

© 2016

Centre de Traduction Littéraire

Université de Lausanne

Anthropole

CH-1015 Lausanne

www.unil.ch/ctl

ISBN 2-88357-063-9

Couverture : Oxyde

Correction: Camille Logoz

Éditrice responsable de la collection: Irene Weber Henking

Mise en page : R. W. Müller Farguell

Impression : OS Druck Schurter & Co., CH-8193 Eglisau

Cet ouvrage a reçu le soutien financier de l'Université de Lausanne
et de la Ville de Lausanne.

UNIL | Université de Lausanne

LA TRADUCTION COMME CRÉATION

TRANSLATION AND CREATIVITY

Martine Hennard Dutheil de la Rochère
& Irene Weber Henking (éds.)

Centre de Traduction Littéraire de Lausanne

TABLE DES MATIÈRES

MARTINE HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE
& IRENE WEBER HENKING

Préface 11

RÉFLEXIONS

SUSAN BASSNETT

Translation and Creativity 39

MARTINE HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE

Ecrire à travers le miroir des langues :
les poétiques traductives d'Angela Carter..... 63

MARIE ÉMILIE WALZ

« For she does joy [...] to be free from hard
restraynt and gealous feares » :
Angela Carter's Feminist Translation/Rewriting
of Edmund Spenser's « Book of Chastity »
in « Puss-in-Boots » 87

IRENE WEBER HENKING

De la colonne Morris au tambour :
le rythme de la traduction créative..... 109

TÉMOIGNAGES

CHRISTINE RAGUET

Alienability and Creativity : the Role of
Sounds and Sensations in Translation 135

PIERRE LEPORI

Comment je suis devenu *queer (in translation)* :
un témoignage littéraire 161

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Ecrire être soi et traduire être un autre ? 179

CRÉATIONS

JOANNA M. SZYMANSKI

Traduire c'est partir en voyage 191

ISABELLE SBRISSA

4 poèmes italiens de Yari Bernasconi
menés vers le français par Isabelle Sbrissa
en suivant des chemins divers 211

CLÉA CHOPARD & ARNO RENKEN

see folly in folie en intraduisant
comment dire *what is the word* 223

Notes sur les auteurs 243

Remerciements 249

Publications du CTL 251

Écrire à travers le miroir des langues : les poétiques traductives d'Angela Carter ¹

MARTINE HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE

« Reading a book is like re-writing it for yourself. You bring to a novel, anything you read, all your experience of the world. You bring your history and you read it in your own terms. »

Angela Carter

Du *Wunderland* au pays des merveilles : mots voyageurs et rencontres créatives

Angela Carter (1940–1992) figure parmi les auteures les plus audacieuses et innovantes de la deuxième moitié du XXe siècle. Connue pour l'extraordinaire richesse de sa langue, sa pensée vivace et son imagination fertile, elle a fait du conte un objet qui se prête à de multiples expérimentations et ré-écritures. Carter associait le développement intellectuel à la relecture critique du passé, et elle a revisité de nombreux textes, styles et genres puisés dans l'histoire littéraire anglaise, mais aussi dans les langues et littératures étrangères, au service d'un projet émancipateur de « démythologisation ».

1

Cet article a été traduit de l'anglais par Carina Carballo, puis adapté et réécrit par l'auteure pour le présent volume.

Lors de son séjour au Japon (1969–1972), qui marque une coupure dans sa vie privée comme dans sa trajectoire d'écrivain, Carter a été confrontée à une langue et une culture très différentes de la sienne, puis a traduit un ouvrage de Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité* (1971), qui vont marquer son œuvre et renforcer son engagement féministe. Quelques années plus tard, elle traduit les contes de Perrault dans *The Fairy Tales of Charles Perrault* (1977), qui lui inspirera plusieurs réécritures « pour adultes » réunies dans *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), puis transposées dans d'autres médiums (pièce radiophonique et film).

Comme je l'ai montré ailleurs, une grande partie de l'œuvre d'Angela Carter s'est élaborée à partir d'une dynamique traductive qui met en évidence le rôle de la traduction dans le développement des styles d'auteurs, mais aussi des formes et des genres littéraires, bien que ce phénomène soit souvent occulté par les canons littéraires nationaux. Le rôle de la traduction est souvent négligé pour des raisons politiques et idéologiques, et aussi parce que cette activité souffre encore du préjugé qui oppose œuvre « originale » et traduction, quand bien même celle-ci s'élabore en *contrepoint* de celle-là. Cet article vise à mettre en lumière un complexe réseau d'emprunts et d'échanges, de réponses et de re-créations à partir duquel s'est élaborée la démarche de Carter et plus largement l'histoire du conte à laquelle elle a ajouté un nouveau chapitre. En particulier, je montre comment elle fait appel à la figure d'Alice au pays des merveilles pour « traduire » en image sa découverte des langues et cultures étrangères. Le motif de la traversée du miroir métaphorise cette expérience déroutante ainsi que les possibilités créatives suscitées par les résonances de certains mots, tel le *cabinet* du conte de

Perrault trouvé en traduction, qui allait lui inspirer sa célèbre réécriture de « La Barbe bleue », « The Bloody Chamber », et plus tard « Alice in Prague *or* The Curious Room ».

Les curieuses Alices de Carter : de la métaphysique dans la chambre d'enfant aux chats japonais

Comme Lewis Carroll, Carter jouait avec les langues pour stimuler sa réflexion et ouvrir de nouvelles portes à son imagination débordante. Parce qu'une langue étrangère nous met au défi de produire du sens avec des mots inconnus, des tournures grammaticales, des formes, des rythmes et des sons nouveaux, cet apprentissage à la fois ludique et déroutant débouche sur la réalisation de la non-coïncidence entre les langues : chacune est unique et ouvre sur un univers particulier, et offre un point de vue inédit sur le monde. Pour reprendre la belle formule de Heinz Wismann, « penser entre les langues » est un exercice productif, à la fois critique et créatif, qui creuse les différences sans les réifier, comme le suggère l'image d'Alice passant à travers le miroir. Faire l'expérience de la « Babel heureuse » qu'est la lecture selon Roland Barthes (a fortiori en langue étrangère) est tout à la fois une chute dans le terrier du lapin blanc et une traversée du miroir – une découverte merveilleuse, jubilatoire et vertigineuse, qui débouche sur d'autres mondes possibles, voire d'autres façons d'être à la fois soi-même et une autre.

Le mot *wonder* (à la fois merveille, émerveillement et démarche intellectuelle) est inséparable du genre du conte de fées, et le mot lui-même éveille notre curiosité philologique. La racine indo-européenne *wen-* dénote le souhait ou le désir.

En vieil anglais, le mot *wundor* signifie à la fois miracle et merveille mais aussi horreur et monstre. Dans son sens moderne, *wonder* désigne l'émotion provoquée par quelque chose de curieux, inconnu ou surprenant, et la démarche réflexive suscitée par cette expérience. Il n'est donc pas surprenant que Carter associe le *wonder* de Lewis Carroll, qui rend compte de manière si mémorable du choc, de la surprise, et du plaisir mêlés de vertige lorsque le sol se dérobe sous les pieds d'Alice, à « l'épreuve de l'étranger » qu'est la traduction selon Antoine Berman. Car la découverte d'une autre langue invite à la réflexion et à la réponse créative.

Le *wonderland* associé à l'œuvre de Lewis Carroll est déjà un emprunt à une autre langue et tradition littéraire. Robert Douglas-Fairhurst remarque que le mot *wonderland* était assez peu courant en anglais lorsque Carroll décida de changer le titre de *Alice's Adventures Under Ground* (1864), le titre du manuscrit offert à Alice Liddell, pour *Alice's Adventures in Wonderland* (1865). Chez Friedrich Schiller et Joseph von Eichendorff, dont les poèmes « Von fernem Wunderland » et « Ein Wunderland ist oben aufgeschlagen » étaient traduits et publiés dans des anthologies à cette période, *Wunderland* est le lieu de tous les possibles car il n'existe que dans l'imagination du poète.² L'emprunt de ce mot à la tradition romantique allemande allait avoir un impact considérable sur la réception de l'œuvre de Carroll, et il est désormais inséparable de la littérature d'imagination britannique. Il illustre

2 http://www.theguardian.com/books/2015/mar/20/lewis-carroll-alice-in-wonderland-adventures-150-years?CMP=fb_gu, para. 16. (consulté le 22 juillet 2015).

ainsi la façon dont les mots, les textes et les genres voyagent et sont constamment réinventés à travers le miroir des langues et des cultures.

Angela Carter partageait la fascination de Carroll pour les mondes imaginaires mêlant la rêverie enfantine et la spéculation philosophique, les détournements de sens et les jeux de mots. Sans surprise, de nombreuses références intertextuelles à *Alice's Adventures in Wonderland* sont disséminées dans son œuvre, depuis le poème de jeunesse « Through the Looking Glass » (1963), clin d'œil à la rêverie en chambre carrollienne, jusqu'à la nouvelle « Alice in Prague or The Curious Room », publiée dans le recueil posthume *American Ghosts and Old World Wonders* (1993), qui mêle une ultime fois spéculation intellectuelle, goût des langues étrangères, et humour métaphysique à partir d'une démarche de *transcréation*.

Le poème « Through the Looking Glass » prend comme point de départ la suite des aventures d'Alice au pays des merveilles, qui s'ouvre sur la scène où l'enfant joue avec les chatons de Dinah dans le salon victorien. Dans le récit de Carroll, Alice s'endort et rêve qu'elle traverse le miroir de la chambre, après avoir constaté que dans le reflet « the books are something like our books, only the words go the wrong way » (Carroll 1998 : 126). Elle ajoute :

How would you like to live in Looking-glass House, Kitty? I wonder if they'd give you milk in there? Perhaps Looking-glass milk isn't good to drink – but oh, Kitty! Now we come to the passage. You can just see a little *peep* of the passage in the Looking-glass House [...]. In another moment Alice was through the glass, and had jumped lightly into the Looking-glass room. (Carroll 1998 : 127)

Les aventures d’Alice³ se terminent par une question sur la nature ontologique du rêve et de la rêveuse : « ‹ Now, Kitty, let’s consider who it was that dreamed it all. [...] Oh, Kitty, do help to settle it ! I’m sure your paw can wait ! › But the provoking kitten only began on the other paw, and pretended it hadn’t heard the question. / Which do *you* think it was ? » (Carroll 1998 : 240). Dans son poème inspiré de cette scène emblématique de l’imaginaire carrollien, Carter représente Alice secouant le chaton en lui demandant si c’est elle qui rêve ou si elle est rêvée par l’animal, reprenant ainsi le *conundrum* du récit de Carroll sur un mode drôlatique puisqu’elle associe la spéculation philosophique de la petite fille au chat urinant de frayeur à partir d’un jeu de mots sur *peep* and *peed* : « Waking, Alice shook her kitten, demanding : / ‹ Which dreamed it ? › and it peed with fright ; / And the nursery grew rank with metaphysics » (Carter 2015 : 7).

Carter allait reprendre le motif du lait-dans-le-miroir quelques années plus tard pour représenter son expérience japonaise comme une traversée carrollienne des langues et des cultures. Dans le récit autobiographique « My Maugham Award » (1970), elle se décrit comme une Alice des temps mo-

3 *Alice au pays des merveilles* a été traduit en français en 1869 et en 1908. Mais l’œuvre de Lewis Carroll entre véritablement dans la culture française durant les années 1930 grâce aux surréalistes qui apprécient le « non-sens » du texte, ses jeux de mots et ses références culturelles détournées, qui font de la traduction un défi toujours renouvelé. Outre la traduction « classique » de Jacques Papy (1961), on compte désormais plus de 50 traductions et adaptations en français. Voir Joanna Thibout-Calais : <http://littexpress.over-blog.net/article-de-la-difficulte-de-traduire-les-aventures-d-alice-au-pays-des-merveilles-120059454.html>

dernes « tombée » à Tokyo et découvrant un Japon à la fois radicalement étrange et étranagement familier :

Japan is like going through the looking-glass and finding out what kind of milk it is that looking-glass cats drink ; the same, but totally other. (Carter 1998 : 204)

Carter rapproche donc « l'interminable conte de fée » de Carroll du sentiment de vertige et de choc culturel ressenti au Japon tout en y trouvant paradoxalement les moyens de devenir enfin « elle-même » en tant que femme et écrivain. Carter s'est efforcée sans grand succès d'apprendre le japonais. Le mot *hanabi* va pourtant devenir la matrice d'écriture de son premier recueil d'histoires, *Fireworks* (1974), qui mêle autobiographie et fiction. Mayako Murai a analysé les diverses significations du miroir dans le récit « *Flesh and the Mirror* », où Carter fait « miroiter » ce motif pour se penser à la fois en tant que sujet et objet, elle-même et une autre, rêveuse et rêvée au Japon⁴. Il est intéressant de remarquer que, dans ses notes préparatoires, Carter a aussi associé le miroir à l'expérience troublante d'entendre son propre nom « en traduction » lorsque son amant japonais prononce son prénom encore et encore « with that immensely alien, thick, dark intonation, the voice issuing from a throat in which the chords had, for 23 years, been issuing a barking, clicking, uninflected language in which there are no endearments » (*Carter Papers*, British Library, MS 88899/1/93-4). Entendre son nom réson-

4 Voir Mayako Murai, « *Passion and the Mirror : Angela Carter's Souvenir of Japan* » (<http://human.kanagawa-u.ac.jp/gakkai/publ/pdf/no161/16105.pdf>). Sur les mots étrangers comme matrice d'écriture, voir Hennard Dutheil (2014).

ner d'une manière si peu familière « traduit » la distance incommensurable qui, paradoxalement, sépare les amants au cœur de l'intimité amoureuse. Mais cet écho dit aussi l'inévitable paradoxe de la différence à soi-même comme condition de l'identité, qui est l'une des grandes leçons de l'écriture dont Carter fait l'expérience à travers la traduction.⁵

Si l'on trouve des références à Carroll dans les premiers romans de Carter, la figure d'Alice apparaît aussi dans ses célèbres réécritures de contes réalisées à partir de sa traduction de Perrault. Sans surprise, les héroïnes modernes de *The Bloody Chamber* (1979) sont plus âgées, délurées et curieuses que leur sage modèle victorien. Quand elles tombent dans les terriers, c'est l'acte sexuel qui les retourne comme la peau d'un lapin écorché ou les fait grandir démesurément ou devenir minuscule dans les bras de leur amant (« The Earl King »). Les miroirs qui ornent leurs chambres évoquent un décor de bordel plutôt qu'un salon victorien (« The Bloody Chamber »). Et les curieux animaux doués de parole qui peuplent le monde féerique de Carroll deviennent des créatures hybrides, mi-hommes, mi-bêtes, à la fois menaçantes, touchantes ou troublantes chez Carter (« The Company of Wolves » et « Wolf-Alice » parmi d'autres). Ici encore, l'auteure réfléchit aux possibilités d'explorer l'autre côté de miroir et d'en revenir transformée, ou tout au moins riche d'une expérience inédite.

5 Peu après son séjour au Japon, Carter traduit *Surréalisme et sexualité* (1971) de Xavière Gauthier, qui aura des échos dans son œuvre de fiction et dans son essai polémique sur Sade, *The Sadeian Woman : An Exercise in Cultural History* (1979).

Ouvrir le (sens du) *cabinet* de Perrault et visiter
les chambres interdites :
de « La Barbe bleue » à « The Bloody Chamber »,
ou les poétiques traductives d'Angela Carter

Les réécritures de contes de Carter croisent des références à des textes issus de langues, de genres et de traditions littéraires différentes à la manière des « cadavres exquis » surréalistes. Ainsi, les contes de Perrault et de Lewis Carroll sont reliés par le motif du miroir que leurs héroïnes aventureuses traversent hardiment ; en ouvrant des portes qui débouchent sur d'autres mondes, elles découvrent d'étranges lieux qui recèlent un savoir nouveau, souvent transgressif, mais aussi libérateur et émancipateur.

Fascinée par la langue et la littérature françaises, Carter fait résonner le mot *cabinet*, issu du conte de Perrault « La Barbe bleue », dans sa propre œuvre. Dans sa traduction pour les enfants, le « petit cabinet » de Perrault est une simple *little room* (petite chambre), et l'horreur de la scène est atténuée pour de jeunes lecteurs. Lorsqu'elle réécrit le conte pour des adultes dans « The Bloody Chamber », par contre, Carter explore sur les sens du mot français vieilli, et déplie en quelque sorte ses implications historiques, sociales et culturelles. Le *cabinet* peut donc être vu comme la matrice, à la fois littérale et métaphorique, à partir de laquelle « The Bloody Chamber » s'est élaboré, la richesse sémantique du mot fournissant le matériau des réécritures.

Parce qu'au XVIIe siècle le *cabinet* est une pièce où l'on entrepose des tableaux précieux, le mot suggère un lien entre les meurtres de Barbe bleue et la tradition picturale de l'art des élites. Contrairement à ses amies qui visitent la demeure

du propriétaire en s'émerveillant des richesses accumulées dans les nombreuses pièces de sa maison de campagne, la jeune mariée est en proie à une autre forme de curiosité épistémophilique (en écho à la curiosité philologique de l'auteure), qui la pousse à ouvrir la porte du petit cabinet interdit.⁶ Lorsqu'elle ouvre en tremblant la porte du « cabinet » (Perrault 1981 : 150), elle découvre le spectacle effrayant des cadavres des épouses accrochés aux murs, dont les corps se reflètent dans leur propre sang, détail terrible et troublant (car il émane du conteur lui-même) qui fait du sang versé par les victimes le miroir macabre où elles se mirent une dernière fois. On trouve une ultime référence au « cabinet » dans la bouche de Barbe bleue qui, en plaisantant (un humour noir que n'auraient pas renié les surréalistes), invite sa jeune épouse à rejoindre les femmes assassinées : « Vous avez voulu entrer dans le cabinet ! Hé bien, Madame, vous y entrerez, et irez prendre votre place auprès des Dames que vous y avez vues » (Perrault 1981 : 152). Heureusement, les frères de la jeune mariée la sauvent juste à temps et tuent le mari criminel ; la jeune épouse hérite la fortune de son époux pervers et cruel, et le conte se termine sur un mariage heureux avec un mari qu'elle s'est choisi.

D'après le dictionnaire de Furetière (1690), le *cabinet* est en soi un « mot-cabinet » dont les sens n'ont pas manqué d'intriguer Carter traductrice, d'autant plus qu'il apparaît

6 Jean-Pierre Collinet indique dans son édition des *Contes* de Perrault que l'appartement du maître de maison était généralement situé au rez-de-chaussée du palais et celui de l'épouse au premier étage. Les appartements royaux comprenaient habituellement une chambre, une anti-chambre, un cabinet et une galerie.

onze fois dans le conte assez bref de Perrault. Il désigne une petite pièce qui est souvent la plus éloignée d'un appartement dans un palais, un château ou un manoir ; un bureau ; les latrines ; un cabinet de curiosités qui contient des antiquités et des merveilles naturelles ou des œuvres d'art ; ou encore un meuble à tiroirs où l'on peut cacher de menus objets ou des documents précieux. Dans son *Dictionnaire de la langue françoise, ancienne et moderne*, Richelet définit lui aussi *cabinet* comme un endroit où l'on entrepose des tableaux et précise qu'il y en a de très « curieux » à Paris. Le *cabinet* associe donc les notions de secret et de curiosité, d'art et de technique, et d'espace privé aux fonctions corporelles les plus élémentaires, ce qui a dû titiller l'humour irrévérencieux de Carter. Dans le conte de Perrault, la pièce interdite est située au bout de la galerie, une proximité spatiale qui renforce le lien entre les tableaux ornant les galeries des palais et les corps ensanglantés des épouses assassinées disposées dans le petit cabinet du maître de maison. Carter, en lectrice-traductrice attentive qu'elle était, va explorer ce rapprochement dans sa propre version du conte : « The Bloody Chamber » devient l'occasion de réfléchir sur le *gynocide* comme sujet de prédilection dans l'iconographie religieuse et la tradition picturale européenne. Le « Barbe bleue » de Carter est un comte sadique, riche collectionneur d'art, qui soumet les femmes à ses fantasmes cruels et perversions sexuelles, et prend prétexte de leur curiosité pour les mettre à mort. Il esthétise leur meurtre et expose leurs corps comme autant de « cadavres exquis » (*exquisite corpses*) dans son petit musée personnel (Carter 1979 : 39). Le *cabinet* de Perrault est donc une clé textuelle qui permet de saisir les enjeux de la réécriture de Carter tout en illustrant la poétique traductive de l'auteure.

Carter s'inscrit en faux contre la moralité de Perrault, et « *The Bloody Chamber* » sert à réhabiliter la curiosité féminine et célébrer les vertus de la lecture créative et critique. Sa réécriture revisite la chambre sanglante et se réapproprie le *cabinet* du maître, symbole de son pouvoir et de sa tyrannie mortifère sur les femmes, en tant qu'espace de création féminine. Carter voyait en effet dans la curiosité une vertu morale, contre la doctrine chrétienne et les interdits patriarcaux (Haffenden 1985 : 96).

Dans « *Notes from the Frontline* » (1983), elle donne en quelque sorte la clé de sa démarche littéraire :

Reading is just as creative an activity as writing, and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode. (Carter 1998 : 37)

L'image mémorable de Carter contredisant la mise en garde biblique (Matthieu 9:17) s'inscrit dans la tradition alchimique qui cherche de nouvelles connaissances en expérimentant des combinaisons d'éléments a priori incompatibles. Cette « alchimie du verbe » relie les alchimistes de la Renaissance, les surréalistes (la formule de Rimbaud sera reprise par André Breton comme « condition d'expérimentation d'un nouveau mode de penser »), et Angela Carter s'en réclamera à son tour dans « *The Alchemy of the Word* » (1978).

Vers la fin de sa vie, Carter retournera une dernière fois dans le mystérieux petit *cabinet* de Perrault dans « *Alice in Prague or The Curious Room* ». Elle lira cette histoire dans la maison de Paracelse à l'occasion d'une conférence des anglicistes suisses sur l'étrangeté, *On Strangeness*, qui s'est tenue à Bâle en mai 1989. La nouvelle, accompagnée d'un texte

liminaire qui explique sa genèse, a été publiée dans les actes du colloque en 1990, puis dans le recueil *American Ghosts and Old World Wonders* (1992) peu après la mort de l'auteure. « Alice in Prague or The Curious Room » revisite une ultime fois le motif de la chambre dans le miroir qui permet des rencontres inédites entre le peintre baroque italien Arcimboldo, l'alchimiste anglais John Dee, le logicien-fantaisiste Lewis Carroll, et le réalisateur de films d'animation pragois Jan Švankmajer, à travers la magie de la plume plurilingue et voyageuse d'Angela Carter.

D'un conte à l'autre :
le laboratoire de fiction d'Angela Carter
ou la magie des mots étrangers

« Alice in Prague or The Curious Room » a été écrit en hommage à Jan Švankmajer et à son film d'animation tiré de Lewis Carroll, intitulé *Alice (Neco z Alenky, 1988)*. Réalisateur fasciné par le surréalisme et le monde du rêve, Švankmajer a formulé le principe clé de sa lecture très personnelle d'Alice dans une image qui fait curieusement écho à la célèbre métaphore de Carter sur le « vin nouveau dans les vieilles bouteilles » : « [...] My Alice could not be an adaptation of Carroll's, it is an interpretation of it fermented by my own childhood, with all its particular obsessions and anxieties » (cité par Carter in MS 88899/1/40). Alice est non seulement « filtrée » (ou plutôt « fermentée ») à travers les souvenirs de l'enfance pragoise de Švankmajer, mais la transposition dans un autre médium transforme elle aussi la nature de l'histoire et son rapport au spectateur. Carter aborde ce processus de traduction intermédiaire dans les « spéculations introductives » qui

précèdent sa conférence-lecture au colloque bâlois. Elle exprime tout d'abord sa curiosité (*wonder*) pour la façon dont les êtres humains cherchent des solutions à leurs problèmes à travers la fiction, et explique que l'histoire qu'elle va lire débute par ces mots : « Alice said : now you're going to *listen* to a story » (je souligne), alors que le film d'*Alice* de Švankmajer s'ouvre sur une brève présentation de son dispositif visuel (« Alice said : now you're going to watch a film »). On note que dans les actes du colloque, la nouvelle de Carter commence par ces mots : « Alice said : now you're *reading* a story » (Carter 1990 : 218, je souligne).

Carter indique dans le texte liminaire publié dans les actes du colloque que l'histoire a été élaborée à partir d'un article sur l'esthétique maniériste d'Arcimboldo qui, par la juxtaposition d'éléments disparates et incongrus, provoque chez le spectateur un sentiment de surprise voire de choc salutaire. En un mot : un émerveillement (*wonder*). Dans ses notes préparatoires, elle observe que le peintre a été tiré de l'oubli par les surréalistes, et compare ses tableaux composites à des *visual filing cabinets* (« cabinets visuels ») en ajoutant : « Who could paint the portrait of Arcimboldo? And what would it look like? An enigma to which the key is lost ; a rebus in an unknown language » (MS 88899/1/40).

Au-delà de ces références croisées entre la littérature et les arts visuels, la nouvelle de Carter réactive ses liens avec la tradition du conte français. « Alice in Prague or The Curious Room » fait écho à « Cendrillon, ou la petite pantoufle de verre » de Perrault, que Carter avait traduit pour *The Fairy Tales of Charles Perrault* sous le titre de « Cinderella, or The Little Glass Slipper », puis réécrit dans « Ashputtle or The Mother's Ghost » dans *American Ghosts and Old World Wonders*

(1993), un recueil dont la composition évoque le principe du cabinet comme meuble de rangement ou lieu où sont réunis des objets curieux.

Dans « Alice in Prague *or* The Curious Room », Carter imagine Alice parachutée dans le temps et dans l'espace. Elle se retrouve à la cour de Rodolphe II (1583–1612), célèbre pour avoir réuni à Prague les savants, artistes et autres esprits curieux de son temps qui, comme Carter, ne se satisfaisaient pas du sens commun et cherchaient à connaître le monde et ses mystères. Cette *curious room* croise aussi des références au conte de Charles Perrault, puisque le récit va jouer sur deux sens du petit cabinet que l'auteure n'avait pas encore eu le loisir d'explorer : à savoir le *cabinet de curiosités*, associé à la collection de merveilles et d'objets rares rassemblés par Rodolphe II, mais aussi celui de « latrines » qui donne l'occasion de méditer sur la vie et la mort. Dans ses notes, Carter associe la collection de curiosités à Barbe bleue et à un savoir transgressif dissimulé dans l'inconscient :

Rudolph kept a proto-museum, a wunderkammer, a collection of strange objects of all kinds, assembled out of pure curiosity – and that's an image, too, for me, of the unconscious, and its marvellous and disorienting contents, that we keep shut behind a door marked « forbidden » lest it interfere (sic) with our idea of what a norm is. (MS 88899/1/40)

En écho au conte de Perrault, « Alice in Prague *or* The Curious Room » commence par une invitation à pénétrer dans le petit cabinet interdit :

In the city of Prague, once, it was winter.
Outside the curious room, there is a sign on the door which

says « Forbidden ». Inside, inside, oh, comme and see ! The celebrated DR DEE. (Carter 1993 : 121)

Le récit de Carter est lui aussi une sorte de cabinet érudit mêlant références historiques, associations libres et fantaisie. L'auteure convoque la figure bien réelle du Docteur John Dee, « the English expatriate alchemist » (Carter 1993 : 124), menant des expériences dans la pièce où l'archiduc conserve sa précieuse collection d'objets rares. Parmi les objets accumulés dans ce merveilleux « cabinet de curiosités », il y a une boule de cristal qui, activant le démon de l'analogie baudelairienne de Carter, est comparée tour-à-tour à « a glass eye, [...] a tear, [...] the shining drop that trembles, sometimes, on the tip of the Doctor's well-nigh senescent, tending towards the flaccid [...] morning erection, [...] a drop of dew, the sign of the Do-Drop Inn < in old England, far away > » (Carter 1993 : 122-3). Dee, aidé par son assistant Ned Kelley (Edward Kelley dans la vraie vie), l'utilise pour faire apparaître un ange qu'il veut accoupler avec une sirène dans une bouteille. La narratrice commente avec un humour teinté de mélancolie : « It was an age in love with wonders » (Carter 1993 : 125).

L'histoire racontée par Carter se déroule à un moment charnière de l'histoire humaine où l'alchimie et la chimie, la magie et la science ne sont pas encore différenciées, et l'auteure utilise à dessein l'image de la porte qui ouvre sur un lieu d'expérimentation animé par la curiosité. Dee cherchait à faire apparaître un ange pour parler avec les esprits, mais dans la nouvelle de Carter l'« ange » qui visite l'alchimiste et son assistant n'est autre qu'Alice traversant le miroir :

She was kneeling on the mantelpiece of the sitting room of the place she lived, looking at herself in the mirror. Bored, she breathed on the glass until it clouded over and then

with her finger, she drew a door. The door opened. (Carter 1993 : 132)

La dimension traductive de la nouvelle apparaît non seulement dans ce dernier hommage de Carter à Carroll, mais aussi dans un ultime retour sur le mot *cabinet* et ses nombreux tiroirs secrets. Le *cabinet* est ici synonyme de *privy* (latrines), situées en haut de la tour qui domine le laboratoire de l'alchimiste : c'est « a hole in the floor behind a cupboard door [...] situated above another privy, with another hole, above another privy, another hole and so on » (Carter 1993 : 126). Les femmes redoutent cet endroit et ne visitent que rarement le cabinet :

Women loathe this privy. Happily, few venture here, into the magician's tower, where Archduke Rudolph keeps his collection of wonders, his proto-museum, his « *wunderkammer* », his « *cabinet de curiosités* », that curious room of which he speaks. (Carter 1993 : 127)

La juxtaposition de *collection of wonders* avec ses équivalents allemand et français illustre le plaisir presque gourmand de Carter pour les langues étrangères et les combinaisons de mots inédites. Si l'Archiduc s'efforce de réaliser des mariages végétaux (comme chez Arcimboldo), et d'unir la mandragore avec le coco-de-mer pour engendrer un « man-de-mer » ou une « cocodragore » (130), allant jusqu'à s'accoupler avec une allégorie de l'été composée de fruits (une scène décrite avec délectation par l'auteure), Carter émule ces unions « contre-nature » dans l'écriture. Les mots étrangers offrent ainsi des clés au petit cabinet de fiction que Carter façonne entre les langues, les époques, les genres et les arts.

Du cinéma d'animation de Švankmajer aux frères Quay, ou la magie de la *camera obscura*

« Alice in Prague or The Curious Room » revisite le motif de la chambre mystérieuse de Perrault, filtrée à travers Lewis Carroll, puis de Jan Švankmajer dans *Alice*. Švankmajer, surnommé « l'alchimiste du film », recourt à la logique analogique et à des stratégies de juxtaposition improbables que Carter emploie elle aussi dans son œuvre de fiction : « Alchemy », dit Švankmajer, « is about trying to connect things that you cannot connect, that are < unconnectable > ». Du *cabinet* aux analogies suscitées par le « glass drop », une même démarche expérimentale du mélange et de la transposition créative unit les esprits libres et curieux à travers les époques et les cultures, de la Renaissance européenne aux surréalistes, de Carroll à Švankmajer : ces âmes sœurs partagent une même capacité d'émerveillement, et animés par une curiosité sans limite ils franchissent les frontières pour explorer les mystères de la vie.

Dans sa célébration de l'esprit de curiosité Carter semble aussi faire référence indirectement (de manière codée ou cryptée, à la façon d'une énigme, a *riddle*, a *conundrum*) au film d'animation surréaliste des frères Quays intitulé « The Cabinet of Jan Švankmajer, Prague's Alchemist of Film » (1984), qui rend lui aussi hommage au magicien de Prague. Carter connaissait le producteur des frères Quays et lui avait même fait lire une version préparatoire de sa nouvelle (Spicer 2014 : 183). Le prélude du court-métrage réalisé par les frères Quays décrit Švankmajer comme une sorte d'Arcimboldo contemporain : un illusionniste-magicien-scientifique qui expérimente le pouvoir secret des objets inanimés et des merveilles

de la nature. L'action se situe dans une pièce semblable à une boîte, dont les murs sont des tiroirs qui recèlent des merveilles (des formes géométriques, des os, d'autres tiroirs...), des jouets optiques comme une boule de cristal, un portrait anamorphosé d'Arcimboldo, une salle de jeux, et un théâtre d'anatomie miniature. Le film débute par une section intitulée « loose geographies » reliant Paris et Prague, puis déroule plusieurs saynètes où l'alchimiste-artiste initie une enfant-poupée à ses expérimentations. Avant de prendre congé de son maître, la poupée reçoit un œil de verre et un livre qui symbolisent la double nature de son apprentissage. « Le cabinet de curiosités » est aussi désigné comme un *Wunderkammer* et une chambre de jeu métaphysique. Bien que Carter ne mentionne pas explicitement les frères Quays, sa nouvelle emprunte plusieurs éléments thématiques et formels qu'elle rejoue dans sa propre fiction, donnant à l'idée de « la migration des formes » présente dans le film d'animation une nouvelle dimension textuelle et littéraire.

Les chambres curieuses d'Angela Carter ou la leçon d'émerveillement

Les *curious rooms* d'Angela Carter ont donc des origines multiples, du *cabinet* de Perrault à une constellation d'autres textes et productions visuelles qui tissent des liens par-delà les frontières linguistiques, culturelles, et artistiques. Cette poétique expérimentale est figurée dans l'atelier du scientifique-artiste-alchimiste qui prépare de curieux mélanges, comme l'Archiduc copulant avec une salade de fruits (Carter 1993 : 129). En l'occurrence, leur union improbable ne produit pas une nouvelle vie monstrueuse, mais un délicieux jus de

fruits. La narratrice de Carter encourage d'ailleurs la lectrice à plonger ses doigts dans le jus délicieux produit par leurs ébats et à s'en régaler : « Delicious ! » (Carter 1993 : 130). Le mélange des sucres du corps et des jus de fruits peut à son tour macérer et donner naissance à un nouveau breuvage enivrant.

L'œuvre de Carter nous invite ainsi à revisiter la maison de la fiction et d'explorer ses nombreuses chambres communicantes, afin d'y retrouver peut-être la petite pièce mystérieuse, secrète et interdite. Dans cette chambre d'enfant la capacité d'émerveillement est encore intacte, et l'on peut en tirer une « leçon de choses » à la fois poétique et philosophique. Pour citer les frères Quays, cherchant à leur tour à provoquer l'émerveillement propre au *wonder* :

It's like when you open a wine bottle, there's that bouquet that blossoms, suddenly the walls retreat, and the place enlarges and conversation becomes fabulous. And then you close the book, and you go back to work again. (Nolan in Quay 2015 : 16)

Bibliographie

- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1995.
- CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, Hugh Haughton (ed.), London, Penguin Classics, 1998.
- CARTER, Angela, « Alice in Prague or The Curious Room », in *American Ghosts and Old World Wonders*, London, Vintage, 1995 [1993], pp. 121–139.
- *Fireworks : Nine Profane Pieces*, London, Quartet Books, 1974.
 - « My Maugham Award » [1970], in *Shaking a Leg : Collected Journalism and Writings*, London, Vintage, 1998, pp. 203–204.
 - « Notes from the Front Line » [1983], in *Shaking a Leg : Collected Journalism and Writings*, London, Vintage, 1998, pp. 36–43.
 - « The Alchemy of the Word » [1978], in *Shaking a Leg : Collected Journalism and Writings*, London, Vintage, 1998, pp. 507–512.
 - *The Bloody Chamber and Other Stories*, London, Victor Gollancz Ltd., 1979.

- « The Better to Eat You With », in *Shaking a Leg : Collected Journalism and Writings*, London, Vintage, 1998, pp. 451–455.
- « The Curious Room », in Margaret Bridges (éd.), *On Strangeness*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, pp. 215–232.
- *The Sadeian Woman : An Exercice in Cultural History*, London, Virago, 2000 [1979].
- « Through the Looking Glass », in *Unicorn : The Poetry of Angela Carter, with an essay by Rosemary Hill*, London, Profile Books LTD, 2015, p. 7.

L'archive des *Angela Carter Papers* est déposée à la British Library, Londres (<https://www.bl.uk>).

DOUGLAS-FAIRHURST, Robert, « Alice in Wonderland : the Never-ending Adventures », in *The Guardian*, 20 mars 2015. URL : http://www.theguardian.com/books/2015/mar/20/lewis-carroll-alice-in-wonderland-adventures-150-years?CMP=fb_gu

HAFFENDEN, John, « Angela Carter », in *Novelists in Interview*, London, Methuen, 1985, pp. 76–96.

HENNARD DUTHEIL de la ROCHÈRE, Martine, *Reading, Translating, Rewriting : Angela Carter's Translational Poetics*, Detroit, Wayne State UP, 2013.

- (dir.), « La magie des mots étrangers : lire, traduire et réécrire (chez) Angela Carter », in *Angela Carter traductrice—Angela Carter en traduction*, Cahiers du CTL, Théorie no 56, Lausanne, 2014, pp. 11–27.

- « From the Bloody Chamber to the *Cabinet de Curiosités* : Angela Carter's Curious Alices Through the Looking Glass of Languages », in *Marvels and Tales*, Vol. 30, No. 2, 2016.
- MURAI, Mayako, « Passion and the Mirror : Angela Carter's « Souvenir of Japan » ». URL: <http://human.kanagawa-u.ac.jp/gakkai/publ/pdf/no161/16105.pdf>
- PERRAULT, Charles, *Contes*, Jean-Pierre Collinet (éd.), Paris, Gallimard (Folio Classique), 1981.
- *The Fairy Tales of Charles Perrault*, translated by Angela Carter, illustrations by Martin Ware, London, Victor Gollancz Ltd., 1977.
- QUAY Brothers, « The Cabinet of Jan Švankmajer, Prague's Alchemist on Film », 1984. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DaFSCahUszY>
- QUAY Brothers, Interview de Christopher NOLAN, « Spinning Magic from Marginalia », in *The New York Times*, August 15–16, 2015, p. 16.
- SPICER, Andrew et al. (éds.), *Beyond the Bottom Line : The Producer in Film and Television Studies*, New York & London, Bloomsbury Academic, 2014.
- ŠVANKMAJER, Jan, *Alice (Něco z Alenky)*, ICA cinema, Switzerland, 1988, 86 mins.
- WISMANN, Heinz, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012.

61 livres portant chacun un titre différent, Genève, micro-édition, 2015.

motifs à correspondance, performance à textes et à voix présentée lors de la soirée LOB&@pttatptt, Genève, 27 septembre 2015.

Texte décoratif #1 (nuancier), pièce sonore réalisée pour l'exposition « draw the line » à l'espace d'art Urgent Paradise, Lausanne, 31 janvier-28 février 2015.

CARRION, Ulises, « Le Mail Art et le grand monstre », trad. Cléa Chopard, revue littéraire *L'Ours Blanc*, n°4, automne 2014.

CHOPARD Cléa, BARRAS Vincent & GUISAN Isabelle, *irritieren* (textes+CD), publication du SWB Romandie, 2014.

Martine Hennard Dutheil de la Rochère est Professeure Associée de Littérature Anglaise et Comparée à l'Université de Lausanne. Elle a publié sur Dickens, Conrad, Nabokov, Rushdie et Angela Carter, la tradition internationale des contes depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui, et la traduction littéraire (théorie, poétique, réception). Elle est l'auteure de *Origin and Originality in Salman Rushdie's Fiction* (1999) et de *Reading, Translating, Rewriting: Angela Carter's Translational Poetics* (2013). Elle a édité et co-édité plusieurs ouvrages, dont *Des Fata aux fées: regards croisés de l'Antiquité à nos jours* (2011), *Angela Carter traductrice-Angela Carter en traduction* (2014) et *Cinderella Across Cultures: New Directions and Interdisciplinary Perspectives* (2016). Elle est International Corresponding Member pour la British Comparative Literature Association et membre du jury Max Geilinger pour la traduction. (voir <https://martinehennarddutheil.wordpress.com>)

HENNARD DUTHEIL de la ROCHERE, Martine, « Du salon mondain à la nursery victorienne : les métamorphoses de « La Belle au Bois dormant » en traduction », in Pascale Auraix-Jonchière (éd.), *Séductions et métamorphoses de « La Belle au Bois dormant »*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2017.

- « From the Bloody Chamber to the *cabinet de curiosités*: Angela Carter's Curious Alices through the Looking-Glass of Languages », in *Marvels & Tales*, Vol. 30, 2 (Fall 2016).
- LATHEY, Gillian & WOZNIAK, Monika (eds.), *Cinderella Across Cultures: New Directions and Interdisciplinary Perspectives*, Detroit, Wayne State U. P., 2016.
- (éd.), *Angela Carter traductrice – Angela Carter en traduction*, Lausanne, Cahiers du CTL, 2014.
- *Reading, Translating, Rewriting: Angela Carter's Translational Poetics*, Detroit, Wayne State U. P., 2013.

Jean-Pierre Lefebvre est philosophe, poète, romancier et professeur de littérature allemande à l'École Normale supérieure à Paris. Il est l'auteur de plusieurs publications sur Hegel, Heine, Hölderlin et Goethe et le traducteur français de plusieurs textes de Karl Marx – dont le *Capital*