

Jean Szlamowicz

Le roman de Baldwin *Another Country* met en jeu le rythme de manière cruciale puisque le texte annonce sa dimension musicale par sa thématique, ses personnages et les déclarations de l'auteur. Ce mimétisme musical de l'écriture est-il duplicable par la traduction ? Cette question concerne à la fois la phonologie et la stylistique comparées, ainsi que les moyens linguistiques par lesquelles l'écriture crée une sensation rythmique (de la répétition à la paronymie, de la rime à l'allitération). Plus profondément encore dans le texte, la présence musicale du rythme est associée à des problématiques sociales et historiques. Le *preachin'* apparaît ainsi comme un élément de stylistique culturelle. L'étude de la traduction publiée permet de faire ressortir ces dimensions et indique les points d'achoppement auquel fait face toute traduction tout en tentant de construire la possibilité d'une poétique du rythme dans le passage entre les langues.

Mots-clés : Baldwin, traduction, linguistique, rythme, jazz

Baldwin's *Another Country* is a deeply rhythmic novel, developing its musical theme through its characters and openly claiming its debt towards musical expression. Is it possible to translate this form of musical mimesis? The question involves taking into account comparative phonology and stylistics as well as the study of the linguistic means by which writing can create a rhythmic feel (repetitions, alliterations, rhymes, similarity of words, etc.). Rhythm and music are connected to deeper historical and social questions. For example *preachin'* as a form of speech stands out as part of cultural stylistics. The study of the novel's French translation sets off these dimensions of the original text and points to the problems that any translation is faced with. This article also attempts to outline the possibility of translating the poetics of rhythm between two languages.

Keywords: Baldwin, translation, linguistics, rhythm, jazz

Le premier personnage à apparaître dans *Another Country* est un batteur de jazz dont le roman suit la déchéance, l'errance et le désarroi, social et sexuel. La déclaration d'intention stylistique de James Baldwin – même s'il faut la prendre avec une certaine distance – indique une intrication du musical dans l'écriture : « I think I really helplessly model myself on jazz musicians and try to write the way they sound¹ ». On se posera inévitablement la question de la transposition – nous n'osons dire la traduction – du rythme et plus largement du substrat musical dans l'écriture. Pourquoi une analyse traductologique d'une question avant tout littéraire et stylistique ? Parce que la traduction fait justement ressortir ces

problématiques de manière essentielle en pointant l'irréductible du texte, c'est-à-dire en l'occurrence une écriture non seulement descriptive mais mimétique du jazz. Cet irréductible constitue simultanément l'objet de la traduction mais aussi son impossibilité – l'inscription d'une identité dans la matière et le jeu des signifiants ne pouvant subir qu'un déplacement portant une part d'incongruité.

Nous proposons une analyse à la fois linguistique et stylistique des premières pages du texte en plusieurs temps. Il s'agira d'abord de présenter, en anglais, le rapport entre le système d'accentuation au niveau du mot (plan phonologique) et de la phrase (plan intonatif) pour comprendre comment peuvent émerger des saillances (discursives mais aussi stylistiques). La comparaison avec le système du français pose la question d'éventuelles équivalences traductives sur le plan sonore.

À un deuxième niveau, il faudra s'intéresser aux faits rythmico-stylistiques du texte tels qu'ils émergent de la scription construite par Baldwin. On y lira des intentions narratives fondées sur une poétique du rythme où s'insèrent également des données socio-culturelles et esthétiques relevant d'un genre de prise de parole, le *preachin'*, dont la scansion est directement en rapport avec la musique. Il faut d'emblée relativiser cette dimension : dans le roman de Baldwin, toute l'écriture ne relève pas de cette rythmicité. Une écriture « classique », contemplative, analytique, psychologisante domine le roman. L'écriture-*preachin'*, si prégnante dans *Go Tell It on the Mountain* du fait même de sa thématique, n'affleure que dans des circonstances narratives particulières – dans le cadre musical, dans le défoulement sexuel, dans les scènes conflictuelles – c'est-à-dire dans des moments qui engagent l'émotion, ce qui interroge sur le statut de la musique et de l'héritage culturel dans l'écriture de Baldwin.

En étudiant la traduction d'origine (qui date de 1964 et dont les défauts, paradoxalement, permettent de souligner les spécificités rythmiques du texte de Baldwin), l'interrogation

traductive permettra le pointage d'une poétique du rythme et la possibilité de sa transposition en français. En particulier, on s'interrogera sur ce que pourrait être l'équivalent d'une forme de modulation, mais sur le plan suprasegmental, entre saillance accentuelle en anglais et saillance euphonique en français – une façon peut-être d'appeler, selon la formule de Primo Levi, « la rime à la rescousse² » – nous verrons que cela implique une multiplicité de phénomènes (rimes, répétitions, parallélismes, allitérations).

Le rythme de la langue : définitions, systèmes et phénomènes

Le grec *rhuthmos* est traditionnellement dérivé de *rhein*, « couler », et mis en rapport avec sa racine indo-européenne **sreu-* (*rheum*) que l'on retrouve dans *stream* et comme suffixe médical (*-rhée* dans « diarrhée », « gonorrhée », « aménorrhée », etc.). Il ne faut pas confondre cette étymologie qui renverrait au mouvement avec les emplois effectifs du mot en grec qui, comme l'indique Benveniste dans son précieux article sur la notion de rythme, se rapprochent plutôt de la notion de « forme » au sens de « composition », « structure », « organisation », « disposition » appliquée à quelque chose de mouvant. Il y aurait là un élément résultatif dont il propose une glose : « manière particulière de fluer ». Il en fait l'expression de la philosophie ionienne, de Démocrite et Héraclite, voyant dans l'arrangement des atomes la raison des formes différentes dans la nature. Cette définition statique – « structuraliste », pourrait-on dire – s'est transformée ultérieurement : l'acception moderne de « rythme » est postérieure et provient de Platon, qui fait donner à Socrate la définition de *rhuthmos* comme « ordre dans le mouvement ». Il l'applique donc au déroulement temporel et non plus au figement formel. Le rythme se conçoit alors comme décrivant « tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le mètre en temps alternés » (Benveniste, 1951 : 335). On est donc passé d'une « configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion distinctifs des éléments » à la « configuration des mouvements ordonnés dans la durée » (*ibid.*). Du spatial au temporel, donc. Cette théorie de

la mesure pose de fait problème selon qu'on l'applique à la matière sonore, qui se déroule dans le temps, ou à l'écriture, qui est figée sur la page.

La question méthodologique – que nous n'allons pas nous attacher à résoudre complètement³ – qui découle de l'organisation sémantique ambiguë de la notion de rythme consiste à se demander ce qu'est le rythme dans la langue, par opposition au rythme en musique ou en littérature. Ce sont au moins trois disciplines qu'il faut convoquer pour discerner de manière précise la nature des recouvrements conceptuels et le statut du « rythme » pour le traducteur. Autrement dit, sur le plan méthodologique, emploie-t-on le terme de « rythme » dans un sens technique ou analogique ?

En littérature, la scansion et la versification sont affaires de métrique : ce sont des termes dérivés de l'analyse du latin, langue qui comportait des voyelles longues ou brèves :

[I]n all sustained spoken English we feel a rhythm that is a recognizable though variable pattern in the beat of the stresses in the stream of sound. If the rhythm of stresses is structured into a recurrence of regular—that is, approximately equivalent units—we call it meter.⁴

Il s'agit donc, non du rythme de la langue mais d'une construction poétique qui justement s'en distingue et utilise la langue à des fins expressives. Il est question d'*écriture*, c'est-à-dire de phénomènes qui relèvent des codes de la langue écrite, avec toutes les caractéristiques que cela implique en matière de normes syntaxiques, grammaticales, etc.

En musique, Jacques Siron définit le rythme comme le « mouvement des durées [sic] des sons et des silences dans l'écoulement du temps, organisation du temps musical⁵ » non sans préciser que « cette définition se confond presque avec celle de la musique tant rythme et musique sont indissociables ». Le *Trésor de la Langue française* confirme que cela correspond à l'« Ordre et proportion des durées, longues ou brèves, dont l'organisation est rendue sensible par la périodicité des accents faibles ou forts ». Les phénomènes décrits sont de l'ordre de l'acoustique.

En linguistique, « le caractère rythmique du discours naturel⁶ » se laisse décrire comme l'intervalle entre deux temps forts sur le plan accentuel. On distingue entre langues à rythme syllabique (caractérisées par l'isochronie des syllabes) et langues au rythme basé sur le pied, dont l'unité rythmique dépasse alors la syllabe (l'anglais, par exemple, exige une alternance rythmique fondée sur la saillance des accents primaires, séparés par des syllabes inaccentuées). La question du rythme concerne l'accent de mot, c'est-à-dire l'identification des unités lexicales à l'oral.

Il faut donc prendre en compte que parler de discours naturel, d'écriture poétique et de notes de musique n'implique en aucun cas les mêmes objets ni les mêmes contraintes sémiotiques et systémiques. On peut faire l'erreur de glisser dans un discours qui parle d'un phénomène dans les termes d'un autre. Ce qui se dégage de ces spécificités conceptuelles, c'est que longueur, durée, récurrence, périodicité, saillance sont les notions convoquées pour définir la nature du rythme. Il s'agit donc de phénomènes à la fois hétérogènes et imbriqués et qui ont à voir avec l'organisation de la temporalité et de la linéarité dans un système de signes.

La problématique qui est ici la nôtre concerne le passage entre deux langues (d'ordinaire envisagées du point de vue du sens et de la signification) d'un élément au moins en partie suprasegmental. Avant de trouver des solutions, il faut passer par un état des lieux structurel. La différence entre l'anglais et le français est, très concrètement, celle entre langue rythmée (l'anglais) et langue syllabée (le français), ainsi que le décrit par exemple Patrice Larroque (2011 : 63). On entend par langue rythmée (*stress-timed*), une langue dont le discours ordinaire se fonde sur le découpage en pieds (principe de l'alternance rythmique : égale distance entre syllabes accentuées). Une langue syllabée (*syllable-timed*) propose une isochronie des syllabes, ce qui implique une non-réduction des voyelles non-accentuées. Entre discours et phonologie, accent de mot et accent de phrase, il s'agit de l'identification des unités linguistiques.

La prosodie implique que, en dehors de toute intention poétique, il existe un rythme en partie contraint par la langue. Les faits rythmiques envisagés sur le plan stylistique ne peuvent qu'être de nature différente puisque l'écriture se sert justement de ce rythme dans des buts esthétiques. Concrètement, parmi les facteurs intonatifs (l'intensité, la fréquence fondamentale de la voix – c'est-à-dire la mélodie –, la durée, les pauses), la distribution fonctionnelle est différente dans les deux langues⁷. En anglais, l'intensité sert à identifier l'accent de mot et à mettre en place des saillances discursives égocentrées (c'est-à-dire ayant un rôle de balisage discursif et non de revendication subjective) ; en français, l'intensité sert à la gestion des tours de parole. En anglais, le fondamental de la voix sert à un surlignement modal (assertif, appréciatif), à la construction de spécifications intersubjectives. En français, le fondamental est contraint par la syntaxe et est marqué par une montée sur le préambule (il contribue à la structuration discursive et le rapport d'intersubjectivité est donc intégré à la syntaxe). Que faut-il en conclure concernant la façon dont le traducteur doit prendre en compte l'organisation des phénomènes prosodiques selon les langues ? De toute évidence, les valeurs iconiques des marqueurs prosodiques sont utilisées structurellement de manière différente dans les deux langues. Cela signifie que la rythmicité linguistique se manifestant différemment, il ne saurait être question de calquer les moyens de jouer avec la prosodie. Cela implique, en amont, de différencier la façon dont l'écriture, c'est-à-dire la manipulation consciente de la langue, va jouer avec ces contraintes. En aval, dans la traduction, ces différences n'empêchent pas de « donner du rythme » : ce qui compte, c'est l'effet poétique recherché, pas la duplication des moyens par la traduction.

Un autre élément capital dans l'exploration des phénomènes rythmiques consiste à prendre en compte la nature de la rythmicité linguistique en question. L'implicite culturel de l'écriture de fiction est que la lecture littéraire silencieuse présuppose une vocalisation possible – la lecture peut se faire sur un certain ton. C'est au fond cette vocalisation virtuelle

qui est l'objet de notre traitement du rythme, et l'analyse du rythme dans un roman doit prendre en compte le fait qu'il s'agit d'une projection idéalisée et non de faits prosodiques réels.

En effet, sur la page d'écriture, le rapport à la temporalité est de nature fondamentalement différente de la rythmicité vivante qui est celle de la parole ou de la musique. Le déploiement dans le temps de la parole *in vivo* implique des caractéristiques cognitives, morphosyntaxiques, pragmatiques, qui ne sont pas notre objet. Il est question ici de la rythmicité d'un texte, c'est-à-dire d'une (re)création langagière poétique et non d'une transcription d'oral spontané réel. Il est question éventuellement d'oralisation, et pas d'oralité. Ce que l'on étudie du rythme procède ici d'une poétique textuelle et non de la réalité de la langue.

À cet égard, la rythmicité accentuelle de l'anglais est loin d'être le seul facteur de rythmicité dans le texte. Si l'on utilise les éléments de définition évoqués dans l'introduction (« longueur, durée, récurrence, périodicité, saillance »), on doit considérer que les éléments rythmiques dans l'écriture poétique ne se réduisent pas à la prosodie linguistique⁸. Comme le rappelle Patrice Larroque :

[Le rythme] renvoie d'une part, à une forme poétique, une alternance de sons identiques à la fin des vers d'un poème et, d'autre part, au mouvement métrique, au déroulement, au débit, à la récurrence de traits ou d'éléments de même nature. Ces deux définitions ont en commun la régularité, la première est phonique puisqu'elle organise les sons à la fin des vers, la seconde est harmonique en ce sens qu'elle se fonde à la fois sur la fluidité [...] et la disposition régulière de temps forts et de temps faibles. Ainsi la rime et le rythme contribuent, chacun à son niveau, à donner à la phrase un mouvement musical. [...] La notion de rythme implique la succession répétée, à intervalles réguliers, d'éléments dans le temps et dans l'espace. (*ibid.* : 48)

À côté du fossé systémique sur le plan de la prosodie entre anglais et français, existent des possibilités qui sont donc notamment la rime et plus largement l'homophonie (assonantique et allitérative) et la paronymie en tant qu'éléments de parallélisme / récurrence, qui sont fondées sur la répétition euphonique et sont ainsi de nature rythmique. La répétition et la saillance sont également des éléments de jeu avec la linéarité, et constituent là encore des phénomènes rythmiques susceptibles de s'incarner dans l'organisation de la syntaxe

(énumération, identité de structure, etc.) ou le lexique (métrique, gradations...). Cette mise au point linguistique nous permet maintenant d'étudier concrètement la réalité rythmico-stylistique du texte de Baldwin afin d'en repérer les enjeux pour la traduction.

Baldwin's beat ou le rythme du texte

Dans *Another Country*, le rythme se fait sentir en particulier dans la description musicale. Le reste du temps, l'exploration psychologique des personnages et la narration prennent un tour beaucoup plus classique, analytique, qui relève d'une poétique qui n'est pas imitative de la musique, contrairement aux passages emblématiques de la revendication que faisait Baldwin d'une écriture musicale. À côté de la rythmicité imitative de la musique, les phénomènes rythmiques n'existent pas moins sous diverses formes : rythmicité reflétant un état psychologique, rythmicité iconique d'une atmosphère, etc. Le rythme de la narration et de l'écriture est donc changeant dans le roman.

Ce dernier s'ouvre sur l'errance nocturne de Rufus :

Here and there a woman passed, here and there a man; rarely, a couple. At corners, under the lights, near drugstores, small knots of white, bright, chattering people showed teeth to each other, pawed each other, whistled for taxis, were whirled away in them, vanished through the doors of drugstores or into the blackness of side streets. (*AC*⁹ : 9)

La solitude miséreuse du personnage de Rufus est confrontée à la vivacité festive des gens de la nuit en goguette. Les éléments rythmiques ne manquent pas : énumération de propositions (*showed, pawed, vanished...*), conglobation adjectivale (*white, bright, chattering people*), allitérations ([w]). On peut y lire aussi un reflet du rythme de New York, changeant selon les lieux et les heures du jour. On constate déjà que la traduction ne propose pas un traitement particulier de ce foisonnement rythmique. L'énumération est conservée mais pas la vitalité sonore qui caractérisait le texte de départ :

De temps en temps une femme passait, de temps en temps un homme, rarement un couple. Au coin des rues, sous les lumières, près des drugstores, de petites groupes de Blancs bavardaient joyeusement, se pelotaient, sifflaient un taxi, partaient en trombe, disparaissaient dans les drugstores ou dans les rues noires. (*UAP* : 16)

Le paragraphe se termine ainsi : « The great buildings, unlit, blunt like the phallus or sharp like the spear, guarded the city that never slept. » (AC: 9) Contrairement au passage précédent, le parallélisme rythmique (*blunt like / sharp like*) n'exprime pas de vivacité mais présente plutôt l'emphase d'une conclusion en forme d'apodose. La traduction calque ce parallélisme mais aussi le lexique « Les grands immeubles noirs, ronds [sic] comme des phallus ou pointus comme des lances, gardaient la cité qui ne dormait jamais. » (UAP : 16)

À la fin du paragraphe suivant, la répétition énumérative a encore une autre fonction expressive, celle reflétant une gradation psychologique dans la frustration. La colère et le ressentiment prennent cette forme, litanie obsessionnelle d'un *stream of consciousness* désespéré : « [...] they knew why he was in the streets tonight, why he rode subways all night long, why his stomach growled, why his hair was nappy, his armpits funky, his pants and shoes too thin, and why he did not dare to stop and take a leak » (AC :10). Sans travail euphonique ou rythmique particulier, la traduction peut reproduire les effets de répétition syntaxique. C'est cependant au détriment de la violence du texte, notamment pour des raisons de choix lexicaux très explicatifs (*moite* vs. *funky*) et parce qu'une partie de la rythmicité sonore est perdue (*poisseux / moite* vs. *funky / nappy*) : « [...] pourquoi il restait dans le métro toute la nuit, pourquoi ses cheveux étaient poisseux, ses aisselles moites, son pantalon et ses chaussures trop minces, et pourquoi il n'osait pas s'arrêter pour pisser » (UAP : 16).

Harlem's beat

Une page plus loin, le passage suivant, ultra-rythmique dans sa construction, renferme une partie du projet d'écriture du roman et atteint même à une sorte de dimension métrarhythmique puisqu'il fait du rythme qu'il reproduit le sujet même de sa description :

For to remember Leona was also—somehow—to remember the eyes of his mother, the rage of his father, the beauty of his sister. It was to remember the streets of Harlem, the boys on the stoops, the girls behind the stairs and on the roofs, the white policeman who had taught him how to hate, the stickball games in the streets, the women leaning out of windows and the numbers they played daily, hoping for the hit his father never made. It was to remember the juke box, the teasing, the dancing, the hard-on, the gang fights

and the gang bangs, his first set of drums—bought him by his father—his first taste of marijuana, his first snort of horse. Yes, and the boys too far out, jackknifed on the stoops, dead from an overdose on the rooftops in the snow. It was to remember the beat: *A nigger*, said his father, *lives his whole life, lives and dies according to a beat. Shit, he humps to that beat, and the baby he throws up in there, well he jumps to it and comes out nine months later like a goddam tambourine*. The beat: hands, feet, tambourines, drums, pianos, laughter, curses, razor blades; the man stiffening with a growl and a purr and the woman moistening and softening with a whisper and a sigh and a cry. The beat—in Harlem in the summertime one could almost see it, shaking above the pavement and the roof. (AC : 12)

Revoir Leona, c'était aussi en quelque sorte, revoir les yeux de sa mère, la fureur de son père, la beauté de sa sœur. C'était revoir les rues de Harlem, les gamins sur les perrons, les filles derrière les escaliers et sur les toits, le policier blanc qui lui avait appris à haïr, les parties de stickball¹⁰ dans les rues, les femmes penchées aux fenêtres et les numéros¹¹ qu'ils jouaient chaque jour, espérant le coup heureux que son père n'avait jamais réussi à faire. C'était revoir le juke-box, les taquineries, la danse et l'excitation qu'elle procurait, les bagarres de bandes et les orgies sexuelles en commun, sa première batterie – offerte par son père – la première fois qu'il avait goûté à la marijuana, son premier contact avec l'héroïne. Oui : et les garçons aussi, trop loin, poignardés sur les perrons, le gamin tué par une dose trop forte sur le toit, dans la neige. C'était aussi évoquer le rythme. *Un nègre*, disait son père, *vit toute son existence, il vit et il meurt en suivant un rythme. Merde, il baise sur ce rythme, et le gosse qu'il fait, eh bien, il saute sur ce rythme, et il sort neuf mois plus tard comme un sacré tambourin*. Le rythme : mains, pieds, tambourins, tambours, pianos, rires, jurons, lames de rasoir ; l'homme qui se raidit dans un rire, un grognement et un ronronnement et la femme qui se ramollit et se mouille dans un murmure, dans un soupir et dans un cri. Le rythme, à Harlem, on pouvait presque le voir, scandé au-dessus des trottoirs et des toits. (UAP : 19)

L'énumération, par son ampleur, construit une conglobation faisant l'ellipse de toute organisation argumentative, créant un effet de vivacité qui reflète le mode de vie ainsi décrit, mélangeant le générique (*the juke-box, the dancing*) et le biographique (*his first set of drums*) dans un répertoire d'actions physiques les plus crues, où se retrouvent violence physique et sexuelle, drogue et meurtre. Les mots composés paronymiques et monosyllabiques (*the gang fights and the gang bangs*) sont assez malencontreusement traduits par une formulation ultra-analytique, et pour tout dire, très anti-poétique (*les orgies sexuelles en commun*). La répétition syntaxique de *his first taste of* et *his first snort of* est gommée au lieu d'être accentuée dans la traduction : *la première fois qu'il avait goûté à la marijuana, son premier contact avec l'héroïne*.

Il y a une tentative pour reproduire l'oralité de la citation paternelle mais elle repose sur un quasi-faux sens : les ponctuants *shit* et *well* ainsi que la structure *the baby [...] he jumps* témoignent d'une oralité syntaxique alors que *merde* possède des fonctions différentes en français. En anglais *shit*, outre son indication de registre, est un ponctuant permettant modalisation et surassertion ; *merde* est davantage une exclamation adversative. De la même

façon, *goddam* est un outil de surassertion (et comme *fucking* il est un indicateur sociolectal et un marqueur de registre largement désémantisé et même antiphrastique) alors que *sacré* n'a pas le même statut : il possède une valeur d'intensif dépréciatif, or il n'y a rien ici de dépréciatif dans le texte de départ.

L'intensité rythmique de *the man stiffening with a growl and a purr and the woman moistening and softening with a whisper and a sigh and a cry* repose sur la répétition de la structure participiale + *with* + nom, les allitérations (*with a whisper*), les assonances (*sigh and a cry*) et l'énumération (*and a... and a*). La traduction néglige ce foisonnement rythmique et sonore et cumule les approximations lexicales (*se ramollir* plutôt que *s'amollir* ; *se mouiller* plutôt que *mouiller* ; *ronronnement* qui suggère un type de procès continu là où *purr* est ici ponctuel).

Le principe prosodique d'alternance rythmique de l'anglais, avec la mise entre parenthèses des mots grammaticaux (*the* et *and* réduits à *schwah* notamment), contribue à la mise en valeur des mots lexicaux : ce phénomène est ici accentuée par la véhémence oralisée. Dans une telle énumération, l'effet poétique du rythme est direct : la valorisation des sonorités par ce creux rythmique, l'unification des notions dans un continuum qui atténue le caractère analytique de la mise en mots pour en privilégier le surgissement émotionnel créent une véritable écriture rythmique. La traduction française semble ne pas avoir trouvé de poétisation équivalente et ne s'attacher qu'à la reproduction la plus évidente, à savoir celle des structures syntaxiques, au détriment des jeux de sonorités.

On stage

Un autre passage révélateur d'une stratégie d'écriture rythmique concerne la description d'un solo de saxophone qui culmine dans l'expression de la transe de manière incantatoire :

There was some pot on the scene and he was a little high. He was feeling great. And during the last set, he came doubly alive because the saxophone player, who had been way out all night, took off on a terrific solo. He was a kid of about the same age as Rufus, from some insane place like Jersey City or Syracuse, but somewhere along the line he had discovered that he could say it with a saxophone. He had a lot to say. He stood there, wide-legged, humping the air, filling his barrel chest, shivering in the rags of his twenty-

odd years, and screaming through the horn *Do you love me? Do you love me? Do you love me?* And, again, *Do you love me? Do you love me? Do you love me?* This anyway was the question that Rufus heard, the same phrase, unbearably, endlessly and variously repeated, with all the force the boy had. [...] And yet the question was terrible and real; the boy was blowing with his lungs and guts out of his own short past; somewhere in that past, in the gutters or gang fights or gang shags; in the acrid room, on the sperm-stiffened blanket, behind marijuana or the needle, under the smell of piss in the precinct basement, he had received the blow from which he would never recover and this no one wanted to believe. *Do you love me? Do you love me? Do you love me?* The men on the stand stayed with him, cool and at a little distance, adding and questioning and corroborating, holding it down as well as they could with an ironical self-mockery; but each man knew that the boy was blowing for every one of them. (AC : 13-14)

On avait bu pas mal sur la scène, et il était un peu éméché. Il se sentait en pleine forme. Pendant le dernier morceau, il avait été particulièrement heureux, car le saxo, qui avait été excellent toute la soirée, s'était lancé dans un solo sensationnel. C'était un gars à peu près du même âge que Rufus qui venait d'un endroit ridicule comme Syracuse ou Jersey City, mais, en tout cas, il savait s'exprimer avec un saxophone. Il avait un tas de choses à dire. Planté sur l'estrade, les jambes écartées, il battait l'air, emplissait ses poumons et, frémissant à la musique de ses vingt ans, il hurlait dans son instrument : *Est-ce que vous m'aimez ? Est-ce que vous m'aimez ? Est-ce que vous m'aimez ?* Et encore *Est-ce que vous m'aimez ? Est-ce que vous m'aimez ? Est-ce que vous m'aimez ?* C'était en tout cas la question que Rufus entendait, la même phrase répétée sans cesse, sur des airs variés, presque insoutenable, avec toute la force que le gars pouvait y mettre. [...] Et pourtant la question était terrible et réelle ; le garçon soufflait avec ses poumons et ses tripes l'expérience de son court passé ; quelque part dans ce passé, dans les ruisseaux ou dans les bagarres de bandes, ou dans les orgies sexuelles, dans la chambre âcre, sur la couverture raidie par le sperme, sous l'effet de la marijuana ou de l'héroïne, dans l'odeur de la pisse de la prison, il avait reçu le coup dont il ne se remettrait jamais, et c'est ce que personne ne voulait croire. *Est-ce que vous m'aimez ? Est-ce que vous m'aimez ? Est-ce que vous m'aimez ?* Les hommes sur l'estrade l'accompagnaient mais restaient froids ; ils gardaient leurs distances, ils en rajoutaient, ils questionnaient, ils confirmaient, ils le contenaient comme ils pouvaient avec une certaine ironie ; mais chacun savait que le garçon jouait pour eux tous¹². (UAP : 21-22)

La répétition de structures participiales en –ing (*humping the air, filling his barrel chest, shivering in the rags of his twenty-odd years, and screaming through the horn*) participe d'une tension épique qui est sacrifiée par la traduction. C'est pourtant un des éléments dont l'itération permet de caractériser l'expression de la transe musicale. Cette invocation musicale frénétique est comme « traduite », verbalisée, par l'interpellation *Do you love me?* à laquelle la répétition confère un statut quasi-onomatopéique. Cette traduction du musical vers le verbal et la dimension d'apostrophe et de cri de cette question / exclamation rendent impossible une syntactisation trop abondante : dans la traduction, *Est-ce que vous m'aimez ?* prend l'aspect d'une question réelle et non d'une question rhétorique. On voit que *Tu m'aimes ?* aurait l'avantage d'un caractère synthétique et vocalisable par sa répétition, susceptible de la même frénésie rythmique que dans le texte de départ. Il semble donc que le traducteur n'ait pas perçu le mimétisme rythmique de l'écriture et ait délibérément choisi

d'en rendre la signification littérale au détriment de l'effet stylistique de la formulation qui, par son ampleur, prend pourtant le pas sur la seule dimension interrogative.

La répétition du discours musical attribué au personnage du saxophoniste est reprise dans l'écriture même : *the same phrase, unbearably, endlessly and variously repeated*. La traduction, une nouvelle fois, ne perçoit pas l'effet de gradation et préfère un très analytique *la même phrase répétée sans cesse, sur des airs variés, presque insoutenable*.

La paraphrase verbale du solo de saxophone possède un fort écho intra-textuel : *in the gutters or gang fights or gang shags – ; in the acrid room, on the sperm-stiffened blanket, behind marijuana or the needle, under the smell of piss in the precinct basement* est une reprise de la description précédente du *beat* de Harlem (*the gang fights and the gang bangs*). Cette reprise lexicale quasi-identique, destinée à rapprocher ce saxophoniste du personnage de Rufus comme partageant le même passé, procure un effet de résonance éminemment rythmique.

L'intensité rythmique de ce passage s'exprime aussi dans ses dernières phrases avec les participiales en *-ing* et la gradation du nombre de syllabes (*adding and questioning and corroborating*). Il s'agit là encore d'une traduction « intersémiotique » de la musique en termes langagiers, assimilant l'accompagnement des autres musiciens à des interventions verbales, ce qui devrait apparaître dans la traduction française. Pourtant, le traducteur a beau reproduire correctement par une série d'imparfaits quelque chose de cette suite, c'est sans comprendre qu'il s'agit d'une paraphrase musicale : *Ils gardaient leurs distances, ils en rajoutaient, ils questionnaient, ils confirmaient, ils le contenaient comme ils pouvaient avec une certaine ironie*. La conservation de la structure rythmique est ici gênée par les contresens (*en rajouter* signifie plutôt « exagérer » en français ; *ils le contenaient* confond *he* – le saxophoniste – et *it* sans antécédent, ce qui signifie plutôt « assurer ») et par les étrangetés syntaxiques (*questionner* et *confirmer* employés de manière intransitive) qui

masquent le rapport entre discours musical et verbal. Il s'agit donc bien d'un défaut de lecture du traducteur et non d'un choix délibéré cherchant à établir un effet particulier.

Party time

Dans la continuité du club de jazz, la soirée se poursuit lors d'une fête privée. L'écriture change de rythme et les énumérations se mettent à exprimer une forme d'alanguissement :

The crowd was already thinning, most of the squares were beginning to drift away. Once they were gone, the party would change character and become very pleasant and quiet and private. The lights would go down, the music become softer, the talk more sporadic and more sincere. Somebody might sing or play the piano. They might swap stories of the laughs they'd had, gigs they'd played, riffs they remembered, or the trouble they'd seen. (AC : 19-20)

La foule des invités commençait à se clairsemer ; la plupart des « bourgeois » prenaient congé. Une fois qu'ils seraient partis, la réception changerait de caractère ; elle serait très agréable, tranquille et intime. Les lumières baisseraient, la musique allait devenir plus douce ; et la conversation plus sporadique et plus sincère. Quelqu'un chanterait peut-être ou jouerait du piano. Ils échangeraient des histoires drôles, parleraient des concerts auxquels ils avaient participé, des improvisations dont ils se souvenaient, ou des scènes pénibles qu'ils avaient vues. (UAP : 32)

Là où le texte de départ privilégie l'étirement sur un mode rythmique aux tentations ternaires (*very pleasant and quiet and private* puis *The lights would go down, the music become softer, the talk more sporadic*), la traduction brise cette dimension en proposant uniquement de traduire la dimension référentielle sans effort poétique sur le plan des sonorités ou de la cadence (*Les lumières baisseraient, la musique allait devenir plus douce ; et la conversation plus sporadique et plus sincère*¹³).

L'énumération possède une valeur rythmique, comme nous l'avons souvent vu et c'est le cas ici où son balancement exprime ensuite la profusion conviviale d'une conversation d'initiés : *They might swap stories of the laughs they'd had, gigs they'd played, riffs they remembered, or the trouble they'd seen*. La syntaxe privilégie la mise en valeur des groupes nominaux, ce qui provoque une régularité accentuelle, chaque syntagme étant accentué sur la tête de groupe (*laughs, gigs, riffs* et *trouble*). La traduction trivialisait cette dimension en négligeant sa dimension rythmique dont seule la successivité est retenue – sauf qu'en partant des groupes verbaux, c'est le verbe support au lieu du complément qui reçoit le focus, à l'inverse de l'anglais. Cette négligence stylistique est soulignée par les faux-sens (*laughs /*

histoires drôles, riffs / improvisations) et un étoffement explicatif discutable (*trouble / des scènes pénibles*)¹⁴.

Comme on le voit, dans son souci de respecter la référentialité du texte, la traduction écrite peu de temps après la parution du texte original, souffre de tendances explicatives et d'un certain littéralisme. Deux défauts majeurs sont à noter : une méconnaissance partielle de l'univers afro-américain, notamment musical, et une certaine négligence vis-à-vis des enjeux rythmiques et poétiques (avec notamment des problèmes de registre, le texte original étant de fait tendu entre raffinement littéraire et oralité dialectale). C'est une traduction explicative, une « traduction du sens », avec des essais poétiques épars et qui est aussi, inévitablement, datée sur le plan culturel. Elle est datée précisément dans la mesure où le rapport entre les cultures a changé. Il semble aujourd'hui possible de s'attacher à la matière poétique, l'écart culturel semblant moins important – à moins que ce ne soit précisément la tâche du traducteur que de travailler à signaler cette étrangeté tout en la rendant poétiquement viable.

On constate ainsi, dans le cœur du texte, la revendication selon laquelle *a nigger lives and dies according to a beat*. Le rapport français / anglais se redouble alors d'autres dimensions : la spécificité dialectale, le rapport à l'oralité, la thématique musicale comme emblème identitaire et le choix d'y faire référence dans la matérialité de l'écriture même. De multiples spécificités stylistiques participent donc à l'identité du texte. Le croisement de dimensions thématiques, dialectales et culturelles apporte un relief textuel qui n'est pas à strictement parler rythmique, en tout cas pas sur le plan phonique, mais qui construit une densité textuelle, par son foisonnement même, qui participe bel et bien d'une rythmicité et d'un souffle.

Preachin' ! Le style comme marqueur d'identité culturelle

Par rapport à ces dimensions stylistiques, il faut rappeler que James Baldwin a été élevé par un pasteur et qu'il a lui-même été *preacher* pentecôtiste dès l'âge de 14 ans. Son écriture est à la fois un démarquage et un enracinement par rapport à cet héritage culturel. Les particularités rythmiques et stylistiques que nous avons pu repérer renvoient fondamentalement à un style que nous résumons par le terme de *preachin'* et qui fusionne chant et parole, scansion et discours.

Cette confusion de la parole verbale et de la parole musicale est un principe fondateur de l'expressivité du jazz, comme le rappelle un ouvrage qui n'a rien d'universitaire mais qui en dit fort long sur le sujet puisqu'il s'intitule *The Jazz of Preaching* et qu'il a été conçu par le pasteur Kirk Byron Jones comme un manuel de rhétorique pastorale fondé sur le recours au jazz. Il y rapproche la parole du *preacher* et celle du musicien – « The same sacred impulse is operative for the saxophonist and the sermonizer »¹⁵ – et dans le même élan le médium de leur exhortation : « Musicians play notes; preachers play words. [...] words become notes. Such preaching by those who do it well, with ability and integrity, can slide into the deep places inaccessible to mere spoken words and bring healing of heart and soul¹⁶ ». Ce principe d'une expression qui devient musique, ou plutôt qui n'a jamais cessé de l'être, est implicite dans la parole afro-américaine. On retrouve par exemple au début du roman *Man Walking on Eggshells* de Herbert Simmons (1962), l'assimilation de la musique au prêche et de la musique à la parole :

Ole Louis preached a sermon on his horn that touched you to the quick and just about wore your soul-case out [...] They went on around to Smiley's and sat in and finally got around to what had been eating them all day long. And so they took out their horns and talked about it in the smoky hush-quiet cellar kept in business by the musician trade who made it by after finishing the gig for the night, and they fingered their instruments, gave voice to their horns and talked about her long after the inky-black diluted to charcoal in the sky, long after the night cold dissolved before the approaching dawn, and long after the early brightness arrived they were still talking about her. (Simmons, 1962 : 9-10)

L'interpénétration du jazz et du prêche relève d'une stylistique particulière qui concerne la construction du discours comme cadence et comme harangue. Le pianiste Cyrus Chestnut ne dit pas autre chose : « I'm like a minister giving his sermon. He will state his theme; he'll

improvise variations on that theme; he'll take it to a high point, and then he'll make his closing statement. I'm doing the same thing at the piano.¹⁷ »

La référence permanente, même dans le domaine instrumental, au caractère profondément vocal et discursif de la musique ne cesse d'établir des ponts entre expressivité musicale et une putative équivalence référentielle. C'est ce que souligne le critique de jazz, écrivain et essayiste Stanley Crouch en explicitant l'expressivité singulièrement vocale des instruments :

There is a long tradition within jazz of what were once known as singing horns, the use of the instrument to emulate the sound of song as it rises up against the sky, the sun, the moon, and the night; or as it whispers those delicate testimonials to erotic yearning; or as it shouts out the affirmation of the flesh and the soul in a world as molten with transcendence as it is treacherous with destruction; or as it laughs and chuckles into the sometimes funky breath of fate when not at the foolishness of mortal obsessions; or as it makes audible the combination of the moan and the sigh that cannot be repressed when the evident mysteries of beauty and human feeling are too obvious to ignore¹⁸.

Car dans cette tradition langagière, esthétique et sociale – manifeste dans le roman de Baldwin – la dimension vocale de la musique et la dimension musicale de la parole s'interpénètrent au point où le blues peut être plus parlé que chanté et où la parole prend des accents rythmiques qui l'apparentent davantage à la musique qu'au discours ordinaire. C'est le sens de ces nombreuses expressions qui assimilent la musique à la parole (« to make a statement », « to tell a story », « to make the instrument talk / sing » et différentes formes d'apostrophe : « Tell it like it is! », « Talk to them! », « Tell everybody! », « Preach! »...).

Ministre du culte, écrivain ou pianiste convergent dans une définition de leur expression fondée sur la fusion de la musique et de la parole, portée par la rythmicité de la harangue. Cette scansion particulière est ce que nous appelons le *preachin'*, concept à la fois stylistique, musical et culturel qui est à l'œuvre à divers degrés de l'expression afro-américaine quel qu'en soit le médium. La parole publique noire est née dans le cadre de l'église, du prêche. On constate que ce type de religiosité et ses pratiques spécifiques (musicales et mystiques...) ont généré certaines caractéristiques stylistiques : la ferveur et le rapport pastoral entre l'orateur et sa communauté se sont ainsi déclinés dans divers contextes

(politique, littéraire, musical...). L'allocution du prêche procède donc d'une certaine forme de sociabilité où s'amalgament diverses dimensions, sociales, esthétiques, musicales, créant une expressivité propre que l'on trouve à l'œuvre dans ce roman de James Baldwin.

Un exemple récurrent de la prolifération musicale dans le texte de Baldwin est offert par les citations explicites ou implicites de morceaux de jazz ou d'hymnes :

He was so tired, he had fallen so low, that he scarcely had the energy to be angry; nothing of his belonged to him any more—you took the best, so why not take the rest?—but he had growled in his sleep, and bared his white teeth in his dark face and crossed his legs. (AC : 9)

Il était si fatigué, il était tombé si bas qu'il avait à peine eu l'énergie de se fâcher ; aucune partie de son être ne lui appartenait plus – *tu as pris le meilleur, alors, pourquoi ne pas prendre le reste ?* – mais il avait grogné dans son sommeil, il avait découvert ses dents blanches au bas de son visage noir et il avait croisé les jambes. (UAP : 15)

Dans le texte se trouve une citation directe du morceau « All of Me » de Gerald Marks et Seymour Simons (1931) : « Your goodbye left me with eyes that cry / How can I go on dear without you / You took the best / So why not take the rest / Baby, take all of me? » Une telle citation musicale inscrit dans l'écriture une rhythmicité allusive correspondant à la mémoire du morceau lui-même et introduit une rime interne. En traduisant littéralement la citation, la traduction ne perçoit pas son origine et détruit le potentiel rythmique qui est le sien sur le plan stylistique.

Plus loin, la référence au *spiritual* « Wade in the Water »¹⁹ est à la fois une allusion musicale et biblique et comporte une allitération non négligeable dans le cadre de cette rhythmicité :

When a child he had lived on the eastern edge of Harlem, a block from the Harlem River. He and other children had waded in the water from the garbage-heavy bank or dived from occasional rotting promontories. (AC : 20)

Pendant son enfance, il avait vécu sur la rive est de Harlem, à cent mètres de la Harlem River. Lui et d'autres enfants avaient pataugé dans l'eau, près des rives souillées d'immondices, ou plongé à partir de quelque promontoire d'ordures. (UAP : 33)

De toute évidence, *patauger dans l'eau* gomme à la fois la référence biblique et musicale.

De fait, c'est tout le texte de Baldwin qui est traversé par des allusions musicales qui prêtent au texte une part de sa texture rythmique. C'est également le cas dans l'extrait déjà cité où il est question de *the trouble they'd seen*, allusion au *spiritual* « Nobody Knows the Trouble

I've Seen ». On retrouve une autre citation, sourcée celle-là, à un titre de Fats Waller, « The Joint is Jumpin' »²⁰ dans la description d'un nouveau club de jazz où l'ambiance est joyeuse, et mélange noirs et blancs dans un bon esprit : *The joint, as Fats Waller would have said, was jumping* (AC : 13) est alors traduit par *En somme, comme aurait dit Fats Waller, il y avait une ambiance du tonnerre de Dieu.* (UAP : 21) La perte du titre rend impossible d'en trouver la source en français car la paraphrase efface tout l'arrière-texte citationnel.

On constate donc que cette musicalité latente, qui constitue autant un fait stylistique rythmique qu'un fait culturel, est perdue dans la traduction car traduire les paroles revient à en effacer la traçabilité. De fait, traduire une chanson ne peut qu'être informatif puisque c'est l'original qui est connu, enregistré et interprété²¹. Préservation et sacrifices entrent dans une dynamique que la traduction doit équilibrer. Or, cette traduction passe à côté d'une partie du substrat culturel exprimé par le style et par l'allusion. Il semble que l'on puisse faire davantage, notamment en matière de relief poétique, mais il n'en reste pas moins que le transfert culturel est conditionné par la dicibilité dans la langue d'arrivée des conditions socio-culturelles et stylistiques du texte de départ.

L'inscription d'une culture musicale dans la littérature déclenche pour le traducteur une série de questions qui sont la source de moyens et d'impasses mis en jeu par la pratique traduisante²². Cet enjeu est un questionnement littéraire sur le plan herméneutique, un problème pratique sur le plan traductif et une question socio-culturelle vitale du point de vue du transfert de représentations entre deux langues-cultures. La problématique sociolectale met en jeu l'hétérogénéité de la langue source : cette hétérogénéité n'est pas transposable puisqu'elle est propre à une langue donnée. Quand la lettre du texte est aussi l'être du texte, le traducteur doit comprendre en profondeur que ce qu'il traduit dépasse les mots pour englober la langue-culture. Quand un texte crie son identité dans sa langue, le rapport du texte au langage devient un rapport identitaire. En plus d'être chargée du poids poétique

propre à l'usage littéraire spécifique qui est celui de l'auteur, la langue devient un indice sociolectal. Cette irréductibilité du culturel est paradoxalement ce que la traduction doit envisager comme point central de son effort pour à la fois transcrire et inventer ce mode expressif inconnu dans la langue cible. C'est bien le cas dans *Another Country* où l'univers musical possède une importance thématique qui est redoublée par des moyens stylistiques, plus particulièrement rythmiques.

Une contrainte traductive forte de ce genre de texte est constituée par ce que nous avons appelé « l'amphibolie culturelle » (Szlamowicz, 2011), à savoir que la traduction vit de l'absurde décalage faisant parler des locuteurs évoluant dans leur environnement naturel avec une langue qui n'est pas la leur. Dans *Another Country*, la référence culturelle afro-américaine, y compris sur le plan langagier, est un enjeu dialectal / identitaire. À cet égard, la traduction sera forcément bancale et comportera une part d'absurdité. Comment, en effet, faire parler Fats Waller dans une autre langue pour dire « The joint is jumpin' » puisque c'est la saveur rythmique de l'allitération et l'indication sociolectale du lexique qui font l'intérêt de la citation par Baldwin ? Quand le signe linguistique lui-même est porteur d'identité, la traduction est vouée à un échec latent. La préservation du signifiant peut faire partie des stratégies pour contrer la fausse autonomie du texte traduit et rappeler son origine. Nous avons appelé cela la traduction résiduelle (*ibid.*) ; elle peut jouer un rôle capital dans le transfert culturel. En l'occurrence, on peut imaginer de conserver la citation de Fats Waller en anglais tout en la paraphrasant en français.

Les problématiques stylistiques et culturelles sont de toute évidence solidaires dans ce texte : la question du rythme y prend dès lors une place qui concerne à la fois la poétique et le transfert culturel. Dans une critique parfois tentée par une lecture idéologique, déchiffrant le texte littéraire comme s'il s'agissait d'un texte argumentatif, d'un pamphlet ou d'une illustration militante (ce qu'*Another Country* est peut-être à un certain niveau), l'attention à

la traduction fait ressortir une dimension poétique plus profonde, à la fois par rapport à l'écriture de Baldwin et par rapport à la culture dont il se revendique. La traduction permet de faire ressortir ces enjeux poétiques et culturels. Pour traduire, il faut déjà avoir conscience de ce substrat afro-américain de nature musicale car c'est justement ce qui fait la richesse de ce texte. Le réduire à un récit victimaire, c'est oublier, négliger et même délibérément masquer la dimension collective et prométhéenne du texte²³, et c'est oublier le rythme poétique et le souffle collectif qui portent le texte pour les remplacer par une narration-argumentation qui assèche le texte en n'en gardant qu'un squelette strictement narratif. Un tel texte sans le rythme, c'est un texte exsangue, sans la substance, l'intensité et la chair poétique qui constituent son essence. L'attention aux phénomènes rythmiques est alors ce qui permettrait de ne pas tout perdre : en insufflant une part de relief phonique dans la langue d'arrivée, on signalerait la densité particulière du texte.

Plus largement, c'est l'immatériel du texte, l'impalpable, le suprasegmental qui constitue une part du sens. Tout le mystère de la musique se joue dans cette dimension. Rappelons les paroles de Vladimir Jankélévitch dans *La Musique et l'ineffable* :

Qu'est-ce que la musique ? se demande Gabriel Fauré à la recherche du « point intraduisible » de la très irréaliste chimère qui nous élève « au-dessus de ce qui est... ». [...] D'une part la musique est à la fois expressive et inexpressive, sérieuse et frivole, profonde et superficielle ; elle a un sens et elle n'a pas de sens. La musique est-elle un divertissement sans portée ? ou bien est-elle un langage chiffré et comme le hiéroglyphe d'un mystère ? [...] Le charme que la musique exerce est-il une imposture ou le principe d'une sagesse ?²⁴

Le texte de Baldwin nous rappelle que le rythme est à la confluence du verbal et du musical, du sens et de la sensation, et c'est par un paradoxe singulier que, grâce à un effort poétique conscient, la traduction du rythme serait susceptible de véhiculer précisément ce qui nous échappait dans ce texte, car après tout, quelle que soit la langue, *All God's Chillun Got Rhythm...*²⁵

Bibliographie

Éditions de référence

BALDWIN, James, 1962, *Another Country*, New York, Dell Books.

_____, 1996 [1964], *Un autre pays*, trad. Jean Autret, Paris, Gallimard.

Ouvrages et articles

ABRAMS, M.H., 1985, *Glossary of Literary Terms*, Orlando, Holt-Rinehart-Winston.

ADAM, Jean-Michel, 2008, *L'analyse textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.

BALLARD, Michel, 2005, « Les stratégies de traduction des désignateurs de référents culturels », in Ballard, Michel, (éd.), *La Traduction, contact de langues et de cultures*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, p. 125-151.

BENVENISTE, Émile, 1966 [1951], « La notion de rythme dans son acception linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris Gallimard (1966), p. 327-336.

CADIOT, Pierre, et VISETTI, Yves-Marie, 2001, *Pour une théorie des formes sémantiques*, Paris, Puf.

CANDEA Maria, 2000, *Contribution à l'étude des pauses silencieuses et des phénomènes dits d'« hésitation » en français oral spontané. Étude sur un corpus de récits en classe de français*, Thèse pour le doctorat de linguistique française, Université de la Sorbonne Nouvelle.

CROUCH, Stanley, 1990-94, *The All-American Skin-Game or the Decoy of Race*, New York, Pantheon Books.

ELLISON, Ralph, 1970, « What America would Be Like Without Blacks », in Callahan, John F. (ed.), 2003, *The Collected Essays of Ralph Ellison*, New York, The Modern Library.

FERRE, Gaëlle, 2004, *Relations entre intonation, discours et gestualité en anglais britannique*, Thèse pour le doctorat de linguistique anglaise, Université de la Sorbonne Nouvelle.

GAUDY, Isabelle, 1999, *La négation en anglais oral spontané : approche intonative de not, n't, no*, Thèse pour le doctorat de linguistique anglaise, Université de la Sorbonne Nouvelle.

HIMES, G., janvier-février 2002, « Jazz Hymns, Catholic Tastes », in *Jazz Times*, Quincy (Massachusetts), p. 68-69.

JANKELEVITCH, Vladimir 1983 [1961], *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil.

JONES, K.B., 2004, *The Jazz of Preaching. How to preach with great freedom and joy*, Nashville, Abingdon Press.

JOUËT-PASTRE, Gabrielle, 2006, *Approche intonative et énonciative du récit oral spontané en anglais RP*, Thèse pour le doctorat de linguistique anglaise, Université de la Sorbonne Nouvelle.

KLEIBER, Georges, 2004 [1990] *La sémantique du prototype. Catégorie et sens lexical*, 1990, Paris, Presses Universitaires de France.

LARROQUE, Patrice, 2011, *English Rhythm and Blues*, Nice, Éditions Bénévent.

MARSALIS, Wynton et WARD, Geoffrey, 2008, *Moving to Higher Ground*, New York, Random House.

MURRAY, Albert, 1999, *The Blue Devils of Nada : A Contemporary American Approach to Aesthetic Statement*, New York, Vintage Books.

PASSOT, Frédérique, 2004, *La hiérarchisation des constituants discursifs dans un corpus d'anglais oral spontané*, Thèse pour le doctorat de linguistique anglaise, Université de la Sorbonne Nouvelle.

RASTIER, François, 2006, « La traduction : interprétation et genèse du sens », in Lederer, Marianne et Israël, Fortunato (éds.), *Le sens en traduction*, Paris, Minard.

ROSS, Russell, 1961, *The Sound*, New York, E.P. Dutton.

SIRON, Jacques, 2002, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure.

SIMMONS, Herbert, 1962, *Man Walking on Eggshells*, New York, Houghton Mifflin.

SZLAMOWICZ, Jean, 2001, *Contribution à une approche intonative et énonciative du rôle des ligateurs dans la construction du discours en anglais oral spontané*, Thèse pour le doctorat de linguistique anglaise, Université de la Sorbonne Nouvelle.

_____, 2005, « Le mythe des musiciens de jazz américains à Paris dans les années soixante : une révision de l'histoire contemporaine », in *Revue Française d'Études Américaines*, n°104, *Musiques populaires, la prolifération des genres*, Paris, Belin, p. 80-100.

_____, 2007, « Construction idéologique dans la promotion culturelle institutionnelle : l'exemple du jazz en France », in Boyer, Henri (éd.) *Stéréotypages, Stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Paris, L'Harmattan, p. 137-151.

_____, 2007, « Juifs américains et Afro-Américains : convergences et divergences dans le champ social du jazz », in Trigano, Shmuel (éd.), in *Pardès n° 45 Juifs et noirs, mythes et réalité*, Paris, Editions In Press, p. 223-243.

_____, 2011, « Discours et représentations autour du jazz : détournements et exploitations », in Hoffstein, Francis (éd.) *L'Art du Jazz*, Paris, Éditions du Félin, p. 71-82.

_____, 2011, « L'écart et l'entre-deux : traduire la culture », in *Sillages critiques*, 12 | 2011, mis en ligne le 27 octobre 2011. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/2314>.

VINCENT-ARNAUD, Nathalie, 2008, « Variations sur le traduire », in *Traduction(s) – confrontations, négociations, création*, TLE n° 25, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

WEATHERBY, W. J., 1989, *James Baldwin: Artist on Fire, A Portrait*, New York, Dutton.

Notes

¹ Cité par Weatherby, 1989 : 218.

² Titre d'un article de 1985 consacré à la traduction de Kafka, paru dans *La Stampa* et repris dans l'édition française du *Fabricant de miroirs*, 1989, Paris, Liana Levi.

³ Nous ne nous lancerons pas non plus dans la distinction entre *rhythm*, *beat*, *tempo*, *groove* et *time* car la réflexion sémantique peut aussi paralyser la réflexion tout court. Qu'il suffise à titre provisoire de ne pas employer le mot « rythme » dans des acceptions irréfléchies et contradictoires et surtout de différencier entre l'emploi courant du terme et son utilisation comme concept technique.

⁴ Abrams, M.H., 1985, *Glossary of Literary Terms*, Orlando, Holt-Rinehart-Winston, p.101.

⁵ Siron, Jacques, 2002, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure, p. 364.

⁶ *Dictionnaire de linguistique*, 1994, Larousse, p. 413.

⁷ Sur ces questions, voir les différentes descriptions de I. Gaudy (1999), M. Candea (2000), J. Szlamowicz (2001), G. Ferré (2004), F. Passot (2004), G. Jouët-Pastré (2006).

⁸ En revanche, un cas particulier d'écriture poétique est totalement contraint par l'alternance rythmique : il s'agit de l'écriture de paroles sur une musique. L'exercice en anglais implique nécessairement que les accents de mots correspondent à des accents musicaux et la continuité syntaxique est contrainte par le déroulement des phrases musicales.

⁹ Les ouvrages du corpus sont notés ainsi dans le reste de l'article : Baldwin, James, 1962, *Another Country*, New York, Dell Books : AC; Baldwin, James, 1996 [1964], *Un autre pays*, trad. Jean Autret, Paris, Gallimard : UAP.

¹⁰ Jeu de base-ball pratiqué par les enfants avec un matériel rudimentaire (*N.d.T.*) [note de UAP]

¹¹ Sorte de jeu de loto. (*N.d.T.*) [note de UAP]

¹² Il y a de nombreux contresens : *pot* / *vin* (*pot* désigne de la marijuana), *high* / *éméché* (*to be high* signifie plutôt « plâner », « être défoncé ») ; *set* / *morceau* (un *set* désigne une partie d'un concert de jazz en club et non une composition) ; *holding it down* / *ils le contenaient* (ici *it* n'a pas vraiment d'antécédent et désigne le morceau, la musique, etc. On pourrait le traduire par « assurer », « tenir la baraque »), etc. sans parler de *humping the air* / *il battait l'air*, qui sous-traduit l'analogie sexuelle. Tout cela confirme la distance entre le traducteur et le texte même s'ils n'ont pas d'incidence directe sur la traduction du rythme.

¹³ Il semble que l'on puisse faire des tentatives qui iraient chercher certaines ressources musicales dans la rime et la répétition : « L'éclairage allait s'affaiblir, la musique allait s'adoucir, [deux octosyllabes] les conversations allaient devenir plus sporadiques et plus authentiques [rime et répétition de structure]. »

¹⁴ Là encore, il semble possible de récupérer la valorisation des substantifs et de les faire résonner par la rime : « On allait échanger des anecdotes, des rigolades, chantonner un riff, se raconter ses *gigs* et ses galères. » Plutôt que de faire suivre diverses propositions indépendantes, on peut rythmer l'énumération par répartition des compléments, utilisation de verbes de mêmes terminaisons, allitérations, etc.

¹⁵ Jones, K.B., 2004, *The Jazz of Preaching. How to preach with great freedom and joy*, Nashville, Abingdon Press, p. 17.

¹⁶ *ibid.* : 30.

¹⁷ Himes, G., janvier-février 2002, « Jazz Hymns, Catholic Tastes », in *Jazz Times*, Quincy (Massachusetts), p. 68-69.

¹⁸ Crouch, Stanley, 1991, notes de *Levee Low Moan / Soul Gestures in Southern Blue* de Wynton Marsalis, Columbia CK 47975.

¹⁹ « Wade in the Water » fut publié en 1901 dans les *New Jubilee Songs as Sung by the Fisk Jubilee Singers* par John Wesley Work II et Frederick J. Work. Ce *spiritual* renvoie à la fois à l'épisode de l'Exode et à la guérison apportée par l'ange dans l'Évangile selon Saint-Jean (5 : 4).

²⁰ Les paroles soulignent elles-mêmes que l'expression « The joint is jumpin' » est récente, qu'elle a une valeur appréciative positive, et surtout qu'elle est ancrée dans une pratique socialement située, ce qui disparaît dans la traduction :

They have a new expression along old Harlem way,
That tells you when a party is ten times more than gay:
To say that things are jumpin' leaves not a single doubt,
That everything is in full swing when you hear someone shout.

Here 'tis:

The joint is jumpin',
It's really jumpin',
Come in, cats, and check your hats,
I mean this joint is jumpin'!

²¹ Sauf si la traduction a vocation à devenir le véhicule d'une nouvelle œuvre, auquel cas, c'est la composition musicale qui est préservée et le texte qui est modifié. La version en langue anglaise de « Que reste-t-il de nos amours ? » (« I Wish You Love ») n'est pas une traduction, c'est un nouveau texte.

²² On retrouve les mêmes problématiques dans *The Sound* de Ross Russell, publié en 1961, et *Man Walking on Eggshells. Avec Another Country*, ces trois romans, parmi beaucoup d'autres (Claude McKay, Albert Murray...), montrent qu'il existe un genre de « jazz writing », peut-être en partie inaperçu en français, du fait même des difficultés de transfert culturel dans la traduction. Ce genre a connu des résurgences, avec *Jazz* de Toni Morrison (1992), mais peut-être aussi comme exercice de style à l'enracinement culturel plus lointain voire absent comme avec *Coming Through Slaughter* de Michael Ondaatje (1976), *The Bear Comes Home* de Rafi Zabor (1997), *Twelve Bar Blues* de Patrick Neate (2001).

²³ « Blues is a feeling flung into a sentiment, a sound, a hum, a moan, a song. The essential ingredient of the blues is not sadness, but honesty. The blues song tradition is the moving, magnificent witness that it is possible to be in sorrow's kitchen, endure pain and suffering, and keep on living » (Jones, 2004 : 19).

²⁴ Jankélévitch, Vladimir 1983 [1961], *La Musique et l'ineffable*, Seuil, Paris, p. 5-6.

²⁵ Le *spiritual* « All God's Chillun Got Wings » a inspiré le « All God's Chillun Got Rhythm » à Walter Jurmann, Gus Khan et Bronislaw Kaper.