Pour une traduction performative

John Edgar Wideman, un cas d'école

Jean-Pierre RICHARD

Université Paris 7

https ://doi.org/10.17184/eac.8118

Résumé : John Edgar Wideman a commencé à être publié en 1967, l'année même où paraissait *L'écriture et la différence* de Jacques Derrida, ouvrage qui marque une coupure épistémologique dans le champ littéraire, la littérature étant désormais définie comme performance : production, et non plus représentation ou expression (de la vérité, d'intentions, d'émotions ou du « réel »). À la fois comme théorie (avec les travaux d'Henri Meschonnic notamment) et comme pratique (avec Pierre Klossowski, par exemple), la traduction a joué un rôle central dans cette révolution car elle a pour tâche de re-produire la dramaturgie du sens constitutive de toute oeuvre littéraire. Traduire la poétique de John Edgar Wideman en français a été l'occasion de pratiquer la traduction en tant qu'art performatif.

Mots-clés : Performance, arts du spectacle, traduction, John Edgar Wideman, dramaturgie verbale

Abstract: U.S. born John Edgar Wideman's literary career started in 1967, the year Jacques Derrida's seminal essay *L'écriture et la différence* was published. Derrida's book is part of an epistemological revolution redefining literature as production, rather than expression or representation (of truth, intentions, emotions, or so-called "reality"). Translation, both as praxis (e.g. Pierre Klossowski) and theory (e.g. Henri Meschonnic), played a major part in the shift in perception : in translation the nature of meaning as performance is there for all to see, as translators's task is to re-produce the specific verbal dramaturgy at work in any given piece of literature, i.e. its poetics. Translating Wideman's poetics into French has proved an emblematic exercise in translation as one the performing arts.

Keywords: performance, performing arts, translation, John Edgar Wideman, verbal dramaturgy

> Plus que ce qu'un texte dit,
> c'est ce qu'un texte fait qui est à traduire.
> (Meschonnic 2008, 209)

Si on qualifiait de *performatives* mes traductions du théâtre de Suzan-Lori Parks ou de Woody Allen, je n'en serais pas surpris, puisque ces traductions ont effectivement servi à monter ces pièces en France[1]. Mais il semble abusif d'employer ce qualificatif à propos de la traduction d'un autre écrivain états-unien tel que John Edgar Wideman, un auteur qui, à quatre-vingt-deux ans, n'a encore fait paraître aucun texte de théâtre. Or, en travaillant sur sa fiction, j'ai constaté qu'elle était pleinement performative et qu'elle devait donc le rester en français.

C'est là une situation que nous examinerons au double prisme du théâtre et de la traduction : le *théâtre* parce qu'il sert de paradigme à la dramaturgie du sens y compris en traduction ; la *traduction* parce qu'elle a un effet de loupe quant au fonctionnement d'un texte littéraire, sans compter que les recherches théoriques autour du traduire[2] ayant conduit à l'essor des *Translation Studies* des deux côtés de la Manche et de l'Atlantique invitent à inclure pleinement la littérature dans le champ des arts performatifs[3].

De ce point de vue, le cas de Wideman est emblématique. Non seulement parce que, de son propre aveu[4], il s'est frotté à plusieurs de ces théoriciens et que sa carrière littéraire a débuté en 1967, l'année même où paraissait *L'écriture et la différence* de Jacques Derrida, mais surtout parce qu'avec lui, il s'agit toujours de re-produire l'activité du texte : celui-ci doit rester en français l'événement qu'il est sans cesse en anglais. Au fil des six ouvrages de Wideman que nous avons traduits, nous avons pu expérimenter divers procédés — notamment en matière de ponctuation — aptes à produire une traduction performative.

[1] À Paris, au Théâtre de l'Athénée pour *Topdog / Underdog* et *Vénus* de Suzan-Lori Parks et au Théâtre de l'Atelier pour *Riverside Drive*, *Old Saybrook* et *Central Park West* (trois pièces réunies dans *Adultères*, Paris, 10/18, 2005) de Woody Allen.

[2] On peut citer Jacques Derrida, Susan Bassnett, Michel Foucault, Henri Meschonnic, Antoine Berman, Edwin Gentzler, Annie Brisset, Jeremy Munday, Marc de Launay, Pierre Judet de la Combe…

[3] Sur le rôle central joué par la réflexion sur la traduction dans la révolution épistémologique de l'après-guerre, voir notamment Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, p.147 : "*With the focus of philosophical investigation redirected from identity to difference, […] translation assumes a central rather than secondary place ; for it is here that Derrida creates tension, casts doubts, and offers alternatives.*" ; p. 152 : "*Deconstructionists are attracted to translated texts, in which they claim the affirmative play of words in and of themselves can be seen and repressed meanings can and do return, often implicitly, to the present. […] In translation, the mere play of language in and of itself can be revealed.* "

[4] Voir notamment Bonnie TuSmith, *Conversations with John Edgar Wideman*, p. 149-150 : "*I began to read French linguistic criticism […] and then the American followers. When I began to read that stuff in the late sixties, it became clear to me that much of what I was reading was also comprised in, and articulated by, the folklore conventions that I was also working with and trying to figure out that is to say, a blues singer or a preacher in the African American tradition interrogated many of the same matters as these French estheticians and narratologists. And in my practice as a writer I was working in many similar and parallel paths*" ; p. 178 "*I have been reading French critics, sort of philosophers of language*" ; et p. 196, à propos de sa nouvelle "Surfiction" : "*I talked about Foucault and other French writers in that contemporary tradition in France it's kind of woven in the story in the sense of game playing and trickery.*"

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

1 Les *sixties* : autour de la traduction, une révolution

1.1 La traduction n'est pas une leçon d'anatomie

Le massacre du bétail contient une scène choquante située au siècle dit « des Lumières » : une Africaine enceinte est disséquée par un aréopage de savants à la recherche du secret anatomique de la « négrité ». Wideman souligne ainsi le lien qui existe entre l'essor de la science occidentale et une approche analytique qui vise à connaître son objet en le détruisant. Son roman (comme l'ensemble de son œuvre) suggère qu'il existe d'autres chemins de la connaissance que l'éventration.

Malheureusement, l'enseignement de la traduction en Occident s'est construit, lui aussi, sur un modèle d'atomisation de l'objet d'étude (le texte à traduire). C'est le principe même de la version scolaire, appliqué tant aux langues « mortes » qu'aux langues « vivantes ». Les élèves étaient priés de décortiquer la phrase. Il est vrai que le but était de leur apprendre une langue, et non pas l'art de la traduction. Mais encore aujourd'hui, un professionnel très en vue parle de « l'opération chirurgicale que le traducteur pratique sur le texte qu'il déchiffre [...] une dissection clandestine, dérobée à la lumière du grand jour et au regard d'autrui »[5]. Le dépeçage permet-il jamais d'accéder au sens du texte à traduire ? Lorsqu'il a traduit Kafka, Bernard Lortholary a veillé à ne jamais sacrifier l'ordre séquentiel des mots, c'est-à-dire le déroulement de la phrase : « Là où le corps et le souffle sont manifestement impliqués, il n'est pas question de jouer avec l'ordre dans lequel la parole s'inscrit dans le temps, ni de manipuler ses éléments comme ceux d'un jeu de construction. Sauf à dire autre chose. »[6].

C'est là mettre à mal une fausse évidence qu'on trouve jusque sous la plume du philosophe Paul Ricœur dans son essai *Sur la traduction* : « Je partirai de ce fait massif caractéristique de l'usage de nos langues : *il est toujours possible de dire la même chose autrement* » (Ricœur, 45. C'est l'auteur qui souligne). À l'inverse, Derrida pointe l'impossibilité pour le traducteur de restituer dans la langue d'arrivée la lettre du texte à traduire : « Un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps, telle est même l'énergie essentielle de la traduction » (Derrida 1967, 312). Résumons : d'un côté, il serait toujours possible de dire la même chose autrement ; de l'autre, il serait toujours impossible de dire les choses de la même façon.

Une redéfinition du traduire comme art performatif invalide ces deux propositions. Une traduction négligeant l'ordre des mots ne traduit rien du texte, celui-ci n'ayant de sens que par son mouvement. *L'objet de la traduction n'est pas un cadavre mais une dynamique*. Il faut se défaire de toute pensée substantialiste du corps verbal : on traduit des « forces vives »[7], les tensions et les intensités constitutives d'un texte qui mobilise aussi le corps, ne serait-ce que sous la forme du souffle, lequel sculpte le temps du dire et imprime un rythme. Le texte respire / On respire un texte :

[5] Cité dans Hélène Jaccomard, « Quand les traducteurs littéraires se trahissent… », *TransLittérature* 20 (hiver 2000), p.82.

[6] *Palimpsestes* 7 (1993), p. 94.

[7] George Steiner, *Après Babel*, (3e éd.), Paris, Albin Michel, 1998, p. 61 : (à propos des textes littéraires à traduire) il s'agit d'« en découvrir et recréer les forces vives en un même mouvement ».

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

et ce n'est pas une métaphore ! Kim Lefèvre, qui traduit du vietnamien mais qui est aussi comédienne, dit bien : « Je n'osais pas, au début, respirer le texte à ma façon »[8]. Le corps verbal à traduire n'est pas un encombrant : c'est du vivant. On ne traduit pas de l'inertie ; on traduit de l'énergie. Et sur cette base théorique nouvelle, les remarques de Derrida sur la traduction du texte sacré prennent tout leur sens : « C'est le texte absolu parce qu'en son événement il ne communique rien, il ne dit rien qui fasse sens hors de cet événement même » (Derrida 1987, 233). La traduction performative rompt avec un essentialisme du sens qui le tient pour captif de la lettre et avec un dualisme qui somme de l'en extraire. En vérité, il n'y a pas, d'un côté, le sens, comme une émanation de la lettre et celle-ci comme une réalité distincte ; il n'y a qu'un *événement* (le texte) : le sens coïncide avec cet événement, et l'événement est *reproductible*, en traduction.

1.2 Le sens-événement

Un autre roman de Wideman contient une scène qui est tout le contraire de la leçon d'anatomie décrite plus haut. Samantha, la protagoniste, est allée à la bibliothèque consulter un ouvrage sur la mélanine. Il y est expliqué qu'elle « *se forme dans le cytoplasme des mélanocytes par oxydation de la tyrosine, catalysée par la tyrosinase, une enzyme contenant du cuivre* », un énoncé qu'elle a d'abord lu comme elle lisait naguère lors de ses études à Fisk, une université pour « Noirs » : « Dits sur ce ton, les mots n'avaient pratiquement aucun sens pour elle ». Puis elle les relut en « prêtant l'oreille cette fois à leur musique et à leur danse »[9]. Et, là, elle capte le sens, le traitant non plus « comme propriété, mais comme événement » (Deleuze, 131). Même s'il a fallu attendre Deleuze et sa *Logique du sens* pour que soit clairement formulée la théorie du « sens-événement » (*idem*, 34), le phénomène avait déjà inspiré au narrateur de Proust une description très parlante : « Ce nom de Gilberte passa […] près de moi, en action pour ainsi dire, avec une puissance qu'accroissaient la courbe de son jet et l'approche de son but »[10]. Parce que la littérature est constituée de ces « formes activées du langage […] où la parole *se dramatise* »[11], la traduction littéraire ne saurait être que performative : *elle est performance du texte-événement*. Il n'est donc pas surprenant que ce soit un dramaturge, Valère Novarina, qui en parle le mieux aujourd'hui, tout en regrettant qu'on « n'a[it] pas encore assez étudié la langue comme théâtre de forces » (Novarina, 45) :

> Les mots n'ont pas de sens à l'arrêt mais seulement par leurs positions dans un champ de force. […] Le mot n'est en rien moins matériel que la matière, ni moins réel que la chose. Pleinement matériel est le langage. Le langage est comme n'importe quoi dans l'univers : un jeu d'énergies en mouvement. […] Le théâtre d'un champ de forces. (*Idem*, 68 et 147)[12].

[8] Kim Lefèvre, « Traducteurs au travail. Entretien », *TransLittérature* 13 (été 1997), p. 19.

[9] *Le rocking-chair qui bat la mesure*, p. 700 pour les trois citations.

[10] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 394.

[11] Jean Starobinski, « Leo Spitzer et la lecture stylistique », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 7-39. (C'est Starobinski qui souligne.)

[12] Voir aussi p. 44 : « *Sens* : Mot vide de sens mais indiquant le principe du mouvement. Retrouver en lui l'appel, la dynamique. Aller vers. Il faut entendre le mot *sens* comme quelque chose qui concerne non

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

En littérature, la phrase est un théâtre : « Non là, mais jeté là dramatiquement » (*Idem*, 117). On pense à Peter Brook et à l'exercice auquel il soumit ses comédien-ne-s lorsqu'il monta *Timon d'Athènes* : il leur demanda de « gueuler » la pièce, d'une traite. Pendant une heure et demie, debout, ils purent ainsi capter physiquement les voltes et les virevoltes, les « tensions », « ondes » et « impulsions » du texte shakespearien. Oubliés alors, le souci de l'incarnation, la division en personnages, les motivations psychologiques, la logique du récit ! *Timon* ne fut plus qu' « un champ d'énergie » (Brook, 239). On pense également au conseil donné par Lacan aux futurs psychanalystes :

> Nous répétons à nos élèves : « Gardez-vous de comprendre ! » [...] Qu'une de vos oreilles s'assourdisse, autant que l'autre doit être aiguë. C'est celle que vous devez tendre à l'écoute des sons ou phonèmes, des mots, des locutions, des sentences, sans y omettre pauses, scansions, coupes, périodes et parallélismes, car c'est là que se prépare le mot à mot de la version, faute de quoi l'intuition analytique est sans support et sans objet (Lacan, 471).

Bien entendu, il s'agit moins de « version » que de traduction, plus de dynamique que de « mot à mot ». Car, en traduction, ce sont toujours des forces à capter et, dans la langue d'arrivée, à relancer. Comme le dit un grand traducteur d'Aristophane et d'Eschyle : « La traduction délivrera ou non une restitution des modes de production du sens, selon l'ordre des mots et la syntaxe qu'elle choisira » (Judet de la Combe, 80).

Effectivement, on ne traduit pas un produit, mais une production ; pas des représentations, mais des opérations[13] : « l'agir du langage » (Meschonnic 1999, 140). L'énergie mise en œuvre prime tout dans l'é/avènement du sens et il faut souligner le rôle séminal du théâtre (depuis Antonin Artaud) dans l'émergence d'une pratique performative de la traduction littéraire, comme le fait le traducteur de théâtre anglophone et metteur en scène Jérôme Hankins : « Toute phrase (et cela, le théâtre aide à le penser) est poétique au sens étymologique : elle fait, elle accomplit, elle agit et c'est cette performativité qui est pour le traducteur, *de facto*, la seule base concrète de travail » (Hankins, 91).

1.3 Contre « l'Esprit-Traduction »

Selon Novarina « les idoles d'aujourd'hui les plus mortes sont les mots » (Novarina, 26)[14]. Mais cela n'est vrai que si prévaut ce qu'Artaud appelait avec férocité « l'Esprit-

la linguistique mais l'espace. Le sens n'arrive pas droit au spectateur mais après un rebond dans l'espace. La parole est lancée dans l'air et est sujette aux lois de la gravitation, de la balistique, du billard, de la mécanique des fluides, et non de la 'communication', de l'échange marchand. »

[13] Pierre Judet de la Combe, « Texte, syntaxe et traduction », p. 69 : en traduction performative, « l'écriture cherche à rendre le mouvement par lequel le sens a été produit ». Voir aussi Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 169 : le texte n'est jamais un état, jamais « un 'produit', *ergon* », c'est toujours un fonctionnement, « une *energeia*, une activité. »

[14] À la même page on lit : « Nous nous sommes forgé à partir d'eux des statues invisibles que nous vénérons mécaniquement [...] Alors qu'il faut replacer les mots dans leur dépense, leur marche, leur chemin, leur passion, dans leur voie ardente. Le langage doit être remis au feu ».

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Traduction »[15]. Il entendait « conserver aux mots une certaine valeur expansive […] la hantise du mot clair et qui dit tout aboutit au desséchement des mots » (Artaud, 180). Certains dénigrent les jeux de mots au motif qu'ils n'emploient pas le langage « pour communiquer un message parfaitement clair et univoque » (Henry, 41)[16]. Mais la littérature, y compris en traduction, ne relève en rien de la pragmatique communicationnelle, où « pragmatique » donne à croire que c'est l'usage fonctionnel du langage qui est dans le camp de l'agir. Or, il n'y a pas plus actif, en vérité, que le discours littéraire : *l'activité ne s'y situe ni en amont ni en aval mais pendant*. Le discours littéraire n'est ni l'instrument d'une action (en aval), ni le reflet du monde dit réel, l'expression d'une intériorité ou la transcription d'une idée (en amont). C'est « un jeu d'énergies. Pas du tout un outil à notre service » (Novarina, 72). Le dramaturge Michel Vinaver l'avait très bien résumé : « La parole n'est pas l'instrument d'une action. Elle est l'action même »[17]. Nicolas Froeliger, qui, à l'université de Paris, enseigne la traduction pragmatique, a résumé en une jolie formule la différence de nature entre traduction littéraire et traduction technique : « En gros, on transporte de l'énergie (des watts) et on transmet de l'information (des bits) »[18]. Traduire le discours littéraire comme on traduit un texte technique, c'est, selon lui, se ranger parmi les « normopathes » (Froeliger, 8). La traduction performative correspond au spectacle dont Artaud voulait qu'il agisse « non seulement comme un reflet mais comme une force » (Derrida 1967, 350) : elle captera la force des mots » (*vis verborum*), qui *fait* leur sens, qui le fabrique. Cet art du traduire relève d'un art moderne où « l'œuvre […] forme au lieu de refléter » (*idem*, 15)[19] : elle n'opère nul dévoilement de l'être et ne vaut que par ce qui, avec elle, est *en train de se produire*. C'est « un processus et non pas un but, une production et non pas une expression » (Deleuze & Guattari, 158).

La pratique de la traduction littéraire en Occident a été dominée dans la première moitié du XX^{e} siècle par l'idée qu'il existe pour tout texte littéraire un sens unique voulu par l'auteur, qu'il s'agirait de retrouver et de comprendre parfaitement. Or, dès lors que le langage n'est plus expression mais création, il revient en force sur le devant de la scène, comme acteur et metteur en scène de sa propre dramaturgie. « Les stratégies du sens » se sont substituées à « une pensée de la vérité » (Meschonnic 1982, 20). Le sens d'un texte n'est pas une Belle au Bois Dormant enclose dans le palais de l'original, qui attendrait un Prince Charmant pour l'éveiller. Un « original » à traduire signifie-t-il quoi que ce soit avant « les événements, les accidents, les péripéties du sens

[15] Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1972, p. 48 : « Je souffre […] de l'Esprit-Traduction ».

[16] Voir Roland Barthes, *S/Z*, p. 16 : « La dénotation n'est pas le premier des sens, mais elle feint de l'être ; sous cette illusion, elle n'est finalement que la *dernière* des connotations (celle qui semble à la fois fonder et clore la lecture), le mythe supérieur grâce auquel le texte feint de retourner à la nature du langage, au langage comme nature ».

[17] Michel Vinaver, « Réflexions sur l'enseignement du théâtre à l'école et présentation d'une méthode d'approche du texte dramatique », dans *Enseigner […]*, (p. 139-151), p. 144.

[18] Nicolas Froeliger, « Binaire et liminaire : la forme en traduction technique », *Tribune Internationale des Langues Vivantes* 45 (novembre 2008), p. 86, note 9.

[19] Voir aussi Gaétan Picon, *Introduction à une esthétique de la littérature. I. L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, p. 159 : « Avant l'art moderne, l'œuvre semble l'expression d'une expérience antérieure […] L'histoire de la poésie moderne est tout entière celle de la substitution d'un langage de création à un langage d'expression […] le langage doit maintenant produire le monde qu'il ne peut plus exprimer ».

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

qui surviennent dans la dramaturgie de leur écriture poétique, c.-à-d. au sein de leur articulation physique »[20] ?

La révolution épistémologique de l'Après-guerre en France a traversé l'Atlantique, sans que la « pensée de la vérité » disparaisse aussitôt[21]. Il faut dire que l'ancien modèle a pour lui l'autorité des siècles. « L'Europe vit sur l'idéal [d'une] séparation entre la force et le sens », écrivait Derrida en 1967[22] ; et, quarante ans plus tard, Meschonnic déplore toujours « la perte du sens de la force dans le langage » (Meschonnic 2007, 79). Globalement, toutefois, « la notion de sens [a] pri[s] le relais des Essences défaillantes » (Deleuze, 89). Chassés du jardin des « clartés éternelles » célébrées par Baudelaire dans son sonnet *La Beauté*, nous avons été propulsés au pays du « mouvement qui déplace les lignes », dans le monde du sens, du mouvement vectorisé, autrement dit de la force, du performatif.

1.4 Performativité, *performability*, performance

Force ne veut pas dire violence. Qui dit énergie ne dit pas nécessairement frénésie ou pas cadencé. Il est des énergies textuelles ectoplasmiques, d'autres logorrhéiques. Il ne s'agit pas ici de prendre la notion de performance au sens vitaliste, voire eugéniste, de performance optimale.

La performativité d'un texte littéraire ne doit pas non plus être confondue avec une facilité à être mis en bouche, ce que, dans son ouvrage *Translation Studies*, Susan Bassnett a nommé *performability strategy*. C'est là une notion acceptable tant qu'elle reste descriptive mais irrecevable dès lors qu'elle se voudrait prescriptive car, même au théâtre, il est des écritures ou des séquences de nature pâteuse ou cahoteuse, qui, bien entendu, doivent le rester en traduction. L'heure n'est plus à ces professeurs d'art dramatique qui conseillaient aux traducteurs de théâtre de toujours livrer des énoncés courts et des formulations percutantes pour aider les comédien.ne.s[23]. Aujourd'hui des metteurs en scène tels Daniel Mesguich voient dans la fameuse « mise en bouche » un handicap plus qu'une nécessité :

> Ce sont les textes les plus écrits, les plus rugueux au gosier, que l'acteur a le moins en bouche, qui sont ceux avec lesquels il y a le plus de travail à faire. Je crois que c'est quand il y a une greffe horrible d'une langue

[20] Pierre Campion, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, Paris, P.U.F., 1994, p. 76.

[21] T. Niranjana, *Siting Translation : History, Post-Structuralism and the Colonial Context*, Berkeley, University of California Press, 1992 : "*With no primordial presence to be re-presented, much of Western philosophy and history, with its stable notions of truth, meaning, presence, logos, and telos, collapses*". Voir aussi Edwin Gentzler, *op. cit.*, p. 4 : "*The focus in translation investigation is shifting [...] from the deep underlying hypothetical forms to the surface of texts with all their gaps, errors, ambiguities, multiple referents, and 'foreign' disorder. [...] As is true in literary theory in general, a reevaluation of our standards is well under way, and within the field of translation theory substantialist notions are already beginning to dissipate (though no doubt they will die slowly)*".

[22] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 284. Il cite (p. 359) les propos d'Antonin Artaud (*Le théâtre et son double*, p. 14) sur l'« idéal européen de l'art » qui « vise à jeter l'esprit dans une attitude séparée de la force ».

[23] Maurice Gravier, « La traduction des textes dramatiques », *Études de linguistique appliquée* 12 (oct.-déc. 1973), p. 41 : « Il s'agit [...] de faire passer [...] un texte fait pour être dit (et non lu) d'une langue dans une autre. Il faut donc que le traducteur écrive une langue 'orale' et non livresque, formule des répliques que le comédien puisse, sans difficulté, avec plaisir même, articuler, faire résonner dans son 'gueuloir' [...] et qui 'passent la rampe' ».

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

> qui n'est pas faite pour le corps humain qui prend en charge cette langue, qu'il se passe le plus de choses[24].

Enfin, le « performatif » ne désigne pas non plus ici la capacité d'un spectacle à mettre le public en émoi. Il s'agit de la production ou (re-)production *hic et nunc* de l'événement du sens, de la présentation ou (re-)présentation du théâtre du verbe, c'est-à-dire l'acte de le mettre ou remettre au présent.

2 La poétique Widemanienne en traduction performative

En littérature, il s'agit toujours de traduire un système singulier de relations entre agents verbaux qui définit ce qu'Apollinaire a appelé une « prosodie personnelle »[25] autrement dit, une poétique. Et d'une langue à une autre, c'est ce « réseau de corrélations systématiques » (Berman 1995, 68) qu'il convient de re-produire. Le traducteur cherchera à voir « quelles rythmicités portent le texte dans sa totalité », sachant, ajoute Berman, que « tous les traits individuants de l'œuvre [...] se découvrent autant *dans* le mouvement du traduire qu'*avant* » (*Ibid.*)[26].

2.1 Sémantique de position et sémantique sérielle

Dans l'identification d'une poétique, le schéma dynamique des énoncés joue un rôle primordial. Quand Boileau notait que Malherbe « D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir »[27], il pointait l'importance capitale de ce que Meschonnic allait nommer, trois siècles plus tard, la « sémantique de position », qu'il peste de voir « couramment effacée », bien qu'elle soit un élément-clé de la facture du sens en littérature (Meschonnic 2001, 24). Comment imaginer qu'on pourrait, en traduction, déloger le verbe *entered* de son emplacement paradoxal à la toute fin de « Damballah », une nouvelle de Wideman ?

> *He knew that they had been waiting. He knew the ripples would touch him when he entered*[28].
>
> Il savait que [les poissons] avaient attendu. Et que les ondes, arrivées jusqu'à lui, le toucheraient quand il entrerait.

Et comment ouvrir en français autrement que par un nu majuscule et frontal le long paragraphe de *Two Cities* dont le premier mot est *Nakedness* ?

[24] Daniel Mesguich, *Esprit* 103 (juillet 1985), p. 77.

[25] Guillaume Apollinaire cité par Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 267 : « Et si l'on cherche dans l'œuvre de chaque poète une personnalité, on ne s'étonnera pas de rencontrer des prosodies personnelles ».

[26] (C'est Berman qui souligne.) Voir aussi Roland Barthes, *op. cit.*, p. 17 : « [...] opératoirement, les sens que je trouve sont avérés, non par 'moi' ou d'autres, mais par leur marque systématique : il n'y a pas d'autre *preuve* d'une lecture que la qualité et l'endurance de sa systématique ; autrement dit, que son fonctionnement ». (C'est Barthes qui souligne.)

[27] Nicolas Boileau, *L'art poétique*, chant I, v. 133. Voir aussi Guy de Maupassant, « Le roman », préface à *Pierre et Jean* », Paris, Garnier-Flammarion, 1999, p. 28 : « […] il faut discerner avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe ».

[28] En anglais : *Damballah*, p. 19. En traduction française : *Damballah*, p. 34.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Nakedness strange for a while [..]

Nus comme ça, au début, c'est étrange […][29]

En 1969 Michel Foucault a rendu compte dans la presse d'une traduction française de l'*Énéide* par Pierre Klossowski : « Chaque mot […] choit du vers latin sur la ligne française comme si sa signification ne pouvait être séparée de son lieu »[30]. En matière de traduction littéraire, cette *Énéide* marqua une véritable coupure épistémologique. Dorénavant la ligne de partage ne serait plus entre une traduction sensible aux rythmes et une traduction universitaire traquant le contresens, mais entre traduction performative et *non*-traduction. Il ne saurait y avoir d'autre traduction que performative car en littérature on ne traduit pas les mots mais leur activité.

La sémantique de position ne fait pas, à elle seule, tout le sens. Celui-ci doit beaucoup à la « sémantique sérielle » (Meschonnic & Dessons, 19)[31] : « Un texte développe une histoire interne. Ce qu'il dit dans une phrase est repris, modifié, précisé par la suite des phrases. Par là, il revient sur son matériau historique » (Judet de la Combe, 79). En vérité, ce débordement du mot hors de ses contours apparents participe d'un continu qui n'a pour véritable unité ni le mot ni la phrase, mais le *discours* :

> Un linguiste de la langue ne connaît que la phrase, et après une phrase vient une autre phrase. [...] Mais [...] le discours n'est pas fait de phrases. Et autant la phrase est plus que l'addition du sens [lexical] des mots qui la composent, tout discours est fait de plus que l'addition du sens des phrases [...] et, à ce moment-là, c'est effectivement une sorte de sémantique sérielle qui s'installe, qui est à découvrir, et qui déborde la notion de phrase. (Meschonnic 1996, 127-128)

Le sériel inclus par Wideman dans son roman *L'incendie de Philadelphie* est tantôt circonscrit ("*Figure of the rope roped into my design*" / « L'image de la corde s'accorde à mon dess(e)in[32] »), tantôt rhizomatique, comme autour du mot *roots*, dont le sens se déploie dans trois directions (« racines », « membre viril », « magie noire »), avec un travail du signifiant qui engage en l'occurrence la culture africaine-américaine et ses « racines »[33]. Il en va de même du mot *race* et de ses harmoniques : c'est à la fois la « race » et la « course » notamment celle du célèbre « pousseur de rails », John

[29] *Two Cities*, p. 185 : "*Nakedness strange for a while. In this strange country […] must not be remembered* " (= un paragraphe de 19 lignes). *Deux villes*, p. 215. « Nus comme ça, au début, c'est étrange. Oui, soudain, il est vraiment à l'étranger […] ce qu'il faut oublier ».

[30] Michel Foucault, « Les mots qui saignent », *L'Express*, 29 août 1969, p. 21-22. Voir aussi Antoine Berman, *Les Tours de Babel*, p. 127-150 et *TransLittérature* 22 (hiver 2001) 92 : la traduction de Klossowski « fait scandale » et « marque une date dans l'historie de la traduction ».

[31] « Je parle de sémantique sérielle. J'entends par là les effets de parenté entre les mots produits non par leur sens [lexical] mais par des paradigmes rythmiques et prosodiques qu'ils constituent éventuellement dans un système de discours. »

[32] *Philadelphia Fire,* p. 138 ; *L'incendie de Philadelphie*, p. 190.

[33] *Ibid.*, p. 167 : "*edible roots and berries*" et "*rooting pig tongue*" (*to root* : « fouisser », « forniquer »). Voir aussi le deuxième roman de Wideman, *Hurry Home*, p. 353, où *roots* renvoie à la fois aux « racines » des cheveux et à celles de la culture noire : "*Roots where a bad job showed. […] getting at the roots was probably the most painful segment for the customer, and a minimal singeing of the cranium would be rewarded […] with a generous tip.*"

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Henry, un riveteur à la peau noire qui fit mieux que le marteau à vapeur introduit par les patrons du rail dans l'Ouest américain. Dès le premier roman de Wideman, les deux sens, confondus, produisaient l'image saisissante des rails du racisme talonnant les « Noirs » : "*[...] old John Henry [...] The race... that nasty machine laying rails behind him*"[34]. L'homophonie *shoot / chute* crée une série tout aussi parlante dans *Le massacre du bétail* ; la poétique du roman y trouve sa matrice et le titre lui-même s'en fait l'écho :

> *Shoot. Chute. Black boys shoot each other. Murder themselves. Shoot. Chute. Panicked cattle funneled down the killing chute.* [...] The cattle are the people. The people are the cattle.
>
> Abattu. Abattoir. Les jeunes noirs s'abattent entre eux. Se tuent. Abattus. Abattoir. Des bestiaux épouvantés canalisés vers le glissoir d'abattage. [...] *Le bétail est le peuple. Le peuple est le bétail*[35].

Voilà une séquence qui montre toute « la force du signifiant dans la sémantique sérielle » (Meschonnic 2007, 80). Et c'est bien cette force qu'il s'agit de traduire. *Le rocking-chair qui bat la mesure* offre un déploiement encore plus ample d'une série lexicale ; *blood* y cumule au moins trois sens (« sang », « homme noir », « vin »), qui vont jusqu'à tisser ensemble une histoire :

> *You listen to McKinley he'll tell you it's not even about blood. He'll say blood is wine and niggers would drink it in buckets if he served it in buckets and some try to drink a bucketful anyway so mize well go on and call it Buckets of Blood which cause niggers is lazy with s's is Bucket of Blood after a time. Or tell you any fool know niggers is bloods and you come in his place Saturday night look like somebody dumped bucketfuls of bloods in there so it's Buckets of Bloods and you lose the s's again, it is Bucketablood either way. Either way ain't really no blood in it.*
>
> À en croire McKinley, le sang n'a rien à voir dans l'histoire. Il vous explique que le sang en fait c'est du vin, que les négros ils le boiraient direct à la cuve, vu qu'ils te boivent ça à flots, alors autant dire tout de suite « Baquet de Sang ». Ou alors il vous explique que les négros entre eux ils s'appellent *blood*, « frères de sang », et si on passe chez lui le samedi soir, des *bloods* on voit que ça, c'est à flots qu'ils arrivent, on baigne dedans, d'où le Baquet de Sang. Bref d'une façon comme d'une autre y a pas une goutte de sang dans cette affaire[36].

Incorporer l'anglais *blood* dans la traduction a été un moyen d'y garder en action les trois fils qui se croisent sériellement pour produire du récit.

[34] *A Glance Away*, p. 77, et *The Cattle Killing*, p. 93 : "*Always a race. [...] A race lost now.*"
[35] *The Cattle Killing*, p. 7 ; *Le massacre du bétail*, p. 17.
[36] *Sent For You Yesterday*, p. 382 ; *Le rocking-chair [...]*, p. 586.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

2.2 "*We're possible*"

Par définition, la traduction performative, dont la tâche est de (re-)produire un événement, est allergique à la clôture du sens. Le traducteur cherchera toujours à « maintenir les possibles » (pour emprunter une formule aux romanciers contemporains du Collectif Inculte[37]). Même si l'usage courant n'est pas encore d'imprimer sur la page les diverses moutures apparues en cours de traduction, Gervais Robin a osé inscrire en toutes lettres le pluriel du sens tel qu'il s'est déployé au fil de son travail sur *Roméo et Juliette* : il est parvenu à reproduire la polysémie d'un verbe tel que *draw* (« tirer ») en « met[ant] en scène en quelque sorte l'acte même de la traduction »[38]. Robin cite en anglais les quatre premières répliques, suivies d'un mot à mot en français, puis d'un lot de traductions antérieures :

GRÉGOIRE : À coup sûr s'emporter fait tirer, et je veux bien être pendu si cela m'entraîne qu'à trop me tirer sur le coup on ne me fasse tirer le couteau sans traîner or il faut s'entraîner à s'en tirer à tous les coups.

On n'est pas surpris d'apprendre que cette traduction a été effectuée pour Daniel Mesguich, lequel aime à répéter qu'il tente de mettre en scène non ce qu'une pièce veut dire mais ce qu'elle *peut* dire[39].

Or, la traduction performative, qui tient le texte dans ses possibilités, est totalement en phase avec la poétique widemanienne qui fait, elle aussi, du « maintien des possibles » l'un de ses enjeux majeurs y compris sur le plan anthropologique. Car Wideman renoue avec la tradition africaine-américaine du *signifyin'*[40]. C'est une culture du sens possible, une façon de dire sans dire, en parlant de biais, par allusion ou insinuation, une rhétorique rusée qui, au temps de l'esclavage, permettait de déjouer la censure des maîtres. Pratiquer cet art, c'est, comme en traduction performative, « reprendre le droit à la polysémie », « dégager le lieu des sens possibles », les « mettre à circuler » (Heath, *passim*) : force de déplacement, le sens ne saurait qu'échapper. Et échapper à l'attention du pouvoir dominant, se jouer de son écoute, ne pas lui laisser le dernier mot, telle est bien la visée du *signifyin'*. "*We're possible*"[41], affirme un personnage de Wideman, heureux de découvrir une autre couleur que le noir d'un étiquetage racial, c'est-à-dire raciste. Choisir de ne jamais se contenter d'un sens qui serait donné, fixé, mais de toujours remettre le sens en jeu, et du jeu dans le sens, est un humanisme.

---

[37] Collectif Inculte, « Soustraction du sens », p. 115-116 : « Non pas délivrer un sens avant même d'avoir écrit ; non pas tordre le texte en fonction du sens à assigner : mais autoriser le texte en cours d'écriture à produire du sens quitte à ce que cette production échappe [à l'auteur]. En d'autres termes : maintenir les possibles [...] faire qu'il n'y ait pas jusqu'à la dernière page [...] qui ne soit travaillée par le possible ».

[38] Jean-Michel Déprats, « Analyse comparative de plusieurs traductions françaises de *Roméo et Juliette* », dans Nicole Vigouroux-Rey (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1993, p. 91-101.

[39] Voir Françoise Gomez, « Le spectacle et la question du sens », dans *Enseigner […]*, p. 44.

[40] Voir Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 74 : "*'Signifyin' : the rhetorical structure at work in the discourse rather than a specific content uttered. […] the black person's use of figurative modes of language ; use 'direction through indirection'*". Citons aussi les compositions musicales de Count Basie (*Signifyin'*) et d'Oscar Peterson (*Signify*).

[41] *Fever*, p. 11.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

En anglais, par un heureux hasard du signifiant, *May* est le mois du possible[42]. Dans sa nouvelle "The Chinaman", Wideman est allé jusqu'à déployer cette homophonie en récit. Une prématurée expire. Tante May l'empoigne, se précipite dehors et, à genoux dans la neige, y plonge le corps nu de la petite. Qui reprend vie [43]. Le texte anglais met en résonance le nom de la jeune tante, *May*, et le petit nom donné à la prématurée, *mite* un événement textuel que le français re-produit par un écho : « peut » (*may, might*) / « le p'tit peu » *(mite*). Cette « Tante Possible » n'a jamais aussi bien porté son nom que le jour où elle a ramené à la vie l'enfant cyanosée. Apparentée à l'invisibilité du narrateur anonyme du magistral roman de Ralph Ellison, *Invisible Man* (1952), cette identité à la fois vide et infinie car ouverte à tous les possibles remplace la « négrité ». Elle l'efface, et simultanément la reprend, pour en inverser la valeur et en faire un intarissable désir de mouvement. Telle est l'épiphanie que connaît Samantha à la bibliothèque :

> *[...] The wanderlust of blackness [...] Blackness journeying to exotic places [...] Blackness something to do with long journeys, and eyes, and being at the vibrating edge of things. Something royal and restless in the melanocytes.*
>
> [...] vif est le désir de la couleur noire d'aller ailleurs [...] C'est le noir qui voyage vers des lieux exotiques [...] La couleur noire, c'est une histoire de longs voyages, et d'yeux, c'est être au bord vibrant des choses. C'est dans les mélanocytes quelque chose de royal et de nomade[44].

La perpétuelle odyssée du noir dit l'impossibilité de toute essence fixe, la possibilité d'être de la couleur qu'on veut, voire sans couleur, comme le protagoniste albinos du *Rocking-chair qui bat la mesure* : "*a man who could be whatever he wanted to be*" (« un homme capable d'être ce qu'il avait envie d'être[45] »). Il en va de la philosophie même d'une œuvre dont la raison d'être est d'affranchir l'auteur d'une Histoire chromatique pré-écrite qui prétend lui dicter son identité. Si la poétique widemanienne n'attribue à l'être humain d'autre identité et d'autre couleur que le possible, la traduction de ses ouvrages se doit d'effectuer la même opération : il faut qu'elle s'ouvre aux possibles du sens, qu'elle ouvre le sens au possible. Et si le traducteur entend présenter (rendre présent) le texte « dans sa variation vivante », il doit se tenir en permanence, lui aussi, « au bord vibrant » du verbe, là où il reste foisonnant de possibilités.

2.3 le « Grand Temps »

> SECOND SOSIE : Le langage agit par capture sonore, écho anticipateur, séquence à l'envers du temps [...] : on attend le retour des sons, on marche en lançant en avant sous ses pas les rimes divinatoires. […] Une fugue se tisse entre la vue du présent, le pressentiment de ce que l'on verra et la

[42] Déjà, dans *The Beast in the Jungle* (1903) de Henry James, un certain *March* (c.-à-d. « M. Mars ») ne sait pas arriver jusqu'à *May* (c.-à-d. « M^lle Possible »).

[43] "The Chinaman", *Damballah*, p. 65-67 ; « Le Chinois », *Damballah*, p. 112-113.

[44] *Sent For You Yesterday,* p. 454-455 ; *Le rocking-chair […]*, p. 700-701.

[45] *Ibid.*, p. 510 ; en traduction française, p. 786. Voir aussi *The Cattle Killing*, p. 142 : "*Black and white gone : what came next.*" ; en traduction française, p. 173 : « Noir et blanc disparus. Ce qui vient après ».

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

> mémoire de ce qui s'est passé. Tous les temps se croisent, dans le retard et l'anticipation ; le présent est divinatoire et réminiscent, il se souvient et devine tout ; il embrasse le temps tout entier. Tout vient jouer ensemble, tout est vu sur scène à la croisée du langage et des temps. (Novarina, 93 et 174)

Cette belle description par Novarina de la dramaturgie du verbe coïncide aussi bien avec la dynamique du sens selon Deleuze qu'avec la configuration du temps dans la poétique widemanienne : c'est le propre du sens d'être « éternellement ce qui vient de se passer et ce qui va se passer » (Deleuze, 17). Dans l'imaginaire du romancier, un meuble en est venu à incarner le rythme du temps : le fauteuil à bascule. Il prend corps en 1983 dans *Le Rocking-chair qui bat la mesure* mais sa cadence anime l'œuvre entièere. Fonctionnant un peu à la façon du miroir carrollien, il nous fait passer dans une autre dimension temporelle, *the rocking time* ou *Great Time* : "*the beat of the rocker [...] the slow, steady up-and-back beat*" (« le rythme de la chaise à bascule […] le rythme de ce va-et-vient lent, régulier »[46]. Quand Alfred Wilkes revient chez les Tate après sept ans d'absence, la vieille Mrs Tate, devenue veuve entre-temps, l'accueille. Elle est dans son *rocker*. Il se met au piano à côté. Et elle parle alors en mesure au rythme du fauteuil. La situation temporelle sort de l'ordinaire : en 1934 Mrs Tate raconte comment Wilkes en 1927 se souvient déjà de ce qui se passera en 1934 ; à travers ce qu'elle dit, c'est donc au futur qu'il se remémore ! Le *rocker* devient le métronome du « Grand Temps »[47]. Une formule résume le fonctionnement temporel du récit widemanien : "*Backward to go forward. Forward to go back*" (« En arrière pour aller de l'avant, en avant pour revenir en arrière[48] »).

Le télescopage des moments temporels est l'une des marques de fabrique de l'auteur : ainsi, dans le rêve déjà ancien d'un jeune Philadelphien dont le souvenir lui revient en 1792, une Africaine le met en garde contre une prophétie qu'elle-même ne transmettra qu'un siècle plus tard à son peuple[49]. Présent, passé(s) et futur se chevauchent spectaculairement en une nouvelle unité de temps. *Le rocking-chair* offre même l'exemple d'un passé… à venir dans le récit d'un narrateur... pas encore né[50]. La nouvelle « Lizabeth : l'histoire de la chenille »[51] crée un va-et-vient encore plus frénétique : jeune adulte, Liza se revoit à cinq ans se revoyant bébé et allant plus tard, fillette, se revoir à cinq ans et se voir déjà grand-mère… Dans la poétique widemanienne, la navette des analepses et des prolepses qui tisse le temps textuel est une *activité* cruciale car elle a pour fonction de supplanter la navette des navires négriers. Mais ces allers et retours du récit font davantage qu'effacer narrativement le commerce du « bois d'ébène » ; ils contribuent activement (beaucoup plus que toute thématique) à instaurer le « Grand Temps », où co-existent ce qui fut, ce qui est et ce qui sera, par opposition au « pe-

[46] *Sent For You Yesterday*, p. 386 ; *Le rocking-chair […]*, p. 592.
[47] *Ibid.*, p. 385-386.
[48] *The Cattle Killing*, p. 54 ; *Le massacre du bétail*, p. 72.
[49] *The Cattle Killing* ; *Le massacre du bétail.*
[50] *Sent For You Yesterday*, p. 415 ; *Le rocking-chair […]*, p. 639.
[51] *Damballah*, "Lisbeth : The Caterpillar Story", p. 35-51 ; *Damballah*, « Lizabeth : l'histoire de la chenille » p. 59-85.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

tit temps » de l'Histoire racialisée, voué aux lamentations[52]. On sait que la langue anglaise n'hésite pas à mélanger les temps, jusqu'à inclure des formes de présent au cœur d'un récit au passé, glissant des uns aux autres sans tabou. Tel n'est pas le cas en français, aujourd'hui astreint à la concordance des temps. Un traducteur de Wideman ne pouvant s'autoriser à aller à contresens de sa poétique, il lui faudra donc trouver un autre moyen de faire émerger un équivalent de ce « présent perpétuel de narration » ("*Great Time, the always present tense of narrative*") produit massivement par la prose de l'auteur. La question s'est posée notamment pour le long paragraphe de *Deux villes* où meurt le protagoniste, le passé de sa campagne d'Italie (contre Mussolini) se mêlant alors à l'instant présent (à Pittsburgh)[53]. Le romancier le fait accéder *in extremis* au « Grand Temps ». Une traduction performative du passage doit donc produire du « Grand Temps », elle aussi. Le jeu sur les temps des verbes en français étant inapte à la tâche, nous avons mobilisé à cette fin la ponctuation ou, plus précisément, l'absence de ponctuation.

Certes, un tel choix risquait de heurter un lectorat attaché aux usages en la matière, rappelés par un écrivain aussi éminent qu'Yves Bonnefoy, qui jugeait la suppression de la ponctuation « impensable » en prose (Bonnefoy, 20). En 1876 le journal *L'imprimerie*, avec tout l'aplomb du scientisme, écrivait : « La ponctuation est l'anatomie du langage ou de la pensée […] Ponctuer, c'est disséquer les phrases […] Basée sur la logique, elle est universelle, c.-à-d. pour les idiomes de tous les temps et de tous les pays[54] » (Catach, 43) ; à la même époque, après avoir exposé « les règles » en la matière, Pierre Larousse affirmait que « basées sur la syntaxe, elles n'admett[ai]ent ni la fantaisie ni le caprice » (Catach, 44). Victor Hugo pouvait bien pester contre la virgule[55] et George Sand revendiquer la liberté de ponctuer à sa guise[56], en 1865 l'imprimeur limousin Chapoulaud ripostait :

> Madame George Sand […] a sur ce sujet des idées à elle [...] La ponctuation a une part trop importante […] pour l'abandonner aux caprices des écrivains qui, la plupart, n'y entendent pas grand-chose […] On verrait de belles choses si on laissait aux auteurs la responsabilité de leur ponctuation ! [...] Seul l'imprimeur instruit et expérimenté est conséquent dans sa manière de ponctuer, et sur ce point, l'auteur doit s'en rapporter à lui […] les typographes ponctuent généralement mieux que les auteurs. (*Ibid.*)

Aujourd'hui, certains regrettent que des auteurs s'en remettent encore servilement aux « spécialistes », se privant « ainsi d'une part de leur liberté d'écrivains » (*Ibid.*). Et si les écrivains eux-mêmes ont baissé les bras, que feront de simples traducteurs, sujets à la

[52] *Fatheralong,* p. 62. Cet essai (inédit en français) réserve une place de choix à l'évocation explicite du "*Great Time*" : p. 52, 62, 63, 86, 102 et 113) et du "*Dreamtime*" (p. 21 et 177-178).

[53] *Two Cities*, p. 101 ; *Deux villes*, p. 121-122 (traduit d'après un MS de l'auteur : d'où quelques différences avec la v. o. publiée. Mais ce qui compte ici, c'est le traitement de la ponctuation.)

[54] Voir aussi Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 69 : « Le rationalisme logico-grammatical du XIX^e^ siècle fait jusqu'aujourd'hui de la ponctuation une logique explicative ».

[55] Cité dans Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 310 : « Toute largeur et toute ampleur disparaît sous cette vermine ».

[56] Cité dans Nina Catach, *La ponctuation*, p. 44 : « La ponctuation, c'est l'intonation de la parole, traduite par des signes de la plus haute importance [...] l'instinct de l'orateur intelligent le guide avec certitude et sans qu'il ait besoin de se reporter à aucune règle écrite. »

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

« normopathie » diagnostiquée par Froeliger ? Un auteur contemporain tel que Robert Pinget peut bien estimer que la ponctuation « doit indiquer les respirations et non la logique grammaticale » (Volkovitch, 88), le fait est qu'en France, de nos jours encore, elle a rarement pour priorité d'organiser « la circulation et la répartition de l'énergie » (*Ibid.*) : la logique y domine le rythmique. Il y eut pourtant des époques en Occident où les textes s'écrivaient sans la moindre ponctuation : « Les plus anciens manuscrits grecs présentent une *scriptio continua* (sans blancs entre les mots) » (Catach, 12). Dans son travail de metteur en scène, Peter Brook a renoué avec cette tradition :

> [...] on donnait aux acteurs un texte en grec ancien. Il n'était pas divisé en vers, pas même en mots distincts ; ce n'était qu'une longue série de lettres, comme dans les tout premiers manuscrits. L'acteur était confronté à un passage : LELEUELELEUUPOMAUSFAKELOSKAIFREENOPLEGEIS… [...] Petit à petit, les rythmes cachés dans le flot de lettres commencèrent à se révéler, petit à petit les courants d'émotion latents grossirent et modelèrent les phrases. (Brook, 147)

Et Brook de rappeler au passage que Shakespeare ne mettait pas (beaucoup) de ponctuation, qu'elle a été ajoutée plus tard (*Idem*, 210) : ses pièces, dit-il, sont comme des télégrammes ; aux acteurs de séquencer eux-mêmes le matériau verbal[57].

Dans nos traductions de Wideman, l'exigence de performativité textuelle nous a conduits à ne pas imposer à sa prose le corset d'une ponctuation normée, sachant que, par sa navette, elle s'emploie à générer le synchronisme du « Grand Temps » et qu'elle aime se tenir en suspens entre les significations, pour faire le jeu du possible. Nos choix inhabituels en la matière recoupent ceux de l'auteur, même s'ils ne s'affirment pas toujours aux mêmes endroits. En 1981 le roman *Hiding Place* a repris sans aucuns guillemets une nouvelle ("Tommy") parue précédemment (dans *Damballah*) avec des guillemets dans les dialogues. Et en 1992 le recueil *All Stories Are True* en incluait une autre ("Everybody Knew Bubba Riff") longue de plusieurs pages, sans aucun alinéa et dotée d'un seul point (à la fin). La tendance est claire. Après la parution de *The Cattle Killing* en 1996, Wideman fut d'ailleurs amené à répondre au désarroi de certains lecteurs[58]…

Comme le rappelle une excellente étude sur la poésie pionnière de E. E. Cummings, laquelle à la fois thématise et met en oeuvre l'événementialité du sens , « les marques de

[57] Peter Brook, *op. cit.*, p. 106 : « Si nous sommes très audacieux, si au lieu d'écrire en termes très restrictifs : 'C'est un auteur, il écrit des pièces, ces pièces sont découpées en scènes', et ainsi de suite, si nous réfléchissons beaucoup plus largement, nous dirons : 'Ce créateur a tissé un énorme réseau de mots reliés les uns aux autres'. Imaginons une chaîne de plusieurs milliers de mots se déroulant selon un certain ordre, le tout constituant une étoffe fabuleuse, et nous commençons à voir l'essentiel. Que son étoffe est arrivée jusqu'à nous, non pas comme une série de messages, qui sont ce que les écrivains produisent presque toujours, mais comme une série d'impulsions offrant plusieurs compréhensions possibles. C'est tout à fait différent ».

[58] Salon *Magazine*, 11 novembre1996, p. 8. : "*I read reviews all the time, where people say, 'This is exciting and innovative, and I kind of like it, but why don't you punctuate ? Why don't you use quotation marks ? […]' Now when you're listening to someone telling a funny story, you don't see periods and quotation marks and commas. That's supplied by the body, by tone, by somebody's eyes, by changing the inflection of the voice. Master storytellers can do that and take you to all sorts of places. And that's what I want to do with the stream of my prose. I want it to work on the reader the way a good storyteller works*".

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

ponctuation », ou leur absence, « participent à l'événement qu'est le sens » (Alfandary, 73). Une ponctuation respiratoire s'ajoute aux autres opérations aptes à (re-)*produire* en traduction l'activité du texte de Wideman porteuse de sa poétique. Or, c'est là tout l'enjeu et l'intérêt d'une traduction performative.

3 Conclusion

Le traduire littéraire aujourd'hui, en théorie comme en pratique, doit beaucoup au théâtre car le texte de théâtre initie au théâtre du texte. Le fonctionnement du texte de théâtre (ou de sa traduction) correspond en tous points, en effet, au fonctionnement du texte comme théâtre (en traduction ou pas). Que le théâtre serve donc de modèle à la traduction ! Meschonnic a fait de la « théâtralité du langage »[59] l'un des concepts-clés de sa théorie du traduire : « Une théâtralisation que l'on retrouve aussi bien dans des textes dramatiques que dans des textes non dramatiques, et qui est indissociable d'une poétique chaque fois spécifique » (Novarina, 159). Traduire de la littérature, c'est en mont(r)er le spectacle. Comme l'écrit avec force le traducteur Michel Volkovitch : « Nous sommes tous traducteurs de théâtre ». Indubitablement, le théâtre aide à penser *la dramaturgie du sens*.

Pourtant, il arrive à la traduction théâtrale de dénier à celle qui ne l'est pas le rapport à l'oralité, au corps, au vivant, qui serait l'apanage des textes dramatiques et de leurs traductions. La traduction performative, qui joue le drame du sens et en (re-)produit l'événement, ruine cette prétention, comme le montre l'exemple de Wideman. À ce jour, la seule pièce que nous connaissons de lui est inédite[60]. La maigre interface entre le théâtre vivant et son œuvre[61] ne signifie pourtant pas que la traduction de celle-ci ne puisse être performative, sauf à confondre « performativité » (au sens de mise en œuvre de la dramaturgie du sens) et « performance » (au sens de production dans un lieu déterminé et en public). Au bout du compte, la traduction performative invite à questionner à son tour le théâtre, sur la façon qu'il a, ou qu'il n'a pas, ou pas encore assez, de prendre en charge les écritures dramatiques comme événements du sens.

Bibliographie

Alfandary, I. (2002). *E. E. Cummings*. Belin.

Artaud, A. ([1938] 1964). *Le théâtre et son double*. Gallimard.

[59] Chez un auteur tel que Novarina, cette « théâtralisation du langage » devient la matière même du théâtre. Voir Céline Hersant, « *Je suis* de Valère Novarina », dans Jean-Pierre Ryngaert *et al.* (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles et Paris, Actes Sud / CNSAD, Groupe de recherches « Poétique du drame moderne et contemporain », 2005, p. 203 : « Dans la dramaturgie novarinienne, parler ne veut pas dire communiquer [...] parler, c'est mesurer les possibles du discours et de l'énonciation théâtrale tout en renouant avec une parole 'agissante', performative, capable de rendre présent celui qui seul en scène s'avance et dit 'je suis' [...] le dialogue chez Novarina se veut avant tout le déploiement de la théâtralité du langage, sa mise en scène et sa mise en défaut ».

[60] Grâce au tapuscrit qu'il nous en a transmis. Elle explore tout le nuancier du *Blackspeech* et s'intitule ironiquement *The Blanks*. Elle s'achève sur une référence au traduire et sur du français : "*Translation.* 'Les Blancs' ".

[61] Le 22 juin 2004, à partir du texte français de *Two Cities* et dans le cadre du Festival Les Intranquilles de la Villa Gillet à Lyon, la compagnie Lanicolacheur a créé un spectacle théâtral, *Les histoires d'Edgar*, mis en scène par Xavier Marchand, avec Marie-Sohna Condé, Julien Goualo et Émile Abossolo-Mbo. Repris du 7 au 26 nov. 2005 au Théâtre de l'Échangeur à Bagnolet, puis aux Bernardines à Marseille, au Théâtre Antoine-Vitez d'Aix-en-Provence, au Théâtre d'Arles… Le 29 septembre 2008 la nouvelle « Damballah » a été lue en français sur les ondes de Radio Outre-Mer.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Barthes, R. (1970). *S/Z*. Le Seuil.

Bassnett-McGuire, S. ([1980] 1991). *Translation Studies*. Routledge.

Berman, A. (1985). *Les Tours de Babel*. T.E.R.

Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Gallimard.

Bonnefoy, Y. (1994). *La petite phrase et la longue phrase*. La Tribune Internationale des Langues Vivantes Éditeur.

Brook, P. (1992). *Points de suspension*. Le Seuil. Traduit par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud.

Catach, N. (1996). *La Ponctuation*. PUF.

Collectif Inculte (2007). *Devenirs du roman*. Inculte / naïve.

De Launay, M. (2006). *Qu'est-ce que traduire ?* Vrin.

Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Éditions de Minuit.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*. Éditions de Minuit.

Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Le Seuil.

Derrida, J. (1987). *Psyché, inventions de l'autre*. Galilée.

— *Enseigner le théâtre à l'école : au carrefour des lettres, des arts et de la vie scolaire* (2006). CRDP, Académie de Versailles.

Froeliger, N. (2008). Les traducteurs sont-ils des normopathes ? *Tribune internationale des langues vivantes*, *45*, 5-11.

Gentzler, E. (2001). *Contemporary Translation Theories*. Multilingual Matters Ltd.

Hankins, J. (2000). Atelier d'anglais. *Seizièmes Assises de la Traduction littéraire (Arles, 1999)*. Actes Sud.

Heath, S. (1974). *Vertige du déplacement. Lecture de Barthes*. Fayard.

Henry, J. (2003). *La traduction des jeux de mots*. Presses Sorbonne Nouvelle.

Judet de la Combe, P. (2006). Texte, syntaxe et traduction. *Enseigner le théâtre à l'école […]*, 61-84.

Lacan, J. (1966). *Écrits*. Le Seuil.

Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier.

—. (1996). Traduire la Bible. Table ronde animée par Marc de Launay. *Douzièmes Asssises de la Traduction littéraire (Arles 1995)*. Actes Sud, 105-142.

—. (1999). *Poétique du traduire*. Verdier.

—. (2001). Traduire n'est pas traduire si on ne rend pas le rythme qu'on a reçu. *Tribune internationale des langues vivantes 30*, 22-25.

—. (2007). *Éthique et politique du traduire*. Verdier.

—. (2008). Le sens du langage, non le sens des mots. *Cahiers Charles V 44*, 203-223.

Meschonnic, H., & Dessons, G. (1998). *Traité du rythme, des vers et des proses*. Dunod.

Munday, J. (2004). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Routledge.

Novarina, V. (2006). *Lumières du corps*. P.O.L.

Ricœur, P. (2004). *Sur la traduction*. Bayard.

TuSmith, B. (1998). *Conversations with John Edgar Wideman*. University Press of Mississippi.

Volkovitch, M. (2000). *Verbier : herbier verbal à l'usage des écrivants*. Maurice Nadeau.

Wideman, J. E. ([1967] 1994). *A Glance Away*, dans *Identities. Three Novels by John Edgar Wideman*. Henry Holt.

—. ([1970] 1994). *Hurry Home*, dans *Identities. Three Novels by John Edgar Wideman*. Henry Holt.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

—. ([1981] 1992). *Damballah*, dans *The Homewood Books*. University of Pittsburgh Press.

—. ([1981] 1992). *Hiding Place*, dans *The Homewood Books*. University of Pittsburgh Press.

—. ([1983] 1992). *Sent for You Yesterday*, dans *The Homewood Books*. University of Pittsburgh Press.

—. (1989). *Fever*. Henry Holt.

—. (1990). *Philadelphia Fire*. Henry Holt.

—. (1998). *Two Cities*. Houghton Mifflin.

—. (1996). *L'incendie de Philadelphie*. Gallimard. Traduit par Jean-Pierre Richard.

—. (1998). *Le massacre du bétail*. Gallimard. Traduit par Jean-Pierre Richard.

—. ([2000] 2018). *Deux villes*. Gallimard. Traduit par Jean-Pierre Richard.

—. ([2004] 2019). *Damballah*, dans *La trilogie de Homewood*. Gallimard. Traduit par Jean-Pierre Richard.

—. ([2006] 2019). *Où se cacher*, dans *La trilogie de Homewood*. Gallimard. Traduit par Jean-Pierre Richard.

—. ([2007] 2019). *Le rocking-chair qui bat la mesure*, dans *La trilogie de Homewood*. Gallimard. Traduit par Jean-Pierre Richard.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529