où traduction française ne se cantonne pas à une unité lexicale : le mot est traduit successivement par « plaines », « campagnes » et de nouveau par « plaines »<sup>109</sup>. Nous trouvons au fragment 14 une variation de ce terme, l'adjectif « *llana [entre los vientos]* » : la traduction française diffère sensiblement sur ce vers, puisqu'on peut lire « aplanies [par les vents] »<sup>110</sup>.

Mais ces reprises lexicales, quoique significatives, ne peuvent faire oublier le choix délibéré de rester très proche du texte allemand. Nous sommes loin des « traductions » que fait par exemple un Antonin Artaud à partir de fragments de Lewis Carroll et qu'Anne Tomiche analyse dans « *L'intraduisible dont je suis fait* » : *Artaud et les avant-gardes occidentales*. Elle cite une lettre du poète, alors interné à l'hôpital psychiatrique de Rodez : « Ceci n'est pas une traduction mais une adaptation-variation à propos du thème d'un poème dont ma pensée ne s'est éloignée que pour rejoindre l'auteur en esprit »<sup>111</sup>. Rien de comparable en ce qui concerne les traductions de Thénon. En revanche, si les moyens employés sont bien distincts, Thénon n'ayant pas recours à la variation (au niveau de la matière verbale), les projets de traduction peuvent sans doute être rapprochés et rassemblés sous cette formule : rejoindre l'auteur « en esprit ».

En effet, un élément semble vraiment significatif : il s'agit du choix des poèmes et de leur agencement. Le choix est véritablement l'un des lieux de la réinvention poétique. Thénon traduit des textes issus de l'ensemble de la production rilkéenne, depuis les *Premiers poèmes*

<sup>107</sup> Juanita Cifuentes, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, op. cit., p. 514-527.

<sup>108</sup> Rainer Maria Rilke et Gerald Stieg (éd.), *Œuvres poétiques et théâtrales, Le Livre des images*, traduction par Jean-Claude Crespy, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1997, p. 217. Sauf mention contraire, toutes les traductions françaises de cette partie sont issues du volume de La Pléiade.

<sup>109</sup> Rainer Maria Rilke et Gerald Stieg (éd.), *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 217 ; p. 213-214 ; p. 328

<sup>110</sup> *Ibid.*, *Le Livre d'heures*, traduction par Jean-Claude Crespy, p. 324.

<sup>111</sup> Antonin Artaud cité par Anne Tomiche, « *L'intraduisible dont je suis fait* » : *Artaud et les avant-gardes occidentales*, « Variations à partir de Lewis Carroll », Paris, Éditions le Manuscrit, 2012, p. 46.

jusqu'aux *Élégies de Duino*. Mais les choix ne sont pas opérés de manière homogène : en effet, des fragments (dix-huit sur les trente-sept traductions) côtoient des traductions intégrales (dix-neuf) ; nous retrouvons des citations absolument fondamentales de Rilke, notamment dans les *Élégies de Duino* : les fragments n° 27 et 28 traduisent la célèbre formule « *Ein jeder Engel ist schrecklich* », traduite en français par « Tout ange est terrifiant »<sup>112</sup>. À côté de ces citations si connues qu'elles sont entrées dans l'imaginaire collectif pour y résonner et s'y déployer grâce à d'incessantes nouvelles traductions<sup>113</sup>, d'autres fragments donnent une existence propre à des vers qui ne sont ni des seuils ni des formules célèbres, mais parfois simplement extraits d'une strophe centrale. Ils s'en trouvent par là-même haussés à un nouveau statut, autonome. C'est le cas du fragment n° 14, par exemple<sup>114</sup> :

La región es vasta y llana entre los vientos,  
abandonada a cielos inmensos  
y sometida a viejos bosques.  
Las pequeñas aldeas que se acercan  
pasan como tañidos,  
como un ayer y como un hoy  
y como todo lo que vimos.

Les terres sont vastes, aplanées par les vents,  
livrées à de très grands ciels,  
vassales de vieilles forêts.  
Les petits villages qui s'approchent  
passent comme un carillon,  
comme l'hier et l'aujourd'hui,  
comme tout ce qu'ont vu nos yeux.

Le fragment ainsi isolé, son sens se trouve étrangement détourné : alors que le poème original s'attache à rendre compte de la vision renouvelée d'un être qui perçoit pour la première fois dans la nature la présence de Dieu, toute présence humaine est évacuée dans le fragment traduit par Thénon, excepté dans l'évocation des « *pequeñas aldeas* », qui paraissent cependant douées d'une agentivité propre. Les éléments du paysage semblent évoluer par eux-mêmes, là où le texte de Rilke ne laisse aucune ambiguïté à ce sujet, en rendant compte de perceptions humaines. En effet, dans les vers précédant le passage traduit par Thénon, nous observons : « Puis, avec le temps, il [celui qui perçoit la présence de Dieu] devient proche de la nature, / et il ressent les vents et les lointains, [...] / et où qu'il aille, il ne peut plus te désapprendre, / car tout n'est que ton manteau. »<sup>115</sup>. Cet exemple permet d'appréhender la manière dont Thénon s'intéresse à la poésie de Rilke : le premier facteur de métamorphose n'est pas la traduction elle-même (la lettre du texte est parfaitement respectée), mais le choix opéré au sein même du texte original, ces morceaux choisis étant ensuite soumis à traduction. Ce n'est pas un transfert de poétique qui est opéré par Thénon, mais un transfert de voix : la poétesse s'empare des

<sup>112</sup> Rainer Maria Rilke et Gérard Stieg (éd.), *Œuvres poétiques et théâtrales, Élégiés de Duino*, traduction par Jean-Pierre Lefebvre, *op. cit.*, p. 527 ; p. 530.

<sup>113</sup> Christine Lombez (éd.), *Rilke, La première Élégié*, « Qui, si je criais, m'entendrait... ? », Bordeaux, PUB, « Translations », Vol. 5, 2014, p. 5-6.

<sup>114</sup> Rainer Maria Rilke et Gérard Stieg (éd.), *Œuvres poétiques et théâtrales, Le Livre d'heures*, traduction par Jean-Claud Crespy, *op. cit.*, p. 324, v. 23-29.

<sup>115</sup> *Idem*, v. 13-18.

poèmes de Rilke et les fait siens. L'aventure d'une adoption, d'une paternité originelle à une maternité nouvelle, se laisse lire dans les traductions recueillies dans *La Demeure introuvable*, et le dispositif de l'exposition permettait de l'explorer. Le choix des poèmes (ou des fragments de poèmes), leur position et le lien avec les photos circonscrivent l'enjeu essentiel de cette exposition, qui touche à l'énonciation. La progression rilkéenne est à première vue respectée : Thénon ne bouleverse pas l'ordre qui préside à la composition des recueils originaux, à une exception près puisque le fragment traduit sous le n° 19 se trouve dans le recueil rilkéen dans un poème postérieur à celui traduit sous le n° 20. Ainsi isolés de leur entourage immédiat, et présentés successivement, les deux fragments racontent une histoire : un effet narratif est mis à jour. Le début de la traduction n° 20, « Ahí viven hombres, agotados, pálidos »<sup>116</sup>, fait suite harmonieusement à la traduction n° 19, « Pero las ciudades solo quieren lo suyo / y todo lo arrebatan en su curso (...) / y todo el veneno de los jugos animales y humanos / los incite a un quehacer efímero »<sup>117</sup>. La même illusion de narration se retrouve dans la succession des traductions n° 22 et 23 : Thénon choisit de conserver deux poèmes successifs dans le recueil de Rilke, « El Encaje » et « Un destino de mujer »<sup>118</sup>. Choix significatif, puisque seuls trois poèmes des *Nouveaux poèmes* sont traduits. Seule la première strophe de « La Dentelle » est traduite, effaçant ainsi une partie de la lecture allégorique et accentuant encore la parenté entre les deux poèmes : « La Dentelle », consacré à une occupation traditionnellement associée au féminin, devient bien un exemple de « destin de femme », et le travail d'aiguille un symbole de l'aliénation, aliénation elle-même symbolisée par les références à l'aveuglement qui reviennent dans les deux poèmes. Difficile de ne pas déjà entendre dans le terme « *humanidad* » qui ouvre « La Dentelle » les sons de la « *womanidad* » à venir [« el struss », T2, p. 162]. Alors même que Thénon ne touche pas à la lettre du texte, quelque chose de l'ordre de la conversion énonciative se produit. Il semble que le premier poème de la série, « Apolo primitivo »<sup>119</sup>, nous avertisse du changement de lieu de la source de la parole (c'est le fragment n° 21, v. 8-14) :

[...] desde su frente  
se elevará magnífico el rosedal  
del que algunas hojas sueltas, liberadas,  
caerán sobre el temblor de la boca  
todavía silenciosa, nueva, fulgurante,  
que apenas bebe algo con su sonrisa  
como si su canto la inspirara.

[...] surgira des sourcils,  
un jardin haut dressé et tout rempli de roses,  
d'où se détacheront, un à un, les pétales  
pour aller se loger au frisson d'une bouche,  
encor silencieuse, intacte, scintillante,  
et avec son sourire, elle est là, qui s'abreuve,  
tout comme si son chant lui était instillé.

<sup>116</sup> « C'est là que blancs éclos, livides, vivent des hommes », dans *ibid.*, *Le Livre d'heures*, p. 341, v. 1.

<sup>117</sup> « Mais les villes ne veulent que leur propre, / et elles entraînent tout dans leur course. / [...] et eux tout petits, / évidés, attendent que le vin et tous ces poisons / courant dans les humeurs des bêtes et des hommes / les excitent, pour s'affairer à leur tâche éphémère. » dans *ibid.*, p. 355-356, v. 1-2 ; v. 14-17.

<sup>118</sup> *Ibid.*, *Nouveaux poèmes*, « I », traduction par Dominique Iehl, « La Dentelle », p. 384-385 ; « Destin de femme », p. 385-386.

<sup>119</sup> *Ibid.*, « Apollon Ancien », p. 361, v. 8-14.

C'est par ce chant traitant de l'inspiration poétique que nous est donnée à entendre le passage d'une bouche silencieuse, entravée, vers une bouche capable de libre poésie. Si l'on prend acte de la conversion énonciative qui s'y opère, le fait que nous ne trouvons dans le poème aucune marque grammaticale du masculin est encore plus marquant, surtout dans le dernier vers (même si, de fait, le pronom a comme référence le substantif féminin « boca »). Le poème rilkeén devient ainsi le lieu de constitution du sujet thénonien, un sujet qui n'est pas exempt d'ambivalence : la marche vers la liberté coïncide avec les premières allusions à l'aveuglement dans les fragments traduits, motif obsédant dans les recueils de Thénon jusqu'à *À propos de lieux étrangers*, et revenant dans les fragments n° 22 à 24. La traduction permet alors un retour vers soi, mais « pas un retour à un moi stable et unifié mais à la possibilité d'inscrire la présence d'un "je" scindé et dédoublé par la présence d'un autre, de ce Double du moi »<sup>120</sup>. Thénon impose à la lettre rilkeénne la structure allemande de la *Bildung*, qui présente selon Antoine Berman la même structure dialectique que le processus traductif<sup>121</sup> : partir de soi, aller vers l'autre pour finalement, au terme de la formation, revenir vers soi transformé. Chez Thénon, l'investissement de cette structure n'aboutit cependant pas au dépassement de toute forme d'altérité, but que se propose la *Bildung* originelle, celle des Romantiques allemands. Si Thénon, à une exception près, n'a pas modifié l'ordre de succession des fragments, c'est parce qu'elle s'est reconnue dans l'évolution de la création rilkeénne, qui est aussi la sienne. Se positionnant dans le creux de l'écriture, comme Rilke se retirant pour écrire les *Élégies*, oscillant pendant dix ans entre l'écriture et la tentation d'une cure psychanalytique, Thénon se donne les moyens de renaître à la poésie : elle se prépare malicieusement, par cette référence à la genèse du recueil fondamental de Rilke, à la révélation poétique. Nous observons donc une superposition des dispositifs : d'une part, Thénon, poétesse argentine, traduit Rilke, poète néoromantique allemand, en 1979. D'autre part, la voix poétique thénonienne entre en mutation et se défait d'une peau(étique) pour en revêtir une nouvelle, tout en s'arrogeant le droit de se contredire (c'est l'objet de la lettre citée en amorce) : parodiant les sublimes et terrifiants anges rilkeéens à travers des figures d'« angelot au milieu des ordures, démunis / et blancs » ou d'« ange phtisique »<sup>122</sup> chargé de veiller nos misères humaines, elle entre en dialogue avec ses propres poèmes comme avec ceux de Rilke. D'autre part encore, traduisant les passages les plus connus

<sup>120</sup> Anne Tomiche, « L'intraduisible dont je suis fait ». *Artaud et les avant-gardes occidentales*, « Variations à partir de Lewis Carroll », *op. cit.*, p. 73.

<sup>121</sup> Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, « La *Bildung* et l'exigence de la traduction », *op. cit.*, p. 72-78.

<sup>122</sup> « comme un angelot au milieu des ordures, démunis / et blancs, irradiant parmi les morts », [« como entre la basura un angelote quebrado / y blanco, luminoso entre muertes »], *de lugares extraños*, T1, p. 97. « un ángel tísico », *distancias*, n° 23, T1, p. 117.

de Rilke, elle présente consciemment sa propre traduction comme un jalon, dans l'horizon infini des traductions rilkéennes.

### *Une affinité élective*

Dans un second temps, nous voudrions revenir au choix de traduire Rilke, amplement justifié par J. Cifuentes d'un point de vue thématique, et qui pourtant laisse songeur : pourquoi Rilke ? Si c'est finalement Thénon que j'entends dans ces traductions, et pas Rilke à travers la vitre déformante de la voix thénonienne, pourquoi cette voix a-t-elle eu besoin des mots d'un autre, de la langue de l'autre, pour émerger et se faire entendre ? Rilke est une figure tutélaire en poésie, au même titre que les références évacuées par Thénon dès les premiers recueils, évoquées dans la partie précédente. Il apparaît même dans l'une de ses épigraphes : « Poème » [« Poema », T1, p. 56], texte issu de *Habitante du néant*, s'ouvre sur la célèbre formule « Je crois aux nuits », qui clôt l'un des fragments du « Livre de la vie monastique »<sup>123</sup>. La voix poétique semble faire sienne l'affirmation rilkéenne, en choisissant la nuit comme lieu privilégié d'existence, une posture présentée à la fin du poème comme une forme de radicalité éthique et poétique. Cependant, le rapport de la voix poétique à la référence rilkéenne est loin d'être limpide : la citation de Rilke est très connue, mais souvent citée hors contexte. Elle apparaît en fait à la fin d'un fragment invoquant « la ténèbre » comme demeure choisie, lieu d'origine du moine priant. Dans cette perspective, il est possible de proposer une lecture religieuse de certains motifs de « Poème », le texte s'inscrivant dans un héritage explicitement ouvert à une intensité du sacré. Cependant, une lecture plus critique du texte est également possible, dans la mesure où il est difficile d'ignorer son entourage immédiat : « Ceci n'est pas un poème » [« Eso no es un poema », T1, p. 55] et « Ici, maintenant » [« Aquí, ahora », T1, p. 57] offrent avec « Poème » un contraste saisissant. Intituler le texte « Poema » le définit avant tout par le genre dans lequel il doit s'inscrire, et auquel n'appartiendrait pas les deux poèmes qui l'entourent : ce genre est marqué par le lexique et une certaine façon qu'a le sujet lyrique de s'inscrire dans le monde, cherchant à établir un lien fluide entre intériorité et extériorité. La voix poétique qui s'énonce dans « Ceci n'est pas un poème » et « Ici, maintenant » met en évidence, au contraire, le dégoût radical que lui inspire le monde extérieur, dont elle refuse de s'admettre solidaire, et l'obligation, vécue comme une fatalité, de s'y inscrire malgré tout, le sujet émergeant de ce conflit essentiellement divisé : il se relance en quête d'unité.

---

<sup>123</sup> Rainer Maria Rilke et Gérard Stieg (éd.), *Œuvres poétiques et théâtrales, Le Livre d'heures, op. cit.*, p. 276, v. 13.

Ce qui devait fasciner la poétesse argentine, c'est la capacité de Rilke à incarner complètement une certaine façon d'écrire de la poésie, que l'on pourrait qualifier de lyrique, au point qu'il en est aujourd'hui l'un des symboles, alors même que le poète néoromantique a inventé sa propre façon d'être lyriquement au monde. Dans un article consacré à la notion problématique de *Neuromantik* (néoromantisme), Florence Bancaud souligne la spécificité du positionnement poétique de Rilke : malgré sa fascination pour les thèmes du premier romantisme, il se détourne assez vite du lyrisme conçu comme épanchement de l'individu et amorce un tournant mystique, auquel s'articule un questionnement sur le Verbe et ses limites<sup>124</sup>. Ce rêve d'un amour absolu, sans objet, sans nécessité de direction à lui donner, et pour lequel l'invocation tutoyante du lyrisme apparaîtrait dérisoire, se retrouve dans les poésies thénoniennes et notamment dans « Poème » : c'est pour cette raison que nous nous refusons à une lecture simplement ironique de ce texte. Car Rilke représente pour Thénon à la fois le passé (il a habité un monde qui n'est plus) et le futur (la poésie à venir, celle de *distances* et d'*Ova Completa*) : Steiner, en effet, dans l'étude de l'« investigation du silence » qui marque selon lui les écritures de l'entre-deux-guerres, rapproche Rilke de l'esthétique d'artistes comme Kafka ou les dadaïstes, autres influences thénoniennes<sup>125</sup>. Jacottet note que le mode d'expression rilkéen privilégié est la question, à l'image des vers célèbres qui ouvrent la première élégie, et que Thénon traduit : le poète questionne, pour comprendre ce que nous sommes<sup>126</sup>. Que ce soit dans « Où » [« Dónde », T1, p. 62], « Qui » [« Quién », T1, p. 28] ou encore « Habitante du néant » [« Habitante de la nada », T1, p. 59], le sujet poétique thénonien interroge, lui aussi, l'acte que constitue vivre au monde : l'acte de langage qu'est la question s'impose au lecteur, en même temps que le sujet lyrique se l'impose à lui-même. La traduction de Thénon offre ainsi aux fragments rilkéens une nouvelle contemporanéité, en ce qu'ils se trouvent insufflés par elle.

Dans l'écriture se constitue une communauté d'âmes, réunies par une profonde solitude : c'est d'ailleurs dans « Poème » qu'apparaît la première occurrence dans l'œuvre de Thénon du terme « *soledad* », traduit par « solitude », comme si la fréquentation des textes de Rilke, et la présence de ce thème dans les fragments choisis avec huit occurrences du substantif « *soledad* » ou des adjectifs « *solo* » et « *sola* », avait permis de mettre un mot sur un non-dit qui déploie pourtant son spectre sur toute la poésie antérieure. Deux poèmes seront par la suite

<sup>124</sup> Florence, Bancaud, « La Neuromantik : une notion problématique », *Romantisme*, vol. 132, n° 2, 2006, p. 49-66 [en ligne], consulté le 20/01/2020.

URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2006-2-page-49.htm>

<sup>125</sup> George Steiner, *Extraterritorialité*, « Linguistique et poétique », *op. cit.*, p. 185.

<sup>126</sup> Philippe Jacottet, *Rilke par lui-même*, Paris, Seuil, 1970.

consacrés à cette instance aimée et crainte, l'un publié dans *À propos de lieux étrangers*, l'autre, non publié et reproduit dans les poèmes inédits : il a pour titre « La Solitude » [« La Soledad », T2, p. 23], et appartient aux premiers essais poétiques. Il est donc antérieur au poème publié en 1967.

Il semble que la lecture et l'intimité des textes de Rilke ait permis à Thénon de matérialiser certains impensés de sa poésie grâce à la manipulation de la lettre rilkéenne en fragments choisis. Ce n'est pas Thénon qui investit de sa poétique les poèmes de Rilke, mais plutôt ces derniers qui mettent à la disposition de Thénon le réservoir de mots qu'ils constituent, et que Thénon choisit de restituer, tels qu'elle les comprend, avec ses mots, c'est-à-dire dans sa langue. Dans cette perspective, l'expérience menée par Thénon sur les textes de Rilke nous révèle deux choses : d'une part, l'historicité radicale de la voix poétique, qui arrache un texte à son siècle pour l'inscrire dans le présent énonciatif et performatif de l'exposition de 1979. D'autre part, la puissance du fait de traduire : si nous admettons en suivant Berman, que toute œuvre « véritablement littéraire se déploie toujours dans un horizon de traduction »<sup>127</sup>, partant de l'exemple iconique de *Don Quichotte*, présenté par le narrateur malicieux comme la traduction d'un manuscrit arabe, la littérarité de l'œuvre thénonienne prend également sa source dans cette expérience traductive. L'ensemble des recueils, passés et à venir, sont à lire à partir de cette conversion énonciative qui fait de Rilke une poétesse argentine des années 1970. Il y a lieu de se demander si ce rapport « hypertrophique et démesuré » à l'étranger<sup>128</sup> ne constitue pas une menace dans le processus d'élaboration d'une voix singulière. Il nous semble que c'est par la conscience de l'écart, de la distance qui la sépare de Rilke, que Susana Thénon se protège du risque de dissolution d'identité. Dans une note reproduite par les éditrices avant la série de fragments et de photographies, la poétesse écrit vouloir « traduire » les réalités prophétiques qu'elle perçoit dans la poésie de Rilke avec un « art de ce siècle »<sup>129</sup>. Une telle formule fait référence à la photographie, bien sûr, mais nous y voyons également une allusion à la poésie contemporaine, Susana Thénon devant, pour traduire, user de ses propres mots, de sa langue : de fait, la traductologie est également un art du XX<sup>e</sup> siècle. Faisant cela, la poétesse place sa voix sur le texte original : l'effet produit est comparable à deux lignes mélodiques simultanées et complémentaires.

<sup>127</sup> Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, « La traduction au manifeste », *op. cit.*, p. 24.

<sup>128</sup> *Ibid.*, « Luther ou la traduction comme fondation », p. 60.

<sup>129</sup> « La poesía de Rilke se adelantó a su época y vaticinó realidades objetivas u subjetivas hoy vigentes. Nada mejor que un arte de este siglo para traducirlas », T1, p. 213.

C'est dans cette perspective qu'intervient le travail photographique : si variations il y a dans le travail traductif de Thénon, elles n'ont pas le langage verbal comme médium. Les photographies de l'exposition sont longuement commentées par Juanita Cifuentes dans sa thèse<sup>130</sup> : nous voulons ici repenser leur place dans le dispositif traductif. Si nous prenons en compte la seconde phase de la carrière poétique de Thénon et le renouvellement de son esthétique, les photographies s'intègrent dans un processus de libération encore incomplet au niveau du langage, manque qui s'exhibe plutôt qu'il ne se cache : par leur frontalité, les photos « diraient » quelque chose d'encore intraduisible, d'inaudible dans l'expression poétique. Dans les quelques photographies reproduites dans *La Demeure introuvable*, la fragilité de la condition humaine est soulignée. Pour ce faire, Thénon utilise différentes techniques : la photo accompagnant le fragment n° 7 emprunte au collage pour juxtaposer le corps féminin, réduit à un buste, et un cimetière que l'on devine au loin, grâce à deux tombes se découpant à contre-jour : l'effet produit est celui d'une vanité nous rappelant le caractère éphémère de la vie organique, en même temps qu'est soulignée la délicatesse du buste. Le rapport de ces images au texte n'est pas seulement illustratif, et problématise encore un peu plus la temporalité brouillée que Thénon institue du fait de la conversion énonciative. Si nous considérons les traductions comme des poèmes secondaires émis à partir de l'original, où se placent les photographies ? Sont-elles des productions tierces, qui viennent accompagner dans un troisième temps les poèmes thénoniens ? Le dispositif de l'exposition, qui se présente comme une œuvre d'art polymorphe refusant de donner le primat aux textes ou aux images, permet de douter d'une telle hypothèse. De plus, chaque photographie est rattachée à un fragment spécifique, et apparaît bien plus comme une traduction alternative du texte original, les deux résultats se trouvant mis en présence dans l'exposition.

Le détour rilkéen permet à Thénon d'explicitier dans la traduction intrasémiotique (de l'allemand vers l'espagnol) et intersémiotique (du texte à la photo) le geste de traduction affective qui consiste à faire de la langue castillane, matériau de sa création poétique, un espace habitable. Si elle ne cesse pas de considérer cette langue comme *étrangère*, avec l'ensemble des signifiés attachés à ce mot, elle reconnaît le potentiel créateur d'une altérité consciente et revendiquée. L'expérience lui permet de poursuivre la pratique photographique, mais surtout de revenir à la création poétique, en creusant des problématiques esquissées dès *À propos de lieux étrangers*. C'est ce que nous allons évoquer à présent.

---

<sup>130</sup> Juanita Cifuentes-Louault, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, « Une voix en noir et blanc. Images, paysages et personnages du vide », *op. cit.*, p. 309-323.

### 3. La quête d'un lieu-dans-la-langue

Après avoir étudié l'expérience marquante de la traduction, période de transition et de libération pour Susana Thénon, nous aimerions nous pencher sur les propositions avancées dans les trois derniers recueils afin de contourner le sentiment constant d'insécurité dans la langue, des propositions qui sont autant de matériaux pour l'éventuel bâtir poétique. Face à une problématique constatée et explorée dès *Âge sans trêve*, quels sont les positionnements successifs de la voix poétique thénonienne ?

#### *La recherche d'un lieu où (se) reposer dans À propos de lieux étrangers*

Ce recueil publié en 1967 a un statut particulier dans la mesure où il précède les années d'arrêt de l'écriture. Les stratégies mises en place empruntent encore largement aux métaphores spatiales développées dans *Âge sans trêve* et *Habitante du néant*. L'épigraphe de Thomas Stearns Eliot<sup>131</sup> révèle le sens du mot « *extraños* » dans le titre original, l'adjectif « *stranger* » [étranger] s'appliquant à l'ensemble du monde dès que nous quittons le lieu de l'origine ; « home » (le foyer) est à la fois ce que nous sommes conscients de quitter progressivement, inéluctablement (il est ce que nous pouvons regretter), et le lieu duquel nous ne pourrons plus jamais nous approcher. Le recueil se présente comme une série de méditations sur ces « lieux étrangers », espaces physiques ou prises de conscience du temps qui passe, mêlées de projections dans des espace-temps fantasmés qui compensent fugacement la perte de l'origine. C'est dans cette perspective que peuvent se lire en miroir les deux poèmes faisant explicitement référence à des figures mythiques, « Médée » [« Medea », T1, p. 85], la mère infanticide, et « Œdipe » [« Edipo », T1, p. 90], le fils incestueux. Médée est la figure même de l'étrangère, bannie d'une société (la Colchide) qu'elle a choisi de quitter par amour pour un homme qui l'a trahie, et incapable de s'intégrer dans une communauté (la Corinthe) qui la rejette : pour tous, elle reste la colchidienne. Dans le poème, elle est d'ailleurs présentée isolée, y compris de ses enfants dont elle entend les murmures lui parvenant à travers ce seuil qu'est la fenêtre. Son irruption dans la communauté, matérialisée par le franchissement des portes (« Alors, elle s'élança vers les portes / armée du couteau à la langue effilée »<sup>132</sup>), a pour conséquence la plus

<sup>131</sup> « Home is where one starts from. As we grow older / The world becomes stranger, the pattern more complicated / Of dead and living », [« Le foyer est le lieu d'où l'on part. En devenant adulte / Le monde devient étranger, le motif plus compliqué / de mourir et de vivre »], T1, p. 77.

<sup>132</sup> « Así se abalanzó hacia las puertas / con el cuchillo de suave lengua », v. 11-12.

extrême violence. Face aux « yeux clairs » de ses enfants, symbole de clairvoyance et d'innocence dans l'imaginaire thénonien, elle n'est caractérisée que par sa « poitrine vieillie » : vieillesse qui l'éloigne d'autant plus de ce foyer, « *home* », que Stearns relie à l'enfance.

Le poème « Œdipe », lui, propose du mythe une lecture inédite, puisque c'est peut-être l'un des poèmes les plus apaisés du recueil : il présente pour le sujet poétique l'occasion transgressive d'un retour à l'origine.

#### **Edipo**

Ella abrazó al hijo y lo recibió nuevamente dentro del cuerpo. Sabían.  
En el amor tan sabios no hubo jamás.  
Él anheló febril la ceguera y los gritos que ocultaron al pueblo, a su pastor, la imagen de la callada amante maniatada entre besos, su propio rostro de criatura, dulcemente enredado en el cabello y venas de la madre.

#### **Œdipe**

Elle enlaça son fils et l'accueillit de nouveau dans son corps. Ils savaient.  
En fait d'amour, pareils savants jamais n'avaient vécu.  
Lui rechercha ardemment l'aveuglement et les cris qui se substituèrent pour le peuple, et son berger, à l'image de l'amante silencieuse pieds et poings liés sous les baisers, son propre visage de nouveau-né tendrement emmailloté dans les cheveux et les veines de sa mère.

C'est Jocaste qui amorce la rencontre par un geste d'accueil : elle met un terme à l'errance de son fils : le corps maternel, lieu clos et fermé, s'oppose aux lieux ouverts et aux horizons sans limites qui scandent la trajectoire de la voix poétique depuis *Âge sans trêve*. Le rapport sexuel est présenté comme une répétition de l'union entre mère et enfant permise par la grossesse. Les rôles d'amants et de parents sont intrinsèquement liés : dans la seconde phrase, les évocations de l'amant ardent et de l'enfant emmailloté de tissu organique se suivent avec fluidité, se superposant presque, produisant l'effet visuel d'une anamorphose. Là encore, la métaphore spatiale du lieu paisible où s'ancrer s'articule à la question d'une connaissance acquise. Comment interpréter l'emploi intransitif du verbe dans « Ils savaient » ? Il peut s'agir d'une allusion elliptique au mythe, au fait que Jocaste et son fils auraient entamé une liaison en sachant, au fond d'eux-mêmes, ce qu'il en était. Ce n'est pas inédit : Cocteau, dans *La Machine infernale* (1934), insinuait la même chose. Mais il peut également s'agir d'une référence à un savoir intuitif, absolu, qui résumerait toutes les autres connaissances, et qui rendrait superflue la présence d'un complément d'objet explicite. Ainsi, les deux poèmes que Thénon consacre à des figures issues de la mythologie rendent compte de deux manières différentes de mettre un terme à l'errance : Médée, entre deux terres, se sait condamnée à un exil infini et préfère y soustraire ses enfants. Œdipe trouve la voie qui le ramène au refuge maternel ; mais à quel prix ?

Dans « Œdipe », la connaissance est explicitement liée à l'amour, un amour donné sans objet, comme nous l'offrait déjà la poétique de Rilke, un amour que Jocaste et son fils ressentiraient d'instinct : sans qu'il soit fait mention d'un quelconque apprentissage, ils sont

dits « savants » sur un mode superlatif. Statut enviable pour la voix poétique : à partir de ce poème, elle s'attache à donner une dimension concrète, spatiale, à cet amour durable (infini) et instinctif. C'est l'objet du cycle « Une terre à soi » [« Heredad », T1, p. 91-98], qui révèle la fascination du sujet lyrique pour les foyers chaleureux et la permanence des demeures familiales. La traduction du titre n'a pas été simple, car le terme castillan recouvre des sèmes difficiles à rendre de manière aussi dense en français. Le dictionnaire de la Real Academia donne comme première acception « portion de terrain cultivé appartenant à un seul propriétaire, en particulier celle qui reviendra traditionnellement à la famille lors du legs » ; en deuxième acception, « terrains, biens meubles ou possessions » ; en troisième acception, « héritage »<sup>133</sup>. Ce qui ressort de l'ensemble des définitions, c'est l'assurance d'un lieu où se fixer durablement, du fait de la faculté à hériter, assurance profondément liée à l'inscription dans une communauté familiale, elle-même assimilée à un terroir. Si nous avons choisi comme traduction « Une terre à soi », c'est pour deux raisons : en français, il nous a semblé que le terme « terre » connotait suffisamment l'idée de propriété léguée de génération en génération, comme en témoignent des expressions quelque peu archaïques telles que « avoir des terres ». Enfin, cette traduction résonnait avec le titre français du récit *A Room of One's Own* de Virginia Woolf, *Une chambre à soi*. Ayant explicité en première partie en quoi la difficulté de positionnement du sujet lyrique thénonien était étroitement liée au statut de poétesse de Thénon, il nous a semblé pertinent d'établir ici un effet intertextuel. De plus, d'un point de vue phonique, cela permet de mettre l'accent sur la forme tonique du pronom personnel « moi ».

Les peintures faites de cette « terre à soi » sont stéréotypées, mobilisant, tout en les mélangeant, les caractéristiques à la fois chrétiennes et païennes du paradis terrestre et de l'âge d'or. Nous pouvons regarder ce poème emblématique [T1, p. 93] :

Onda fértil, flor del árbol de Dios:  
por tu camino avanzamos, a tu mesa  
doloridos de amor nos abastamos;  
morada luminosa edificaste para tus hijos,  
campos de eterno día, en los que el sol no muere,  
ni alegría;  
allí crece la vida sin temores,  
sin gruta ni serpiente,  
como jardín oculto,  
almo sendero verde, jubiloso.

En ti, país silvestre,  
desencadenado puerto.

Onde fertile, fleur de l'arbre de Dieu :  
nous marchons sur ta route, à ta table  
nous trouvons, éperdus d'amour, de quoi nous sustenter ;  
tu as pour tes enfants édifié une demeure lumineuse,  
des plaines d'un jour sans fin, où le soleil comme la joie  
sont immortels ;  
là-bas, la vie se déploie dénuée de craintes,  
de grues et de serpents,  
c'est un jardin secret,  
un vénérable et vert sentier, radieux.

En ton cœur, pays silvestre,  
port largement ouvert.

<sup>133</sup> Définition de « heredad », dictionnaire de la Real Academia Española [en ligne], consulté le 01/04/2020.  
URL : <https://dle.rae.es/herencia#8lrMkyH>

La vision de l'eau comme source de vie, contrastant avec le serpent, symbole du péché originel, et la grue, symbole de civilisation, conditionne l'élaboration progressive d'un paysage champêtre. Il fait l'effet d'un décor de théâtre fragile et illusoire, d'ailleurs extrêmement éphémère. La plus grande partie du cycle « Une terre à soi » est en effet constitué de poèmes soulignant la nature fantasmée du domaine familial espéré. Le sujet poétique se place face à lui comme face à un rivage inaccessible dont il ne peut percevoir que des traces et des promesses : « De ton pays arrive un arôme / de cendre et de pommes, / une verdure esquissée et silencieuse / qui noie le soleil / dans la fureur de son sourire »<sup>134</sup>.

### *Le silence sonore de distances*

La publication de *distances* en 1984 suit de quelques années l'exposition consacrée à Rilke, et porte les marques de ce détour par la traduction : la rédaction du recueil, commencée à la fin des années 1960, a été en partie contemporaine de l'étude du poète allemand. Ces petits poèmes, dont Thénon écrit que leur relation avec la musique est d'importance fondamentale<sup>135</sup>, répondent au programme poétique énoncé dans l'un des derniers fragments traduits, le n° 34 [TI, p. 251, v. 12-14] :

Aún surgen las palabras bordeando sutilmente lo indecible.  
Y la música, siempre nueva, con las piedras más trémulas  
edifica en el espacio inhabitado su morada divina.

Des mots vont tendrement encore approcher l'indicible...  
Et la musique, et la toujours tremblante, et la toujours nouvelle, avec la pierre  
la plus tremblante, en cet espace à rien, bâtit son temple<sup>136</sup>.

D'autre part, comme fragments troués de silence « qui ont quelque chose à voir avec la dissociation, la solitude, le déclin tragique et tendre du langage, avec la "distance", même minimale, qui existe entre nous et nous-mêmes, ou entre nous et ce qui est autre »<sup>137</sup>, révèlent l'un des troubles conséquents à l'exercice du traduire, mis en exergue par plusieurs penseurs. Antoine Berman rappelle dans *L'Épreuve de l'étranger* qu'Hölderlin a sombré dans la schizophrénie après avoir traduit Sophocle. Selon lui, le poète allemand aurait succombé à

<sup>134</sup> « De tu país llega un aroma, / de ceniza y manzanas, / un dibujado y silencioso verdor / que anega al sol / con el furor de su sonrisa », T1, p. 94, v. 5-9.

<sup>135</sup> « Ce qui est absolument essentiel, c'est la relation des poèmes avec la musique », [« Lo que es de fundamental importancia es la relación de los poemas con la música »], lettre à sa traductrice anglaise Reinata Treitel datée du 14 novembre 1982, T2, p. 218.

<sup>136</sup> Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, « Les Sonnets à Orphée », traduction par Maurice Regnaud, *op. cit.*, p. 605.

<sup>137</sup> « Solo sé que [*distancias*] tienen relación con la disociación, con la soledad, con la caducidad trágica y tierna del lenguaje, con la "distancia", aún mínima, que existe entre nosotros y nosotros mismos, o entre nosotros y lo otro », lettre à Ana María Barrenechea datée du 17 février 1968, T2, p. 193.

l'aphasie, risque que court toute personne éprouvant sa langue face à celle de l'étranger<sup>138</sup>. Dans la préface de *L'Égal des dieux. Cent et une versions d'un poème*, ouvrage qui compile cent traductions d'un célèbre fragment attribué à Sappho, Karen Haddad décrypte les raisons de la fascination ressentie face à ce court texte dans lequel une amante éperdue de désir craint de ne plus pouvoir chanter : selon elle, cette « lange brisée » serait le risque commun couru par celui qui aime et celui qui traduit. Face à la séduction opérée par le texte étranger, le traducteur troublé dans son recours à la référence peut être réduit au silence<sup>139</sup>, et les *distances* rendraient compte graphiquement de cette menace. Le poème n° 25 [T1, p. 118] est dans cette perspective emblématique :

<b>25</b>		<b>25</b>
no se dice	no	on ne dit pas
se dice	no decir	on dit
nada		ne pas dire
		rien
esta noche	(nada)	cette nuit
la gangrena en el patio		(rien)
		la gangrène dans le patio

Les mots mêmes, qui sont pourtant des pleins, ne connotent que le vide, la carence et l'absence, à l'image de la gangrène qui ronge les chairs et diminue les êtres. La première proposition, « on ne dit pas », acquiert du fait de l'étrange emploi intransitif du verbe la vigueur d'une négation totale. Cependant, une consistance est donnée au rien, puisque le syntagme lui-même est contenu, enrobé par les parenthèses au v. 4 : un lieu lui est réservé. Il a été établi par Ana María Barrenechea que Susana Thénon a travaillé ses *distances* en épurant progressivement le texte, « par un travail textuel de suppressions, déplacements et substitutions » consistant par exemple à condenser deux signifiés en un signifiant, ou en supprimant certaines articulations syntaxiques et sémantiques<sup>140</sup>. Pour la distance n° 12 [T1, p. 111], nouvelle réécriture du mythe d'Œdipe, Barrenechea relève un geste de réduction de treize vers sur le premier manuscrit à neuf dans le texte final : pour autant, cette réduction ne relève pas seulement de la suppression. Il s'agit plutôt de concentrer la signification autour de

<sup>138</sup> Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, « Hölderlin : le national et l'étranger », *op. cit.*, p. 267-268.

<sup>139</sup> Karen Haddad, « Ma langue se brise... », in Philippe Brunet (éd.), *L'Égal des dieux. Cent et une versions d'un poème*, Paris, Éditions Allia, 2018, p. 10-12.

<sup>140</sup> « Prédomine chez elle la tendance à la concentration, à l'écriture de poèmes plus courts mais non moins complexes, grâce à un travail textuel de suppressions, de déplacements et de substitutions », [« En ella predomina la tendencia a la concentración, a la escritura de poemas más breves pero no menos complejos por un trabajo textual de supresiones, desplazamientos y sustituciones »], dans Ana María Barrenechea, « Génesis de tres « distancias » de Susana Thénon », Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en ligne], consulté le 10/10/2019, URL : [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gnesis-de-tres-distancias-de-susana-thnon-0/html/01556740-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gnesis-de-tres-distancias-de-susana-thnon-0/html/01556740-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_)

noyaux figuratifs irradiant : par exemple, Thénon choisit de supprimer toutes les références à l'éveil pour donner davantage de densité et de cohérence à l'imaginaire nocturne du poème. Ainsi, la tentation du vide et du creux entre en tension avec une forme de puissance signifiante qui lui est allouée : du fait de la disposition fragmentaire du poème, chaque syntagme acquiert un relief inédit.

La voix poétique fait le choix d'accueillir le silence, pour mieux le réinvestir. La « géométrie brisée » analysée par Mariana Di Cío à propos de *Âge sans trêve* se perpétue, mais à l'échelle du poème davantage qu'à celle du recueil. Chaque poème, par sa forme singulière, constitue un petit territoire clos sur lui-même : la voix poétique parvient à transcender la linéarité forcée de l'espace discursif, qui lui imposait depuis *Âge sans trêve* un mouvement perpétuel de fuite vers l'avant. La précision cartographique de *distances* impose la sélection d'un point de vue et traduit l'expérience du sujet face au monde selon un réseau graphique de lignes, volumes et surfaces<sup>141</sup>. Les trente-neuf cartes discursives qui constituent le recueil témoignent d'une volonté d'organiser la diversité du monde et des affects. Prenons par exemple le poème n° 24 [TI, p. 118] :

24  
sin encuentro      lo imposible  
(una mañana) seco  
herido (y sus bengalas) edifica  
un (y su flor) leve país  
(de qué materia ) un cielo agudo  
contra el miedo frontero (lo imposible)  
ya (y su flor

24  
sans se croiser      l'impossible  
(un matin) sec  
blessé (et ses feux de bengale) élève  
un (et sa fleur) pays léger  
(en quelle matière) un ciel dressé  
contre la peur toute proche (l'impossible)  
déjà (et sa fleur

L'organisation contrapuntique du poème, qui alterne des syntagmes libres et d'autres entre parenthèses, permet d'appréhender de façon presque simultanée ce qui, dans une disposition classique, imposerait à la lecture davantage de successivité. Le recours aux parenthèses permet également d'annuler les transitions syntaxiques, suivant en cela la volonté de Thénon qui voyait dans l'expérience des *distances* des « poèmes bruts antérieurs à l'état de mots »<sup>142</sup>. En résulte les multiples libertés prises avec la syntaxe et la grammaire, mais compensées par l'usage d'outils (parenthèses, italique) et de blancs typographiques. L'absence de clôture du poème, matérialisée par le refus de fermer la dernière parenthèse, pourrait signaler un retour de « l'en-allée » menaçant le sujet lyrique. Cependant, la répétition finale d'un syntagme se trouvant au cœur du poème (« (et sa fleur) ») induit plutôt un système de *coda*, qui

<sup>141</sup> Julien Knebush, *Poésie planétaire. L'ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XX<sup>e</sup> siècle*, « Parcours », Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 225-254.

<sup>142</sup> « *Son como poemas en bruto previos al estado de palabra* », lettre à Reinata Treitel datée du 22 février 1982, T2, p. 217.

clôt de fait le poème sur lui-même par la promesse de la reprise et de la répétition, la *coda* n'interdisant pas pour autant les variations, notamment les changements de nuances.

Ainsi, après « l'épreuve de l'étranger » incarnée par la longue confrontation à la voix rilkéenne, le sujet poétique thénonien éprouve sa voix douloureusement acquise dans l'exploration du silence et des mots soigneusement, presque parcimonieusement, choisis et déployés sur la page. Ce parti-pris de la structure est l'occasion d'un affermissement de la voix poétique, alors même que de nombreuses distances reprennent inlassablement le motif de l'ancrage impossible. C'est le cas du fragment n° 4 [TI, p. 107, v. 1-4] dont voici la première strophe :

hay un país (pero no el mío)  
donde la noche es solo por la tarde  
(pero no el nuestro)  
y así canta una estrella su tiempo libre

il existe un pays (mais pas le mien)  
où la nuit se confond avec le soir  
(mais pas le nôtre)  
et ainsi une étoile a loisir pour chanter

La stratégie énonciative ressemble ici à ce qui pouvait s'observer dans les poèmes de *À propos de lieux étrangers* : la voix poétique fantasme un espace inaccessible dont les caractéristiques seraient inverses à celles qui régissent le monde où elle se trouve contrainte d'évoluer. La tonalité adoptée par le « je » poétique, que circonscrivent dans cette strophe les syntagmes entre parenthèses, est la constatation mélancolique. Le poème n° 15 [T1, p. 113] s'ouvre également sur une défaillance de l'hospitalité à laquelle pouvait s'attendre le sujet lyrique : « il n'y avait plus d'auberge » [« no quedaban tabernas »]. Démonstration d'une maîtrise formelle nouvellement acquise, qui signe un retour victorieux au langage comme matière poétique en investissant différemment la langue castillane, le recueil *distances* n'efface pas les stigmates, encore présents, laissés par la quête inaboutie. Le recueil se présente comme un archipel s'offrant à une lecture essentiellement ambivalente : terres à la fois sauvées et menacées par la montée des eaux.

### *L'argentinité de la langue dans Ova Completa*

Le dernier recueil, publié en 1987, présente une nouvelle et radicale rupture esthétique. Nous nous contenterons ici de souligner les expériences linguistiques et énonciatives mises en place dans ces poèmes complexes, souvent dérangement : postuler la quête d'un lieu utopique où habiter sereinement la langue serait, vingt ans après la publication de *À propos de lieux étrangers*, singulièrement illusoire, et il semble que la voix poétique en prenne son parti. Le castillan d'*Ova Completa* est infecté, mais tout autrement que par la gangrène de silence qui

séviissait dans *distances*. L'infection prend la forme d'excroissances grotesques et hyperboliques : nous allons en étudier quelques manifestations.

Tout d'abord, c'est la première fois que Susana Thénon use d'une grammaire typiquement argentine dans sa poésie. Le « tu » de l'invocation lyrique est définitivement remplacé par la forme argentine « vos ». C'est dans le deuxième poème [T1, p. 139] d'*Ova Completa* que nous en observons la première occurrence : l'allocutaire est interpellé, et le « vos » se trouve mis en valeur en tant que premier mot et premier vers du poème. Il n'est pas anodin que la première marque de la grammaire argentine apparaisse dans un poème refusant la représentation littéraire et picturale de l'enfer de Dante, désacralisant par là-même l'un des piliers de la culture occidentale. Le texte est ouvertement iconoclaste, puisque les deux derniers vers rapportent en discours direct les paroles de Hadès, utilisant lui aussi la conjugaison argentine : « tu te pointes là-bas et on te dit / *tu es libre / marche et fais ce qu'il te plait* » [« *llegás allí y te dicen / sos libre / andá y hacé lo que te dé la gana* », v. 20-21].

Un poème comme « Murgatoire » [« Murgatorio », T1, p. 186] fait intervenir une réalité argentine (et plus largement latino-américaine) : la tradition des *murgas*, performances de carnivals pendant lesquels des chanteurs, musiciens et danseurs défilent dans les rues dans une tintamarre de couplets satyriques ou burlesques. Le titre est d'ailleurs un mot-valise assemblant le terme *murga* et le nom *purgatorio* (purgatoire). Le refrain naïf, incarné par les interjections joyeuses, est rapidement phagocyté par les interrogations existentielles du sujet et la réminiscence de traumatismes (v. 3-12) :

yo soy el nieto  
de mi papá  
olé olé  
olé olá  
voy al psicólogo  
a investigar

je suis le petit-fils  
de mon papa  
olé olé  
olé ola  
je vais chez le psy  
pour enquêter

por qué por qué  
pour quoi pour quoi  
la vie en rose  
no es pour moi

pour quoi pour quoi  
*pour quoi pour quoi*  
*la vie en rose*  
n'est pas *pour moi*<sup>143</sup>

En érigeant les grotesques couplets de carnaval au rang de genre poétique, Susana Thénon travaille à la désacralisation d'une langue castillane dite littéraire et introduit les particularismes régionaux en littérature, mais sans que la démarche puisse s'inscrire dans la volonté de perpétuer un style régionaliste. Dans *Ova Completa*, Thénon pose la question de la responsabilité du poète dans le processus de standardisation de la langue : la langue littéraire

<sup>143</sup> En français dans le texte.

doit se faire accueillante aux spécificités régionales, sans que cette spécificité soit marquée stylistiquement. La poétesse se flattait d’user sans distinction d’un langage « encanaillé » comme d’un langage extrêmement « raffiné » : « Le langage ne s’encanaille pas et ne se raffine pas, il ne devient pas plus alambiqué ou plus simple. *Il est* tout cela en même temps depuis toujours », dit-elle, ajoutant que sa créativité devait pouvoir trouver à se manifester alternativement dans une forme puis dans une autre<sup>144</sup>.

Le second élément intéressant de ce poème est l’hétéroglossie linguistique : cette pratique est révélatrice d’une volonté de revenir à un usage plus ludique des langues, à l’image de la pratique des poètes du Moyen-Âge et la Renaissance, décrite par Antoine Berman. Ils évoluaient dans un milieu infiniment polyglotte. « Sa langue [celle du poète], note-il, n’était qu’une langue parmi des langues, ce qui relativisait le sens de la langue maternelle »<sup>145</sup>. Pour Ana María Barrenechea, l’hétéroglossie est constitutive de l’écrivain hispano-américain, mais Susana Thénon ne l’assume que tardivement comme une richesse. Cette hétéroglossie, liée au mélange des genres et des registres, permet en littérature l’établissement d’un dialogisme particulier, par lequel se réaffirme sans cesse le métissage latino-américain. Cela passe par l’acception de la mobilité de la (ou des) voix poétique(s) : le sujet poétique ne doit pas hiérarchiser parmi les lieux d’émission de la voix<sup>146</sup>. Le poème « Mohammed Kafka libraire » [« Mohammed Kafka librero », T1, p. 178], mêle hétéroglossie et mélange des genres : dans une librairie qui n’est pas sans rappeler la bibliothèque borgésienne, espace-temps minimal dans lequel le vendeur tente de construire une grotesque tour de Babel, le bric-à-brac de titres et de genres se terminent finalement en bric-à-brac très concret d’objets hétéroclites offerts à la vente au même titre que les livres, sans que le glissement des uns aux autres se laisse clairement percevoir. Ce qui est mis en évidence, c’est l’illusion que constitue l’établissement d’une culture homogène et impérialiste : le libraire, par l’usage qu’il fait de cette culture, laisse entendre avant tout la singularité d’une voix, la sienne.

La manipulation linguistique n’est pas le seul instrument d’une revendication identitaire : *Ova Completa* est, comme *distances*, nourri par la pratique d’autres formes d’expression artistique. Quelques poèmes sont des réécritures explicites de tango, comme « Point phonal (Tango avec vecteur critique) » [T1, p. 167] et « *si tu dormais à Ramos Mejía* »

<sup>144</sup> « El lenguaje no se emputece ni se refine ni se alambica ni se simplifica. *Es todas esas cosas desde siempre* », lettre à Reinata Treitel datée du 1<sup>er</sup> décembre 1983, T2, p. 220.

<sup>145</sup> Antoine Berman, *L’Épreuve de l’étranger*, « La traduction au manifeste », *op. cit.*, p. 13.

<sup>146</sup> Ana María Barrenechea, « El español de américa en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtin », *op. cit.*, p. 147-167 [en ligne], consulté le 10/10/2019.

URL : <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/8356>

[« *si durmieras en Ramos Mejía* », T1, p. 157-158] et, de plus, il apparaît que le sous-bassement rythmique du recueil entier est le *rubato*, rythme syncopé propre au tango. Nous avons vu grâce aux analyses de Susana Reisz comment les autrices issues de minorités s'attachaient à absorber les caractéristiques des genres canonisés, pour en proposer des réécritures corrosives. Cette démarche n'est étrangère ni à la traduction ni à la pratique musicale du tango lui-même : nombre de critiques ont utilisé la musique comme métaphore de la traduction<sup>147</sup>, et l'une des caractéristiques essentielles du tango est la tension entre l'écriture et l'interprétation. La première est toujours présente (le tango n'est pas un style d'improvisation), mais la seconde, que ce soit par erreur ou volonté, la transgresse continuellement. C'est la force de cette musique, qui ne dévoile pas son originalité sur les partitions<sup>148</sup> ; cet aspect s'incarne dans les poèmes d'*Ova Completa*, en plus du mélange des registres dont nous avons parlé précédemment, dans l'usage des références intertextuelles, traitées avec une libre irrévérence. Dans « La Musik » [« La Musik », T1, p. 169-171], le très sérieux concert de musique classique se termine en débandade du fait des associations d'idées de la narratrice, dont l'esprit est envahi de références culturelles contradictoires. Nous citons l'avant-dernière strophe, dans laquelle l'imaginaire du casino, associé au flûtiste qui rappelle à la narratrice un jockey argentin du nom de Leguisamo, envahit progressivement l'interprétation des perceptions sonores du concert (v. 63-69) :

no va más ululaba Leguisamo	rien ne va plus Leguisamo aboyait
bajo los ritornelli de las fichas	sous les ritornelli des jetons
la danse macabre del cero	la danse macabre du zéro
y el tapete firmus firmus	et le tapis de jeu firmus firmus
como la roca Tarpeya (es la cultura)	comme la roche tarpéienne (c'est ça la culture)
que hace rima con Pompeya (es la cultura)	qui rime avec ruine pompéienne (c'est ça la culture)
y con la rubia Mireya (de élite y popular)	et avec la blonde Madeleine (celle de l'élite et la populaire)

Plus subversive encore est la réécriture biblique présente dans « Livrets » [« Libretos », T1, p. 190-194]. Dans la seconde partie, Thénon donne la voix à un Christ cynique et violent, invoquant Albert Camus, Hérode, et réclamant à grands cris le baiser de Judas : « donne-moi un baiser (toi !) / contamine-moi (maintenant ! là ! / les vestibules courbes de l'autre monde !) / DÉVORE PLUS D'HOSTIE PLUS DE CRIME »<sup>149</sup>. Le jeu poétique avec la référence christique, dans son impertinence, rappelle l'attente tendue qui caractérise les musiciens de tango, ou le jeu d'un Artaud avec les poèmes de Lewis Carroll.

<sup>147</sup> « Écrire, c'est composer ; traduire, c'est interpréter la musique composée par un autre », dans Diane Meur, *Entre les rives. Traduire, écrire dans le pluriel des langues*, Clamecy, France, La Contre allée, p. 63.

<sup>148</sup> Diego Fischerman, « Apuntes sobre la música en los tiempos de la modernidad », in Noé Jitrik et Celina Manzoni (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 7, rupturas*, Buenos Aires, Argentine, Emecé, 2009, p. 369-385.

<sup>149</sup> « dame un beso (vos) / contagiame (¡ya mismo! ¡ya! / ¡zaguanes curvos del otro mundo!) / CONSUMA MÁS HOSTIA MÁS CRIMEN », T1, p. 192.

Malgré la détermination du sujet poétique thénonien à proposer des réponses poétiques variées au sentiment tenace de délitement face à la langue et au monde, il convient de ne pas opposer fermement les périodes poétiques : « tout premier livre a déjà en lui quelque chose de ce qui viendra ensuite, que ce soit pour le pire ou pour le meilleur »<sup>150</sup>, confie Susana Thénon à propos d'*Âge sans trêve*. Les propositions n'adviennent que parce qu'elles sont déjà en germe dans les deux premiers recueils, et toutes les inquiétudes ne disparaissent pas dans les recueils suivants, notamment ceux qui suivent l'arrêt de l'écriture. Au contraire, c'est parce que l'inquiétude demeure vive, et peut-être même se creuse, que les propositions peuvent advenir comme telles. Le recueil *Ova Completa* est profondément marqué par l'inquiétude liée à l'instabilité des signifiés, que nous avons déjà soulignée au début de cette partie. Le poème « où est la sortie ? » [« ¿dónde está la salida? », T1, p. 184-185] est très explicite de ce point de vue, puisqu'il nous met en présence d'une femme soudain confrontée à l'insécurité du langage, dans un univers où un même mot peut ne pas avoir le même sens pour elle et son interlocuteur (v. 3-20) :

[...]	[...]
-le preguntaba dónde está la salida	- je vous demandais où se trouvait la sortie
-no	- non
no hay salida	il n'y a pas de sortie
-¿pero cómo si yo entré?	- mais comment est-ce possible si je suis entrée ?
-claro	- bien sûr
yo la recuerdo	je me souviens de vous
además la estoy viendo	vous êtes devant moi en plus
pero salida	mais une sortie
salida no hay	une sortie il n'y en a pas
¿vio?	compris ?
-pero no puede ser	- mais ce n'est pas possible
voy a salir por donde entré	je vais sortir par là où je suis entrée
-no	- non
ya es muy tarde	il est déjà très tard
desde las diez hay entrada prohibida	depuis dix heures l'entrée est interdite
además ¿qué quiere? ¿qué me den un lavado de cabeza	et puis qu'est-ce que vous voulez ? qu'on me passe un savon
dejando salir a una persona	pour avoir laissé sortir une personne
por la entrada?	par l'entrée ?

Ce que Thénon met en évidence ici, à travers l'interprétation faite par chacun des deux protagonistes du mot « sortie » qui crée un grave malentendu malgré l'apparente logique de leurs raisonnements respectifs, c'est le danger latent de l'appropriation individuelle de ces unités différentielles que sont les mots d'une langue. La femme prise au piège est soumise à une interprétation (une traduction, au sens analogique) donnée de ces unités, tout comme le

<sup>150</sup> « todo primer libro ya tiene algo de lo que vendrá después, sea peor o mejor », citée par Manuela Morrone, *La poesía de Susana Thénon. Una voz disonante en el contexto de la literatura argentina*, « Susana Thénon : una poeta argentina dentro y fuera del canon. Vida, contexto y cánones poéticos », *op. cit.*, p. 53.

Joseph K. du *Procès* de Kafka est soumis à une certaine définition du système judiciaire et de ses rouages. Dans le cas du poème thénonien, cette interprétation est imposée par une figure d'autorité masculine, puisque l'on apprend dans la suite du poème que ce qu'elle croyait être l'accueil de la salle de concert s'est transformé, grâce à un acte de discours performatif, en commissariat de police.

La traversée dans les possibles de la langue est loin de s'arrêter : « c'est comme un mélange de la Divine Comédie et de Don Quichotte », dit Susana Thénon à propos de *distancias*, « voyage chaotique, ponctué d'imprévus et de péripéties »<sup>151</sup>. Le héros de Cervantes brise les lignes trop régulières du voyage spirituel dantesque. Une lecture positive du dialogisme comme mise en évidence de la pluralité et de la différence est possible : nous pouvons aussi y voir une expérience sans cesse réitérée de la fracture. Nous avons voulu donner dans cette partie un aperçu des problématiques thématiques qui ont précédé notre propre pratique traductive, en amorçant l'étude énonciative. Nous aimerions à présent resserrer le propos sur le champ du sujet, en étudiant la façon dont le sujet poétique thénonien investit intimement sa langue en se constituant parole et voix, et comment la pratique de traduction et de ré-énonciation de cette poésie permet de continuer l'œuvre en lui offrant une nouvelle densité textuelle et/ou sonore.

---

<sup>151</sup> « [*distancias*] es un viaje caótico, lleno de imprevistos y peripecias. Sería una mezcla de la Divina Comedia y Don Quijote de la Mancha », lettre à Reinata Treitel datée du 23 mai 1983, T1, p. 219.

### III. Voir et entendre : la parole comme performance

#### 1. Réinvestir le lieu de la parole

L'itinéraire poétique de Thénon, nous l'avons vu, se présente comme une lente conquête du dire, et de la possibilité de s'énoncer. Nous éloignant de la problématique de l'insécurité dans la langue, nous voudrions explorer maintenant les pratiques d'autres formes artistiques, qui permettent de mieux comprendre la nature essentiellement labile de la voix poétique qui se laisse entendre dans les poèmes. Au lieu-dans-la-langue, inaccessible, le sujet poétique substituerait l'investissement pluriel du lieu d'une parole dont l'avènement se révèle progressivement possible.

#### *Quel matériau pour dire ?*

De 1968 à 1984, Susana Thénon ne publie aucun recueil. Ce n'est pas que *distances* lui donne du fil à retordre : de ses propres mots, le recueil pouvait être considéré comme quasiment terminé dès 1968<sup>152</sup>. L'exposition au Goethe Institute n'est pas la seule de ses activités artistiques tout au long de ces années ; en 1982, elle organise une autre exposition photographique au CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de Buenos Aires, composé de quatre séries : *Desconsuelos* [*Afflictions*], *Geometrías* [*Géométries*], *El otro espacio* [*L'Autre espace*], *Los reales espejismos* [*Les Illusions réelles*]. La figure saillante de cette dernière série est la danseuse Iris Scaccheri, que Susana Thénon a abondamment photographiée<sup>153</sup>. D'autres expositions de plus petite envergure furent organisées, et Thénon remporta avec l'une des œuvres de la série « Humor Blanco y Humor Negro » [« Humor Blanc et Humour Noir »] le premier prix de photographie humoristique du Concours « Parisiennes en las artes »<sup>154</sup>.

À première vue, donc, deux formes d'expression artistique sont mobilisées par Susana Thénon durant cette période : la photographie et la danse. « Je compris alors que j'avais fait la rencontre de la danse », note Thénon dans le poème dédicatoire placé en ouverture d'un album

<sup>152</sup> Manuela Morrone, *La Poesía de Susana Thénon. Una voz disonante en el contexto de la literatura argentina*, « Susana Thénon: una poeta argentina dentro y fuera del canon. Vida, contexto y cánones poéticos », *op. cit.*, p. 54.

<sup>153</sup> Juanita Cifuentes-Louault, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, « Une voix en noir et blanc. Images, paysages et personnages du vide », *op. cit.*, p. 295.

<sup>154</sup> *Idem.*

de photographies consacré à Iris Scaccheri, en 1988, dans lequel elle fait part de son saisissement en voyant évoluer la danseuse pour la première fois<sup>155</sup>. Cette « rencontre » avec la danse ne pousse pas la poétesse à l'action, mais aiguise sa faculté d'observation : elle ne revêt pas le costume de la ballerine comme elle s'est saisie du matériel de la photographe ; elle demeure dans la peau de l'*Operator*, comme dirait Barthes, qui, par un « petit trou », « regarde, limite, encadre et met en perspective ce qu'il veut "saisir" (surprendre) »<sup>156</sup>. Thénon s'est tournée vers la danse, mais de cet intérêt ne demeure que ce que son regard a saisi et fixé, grâce au procédé chimique de l'appareil photo. La danse n'existe chez Thénon qu'en tant qu'elle s'incarne dans un seul sujet dansant, Iris Scaccheri (elle n'a photographié aucune autre danseuse) ; et elle n'est qu'une succession de geste figés, un ensemble d'instantanés. La danse n'est pas première, contrairement à ce que les paroles de Thénon laissent entendre : l'appareil photo s'interpose. « La danse » évoquée dans le poème thénonien pourrait être glosée ainsi : c'est la danseuse Iris Scaccheri, regardée par la photographe et saisie par son œil, regard soutenu par la médiation technique qu'est l'appareil.

Si la danse constitue pour Susana Thénon la « découverte d'un art latent dans sa poésie »<sup>157</sup>, elle lui permet également de développer une réflexion sur le caractère paradoxal du mouvement. Iris Scaccheri est en plein saut... Iris est saisie en torsion... les membres sont tendus, le corps est investi dans un mouvement poussé à son extrême limite. Ce mouvement, la photographe l'accueille (le fixe) dans un geste panique à l'idée de perdre ce qui fuit, et qui est « beaucoup plus que la beauté », dira Thénon plus loin dans le poème dédicatoire [« Era más, mucho más que la belleza », v. 8], le verbe conjugué à l'imparfait renvoyant au passé de cette vision éphémère : en effet, quelque édifiante que soit la technique de la danseuse, aucune posture ne pourra jamais être reproduite exactement deux fois de la même manière. La photographie et la danse se rejoignent car leur pratique ainsi que leur mise en spectacle impliquent la prise de conscience d'une temporalité dense : Juanita Cifuentes note que « le sujet danseur est le témoin du passage du temps »<sup>158</sup>, quand tout sujet confronté à une photographie ne peut qu'être point par la certitude incontestable que ce qu'il regarde a eu lieu et n'est plus<sup>159</sup>.

Cette problématique commune aux deux langages artistiques permet évidemment de creuser, par les images et non plus par les mots, les hypothèses thématiques et énonciatives

<sup>155</sup> « Entonces comprendí que me había encontrado con la danza », T1, p. 201, v. 6-7.

<sup>156</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile ; Gallimard ; Seuil, « Cahiers du cinéma Gallimard », 1980, p. 22-23.

<sup>157</sup> Juanita Cifuentes-Louault, *Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, « Une voix en noir et blanc. Images, paysages et personnages du vide », *op. cit.*, p. 371.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>159</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 120.

explorées dans la deuxième partie de ce travail. Il n'est pas anodin que Thénon renonce à la suggestion poétique au profit de la matérialité beaucoup plus frontale de la photographie : l'image (photographique et chorégraphique), entendue comme langage universel se donnant à lire à tous sans l'obstacle de la langue, semble être la solution idéale pour transcender la langue donnée pour écrire, inévitablement située et singulière. Dans la première partie de son article consacré à ce qu'elle nomme la « poésie chorégraphique » de Susana Thénon, Juanita Cifuentes revient sur le poème « Le Danseur » [« El Bailarín », T1, p. 69], issu de *Habitante du néant* afin de démontrer que la danse est un horizon esthétique et thématique dès la première période d'écriture<sup>160</sup>. Ce poème lie étroitement la question de la danse et la question de l'immobilité synonyme de mort, immobilité induite par la photographie, d'autant plus que ce texte forme selon nous un diptyque avec le poème précédent, dont le titre présente exactement la même structure syntaxique, « Le Mort » [« El Muerto », T1, p. 69]. Des reprises lexicales d'un poème à l'autre, ainsi que la similarité des premiers vers introduisant des prises de parole au discours direct, nous invitent à voir dans les figures du danseur et du mort des reflets déformés qu'oppose leur appréhension du mouvement. Pour le danseur, le mouvement est une promesse d'alliance harmonieuse au temps qui passe, dont il ressent chaque instant. La mort, au contraire, est associée à l'immobilité (v. 4-7) :

El pasado y el futuro bailan en mí.  
Cada minuto deja un ancla en mi rostro.  
Soy el tiempo a cada paso,  
la muerte en mi quietud.

Le passé et le futur dansent en moi.  
Chaque minute laisse une ancre sur mon visage.  
Je suis le temps à chaque pas,  
et immobile, la mort.

La nature labile du danseur, constitué d'air, d'ombre et de fumée (les constructions syntaxiques des syntagmes descriptifs sont attributives), favorise sa capacité de changement d'état dans le mouvement : il peut revenir à lui au terme du mouvement sans être ni diminué ni amputé, comme l'indique le parallélisme indiquant une quasi-simultanéité « je me délite / et deviens un » [« me deshago / y me uno », v. 8-9]. Quant au mort, dont les paroles précèdent celles du danseur, il nous met en garde contre l'illusion de la mort immobile : il nous informe que la mort, au contraire, n'est qu'agitation. Le mouvement est alors subi : là où la première personne prédomine dans « Le Danseur », le mort envisage les différentes parties de son corps et de son visage de façon fragmentaire et distanciée. Contrairement au danseur, « l'homme-mer » [« el hombre mar », v. 10], le mort est associé au feu, force tellurique à la charge explosive : « Se croyant de verts fous échappés dans la nuit, / mes mains sont

<sup>160</sup> Juanita Cifuentes-Louault, « La poésie chorégraphique de Susana Thénon », *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 7 octobre 2015, n° 24, p. 5.

inflammables »<sup>161</sup> : les mouvements qui l'affectent sont soudains et douloureux, « alors même que la mort devrait être immobile » [« aunque la muerte deba ser quietud », v. 9].

Ces deux poèmes antérieurs à la période photographique permettent de complexifier la tension entre mouvement et immobilité : le corps d'Iris Scaccheri, souvent représenté dans des torsions douloureuses et rendues théoriquement infinies du fait de la fixation photographique, sert de contrepoint graphique à la figure du mort déplorant la violence des transformations affectant son corps dans la mort. « Mes transformations ne sont pas douces » [« mis etapas no son dulces »], nous dit-il sans préambule, et il semble que ces premiers mots sont une façon de donner la parole à la danseuse muette des clichés. Associée dans un premier temps à l'immobilité, donc à la mort, la pratique photographique permet dans un second temps une conversion : le caractère figé des figures se transforme en ce que Barthes appelle une « immobilité vive », où une « explosion », liée à un détail qu'il appelle « détonateur » et ailleurs « *punctum* », fait « une petite étoile à la vitre du texte »<sup>162</sup>. Nous sommes mis, regardant les photos d'Iris Scaccheri, devant le fait accompli de l'explosion : une photographie telle que celle reproduite à la page 205 de *La Demeure introuvable*, représentant la danseuse en plein saut, le visage engagé dans l'effort, les jambes repliées sous son corps et les bras ployés au-dessus de sa tête, signifie de façon synthétique et dense, ramassée dans l'énergie même de la figure, ce que les poèmes de *Habitante du néant* ne pouvaient signifier autrement que linéairement. Le recueil *distances* s'inscrit dans la continuité d'une telle réflexion sur le temps, d'autant plus que, nous l'avons vu, l'intérêt accru pour la photographie est contemporain de la composition du recueil. La composition très soignée de ces petits poèmes, souvent rectangulaires ou carrés, alternant signes et zones de vide, reproduit dans l'économie du texte l'esthétique d'une photographie. Sont favorisés les verbes au présent de l'indicatif et à l'infinitif (par exemple dans les poèmes n° 2, 14, 27, 32... pour choisir les plus représentatifs), parfois même de simples syntagmes nominaux : la tonalité très constative permet une frontalité inédite du texte, mimant l'impression ressentie devant une image. Pour autant, cette image est bien constituée de mots, et non de corps physiques fixés par la lumière, qu'il s'agit de lire et non seulement de regarder. Le poème n°38 [T1, p. 128] nous le rappelle, en s'ouvrant sur « et les mots » [« y las palabras »], syntagme répété deux fois ; y est rappelé également le lien organique établi entre les mots et le lieu du poème, dans la dualité du dernier vers : « et les patios et les mots » [« y los patios y las palabras »]. La traduction du terme « *palabra* », récurrent dans l'œuvre de Thénon, n'a pas été facile puisque le terme concentre en castillan les sèmes des termes français « mot »

<sup>161</sup> « Como verdes locos fugitivos de la noche / mis manos son inflamables », T1, p. 69, v. 10-11.

<sup>162</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op.cit., p. 81-82.

et « parole ». Ici, nous avons opté, comme dans la majorité des cas, par le terme de « mot », le questionnement sur la densité du signifiant étant une problématique saillante dans les textes de Thénon.

Certes, les photographies représentant Iris Scaccheri donnent le primat au corps, un corps parfois érotisé puisque montré dans la jouissance de sa maîtrise technique, mais ce corps est avant tout spectaculaire : il n'est pas fait pour autre chose que pour être présenté, et vu. Dans *Critique de la raison photographique*, Jérôme Thélot voit dans cette réduction des phénomènes empiriques au seul visible l'essence même de la photographie<sup>163</sup>. Plus de couleur, de son, de matière, plus de cette sueur qui est celle du corps dansant et aussi celle du sujet traduisant selon Valérie Rouzeau<sup>164</sup>. Ne demeure plus, du côté d'Iris, qu'une géométrie, et de notre côté, celui des spectateurs, que « le plus intellectuel de nos sens » : nous sommes réduits à notre œil<sup>165</sup>. Cependant, cette géométrie, comme nous l'avons analysée pour *Âge sans trêve et distances*, est essentiellement « brisée ». Le poème dont est issue la formule mobilisée par Mariana Di Cío, publié parmi les inédits [T1, p. 269], associe d'ailleurs immobilité, réduction à l'Image immobile, et suspension de l'errance. Parce que brisant les lignes, la géométrie est alors synonyme, paradoxalement, de préservation de la vie :

[...]  
y que sin tiempo ni lugar no hay muerte  
y sí quebrada geometría  
lumbrecitas de gozo  
paraíso dentado por los bordes

[...]  
et que sans lieu ni durée la mort n'existe pas  
demeurent une géométrie brisée  
des étincelles de plaisir  
un paradis rongé sur les bords

La « *quebrada geometria* » trouve dans la danse une parfaite illustration ; il semble que s'y résolve même son apparente contradiction : le corps paraît s'absoudre dans la recherche de la perfection formelle, mais continue, par sa nature même, à corrompre la pureté des lignes. L'organicité de la danse permet une transposition des affects en rythmes, signes et formes, qui se trouve réinvestie dans la pratique photographique, sans que ne soit nié le caractère essentiel des images, « réduction du réel à l'espace »<sup>166</sup>. Car si demeure quelque chose de l'image dans les recueils suivant la prise et la maîtrise de l'appareil photo, c'est une claire conscience de la composition : des lignes, des courbes, des volumes. Cette géométrie se laisse visuellement percevoir dans *distances*, et prend une tout autre forme dans *Ova Completa* : la réduction à l'espace s'y fait conscience de l'amplitude des possibilités énonciatives et dialogiques. La

<sup>163</sup> Jérôme Thélot, *Critique de la raison photographique*, « L'âge de la photographie », Paris, les Belles Lettres, 2009, p. 30.

<sup>164</sup> « Traduire transporte et fait suer », in Valérie Rouzeau et Sylvia Plath, *Sylvia Plath : un galop infatigable*, Paris, J.-M. Place, 2003, p. 24.

<sup>165</sup> Jérôme Thélot, *Critique de la raison photographique*, op. cit., p. 27.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 34.

géométrie peut s'y comprendre en termes de superpositions de lignes avec des effets de micro-variations qui sont autant de torsions ; elle s'y traduit également par une surcharge d'éléments hétérogènes dont est établie la co-présence. Ainsi, observons le poème « Immeuble d'habitation » [« Casa de pisos », T1, p. 154] : le titre même invite à une diffraction du regard, puisque plusieurs vies humaines vont être évoquées. Il mobilise également le champ sémantique du foyer, et se présente comme une version dévoyée, car collective (le partage de l'espace est contraint), de la « *morada* » rêvée. Le déroulé du poème superpose les évocations minimales des différents habitants de l'immeuble et des activités qui s'y déroulent : les syntagmes nominaux ou les propositions au présent de l'indicatif esquissent des images figées. L'effet photographique est saisissant : le lecteur est mis face à une série d'instantanés et c'est à lui que revient la tâche de reconstituer une continuité de sens entre les différents éléments. Il ne s'agit pas ici d'une chorégraphie, mais bien d'une composition, dont l'aspect artisanal reflète la pratique photographique de Thénon.

Cette pratique articule donc la question du mouvement et, conjointement, celle du passage, à la question du regard que le spectateur porte sur l'objet/le sujet photographié. Les photographies accompagnant les traductions de Rilke permettent d'étudier cet aspect différemment que ne le font les images d'Iris Scaccheri. La photo jointe au fragment n° 13 [T1, p. 239] représente deux silhouettes humaines se découpant dans la pénombre, face à face, dans un paysage indéterminé : alors que les personnages sont entourés d'arbres, les réverbères connotent plutôt l'environnement urbain. L'angle de vue, en légère plongée, nous institue voyeur d'une scène que nous n'aurions peut-être pas dû voir, comme si nous y assistions depuis la fenêtre d'un appartement. Cette orientation du regard crée un léger malaise. Cependant, dans le même temps, l'éclairage électrique des réverbères reproduit l'effet d'une rampe de théâtre. Le soin pris à la composition des images où l'artificialité de certains effets est très appuyée, par exemple les contrastes outrés entre plan large (photo liée au fragment n° 2, T1, p. 231) et très gros plan (photo liée au fragment n° 5, T1, p. 233), retient l'attention : il semble que Thénon nous confronte davantage à notre propre regard et à notre position vis-à-vis de l'objet photographié plutôt qu'à cet objet lui-même. Cette approche par les marges de la création thénonienne nous permet alors de réfléchir à la nature du « je » qui s'énonce dans les poèmes.

### *Je métamorphique et jeux de regard*

Pour étudier les recueils thénoniens et la façon dont se présente la voix poétique à différents moments de la création, Juanita Cifuentes choisit dans sa thèse le prisme de la métamorphose, qui rendrait compte du caractère organique du processus d'altération auquel est

soumise la voix poétique, ainsi que la circulation d'une forme plastique à une autre<sup>167</sup>. Cet angle d'étude est absolument convaincant, mais nous pourrions y ajouter une autre façon, somme toute complémentaire, d'envisager les mouvements auxquels est soumis, et se soumet, le sujet poétique.

Sous bien des aspects, le sujet poétique ne se métamorphose pas : se présentant sans cesse en mouvement, il est appréhendé par le regard du lecteur en tant qu'il se trouve dans des lieux toujours différents. Nous avons vu à quel point la voix poétique se définit par son errance : puisque nous ne la saisissons jamais deux fois dans un espace semblable, nous ne pouvons pas avoir d'elle une vision unitaire. C'est alors que se crée une illusion optique de métamorphose, dont la figure du danseur, dans le poème éponyme, pourrait être l'incarnation : puisqu'il est constitué de gaz et de liquide, il peut adapter sa forme aux reliefs, se confronter aux obstacles, sans perdre de matière, et revenir ensuite à sa forme première. C'est l'environnement qui borne plus ou moins ses contours : l'eau de mer retenue dans un récipient ne change pas de nature.

L'impression de vertige qui saisit le lecteur vient de la saisissante illusion que les lieux, ou les paysages, se transforment également autour du sujet. Voici la première strophe d'un poème non-titré de *À propos de lieux étrangers* [T1, p. 86, v. 1-5] :

Solo conozco andenes  
de los que todo parte, nada llega.  
He nacido en un tiempo  
de zumbidos de adiós,  
largos ríos de manos y silencio.

Je ne connais des quais  
que les départs, et rien des arrivées.  
Je suis née en un temps  
de bourdonnements d'adieux,  
larges fleuves faits de mains et de silence.

La manière dont le sujet poétique caractérise son environnement indique qu'il n'a pas de prise sur lui : il est cerné de perceptions sonores insaisissables, les « bourdonnements », et les manifestations humaines sont ramenées à une évocation liquide, les « larges fleuves », qui révèle leur caractère instable. Paradoxalement, la voix poétique est dans ce poème la seule instance immuable : mais elle l'est dans un monde en déréliction, marqué par le spectre d'une catastrophe collective. À la lumière de cet exemple, nous comprenons la fascination ressentie par Susana Thénon en découvrant la danse d'Iris Scaccheri, envisagée comme la possibilité d'un lien organique tissé entre le corps dansant et l'espace dans lequel il évolue. Cette maîtrise de la danseuse sur son environnement se traduit dans les mots de Thénon par un renversement : « L'espace pivota autour d'elle. / L'espace était un être aux dimensions infinies / qui sous son charme s'éveillait et dansait »<sup>168</sup>. Le sujet dansant ne subit pas le lieu dans lequel il s'inscrit.

<sup>167</sup> Juanita Cifuentes-Louault, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, « Introduction », *op. cit.*, p. 15-20.

<sup>168</sup> « El espacio giró a su alrededor. / El espacio era un ser de infinitas dimensiones / que despertaba y bailaba a su conjuro », « poema dedicatoria en álbum de fotos de Iris Scaccheri », T1, p. 201, v. 3-5.

Au contraire, il agit sur lui en l'ensorcelant. Cette puissance de la danseuse, que Thénon tente de saisir grâce aux cadrages imposés par la photographie, acquiert dans la fixation photographique un caractère ambivalent. En effet, la photographie, puisqu'elle est sans avenir, semble suspendre l'errance du sujet ; mais dans le même temps, elle la fait perdurer : le sujet qui dans le poème s'étend linéairement devient dans la photographie un sujet qui se feuillette temporellement et se trouve présenté à chaque nouvelle observation tel qu'il a été, incarnation monstrueuse d'un « Temps engorgé, [...], l'essence même d'un arrêt »<sup>169</sup>.

Le rapport fasciné à l'espace et au temps qui se lit dans les poèmes et se densifie dans la pratique photographique, et notamment à travers l'exploration de la figure d'Iris Scaccheri, instaure une tension entre un « je » qui serait davantage « je » de l'errance que de la métamorphose, articulant ainsi la posture de la voix poétique à nos perceptions trompées. Pour le sujet poétique, l'errance vertigineuse est synonyme d'une possible dilution dans le paysage, qui s'incarne dans les poèmes par le rejet de l'indifférenciation. Ainsi, dans « Ceci n'est pas un poème » [T1, p. 55, v. 1-4], cette indifférenciation constatée chez les êtres observés par le sujet poétique est synonyme de dérégulation, voire de mort. Voici la première strophe :

Los rostros son los mismos,  
los cuerpos son los mismos,  
las palabras huelen a viejo,  
las ideas a cadáver antiguo.

Les visages sont tous les mêmes,  
les corps sont tous les mêmes,  
les paroles sentent le moisi,  
et les idées le vieux cadavre.

L'indifférenciation des êtres, qui sont d'ailleurs fragmentés et saisis dans leur extériorité, est soulignée par le parallélisme de construction des deux premiers vers, et la rime du même au même sur le mot « *mismos* ». Cette indifférenciation des corps est liée dans les deux vers suivants à une impossibilité de créer et de se renouveler intellectuellement ; à l'inverse, les images de putréfaction et de pourrissement priment. Ce motif se retrouve dans ce poème issu de *À propos de lieux étrangers* [T1, p. 85, v. 5-8] :

El vacío tiende al vacío y así llaman amor  
a la atracción ciega de lo igual por lo igual  
sin comprender que es muerte,  
nada más que muerte y despojo.

Le vide revient au vide et c'est ainsi qu'on nomme amour  
l'attirance aveugle du même par le même  
sans comprendre que c'est la mort,  
rien d'autre que mort et charogne.

Cette fois, la peur du même est appliquée à l'amour, décrit comme un glissement incontrôlé (c'est l'un des sens figurés de l'adjectif « aveugle ») vers l'indifférencié. La dévaluation de l'amour s'accompagne, là encore, d'images de mort et de spoliation, puisque le terme « *despojo* » désigne également les résidus d'une bataille, tant du point de vue des vainqueurs (le butin) que des vaincus (les rebuts). La perte de l'individualité dans l'amour est

<sup>169</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op.cit., p. 142.

vécue comme une mort symbolique. Le motif de l'indifférenciation se retrouve au niveau linguistique, dans *Ova Completa*. Nous pouvons observer ce singulier poème sans titre, qui précède « Livrets » ; c'est donc l'avant-dernier texte du recueil [T1, p. 189] :

eso que se llamaba aquello	ceci qui s'appelait cela
ahora es "esto"	est maintenant « ça »
alias "algo"	alias « quelque chose »
alias "la cosa"	alias « la chose »
y en el lapso que va de la segunda línea a la anterior	et dans le gouffre qui sépare la seconde ligne de la précédente
se ha trocado lo mismo por lo mismo	le même a été troqué contre le même
y "esto" sigue con más	et « ça » continue avec plus
con peróxido	de peroxyde
[...]	[...]
eso que se llamaba aquello	ceci qui s'appelait cela
ahora es "esto"	est maintenant « ça »
 y en el fin era el Nombre	 et au dénouement était le Nom

La distinction entre le même et l'autre se fait ici plus inquiète puisque des mots différents viennent désigner la même réalité. Le jeu sur les synonymes, qui atteint son point-limite dans la mesure où il s'agit d'adverbes ou de noms codant une réalité indéterminée, révèle à la fois la déviance possible du langage et l'inquiétude du sujet parlant face à une donnée fuyante. La formule finale, parodique du célèbre prologue de l'évangile selon Saint Jean « Au commencement était le Verbe », réduit le syntagme à sa fonction grammaticale. Là où le « Verbe » divin s'assimilait à la force illocutoire de la parole divine et annonçait la création du monde à partir de rien (donc la création du référent à partir de la nomination divine), le « Nom » thénonien signale la disparition du référent dans le « gouffre » qui sépare une nomination d'une autre possible. L'être n'est pas créé par l'effort de nommer : il s'y trouve au contraire dissous, réduit à un pur signifiant. Il se perd dans le nom qu'on lui donne et, en même temps, le déborde. Nous retrouvons ici la hantise de l'effondrement symbolique, appliquée au seul domaine linguistique, que nous relevions dans les premiers recueils.

En effet, la peur de l'indifférenciation exprimée par la voix poétique, sur le plan ontologique et linguistique, se double d'un jeu sur l'indétermination, mobilisant cette fois le pôle du lecteur. Nous l'avons déjà évoqué dans les notes concernant les ambivalences liées au genre grammatical, difficiles à traduire, dans lesquelles Ana María Barrenechea voit « une manifestation linguistique de l'hermaphrodisme »<sup>170</sup>. À sa suite, Juanita Cifuentes substitue à ce terme, désignant une anomalie biologique, celui d'androgynie, qui permet de transcender la catégorie binaire du genre masculin/féminin<sup>171</sup>. De fait, le caractère indécidable de l'androgynie

<sup>170</sup> Ana María Barrenechea, « Epílogo », T1, p. 133.

<sup>171</sup> Juanita Cifuentes-Louault, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, « Une écriture sous tension », *op. cit.*, p. 205.

se convertit en dispositif textuel traduisant l'hétérogénéité du sujet poétique : il est impossible, à moins de le réduire douloureusement, de l'astreindre à une définition figée. La voix poétique s'en amuse dans le poème allégorique « Les Confins du trésor » [« Los Fondos del tesoro », T1, p. 159-161], où le Trésor lui-même prend la parole pour mettre en garde ceux qui le cherchent : « dormir me fait grandir / ouvrir l'œil me fait mourir »<sup>172</sup>. Du fait de la multitude de ses incarnations dans le désir de chacun, le Trésor n'a pas d'autre définition que ce terme générique et polysémique qui ne révèle finalement rien de sa nature. Réduit à une pure voix puisqu'il ne peut être identifié à une matière, le Trésor est pleinement insaisissable : cela le rend, de son point de vue, invulnérable, et du nôtre, d'autant plus désirable.

Ainsi, à partir de *distances*, le sujet poétique revendique une pluralité choisie et un pouvoir de métamorphose qui ne serait imposé ni par le caractère insaisissable des espaces traversés, ni par un regard extérieur, lecteur ou voyeur ; présence extérieure dont le sujet a néanmoins besoin pour éprouver sa singularité. La métamorphose n'est pas définitive, et le sujet poétique revendique la possibilité de revenir à une forme déjà prise antérieurement : c'est une façon de s'essayer aux variations, tout en évoluant sous notre regard en se gardant le droit de nous déstabiliser. Cela a des implications énonciatives, par exemple avec la reprise du même texte dans le premier et le dernier poème de *distances* [T1, p. 105 et 129]. Si le corps du texte est strictement identique, induisant l'impression d'un cycle et d'un retour au même encore renforcé par l'image initiale de la roue immobile (« La roue s'est arrêtée », [« la rueda se ha detenido », v. 1 et 27]), la situation de ces deux poèmes, à chaque extrémité du recueil, signalée par les deux numéros faisant office de titre, influence évidemment notre réception du texte. Ce sont les mêmes mots, mais pas le même poème, car notre lecture a changé, informée par les trente-sept autres fragments qui les séparent : le titre du recueil prend alors un autre sens, connotant le voyage effectué par le lecteur du premier au dernier poème et nous invitant à faire le point sur l'expérience vécue dans l'intervalle.

Les tentatives photographiques et traductives sont évidemment liées à cette orientation du sujet poétique vers une voix nouvelle, plus assurée dans sa mobilité. L'appareil photographique a été un instrument privilégié d'émancipation artistique pour les artistes femmes des avant-gardes européennes : Lee Miller (1907-1977), Claude Cahun (1894-1954) ou Leonor Fini (1907-1996), pour n'en citer que quelques-unes, ont utilisé l'appareil comme moyen d'expression privilégié. Par la pratique photographique, Susana Thénon s'inscrit symboliquement dans une filiation de femmes artistes et émancipées, de la même manière que

---

<sup>172</sup> « al dormir me agiganto / y al despertar me muero », T1, p. 160, v. 33-34.

la pratique de la traduction lui permettait de forcer les portes d'une généalogie poétique minée par la figure écrasante des « pères en poésie ». Elle reproduit l'usage ambivalent que ces artistes faisaient du médium photographique : Lee Miller est notamment connue pour les portraits faits par Man Ray, dans lesquels elle apparaît nue, mais aussi souvent démembrée ou décapitée<sup>173</sup>. Cependant, très vite, grâce à la sûreté de sa technique (elle découvre le procédé de solarisation) et à sa volonté d'indépendance (elle devient correspondante de guerre), elle dépasse très largement le statut de muse auquel elle aurait pu être réduite. Regardée, d'abord en tant que mannequin puis en tant que corps photographié, elle a également été regardante : exerçant son propre regard (à travers l'objectif, sur des objets autres autant que sur elle-même comme sujet photographié), elle se soustrait à la dictature de la réduction à l'un, qui caractérise selon Luce Irigaray nos sociétés phallogocentriques<sup>174</sup>. La voix poétique thénonienne s'inscrit, elle aussi, dans cette dialectique du regard. Par exemple, dans le poème n° 17 de *distancias*, le « je » poétique se définit ainsi : « *je suis deux / une est égale à une / sans certitude* »<sup>175</sup>. Le changement typographique, des caractères romains vers l'italique, nous invite à interpréter ces vers énoncés à la première personne comme un discours direct émanant de la nuit : la nuit est gouvernée par la lune, astre dont on ne voit qu'un seul des hémisphères du fait de sa rotation, traditionnellement associé au féminin et à ses cycles. Il est précisé que la nuit « parle en langue morte » [« *habla en lengua muerta* », v. 5], et pourtant les derniers vers sont en castillan, malgré leur caractère hermétique : nous pouvons en déduire que le sujet poétique, instruit de cette langue, traduit les paroles de la nuit. Une conversion énonciative, telle que nous avons pu définir l'attitude de Thénon face aux poèmes de Rilke, aurait ainsi lieu, qui redoublerait l'instabilité ontologique thématisée par le propos. La nuit, *alter ego* de la voix poétique thénonienne, « est in(dé)finiment autre en elle-même »<sup>176</sup>.

Ces analyses permettent de relire d'une manière plus positive les recueils de la deuxième période poétique, puisque s'y esquissent les lignes d'une pratique discursive expérimentale : le sujet lyrique cherche à inventer le « langage de sa jouissance »<sup>177</sup>, l'érotisme étant ici vu comme un principe de créativité. La pratique photographique et l'intérêt pour la danse sont donc l'occasion pour Susana Thénon de reformuler, sous une autre forme, certaines des

<sup>173</sup> Anthony Penrose, « Lee Miller, muse et artiste surréaliste », Georgiana Colvile et Katharine Conley, *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, op. cit., p. 127-140.

<sup>174</sup> Luce Irigaray, « Ce Sexe qui n'en est pas un », *Les Cahiers du GRIF*, n°5 Les femmes font la fête font la grève, 1974, p. 55 [en ligne], consulté le 09/04/2020.

URL : <https://doi.org/10.3406/grif.1974.964>

<sup>175</sup> « *soy dos / una igual una / sin siempre* », T1, p. 114, v. 6-8.

<sup>176</sup> Luce Irigaray, « Ce Sexe qui n'en est pas un », op. cit., p. 56.

<sup>177</sup> Richard Stamelman, « Le fauve parfum du plaisir. Poésie et éros chez Joyce Mansour », in Georgiana Colvile et Katharine Conley, *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, op. cit., p. 203.

problématiques les plus saillantes de sa poétique, tout en les réorientant : il s'agit pour le sujet poétique de poser sa voix face à un public qui pourra l'appréhender tel qu'il aura choisi de se présenter à lui. La photographie permet d'articuler la prise en compte de nos perceptions de lecteurs à ces questions, en ouvrant un nouvel espace de jeu discursif pour le sujet lyrique. La voix poétique questionne par sa mobilité, thématique et formelle, l'orientation de notre regard. Elle assume dans le même temps sa capacité à être plurielle, simultanément et non pas seulement alternativement, dans un dépassement spasmodique de soi dont les torsions du corps dansant rendent visuellement compte : la réappropriation féministe du mot d'ordre d'André Breton, « la beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas »<sup>178</sup>, trouve chez Susana Thénon une nouvelle incarnation.

---

<sup>178</sup> André Breton, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard, « Folio plus Classiques », 2007, p. 162.

## 2. L'événement lyrique en question

Si les trois premiers recueils thénoniens peuvent être lus comme relevant d'une première phase lyrique, il est clair que ce n'est pas au sens que le romantisme donnait à ce mot : le lyrisme thénonien n'est pas un chant où « la voix [manifesterait] directement le "moi" romantique » et assurerait « ses relations avec la communauté des hommes »<sup>179</sup>. Du fait de l'amplitude de sa carrière poétique, Susana Thénon a vécu le changement de paradigme affectant la création comme la critique littéraire : face à une poésie purement textualiste, émergent des tentatives « hantée[s] par le rêve et le désir d'une poésie capable de faire qu'une habitation lyrique du monde ne soit pas tout à fait impossible »<sup>180</sup>. L'inscription d'un « je » dans le poème se révèle pourtant problématique, et son étude révèle le positionnement singulier de Thénon dans le paysage poétique de son temps : la demeure lyrique habitable se révélant illusoire, c'est la voix poétique qui prend le parti d'être elle-même accueillante à de multiples voix, renforçant l'exigence de pluralité étudiée précédemment.

### *L'épanchement inaudible*

La posture lyrique n'a pas bonne presse : en France, Christian Prigent y voit un « déboutonnage hagar », Jean-Marie Gleize une « éjaculation expressive »<sup>181</sup>. L'impudeur de la démarche, soulignée par le choix de métaphores obscènes, serait à fuir. Il est évident que les trois recueils de la première période d'écriture n'ont rien de « déboutonné » : l'attitude du sujet poétique thénonien n'est pas si abandonnée, et l'épanchement verbal n'est jamais incontrôlé. Les motifs traditionnels de la poésie lyrique sont, dès le premier recueil, soumis au pouvoir abrasif d'une distance ironique, qui complexifie la posture énonciative de la voix poétique.

Il est clair que la scène lyrique ne peut plus, et ce dès *Âge sans trêves*, contenir les aspirations du sujet poétique, au point de trouver dans ce recueil des poèmes qui frôlent la réécriture parodique. Certes, l'expression d'une parole ne peut se comprendre que dans un système d'intersubjectivité : « Immédiatement, dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, [le sujet] implante l'autre en face de lui », note Emile Benvéniste dans *Problèmes de*

<sup>179</sup> Anne Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, « Introduction », Paris, Garnier, « Perspectives comparatistes », 2010, p. 29.

<sup>180</sup> Cités par Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, « Penser la poésie contemporaine », Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 17.

<sup>181</sup> *Ibid.*, « Lyrisme et littéralité », p. 243.

*linguistique générale*<sup>182</sup>. Cependant, l'invocation suppliante d'un « toi » objet de désir et incarnation accidentelle d'un manque pur, vue comme l'une des composantes essentielles de la posture lyrique, prend chez Thénon de surprenants visages. Ainsi, le seul poème de *Âge sans trêve* établissant une scène lyrique apparemment traditionnelle, « Nocturne » [« Nocturno », T1, p. 30], la détourne en une scène de vampirisme comique. En effet, le titre du poème encode un imaginaire romantique, voire romanesque, inscrivant chez le lecteur un horizon d'attente de rêverie amoureuse. Les premiers vers, dans lesquels le sujet lyrique exprime son désir de pénétrer le corps de l'être aimé, s'inscrivent parfaitement dans la continuité de cet horizon d'attente. Cependant, l'énumération de compléments circonstanciels de lieux, qui constituent de fait l'ensemble du poème, se révèle peu à peu inquiétante, en révélant la véritable nature du désir du sujet, qui est de s'approprier l'identité de l'autre, par la pénétration de ses traits caractéristiques, tant physiques qu'émotionnels. Le lecteur est finalement amené à relire le titre à la lumière d'une autre source d'inspiration, horrifique, et à le mettre en relation avec d'autres titres du recueil, comme « Zombie » [T1, p. 27]. L'invocation tutoyante du lyrisme n'est mobilisée que pour en accentuer les traits les plus saillants : le désir de l'autre s'incarne dans l'expression d'un désir de possession intégrale qui nie l'altérité, puisque le poème se clôt sur l'expression d'un désir d'identité parfaite, « laisse-moi t'être » [« déjame serte », v. 12].

Nous retrouvons cependant dans les trois premiers recueils, et jusqu'à *distances*, des motifs distingués comme étant caractéristiques du lyrisme. Jean-Michel Maulpoix, notamment, définit le lyrisme comme « la voix d'un individu auquel l'expérience infinie du langage rappelle sa situation d'exilé dans le monde et simultanément lui permet de s'y rétablir »<sup>183</sup>. Nous avons étudié dans la deuxième partie de ce travail à quel point la figuration du sujet poétique comme exilé prenait sens à la lumière du sentiment d'insécurité dans la langue. Pourtant, c'est cette insécurité même qui interdit de voir dans l'expression poétique un refuge ; le sentiment d'inadéquation avec le monde et celui de la perte d'une origine sans déchirures, évoqué dans l'épigraphe de *À propos de lieux étrangers*, ne trouve pas sa résolution dans une fuite dans le chant puisque c'est la matière même du chant (le castillan, inséparable de l'expression poétique) qui est vectrice d'insécurité. L'extraterritorialité inquiète dont nous avons esquissé précédemment les traits empêche de considérer la page comme le vrai lieu du poète, reconstruit à l'image du lieu idéal<sup>184</sup>. Le poème n° 15 [T1, p. 113] de *distances* se centre sur ce motif,

<sup>182</sup> Émile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome II, Paris, Gallimard, 1974, p. 82.

<sup>183</sup> Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, « Notes liminaires », Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 1989, p. 13.

<sup>184</sup> *Ibid.*, « Le Chant d'Orphée », p. 150.

puisque le sujet poétique, condamné à dormir dehors faute de place dans une auberge, se trouve aux prises avec des forces menaçantes associées à la froideur et à la mort, des « cimetières de neige semblables / à des nuits » [« cementerios de nieve igual / a noches », v. 6-7], et lui revient la responsabilité de ne pas leur « laisser le passage » [« sin dar el paso », v. 5].

La distance prise vis-à-vis des motifs du lyrisme ne relève pas seulement d'un traitement ironique. Elle est également constatation mélancolique que l'inscription du sujet poétique dans le monde, et la conscience d'appartenir à ce monde, ne permettent plus de chanter de la même façon. Ainsi, dans *Habitante du néant*, le poème « Ici, maintenant » [T1, p. 57] oppose l'évocation d'un monde édénique dont le sujet poétique connaît l'existence, mais n'en a pas fait l'expérience directe (« Je sais que, quelque part, [...] » [« Sé que en algún lugar [...] »], v. 1) et son propre vécu, dont nous restituons ici la description (v. 7-14) :

Pero yo vivo aquí y ahora,  
donde todo es horrible  
y tiene dientes  
y viejas uñas petrificadas.  
Aquí, ahora,  
donde el aire  
se asfixia  
y el miedo es impune.

Mais moi, je vis ici et maintenant,  
où chaque chose est une horreur  
pourvue de dents,  
et de vieux ongles pétrifiés.  
Ici, maintenant,  
où l'air  
manque d'air  
et où la peur sévit impunément.

Le choix de substituer à l'expression latine *hic et nunc*, pourtant entrée dans le lexique, sa traduction en castillan, révèle une volonté de situer davantage ce lieu et cette temporalité, et d'identifier l'expérience du sujet poétique à la situation d'énonciation de « la grande poétesse Susana Etcétera », pour reprendre l'expression de poème « L'Anthologie » [« La Antología », T1, p. 182]. Malgré l'horreur que lui inspire son vécu, soulignée par le choix d'attributs organiques menaçants et répugnants, ainsi que par la multiplication des ruptures logiques, la fin du poème révèle avant tout l'impossibilité pour le sujet poétique de ne pas le considérer comme objet de son chant, puisque, de son propre aveu, il y « vit ». Quelques pages auparavant, dans « Ceci n'est pas un poème », le sujet poétique exprime sa rage vis-à-vis des « rats », des « cerveaux remplis de pisse », et des « morts obstinés » qui « obstruent le jardin de l'air »<sup>185</sup>. Nous retrouvons l'évocation d'un espace édénique, finalement empêchée par les éléments auxquels le sujet doit se confronter dans le monde qui lui est donné comme lieu d'expérience. La modalité privilégiée de l'expression poétique n'est dans cette perspective plus le chant, mais le « cri de rage ».

<sup>185</sup> « rabia [...] / ante ratones, / ante cerebros llenos de orín, / ante muertos persistentes / que obstruyen el jardín del aire », T1, p. 55, v. 7-14.

Cette incursion vers le cri interroge la musicalité intrinsèquement associée au poème lyrique depuis le Romantisme, qui réinvente le lyrisme comme chant, en tant qu'effet produit par le texte écrit, en s'appuyant notamment sur la figure du rossignol<sup>186</sup>. À partir de cet oiseau, la modernité poétique a vu se multiplier les avatars volants de la figure du poète (ou, incidemment, de la poétesse) : le plus connu est sans doute l'albatros baudelairien, mais Anne Tomiche explore dans son ouvrage les usages du coucou (Gertrude Stein), de la pie (Jacques Réda) ou du corbeau (Ted Hugues), quand d'autres auteurs et autrices préfèrent revenir à la source du mythe ovidien, en investissant le personnage de Philomèle, femme violée et mutilée, réduite au silence puis transformée en oiseau, de réflexions liées au genre et à la place des femmes en poésie. Ce motif du rossignol est mis en texte par Thénon d'une manière ambivalente : nous y lisons de nouveau l'impossibilité nostalgique de ne pouvoir souscrire au lieu commun de la lyrique romantique, en même temps qu'une ironie distanciée dans la manière de le traiter. Dans ce cas précis, une prise de position liée à sa situation de poétesse est également perceptible. Le rossignol apparaît textuellement dans le poème n° 28 de *distances* [T1, p. 121] :

28

tarde inglesa más bien  
y juegos de palabras  
para no oír que el ruiseñor repite *sangre sangre*  
sobre todo si lunas de jardín  
y julio bajo y denso  
de rumor en galerías  
tarde inglesa más bien  
donde el dueño del mundo  
para no oír que el ruiseñor

28

soirée anglaise encore mieux  
et jeux de mots  
pour ne pas entendre que le rossignol répète *sang sang*  
d'autant plus si des lunes de jardin  
et juillet grave et dense  
de la rumeur des galeries  
soirée anglaise encore mieux  
où le maître du monde  
pour ne pas entendre que le rossignol

Le poème inscrit dans le texte le cri de l'oiseau, ramené à un signifiant identifiable (« *sangre* ») condensant l'histoire de Philomèle, tout en mettant en évidence que ce cri doit être rendu inaudible : l'unique mention du chant, au vers 3, est enchâssée dans une subordonnée conjonctive de but négative. La répétition de ce vers est tronquée dans le vers final du poème, taisant justement le chant de l'oiseau. Le rossignol, associé à Philomèle, est une figure féminine qui, dans l'économie du poème, s'oppose au « maître du monde » innommé dont les actes exécutés « pour ne pas entendre que le rossignol répète » sont également éludés dans la seconde partie du poème. Rappelons ici que nous retrouvons une autre occurrence du mot *dueño* dans l'œuvre thénonienne, dans le fragment n° 23 des traductions rilkéennes [T1, p. 245], qui est la traduction du poème « Destin de femme » relatant l'existence d'une femme réduite au rang

<sup>186</sup> Anne Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, « Introduction », *op. cit.*, p. 30.

d'objet, enfermée dans une vitrine. Le « destin », présenté comme le responsable de l'effondrement identitaire de cette femme, est comparé au « *dueño* » [« propriétaire »] du verre devenu fétiche parce que le roi y a posé les lèvres, et qu'il s'agit de conserver à l'écart. Par ailleurs, un second élément rattache l'interprétation thénonienne du rossignol au domaine du féminin : il s'agit du sang. Dans la perspective du mythe ovidien, ce terme peut renvoyer à deux événements : soit le viol et la mutilation subis par Philomèle, dont l'auteur est Térée, le mari de sa sœur Procné ; soit la vengeance orchestrée par les deux sœurs, qui donnent à manger à l'époux criminel son fils assassiné. Cependant, mis en réseau avec d'autres occurrences des recueils, le cri « *sang sang* » peut être lu comme une référence au sang menstruel. Dans *Ova Completa*, nous en avons au moins deux références : la première dans « La Dissection » [« La Disección », T1, p. 143], où il est dit de cet « élément ou chose » [« este elemento o cosa »] que regarde le scientifique avec tant de curiosité (et partant, le lecteur, auquel est donné ce regard en partage) qu'il « a saigné » [« ha sangrado », v. 13]. Dans le poème « Entracte » [« Entreacto », T1, p. 174-175], le cœur du sujet poétique livré à lui-même saigne « dans des culottes à moitié rouges »<sup>187</sup>. Ici exhibé comme manifestation d'une blessure psychique, le sang, substance ambivalente, est présenté ailleurs comme symbole de la puissance vitale, par exemple dans « Tango » [« Tango », T1, p. 28], où la danse est définie comme le « Trac du sang halluciné » [« Trac de la sangre / alucinada », v. 1-2], le sang étant l'élément qui donne au corps la force de se mouvoir.

Ainsi, ce n'est pas tant le rossignol qu'il s'agit de faire taire, mais plutôt de continuer à ignorer la réelle nature de son cri : Thénon réécrit le mythe, comme d'autres avant elle, « d'un point de vue féminin, mettant en évidence que la place marginale occupée par la femme artiste dans la culture est à l'origine due à un rapt de la parole »<sup>188</sup>, remotivant le rossignol devenu un tel lieu commun qu'il efface le nom propre (Philomèle) où le *topos* trouve son origine. Le rossignol est ainsi soumis à une double lecture, mis à distance comme motif traditionnel du lyrique, mais reconvoqué comme motif féminin, voire féministe. Il n'est cependant pas le seul volatile présent dans l'œuvre : dans le poème précédent, le n° 27 [T1, p. 121], intitulé « meurtre de l'esprit saint » [« asesinato del espíritu santo »], une « poule sacrée » [« gallina sacra »], « stupide coalition de plumes » [« estúpida coalición de plumas »], est abattue d'un coup de mitraillette. La référence intertextuelle se focalise autour de l'oiseau, ici traité de manière burlesque ; en effet, le symbole traditionnel de l'Esprit Saint est la colombe, suivant en cela

<sup>187</sup> « en bombachas semirojas / sangra su corazón », T1, p. 174, v. 15-16.

<sup>188</sup> Anne Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, « Questions de genre », *op. cit.*, p. 167.

l'évangile selon saint Luc au moment du baptême du Christ : « [...] et le Saint Esprit descendit sur lui sous une forme corporelle, comme une colombe » (Luc 3.22). L'inscription du cri d'agonie ridicule de la poule désacralise encore davantage cette représentation : d'autant plus que l'épisode biblique le plus connu mobilisant l'Esprit Saint est celui de la Pentecôte, pendant lequel les apôtres reçoivent le don des langues pour partager la religion du Christ. Dans le poème thénonien, la fusillade précède toute intervention glorieuse de la poule ; l'onomatopée finale rend impossible l'espoir d'une transmission posthume de sa parole, quand le fort contraste établi avec le ton grandiloquent de la première parenthèse accentue encore le caractère déceptif de la chute.

Nous trouvons un autre animal de basse-cour à l'autre extrémité de l'œuvre, à la fin de « Instantané de minuit » [« Instantáneo de medianoche », T1, p. 36], l'un des derniers poèmes d'*Âge sans trêve* : il s'agit du coq. Il apparaît à la fin du poème comme avatar de la voix poétique : le verbe au présent de l'indicatif « Je chante » [« Canto »] revient à deux reprises, en mot-vers (v. 1 et 13), sans que soit précisés le contenu ou la nature du chant. Du chant du coq, nulle mention, si ce n'est à travers une périphrase, puisque l'animal est décrit comme « l'eunuque sacré pressentant / les lointaines aurores »<sup>189</sup>. Enfin, pour compléter le portrait de famille, un petit poème daté de janvier 1955, publié dans les inédits s'attache à la figure du poussin [« Pollo », T2, p. 18] : dans ce poème, le sujet poétique tient dans le « creux de sa main » [« el hueco de [su] mano »] une « aurore de plumes ensoleillées » [« madrugada de plumas amarillas »], vulnérable et effrayée, dont il ne sait que faire tout en étant conscient de la responsabilité qui le lie à cet être vivant, infiniment précieux du fait de sa vie même. C'est en exhibant une vulnérabilité exacerbée que ces différents volatiles se présentent comme projections symboliques du poète : même le coq est châtré. Cependant, rappelons que le « creux de la main » est justement le lieu privilégié que Thénon réservera plus tard à la liberté, dans la lettre à Reinata Treitel du 1<sup>er</sup> décembre 1983<sup>190</sup> : est maintenue une lecture ambivalente de ces figures de basse-cour.

Si Thénon, tributaire en cela des poétiques de la modernité, assume un parti-pris de plus en plus anti-mélodique, le lyrisme compris comme inscription d'une parole dans le poème, à travers la singularisation d'une voix, n'est pas effacé. Certes, la voix ne manifeste plus directement le « moi » (comment le pourrait-elle, au vu de l'insécurité dans la langue que nous avons précédemment étudiée ?), et ne peut plus, pour cette raison, assurer la relation du sujet

<sup>189</sup> « [...] del eunuco sagrado que anticipa / las madrugadas ajenas », T1, p. 36.

<sup>190</sup> La lettre est citée à la page 63 de ce travail.

lyrique avec la collectivité des hommes<sup>191</sup>. La voix poétique entend sa parole entravée, tout en reconnaissant l'importance fondamentale de l'émergence de cette voix propre comme manifeste de liberté. Dans les recueils de la seconde période poétique, la condition pour restaurer la communicabilité, sans renoncer à la parole lyrique, se présente alors comme mise en œuvre progressive d'un lyrisme dialogique : le poème se fait accueillant aux voix exogènes.

### *Le projet d'un lyrisme choral*

Il n'y a pas de renonciation à la voix, entendue comme trait fondamental de l'expression lyrique. Le contraste entre les deux recueils de la seconde période poétique, *distances* et *Ova Completa*, prouve que la tentation soustractive et elliptique n'est qu'une des positions adoptées par Thénon dans cette crise de l'incommunicabilité de sa parole, péril de la posture lyrique malgré son apparent solipsisme. Ne pas se détourner du lyrisme est en soi une position éthique : il ne s'agit pas seulement pour le poète de mettre la société à l'écart en valorisant la pure expression d'un sujet individuel, échappant par là à l'aliénation que lui impose la société (espoir illusoire, quoi qu'il arrive, l'égoïsme étant lui-même un produit social), suivant l'analyse sociologique qu'Adorno donne de la poésie lyrique dans le « Discours sur la poésie lyrique et la société »<sup>192</sup>. En effet, la parole lyrique que Susana Thénon s'efforce de mettre en place, de façon très contrastée, dans les deux derniers recueils publiés, est informée par la façon dont la poétesse s'est éprouvée à l'Autre dans les traductions rilkéennes : Paola Cortés Rocca note que, dans *distances*, « la voix poétique explore et construit un "je" qui inscrit en lui-même l'altérité et le devenir »<sup>193</sup>, posture qui correspond absolument à l'expérience que Thénon a de la traduction, pénétrant la voix de l'autre pour l'insuffler différemment. La voix du sujet lyrique peut devenir la voix du collectif, sans que les individualités s'y trouvent indifférenciées. La voix poétique ayant effectué un détour par l'Autre, puis étant revenue à soi dans l'exercice du traduire, devient hospitalière ; la traduction est la condition et le pré-texte d'une parole lyrique consciemment et explicitement dialogique, c'est-à-dire accueillante aux spécificités et aux intonations de la voix de l'autre, pour « revenir à elle-même enrichie et produire de nouveaux mouvements de va-et-vient dans le temps et l'espace, entre son intériorité et son extériorité »<sup>194</sup>,

<sup>191</sup> Anne Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, « Introduction », *op. cit.*, p. 29.

<sup>192</sup> Commenté par Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, « Lyrisme et subjectivité », *op. cit.*, p. 224-226.

<sup>193</sup> « La voz poética explora y construye un Yo que inscribe en sí la alteridad y el devenir », dans Paola Cortés Rocca, « Rueda de mujeres. Acerca de Susana Thénon », *Cuadernos LÍRICO* [en ligne], mis en ligne le 01/09/2013, consulté le 20/11/2019.

URL : <http://journals.openedition.org/lirico/1125>

<sup>194</sup> « [...] para volver a sí enriquecido, y producir nuevos movimientos de vaivén en el tiempo y en el espacio con

entre soi et le monde. Dans la situation qui est celle de Thénon, poétesse cherchant à échapper à la dictature de l'auditeur interne, patriarcal, incarnant l'autorité dans le domaine du langage et des valeurs<sup>195</sup>, l'exhibition de la pratique dialogique présente un avantage : l'armature polyphonique du discours permettrait la cohabitation de voix contrastées, voire contraires, sans création hybride d'un moyen terme qui aplanirait les singularités. C'est pour cela que nous entendons dans la seconde période poétique un chœur de voix, chacune interprétant sa propre ligne mélodique. Le rapport entre ces voix n'en est pas pour autant simplement harmonieux ou complémentaire ; il peut se révéler conflictuel et dissonant.

C'est particulièrement visible dans *Ova Completa*, où des paroles hétérogènes se partagent l'espace du poème. Si elles ne peuvent pas toujours communiquer entre elles, « où est la sortie ? » [« ¿dónde está la salida? », T1, p. 184-185] étant l'exemple paradigmatique de cette incommunicabilité, elles assurent par leur pluralité la continuité avec la communauté en désamorçant la crainte d'un impérialisme vocal. La seule voix de qui sait chanter ne prime pas sur les autres : l'inscription dans le recueil d'une *murga*, chanson grotesque de carnaval, prouve que toute voix acquiert un droit de cité poétique, renonçant à l'intonation au profit de la « dé-tonation »<sup>196</sup>, entendue comme unité pulvérisée. Le(s) sujet(s) poétique(s) se redéfinissent à chaque nouveau poème dans l'émission d'un souffle singulier : *Ova Completa* est le lieu privilégié d'une forte théâtralisation de la parole, au point même d'interroger la nature poétique du dire. Certains poèmes sont intégralement dialogués, selon une disposition typographique relevant bien plus du dialogue de roman-feuilleton que du poème : c'est le cas de « Mohammed Kafka Librero » [« Mohammed Kafka Librero », T1, p.178], ou d'un poème légèrement postérieur à la publication du recueil, et publié parmi les inédits, « Quelqu'un t'arrête, il te connaît mais n'arrive pas à se rappeler ton nom » [« Te detiene alguien que te conoce pero no puede recordar tu nombre », T2, p. 103]. Un autre poème inédit écrit également en 1985, « Des ténèbres à la lumière », [« De las tinieblas a la luz », T2, p. 105], présente les caractéristiques typographiques du dialogue de théâtre : les noms des locuteurs sont exhibés sur la page, accompagnés de didascalies entre parenthèses. La note préliminaire indique qu'il s'agit d'un « poème didactique » [« poema didáctico »], mais les noms des personnages, réduits à leurs statuts (il y a les chœurs A, B et C ainsi que le « protagoniste ») ainsi que les indications de jeu

---

su interior y su exterior », dans Ana María, « El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtin », *op. cit.*, p. 151.

<sup>195</sup> Susana Reisz de Rivarola, *Voces sexuadas*, « La salida "minoritaria" y colectivista », *op. cit.*, p. 34.

<sup>196</sup> Juanita Cifuentes-Louault, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, « Une poétique du chaos », *op. cit.*, p. 411.

visant à marquer et contraster fortement leurs émotions, sont autant de références à la tragédie antique.

Nous observons par ailleurs une multiplication des énonciateurs, qui prennent des visages aussi variés que celui du scientifique de « La Dissection », de Petrona Smith-Jones dans « L'Anthologie », des chanteurs de « Point Phonal » et de « *si tu dormais à Ramos Mejía* »... ce qui importe, compte tenu d'une telle instabilité référentielle du « je » déictique, c'est la singularisation des figures, l'adéquation entre un certain phrasé et un personnage donné. Cependant, ce phrasé se révèle décousu, et irrégulier. Les vers ne sont plus marqueurs de poéticité, mais justifient une cadence syncopée du discours. Ce procédé est soutenu par un certain nombre d'outils qui favorisent les embardees énonciatives : d'une part, nous observons de nombreux phénomènes d'homophonie, de jeux de mots ou calembours, révélant que les signifiants s'attirent l'un l'autre, comme entraînés par le poids de leur sonorité. Les exemples les plus marquants se trouvent sans doute dans « Poème avec traduction simultanée espagnol-espagnol » [« Poema con traducción simultánea español- español », T1, p. 152-153], dont certains ont été étudiés en première partie ; d'autre part, les reprises lexicales et les très nombreuses énumérations, par exemple dans « Au fil des ans (bichon te ipsum) » [« Según pasan los años (gozque te ipsum) », T1, p. 148-149] ou « Kikirikyrie » [« Kikirikyrie », T1, p. 181], dont le titre signale déjà le bégaiement généralisé en même temps qu'il mêle phoniquement le chant religieux (le Kyrie) et celui du coq, révélant grotesquement le parti-pris de disharmonie. En l'absence de ponctuation, il faut se fier au souffle et au phrasé constitués par la disposition des mots sur la page, phrasé qui « accomplit une identité »<sup>197</sup> : c'est le phrasé qui permet de singulariser fortement les énonciations de deux poèmes aussi différents que « Les Confins du trésor » [« Los Fondos del tesoro », T1, p. 159], où le pesant trésor s'adresse solennellement à ceux qui le recherchent, et l'invective méprisante de « vous sentez une odeur méphitique » [« mefítico oís vosotros », T1, p. 145].

De *distances* à *Ova Completa*, une trajectoire poétique se dessine qui irait du vide vers le trop-plein, de la mise en évidence d'une maîtrise formelle absolue vers le spectacle assumé du chaos. Cet itinéraire chaotique se préparait, en sourdine, dès les premiers recueils. Dans *Habitante du néant*, le sujet poétique se montrait conscient que la quête d'unité, matérialisée par la solitude dans l'errance, était incompatible avec l'abandon à la désorganisation : « Ils vont, seuls. / Une immense fatigue ne soutient pas, / et n'invite pas au chaos, préparé comme une

---

<sup>197</sup> Arnaud Bernadet, *La Phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, « Avant-propos », Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », n° 21, 2019, p. 7.

fête »<sup>198</sup>. Le recueil *distances* est déjà une chambre d'écho de la désorganisation du dire ainsi que d'un refus d'opposer la parole poétique et la parole du commun, où chacun aurait très littéralement son mot à dire. Ainsi, dès le poème n° 3 [T1, p. 106, v. 1-2 et 6-7], nous pouvons lire :

3.  
ahora se abate la locura del poema  
sobre la calle en ruinas donde fuimos  
[...]  
y en las ollas comunes  
murmure el pan su tétano sus ángeles

3.  
à présent la folie du poème s'abat  
sur la rue en ruines où nous avons été  
[...]  
et dans les marmites partagées du commun  
le pain chuchote son tétanos ses anges gardiens

Le pouvoir explosif et destructeur du poème est thématé dans les deux premiers vers. Les deux derniers, eux, mettent l'accent sur la requalification poétique d'éléments du quotidien. Est fait le pari d'un bâtir inédit et inouï qui prendrait pour fondations les structures passées, mais réduites à l'état de ruines, travaillées par la « folie » vue comme nouveau trait fondamental du poétique. Le syntagme final, qui juxtapose deux groupes nominaux aux référents très contrastés (le tétanos et les anges), apparaît comme le mot d'ordre de cette nouvelle poésie lyrique, mêlant les évanescents anges rilkéens aux peaux nécrosées du commun des mortels ; l'incertitude syntaxique qui prévaut dans les petits poèmes de *distances* nous invite à lire dans cet ultime syntagme le complément d'objet direct du verbe « murmure » : il s'agirait donc du contenu du discours du pain, aliment de base par excellence, objet du quotidien auquel est donné la parole. Plus loin dans le recueil, le poème n° 31 [T1, p. 124] a pour titre « avortement de poème dans une administration publique » [« aborto de poema en oficina pública »] : il exhibe au cœur de la cité ce qui devrait demeurer caché, le titre même soulignant le caractère littéralement obscène de l'épisode. Le langage est soudain dépossédé de la plupart de ses fonctions, échouant à restituer un dialogue déceptif entre deux interlocuteurs, court-circuité par les bribes de signifiants désarticulés et explicitement exogènes. Ce poème n'est pas un art poétique, car il ne rend pas compte d'un idéal auquel le poète voudrait parvenir dans le langage, mais il a bien toutes les caractéristiques d'une purge, ou, en termes informatiques, d'une réinitialisation : après cela, nul autre choix que de recommencer à zéro, et le poème n° 32 s'intitule de manière révélatrice « naissance II » [« nacimiento II », T1, p. 125].

L'idée, issue du Romantisme et traitée par ses détracteurs comme une illusion, d'une parfaite transparence à soi dans la parole lyrique, qui nous rendrait également transparents à la communauté des hommes, est ici encore remise en question. En ce sens, Thénon se place encore dans la continuité des avant-gardes, interrogeant « la fonction signifiante du mot, la primauté

<sup>198</sup> « Van solos. / Un gran cansancio no ayuda, / no invita al caos, preparado como una fiesta », « Caos », T1, p. 61.

du sens et l'unité du sujet »<sup>199</sup>. Le moi est foncièrement irréductible à un nom : le sujet poétique du poème « Quoi » [« Qué », T2, p. 148], faute de figurer dans le dictionnaire, ne sait pas quoi répondre à ceux qui lui demande « mais qu'es-tu donc ? » [« ¿y qué sos vos? »]. Mais il ne s'agit pas de diffracter le sujet innommable en une série de figures qui le représenteraient écrivant, exprimant authentiquement des émotions dans le souffle de l'élan lyrique ; il ne s'agit pas non plus pour le sujet lyrique de s'ériger porte-parole des inaudibles, mais d'ouvrir le lieu de la page à la polyphonie. Le « déphrasé »<sup>200</sup>, compris comme négation de la phrase en tant qu'unité de langue imposée et sa réappropriation par le sujet, ne favorise pas ici le récitatif continu d'un sujet unique, souterrainement présent malgré la multiplicité de ses masques, mais plutôt un dialogisme joyeusement exhibé : de multiples sujets rythmiques<sup>201</sup> se partagent l'espace du recueil, accueillis au sein de la voix poétique thénonienne qui présente progressivement la page comme un théâtre. Nous parvenons, dans l'expérience d'un éros créatif résolument décentré et pluriel<sup>202</sup>, à la jouissance du désordre.

---

<sup>199</sup> Anne Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, « La modernité contre le rossignol », *op. cit.*, p. 186.

<sup>200</sup> Arnaud Bernadet, *La Phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, « Á coups rythmés. Le déphrasé de Tristan Corbière », *op. cit.*, p. 141-190.

<sup>201</sup> Henri Meschonnic, « Le sujet comme récitatif ou le continu du langage », in Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), *Modernités, 8. Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, PUB, 1996, p. 13- 18.

<sup>202</sup> Richard Stamelman, « Le fauve parfum du plaisir. Poésie et éros chez Joyce Mansour », in Georgiana Colvile et Katharine Conley, *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, *op. cit.* p. 201-221.

### 3. Rien n'aura eu lieu que la voix

Dans les *Sonnets à Orphée*, Rilke rêve d'un poète qui serait tout entier devenu voix, le chant ayant le pouvoir, célébré dès le premier poème du cycle, de faire « naître alors des temples dans l'ouïe »<sup>203</sup>. Le souffle est lié chez le poète néoromantique au « monde aérien », puisque les arbres, s'ils peuvent être célébrés par la voix poétique, « sont depuis longtemps trop lourds à porter »<sup>204</sup>. L'humain ne peut prétendre atteindre l'idéal aérien, incarné dans les figures d'oiseaux et d'anges, qu'à travers son art. La situation du sujet poétique rilkéen est éminemment paradoxale, puisqu'il refuse de se soumettre au temps historique et politique. Contemplant le monde et érigeant chaque objet au rang de « chose d'art », il transforme la temporalité en espace poétique intérieur<sup>205</sup>. Or, nous avons vu au long de ce travail que l'itinéraire artistique de Susana Thénon suivait une trajectoire inverse : le sujet poétique thénonien cherche à s'approprier une langue située géographiquement et politiquement, le castillan de plus en plus marqué par les traits spécifiques de la forme parlée en Argentine, et surtout à Buenos Aires. L'orientation du souffle poétique s'inverse progressivement : il n'est plus tourné vers le ciel, mais vers la terre, prenant acte de sa fugacité, loin du chant orphique immémorial. La voix poétique thénonienne s'attache à établir son historicité, son être-ici, de façon scripturale mais également vocale.

#### *À peine entendue et déjà perdue*

Disons-le tout d'emblée : de la voix de Thénon, il ne reste que peu de traces, et nous n'avons à notre disposition que les lectures des poèmes n° 8, 9 et 10 de *distances* diffusées dans le documentaire consacré à Susana Thénon sur la chaîne du service public argentin Canal Encuentro<sup>206</sup>. Brusquement enthousiasmée par la trouvaille que représentait l'écoute de cette voix, la conscience aigüe de l'absence et l'impossibilité de trouver d'autres enregistrements n'en a été que plus rude : ce fut une troublante superposition de deux temporalités, le don (la découverte de cette voix) coïncidant avec une réitération de la perte, provoquant un sentiment de dépossession. Nous savons que Thénon accordait beaucoup d'importance aux lectures de ses poèmes, les envisageant comme de véritables performances. Dans une lettre adressée à Ana María Barrenechea et datée du 28 avril 1984, la poétesse réfléchit au corpus établi pour une

<sup>203</sup> Rainer Maria Rilke et Gérald Stieg (éd.), *Œuvres poétiques et théâtrales, Sonnets à Orphée*, « I », traduction par Maurice Regnaut, *op. cit.*, p. 586.

<sup>204</sup> *Ibid.*, « IV », p. 587.

<sup>205</sup> *Ibid.*, « introduction », p. XXIII-XXIV.

<sup>206</sup> Natalia La Porta et Pablo Gerson, *Biografías de literatura: Susana Thénon* [documentaire], Buenos Aires, Estudiox [en ligne], diffusé le 11/07/2017, consulté le 28/04/2020.  
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=i3IxWkNjENc>

lecture, et ajoute : « il faudra que je répète beaucoup la lecture, ça me plairait que, à partir de la voix initiale, le ton (les tons) se fasse(nt) de plus en plus "déconcertant(s)", jusqu'au final complètement fou »<sup>207</sup>. Nous nous confrontons donc à une perte irrémédiable : le moment de la diction, l'événement du dire qui actualise le fait poétique est effacé pour nous. Les poèmes, dans cette perspective, apparaissent comme autant de ruines exhibées au regard, les traces épargnées par la destruction, qui signalent l'absence de la voix, et du sujet s'incarnant dans cette voix. La poésie de Thénon n'aurait-elle de véritable existence que déclamée ?

Le texte ne peut produire qu'un illusoire effet de sujet, porteur d'une double nostalgie, la nostalgie de l'exclamation et celle du caractère performatif d'une « énonciation idéale où *dire, faire et être* [seraient] indissociables », à l'inverse du langage écrit, dont l'une des caractéristiques essentielles est sa vocation différée<sup>208</sup>. La conscience de la perte d'oralité semble donc consubstantielle de la pensée du lyrisme : la voix, en effet, est une « empreinte physique ». L'entendre, c'est comprendre, quel que soit le contenu de l'énoncé, que le locuteur dit « je suis ici » (c'est un marqueur d'inscription spatiale), mais également « c'est moi » : la voix aurait une valeur de signature, marque d'une identité<sup>209</sup>. Les recueils de Thénon sont d'ailleurs scandés par des poèmes qui placent en leur centre l'acte de parole. Le sujet poétique n'est pas toujours dépositaire d'un pouvoir performatif, mais lui est concédé la capacité de désigner et d'assumer l'assertivité de son discours. Ainsi, dans le poème « Cercle » [« Círculo », T1, p. 51], issu du recueil *Habitante du néant*, le verbe « dire » conjugué à la première personne du singulier, « Je dis » [« Digo », v. 1 ; 7 ; 11 et 17], revient à quatre reprises, c'est-à-dire au début de chacune des phrases qui composent ce poème. Le poème est saturé de verbes au présent de l'indicatif qui créent l'illusion d'une simultanéité entre ce qui est dit, et ce qui paraît provoqué par les puissantes assertions de la voix poétique, à tel point que la dernière phrase, qui clôt le poème sur un verbe au futur simple, acquiert la dimension d'une prophétie. Cette phrase est d'ailleurs isolée du reste du poème, formant visuellement une strophe :

Digo que el círculo se estrecha cada vez más  
y todo lo que existe  
cabrá en un punto.

Je dis que le cercle se rétrécit de plus en plus  
et que tout ce qui existe  
tiendra en un seul point.

<sup>207</sup> « Tendré que ensayar muy bien la lectura, pues me interesa que, de una voz inicial se vaya "extrañando" el tono (los tonos) hasta el loco loco final », T2, p. 215.

<sup>208</sup> Philippe Hamon, « Sujet lyrique et ironie », in Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), *Modernités*, 8. *Le Sujet lyrique en question*, op. cit., p. 21.

<sup>209</sup> *Idem*.

Dans le poème d'ouverture du même recueil, « Le Bourreau » [« Verdugo », T1, p. 49, v. 15-18], les « mots » [« *palabras* »] à employer pour avoir un impact pragmatique sur le monde sont présentés comme un savoir, acquis ou inné, dans la troisième strophe :

Conozco las palabras  
a cuyo sonido

las puertas vuelan como plumas  
y el cielo es un cojín a los pies.

Je connais les mots

qui rien qu'à les entendre

font voler les portes comme des plumes

et le sol est un coussin à leurs pieds.

Il est bien spécifié que l'efficacité de ces mots est conditionnée par la possibilité de les faire entendre, c'est-à-dire par l'émission d'une voix physiquement inscrite dans l'espace du monde et pas seulement implicite dans le lieu scriptural du poème ; l'effet des paroles est décrit, mais il n'est pas actualisé : un tel poème implique et appelle une actualisation par la parole. Selon différentes modalités, le souhait de l'oralisation, entendue comme interprétation et performance du texte, est peut-être l'une des principales caractéristiques de la seconde période poétique, en lien avec le dialogisme choral traité précédemment. Il est frappant que Thénon elle-même utilise le mot de « partitions » [« *partituras* »] pour qualifier les poèmes de *distances*<sup>210</sup>. Qu'est-ce qu'une partition ? C'est une composition musicale transcrite selon un système d'écriture particulier, hermétique à ceux n'y étant pas initiés, et où chaque signe, chaque note, a un référent (un son) dans le monde sensible. Une partition révèle une musique en puissance, et cet aspect est particulièrement renforcé par le dispositif traditionnel du concert : les partitions sont ouvertes sur les pupitres et révélées aux seuls interprètes, qui se trouvent, eux, face au public. Ce dernier n'a donc aucun droit de regard sur ce qui est écrit, et doit se fier à l'interprétation. Le geste d'écoute n'est pas dénué d'abandon. Comparer les textes de *distances* à des partitions, c'est ainsi les considérer comme un matériau de travail, destiné à être intégré dans un dispositif qui laissera la place d'honneur au corps de l'interprète : ils ont été écrits pour être entendus, bien plus que pour être lus. De plus, dans une lettre à sa traductrice anglaise daté du 23 mai 1983, Thénon affirme que les agencements de lecture « peuvent être infinis », et qu'elle laisse ses lecteurs dans une « liberté totale »<sup>211</sup>. Cette liberté de lecture ne concerne pas seulement les poèmes, mais les segments constitutifs des textes : le poème n° 9 [T1, p. 109], par exemple, se présente sur deux colonnes approximatives, à l'exception des deux

<sup>210</sup> Lettre du 5/04/1984 à Ana María Barrenechea, T2, p. 214.

<sup>211</sup> « À mon avis, ce qui serait incroyablement intéressant, ce serait que tu proposes au lecteur un ordre de lecture alternatif (ils peuvent être infinis). J'aime cette idée car elle clarifierait ta théorie. Mon ordre de poème doit rester comme il est, mais la liberté est totale de suggérer un ou des ordre(s) alternatif(s) selon l'interprétation », [« Lo que me parece que sería sumamente interesante es que vos propusieras al lector otro posible orden de lectura (pueden ser infinitos). Esto sí que me gusta porque clarificaría su teoría. El orden de poemas mío debe quedar como está, pero hay libertad total de sugerir otro u otros órdenes según la interpretación »], T2, p. 219.

derniers vers en italique. Il est possible de privilégier la lecture par colonne plutôt qu'une lecture linéaire, en créant des liens différents dans l'un et l'autre cas. Les vers 7 et 8, par exemple, se présentent ainsi :

veníamos de atrás	verano	nous venions de l'arrière	l'été
ignorantes	sin compuerta	insouciantes	sans vanne

Une lecture par colonnes permet de modifier les rapports syntaxiques (qui demeurent néanmoins implicites) entre les différents syntagmes. Devant ce type de texte, la diction oblige à opérer un choix, de même, encore une fois, que la traduction : c'est même l'une des responsabilités éthiques distinguées par Umberto Eco, qui stipule que le traducteur doit faire un choix, et refuser de se cacher derrière des imprécisions, même si, dans un cas comme celui-ci, le choix affecte inexorablement le texte d'un surplus de clarté<sup>212</sup>, réclamé cependant par la composition même du recueil. Dans *Ova Completa*, c'est la théâtralité des situations qui dévalue la lecture silencieuse, comme nous avons pu l'étudier dans la partie précédente.

La question de la voix est une problématique relativement récente : liée à une démarche plus globale d'exploration de la sensibilité, elle trouverait sa source dans l'imaginaire du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>213</sup>. Dire cela, c'est établir une identité entre la voix et l'expression d'une individualité. La voix serait le continuum qui ferait vibrer le texte, le texte étant considéré ici comme un instrument inemployé, en attente d'interprète. Il est notable qu'une telle interprétation mobilise le même lexique que la pensée de la traduction comme interprétation musicale, et le texte original comme partition. Le souffle de l'interprète est une continuité insufflée au texte, venant doubler le rythme qui sous-tend le sens du texte : il est ce qui fait jaillir la « pensée poétique » du texte mis en voix ou traduit, car « c'est cela qui fait la modernité d'une pensée, même pensée il y a très longtemps. Car elle continue d'agir. D'être active au présent »<sup>214</sup>. L'émission de la voix, par sa fugacité, est même un pur présent qui, comme l'expérience de lecture, remet en jeu à chaque seconde la découverte de l'œuvre de Thénon, brisant la linéarité illusoire de la mémoire que nous avons des œuvres : notre mémoire collective et personnelle est en vérité constituée de pleins et de creux. Chez Meschonnic, le principe rythmique est associé à un sujet singulier (il est même ce qui fonde son unité) ; chez Thénon, ce principe doit être compris

<sup>212</sup> Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, « Pertes et compensations », *op. cit.*, p. 130-131.

<sup>213</sup> Claude Jamain, *Idée de la voix. Etudes sur le lyrisme occidental*, « L'imaginaire de la voix », Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 11-20.

<sup>214</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, « En commençant par les principes », Lagrasse, France, Verdier, 1999, p. 30.

comme émission d'un chœur tirant sa puissance de l'énonciation collective qui transcende le discontinu de la langue, qui coupe et isole les individus les uns des autres.

Si nous avons choisi d'ouvrir cette dernière partie de notre travail par une contrefaçon de la célèbre formule mallarméenne « Rien n'aura eu que le lieu excepté peut-être une constellation » issue de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, formule reconstituée impliquant déjà des choix de lecture, c'est pour deux raisons. Premièrement, le geste poétique mallarméen est tout entier informé par cette problématique de la diction, et de l'existence du texte dans et par la voix, à tel point que ce poème expérimental doit être l'un des modèles mobilisés par Thénon pour *distances* : « Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition »<sup>215</sup>, note Mallarmé en préambule à la première édition du texte. Suivent des précisions concernant l'intonation et la nuance, qui doivent respecter la taille et la typographie des caractères, signalant la fonction accessoire ou essentielle des syntagmes. En second lieu, la structure temporelle de cet énoncé « Rien n'aura eu lieu que... » nous semblait représentative de l'itinéraire poétique de Thénon ainsi que de l'actualisation de cette poésie, qu'elle prenne la forme d'une mise en voix ou de traductions. Jérôme Thélot voit dans le futur antérieur le temps de la modernité, modernité qui s'actualise dans l'invention de la photographie, « ce temps qui fait que l'homme photographiant attend de sa prise de vue qu'elle lui livre bientôt son propre présent comme un passé ; ce temps où, par conséquent, le présent est tenu à distance de lui-même, où il est toujours déjà pris (comme on prend une photo) dans une représentation, et déjà projeté comme prévision d'une vue rétrospective ; ce temps qui dissout le présent dans l'anticipation d'un souvenir »<sup>216</sup>. Si cette analyse correspond parfaitement à notre expérience auditive, celle de la découverte de la voix de Thénon, dont nous ne pourrions plus qu'écouter les mêmes fragments enregistrés sur des supports mécaniques, elle ne rend pas justice à la prise de parole des lectrices de Susana Thénon, et à la ré-énonciation toujours différenciée que promet l'oralité en puissance de sa poésie. La structure du futur antérieur permet de poser la voix comme rescapée du désastre, et de dépasser l'exigence du spectaculaire, du sujet soumis au regard, au profit d'une organicité accrue, celle du souffle : la voix est aussi instrument d'indépendance.

---

<sup>215</sup> Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, « Préface », Paris, La Nouvelle Revue Française, 1914, p. 1, [en ligne] consulté le 24/04/2020.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c/f24.image.texteImage>

<sup>216</sup> Jérôme Thélot, *Critique de la raison photographique*, « Présentation », *op. cit.*, p. 11-13.

### *Faire résonner la « womanité » : le podcast Viaje en Voz libre*

Dans la lettre de Thénon à Barrenechea citée plus haut, la poétesse évoque une lecture de ses poèmes faite par un certain Enrique, sur lequel nous n'avons pas d'informations, si ce n'est qu'il s'est révélé « merveilleux » [« *maravilloso* »] : « Par chance, Alberto Acosta a enregistré [Enrique], car il a fait une lecture personnelle, qui diffère par endroits de ma vision originale, et c'est exactement ce que j'espérais »<sup>217</sup>. Une telle remarque nous donne deux informations importantes : Susana Thénon était parfaitement disposée à entendre d'autres personnes s'approprier ses textes, et salue la liberté prise vis-à-vis de l'idée qu'elle se faisait du texte au moment de l'écriture. Elle admet donc que la voix augmente le texte, lui apporte une dimension supplémentaire, qui peut différer d'un individu à l'autre.

Traduire Susana Thénon nous a, de fait, instituée héritière d'une parole étrangère ; si nous admettons une similitude entre les deux attitudes vis-à-vis du texte original que sont la diction et traduction, la mise en voix des poèmes apparaissait complémentaire de la traduction en français. Nous avons donc choisi de faire appel à une amie, chanteuse et poétesse elle-même, Amélie Lefranc, pour mener à bien ce projet, qui prend la forme d'un podcast intitulé *Viaje en Voz libre*. La « voix libre » est à la fois le lieu du voyage, et le moyen (le véhicule, si l'on veut) qui permet la mise en mouvement. Le podcast prend la forme d'une mise en voix subjectivée qui révèle les orientations de notre lecture de l'œuvre : nous ne voulions pas reprendre des textes de manière linéaire, mais faire cohabiter des fragments du texte original avec des fragments de nos traductions française, selon différentes modalités, qui peuvent être l'écho, le canon, la superposition, la répétition... Nos deux voix y sont présentes : c'était pour nous la meilleure façon de multiplier les rapports organiques au texte, et d'éprouver la résonance des traductions françaises. Le travail de traduction et de critique se double d'une mise en évidence d'un parcours plus intime effectué à travers l'œuvre, puisque ce sont nos textes favoris qui y ont trouvé une place.

C'est également en tant que jeunes femmes et qu'amies de longue date que nous voulions nous saisir de ce texte, qui nous parlait d'expérience et de création féminine, et le tailler à la mesure de nos cordes vocales, tout comme Philippe Artières ressent le besoin de se mettre littéralement dans la peau de son ancêtre, religieux à Rome, en revêtant une soutane<sup>218</sup> : s'il le fait avant tout pour se rapprocher de l'autre, l'aïeul, ce Paul Gény mort assassiné, l'usage qu'il fait de ce vêtement tout au long de son expérience se révèle irrémédiablement singulière,

<sup>217</sup> « Por suerte Alberto Acosta grabó [a Enrique], porque hizo una lectura personal , y en ocasiones difiere de mi visión original, que es precisamente lo que yo deseaba », T2, p. 215.

<sup>218</sup> Philippe Artières, *Vie et mort de Paul Gény. Récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, 216 p.

sans que jamais le modèle original ne disparaisse de son esprit. Nous pouvions, d'après cet exemple, parvenir à une mise en voix-palimpseste : ce n'est pas un parchemin qui est ici gratté pour réécrire sur ce qui demeure encore lisible en transparence. La ré-énonciation des textes de Thénon est placée sous le signe du pur surplus : comme travail complémentaire des traductions françaises, ce projet vocal nous a semblé accompagner l'inscription de Thénon en réception française par une manifestation ne relevant pas de la seule traduction. En effet, s'il est facile de détourner le regard, il est en revanche plus difficile de se soustraire à l'interpellation. Rendre cette poésie sonore nous semblait combler une béance étonnante et révélatrice du dire thénonien. Dans cette poésie, pourtant si bruyante, surtout dans *Ova Completa*, tout entière chants, dialogues saturés et intermèdes musicaux, nous n'entendons ni le cri féminin qui est l'objet du premier poème, ni la réponse de l'artiste face au monologue réifiant de la critique Petrona Smith-Jones dans « L'Anthologie ». La voix dissidente, altératrice de l'ordre social patriarcal, est bâillonnée, littéralement recouverte sous un flot de mots qui prétendent la circonscrire. Nous voulions, en emplissant sa poésie de voix de femmes, nous glisser dans l'interstice de ce cri rendu muet, en prenant au sérieux l'affirmation selon laquelle la perte d'un lieu d'énonciation ainsi que l'incapacité à s'exprimer et à se rendre audible équivaut à une perte d'identité<sup>219</sup>. Pour qu'une prise de parole redevienne possible, l'inscription dans la cité doit se faire patiemment, en s'appuyant sur plusieurs relais. C'est pour cela que nous avons choisi de reprendre certains des textes les plus connus de Thénon : en premier lieu, le poème « pourquoi crie-t-elle, cette femme ? » [« ¿por qué grita esa mujer? », T1, p. 137], qui a déjà été interprété par plusieurs artistes et mis en musique<sup>220</sup>. Comme Thénon, traduisant le début de la Première Élégie rilkéenne, s'inscrivait dans une lignée de traducteurs souvent illustres et poètes eux-mêmes, sa propre version n'étant qu'un jalon dans la redécouverte constante du texte rilkéen en traduction, nous avons fait le choix de privilégier certains des extraits les plus connus pour favoriser l'inscription sonore de ce texte dans la cité, à côté de poème plus confidentiels.

Faisant cela, nous sommes nous-mêmes dialogisées : nous nous inscrivons dans une collectivité vocale babélique et féministe. La diction, partagée entre l'individualisation inévitable de la voix (chaque lecture propose du texte une actualisation possible) et la

---

<sup>219</sup> Janine Altounian, *L'Effacement des lieux. Autobiographie d'une analyste, héritière de survivants et traductrice de Freud*, « L'héritage traduit ne s'inscrit dans le culturel et le politique que par le travail de plusieurs générations », Paris, PUF, 2019.

<sup>220</sup> On peut regarder la version animée proposée par la chaîne de télévision Canal Encuentro,

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=4yDzpNjxUeI> ;

le même poème magistralement interprété par l'actrice argentine María Inés Aldaburu,

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=huDsT7N6f3U> ;

l'extrait de spectacle musical monté dans le cadre du projet Lucreci Pinto y la Banda de Vaca Profana,

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jKHrgaw9yTs>.

circulation d'un même poème de bouche à bouche, permet de renverser le paradigme axiologique sous lequel le sujet poétique plaçait la « *womanidad* » dans le poème « le struss » [« el struss », T1, p. 162], condamnée au « struss », au « stress » et au « strass », inéluctablement observée de l'extérieur selon différentes modalités, l'analyse pseudo-objective versant dans l'invective à la fin du poème : « ce n'est pas un drame / elle est ivre / ivre la truie » [« no hay drama / está borracha / borracha la puerca », v. 8-10]. Le terme même de *womanidad*, que nous avons choisi de traduire par « womanité », la construction suffixale étant identique dans les deux langues, est ambigu : en effet, l'emploi de l'anglais dans *Ova Completa* est révélateur d'une uniformisation de la langue et d'usages phagocytés par des formules allusives, qui n'ont de sens que parce qu'elles sont internationalisées. Pour autant, dans le contexte des combats féministes des années 1970 et 1980, un tel néologisme a l'efficacité d'un mot de ralliement. Construit sur le modèle du mot « *humanidad* », il désignerait un sous-groupe à l'intérieur de cet ensemble hétérogène, sous-groupe défini par des normes de genre pouvant être ressaisies et assumées différemment par les personnes y étant astreintes. Dans ce contexte, le choix de la ré-énonciation des poèmes de Susana Thénon se place sous le double prisme de la performance énonciative et de la traduction : pour Anne Emmanuelle Berger, le travail de traduction est radicalement hétérogène au jeu de citation impliqué par la performance, qui implique que tout est imitable et que la différence n'existe pas<sup>221</sup>, favorisant encore une fois le spectaculaire au détriment d'un certain érotisme de la traduction qui serait, selon une belle définition de Cornelia Möser, la transmission d'une langue à une autre, dont les « entités sont à la fois suffisamment proches et lointaines pour que la traduction soit à la fois possible et nécessaire »<sup>222</sup>. Pourtant, le caractère itératif de toute parole performative, qui tient son efficacité de l'identification des bribes de discours comme ayant déjà été citées, demeure lié à l'altérité, puisque la répétition est structurellement disponible à la rupture, à l'écart, en un mot à la « distance »<sup>223</sup> : tout comme Iris Scaccheri ne pourra jamais répéter deux fois exactement la même figure, chaque nouvelle interprète propose une nouvelle figuration des poèmes. Ainsi, la saisie du texte de Thénon ne « cite » pas simplement le texte, mais le soumet à un phrasé

---

<sup>221</sup> Anne Emmanuelle Berger, *Le Grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, « (D)rôles de reines : le théâtre du genre en Amérique », *op. cit.*, p. 116.

<sup>222</sup> Cornelia Möser, *Féminismes en traductions. Théories voyageuses et traductions culturelles*, « Introduction », *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>223</sup> Cette conception de la performativité linguistique est une relecture de la théorie des « actes de discours » [« *speech acts* »] de John L. Austin par Derrida, commentée par Anne Emmanuelle Berger, *Le Grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, « (D)rôles de reines : le théâtre du genre en Amérique », *op. cit.*, p. 47-55.

particulier, à un rythme singulier qui est l'essence de la voix envisagée dans sa réalité physique et sonore, et non comme émanation abstraite d'un texte.

Dans son ouvrage *L'Heure de Clarice Lispector*, Hélène Cixous raconte sa rencontre avec l'œuvre de l'autrice brésilienne comme une expérience de renaissance : l'expérience de traduction, par la proximité qu'elle impliqua avec les mots de cette femme étrangère et lointaine devenue sœur, soudain, l'insuffle littéralement. La traduction se présente à elle comme une scène au miroir inédite : c'est un dé-visagement qui démontre « l'altérabilité de tout visage », par lequel l'« altérabilité torrentielle » de leurs traits, les siens et ceux de Clarice, est présentée comme seule vérité<sup>224</sup>. La traductrice peut se reconnaître dans le visage (partant, dans la bouche et dans les mots) de celle qu'elle a choisi de lire et de traduire, puisque le pouvoir d'être plurielle lui a été donné en partage par l'assimilation à une même « womanité ». Le nom perd de son importance au profit de la seule capacité à se glisser dans les contours du pronom de première personne, comme l'on se glisse dans la peau d'un personnage. C'est ce qui conditionne la puissance d'un poème comme celui-ci, issu de *À propos de lieux étrangers*, et que nous avons intégré dans le texte de la mise en voix [T1, p. 83] :

Volverá esa mujer de muchos nombres,  
su mirada sin ojos.  
Ella gritaba ya en los corredores  
como un cardumen de violines rabiosos,  
ya se nutrían las cornejas  
de su hermosura  
cuando avanzaba yo  
por los puentes de mi madre  
desnuda y mínima  
para iniciar el gran error.

Reviendra cette femme aux multiples noms,  
son regard privé d'yeux.  
Elle criait déjà dans les couloirs  
comme un banc de violons en colère,  
déjà les corneilles se repaissaient  
de sa beauté  
alors que j'allais de l'avant, moi,  
traversant les ponts tendus par ma mère,  
nue et minuscule,  
pour initier la grande erreur.

Si le propos général du poème est de souligner la permanence de la damnation féminine, les femmes recevant à leur naissance le fardeau du péché originel, prises dans un cycle infini de souffrances du fait du remplacement inéluctable des mères par leurs filles, nous avons choisi de le lire comme partie d'un rituel amenant à une libération progressive et dialectique. Tout d'abord, en donnant une résonance particulière au pronom tonique « moi » [« yo »], exhibé en clôture du v. 7. Ensuite, en prenant acte que la diction de ce poème est un acte de doublure, par là même subversif, car ouvrant dans le texte des possibilités de resignification et de resémantisation : nous avons isolé le premier vers, que nous avons pris le parti de scander à différents endroits de la mise en voix, comme un appel à une solidarité renouvelée entre les femmes. Différents éléments familiers de l'univers de Susana Thénon, comme le cri, le

<sup>224</sup> Hélène Cixous, *L'Heure de Clarice Lispector ; précédé de Vivre l'orange*, texte anglais établi par Hélène Cixous à partir de la traduction de Ann Liddle et Sarah Cornell, Paris, Des Femmes, 1989, p. 53.

mouvement vers l'avant et la colère, sont resémantisés dans la performance orale en s'inscrivant dans l'appel à un combat collectif. Dans ce bras-le-corps avec « ce qui reste du corps dans le langage écrit »<sup>225</sup>, traductrices et lectrices se prêtent à une expérience commune : la conversion énonciative, même éphémère, même imparfaite ou instable, qui advient dans la singularisation de la voix.

Les ré-énonciations tout comme les traductions permettent d'actualiser différentes connotations des signes et symboles choisis par Thénon, en soulignant leur polyvalence, puisque ce ne sont pas toujours les mêmes qui seront privilégiées par l'une ou l'autre lecture. Dans cette perspective, nous nous plaçons vis-à-vis de l'œuvre dans une position de continuation éthique, en prolongeant le geste de transposition et la mise en évidence d'une traductibilité par Thénon. Diction et traduction apparaissent comme des moyens de surmonter la quête mélancolique du sujet poétique.

---

<sup>225</sup> Henri Meschonnic, « Le sujet comme récitatif ou le continu du langage », in Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), *Modernités*, 8. *Le Sujet lyrique en question*, op. cit., p. 16.



## Conclusion

« Parfois il faut aller très loin.  
Parfois la bonne distance est dans l'extrême éloignement.  
Parfois c'est dans l'extrême proximité qu'elle respire. »  
Hélène Cixous, *L'Heure de Clarisse Lispector*

En envisageant la traduction dans une perspective « respiratoire », nous prenons au pied de la lettre les propositions de Benjamin promouvant dans « La tâche du traducteur » une pratique de la traduction vivante, évolutive et confiante en l'altérabilité des langues. Nous voulions avec ce travail questionner la possibilité d'une écoute de la poésie de Thénon dans l'espace francophone, et un tel objectif imposait de faire entendre ses mots dans la langue qui la rendrait audible et présente aux yeux du public. Ce mémoire est également l'histoire d'une rencontre avec un de ces « jeunes chants aussi désintéressés, riches et ouverts, aussi vastes et peu défendus qu'aux temps hymniques »<sup>226</sup> qu'appelait de ses vœux Hélène Cixous. Un chant hymnique venu du passé, que la traduction permet d'amplifier en déployant son espace de transmission du fait du transport linguistique ; puisqu'elle est différée, elle permet également de court-circuiter le court du temps : l'œuvre du passé devient *actuelle* en français. Les mots que nous employons aujourd'hui dans l'exercice du traduire se trouvent taillés à la mesure d'une œuvre qui n'est déjà plus de notre siècle.

Notre rencontre avec Thénon, dans les actes du colloque *La Femme s'entête*, aurait pu se faire sous le signe de la plus parfaite indifférence ; nous ne l'y cherchions pas. C'est pour rendre justice à la grande surprise que représenta cette découverte que nous avons voulu confronter au cours de ce travail nos deux itinéraires, écriture, traduction et vocalisation se mêlant de façon parfois étonnante. La poétesse est une voix saillante parmi les inaudibles, du fait de sa capacité à faire jaillir les mots et à rendre compte au sein des structures poétiques des formes de son aliénation. Que reste-t-il quand cette voix même se trouve étouffée, essoufflée ? La traduction permet de déjouer les mécanismes de la perte, puisque dans l'intimité qui s'instaure entre la poétesse traduite et sa traductrice se développe un désir très fort de *servir* le texte. Cette inféodation choisie permet d'instaurer du texte à la traduction un réseau de circulations réciproques, dont le va-et-vient permis par la lecture d'une édition bilingue est sans doute la manifestation la plus accessible et la plus évidente.

---

<sup>226</sup> Hélène Cixous, *L'Heure de Clarice Lispector ; précédé de Vivre l'orange*, op. cit., p. 13.

Nous avons pensé ce travail comme un voyage dans les textes de Thénon, dispositif qui permettait de refléter l'expérience critique et traductive vécue tout au long de l'année, mais également la lutte ressentie à la lecture des poèmes vis-à-vis de la matière textuelle dont ils étaient constitués et que le sujet poétique ne pouvait pas incarner sereinement. Cette insécurité, nous l'avons vu, est l'occasion de déployer les ressources de la langue afin d'émettre des propositions : de « demeure introuvable » et impossible, la langue peut devenir une demeure propre, librement choisie au terme de l'itinéraire poétique. Envisager cette trajectoire poétique comme une « aventure » revenait pour nous à revaloriser la tentation de l'errance et de l'en-allée, perceptible dans les premiers recueils, mais bien vite déclinée selon des modalités plus combatives. Le geste même de poésie interdit d'envisager l'errance du sujet poétique sous le seul prisme de la passivité. À l'image de la confrontation établie par Thénon avec le castillan dans la création poétique, nous avons souhaité établir vis-à-vis du texte original et de notre propre langue un rapport actif, en considérant qu'habiter sa langue ne pouvait se faire qu'en faisant corps avec elle et en évoluant en son sein : déployer le texte de Thénon en traduction française impliquait de déployer notre propre rapport au français.

Dans la conclusion de sa thèse consacrée à la poétique de Susana Thénon, Juanita Cifuentes soulignait que l'édition de Barrenechea et María Negroni avait permis à l'œuvre de Thénon d'atteindre un « degré majeur de visibilité », constituant un premier pas de « démarginalisation »<sup>227</sup>. Son propre travail, dix ans après l'édition argentine, participait logiquement de ce processus : il aurait pu faire sauter les verrous de l'Université française et offrir à l'œuvre de Thénon une voie d'entrée dans les études hispaniques. La temporalité particulière de l'intégration d'une œuvre étrangère, lente, capricieuse et souvent constituée de cycles, a fait mentir cet espoir, puisque la bibliographie concernant Thénon s'est très peu étoffée ces dix dernières années. Néanmoins, à sa suite, nous espérons consolider les fondations d'une « demeure » hospitalière au poème thénonien. De très favorables conditions sont aujourd'hui réunies pour aménager à l'œuvre de Thénon une place où s'inscrire de manière durable dans le paysage littéraire francophone. L'Université française n'a peut-être jamais été aussi accueillante à un tel projet : d'une part grâce à l'intérêt porté ces dernières années à la traductologie, qui a trouvé à s'incarner dans la somme historique et théorique qu'est *L'Histoire des traductions en langue française*, dont le dernier volume consacré au XX<sup>e</sup> siècle a été publié en 2019. D'autre part, la prise de conscience de la place particulière des autrices dans la critique

---

<sup>227</sup> Juanita Cifuentes-Louault, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, « Conclusion », *op. cit.*, p. 478.

et l'histoire littéraire a permis la publication d'ouvrages collectifs et l'organisation de colloques mettant en évidence des processus d'invisibilisation. Ces éléments permettent une insertion plus consciente, et d'une certaine manière politisée, de l'œuvre de Thénon dans le corpus universitaire et dans celui du grand public.

Une fois éclaircies les causes du silence thénonien et les possibilités d'accueil qui se développent aujourd'hui, ce travail était également l'occasion de mettre en évidence les qualités intrinsèques de la poétique de Thénon, en replaçant son travail dans le faisceau d'influences qui ont orienté ses choix poétiques : elle éprouve progressivement sa singularité en prenant acte de la situation dans laquelle sa condition et sa langue l'ont placée. Ce qui nous a frappé, c'est l'exploration protéiforme de motifs poétiques issus de la modernité et d'interrogations déjà anciennes, du lyrisme au modernisme et au surréalisme, de l'élégie au burlesque. S'y superpose un itinéraire singulier d'artiste et de femme argentine, puisque ces motifs se trouvent incorporés à sa propre situation de poétesse excentrée tâchant de circonscrire dans le monde un espace où survivre, et un temps dévolu à l'écoute de sa voix. « Habiter en poète » était pour Rilke une nécessité liée à la transcendance : l'homme se mesurait à la divinité, et c'était en cela qu'il se révélait capable de poésie. Rendre compte poétiquement des apparences du « monde aérien » commandait de déployer des métaphores nouvelles, autant d'images qui permettraient de circonscrire la distance séparant le poète du ciel. Thénon se détache peu à peu d'une telle injonction ; les recueils rendent compte d'un changement d'orientation de la mesure : elle se fait horizontale, mesurant la distance séparant la poétesse des êtres qui l'entourent, de leur dire, de leurs intonations. Elle bâtit dans le poème un nouveau lieu possible de collectivité, qui n'est pas dépourvu de défaillances et de frémissements, fragilités qui sont manifestations de la vie même.

Nous avons choisi comme seuil de ce travail un lys photographié par Robert Mapplethorpe en 1986 : le photographe partage avec Thénon une existence d'artiste magnifique prématurément brisée par la maladie. La sublime fleur fanée se courbe vers la terre : c'est le foyer, « *home* » d'où elle est partie et où elle ne pourra revenir que définitivement morte. Pourtant, l'instant fixé dans le studio photographique lui confère une vie suspendue et un moment de gloire impartageable. La poésie de Thénon, malgré son ironie et son cynisme, témoigne d'une croyance souvent passionnée en la survivance des fleurs, et d'une reconnaissance de leur fragile et puissante beauté :

sous le vent  
les dernières fleurs  
si belles juchées sur leurs béquilles<sup>228</sup>

Confiante nous aussi en la capacité de résilience des fleurs, nous avons pensé ce travail comme une caisse de résonance offerte au chant de Susana Thénon : elle-même parvenait dans sa pratique photographique à décupler l'intensité des mouvements saisis sur le vif, étirés dans le temps du fait de la fixation photographique. Par ses pistes laissées ouvertes et son incomplétude, ce mémoire est également un lieu de partage que pourront investir celles et ceux partageant la volonté d'offrir à ce texte une jeunesse inédite, le découvrant comme une radicale *nouveauté*, dans sa langue et dans la nôtre.

---

<sup>228</sup> « bajo el viento / las últimas flores / tan bellas en sus muletas », « Figura en sucesión », poème daté de 1983, T2, p. 80, v. 7-9.

# Bibliographie

## Sur Susana Thénon

BARRENECHEA, Ana María, « El texto poético como parodia del discurso crítico. Los últimos poemas de Susana Thénon », *Dispositio*, vol. 12, 30/32, 1987, p. 255-272.

BARRENECHEA, Ana María, « El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtin », *Lexis*, vol. 2, 1986, p. 147-167 [en ligne], consulté le 10/10/2019.

URL : <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/8356>.

BARRENECHEA, Ana María, « Génesis de tres "distancias" de Susana Thénon », Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, consulté le 10/10/2019.

URL : [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gnesis-de-tres-distancias-de-susana-thnon-0/html/01556740-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gnesis-de-tres-distancias-de-susana-thnon-0/html/01556740-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_).

CIFUENTES-LOUAULT, Juanita, *Les Métamorphoses de la voix poétique dans l'œuvre de Susana Thénon*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Lafon, Université de Grenoble, 2010, 529 p.

CIFUENTES-LOUAULT, Juanita, « Résonances musicales dans *distancias* de Susana Thénon », *Fabula Colloques*, 29 novembre 2016 [en ligne], consulté le 19/09/2019.

URL : <https://www.fabula.org:443/colloques/document3907.php>.

CIFUENTES-LOUAULT, Juanita, « La poésie chorégraphique de Susana Thénon », *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 7 octobre 2015, n° 24.

CORTÉS ROCCA, Paola, « Rueda de mujeres. Acerca de Susana Thénon », *Cuadernos LÍRICO* [en ligne], mis en ligne le 01/09/2013, consulté le 20/11/2019.

URL : <http://journals.openedition.org/lirico/1125>

DI CIO, Mariana, « Précis de (dé)composition », *Manuscrits Modernes*, 2014, p. 45-122.

DI CÍO, Mariana, « La "quebrada geometría" de *Edad sin tregua* de Susana Thénon », n° 26 *Especulo (UCM)* [en ligne], consulté le 10/10/2019.

URL : <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/thenon.html>.

HERNÁNDEZ O., Biviana, « ¿Por qué grita esa mujer? Tres propuestas poéticas para una subjetividad diferenciada », *Acta literaria*, n°49, 12/2014, p. 59-85 [en ligne], consulté le 12/02/2020.

URL : [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482014000200004](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482014000200004)

LA PORTA, Natalia et GERSON, Pablo, *Biografías de literatura: Susana Thénon* [documentaire], Buenos Aires, Estudiox [en ligne], diffusé le 11/07/2017, consulté le 28/04/2020.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=i3IxWkNjENc>

MALLOL, Anahí, « Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores. (Diana Bellessi, Delfina Muschietti, Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg) », *INTI*, 2000, 52/53, p. 33-56.

MORRONE, Manuela, *La Poesía de Susana Thénon. Una voz disonante en el contexto de la literatura argentina*, tesi di laurea sous la direction de Margherité Cannavacciuolo, Univesità Ca'Foscari Venezia, 2016, 153 p.

THÉNON, Susana, *La Morada imposible, Tomo I* (recueil non-traduit en français), Buenos Aires, Argentine, Ediciones Corregidor, 2001, 294 p.

THÉNON, Susana, *La Morada imposible. Tomo II* (recueil non traduit en français), Buenos Aires, Argentine, Ediciones Corregidor, 2004, 265 p.

## Sur la littérature latino et hispano-américaine

- GENOVESE, Alicia, *La Doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998, 185 p.
- GUARDIA, Sara Beatriz (dir.), *Mujeres que escriben en America Latina*, Lima, Pérou, Centro de estudios La mujer en la historia de América Latina, 2007, 571 p.
- GUEDEA, Rogelio (dir.), *Margen al centro. Nuevas vertientes de la poesía ibero-americana contemporánea*, Oxford ; Bern ; Berlin, Hispanic Studies, n° 78, 2018, XII-150 p.
- JITRIK, Noé et SCHVARTZMAN Julio (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 2, La Lucha de los lenguajes*, Buenos Aires, Argentine, Emecé, 2003, 653 p.
- JITRIK Noé et RUBIONE Alfredo Victor Ernesto (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 5, La Crisis de las formas*, Buenos Aires, Argentine, Emecé, 2006, 735 p.
- JITRIK Noé et MANZONI Celina (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 7, Rupturas*, Buenos Aires, Argentine, Emecé, 2009, 790 p.
- JITRIK Noé et SAÍTTA Sylvia (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 9, El Oficio se afirma*, Buenos Aires, Argentine, Emecé, 2004, 681 p.
- JITRIK, Noé et DRUCAROFF, Elsa (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, Vol. 11, La Narración gana la partida*, Buenos Aires, Argentine, Emecé, 2000, 582 p.
- MALLOL, Anahí, *Poesía argentina entre dos siglos (1990-2015). Del realismo a un nuevo lirismo*, Buenos Aires, Libros de Cátedra, 2017, 142 p.
- ROSENBLAT, Ángel, *Estudios dedicados a la Argentina*, Caracas, Venezuela (République bolivarienne du), Monte Avila, 1991, 194 p.
- ROSENBLAT, Ángel, *Lengua y cultura de hispanoamerica: Tendencias Actuales*, Espagne, Facultad de Letras : Universidad Nacional de San Marco, 1977, 27 p.
- ROSENBLAT, Ángel, *Las Generaciones Argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua*, Buenos Aires, Argentine, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología Hispánica Amado Alonso, 1961, 52 p.
- ZALCO, Nardo, *Un siècle de tango. Paris-Buenos Aires*, Paris, le Félin, 2016, 316 p.

## Sur la théorisation de l'Histoire littéraire

- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, France, Éditions Points, 2014, 89 p.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2008, XV-504 p.
- ESCOLA, Marc (dir.), « Théorie et histoire littéraire », *LHT Fabula* [en ligne], consulté le 8/11/2019.  
URL : <https://www.fabula.org/lht/zero/>.
- FOSTER Hal, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, traduction par Daniel Vander Gucht, Bruxelles, la Lettre volée, 2005, 277 p.
- LASSERRE, Audrey (dir.), « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », *LHT Fabula* [en ligne], mis en ligne le 15/04/2010, consulté le 24/09/2019.  
URL : <https://www.fabula.org:443/lht/7/>.
- LEPAPE, Pierre, *La Disparition de Sorel*, Paris, Grasset, 2006, 258 p.
- MALLOL, Anahí, *El Poema y su doble*, Buenos Aires, Argentine, Ediciones Simurg, 2003, 259 p.
- REID, Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010, 331 p.
- REID, Martine (dir.), *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2011, 212 p.
- SCHLANGER, Judith, *Présence des œuvres perdues*, Paris, France, Hermann éditeurs, 2010, 242 p.
- TOURET, Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XXe siècle. Tome I, 1898-1940*,

Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2000, 349 p.

TOURET, Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XXe siècle. Tome II, Après 1940*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2008, 539 p.

## Sur la traduction

ALTOUNIAN, Janine, *L'Effacement des lieux. Autobiographie d'une analyste, héritière de survivants et traductrice de Freud*, PUF, Paris, 2019, 274 p.

BANOUN, Bernard et POULIN, Isabelle et CHEVREL Yves (dir.), *Histoire des traductions en langue française., XXe siècle, 1914-2000*, Lagrasse, France, Verdier, 2019, 1910 p.

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humbolt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, France, Gallimard, 1995, 311 p.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris, 1994, 275 p.

BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie post-coloniale*, traduction par Françoise Bouillot, Paris, France, Payot, 2007, 414 p.

BRISSET, Annie, « L'identité culturelle de la traduction. En réponse à Antoine Berman », *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 11, 09/1998, p. 32-51.

URL : [//doi.org/10.4000/palimpsestes.1526](https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1526)

BRUNET, Philippe (ed.), *L'Égal des dieux. Cent et une versions d'un poème*, Paris, Éditions Allia, 2018, 151 p.

CASANOVA, Pascale, *La langue mondiale : traduction et domination*, Paris, France, Seuil, 2015, 129 p.

CIXOUS, Hélène, *L'Heure de Clarice Lispector ; précédé de Vivre l'orange*, texte anglais établi par Hélène Cixous à partir de la traduction de Ann Liddle et Sarah Cornell, Paris, Des Femmes, 1989, 168 p.

CORDONNIER, Jean-Louis, *Traduction et culture*, Paris, France, Hatier : Didier, 1995, 236 p.

ECO, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, traduction par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 2007, 460 p.

GENTILE, Ana María, *La Traduction des culturèmes*, conférence-atelier organisée par l'ATH de l'ENS de Lyon, 15 et 16/10/2019.

GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline, « Traduction », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 septembre 2019.

URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/traduction/>.

LADMIRAL, Jean-René, « La langue violée ? », *Palimpsestes. Revue de traduction*, 1 janvier 1993, n° 6, p. 23-33 [en ligne], consulté le 27/02/2020.

URL : [doi:10.4000/palimpsestes.754](https://doi.org/10.4000/palimpsestes.754).

LOMBEZ, Christine (éd.), *Rilke, La première Élégie*, Bordeaux, PUB, « Translations », Vol. 5, 2014, 20 p.

MALINGRET, Laurence, *Stratégies de traduction. Les Lettres hispaniques en langue française*, France, 2002, 264 p.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, France, Verdier, 1999, 468 p.

MESCHONNIC, Henri, *Ethique et Politique du traduire*, Lagrasse, France Verdier, 2007, 185 p.

MEUR, Diane, *Entre les rives. Traduire, écrire dans le pluriel des langues*, Clamecy, France, La Contre allée, 160 p.

MÖSER, Cornelia, *Féminismes en traductions. Théories voyageuses et traductions culturelles*, Paris, France, EAC, Éditions des Archives contemporaines, 2013, 324 p.

OUSTINOFF, Michaël, *La Traduction*, Paris, France, PUF, « Que sais-je ? », 2018, 127 p.

PAZ, Octavio, *Traducción. Literatura y literalidad*, Barcelona, Espagne, Tuquets, 1971, 80 p.

PELLERIN, Gilles (dir.), *Manifeste pour l'hospitalité des langues*, Genouilleux, France, La Passe

du Vent ; Québec, L'Instant même, 2012, 125 p.

ROUZEAU, Valérie et PLATH, Sylvia, *Sylvia Plath : un galop infatigable*, Paris, J.-M. Place, 2003, 122 p.

TOMICHE, Anne, « *L'intraduisible dont je suis fait* ». *Artaud et les avant-gardes occidentales*, Paris, Éditions le Manuscrit, 2012, 409 p.

TYLKOWSKI, Irina, « La conception du dialogue de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]*) », *Cahiers de praxématique*, 2011, n° 57 [en ligne], mis en ligne le 01/01/2013, consulté le 24/03/2020.

URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/1755>

VON FLOTOW, Luise, « Le féminisme en traduction », *Palimpsestes. Revue de traduction*, 1 septembre 1998, n° 11, p. 117-133 [en ligne], consulté le 12/02/2020.

URL : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1535>

WUILMART, Françoise, « Traduire un homme, traduire une femme... est-ce la même chose ? », *Palimpsestes. Revue de traduction*, 9 octobre 2009, n° 22, p. 23-39 [en ligne], consulté le 27/02/2020.

URL : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/183>

## Sur le féminisme et les études de genre

BERGER, Anne Emmanuelle, *Le Grand théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, Paris, France, Belin, 2013.

COLVILLE, Georgiana et CONLEY, Katharine (dir), *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Colloque de Cerisy-la-Salle, août 1997, Paris, Lachenal et Ritter, « Pleine Marge », 1998, 401 p.

IRIGARAY, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, 198 p.

IRIGARAY, Luce, « Ce Sexe qui n'en est pas un », *Les Cahiers du GRIF*, n°5 Les femmes font la fête font la grève, 1974, p. 54-58 [en ligne], consulté le 09/04/2020.

URL : <https://doi.org/10.3406/grif.1974.964>

IRIGARAY, Luce, *Le Temps de la différence. Pour une révolution pacifique*, Paris, Le livre de poche, 1999, 122 p.

IRIGARAY, Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 325 p.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, 264 p.

LE BRUN, Annie, *Vagit-prop, Lâchez tout et autres textes*, Paris, France, Ramsay, 1990, 273 p.

REISZ DE RIVAROLA, Susana, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lleida, Espagne, Edicions Universitat de Lleida, 1996, 217 p.

SPETTEL, Elisabeth, « Les artistes femmes. Des esthétiques de la limite dépassées ? », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 1, 2014 [en ligne], consulté le 12/10/2019.

URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1025463ar>

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler*, traduction par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 109 p.

ZAPPERI, Giovanna, *L'Artiste est une femme. La modernité de Marcel Duchamp*, Paris, PUF, « Lignes d'art », 2012, 147 p. [en ligne], consulté le 09/04/2020.

URL : <https://www-cairn-info.acces.bibliotheque-diderot.fr/l-artiste-est-une-femme--9782130606543-page-7.htm>

## Ouvrages de poétique

BANCAUD, Florence. « La Neuromantik : une notion problématique », *Romantisme*, vol. 132, n° 2, 2006, p. 49-66 [en ligne], consulté le 20/01/2020.

URL : <https://www-cairn-info/revue-romantisme-2006-2-page-49.htm>

- BERNADET, Arnaud, *La Phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », n° 21, 2019, 408 p.
- CARON, Stéphanie, *Réinventer le lyrisme. Le Surréalisme de Joyce Mansour*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique », 2007, 383 p.
- JACOTTET, Philippe, *Rilke par lui-même*, Paris, Seuil, 1970, 192 p.
- JAMAIN, Claude, *Idée de la voix. Etudes sur le lyrisme occidental*, Presses universitaires de Rennes, 2004, 267 p.
- KNEBUSH, Julien, *Poésie planétaire. L'ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, 326 p.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, 442 p.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *La Voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 1989, 226 p.
- PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, 279 p.
- RABATE, Dominique, SERMET, Joëlle de et VADE, Yves (dir.), *Modernités, 8 : Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1996, 301 p.
- MARTIN, Serge, « Énoncer/Réénoncer. Vers des points de voix » [en ligne], mis en ligne le 04/04/2017, consulté le 04/05/2020.  
URL : <https://ver.hypotheses.org/2431#more-2431>
- TOMICHE, Anne, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Garnier, « Perspectives comparatistes », 2010, 325 p.

## Ouvrages et documents divers

- ARTIERES, Philippe, *Vie et mort de Paul Gény. Récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, 216 p.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, France, Éditions de l'Etoile : Gallimard : Seuil, « Cahier du cinéma Gallimard », 1980, 192 p.
- BASTID, Clara, « Les femmes et la photographie », carnet de recherche proposé par Hypothèses [en ligne], mis en ligne le 11/12/2014, consulté le 09/04/2020.  
URL : <https://photofemme.hypotheses.org/>
- BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, novembre 1996 [en ligne], mis en ligne le 18/11/2002, consulté le 03/10/2016.  
URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/99>
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Tome II, Paris, Gallimard, 1974, 286 p.
- CAUDET, Francisco, *Las Cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993, 571 p.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. I, L'anti-Œdipe*, Paris, France, Les Éditions de Minuit, 2015, 500 p.
- HANNEQUART, Jean-Michel et SILHOUETTE, Marielle, « L'évolution de l'enseignement des langues vivantes en France : massification et uniformisation » [en ligne], mis en ligne le 16/02/2016, consulté le 06/01/2020  
URL : <http://theconversation.com/levolution-de-lenseignement-des-langues-vivantes-en-france-massification-et-uniformisation-2-54083>
- MAGGIANI, L., « L'Humanisme "restitué" par les sciences humaines » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1952, p. 16-32 [en ligne], consulté le 29/05/2020.  
DOI : <https://doi.org/10.3406/bude.1952.6820>
- MAPPLETHORPE, Robert, *Calla Lily* [photographie], 1986, 92,7 x 92,7 cm, épreuve gélatino-argentique, Robert Mapplethorpe Foundation.
- SPERBER, Dan, *La Contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*, Paris, France, Edition

Odile Jacob, 1996, 243 p.

STEINER, George, *Extraterritorialité. Essais sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, 257 p.

THELOT, Jérôme, *Critique de la raison photographique*, Paris, les Belles Lettres, 2009, 125 p.

## Auteurs, autrices, poètes et poétesses

ALBIACH, Anne-Marie, *Cinq le chœur. Œuvres 1966-2012*, Paris, Flammarion, 2014, 584 p.

ARTAUD, Antonin, *L'Ombilic des Limbes (suivi de) Le Père-nerfs (et autres textes)*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1979, 250 p.

BRETON, André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, 175 p.

BRETON, André, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard, « Folio plus Classiques », 2007, 227 p.

CORBIERE, Tristan et BERTRAND, Jean-Pierre (éd.), *Les Amours Jaunes*, Paris, Flammarion, 2018, 385 p.

DARIO, Rubén, *Canto a la Argentina. Oda a Mitre y otros poemas*, illustrations de Enrique Ochoa, Madrid, Mundo Latino, 1918, 198 p, mis en ligne en 2005.

URL : [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/canto-a-la-argentina-oda-a-mitre-y-otros-poemas--0/html/0048c50e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/canto-a-la-argentina-oda-a-mitre-y-otros-poemas--0/html/0048c50e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

DARIO, Rubén, *Autobiographie*, traduction de *La Vida escrita por él mismo* [1917] réalisée à l'ENS par les étudiants de l'ATH sous la dir. de F. Géal (à paraître).

DARIO, Rubén, *Cantos de vida y esperanza* [1905], édition digitale établie à partir de l'édition originale faite à Madrid Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, [en ligne] consultée le 2/05/2020.

URL : [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html/fee156ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html/fee156ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_)

GIRONDO, Oliverio et BARRERA, Trinidad (éd.), *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (suivi de) Calcomanías y otros poemas*, Madrid, Visor, 2008, 206 p.

KAFKA, Franz, *Le Procès*, traduction par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », 2011, IX-305 p.

MALLARME, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1914, 22 p. [en ligne], mis en ligne le 15/10/2007, consulté le 24/04/2020.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c/f24.image.texteImage>

MARÇAL, Maria-Mercè, *Trois fois rebelle*, traduction par Annie Bats, Paris, Éditions Bruno Doucey, « Soleil noir », 2013, 112 p.

MOLINA, Enrique et ESPERO, E. (éd.), *Antología poética*, Madrid, Visor, 1991, 238 p.

MONTALE, Eugenio et DYERVAL ANGELINI Patrice (éd. et trad.), *Poème choisis (1916-1980)*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1991, 373 p.

OCAMPO, Silvina, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1982, 229 p.

PIZARNIK, Alejandra, *Journaux (1959-1971)*, traduction par Anne Picard, Paris, José Corti, 2010, 360 p.

PIZARNIK, Alejandra et BARON SUPERVIELLE Silvia (éd.), *Œuvre poétique*, traduction par Silvia Baron Supervielle et Claude Couffon, Arles, France, Actes Sud, 2005, 341 p.

PIZARNIK, Alejandra et BECCIU, Ana (éd.), *Prosa completa*, Barcelone, Lumen, 2002, 319 p.

PRIGENT, Christian, *Salut les anciens. Salut les modernes*, Paris, P.O.L, 2000, 124-89 p.

RILKE, Rainer Maria et STIEG, Gérald (éd.), *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1997, XXXVIII-1894 p.

STORNI, Agustina et MUSCHIETTI, Delfina (éd.), *Alfonsina Storni, Tomo I, Poesía*, Buenos Aires, Losada, 1999, 740 p.

VARELA, Blanca, *Donde todo termina abre las alas (1949-2000)*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 2001, 285 p.

# Table des matières

Remerciements.....	3
Avant-propos.....	5
Introduction.....	7
<b>I. Traduire Susana Thénon : enjeux et méthodes.....</b>	<b>15</b>
1. État des lieux de la traduction des Lettres hispaniques en langue française.....	15
<i>Détermination de notre « horizon de traductrice ».....</i>	15
<i>Le destin éditorial des poétesses hispano-américaines : un traitement différencié ?.....</i>	20
<i>Décentrer le canon littéraire.....</i>	24
2. « Une voix isolée » [« <i>Una vox sola</i> »] ?.....	27
<i>La disparition de Thénon.....</i>	27
<i>Un moment favorable pour traduire.....</i>	34
3. Dans l’atelier du traduire.....	38
<i>Choisir le corpus à traduire.....</i>	38
<i>Difficultés et cas pratiques.....</i>	39
➤ Les ambiguïtés liées au genre grammatical.....	39
➤ Les jeux de mots.....	44
➤ Le lexique argentin.....	46
➤ Le spectre de l’intraduisible.....	47
<b>II. Une crise de l’espace habitable.....</b>	<b>51</b>
1. Demeurer étrangère dans sa langue.....	51
<i>Une autrice extraterritoriale ?.....</i>	51
<i>La demeure introuvable.....</i>	58
2. À l’étranger du moi : Susana Thénon traductrice de Rainer Maria Rilke.....	63
<i>La conversion énonciative.....</i>	64
<i>Une affinité élective.....</i>	69
3. À la recherche du lieu-dans-la-langue.....	73
<i>Le lieu où (se) reposer dans À propos de lieux étrangers.....</i>	73
<i>Le silence sonore de distances.....</i>	76
<i>L’argentinité de la langue dans Ova Completa.....</i>	79

III. Voir et entendre : la parole comme performance.....	85
1. Réinvestir le lieu de la parole.....	85
<i>Quel matériau pour dire ?</i> .....	85
<i>Je métamorphique et jeux de regard</i> .....	90
2. L'événement lyrique en question.....	97
<i>L'épanchement inaudible</i> .....	97
<i>Le projet d'un lyrisme choral</i> .....	103
3. Rien n'aura eu lieu que la voix.....	108
<i>À peine entendue et déjà perdue</i> .....	108
<i>Faire résonner la « womanité » : le podcast Viaje en Voz libre</i> .....	113
Conclusion.....	119
Bibliographie.....	123
Table des matières.....	129

*Iris frappa la terre avec un long bâton blanc  
et monta le long de sa propre chevelure.  
L'espace pivota autour d'elle.  
L'espace était un être aux dimensions infinies  
qui sous son charme s'éveillait et dansait.  
Je compris alors que j'avais fait la rencontre  
de la danse.  
C'était plus, beaucoup plus que la beauté.  
C'était la vérité nue.  
Je me réjouis d'être en vie, et jamais je ne l'abandonnai.*

Poème dédicatoire en ouverture d'un album de photographies consacré à Iris Scaccheri  
Décembre 1988.

## Résumé

Ce mémoire interroge la possibilité d'accueillir en français la poésie de l'autrice argentine Susana Thénon (1935-1991), dont les œuvres intégrales ont été publiées en 2001 à Buenos Aires, sous le titre *La Morada imposible*. Nous y faisons l'hypothèse d'un moment favorable pour cet accueil, lié à l'évolution de la réception des littératures hispanoaméricaines en France et à la valorisation des autrices étrangères : le traductologue Antoine Berman parle à ce sujet de « kairos » traductif. Cette réception se matérialiserait, en premier lieu, par une traduction des poèmes en français. La première partie s'interroge ainsi sur les enjeux de cette entreprise de traduction et les difficultés de traduction spécifiques que posent la poétique thénonienne. La seconde partie propose un parcours de lecture dans l'œuvre de Thénon : nous y lisons une difficulté à habiter la langue d'écriture, ressentie comme une « demeure impossible ». Progressivement, la poétesse fait alors le choix de la polyphonie et du chaos discursif. Cette évolution invite à la plus grande prudence lors de la traduction. Pour cette raison, la troisième partie, exploratoire, s'attache aux tentatives de rendre avec justesse les multiples voix et paroles présentes dans les poèmes de Thénon. Ce mémoire est aussi le récit d'une expérience de lecture et d'une ouverture à l'écriture, par le biais de la traduction poétique.

Les traductions proposées dans ce mémoire sont personnelles et inédites.

## Mots-clé

Traductologie ; Traduire-écrire ; Poésie argentine ; Susana Thénon ; Lyrisme ; études de réception

## Abstract

This thesis examines the possibility of translating into french the poetry of Argentinian author Susana Thénon (1935-1991), whose complete works were published in Buenos Aires in 2001 under the title *La Morada imposible*. We hypothesize a favorable moment for this reception, linked to the evolution of the reception of Hispano-American literature in France and the valorization of foreign authoress: translator Antoine Berman speaks of a translational “kairos”. First, this reception would take the form of a translation into French. The first part of this article examines the challenges of translation, and the specific translation difficulties posed by Thénon’s poetics. The second part takes us on a reading tour of Thénon's work, in which we discover a difficulty in inhabiting the language of writing, felt as an “impossible dwelling”. Gradually, the poet opts for polyphony and discursive chaos. This evolution calls for great caution when translating. For this reason, the third, exploratory, part focuses on attempts to accurately render the multiple voices and words present in Thénon's poems. This thesis is also the story of a reading experience and an opening to writing, through poetic translation.

The translations proposed in this thesis are personal and unpublished.

## Key Words

Traductology ; Translating-writing ; Argentinian poetry ; Susana Thénon ; Lyrism ; Reception studies