



Ecriture de soi-R

« Dans l’atelier intérieur de la recherche-création :
l’archive comme m ta uvre »

JACCON Pauline

Ecriture de soi-R

Archives – Mars 2024

URL : <https://www.ecrituresdesoi-revue.com/jaccon>

  propos du texte :

L’écriture traductive est une pratique de création hybride activée par l’interaction et l’alt eration de ses actrices. Dans le cadre de ma th ese, j’ai cherchée à explorer ce processus en produisant notamment un *Carnet de traduction* afin de mettre en sc ene, par le biais de l’écriture th eorique, l’exp erience de traduction comme une épistémologie auto-réflexive et auto-formative. Cet article revient sur cette exp erience et analyse sa méthodologie, ses outils, et ses résultats. J’y décris dans un premier temps la méthode choisie de recherche-création. Je m’attache ensuite à analyser la création du *Carnet* : sa génèse ainsi que la valeur métaphorique de « l’atelier d’artiste », notamment mis en lumi ere les choix méthodologiques et stylistiques destinés à illustrer les dynamiques plurivoques de l’exp erience de traduction et la tension entre l’apparition-disparition du moi en écriture palimpsestique. Enfin, l’article s’ach eve sur l’impact transformateur de l’auto-réflexion en recherche, en création, et en recherche-création.

Pour citer ce texte :

Jaccon, Pauline. « Dans l’atelier intérieur de la recherche-création : l’archive comme m ta uvre », *Ecriture de soi-R*, Archives, 2024.

URL : <https://www.ecrituresdesoi-revue.com/jaccon>

Introduction

L'écriture en traduction — que je nommerai dans cet article « écriture traductive » — se déroule dans un espace de création particulier : un entre-deux, situé entre lecture et écriture, source et cible, signification et interprétation. L'écriture traductive est activée par l'interaction et l'altération de ses actrices. Pour explorer et illustrer ce processus d'écriture hybride, caractérisé par ses dynamiques à la fois créatives et réflexives, je me suis tournée vers la recherche-crédation. Dans le cadre de mes recherches, j'ai écrit un *Carnet de traduction*, destiné à mettre en scène une expérience de l'écriture traductive. Ce *Carnet* est une archive de création, mais également une archive de recherche-crédation, et un produit d'écriture à part entière ; une métacœuvre.

Alors, qu'est-ce que cela veut dire, créer une archive de recherche-crédation ? En quoi est-elle différente d'une archive, souvent non préméditée, de création ? Quels sont ses outils, ses piliers, ses effets sur la chercheuse-artiste ? Dans cet article, en utilisant l'exemple du *Carnet de traduction*, je me pencherai sur ces questions. Je présenterai d'abord la recherche-crédation et la valeur scientifique de la subjectivité en recherche ; je m'attarderai ensuite sur le *Carnet* lui-même, et sa valeur métaphorique d'atelier d'artiste. Enfin, je décrirai l'impact transformateur de l'archive.

I. Le « soi », outil de recherche

I. 1. Pourquoi la recherche-crédation ?

Contrairement à ce que sa désignation dichotomique pourrait évoquer, la recherche-crédation ne correspond pas à une méthode linéaire qui placerait la recherche en fondement d'une pratique créative dont l'œuvre finale serait la fin du projet engagé. La recherche-crédation fonctionne plutôt comme un cycle. Le terme de « recherche-crédation » est ainsi défini par Danielle Boutet :

Si ce terme existe, c'est à l'évidence pour nommer autre chose, une situation où la recherche et la création sont concomitantes et consubstantielles, installées dans le prolongement l'une de l'autre – la recherche englobant la création tel un nuage réflexif autour d'un ensemble d'objets, d'idées, d'actions et d'affects. Cette recherche réflexive

agit autant sur la création que sur l'artiste, aussi sûrement que la création elle-même agit sur l'être de l'artiste. (Boutet 2018 : 292)

Ainsi, la recherche-création est une exploration décloisonnée des espaces dans lesquels elle évolue. Elle est un geste critique et pratique qui favorise la réflexion en actes. Selon Anne-Marie Petitjean, elle permet de « laisser place au processus dynamique de la composition [de l'œuvre] », plutôt que de se focaliser sur l'œuvre « dans sa fixité, voire sa sacralisation patrimoniale » (Petitjean 2020 : 131). Elle met en avant la dimension réflexive de la création personnelle, ainsi que la dimension dialogique de toute m ta uvre artistique. Gr ce à la recherche-création, la chercheuse n'est pas la témoin-te externe de sa recherche : elle entre dans une exploration proactive, au cours de laquelle sa subjectivité devient outil d'investigation.

La recherche-création s'impose comme réponse à l'évolution des considérations de notre époque ; pour Yves Citton, le modèle de la recherche-création pr figurerait des transformations sociétales en gestation : elle serait emblématique de notre époque, car nous nous dirigeons vers l'impératif d'une flexibilité permanente (Citton 2018 : 97), que la recherche-création promeut. La recherche-création littéraire, plus particulièrement, répond à la crise de la représentation que la critique poststructuraliste du langage a entraînée. Le langage n'est pas objectif ; il exprime le positionnement et l'individualité de son utilisatrice : toute écriture est une écriture de soi. Une vérité unique (si tant est que cette vérité existe) ne peut être capturée par la recherche ou son expression, car la signification est multiple, partielle, évolutive, contextuelle, et parfois même fortuite. La recherche-création n'impose pas de conclusion fermée : flexible, subjective, elle est portée par l'expérience de ceux qui l'entreprennent, une expérience au sens double du terme : le soi de la chercheuse-artiste en tant que corps déjà existant, avec le champ intentionnel que cela induit, et le soi de la chercheuse-artiste en tant que corps percevant, dans l'imm diat t  puis la réflexivité du projet créatif (Morais 2020 : 230). La chercheuse-artiste entre dans un mouvement créatif. Le projet de recherche-création permet d'observer les processus *en train* de se former. Ce qui se forme, c'est l'œuvre elle-même, dont la création sera analys e de près par la chercheuse-artiste, et dont le produit fini fera partie intégrante des résultats de l'étude ; mais ce qui se forme, c'est aussi la personne de la chercheuse-artiste.

Ainsi, opter pour la recherche-création, c'est s'engager dans une démarche réflexive et auto-réflexive ; la chercheuse admet les limites de son interprétation tout en admettant sa richesse, et par là même se forme à étendre sa perspective et ses capacités. La réflexivité exige un positionnement et une intervention active au sein du projet. Elle suppose une évolution

constante de l'interprétation (théorique ou pratique) d'un texte : avant, pendant, et après la création. La subjectivité de la chercheuse-artiste est un tremplin qui remet radicalement en cause la timidité dont l'académisme fait encore souvent preuve lorsqu'il s'agit d'utiliser le moi (ma perspective personnelle, mon corps créateur, mon contexte cognitif¹) comme lentille d'interprétation ; l'auto-réflexion permet de canaliser cette subjectivité pour faire venir à la surface de la conscience ses intuitions, ses réflexes, ses écueils et ses richesses.

La recherche-crédation s'est donc imposée comme la parfaite approche scientifique, dans le cadre d'un projet destiné à explorer un processus créatif hétérodoxe qu'il fallait à la fois analyser, pratiquer, définir, et enrichir. Au cours de mon projet, c'est de la recherche-crédation qu'est née la nécessité d'écrire un *Carnet de traduction*, lequel répondrait à ses piliers méthodologiques et se présenterait comme un résultat, mais aussi comme une œuvre de création à part entière.

I. 2. Trois grands piliers méthodologiques

Avant de décrire le *Carnet* lui-même, il faut décrire les trois grandes lignes de conduite qui ont assuré, lors de mon expérience, la rigueur d'une méthode de recherche-crédation autoréflexive. Tout d'abord, mon projet a obéi à une approche phénoménologique, c'est-à-dire qu'elle fait émerger :

[L]e sens qui transparait à l'intersection de mes expériences et à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes sur les autres, [...] donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne. (Merleau-Ponty 1945 : 15)

Quoique personnelle et subjective, l'approche phénoménologique en recherche-crédation se différencie d'un manifeste artistique ou d'une biographie d'artiste en cela qu'elle exige, comme l'écrit Boutet, « un relevé rigoureux des vécus de conscience liés à l'opérativité créatrice » (Boutet 2018 : 299). Le regard phénoménologique et autoréflexif est à la fois interne et externe : enrichi par l'ouverture de la subjectivité et de l'intersubjectivité, il se veut néanmoins régi par l'*epochè* phénoménologique, c'est-à-dire une suspension du jugement et des préconceptions de la chercheuse-artiste afin qu'elle devienne capable de « voir » les

¹ Umberto Eco appelle ces contextes cognitifs l'« encyclopédie » de la lecture. Chaque lecture (et donc chaque auteure) possède sa propre encyclopédie (le réseau de ses références, inférences, associations, automatismes culturels et linguistiques, etc), laquelle s'actualisera en collaboration avec un texte étudié (Eco 1985 : 16).

phénomènes explorés sans les faire correspondre de force à une construction préalablement établie par le champ intentionnel de la chercheuse-artiste. Il s'agit d'amener ses propres processus et ceux d'autrui à la surface de la conscience, et non pas de les « construire » en accord avec l'hypothèse de départ. Le corps, « au primat de la conscience » (Morais 2020 : 230), doté d'existentials, est le vecteur de la perception, mais pas sa fin en soi ; il structure notre pensée et la façon dont nous arrivons au sens de l'expérience, mais ne gouverne pas l'expérience elle-même. Cet équilibre doit être visé, et idéalement atteint, dans le processus phénoménologique de la recherche-crédation.

En tant qu'œuvre déterminée par les mouvements de la conscience de la chercheuse-artiste, le travail de recherche-crédation s'inscrit également dans une dynamique de transformation heuristique. Puisque la recherche-crédation se conçoit comme un atelier, la vie et l'humain y occupent une place centrale. Les questionnements et les attitudes de recherche de la chercheuse-artiste se transforment au cours de la recherche, car la recherche entraîne leur transformation. Quand la recherche se transforme, c'est aussi parce que l'individu se transforme. Comme la recherche-crédation a pour objectif de développer un retour réflexif de la chercheuse-artiste sur ses propres procédés, et donc, entre autres, de présenter une analyse de ses évolutions, alors « la recherche-crédation appelle une approche méthodologique capable d'orienter une démarche qui ne peut pas tout savoir sur elle-même avant de commencer, mais qui se définit toujours plus précisément à mesure qu'elle progresse. » (Boutet 2018 : 298)

La démarche heuristique appelle donc à un travail cyclique et, de par sa nature évolutive, continuellement renouvelé ; dans le cadre de mon travail, l'écriture du *Carnet* s'est effectuée en parallèle de mes recherches, afin de tenir compte de la transformation constante de mon état d'esprit, de mon état de création, et de mon moi ; cette démarche est d'ailleurs souvent pointée du doigt dans le *Carnet*, qui revient souvent sur les faussetés que je découvre au détour de l'exploration, y compris la fausseté de l'objectivité :

La traduction est une création plus contraignante que l'écriture strictement auctoriale, en cela qu'elle s'opère dans l'interaction plutôt que dans un mouvement de production perçue comme individuelle. Bien sûr, ton interprétation du texte-source est subjective, et le contrôle que tu as sur le mot est illusoire ; mais cela n'apaise pas pour autant l'angoisse de la fidélité, qui se manifeste par le besoin de contrôler le message. Tu veux maîtriser le sens perçu afin de le recréer à son plus *exact* dans la langue-cible. Mais qu'est-ce que cela veut dire, exact ? Est-ce que tu crois vraiment que tu as compris le texte *exactement* comme il devait l'être ? Est-ce que tu crois vraiment que tu vas écrire le texte *exactement* comme il devrait l'être ? (Jacon 2022 : 425)

Enfin, on le voit bien dans cet extrait du *Carnet*, la recherche-création littéraire peut représenter une recherche «   la première personne » et ainsi refléter une écriture singulière (Boutet 2018 : 299). La recherche ne serait pas la même, ni dans sa forme, ni dans son contenu, si « *je n’étais pas là pour la parcourir du regard* » (Merleau-Ponty 1945 : 3, mes italiques). La chercheuse-artiste est donc encouragée à inventer et développer « [son] propre modèle d’intervention » (Pilon 2009 : 10), car le produit de recherche-création « d’une part, n’a guère de modèle, et [...] d’autre part, ne saurait en avoir, parce qu’elle se doit se dénombrer autant qu’il existe de chercheurs » (Lancri 2006 : 9). Le *Carnet de Traduction* s’inscrit tout particulièrement dans cette définition : c’est la performance d’un lieu de création où le soi crée, se regarde créer, et produit l’archive de sa création.

II. Archive de l’atelier intérieur

II. 1. Atelier d’artiste

Je décris le *Carnet* comme la performance d’un lieu de création : en effet, il est la mise en œuvre d’une sorte d’atelier d’artiste.

La formation des artistes a souvent souffert de la séparation entre théorie et pratique, subjectivité et objectivité, et donc entre chercheuse d’art et artiste. Si,   la Renaissance, l’enseignement de l’art avait pour objectif de promouvoir l’excellence intellectuelle des artistes et leur capacité à inventer, il se transforme petit à petit en académisme. L’académisme n’encourage plus l’invention : il verrouille la définition de l’excellence et « se contente de répéter sans fin les recettes de[s] prédécesseurs » (Glicenstein 2020 : 14). Par réaction, les artistes rompent avec l’institution ; certaines se forment en autodidactes.   la fin du XIX  siècle, une préférence pour le « naturel » participe de cette tendance : l’artiste idéal-e se veut une sorte de visionnaire, à la création pure, non perversi-e par l’enseignement supérieur. C’est au début du XX  que réapparaissent en France les ateliers d’artistes, considérés d’avant-garde. Ceux-ci revendiquent leur opposition à l’académisme mais restent inspirés des ateliers de la Renaissance, où la réflexion de l’art était aussi centrale que la technique. Dans leur sillage viennent ensuite les départements d’art à l’université, dans le but de renouer avec une articulation plus poussée de la théorie et de la pratique (Glicenstein 2020), qui restent néanmoins séparées.

La recherche-création en traduction et traductologie me semble être l’héritière du format de l’atelier. L’atelier réunit plusieurs artistes dont l’interaction permet un retour réflexif sur le

processus et l'œuvre de chacun-e. Cette collaboration pratique et technique amène l'artiste en formation à intellectualiser son propre travail et à développer sa réflexivité. L'une des caractéristiques majeures de l'écriture traductive est sa polyphonie : en traduisant et en réfléchissant à la traduction, la chercheuse-artiste se confronte nécessairement à la création d'autrui, et en déduit une analyse critique de sa propre création. C'est le cas pour toutes les écritures palimpsestiques ; Proust considérait le pastiche comme un excellent exercice de développement de son propre style, par conscientisation des procédés d'un *autre* style que le sien (Proust 1927). Néanmoins, la traduction exige une étape d'interprétation subjective plus poussée que l'exercice majoritairement stylistique du pastiche ; la réaction aux procédés d'une autre voix est plus viscérale ; et par conséquent demande à son praticien-ne de réagir, de se reconnaître, et enfin de recréer.

Le *Carnet de traduction* analyse ces mouvements créatifs et intellectuels. En rédigeant le Carnet, j'ai entrepris consciemment ma propre formativité². J'y observe ce qui me forme et ce qui me transforme ; au-delà de l'écriture traductive, qui est création immédiate, j'apprends à verbaliser et par là même conceptualise « l'espace mental de [m]a propre création » (Morais 2020 : 238). J'y construis donc mon « atelier intérieur » (Boutet 2018 : 292), dont le produit final devient archive.

II. 2. Donner corps à l'expérience fugace

Au sein du projet auquel il appartient, le *Carnet de traduction* est donc la performance et le produit de la réflexivité traductive opérée pendant et après la création d'une traduction hétérodoxe. Impulsé par une étude du texte-source, déterminé par la création d'une traduction, il se positionne à l'acmé d'un processus de métacréation : il porte à la fois sur l'œuvre source et sur la traduction (texte et acte), mais il est lui aussi une création : une œuvre-archive écrite du geste créatif. Ainsi, le *Carnet de traduction* propose une sorte de phénoménologie de la conscience traductive : il verbalise l'expérience de la traduction en train de se créer.

² Bernard Honoré définit la formativité comme *impetus* majeur du comportement humain. Selon lui, l'humain vit en formation active par rapport au monde : l'individu est responsable de sa forme (et de sa formation) humaine (Honoré 1990). En cela, il s'accorde avec Henri Bergson, qui écrivait en 1919 dans *l'Énergie spirituelle* : « l'action volontaire réagit sur celui qui la veut, modifie dans une certaine mesure le caractère de la personne dont elle émane, et accomplit, par une espèce de miracle, cette création de soi par soi qui a tout l'air d'être l'objet même de la vie humaine. » (Bergson 2003 : 31) Il est intéressant de noter que la formation du soi, chez Bergson, est décrite comme un processus de *création* – la « création du soi par le soi ».

Dans les années 1980, pour compléter les approches majoritairement déductives appliquées en traductologie, une nouvelle méthode d'analyse inductive de la traduction pragmatique émerge en Europe : les *Think-Aloud Protocols (TAPs)*, ou Méthode de la pensée à voix haute (Kussmaul, Tirkkonen-Condit 1995 : 177). Pendant un *TAP*, la traducteurice doit exprimer ses processus cognitifs pendant qu'elle solutionne le texte à traduire ; ses paroles sont enregistrées, puis analysées. Ainsi, les *TAPs* permettent de recueillir la pensée de la traducteurice au moment où elle la verbalise (Eftekhary, Shayesteh 2012 : 1039), et d'étudier la traduction en acte plutôt que de se limiter à son produit. Il s'agit d'observer « a mind at work » (Kussmaul, Tirkkonen-Condit 1995 : 181). Hans-Peter Krings remarque que le processus de verbalisation nécessaire au monologue des *TAPs* comprend, dans le cadre de la traduction spécifiquement, un apport réflexif et formatif, car il externalise les processus souvent laissés à l'état non verbal et voués à disparaître après que l'acte traductif a pris fin (Krings 1986a ; 1986b). À travers leur verbalisation, la traducteurice définit plus distinctement les mécanismes de sa création.

Le *Carnet de traduction* se rapproche du principe des *TAPs* et le dépasse par le biais de l'écriture créative, dans un contexte cette fois littéraire. Plutôt que la verbalisation orale, c'est l'écriture de soi qui est mise au service de la réflexivité. Elle permet de démontrer le vécu subjectif de la pensée traductive, mais aussi de le mettre en lumière dans la performance qu'est toujours une écriture créative : en posant des mots sur la pensée et le sentiment de la traducteurice au sein d'un récit structuré, le *Carnet de traduction* construit et interprète le sens de l'expérience qu'il relate. En écrivant le *Carnet de traduction*, j'arrive à la conscience de mes propres mécanismes et deviens donc capable de les enrichir et de les développer par et pour l'écriture. Dans le *Carnet*, cette conscientisation prend de nombreuses formes : auto-analyses de traduction et d'écriture, retraduction, réécritures, collage d'extraits-inspirations, des conclusions théoriques soutenues par la recherche qui a entouré la création :

Ainsi, le silence [en écriture lui aussi] exprime. Sa collaboration avec le mot augmente son pouvoir évocateur ; seul, il irradie de sa propre signification. Opter pour le silence dans les confins traditionnellement verbaux d'un texte est un choix de communication subversif. Agamben clarifie ce paradoxe dans son *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* :

« [It is not that] the nonlinguistic is inaccessible to man, but simply that man can never reach it in the form of a nonrelational and ineffable presupposition, since the nonlinguistic is only ever to be found in language itself.³ » (Agamben 1998 : 50).

Alors, [dans ce texte traduit], l'inexprimable n'est pas hors du langage, il est avec lui. (Jacon 2022 : 430)

Le Carnet, en tant qu'archive de recherche-création, met aussi en scène l'expérience pratique, qui permet de cristalliser les processus en jeu au moment où je crée. Ces « scènes » archivent par l'écriture le moment émotionnel où la conscience n'est pas encore auto-réflexive, et mettent en œuvre l'analyse auto-distanciée qui en découlera :

Par exemple, il te semble que l'anglais bouge. Ton français est enchaîné par le système de références trop poussé que tu as de lui – toutes les règles que tu ne penses pas à enfreindre car elles sont tissées de ton confort d'expression, tous les réflexes et les signifiants cultivés depuis l'enfance, l'immersion du quotidien, l'illusion d'une « pureté » de langue qui peuvent faire obstacle à la créativité de l'écriture. L'anglais, dans sa relation à ton français inné, est frémissant de nouveaux possibles. Tu arrives à l'anglais sans la facilité de l'habitude. Lorsque tu regardes l'anglais, tu le vois pour ce qu'il dit, ce qu'il fait. Par jeux de miroirs, tu peux comparer ce que le français ne fait pas bien ou ne fait pas volontiers. Tu peux même envisager ce qu'il pourrait dire mieux si tu lui donnais un petit coup de pied aux fesses.

L'exercice de traduction teste les charnières de ta langue-cible : c'est la tension entre l'écriture à contraintes – qui exige que tu ob isses, d'une façon ou d'une autre, aux systèmes du texte, de la langue, de l'éthique – et l'écriture auctoriale, dont la créativité est aiguisée par la rencontre des subjectivités. Mutuellement, la contrainte et la créativité se défient, se malmènent, s'interrogent, et ainsi élargissent leurs limites. De cette hybridation, tu tires un usage de la langue qui est un peu plus à toi, parce qu'il est n  d'une reconstruction de tes acquis selon tes préférences et tes expérimentations. (Jacon 2022 : 435)

Ou encore :

(Quand tu penses au troisième jet tu penses toujours à l'homme p le du *Labyrinthe de Pan* – si, si, tu sais, le grand monstre maigrichon qui a ses yeux incrustés dans les paumes : c'est  a, c'est le sentiment de poser à la fois l' eil et la main sur le texte et d'y traîner les doigts sans en perdre une miette – c'est la surlecture et la traduction et l'écriture et le corps à texte toute à la fois.) (Jacon 2022 : 460)

Le carnet, en tant qu'archive de recherche-création, fixe un point de vue sur une expérience de création, celle d'un moment de traduction. On parle souvent, en traductologie, de la « perte » en

³ « Ce n'est pas que le non-linguistique n'est pas accessible à l'homme, c'est que l'homme ne peut jamais l'atteindre sous la forme d'une présupposition non-relationnelle et ineffable, car le non-linguistique n'existe jamais ailleurs que dans le langage lui-même. » (ma traduction).

traduction. La perte traductologique, ce serait tous les petits glissements de sens qui s'opèrent lorsqu'on passe d'un langage à un autre, d'un·e auteurice à un·e autre (traducteurice). Dans le *Carnet*, j'argue plutôt que ce qui se perd, c'est la mouvance. La traducteurice ne perd pas un mot qui ne voyage pas, un synonyme qui ne fonctionne pas, un échec terminologique. L'échec du langage ne se situe pas au niveau de l'inéquivalence linguistique, mais plutôt dans le paradoxe de vouloir préserver un mouvement (celui de la langue, de l'interprétation, ou de la création) à travers un médium qui ne bouge plus (celui de l'écriture).

À l'instant où la traducteurice ou la chercheuse-artiste termine d'écrire son expérience, un idéal s'échappe, parce que le réel se met à exister. Les idéaux mouvants, ce sont la signification, dont la nature change avec chaque interprétation ; le produit de création idéal et toutes les directions dans lesquelles pourraient irradier la compréhension et la recréation du texte tant qu'il n'a pas été écrit, emprisonné par les choix d'un soi écrivant temporaire ; et l'immédiateté renouvelée du soi et de la création. Toutes ces potentialités ne peuvent pas être emprisonnées par le mot, car le mot est fixe ; comme il est un signe, il instaure des limites que l'idéal abstrait n'a pas.

Ainsi, le *Carnet de traduction* cristallise un moment de création aussitôt transformé. La création-acte est « a tireless interchange, a mingling and separating, a forming and deforming⁴ » (Carson 2004 : 118), mais l'archive — qu'elle soit écriture traductive, *Carnet de traduction*, et toute forme d'écriture auto-réflexive — est fixe. Le sens et le soi de l'auteurice cessent d'y bouger car ils sont hanarchés au mot écrit, au médium immobile de la page.

Par conséquent, la création d'une archive de recherche-crédation est la création d'un fragment d'expérience, comme figé dans l'ambre. Par la création de l'archive, la chercheuse-artiste, dans le même mouvement, nuance et change toutes les réalités juste conscientisées. Ce que le *Carnet de traduction* propose, c'est un écho fugitif de cet instant de création tel qu'il est perçu par le soi-en-constante-transformation, à un moment précis ; un éclat suspendu de mouvement. Lorsque la chercheuse-artiste y revient, tout est différent. Son contexte cognitif a évolué, la création n'a pas le même visage, l'écriture traductive sera différente, l'expérience de création sera différente. Ce cycle de la création transparaît si l'on renouvelle également ses archives ; comme je l'écris dans le *Carnet* :

⁴ « Un échange infatigable, une convergence et une séparation qui encore et encore se forme et se déforme », (ma traduction).

Tu n'es pas fixe – tu es en constant devenir. Si tu reviens à [l'écriture], ce ne sera pas de la même façon, pas avec la même voix. [...] Si on multiplie les fragments fixes de la matière en mouvement, on ne parvient pas à cristalliser le mouvement, mais on évoque néanmoins que quelque chose bouge. (Jacon 2022 : 484)

II. 3. Écriture des sois

Si le *Carnet de traduction* présente une parenté méthodologique avec les *Think-Aloud Protocols* développés pour la traductologie, il est, avant tout, inspiré de l'essai libre biographique (auto-théorie) ; on le voit bien dans les extraits déjà cités. Le truchement de l'écriture créative – et donc de l'écriture intime – est nécessaire pour donner forme à la pensée de l'expérience traduisante, car « every bit as important [as scientific insight] is the feedback loop between bodily experience and cognition, the way art and understanding are grounded in the body⁵ », comme l'écrit Barbara Folkart lorsqu'elle décrit les révélations apportées par l'écriture poétique (Folkart 2007 : 426). L'essai libre encourage la mise en valeur d'un réseau d'associations aussi personnelles que signifiantes entre la pensée de son auteure et l'expérience qu'elle analyse. Il s'agit de regarder en soi pour créer le sens cohésif de ses propres perspectives. Je pense par exemple aux œuvres de Maggie Nelson, de Susan Howe ou d'Ann Lauterbach, notamment *The Argonauts* (Nelson 2016), *My Emily Dickinson* (Howe 1985) et *The Night Sky: Writings on the Poetic Experience* (Lauterbach 2008) ; ou encore, dans le cadre de l'exploration de l'écriture traductive, aux superbes journaux de traduction de Kate Briggs (Briggs 2017) et de Doireann Ní Ghríofa (Ní Ghríofa 2020). Ces références ont en commun l'effort d'une conscientisation mise en scène par la création afin de pérenniser la pensée créative, car cette pensée se nourrit des échanges qui l'inspirent et qu'elle inspire en retour.

De la même façon, le *Carnet* entrecroise paragraphes scientifiques, anecdotes, digressions, références littéraires, jeux de formats et de couleurs, et même saynètes plus personnelles, par lesquelles mon contexte cognitif se dévoile. C'est par ces parallèles établis à travers l'intégralité du *Carnet* que s'éclaircit la cohérence d'un processus créatif. Par exemple, chaque chapitre du *Carnet* s'ouvre sur une scène de souvenir comme celle-ci :

2003.

⁵ « La boucle de rétroaction entre l'expérience physique et la cognition est tout aussi importante que la connaissance scientifique : cette façon qu'a le corps de faire comprendre l'art. » (ma traduction)

[...] Ton père t'achète un livre à la boutique et au restaurant pendant que les adultes parlent tu apprends comment écrire *nuée ardente*, et à quoi elle ressemble. C'est un moment étrange à l'intérieur, un moment où des choses se réordonnent – jusque-là tu voyais dans ta tête le Vésuve, nue et ardente.

La journée se termine avec les cadavres (qui ne sont pas vraiment des cadavres). Le guide vous amène aux corps pétrifiés, recroquevillés, les mains pressées sur leur visage : la barrière de la chair qui ne laisse pas sortir le cri mais laisse entrer le volcan. À l'époque tu ne comprends pas que ce ne sont que des moulages en creux, créés en insérant du plâtre dans les cavités de la roche volcanique – non, non, tu crois qu'il y a une vie là-dessous, magma-rouge, emprisonnée en mouvement, cristallisée sous la croûte de lave. Peut-être que quelqu'un voit et entend et palpète encore sous la fusion figée. Peut-être que si tu regardes le corps recroquevillé assez longtemps, une paupière fr-fr-frissonnera — (Jacon 2022 : 482)

Cette anecdote « réelle » (aussi réelle puisse-t-elle être, après les distorsions de la mémoire et de la performance écrite) introduit, et donc contextualise, un chapitre où je caractérise l'écriture traductive comme mouvante malgré la fixité de son médium — comme je l'ai décrit un peu plus haut au sujet de l'archive. Les images du souvenir de Pompéi hantent le discours théorique, démontrant ainsi la façon dont le contexte cognitif, la « bibliothèque » mentale de la chercheuse-artiste, imprègne fondamentalement la lentille qu'elle dépose sur les textes, les analyses, et la création :

La traduction est un paradoxe. La traduction (l'acte) tente de recréer une dynamique, mais son outil est l'écrit ; et l'écrit est fixe. Il est fixe, alors il fixe un fragment de toi lorsque tu écris. La mouvance traductive se heurte à la nature de son médium, concret et statique. À sa surface le texte semble figé ; mais il y a de la vie là-dessous, magma-rouge, emprisonnée en mouvement, cristallisée sous la croûte du mot. (Jacon 2022 : 484)

Ainsi, à la croisée d'un *TAP* et de l'autothéorie, le *Carnet de traduction* propose une verbalisation du processus de traduction, une réflexion et narration de l'expérience de création ; également, il suggère le dialogue intrinsèque de l'écriture de soi *et* de l'écriture traductive, puisque toute parole ou toute écriture est une communication. Même dans un « monologue » de la pensée, ce qui est dit a vocation à être communiqué à autrui, et donc à ouvrir une conversation. C'est d'autant plus le cas en traduction, qui est elle-même dialogique. Le *Carnet de traduction* se construit donc au croisement du monologue et du dialogue ; à l'intérieur, plusieurs voix se mêlent, et il faut les cristalliser grâce au pouvoir de l'écriture. C'est pour cela, on le voit bien dans les extraits du *Carnet* déjà cités, que j'y utilise le « tu » pour écrire le « je ». La première personne serait réductive ; cette création n'appartient pas qu'à moi. Elle appartient à ceux qui

m'ont inspirée, et à ceux qui poseront leur subjectivité sur le produit de ma création à leur tour ; plusieurs points de vue, toujours, fusionnent :

En théorie, le texte-cible est un gain ; la traduction est une œuvre, pas un écho – un art, pas une copie. Elle dévoile les mécanismes qui s'opèrent entre source et cible. Chaque positionnement, s'il est sincèrement instauré par le dialogue entre les deux textes, est un don et un apprentissage et un mouvement artistique. Alors le texte-cible a une valeur herméneutique pour ce qu'il est, seul ; mais aussi dans sa comparaison avec sa source ; mais aussi dans sa comparaison avec ses co-textes-cibles. Une constellation textuelle s'échafaude : aucun texte n'est diminué par l'autre, seulement rehaussé. Tu prends d'ailleurs plaisir à lire plusieurs traductions d'un même texte, car c'est ouvrir à la volée une myriade de portes jusque-là invisibles. L'enrichissement est linguistique, littéraire, culturel, ontologique.

Seulement voilà : quand la théorie devient pratique, et quand le sujet c'est toi...

Ce n'est pas exactement pareil, pas vrai ?

Tu aimes le texte-source comme il est. Tu l'aimes assez pour lui offrir de toi-même ; et même pour faire ça, là, maintenant, c'est-à-dire te regarder écrire. D'habitude tu préfères passer ton chemin après le geste créatif. Te contempler toi-même, ce n'est pas ce que tu cherches dans la lecture et l'écriture ; ce n'est certainement pas ce que tu cherches en traduction. Comme le dit Fran Lebowitz⁶, « this is a philistine idea, this is an awful way to approach anything. A book isn't supposed to be a mirror, it's supposed to be a door. »

Le texte-source est une porte. Quand tu traduis [un texte que tu aimes], tu as souvent l'impression d'ouvrir la porte, mais seulement pour traîner de la boue à l'intérieur. (Jacon 2022 : 428)

Le « tu » est à la fois la marque d'un monologue injonctif et l'empreinte du dialogue : « quand le sujet c'est toi... Ce n'est pas exactement pareil, pas vrai ? ». La deuxième personne est l'outil d'une implication active dans le texte qui l'utilise, à la fois impératif (*tu ne peux pas y échapper*) et profondément subjectif (si c'est *toi* qui es interpellé-e, alors *tu* es forcé-e de réagir). La deuxième personne se définit, comme l'explique par Matt Delconte, « not by who is speaking, but by who is listening » (Delconte 2003 : 204). Elle pousse la lectrice dans l'expérience relatée (Hawke 2015 : 12), de force, et permet ainsi de la faire vivre au plus près du texte et d'activer la lecture par le choc de l'identification ou de la réaction. La lectrice devient créatrice, projeté-e qu'il est dans mon atelier intérieur devenu *son* atelier intérieur. Avec le *tu*, *je* me dérobe, et la lectrice se voit en transparence ; l'écriture autothéorique reste une écriture

⁶ Fran Lebowitz en conversation avec Toni Morrison, LIVE from the New York Public Library (NYPL), le 12 novembre 2008, « c'est une idée bien béotienne, une terrible façon d'approcher quoi que ce soit. Un livre n'est pas censé être un miroir, un livre est une porte. » (ma traduction)

de moi mais fait émerger une écriture de toi, une écriture de nous. La lecture est nécessaire plus proactive ; comme le dit Roland Barthes :

C'est le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition. (Barthes 2014 : 18)

Conclusion :

Rien ne se perd, tout se transforme

Créer une archive de recherche-crédation se définit fondamentalement par la formativité de son intentionnalité. Chaque mouvement d'archivage marque la conscience de son propre geste de création, et l'effort intentionnel d'apprendre (et donc d'être transformé·e) par celui-ci. Avec le *Carnet de traduction*, j'ai tenté d'écrire le « soi » afin de nourrir, de changer, d'étendre ce soi.

L'influence de cette expérience a été formatrice à bien des égards. J'ai senti ses effets, par exemple, dans la libération de ma pratique traductive, mais aussi de mes intérêts créatifs et de mes projets d'écriture. Cette ouverture créative se traduit aussi par des lectures amplifiées, plus actives ; par des associations moins attendues dans mon écriture ; par une écriture bilingue, avec ses désavantages (il faut bien finir par choisir une langue...) et surtout, ses avantages (l'assouplissement de l'expression, en anglais comme en français, grâce à la conscience d'autres formes existantes). Enfin, elle a cultivé mon intérêt pour la multiplicité des perspectives, l'exploration du point de vue, du flux de conscience, non seulement dans l'écriture, mais également dans la communication réelle au quotidien. En tentant « d'archiver », et donc de *comprendre* ce que j'ai été à un moment précis de création, et ainsi en prenant conscience de ma propre mouvance, j'en suis venue à nuancer mon expression et ma réception de l'expression d'autrui : nourrie par l'analyse et par la conscientisation des glissements inhérents aux langages et à la subjectivité, j'en suis venue à aborder toute conversation comme un encodage dont les nuances secrètes dépendent du contexte cognitif de celui qui s'exprime, et qu'il faut tenter de débusquer afin que la compréhension s'opère. De la valorisation de la subjectivité, l'expérience du *Carnet de traduction* m'a amenée à tendre toujours vers l'intersubjectivité.

Si mon rapport au langage a changé, alors mon rapport à l'autre et au monde ont changé eux aussi. Comme le dit Roland Barthes dans un de ses entretiens avec George Charbonnier :



Le langage ne sert pas seulement à communiquer. Il ne sert pas donc à faire passer tout simplement des messages entre les hommes. Mais, au fond, je dirais qu'à chaque moment, le langage sert à construire le rapport avec l'autre. C'est-à-dire, à construire tout simplement le sujet, à nous construire dans le monde. C'est cela qui est important. (Barthes, Charbonnier 1967)

Je parle différemment, et écris différemment, et écoute différemment, et *vois* différemment, car les choses du monde se transforment selon la façon dont on les dit. Ainsi, l'archive de recherche-crédation, quoi qu'elle décrive une expérience de recherche-crédation maintenant terminée, fait tremplin à la transformation de la chercheuse-artiste de façon pérenne.



Bibliographie

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, traduit par Daniel Heller-Roazen, Stanford : Stanford University Press, 1998.

Bergson, Henri. *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*. Paris: Les Presses universitaires de France, 1919.

Boutet, Danielle. « La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi », dans *Approches inductives*, 5 (1), 2018, pp. 289-310.

Briggs, Kate. *This Little Art*, London : Fitzcarraldo Editions, 2018.

Carson, Anne, *Answers Scars*, dans *Wonderwater (Alice Offshore)*, édité par Roni Horn en collaboration avec Louise Bourgeois, Anne Carson, Hélène Cixous et John Waters, Göttingen : Steidl, 2004.

Citton, Yves. « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-crédation », dans Erin Manning et Brian Massumi, *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-crédation*, ArTeC/Les presses du réel : Paris / Dijon, 2018.

Delconte, Matt. « Why You Can't Speak: Second-Person Narration, Voice, and a New Model for Understanding Narrative » dans *Style*, vol. 37, n°2, Summer 2003, pp. 204-219.

Eco, Umberto. *Lector in Fabula*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.

Eftekhary, Ali Asghar & Aminizadeh, Shayesteh. « Investigating the Use of Thinking Aloud Protocols in Translation of Literary Texts », dans *Theory and Practice in Language Studies*, n°2, 2012, pp. 1039-1047.

Folkart, Barbara *Second Finding: a Poetics of Translation*, Ottawa : University of Ottawa Press : Ottawa, 2007.

Glicenstein, Jérôme « Introduction : former les artistes », dans *Marges*, vol. 30, n°1, 2020, pp. 10-20.

Hawke, Anastasia L. « Understanding Second-Person Point of View in Fiction », dans *All Graduate Plan B and other Reports*, 2015.

Honoré, Bernard. *Sens de la formation, sens de l'être : en chemin avec Heidegger*, Paris : l'Harmattan, 1990.

Howe, Susan. *My Emily Dickinson*, Berkeley : North Atlantic Books, 1985.

Jaccon, Pauline. *Rouges : une exploration du tiers espace de l'écriture traductive à travers Anne Carson et son Autobiography of Red*, thèse de doctorat (recherche-crédation) en traductologie et littérature américaine, Paris : Paris Sorbonne-Nouvelle, 2022.

Krings, Hans Peter. *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht: Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern*, Tübingen : Narr Francke Attempto Verlag, 1986a.

————— « Translation Problems and Translation Strategies of Advanced German Learners of French (L2) », dans Juliane House et Shoshana Blum-Kulka (Éds), *Interlingual and Intercultural Communication*, pp. 263-276, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 1986b.

Kusmaul, Paul et Tirkkonen-Condit, Sonja. (1995 « Think-Aloud Protocol Analysis in Translation Studies » dans *TTR*, 8 (1), 1995, pp. 177–199.

Lancri, Jean. « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », dans *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, édité par Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, Québec : Presses de l'Université du Québec, pp. 9-20, 2009.

Lauterbach, Anne. *The Night Sky: Writings on the Poetics of Experience*, London: Penguin Books, 2008.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945.

Morais, Sylvie. « Expérience du corps et création artistique », dans Christine Delory-Momberger éd., *Éprouver le corps. Corps appris, corps apprenant*, Toulouse : Érès, p. 227-238, 2016.

Petitjean, Anne-Marie. « La part de l'enseignement à l'université : le cas des formations en écriture créative », dans *Administration & Éducation*, 2020, n° 168, pp. 127-132

Pilon, Jean-Marie. « Principes et méthodes de la maîtrise en étude des pratiques psychosociales » dans *Présences*, n°2, 2009, consulté en ligne : https://www.uqar.ca/uqar/universite/a-propos-de-luqar/departements/psychosociologie_et_travail_social/revue_pps_no2_principes_et_methodes.pdf

Proust, Marcel. *Pastiches et Mélanges*, Paris : Gallimard, 1927.



À propos de la rédactrice :

Pauline Jaccon est docteure en traductologie et littérature américaine. Elle travaille comme Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche en traduction et linguistique anglaise à l'Université Picardie Jules Verne. Ses recherches en recherche-crédation s'articulent autour de l'écriture créative, palimpsestique et traductive, et le décloisonnement des genres et des pratiques par le truchement de la subjectivité (ou de l'intersubjectivité) des auteurices-traducteurices : l'écriture expérimentale américaine, notamment celle d'Anne Carson, est au cœur de ses sujets. Pauline est aussi traductrice littéraire.

