Raymond Federman : écrivain bilingue, auto-traducteur, traductologue ?

Amanda Murphy
Université Sorbonne Nouvelle

La critique génétique, en analysant le processus de création des œuvres littéraires, permet d'interroger la clôture du texte qu'induit la publication [1]. Si cette approche peut parfois se limiter à une tentative de mieux lire la version finale – l'étude des brouillons et manuscrits servant à éclairer cette dernière –, elle contribue souvent à bouleverser la hiérarchie, implicitement imposée par la chronologie, selon laquelle les versions antérieures et ultérieures de l'œuvre publiée (surtout les traductions) lui seraient subordonnées. Le matériel génétique nous incite ainsi à remettre en cause non seulement l'autorité de la version publiée (fortement associée à l'auctorialité, c'est-à-dire au devenir-auteur que constitue la publication), mais aussi dans bien des cas, sa propre capacité à éclairer ou à mieux contextualiser cette version publiée.

C'est le cas de l'œuvre de l'écrivain franco-américain Raymond Federman (1928-2009) qui nous fournit, en s'autotraduisant, deux versions de ses textes. Or, comme nous le verrons, l'écriture « première » se dévoilera comme l'une des nombreuses réécritures, dont Federman a tenu à garder les traces [2] et dont la présence se fait sentir au sein des versions publiées, à travers une poétique de la digression et du perpétuel recommencement. La métaphore de la traduction comme *passage* d'une langue à l'autre se trouve ainsi remise en question [3].

1. Voir par exemple Olga Anokhina, « L'autotraduction, ou Comment annuler la clôture du texte ? », dans Anna Lushenkova Foscolo et Malgorzata Smorag-Goldberg (dir.), *Plurilinguisme et auto-traduction : langue perdue, langue sauvée*, Paris, Eur'Orbem, 2019, p. 29-37.

2. Federman s'est lui-même chargé de la description de ses archives en étiquetant les dossiers conservés à l'université Washington, à Saint-Louis.

3. Si le cas d'un écrivain bilingue comme Federman soulève des questions spécifiques quant à la notion d'original, il semble que, ces dernières années, la pensée de la traduction en général ait entrepris une remise en question de cette notion, ou, du moins, une analyse des effets produits par le brouillage entre les diverses versions d'un texte. Voir notamment Susan Bassnett et Harish Trivedi, *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, Londres, Routledge, 1999 ; et Emily Apter, *Zones de traduction. Pour une nouvelle littérature comparée*, trad. Hélène Quiniou, Paris, Fayard, 2015, chap. 14.

Que la traduction s'appréhende différemment chez un écrivain bilingue [4] ou autotraducteur [5] n'a rien de nouveau ; de nombreuses études montrent en effet qu'il s'avère pertinent, en pareil cas, d'évoquer la *réécriture*, et non la *traduction*, idée que l'on retrouve souvent dans le discours des écrivains mêmes. Ainsi, bien que presque toutes ses œuvres existent en au moins deux versions de la main de l'auteur – la version française venant la plupart du temps après la version anglaise –, Federman parle très peu de « traduction ». Il insiste d'ailleurs sur le fait qu'il ne *traduit* pas ses propres textes, mais « réécrit, adapte, transforme, transacte, transcrée [6] ». Néanmoins, la traduction est là : à la fois lien, ou tout du moins point d'appui entre les versions textuelles, et motrice de la poétique bilingue.

Sans doute serait-il intéressant de chercher dans les entretiens et dans les écrits critiques de Federman ce que pourrait signifier le détournement du verbe « traduire », mais il semble plus pertinent de se tourner vers les œuvres littéraires (œuvres publiées et archives) : vers ce qu'elles disent, notamment dans leurs éventuelles références à la traduction, mais surtout vers ce qu'elles font et démontrent par leur fonctionnement. C'est à travers ces réécritures, y compris *traductives*, qui se développent d'un état textuel à l'autre, mais aussi au sein du texte achevé [7], que se dévoile la conception de la traduction chez Federman. Celle-ci s'avère inséparable de la vision de l'écriture et, plus généralement, du langage, qui se dégage des œuvres de Federman et qui semble attester une impossible arrivée dans l'autre langue, mais aussi une origine scripturale toujours fuyante, dominée par une impérieuse nécessité de *re*dire, de *ré*écrire.

Si la plupart des œuvres de Federman illustrent bien cette pratique du traduire-écrire, on se concentrera ici sur *The Voice in the Closet / La Voix dans le cabinet de débarras* [8] et sur les différentes versions consultées dans les archives de l'université Washington de Saint-Louis, où elle se manifeste le plus explicitement. *The Voice in the Closet / La Voix dans le cabinet de débarras* est une œuvre véritablement bilingue : si elle trace les contours d'une *poétique bilingue*, même lorsqu'une langue dominante est privilégiée, elle se présente aussi, dès la version de 1979 publiée aux éditions Coda Press, *en bilingue*, proposant simultanément deux versions, anglaise et française [9], mises en regard. *The Voice in the Closet / La Voix dans le cabinet de débarras* est aussi, à

4. Dans le cadre de cet article, la notion de « bilingue », qui renvoie à une multitude de situations linguistiques, sera entendue au sens le plus large : « qui est en deux langues » ou « qui use de deux langues ».

5. Pour des études du phénomène de l'autotraduction, voir par exemple Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et autotraduction*, Paris, Harmattan, 2001 ; et Rainier Grutman et Alessandra Ferraro (dir.), *L'autotraduction littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

6. Raymond Federman, « A Voice within a Voice », *Critifiction. Postmodern Essays*, Albany, State University of New York Press, 1993, p. 76-84, ici p. 79. Nous traduisons.

7. Dans un souci de clarté, nous employons ici ce terme pourtant problématique – puisque, comme le souligne Antoine Berman, toute œuvre, et certaines œuvres plus que d'autres, se réactualisent à travers les lectures et les traductions à venir.

8. Raymond Federman, *The Voice in the Closet /La Voix dans le cabinet de débarras*, Madison, Coda Press, 1979. [2e éd., Great Barrington, Station Hill Press, 1985 ; 3e éd., Buffalo, Starchrone Books, 2001 ; 4e éd., Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2001 ; 5e éd., 2008.]

9. Nous faisons ici une distinction importante entre les *livres bilingues*, présentés *en bilingue* (deux textes en deux langues sont mises en regard), généralement conçus pour l'apprentissage des langues ou pour permettre au lecteur peu familier de la langue de l'auteur de percevoir la différence graphique ou sonore du texte d'origine, et *l'écriture bilingue* que produit un auteur capable de lire et d'écrire dans plus d'une langue. Un tel auteur produira aussi, dans bien des cas, une *réécriture traductive*, donnant naissance à différentes versions d'un même texte en plusieurs langues.

nos yeux, l'œuvre qui nous mène au plus près de l'entreprise d'écriture consistant à tenter de dire l'expérience vécue par l'auteur le 16 juillet 1942, lorsque la mère du jeune Federman le pousse dans un placard, le protégeant ainsi du sort qui attendait les quatre membres de sa famille enlevés, déportés et exterminés à Auschwitz [10].

1 « Ceci n'est pas le début [11] »

The Voice in the Closet / La Voix dans le cabinet de débarras paraît, en version anglaise, en 1978, dans *The Paris Review* [12]. Cependant, avant que ce texte d'une vingtaine de pages n'atteigne une forme relativement stable, Federman a déjà consacré plusieurs années à la création de différentes versions sous forme de fragments, de recommencements et de réécritures [13]. Par ailleurs, le texte n'a pas été publié d'emblée, mais a paru dans divers endroits sous diverses formes [14]. Dans la postface de *The Voice / La Voix*, l'auteur explique que sa première tentative d'écriture, en octobre 1975, a produit un manuscrit de deux cents pages, « un total chaos » qu'il a ensuite « taillé » en blocs carrés, ce qui rendait bien « le côté claustrophobe du texte [15] ». Une version précoce du texte est également incluse dans le manuscrit de *The Twofold Vibration*, roman finalement publié (après avoir été refusé par une quinzaine d'éditeurs selon Federman), par University of Indiana Press, à condition que soient supprimées les vingt pages jugées « illisibles », qui contenaient l'ébauche de *The Voice / La Voix* [16]. Quant à la réécriture en français de *The Voice*, le premier texte est rédigé entre septembre et décembre 1977 ; les archives révèlent un processus scriptural tout aussi laborieux que pour le texte anglais [17].

Cette série de recommencements – « ah combien de faux départs pour que je puisse me déplacer [18] » – qui concerne à la fois les brouillons et les textes soumis pour publication, montre les tâtonnements de l'écriture en devenir. Si tout écrivain doit s'interroger sur la langue qui convient le mieux pour dire l'expérience vécue, Federman semble se préoccuper particulièrement de la forme que prend cette langue (ou que

10. Chez Federman, les noms de ses père, mère et deux sœurs (Simon, Marguerite, Sarah, Jacqueline) sont remplacés par la graphie « X*X*X*X », ou « x-x-x-x », chargée de marquer une absence non-représentable, mais présente au centre de son œuvre.

11. Expression tirée de la page de garde du premier roman de Raymond Federman, *Quitte ou double*, trad. Éric Giraud, Paris, Al Dante/Léo Scheer, 2004 [1971 pour la version anglaise].

12. Raymond Federman, « Voice in the Closet », *Paris Review*, nº 74, 1978, p. 122-142, avec une introduction intitulée « Perhaps the Beginning » (p. 120-121). Le texte a également paru sous le même titre dans *The Avant-Garde Today : An International Anthology*, éd. Charles Russell, Urbana, University of Illinois Press, 1981, p. 78-97.

13. L'étiquetage des dossiers d'archive des manuscrits de *The Voice* par Federman fait référence, en plusieurs occasions, aux « manuscrits orignaux ». On peut lire sur la couverture de plus d'un dossier la mention « *original typewritten manuscript* ».

14. Les pages 1 à 11 ont paru sous le titre « The Voice in the Closet » dans *TriQuarterly*, nº 38, hiver 1977, p. 168-173, et dans *Statements 2, New Fiction*, éd. Jonathan Baumbach et Peter Spielberg, New York, The Fiction Collective, 1977, p. 95-105. Les mêmes pages présentées comme un « extrait » de « The Voice in the Closet » feront partie d'un texte intitulé « Federman : Voices within Voices ». Les pages 15-20 ont paru sous le titre « Voicelessness » dans la *Chicago Review*, vol. 28, nº 4, 1977, p. 109-114.

15. Raymond Federman, « Genèse de La Voix dans le débarras » [postface], dans R. Federman, *The Voice / La Voix*, 5e éd., *op. cit.*, p. 81-82.

16. Le texte occupait les pages 112 à 132 du manuscrit du roman.

17. La réécriture en français n'a pas servi à mettre de l'ordre dans l'original (l'écrivain bilingue jouissant d'une sorte de deuxième chance pour corriger ou améliorer son texte premier) mais à prolonger le « chaos » de l'original.

18. *The Voice / La Voix*, 5e éd., p. 36.

prennent ces langues), en donnant une importance capitale, non au choix de la langue (anglais ou français), mais à la matérialité du langage, c'est à dire à son apparence graphique et à ses sonorités. On ne saurait toutefois parler, à propos de Federman, de « formalisme pur », car les contraintes formelles auto-imposées parviennent à rejoindre le fond, la question de la langue étant perçue ici comme une question de forme [19].

Ces premiers textes ayant paru en anglais, on aurait tendance à présenter Federman, devenu écrivain aux États-Unis où il s'installe en 1947, comme un écrivain *translingue* [20] ; on ne saurait pourtant affirmer que cet auteur adopte pleinement l'anglais ou qu'il abandonne entièrement sa langue maternelle. Si la poétique bilingue se déploie en deux temps, privilégiant d'abord l'anglais avant de se reconfigurer et de modifier le rapport des langues entre elles lors de la réécriture traductive vers le français, les deux langues d'écriture sont appréhendées simultanément par l'auteur :

> Je n'ai pas l'impression de sentir, comme certains des écrivains bilingues dont vous parlez (Nabokov et Elsa Triolet en particulier), qu'il y a un espace, entre les deux langues en moi, qui les sépare. Au contraire, pour moi, le français et l'anglais semblent toujours se chevaucher, semblent vouloir fusionner, vouloir se rassembler, vouloir s'embrasser, s'entendre. Ou, si vous préférez, elles veulent se gâcher [*spoil*] et se corrompre l'une l'autre [21].

En plus de l'existence de multiples versions dans les deux langues, l'examen d'un seul texte, avec ses néologismes, mots valises et étrangetés, laisse entrevoir un contact entre les langues en amont de l'écriture, et montre à quel point le bilinguisme constitue un élément essentiel de la poétique federmanienne. Citons par exemple le néologisme bilingue « *laugtherature* » et son explication :

> C'est pas mal comme trouvaille hein, laughterature, impossible à traduire, laughterature, littérarire, ça marche pas, parce que tu perds le double sens bilingue de rire et de rature [22]...

Il ne s'agit pas là d'un *bilinguisme d'écriture* qui agirait par l'intervention ou par l'ajout *a posteriori* d'une deuxième langue, simple « effet de style » s'intégrant à une première strate textuelle écrite en une langue première. De fait, la genèse bilingue de

19. Le texte anglais est composé de blocs carrés de 68 caractères par ligne (espaces comprises) et de 18 lignes par page ; le texte français, de blocs rectangulaires de 95 caractères par ligne et de 14 lignes par page. L'édition publiée de 1979 sera illustrée de dessins de Wendy Ebenfield figurant des carrés concentriques qui servent à numéroter les pages et à donner un sentiment de profondeur, d'enfoncement dans le cabinet de débarras d'où émane la voix qui nous parvient, ainsi que d'un texte de Maurice Roche intitulé « ÉCHOS » dans lequel le texte d'une page sur deux est écrit à l'envers.

20. Terme généralement employé pour décrire les écrivains « chez qui s'est opéré un véritable transfert linguistique. Ils ont laissé derrière eux un pays, une culture et une langue et ont dû s'adapter (linguistiquement et culturellement) à la société d'accueil » (Rainier Grutman, « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste », dans Axel Gasquet et Modesta Suárez (dir.), *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 39). Voir aussi Steven Kellman, *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000.

21. R. Federman, « A Voice within a Voice », art. cité. Nous traduisons.

22. Raymond Federman, *La Fourrure de ma tante Rachel*, Marseille, Al Dante/Léo Scheer, 2009 [2003], p. 38.

Federman s'incarne dans une perpétuelle quête d'une forme-sens textuelle au sein du procédé scriptural. Ainsi l'œuvre, une fois née, apparaît-elle toujours « déjà traduite ». Dans un premier temps, elle ne cesse de faire appel aux mots de l'autre langue, comme dans le passage suivant :

> *here now again selectricstud makes me speak with its balls all balls foutaise sam says in his closet upstairs* [23]
>
> petit chut ma mère dans ses larmes chuchotant ça fait mal de perdre tout le temps les soldats déjà dans la cour *yardbird* se faisant sauter la cervelle sur alto bande boyaux [24]

Mais la présence d'une langue dans une autre ne se limite pas à l'intégration d'un lexique étranger ou à un processus de *code-switching* ; elle se manifeste aussi dans les idées, les images et les sons des deux langues et cultures. Cette « fécondation interlinguistique et interculturelle » apparaît dans les deux textes (anglais et français) : le texte français contient par exemple des traductions littérales d'expressions anglaises, comme « langue mère » (*mother tongue*) au lieu de « langue maternelle [25] » et des traductions de la forme des mots, comme « nouilles [26] » (*noodles*) pour évoquer l'idée de « *doodle* » (gribouiller). L'auteur joue également sur le sens, les sons et les potentielles prononciations de son nom de famille : ainsi, traduit de l'allemand à l'anglais, « *Federman[n]* » (homme à plumes) se transforme parfois en « *featherman* » ou en « *feather boy* » dans le texte anglais, tandis qu'il devient « féderman » (avec accent aigu) ou encore « féder man » au sein du texte français. Ces jeux et modifications que l'on pourrait lire comme des marques d'étrangeté imposées au patronyme et à la langue maternelle, libèrent en quelque sorte l'auteur de son passé et brouillent les pistes quant à la vérité de ses origines, tout en affirmant son identité d'auteur, puisque les expressions « *Feder* » / « *feather* » (plume) évoquent aussi la plume de l'écrivain et, par métonymie, l'écriture littéraire.

Si, dans sa tentative de dire l'indicible, Federman recourt à la déstabilisation des langues par contact de l'une avec l'autre, cette transgression des normes linguistiques et littéraires, qui génère tout le contraire d'une « langue apaisée », marque également un refus d'« écrire des livres ordinaires dans un mode linéaire, avec un commencement, un milieu, et une fin clairs [27] ». Sans doute l'auteur évoque-t-il ici la linéarité qu'impose l'écriture, et à laquelle il tente d'échapper. Mais on peut aussi voir dans cette récusation des concepts de « commencement », de « milieu » et de « fin » un deuil de la langue maternelle, ou plus exactement « de la croyance qu'il y a de la langue maternelle [28] », et ainsi de toute origine linguistique. Federman rêve d'ailleurs d'employer les deux langues simultanément et de produire un texte « traduit par l'auteur », sans préciser la langue de départ ni la langue d'arrivée :

23. *The Voice / La Voix*, 5e éd., p. 23.
24. *Ibid.*, p. 24.
25. *Ibid.*, p. 74.
26. *Ibid.*, p. 38.
27. Entretien avec Federman, « Lisibilité ou illisibilité selon Raymond Federman », <https ://www.paperblog.fr/1043893/lisibilite-ou-illisibilite-selon-raymond-federman/>.
28. Régine Robin, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 13.

> Peut-être que mon français et mon anglais me manipulent [*play me*] afin *d'abolir mon origine*. Dans le livre totalement bilingue que j'aimerais écrire, il n'y aurait aucune langue originale [...] seulement deux langues qui existeraient [...] en l'espace de leur propre allégresse [*playfulness*[29]].

Sans majuscules, sans ponctuation, et donc sans véritable début ni véritable fin, la forme textuelle federmanienne fait écho au « commencement » difficilement repérable de l'histoire de son écriture et de sa publication. Plutôt que d'être le fruit d'un passage progressif d'une version à l'autre ou d'une langue à l'autre, *The Voice / La Voix*, qui ne trouve sa stabilisation que dans une publication bilingue et *en* bilingue (avec les deux versions en regard), constitue une sorte de renaissance sans naissance première que l'œuvre met en scène :

> pendant qu'il continue à *multiplier ses voix dans les voix pour me rendre autre que moi* [...] de travers du haut en bas de ses pages d'insolence construit deux cagibis répliques au troisième *correspondance naissance éloignée dans le temps coïncidence double vibration* cherchant le rapport juste sens de tous les sens mais de cet angle membron *jamais un phénomène primordial* pour finir encore réductible pour ainsi dire au non-sens excrément d'un *début* dans le noir[30]

> *as* he continues to scream multiplying voices within voices to silence me *[...] doodles me up and down his pages of insolence two closets on the third floor* separate correspondence of birth in time *seeking the right connection meaning of all meanings but from this angle* never a primary phenomenon *to end again reducible to nonsense excrement of a beginning in the dark*[31]

Selon Federman, écrire signifie « tromper », « tricher avec » (*cheat*) l'expérience originale, idée qui représente toute entreprise scripturale, puisque toute tentative de raconter une expérience est déjà une forme de réécriture, mais aussi une forme de trahison, de tromperie, de tricherie, de réécriture. Cependant, cette réécriture peut également être appréhendée en considérant la voix bilingue, toujours déjà dédoublée, puisque, chez Federman, l'écriture se fait en (ou du moins toujours « avec ») deux langues :

> croyant que la mémoire est toujours innocente *redit toujours* la vérité tout en *trichant à rebours l'expérience première / thinking memory is innocent always tells the truth while* cheating the original experience[32]

Ce dédoublement se manifeste aussi à l'intérieur du récit : le petit garçon renaît sans cesse à travers la voix du vieil écrivain qui raconte, forme de distanciation – « ce corps désarticulé phantasmes d'autres versions / *body splintered into other versions*[33] » – qui permet à Federman de dépasser en partie la douleur de devoir dire l'indicible :

29. R. Federman, « A Voice within a Voice », art. cité. Nous traduisons et soulignons.
30. *The Voice / La Voix*, 5e éd., *op. cit.*, p. 38. Nous soulignons.
31. *Ibid.*, p. 39. Nous soulignons.
32. *Ibid.*, p. 43-44. Nous soulignons.
33. *Ibid.*, p. 70-71.

> inexprimable entre deux refuges désyntaxé en vie effrayé gamin plume jaune séquestré *homme-enfant* indice rarement mortel pression contrôlée produit esquives typographiques machines envoûtement moi placé à nu expose *féderman* métaphoriquement dehors maintenant face au soleil où suit les ombres à temps pour autre livre de fuites *vieux copain* déculotté *récrit* détours pièges chie évasions symboliques *régénération* cette fois sans se branler dans cabinet [34]

> *unspeakable future between two refuges alive yet afraid yellow feather boy confined* manchild *symptom rarely fatal controlled pressure producing typographical hijinx voodoo machines I located nakedness metaphorically exposed* federman *out then facing the sun following shadows time again for another book of flights* old friend *ass in gear detours speak traps crap it all symbolic evasions* rebirth *this time masturbating no more false closet* [35]

La récurrence du préfixe « re » à travers l'œuvre – « *reconstruit* décors passé des conditionnels possibles du si / re-constructs *past staging of possible conditionals of ifs* [36] » – souligne une fois de plus les multiples *ré*générescences du texte en devenir, perceptibles au niveau intratextuel au sein d'un même passage aussi bien qu'au niveau intertextuel, d'un état textuel à l'autre, pouvant inclure une activité de *ré*écriture traductive [37].

Chez Federman, toute recherche d'un original ou d'une langue d'origine s'avère finalement inadaptée : d'abord parce que la « version première » se trouve déjà dispersée entre différentes formes et divers fragments, puisqu'écriture et réécriture surgissent d'un même espace de conception [38] ; ensuite, parce que la lecture des textes, même isolés, révèle une dépendance à l'autre langue (anglais ou français) ainsi qu'à d'autres langues (*tongues / voices*), formant un réseau relationnel [39] qui, par la *variance* qu'il met en marche, annule toute possibilité de « vérité » originelle ou historique.

2 La traduction : « sauter par-dessus le précipice [40] »

Dans ce paradigme selon lequel ni les langues ni les textes ne sont des entités nettement repérables et ne peuvent fonctionner de manière autonome, que devient la traduction ? Si les mots « traduction » et « *translation* » sont absents de *The Voice / La Voix*, on retrouve en revanche un lexique qui évoque le geste toujours recommencé d'une

34. *Ibid.*, p. 62. Nous soulignons.

35. *Ibid.*, p. 63. Nous soulignons.

36. *Ibid.*, p. 68-69. Nous soulignons.

37. À notre sens, la traduction fait naître un rapport intertextuel, car elle ne peut pas ne pas créer un nouveau texte ; elle est, par nature, productrice d'une altérité qui, si elle ne rend pas tout à fait autonome le texte écrit, « perturbe » pour le moins, « le décompte des textes » (Lily Robert-Foley, *Politique et poétique du tiers texte : Une expérience de lecture de L'Innommable/The Unnamable de Samuel Beckett*, thèse de doctorat, université Paris 8, 2014).

38. Les archives, du reste, ne contiennent pas de dossier premier : elles s'ouvrent sur le dossier II. Nous avons tenté d'enquêter sur cette première version absente ; les archivistes n'ayant pas pu nous renseigner, il faut sans doute estimer qu'il s'agit là d'un geste volontaire, voire d'une manipulation de l'auteur.

39. À l'instar de la *poétique de la relation* d'Édouard Glissant, ce réseau relationnel fait que la langue d'écriture ne peut exister qu'avec d'autres langues dont les traces rappellent l'altérité implicite dans toute écriture. Voir Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

40. *The Voice / La Voix*, 5e éd. *op. cit.*, p. 36.

écriture en devenir, et témoigne d'une instabilité, au cœur du processus scriptural, qui invite toujours à « refaire », à « redoubler », à « rectifier », à « retracer » :

> pour *refaire moi* enfermé dans non-moi présent *encore non-fait* inconcevable écho vol plane de l'avenir décide découvre survie au hasard *revers d'existence non-dite partagée saute par-dessus précipice trou traverse* sélectrifié yeux dissous vers sortie au-delà mort *redouble* porte ouverte déchirant voile de vieille prêtresse prépare le dernier parchemin *version déjouée* prêt à s'échapper derrière murs chut énergie pulvérisée ici à nouveau pages désastres mots menaces babillement non qualifié *triche expérience originale* ferme moi frénétique lui astucieusement futile les éléments primordiaux de fuit activités *rectifiant angles différents* inutile divergence fausse dessine linéarité de vie sape circularité verbale des voix qui hurlent réductible machine système discours de récupération [41]

> *fledgling birth in retrospect for remade* self *caught in unself present as* yet unmade unimagined *lost in soaring echoes of voices floating from future to decide discover* survival toward shared unwritten life coasting above abyss crossing *selectrified eye dissolved issues beyond death* duplicating *open door tearing the veil of high priestess prepare last scroll played out ready to escape now behind walls sssh necessary energy* repulverized *pages disaster words threaten unqualifiable babble* cheating original experience *locked I frantic he cunningly futile primordial elements of flight activities* rectifying themselves from different angles *useless divergence draws linearity of life undermines word circularity to voices which scream reducible again machine discourse system of recuperation* [42]

En plus de ces références explicites à la réécriture et à la variation, la traduction apparaît comme un mouvement de va-et-vient entre les langues, qui ne cesse de se mettre en scène. La mobilité qu'implique la notion même de traduction semble être le mode opératoire de la poétique federmanienne [43]. Néanmoins, cette mobilité incarne aussi la fuite en avant, la digression motivée par un non-dit, une absence, un espace vide comblé par le verbe.

Alors comment *partir* d'une « langue de départ » pour *arriver* à une « langue d'arrivée », lorsque celles-ci se croisent, s'imbriquent, et s'affichent comme toujours déjà étrangères, mouvantes, inadéquates ? Comment assurer « l'arrivée à l'autre » lorsque le point de départ, ou l'origine, se localise déjà difficilement ? L'œuvre de Federman semble en effet questionner la possibilité d'un véritable passage. Si on ne peut nier l'importance du déplacement de Federman vers la langue anglaise, il ne s'agit pourtant pas d'un mouvement définitif ; au contraire, le texte (ou les textes), certes écrit(s)

41. *Ibid.*, p. 64 et 66.

42. *Ibid.*, p. 65 et 67.

43. L'idée que la littérature *entre les langues* et la traduction possèdent « une affinité intrinsèque », et que l'écriture « première » pourrait ressembler à de la traduction, est avancée par des chercheurs tels qu'Alfons Knauth et Madeleine Stratford. Cependant, l'étude historique des écrivains bilingues canoniques (Beckett, Nabokov, Green) s'attache le plus souvent à montrer l'autre versant de cette idée : toute production d'un écrivain bilingue est une sorte d'original.

d'abord en anglais, se voi(en)t condamné(s) à un retour vers la langue française, tout aussi difficile que le départ [44]. De même, si le personnage du « vieil écrivain » de *The Voice / La Voix* affiche parfois une volonté de rupture avec la langue maternelle, celle-ci ne s'effectue jamais pleinement. Autant d'aller-retour, de réécritures, souvent traductives, pour tenter d'arriver à une langue satisfaisante, à une langue qui puisse dire la vérité d'une expérience, mais que l'auteur, au fond, sait inatteignable. Ce n'est pas pour autant qu'il arrête d'écrire ; au contraire, l'œuvre de Federman met en évidence l'impossibilité comme condition de la nécessité [45]. Il en va de même pour la traduction : c'est précisément parce qu'elle est impossible – ou, si l'on veut se montrer plus optimiste, difficile – qu'elle est nécessaire [46].

Par la juxtaposition des blocs de texte (carrés en anglais, rectangulaires en français), l'œuvre semble dessiner son propre décentrement implicite, l'alignement parfait étant impossible. De plus, l'absence de ponctuation fait errer la syntaxe (et donc la langue) et sape toute possibilité de coupure, indispensable pour traduire le *signifié* [47]. Nous voici contraints, ou du moins fortement encouragés, à lire « entre deux réfuges désyntaxé [*sic* [48]] », à lire les deux textes ensemble et « en miroir », car un texte ne saurait remplacer l'autre [49]. Cette lecture bilingue fait parfois ressortir ce qui manque, le silence de la non-arrivée [50] qui se manifeste certes lors de toute tentative de traduction ; mais on peut également y voir un gain, un surplus d'expression qui permet à Federman de se rapprocher de son expérience, même si l'auteur est constamment renvoyé à l'impossibilité de la dire réellement.

La traduction selon *The Voice / La Voix* n'est pas affaire de passage, d'équivalence ou de choix entre deux solutions insatisfaisantes, comme on a tendance à le penser, mais un « saut par-dessus le précipice », un dire et re-dire qui ne garantit pas l'arrivée, mais rend *possible* une écoute de l'*étrang(er)eté* [51] que l'œuvre assume pleinement, comme l'affirme l'auteur :

44. Voir Raymond Federman, « Le traître à la cause », 2005, <http ://www.montbouge.info/spip.php ?article412>, texte dans lequel Federman s'exprime sur la trahison de sa famille par la France, et sur celle que lui-même souhaite infliger en retour à la langue française (il le fait tout de même en français).

45. Voir Raymond Federman, « The Impossibility and Necessity of Being a Jewish Writer », <http ://www.federman.com/rfsrcr5.htm>.

46. Topos beckettien bien connu (Federman a été le premier à rédiger une thèse étudiant l'œuvre bilingue de Samuel Beckett).

47. Le procédé à l'œuvre est similaire à la manière dont Henri Meschonnic traduit la Bible en restituant « le souffle » de l'original hébraïque en faisant usage de l'espacement entre les mots plutôt que de la ponctuation pour marquer le rythme de l'orignal. Nous songeons évidemment aux origines juives de Federman.

48. *The Voice / La Voix*, 5e éd. *op. cit.*, p. 62.

49. On songe ici au propos de Jacques Roubaud, cité par Régine Robin, évoquant l'écriture en palindrome où, de fait, « aucune ligne n'est le vrai miroir d'une autre ; les lettres dans le miroir sont des signes qui n'existent pas en dehors » (R. Robin, *Le Deuil de l'origine*, *op. cit.*, p. 9).

50. Steven Kellman souligne la façon dont les écrivains qui manient plus d'une langue « flirtent avec le silence », avec cet espace entre deux rives, ce *précipice*.

51. Daniel Delas a créé ce concept en rappelant le lien virtuel (au sens saussurien) entre « étrangeté » et « étrangèreté » (Daniel Delas, « Entre poétique et stylistique, l'écriture étrangère », dans Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons (dir.), *La Force du langage : Rythme, discours, traduction*, Paris, Honoré Champion, 2000).

> L'autotraduction n'est plus une approximation de l'original, ni une duplication, ni un substitut, mais vraiment une continuation de l'œuvre/du travail [*of the work*] – du travail d'un texte [*of the working of a text*[52]].

La traduction ne sert plus à passer d'une langue à l'autre, mais à produire un excès de sens qui augmente le potentiel de l'œuvre. De même, la conception de la traduction qui se dégage de l'œuvre de Federman récuse l'idée selon laquelle lire une traduction serait une façon d'élucider l'œuvre originale[53] ; sa (nécessaire) prise en compte ne garantit en rien la « compréhension » de l'œuvre, mais la rend au contraire encore plus complexe.

3 En guise de conclusion : « la mer la mer toujours recommencée[54] »

Chez Federman, la traduction, comme produit et comme processus, ne constituerait alors que la continuation d'une errance grammaticale et linguistique déjà présente dans un original qui n'en est pas un. Une errance – « l'indice d'une non-clôture, d'un infini qui ne peut pas s'atteindre, d'un message qui ne peut pas totalement parvenir[55] » – rappelant sur le plan symbolique la condition de « *the Jew, the wanderer, the writer*[56] », figures-clés de l'œuvre et de la vie de Federman. Ainsi la forme – la multiplicité, l'instabilité, la digression et le perpétuel recommencement qui empêchent d'arriver dans une langue ou une culture quelconques – rejoint le fond : la perte de quatre âmes et de tant d'autres, et l'impossible nécessité de raconter et de re-raconter leur histoire.

Le discours federmanien se voit en effet condamné à vagabonder (*wander*) – « *the actual me wandering voiceless in temporary landscapes* / l'actuel moi errant sans voix dans un paysage provisoire à deux langues[57] » –, mais c'est cette mouvance entre formes, langues et textes (traductions comprises) qui permet à l'œuvre de se déplacer, elle aussi, à travers les frontières, et finalement peut-être de se partager.

Si toute réécriture porte la mémoire de l'original, chez Raymond Federman l'original – déchu de son statut par le passage entre différentes langues et différentes versions – semble porter également le présage d'une réécriture à venir. Et si l'œuvre de Federman n'a pu s'écrire que dans l'ouverture, dans l'attente de ses réécritures à venir, c'est

52. Nous traduisons et signalons la polysémie du mot *work* en anglais qui permet à Federman un glissement de sens indicatif de son style. (R. Federman, « A Voice within a Voice », art. cité, p. 68.)

53. Sur la traduction comme activité herméneutique, révélatrice d'un sens caché, nous songeons à *Après Babel* de George Steiner.

54. Federman cite le « Cimetière marin » de Valéry (dont il supprime les virgules) dans la postface (R. Federman, « Genèse », art. cité, p. 83.)

55. R. Robin, *Le Deuil de l'origine*, *op. cit.*, p. 11.

56. Le juif, le vagabond, l'écrivain (nous traduisons). Voir Raymond Federman, « Displaced Person : The Jew/ the Wanderer/ the Writer », *Denver Quarterly*, vol. 9, nº 1, printemps 1984, p. 85-100.

57. Nous remarquons ici que l'expression « à deux langues » est ajoutée dans la version française, un des nombreux ajouts, suppressions et modifications qui ressortent lorsqu'on compare les deux textes des éditions bilingues de *La Voix/The Voice*. Par ailleurs, Federman fait une traduction presque homophonique de l'expression « *the actual me* » (le véritable moi), en écrivant « l'actuel moi » (*the current me*). Les deux significations qui ressortent de ces « faux amis » permettent à Federman de ne pas choisir le sens à attribuer à ces deux mots presque identiques.

peut-être parce que ce sont elles qui assureront la survie de la mémoire [58]. Alors qu'une traduction de la main de l'auteur tend à clore l'œuvre, à lui donner un caractère final, l'œuvre de Federman semble au contraire encourager de futures traductions, symbole chez lui d'un potentiel, voire d'une promesse, qui fait surface dès que l'écriture se déploie. La traduction semble être perçue par l'auteur comme un geste positif, sans risque d'une perte d'autorité, même lorsqu'elle est le produit d'une main allographe (Federman ne s'autotraduit pas toujours [59]) ; l'auteur se réjouit d'ailleurs de la parution et du succès de la traduction allemande de son œuvre, intégrée dans une version trilingue anglais-français-allemand, puis adaptée au théâtre.

Forme de rédemption par la langue de l'autre ? Mouvement vers une langue au-dessus de toutes les langues ? Sans doute s'agit-il simplement d'un besoin de continuer à vivre et à faire vivre l'œuvre littéraire, comme le suggère *The Voice / La Voix* en évoquant à de nombreuses reprises la projection de l'œuvre que permettront les versions à venir :

> *et d'autres encore à venir* dans mes mots radotants à moi maintenant que
> je parle dise l'histoire vraie *de l'autre côté* [60]

> more to come *in my own words now that I may speak say I the real story*
> from the other side [61]

Une note manuscrite retrouvée dans les archives de l'auteur témoigne également de ce regard vers le futur qui se reflète au miroir des traductions à venir :

> question of changing one's perspective
> *Viewing things from the point of view of their capacity their force*
> *their power beyond any sort of*
> *anthropologism*
> The will to life
> *Posture becoming child*
> *Rather than off-shoot of the family*
> *Send him into life – cut him away from us*
> *Not what I was*
> *But* what I will be [62]

Entre l'origine perdue et la fin qui échappe, le fleuve de l'écriture federmanienne poursuit son cours, la langue d'écriture se fait et se refait, portant en elle, par la promesse de ce qui adviendra, la mémoire de ce qui fut.

---

58. L'association entre *traduction* et *survie* soulignée par Walter Benjamin et Antoine Berman est bien connue. Voir par exemple Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », dans *Œuvres I,* trad. Maurice de Gandillac *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, et Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

59. Federman fait même appel à des traducteurs pour traduire certaines de ses œuvres vers le français.

60. *The Voice / La Voix*, 5e éd., *op. cit.*, p. 22. Nous soulignons.

61. *Ibid.*, p. 23. Nous soulignons.

62. Raymond Federman, note manuscrite, archives de l'université Washington, Saint-Louis.

Bibliographie

Anokhina, Olga, « L'autotraduction ou Comment annuler la clôture du texte ? », dans Anna Lushenkova Foscolo et Malgorzata Smorag-Goldberg (dir.), *Plurilinguisme et auto-traduction : langue perdue, langue sauvée*, Paris, Eur'Orbem, 2019, p. 29-37.

Apter, Emily, *Zones de traduction. Pour une nouvelle littérature comparée*, trad. Hélène Quiniou, Paris, Fayard, 2015.

Bassnett, Susan, et Trivedi, Harish, *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, Londres, Routledge, 1999.

Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur », dans *Œuvres I,* trad. Maurice de Gandillac *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.

Delas, Daniel, « Entre poétique et stylistique, l'écriture étrangère », dans Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons (dir.), *La Force du langage : Rythme, discours, traduction*, Paris, Honoré Champion, 2000.

Entretien avec Federman, « Lisibilité ou illisibilité selon Raymond Federman », <https ://www.paperblog.fr /1043893/lisibilite-ou-illisibilite-selon-raymond-federman/>.

Federman, Raymond, « A Voice within a Voice », *Critifiction. Postmodern Essays*, Albany, State University of New York Press, 1993, p. 76-84.

Federman, Raymond, « Displaced Person : The Jew/ the Wanderer/ the Writer », *Denver Quarterly*, vol. 9, nº 1, printemps 1984, p. 85-100.

Federman, Raymond, *La Fourrure de ma tante Rachel*, Marseille, Al Dante/Léo Scheer, 2009 [2003].

Federman, Raymond, « Le traître à la cause », 2005, <http ://www.montbouge.info/spip.php ?article412>.

Federman, Raymond, *The Voice in the Closet / La Voix dans le cabinet de débarras*, Madison, Coda Press, 1979 [2e éd., Great Barrington, Station Hill Press, 1985 ; 3e éd., Buffalo, Starchrone Books, 2001 ; 4e éd., Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2001, 5e éd., 2008].

Federman, Raymond, « Perhaps the Beginning », *Paris Review*, nº 74, 1978, p. 120-121.

Federman, Raymond, Postface, « Genèse de La Voix dans le débarras », dans Raymond Federman, *The Voice / La Voix*, 5e éd, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.

Federman, Raymond, *Quitte ou double*, trad. Éric Giraud, Paris, Al Dante/Léo Scheer, 2004 [1971 pour la version anglaise].

Federman, Raymond, « The Impossibility and Necessity of Being a Jewish Writer », <http ://www.federman.com/rfsrcr5.htm>.

Grutman, Rainier, et Ferraro, Alessandra (dir.), *L'Autotraduction littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Grutman, Rainier, « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste », dans Axel Gasquet et Modesta Suárez (dir.), *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 39.

Kellman, Steven, *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000.

Oustinoff, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et autotraduction*, Paris, Harmattan, 2001.

Robert-Foley, Lily, *Politique et poétique du tiers texte : Une expérience de lecture de L'Innommable/The Unnamable de Samuel Beckett*, thèse de doctorat, université Paris 8, 2014.

Robin, Régine, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.