

Traduire le rythme textuel de *Coming Through Slaughter* – une étude comparative

Aude A. Lemoine

À partir de la traduction et de la retraduction en français du roman *Coming Through Slaughter* de Michael Ondaatje, cet article met l'accent sur la musicalité du texte anglais – son rythme et sa mélodie, largement dérangée par ce dernier – et sur l'impact de l'interprétation, ou performance au sens herméneutique, des traducteurs sur les deux textes français. Parce que le roman d'Ondaatje est écrit de façon jazzée, sa forme musicale est elle aussi créatrice de sens, mais quelle relation entretient le rythme avec le sens du texte anglais, et comment cette relation est-elle affectée par la traduction en français ? Cet article vise à répondre à ces deux questions-clés à travers l'analyse de divers exemples, partant de la phrase en tant qu'unité sémantique comprise entre deux pauses ou silences.

Mots-clés : Ondaatje, rythme, jazz, musicalité, traduction, retraduction

Using the translation and re-translation into French of *Coming Through Slaughter* by Michael Ondaatje as a starting point, this article focuses on the musicality of the English text – its rhythm and its melody which the latter disrupts a lot – and on the impact of the translators' performances, in an hermeneutic sense, on the two French texts. Because Ondaatje's novel is written in a jazzistic way, its musical form also creates meaning but what is the relationship between the rhythm and the sense of the English text and how is this relationship affected by the translation into French? This article addresses these two core questions through an analysis of a variety of examples, based on the sentence as a semantic unit in-between two pauses or silences.

Key words: Ondaatje, rhythm, jazz, musicality, translation, retranslation

Introduction

Littérature et musique parlent souvent la même langue : dans la première, il est question de mélodie et d'harmonie du texte¹ ou encore d'orchestration par le biais de la ponctuation², tandis que sont identifiés dans la seconde : l'accentuation, la ponctuation, le phrasé musical et le climax, au sens narratif³. Jean-Jacques Nattiez, notamment, en tant que pionnier de la sémiologie musicale, a ainsi consacré de nombreux ouvrages aux recoupements sémiotiques et discursifs entre la littérature et la musique. Dans *Coming Through Slaughter*, son roman sur le musicien Charles « Buddy » Bolden, figure légendaire du jazz

de la Nouvelle-Orléans au début du XX^e siècle, Michael Ondaatje pousse la parenté des arts littéraire et musical jusqu'à la création d'un texte dont la narration, jazzée, sert autant de métaphore que de métonymie du style musical fondateur que fut celui de Buddy Bolden. L'orchestration du texte d'Ondaatje qui fait chanter les phrases pour paraphraser l'expression d'un journaliste du *Guardian*⁴, en s'articulant autour de la ponctuation syntaxico-rythmique, présente en outre une fonction sémantique. Selon certains musicologues tels que Christopher Small, à l'origine du néologisme éponyme de son ouvrage *Musicking*⁵, la performance d'un musicien est en effet au service de la sémantique dans un contexte de narration musicale. Autrement dit, son interprétation est à la fois un acte performatif et signifiant. De plus, ainsi que l'explique Edmond Monod au sujet des recherches du théoricien de la musique Mathis Lussy, « l'artiste interprète traduit [les signes de la partition] en sons »⁶ et certaines problématiques de la traduction s'appliquent tout à fait à l'interprétation musicale : « Il faut qu'au moyen des signes, [l'interprète] fasse revivre en lui la pensée du compositeur ; qu'il comprenne comme lui et qu'il sente à nouveau comme il l'a fait sa musique ; et dans les cas où les signes sont insuffisants ou trompeurs, il faut qu'il sache trahir la lettre, pour être fidèle à l'esprit. » (Monod, 1912 : 26)

Face au récit syncopé de Michael Ondaatje, les traducteurs francophones – Robert Paquin au Canada, puis douze années plus tard, Michel Lederer, en France – ont été confrontés à un défi sémantique d'autant plus conséquent : celui de rendre le sens de ces syncopes, saccades et saturations syntaxiques, orchestrées notamment par les marqueurs de ponctuation, l'accentuation et la métrique du texte d'origine. Quel rôle entretiennent le rythme et le sens d'un texte : est-ce le rythme qui dicte un certain sens au texte ou bien le sens du texte qui lui impose son rythme ? À l'échelle de l'unité sémantique qu'est la

phrase, comment le rythme est-il signifiant ? Et quels sont les enjeux, dans le texte original, puis les stratégies du traducteur lorsqu'il livre son interprétation – au sens d'acte performatif autant qu'herméneutique – du texte traduit ? Après une présentation du roman d'Ondaatje et du style de Buddy Bolden, et de définitions préliminaires relatives aux rythmiques textuelle et musicale, il s'agira d'illustrer par des exemples la performance, au sens musical du terme, des deux traducteurs de *Coming Through Slaughter* et leur interprétation respective de la partition narrative d'Ondaatje.

Bolden et Ondaatje : une rencontre entre deux styles rythmés

En 1976, *Coming Through Slaughter*, premier roman de Michael Ondaatje, est publié chez House of Anansi à Toronto, avant d'être traduit en français par les éditions québécoises du Boréal en 1987, grâce au travail de Robert Paquin, et titré *Le blues de Buddy Bolden*. En 1991, les éditions françaises du Seuil diffusent cette première traduction dans la collection de format poche « Points ». Puis en 1999, Michel Lederer retraduit *Coming Through Slaughter* pour les Éditions de l'Olivier, à Paris ; le roman paraît en librairie sous le titre : *Buddy Bolden, une légende*. En anglais, il s'agit d'un récit fragmentaire et syncopé sur le jazzman Buddy Bolden. À l'instar des nombreuses légendes qui entourent la vie du musicien aux archives historiques lacunaires, le texte polyphonique mêle l'Histoire et la fiction, et se caractérise par d'incessants sauts dans l'espace et le temps, une série de passages narratifs tronqués, des comptes rendus de témoignages des musiciens de Bolden, des chansons, des vers, seuls, à part, au milieu de pages blanches, lesquels contribuent finalement à la création d'un roman sans harmonie, musicalement parlant, sans cohérence d'accords, mais à la mélodie remarquablement servie par un rythme en perpétuelle rupture, à l'image, donc, d'un des principaux sujets de l'ouvrage – le jazz.

Le jazz n'entre pas facilement dans un cadre définitionnel. Dans la septième édition du *Jazz Book*, on lit que « [In] every ensemble playing jazz (...) there is tension between the melody and the rhythm sections. On the other hand, the rhythm section carries the melodic group » (Berendt, 2009 : 232). Cette déclaration, aussi simple voire simpliste puisse-t-elle paraître, a pour mérite de souligner les aspects rythmiques du jazz en général et de fournir un angle d'analyse à la question du rythme dans la prose de Michael Ondaatje en particulier. La partie analytique de cet article tentera en effet de mettre en évidence cette tension et de prouver concrètement cette rencontre entre le style musical de Bolden et celui d'Ondaatje qui cherche à le reproduire textuellement.

Dans le chapitre intitulé « The Bolden Style » de son ouvrage *The Loudest Trumpet* – un titre en référence à la puissance sonore incroyable qui caractérisait le cornettiste Buddy Bolden – Daniel Hardie passe en revue les multiples caractéristiques du jeu de Bolden qui en ont fait un musicien aussi célèbre qu'imité. Pour Hardie, le style de Bolden se définit par :

- l'improvisation individuelle et collective : on accusait souvent Bolden de ne pas savoir lire la musique et ses musiciens et lui jouaient effectivement sans partition la plupart du temps, ou bien ils en simulaient la lecture⁷ ;
- les variations d'un refrain à l'autre au moyen d'ajout de fioritures ;
- les ponts instrumentaux surprises ;
- la syncope à la façon ragtime⁸ : une façon de jouer décrite en anglais par l'expression « to rag the tune ».

Hardie donne la définition suivante de cette expression :

Wallace Collins said of Bolden that to rag a tune, he would change the rhythm by taking one note and put two or three to it. In simple musical terms he altered the time values of the notes in the melody, improvising say two quavers (half beats) or two semiquavers (quarter beats) and a quaver, where the melody normally specified a crotchet (or whole beat) – the possible variations are endless especially when slurs and grace notes are thrown in.

Donald Marquis confirme les composantes de ce style, propre à Buddy Bolden :

It was not so much an improvised quality, since the terms 'jazzing' or 'ragging' as applied to Bolden's music did not mean the same as the improvisation that was later to be identified with jazz. It was more a matter of adding extra touches to the music. (...) If [Buddy Bolden] forgot a passage he would introduce embellishments that his listeners often enjoyed more than the music originally written. (...) The unwritten flourished and the underlying feelings, combined with a different beat – which William 'Bebe' Ridgely called a two beat slower than the later 'double beat which is fast 4/4 time' – made Bolden's music compelling and controversial. [1978 : 100-101]

Pour rendre ces stratégies musicales boldiennes palpables pour ses lecteurs, Michael Ondaatje crée un objet textuel symbolique du jazz de Buddy Bolden à travers la narration jazzée de son récit, portée notamment par des ruptures de rythme constantes, des appels et réponses ainsi que des riffs, comme l'illustrent les deux exemples ci-dessous :

Can I burn his coat here? That was not what he wanted to say. Come in Buddy. That was not what he wanted to say. His whole body started to shake. He was looking at one of her eyes. But he couldn't hold it there because of the shake. She started to move towards him he had to say it before she reached him or touched him or smelled him had to say it. Help me. Come in Buddy. Help me. Come in Buddy. Help me. He was shaking. (*Coming Through Slaughter*⁹, 45)

Dans cet extrait, la répétition des phrases *That was not what he wanted to say* et, au début et à la fin, de *Come in Buddy* évoque les riffs musicaux qui reviennent tout au long du roman d'Ondaatje. On retrouve également, dans la répétition au bas du paragraphe ainsi que dans le découpage en trois mouvements de son roman, le rythme ternaire qu'affectionne particulièrement l'écrivain dans sa narration. La longue phrase débutant par *She started to* illustre la saturation syntaxique mentionnée plus tôt. Sans pause narrative que conférerait la ponctuation, inexistante à l'intérieur de l'unité syntaxique que clôt le point, cette saturation contribue à créer une certaine tension dramatique liée à la scène qui se déroule entre les deux protagonistes. On suit le fil des actions et pensées dans un même mouvement narratif – le crescendo *reached him or touched him or smelled it* imbriqué dans

le flot de pensées qui rappelle le mode du « stream of consciousness » anglo-saxon et que véhicule le segment récurrent : *he had to say it*. Ce mouvement musical parallèle croissant, que l'on pourrait imaginer musicalement comme le solo conflictuel de deux instruments, est rompu par le point après *it* et le retour à un dialogue bref inscrit directement dans le corps narratif du texte sans aucun marqueur. Il fait songer au *Call And Response* en jazz dans lequel des instruments se répondent¹⁰. Surtout, on mesure le décrochage opéré dans le retour à la narration (*He was shaking*) alors qu'on attendait une troisième et dernière réponse de l'interlocutrice de Buddy dans ce dialogue minimaliste. L'effet de surprise est garanti lors de la lecture et représentatif, lui aussi, des ruptures abruptes pouvant être effectuées en jazz lorsqu'un instrument coupe ou prend brusquement la parole d'un autre.

L'extrait suivant illustre ces fréquentes ruptures rythmiques caractéristiques de la narration jazzée de Michael Ondaatje :

He left the station, went down to the small loin district of Shell Beach. Bought beer and listened to poor jazz in the halls. Listening hard so he was playing all the good notes in his brain his mouth flourishing whenever the players missed or avoided them. Had a dollar, less now. Enough for seven beers. Wearing his red shirt black trousers shoes. Stayed in the halls the whole day avoiding the bright afternoon sun which he could see past the open door of the bar, watching the band get replaced by others, ignoring the pick-ups who stroked his neck as they passed the tables. (CTS, 35)

À une longue phrase dénuée de ponctuation interne succède, au milieu de l'extrait, une phrase de six syllabes phoniques ou *temps*, pour emprunter cette terminologie à la musique, éclatée en deux segments de chaque côté de la virgule avec quatre temps dans le segment gauche (*had a dollar*) et deux, dans le segment droit (*less now*), ce qui accentue le concept de décroissance et la perte des dollars. Le retour d'une phrase de six temps aussitôt après (*enough for seven beers*) assoit le rythme textuel juste avant qu'il soit à nouveau altéré. Les temps forts – appelés *arsis* ou *ictus* en musique – marqués sur les verbes conjugués, dénués

de sujets, en première position dans la phrase, renforcent l'impression d'automatisme, de mécanisme dont fait preuve Bolden.

Or le rythme textuel de *Coming Through Slaughter* n'est pas uniquement porteur de sens par son aspect métaphorique et métonymique ; il crée également du sens à la lecture. Comme l'observe Jean-Michel Lacroix, « L'identification entre l'auteur et le narrateur, entre l'écrivain et le musicien de jazz implique une relation implicite voire opère une fusion métatextuelle entre l'histoire musicale racontée par Bolden et le jazz textuel d'Ondaatje tandis que le lecteur participe à cette représentation textuelle. » (1999 : 14) Cette implication des lecteurs – parmi lesquels, notamment, figurent les traducteurs – correspond au niveau musical à l'écoute des auditeurs. Comme le souligne Elizabeth Hellmuth Margulis :

Experiences during silent periods (...) point to the active, participatory nature of musical listening. It is tempting to conceptualize musical listening as a simple construct, with the listener as subject and the music as object. However (...) the listening itself often becomes an object of listening. In these episodes of 'meta-listening,' the music seems to purposefully place listening habits or beliefs on self-conscious display to the listener, weaving this into the fabric of the aesthetic object. (2007 : 274)

D'ailleurs, le titre provocateur de son article, « Moved By Nothing » témoigne de l'importance que la critique accorde au rôle des auditeurs dans la construction du sens de la musique.

Rythme textuel, rythme musical

La ponctuation textuelle et la ponctuation musicale ont en commun une fonction respiratoire, mais en plus de dicter un rythme à la phrase, elles créent du sens. Leur fonction est donc autant sémantique que rythmique. Isabelle Serça, citant l'article de Nicolas Beauzée dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* portant sur la ponctuation, précise : « Cette fonction respiratoire de la

ponctuation est cependant au service de la sémantique car ‘les signes de la *Ponctuation*, comme les repos de la voix servent à déterminer le sens’. » (2012 : XX). Pour prouver la fonction indéniablement sémantique de la ponctuation, Partridge (2005) compare en effet une phrase dénuée de ponctuation avec ses diverses variantes ponctuées de points, deux-points, points d’exclamation et points d’interrogation à des endroits différents, pour en conclure que la signification finit par diverger totalement.

Au cœur du rythme se trouve le repos ou arrêt. Dans son traité du *Rythme musical*, Mathis Lussy retient ainsi la définition suivante que donne Henri Blaze de Bury : « Le rythme consiste à disposer les *sons* alternativement forts et faibles¹¹, de façon que de distances en distances *régulières* ou *irrégulières*, une note apporte à l’oreille la sensation d’un repos, d’un arrêt. » (Cité par Monod, 1912 : 29) Edmond Monod ajoute : « Dans le lexique de l’*Anacrouse dans la musique moderne* de Lussy, on trouve de plus la définition suivante : RYTHME. Groupe de sons dont le dernier apporte à l’oreille le sentiment d’un repos plus ou moins complet. » (1912 : 31) Citant à son tour Lussy, Richard McClanahan parle aussi de la ponctuation comme d’une « forme d’inflexion expressive ajoutée ou appliquée à la cadence elle-même » (1970 : 14), grâce à la pause¹² ou soupir.

En musique, les soupirs et leurs déclinaisons, comme le démontre Elizabeth Hellmuth Margulis (2007) ont une ou plusieurs valeurs significatives pour les auditeurs. Dans le chapitre intitulé « La symphonie des murmures » de son ouvrage *Quelque part dans l’inachevé*, Jankélévitch écrit par ailleurs : « La musique vit de silences. La musique pour être musicale doit s’articuler – et elle s’articule comment ? Par les silences plus ou moins longs et précisément mesurés qui la scandent, l’aèrent et lui permettent de respirer ; sans les

silences, pauses et soupirs, elle ne serait qu'un bruit continu et finirait par suffoquer. »
(2012 : 194)

La définition du rythme que propose Karl Jay Schapiro permet de tenir compte de l'ensemble de ces effets complexes et servira de point de départ pour cette analyse du rythme textuel dans les traductions de *Coming Through Slaughter*. Pour Schapiro,

[R]hythm is the *overall* quality of movement we feel in a line or sentence or paragraph or larger unit, and that (...) is almost infinitely variable. We might compare rhythm to a river: its tributaries are such things as stress, duration of syllables, pauses, phrasing or syntax, and overall meaning. (*ibid.* : 64)

Il ajoute : « We find such 'irregular' rhythms everywhere – in prose, in free and syllabic verse, and in music from Stravinsky to the present. » (*ibid.* : 65). Par ailleurs, il consacre un chapitre entier de son ouvrage *A Prosody Handbook* à la distinction entre le mètre et le rythme¹³. « Rhythm is the total quality of a line's motion, and is a product of several elements, not of stress or of quantity alone. » (1965 : 60), souligne-t-il, alors que le mètre serait : « [...] [D]istribution of syllables according to stress, quantity, pitch, or mere number, in some regular pattern either within the line or among successive lines. » (*ibid.* : 63)

Partant de cette définition du rythme, cet article étudiera le nombre de temps contenus dans une phrase, leur accentuation (*ictus*) ou non, ainsi que l'impact des pauses narratives sur la mélodie textuelle du roman de Michael Ondaatje. Chaque exemple sera analysé à l'échelle de la phrase considérée comme une unité textuelle et musicale, ainsi que l'explique Arnold Schoenberg :

The smallest structural unit is the phrase, a kind of musical molecule consisting of a number of integrated musical events, possessing a certain completeness, and well adapted to a combination with other similar units. (...) Rhythm is particularly important in moulding the phrase. It contributes to interest and variety; it establishes character; and it is often the determining factor in establishing the unity of the phrase. The end of the phrase is usually differentiated rhythmically to provide punctuation. (1967 : 3)

La mélodie du texte d'Ondaatje – comme les cinq exemples analysés le démontreront – est quant à elle assurée par des assonances, des rimes et des allitérations dans lesquelles le rythme joue un rôle emphatique.

Traduire le rythme de *Coming Through Slaughter* : un acte musicalement interprétatif

À sa sortie, le roman de Michael Ondaatje est salué par les critiques comme un texte aussi beau que compliqué. Sa complexité tient notamment aux nombreuses ellipses – souvent, par suppression des pronoms personnels sujets – et à la prédominance de gérondifs aux référents troubles. Robert Paquin, dont la démarche consistait surtout à rendre le sens du texte comme il l'a indiqué dans un entretien téléphonique en date du 13 juillet 2014¹⁴, comble la plupart du temps ces absences en rétablissant les pronoms tandis que Michel Lederer a davantage tendance à les respecter, parfois en tronquant à son tour ses phrases quand le texte original s'en abstenait. Interrogé à deux reprises sur son rapport au texte de Robert Paquin, lors d'un entretien le 7 octobre 2013, Michel Lederer insiste fortement et exclusivement sur la ponctuation que le traducteur québécois a introduite dans le texte de Michael Ondaatje et que, pour sa part, il essaie au contraire de respecter au souffle près, voire d'en appuyer les traits, par souci du rythme lors de la lecture à voix haute, justifie-t-il lors d'un échange ultérieur : « (...) [J']ai en effet beaucoup tenu compte du rythme après avoir soumis le texte à ce que Flaubert appelait son 'gueuloir'. Et c'est sans doute au cours de cet exercice que j'ai peut-être supprimé ou rajouté un pronom personnel. »¹⁵

Voici un exemple probant de cette complexité narrative et des actes posés dans leur pratique par les traducteurs :

House of Detention. Three needles lost in me. Move me over and in the fat of my hip they slip in the killer of the pain. And open my eyes and the nurse is there, her smiling rope face and rope neck.
(CTS : 135)

Ces phrases sont ainsi traduites par Robert Paquin :

La prison. Trois seringues perdues en moi. Ils me retournent et dans le gras de la cuisse ils me plantent ce qui tue la douleur. Et j'ouvre les yeux et l'infirmière est là, avec son cou noueux et son visage noueux qui sourit. (*Le blues de Buddy Bolden*¹⁶ : 157)

Puis, par Michel Lederer:

Maison de Détention. Trois aiguilles perdues en moi. Me retourne et dans le gras de ma hanche me glisse ce qui tue la douleur. Les yeux ouverts et l'infirmière est là, le collier de son visage souriant et le collier de son cou. (*Buddy Bolden, une légende*¹⁷ : 158)

D'un côté, la mélodie textuelle d'Ondaatje, laconique, lacunaire au début de cet extrait, puis dérangée, autant que renforcée, par le rythme disruptif qu'impose la ponctuation combinée aux ellipses – notamment dans la partie *And open my eyes and the nurse is there* – de l'autre, une volonté de rétablir le mouvement naturel syntaxique du français chez Robert Paquin tout en respectant les anaphores anglaises alors que Michel Lederer aurait davantage tendance à conserver le caractère elliptique du texte anglais sans, cependant, se soucier de la structure anaphorique équilibrée (deux fois cinq temps) en anglais citée ci-dessus.

Au croisement des variations rythmiques infinies évoquées par Schapiro et de la théorie de la réception de Wolfgang Iser appliquée à la musique qu'évoque Elizabeth Hellmuth Margulis se trouve le lecteur-interprète qu'est le traducteur. Confronté à sa propre lecture du texte – ici, la partition jazzée de Michael Ondaatje – il est aussitôt tenu d'en retranscrire le sens mais, compte tenu des divergences prosodiques de l'anglais et du français, combinées à la portée sémantique du rythme, il recrée du sens à l'instant même où il livre son interprétation, comparable à la performance d'un musicien de jazz face à une partition. En voici cinq exemples commentés.

Exemple 1 :

Nora Bass came home to find a man on her front step. Immaculate. Standing up as she approached, not touching her. (CTS, 19)

En arrivant chez elle, Nora Bass trouva un homme à sa porte. Impeccable. Il se leva à son approche, sans la toucher. (BBB, 23)

Nora Bass rentre chez elle et trouve un homme installé sur les marches de devant. Immaculé. Se lève quand elle approche, ne la touche pas. (BBL, 26)

Dans le tableau ci-dessous, sont indiqués le découpage de la phrase textuelle entre syllabes phoniques accentuées (en gras) et non accentuées, ainsi que, dans la colonne de droite, les temps musicaux auquel elles correspondent dans la phrase musicale définie par tout segment compris entre deux pauses (point, virgule ou point-virgule) selon la codification suivante :

Point (.) = || Virgule (,) = ▪ Point-virgule (;) = °

¹ = un (1) temps accentué ou ictus ₁ = un temps (1) non accentué

<p> No ra Bass came home to find a man on her front step I mma cu late Stan ding up as she a pproached ▪ not tou ching her </p>	<p> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 ▪ 1 2 3 4 </p>
<p> En a rri vant chez elle ▪ No ra Bass trou va un homme à sa porte Im pe ccable Il se le va à son a pproche ▪ sans la tou cher </p>	<p> 1 2 3 4 5 6 ▪ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2 3 1 2 3 4 5 6 7 8 ▪ 1 2 3 4 </p>
<p> No ra Bass rentre chez elle et trouve un homme ins ta llé sur les marches de de vant I mma cu lé Se lève quand elle a pproche ▪ ne la touche pas </p>	<p> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 ▪ 1 2 3 4 </p>

Ce premier exemple est particulièrement caractéristique des ruptures rythmiques qui émaillent le récit original d'Ondaatje. À une longue phrase de treize temps comportant sept ictus appliqués régulièrement sur les temps impairs (1^{er} temps – *No(ra)*, 3^e temps – *Bass*, 5^e temps – *home*, 7^e temps – *find*, 9^e temps – *man* et 13^e temps – *step*) mais sans pause, ce qui contribue au crescendo jusqu'au dernier mot (*step*), succèdent une phrase très courte, d'un

mot seulement et de quatre temps, puis une phrase de onze temps (7 + 4) séparée en deux segments autour du demi-soupir que représente la virgule. La mise en incise de la phrase de quatre temps est renforcée d'une part par le décalage quantitatif entre la phrase de treize temps qui la précède et d'autre part, par l'assonance des mots *step* et *immaculate*. La troisième phrase est organisée au niveau de la césure de la virgule qui crée un suspens quant à l'action de cet homme qui s'approche. La pause renforce l'emphase mise sur le *not* de la seconde partie de la phrase. On remarque que, dans le motif musical que constituent ces trois phrases, tous les temps précédés ou suivis d'une pause ponctuationnelle sont accentués à l'exception du dernier qui correspond au relâchement de la tension narrative de ce passage.

Dans la traduction de Robert Paquin, la régularité des ictus de la mélodie anglaise est bouleversée. L'ictus qui était naturellement placé sur le prénom de Nora, en première position de la phrase anglaise, est déplacé à la fois rythmiquement sur le deuxième ictus et syntaxiquement, du fait du bouleversement de l'ordre des mots dans la version du traducteur québécois. Le rythme de la première phrase est par ailleurs rompu par la virgule, ajoutée par rapport au texte original, qui clôt la mise en apposition de la proposition participiale « en arrivant chez elle » et diffère la découverte de l'identité du sujet de la phrase. Cette suspension du rythme assurée par la virgule est au service du suspense narratif : la pause rythmique appelle l'attention du lecteur sur *elle* mais ne satisfait sa curiosité qu'en deuxième partie de phrase, avec l'apparition du prénom *Nora*. On remarque que les phonèmes rimant avec le prénom de la femme sont accentués (*trouva, leva, approche*), ce qui attire davantage l'attention du lecteur sur ce personnage féminin tandis que la version anglaise, avec sa focalisation rythmique, sonore et syntaxique sur l'adjectif

immaculate, encourage le lecteur à s'intéresser davantage au visiteur masculin. La ligne mélodique anglaise, portée par l'assonance relevée plus tôt et organisée autour de la rupture rythmique centrale de cette phrase monolexicale, est un exemple de la tension entre mélodie et rythme évoquée dans le contexte du jazz. L'éclatement des temps de la phrase française (6, 10) autour de la virgule, par rapport aux 13 temps enchaînés sans rupture dans la version originale amenuise le décrochage rythmique que représente la phrase anglaise de quatre temps seulement. En d'autres termes, l'adjectif *immaculate* gagne en force par sa concision du fait qu'il succède à une longue progression ascendante en treize temps tandis que l'adjectif *impeccable*, pourtant trisyllabique, ne bénéficie pas d'un tel effet emphatique reposant sur la rupture de rythme, atténuée par la césure de la virgule en français et, vraisemblablement, par l'absence d'assonance comme dans la version anglaise.

Dans le cas de la seconde traduction, que signe Michel Lederer, on peut dire que le calque rythmique est plus respecté : à une longue phrase sans virgule de 19 temps succède une même phrase monolexicale dont les quatre temps ont, comparativement, un effet emphatique similaire à celui de l'anglais, bien que moindre en l'absence, ici aussi, d'assonance. Néanmoins, on ne retrouve pas, dans cette longue phrase française se terminant sur le mot *devant*, la force de l'ictus qui rehaussait le mot *step* en anglais ou le mot *porte* de la première traduction, juste avant la pause marquée par le soupir narratif qu'est le point. Ici, la force du duo monosyllabique anglais *front step*, conservée dans l'accentuation du mot *porte* juste avant la pause que confère la virgule, est diluée dans le passage à une expression en quatre temps – *marches de devant* – où l'ictus final ne souligne non seulement qu'une partie de l'unité sémantique (-vant), mais aussi un signifiant secondaire sur le plan hiérarchique (devant < marches). Le même cas de figure se présente

dans la dernière phrase où le suspens créé par la virgule qui soulignait alors, aussitôt après, *not*, dans la version originale, et *sans*, dans la version traduite, est déjoué dans cette version retraduite par l'éclatement syntaxique « ne... pas » dans lequel l'ictus survenant après la pause marque uniquement le *ne* et pêche par insuffisance sémantique. Le rythme ternaire enlevé de l'expression *standing up* en anglais qui accentue l'idée de mouvement est quant à lui délicat à rendre par la seule accentuation de *lève* en français sans qu'il y ait rupture de rythme due au besoin de mettre en relief l'action de ce verbe au moyen de la ponctuation ou de l'assonance.

Exemple 2 :

Nora closing the door more, narrow, just to the width of her face. (CTS, 21)

Nora referme la porte, la laissant entrebâillée pour y mettre son visage. (BBB, 25)

Nora pousse la porte, laisse juste la place pour glisser son visage. (BBL, 28)

No ra clo sing the door more ▪ na rrow ▪ just to the width of her face	1 2 3 4 5 6 7 ▪ 1 2 ▪ 1 2 3 4 5 6 7
No ra re ferme la porte ▪ la lai ssant entre bâ illée pour y mettre son vi sage	1 2 3 4 5 6 ▪ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
No ra pousse la porte ▪ laisse juste la place pour gli sser son vi sage	1 2 3 4 5 ▪ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Cet exemple est illustratif, à tout le moins en anglais, de l'impact du rythme, orchestré ici par l'incise de *narrow* entre deux virgules, de chaque côté de segments égaux – sept temps chacun –, sur le contenu signifié. L'accentuation au moyen des ictus successifs sur *door* et *more* est appelée autant que renforcée par l'assonance des deux termes mais aussi par le fait que deux ictus se succèdent sur le sixième et septième temps alors qu'on avait auparavant alternance d'un temps fort et d'un temps faible. Ce rythme binaire est répété dans l'accentuation suivie des deux syllabes phoniques de *narrow*, adjectif mis en incise grâce

aux virgules pour concentrer visuellement l'attention du lecteur sur l'étroitesse de cette fente mais aussi rythmiquement, au moyen de l'écho des deux ictus successifs. Après la virgule, sur le segment *just to the width of her face*, on remarque le retour à une régularité de rythme avec l'alternance d'un temps fort et de deux temps faibles qui souligne avec une efficacité métronomique remarquable les termes monosyllabiques sémantiquement plus forts (*just, width, face*).

Dans les deux versions françaises, le rythme plus linéaire, sans rupture marquée comme dans la version anglaise, n'attire pas l'attention du lecteur sur le champ restreint de l'entrebâillement de la porte mais sur la *porte* en général, mot portant l'ictus, avant la virgule, dans la première traduction comme dans la seconde traduction. Notons tout de même que cette dernière, grâce à l'ictus sur l'adverbe *juste*, rétablit une partie de l'emphase mise sur l'étroitesse de la fente encadrant le visage de Nora. Surtout, ce sont les sonorités – rimes en [i], allitérations en [s] – qui confèrent aux cinq derniers temps de la seconde traduction française leur force : *glisser son visage*. Aussi subjective cette accentuation puisse-t-elle paraître, surtout en français où la longueur des phrases, par rapport à l'anglais, complique encore davantage la répartition des ictus, elle est indéniablement influencée par la mélodie textuelle et par la tentation d'accentuer deux syllabes phoniques assonantes se suivant telles que *-ssant* et *entre-* dans la première traduction française.

Exemple 3 :

He stood still, where he was, as she walked past him, as she mouthed 'Morning' to him. (CTS, 34)

Il resta immobile, sans se déplacer ; en passant près de lui elle lui fit « Bonjour » des lèvres. (BBB, 41)

Il resta planté sur place et ne bougea pas tandis qu'elle passait devant lui tandis qu'elle murmurait un « bonjour ». (BBL, 42)

<p> He stood still ▪ where he was ▪ as she walked past him ▪ as she mouthed ‘Mor ning’ to him </p>	<p> 1^{23} ▪ 1^{23} ▪ 12^{345} ▪ 12^3 4^5 6^7 </p>
<p> Il res ta i mmo bile ▪ sans se dé pla cer ◻ en pa ssant près de lui elle lui fit « Bon jour » des lèvres </p>	<p> 12^{34} 5^6 ▪ 12^3 4^5 ◻ 12^3 4^5 6^7 8^9 10 11 12 13 </p>
<p> Il res ta plan té sur place et ne bou gea pas tan dis qu’elle pa ssait de vant lui tan dis qu’elle mur mu rait un « Bon jour » </p>	<p> 12^3 4^5 7^8 9 10 11 12^{13} 14 15 16 17 18 19 20^{21} 22 23 24 25 26^{27} 28 29 </p>

Le rythme, dans la prose poétique de Michael Ondaatje ici citée, est au service de la sémantique de multiples façons. La phrase est segmentée en quatre parties, les deux premières coïncidant au niveau du nombre de temps : trois à gauche de la première virgule, trois à droite. Cette régularité métrique renforce l’immobilité du personnage masculin dont il est question. La seconde partie de la phrase est construite sur une anaphore ponctuée par virgules qui souligne également l’immobilité de l’homme face à la femme qui, elle, est en mouvement, mouvement auquel participe l’allongement du nombre de temps (5 puis 7). L’assonance en [I] (*still, Morning, him, him*) et la rime (*him, him*) renforcent la structure rythmique globale assurée par la ponctuation. Le passage de la structure rythmique 1^{23} à la structure 12^{345} peut être comparé aux ruptures rythmiques en jazz basées sur l’ajout d’un temps là où l’auditeur ne s’y attend pas. La répétition du rythme ternaire 1^{23} , courant en jazz, crée un horizon d’attente chez le lecteur/auditeur : parce que cette attente est déjouée par l’allongement du nombre de temps et une structure rythmique différente, le rythme devient *autrement* signifiant – la régularité signifiée par le rythme ternaire laisse place à l’allongement du nombre de temps, accentués différemment, et à la mise en mouvement du deuxième personnage. Le rythme est donc aussi signifiant dans un contexte de répétition que dans un contexte de rupture.

Face à la version originale, deux stratégies traductives radicalement opposées : dans la première traduction, la phrase commence par une construction binaire quasi identique du point de vue du nombre de temps (6 puis 5) qui rappelle la version originale. La suite, cependant, ne présente pas de similitude rythmique ; seule l’assonance en [i] (*lui, lui, fit*) est retrouvée, assonance qui appelle l’accentuation de ces termes mais selon un rythme irrégulier influencé par les sonorités. La seconde traduction tente de conserver l’anaphore de l’original (*tandis que, tandis que*) mais cette figure de style est en partie amoindrie par la longue phrase de 29 temps sans pause. Cet exemple est représentatif de la portée sémantique de la ponctuation. Lorsque la phrase française est dénuée de rythme basé sur la ponctuation – comme c’est le cas dans cet exemple sans pause interne – l’oreille du lecteur a tendance à recréer des silences entre les mots en fonction de stratégies qui diffèrent selon chacun et dont les césures au niveau des rimes internes font par exemple partie. Face à cette liberté interprétative, la partition de Michael Ondaatje, parce qu’elle est rythmée au silence près, semble au contraire véhiculer, dans cet exemple quoi qu’il en soit, un sens qui rallie les lecteurs plus que l’inverse.

Exemple 4 :

Tired. Sulphur. When you’re tired, the body thick, you smell sulphur. (*CTS*, 91)

Fatigué. Il me faudrait du soufre. Quand on est fatigué, qu’on se sent le corps épais, il faut respirer du soufre. (*BBB*, 106)

Fatigué. Soufre. Quand on est fatigué, le corps lourd, on respire du soufre. (*BBL*, 105)

<p> Ti red Sul phur When you’re ti red ▪ the bo dy thick ▪ you smell sul phur </p>	<p> ¹₂ ¹₂ ¹₂ ³₄ ▪ ¹₂ ³₄ ▪ ¹₂ ³₄ </p>
<p> Fa ti gué Il me fau drai du soufre Quand on est fa ti gué ▪ qu’on se sent le corps é pais ▪ il faut res pi rer du soufre </p>	<p> ¹₂ ³ ¹₂ ³ ⁴ ⁵ ⁶ ¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ▪ ¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ ▪ ¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ⁷ </p>
<p> Fa ti gué Soufre Quand on est fa ti gué ▪ le corps lourd ▪ on res pire du soufre </p>	<p> ¹₂ ³ ¹ ¹ ² ³ ⁴ ⁵ ⁶ ▪ ¹ ² ³ ▪ ¹ ² ³ ⁴ ⁵ </p>

Ainsi que l'illustre ce tableau, la structure métrique de la version anglaise est très équilibrée : deux fois deux temps puis trois fois quatre temps. Au niveau de la syntaxe, les deux phrases monolexicales de deux temps annoncent la troisième phrase ternaire qui commence par rappeler la première phrase de nature causale – la fatigue – pour la lier à son effet – l'action de respirer du soufre. Cette régularité de mouvement du texte anglais contribue au renforcement de la démonstration cause/effet ainsi donnée. La répétition des quatre temps, entre les pauses, instaure un rythme quaternaire dans lequel l'ictus, sur le quatrième temps dans chaque cas, rappelle non seulement les deux termes des phrases monolexicales d'introduction (*tired, sulphur*) mais en reproduit également le rythme par le biais de l'accentuation.

La première traduction rompt l'aspect mécanique conféré par les phrases monolexicales en sur-interprétant le terme anglais *sulphur*. En revanche, la régularité quasi parfaite des temps répartis entre les virgules (6, 6, 7 puis 7) assoit à sa façon la force de la démonstration de cause à effet.

Dans la seconde traduction, l'emphase est mise sur un calque syntaxique. Non seulement la ponctuation de la version originale est totalement conservée – à l'instar de la traduction – mais les éléments, à l'intérieur de chaque phrase, coïncident parfaitement avec l'anglais, au niveau grammatical comme au niveau sémantique. Pourtant, ce grand décalage rythmique (3 / 1 / 6, 3, 5 par opposition à : 2 / 2 / 4, 4, 4) a un effet sur le rendu sémantique de la métrique anglaise dans lequel le retour de l'ictus sur le quatrième temps et la parfaite régularité du rythme ternaire confère à la démonstration un air de ritournelle qui se perd dans cette traduction, en dépit de la concordance sémantique des ictus entre le français et l'anglais (*tired / thick / sulphur* et *fatigué / lourd / soufre*). C'est la preuve que, compte tenu

du rapport entre le rythme et la mélodie textuels du roman d'Ondaatje, un calque à la fois syntaxique et sémantique ne suffit pas à rendre la pleine signification rythmique de *Coming Through Slaughter*. Là où la métrique implacable sert à asseoir la force de la démonstration de cause à effet, l'allitération en [r] et l'assonance en [u] (*corps, lourd, respire, souffre*) de la version retraduite met davantage l'accent sur la lourdeur du corps et le sentiment latent, créant ainsi une phrase où le ressenti prime sur la démonstration.

Exemple 5 :

Laughing in my room. As you try to explain me I will spit you, yellow, out of my mouth. (CTS, 140)

Je ris dans ma chambre. Quand tu cherches à m'expliquer, je te crache, comme un flegme jaune. (BBB, 162)

Rire dans ma chambre. Si tu cherches à m'expliquer je te cracherai, jaune. (BBL, 163)

<p> Lau ghing in my room As you try to ex plain me I will spit you ▪ ye llow ▪ out of my mouth </p>	<p> 1 2 4 5 12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 ▪ 12 ▪ 1 2 3 4 </p>
<p> Je ris dans ma chambre Quand tu cherches à m'ex pli quer ▪ je te crache ▪ comme un flegme jaune </p>	<p> 1 2 4 5 12 3 4 5 6 7 ▪ 12 3 ▪ 12 3 4 </p>
<p> Rire dans ma chambre Si tu cherches à m'ex pli quer je te cra che rai ▪ jaune </p>	<p> 1 2 3 4 12 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 ▪ 1 </p>

Dans ce dernier exemple, on retrouve les composantes récurrentes du rythme textuel de Michael Ondaatje au travers du décrochage syntaxique de *yellow*, entre virgules, qui rompt le rythme linéaire de la phrase, des ictus qui, placés respectivement sur *you* et *me*, lient les deux termes dans une relation d'opposition, ainsi que de l'allitération en [j] (*you, yellow*) et en [m] (*my, mouth*) qui concourt à la mélodie textuelle. La tension qui, en jazz, existe entre le rythme disruptif et la mélodie, et qui constitue un des traits distinctifs de ce style de musique comme cela est précisé dans *The Jazz Book*, est ici très bien rendue. Jazz textuel ou narration jazzée, quelle que soit l'expression retenue, la preuve est apportée, ici, de la relation métaphorique et métonymique liant le jazz de Buddy Bolden à la prose de Michael

Ondaatje. La répétition de deux ictus marquant deux temps qui se suivent (*spit you* et *yellow*) a tout juste le temps d'instaurer une certaine régularité rythmique avant qu'elle ne soit dérangée par l'émergence d'une nouvelle structure : $1\ 2\ 3\ 4$.

La première traduction, au moyen de l'incidente *je te crache*, met davantage l'emphase sur cette action que sur la couleur du flegme, même si, en dernière position dans la phrase, elle se trouve soulignée par le soupir du point et par le statut que lui confère sa place dans la phrase, ainsi que par le décrochage rythmique entre la structure $1\ 2\ 3$ d'une part et la structure $1\ 2\ 3\ 4$ qui la suit, de l'autre. C'est dans la divergence rythmique et l'arrivée de ce quatrième temps, même non accentué, qu'est créée la surprise pour le lecteur et que son attention est attirée sur l'adjectif *jaune*. Dans la seconde traduction, on retrouve l'accent que met la version originale sur la couleur, d'autant plus que l'incidente est rejetée en fin de phrase et, par là même, quasiment « crachée » stylistiquement elle aussi. En ce sens, le mot *jaune* tombe comme un couperet et comme l'illustration de la performance musicale du traducteur-interprète qui choisit de terminer sur cette couleur. Cet ultime ictus, isolé en fin de phrase, reste suspendu à l'instar d'un morceau de musique qui se termine au milieu d'une mesure. Dans ce cinquième motif musical, une réalité essentielle se profile : trois modèles rythmiques différents concourent à la même emphase sémantique sur la couleur jaune. Divergence rythmique et concordance sémantique peuvent donc coexister.

L'inverse est-il vrai ? De toute évidence, non, car la concordance rythmique ne peut exister entre l'anglais et le français. Au mieux, il conviendrait de parler de convergence rythmique. Le tableau ci-dessous résume les quatre rapports texte original/texte traduit pouvant être établis aux niveaux rythmique et sémantique :

	Divergence rythmique	Concordance rythmique
Divergence sémantique		
Concordance sémantique		

Ce que ce tableau n'illustre pas, c'est la hiérarchie de ces rapports évoquée sous forme d'interrogation dans l'introduction de cet article. Parfois le rythme, au travers notamment de l'accentuation, est dicté par la sémantique, par exemple lorsqu'il y a ictus sur un signifiant important. À l'inverse, le rythme impose également un certain sens, notamment de par son caractère répétitif, comme l'illustre l'exemple 3, en anglais. Cette reprise de la même rythmique, s'il est évident dans *Coming Through Slaughter*, est nettement plus rare dans les deux traductions où le rythme serait donc davantage dicté par la sémantique que la sémantique dictée par le rythme.

Conclusion

Coming Through Slaughter est un roman qui s'écoute autant qu'il se lit. À travers son don à rendre la musique de Buddy Bolden, Michael Ondaatje transforme cet hommage qu'il lui rend en véritable témoignage sonore écrit – une belle revanche sur l'absence de traces et de références historiques jalonnant la courte carrière musicale du jazzman. Pour autant, cette partition n'est pas sans représenter un défi de taille pour les traducteurs confrontés à une restitution du sens conféré non seulement par le texte mais aussi par son rythme. Or, l'accentuation, la métrique, la ponctuation et la mélodie sont radicalement altérées par la traduction. À leur manière, Robert Paquin et Michel Lederer marchent dans les pas de Buddy Bolden qui savait composer, loin de l'écrit des partitions d'origine qu'il ne lisait pas, sa propre musique en déjouant les attentes de ses spectateurs, en altérant jusqu'à la

valeur des notes, en dérangeant la linéarité prédictive sémiotique, ce qui est le propre de toute véritable création. En trouvant leur propre souffle, en créant un rythme textuel nouveau, les traducteurs tantôt créent un sens inédit, comme Michel Lederer dans l'exemple 4, tantôt retrouvent le même sens, comme l'a démontré l'exemple 5.

Ce que cette étude révèle, c'est aussi la difficulté à mesurer le rythme. Des considérations uniquement métriques sans intégrer l'accentuation, par exemple, peuvent avoir une portée limitée alors qu'une attention aux seules pauses ne suffit pas à rendre toute la complexité du rythme. En français, dans les cas présentés ci-avant, l'impossibilité à mettre en évidence un rythme récurrent semblable à l'original anglais, la longueur des phrases et l'infériorité du ratio signes de ponctuation/nombre de phonèmes concourent à une stratégie basée sur la sonorité des phonèmes pour retrouver la ligne mélodique du texte. Seulement, la mélodie a besoin du rythme pour être portée, brisée, rehaussée. Sans cadre rythmique bien défini en français, toutefois, la comparaison entre le roman de Michael Ondaatje et ses deux traductions est une entreprise périlleuse car la tension entre la mélodie et le rythme du texte anglais est souvent perdue dans le processus traductif.

Il incombe donc plus que jamais au lecteur de rendre au texte son rythme lors de sa lecture, d'appliquer, ici, un silence entre deux mots en l'absence de ponctuation, là, une accentuation lorsqu'il détecte une rime. Dans son article, Elizabeth Hellmuth Margulis établit une distinction entre les silences notés sur la partition, les silences acoustiques et les silences perçus par les auditeurs. Entre ces trois types de silence qui ponctuent le rythme d'une œuvre, le musicien interprète n'est qu'un passeur, ce qui est aussi le propre de tout traducteur.

Notes

¹ Dans *Esthétique de la ponctuation*, Isabelle Serça écrit : « (...) [L]es définitions de la ponctuation que proposent les Encyclopédistes se réfèrent à une unité discursive plus large que ce que nous avons coutume de désigner sous le nom de phrase ; les études de linguistique quantitative d'Étienne Brunet ont en effet confirmé que la phrase se raccourcit depuis 1789. Cette unité, c'est la période, définie par l'*Encyclopédie* comme 'une phrase composée de plusieurs membres, liés entre eux par le sens et l'*harmonie*. (...) La période est [ensuite] définie comme une 'unité de développement thématique, pour vue d'une certaine cohésion grammaticale et tendant à un englobement sous une unique architecture *mélodique*'. » (2012 : 53-54, l'italique à visée emphatique est ajouté à cette citation dans le cadre spécifique du présent article)

² Au sein de la 3^e partie de son ouvrage *You Have a Point Here*, intitulée « Orchestration », Partridge utilise l'expression « full orchestra » pour aborder l'ensemble des marqueurs de la ponctuation dans une perspective systémique.

³ Arnold Schoenberg déclare notamment : « Without organization music would be an amorphous mass, as unintelligible as an essay without punctuation, or as disconnected as a conversation which leaps purposelessly from one subject to another. » (1967 : 1). Quant à lui, Mathis Lussy parle abondamment de la ponctuation dans son ouvrage (1890).

⁴ Le journaliste est cité en exergue de l'édition de *Coming Through Slaughter* figurant en bibliographie : « [Ondaatje] can make a phrase sing. » (Ondaatje 1998)

⁵ Christopher Small (1998) ne reconnaît pas la musique comme un concept en soi, mais comme une activité qui s'éprouve ; pour cette raison, il a créé le néologisme verbal « musiquer » (*to musick*, en anglais).

⁶ « La préoccupation constante de Lussy a été la recherche des lois de l'exécution musicale : « [Le compositeur] ne donne au monde que des signes : l'artiste interprète ensuite ces signes et les traduit en sons. (...) Or, ces signes sont de valeurs très diverses : les uns, comme ceux qui indiquent la hauteur, sont parfaitement définis et ne donnent lieu qu'exceptionnellement à des divergences d'interprétation; d'autres, comme ceux qui se rapportent au mouvement, surtout à l'intensité, sont beaucoup plus vagues, et parfois totalement absents, comme dans la musique de Bach. Même les rapports de longueur des sons entre eux ne sont pas toujours exprimés en signe parfaitement adéquats. Un grand nombre de compositeurs ne fournissent aucune indication nette relative au phraser, c'est-à-dire à la manière dont ils groupent – parfois instinctivement – les notes en phrases, périodes, motifs. » (cité par Monod, 1912 : 25)

⁷ Dans le chapitre intitulé « How and What He Played » de son livre *In Search of Buddy Bolden*, Donald Marquis confirme cette réalité : « Buddy would never bother with written music, he faked all the time. » (1978 : 105)

⁸ Définition de « ragtime (temps mis en lambeaux) » selon le *Vocabulaire des musiques afro-américaines*: « Musique écrite, destinée essentiellement au piano, le ragtime apparaît

dans la dernière décennie du XIX^e siècle. Il se caractérise par une mélodie syncopée superposée à un accompagnement rythmique régulier. » (Pirenne, 1994 : 117) Selon Jacques B. Hess, le terme provient de l'expression « 'ragged time' (rythme à secousse). » (1992 : 5-10)

⁹ Abrégé ultérieurement par *CTS*.

¹⁰ Selon la définition donnée par Pirenne : « Appel et réponse [Call and response] : Forme d'interprétation dialoguée fondée sur une phrase musicale qui est soit répétée, soit variée, soit poursuivie par les protagonistes. » (1994 : 15)

¹¹ On parle respectivement d'arsis et de thésis en musique.

¹² Ainsi, il précise : « [P]unctuation – that is, by some form of expressive inflection added or applied to the cadence itself – is strangely neglected in music study. (...) [T]he two principal devices of punctuation [are] pause and cadence. » (McClanahan, 1970 : 14)

¹³ Cette opposition est courante en musicologie aussi : « Music theorist Christopher Hasty offers a way out of the meter/rhythm dichotomy in his ground-breaking book *Meter as Rhythm*. Hasty argues that abstract representations of meter serve a short-sighted function of being 'eminently analyzable.' » (Hulse et Nesbitt, 2012 : 29)

¹⁴ En plus d'avoir rencontré Michael Ondaatje et travaillé un après-midi avec lui sur les questions que lui avait posées la traduction de *Coming Through Slaughter*, Robert Paquin explique qu'il a choisi de traduire le texte vers le français puis de le retraduire vers l'anglais pour s'assurer qu'il avait bien compris le texte d'origine et qu'il en avait rendu le sens convenablement. Pour lui, les nombreuses ellipses appellent d'autant plus à un travail d'interprétation.

¹⁵ Extrait d'un courriel du traducteur français daté du 24 octobre 2013, cité avec son aimable autorisation.

¹⁶ Abrégé ultérieurement par *BBB*.

¹⁷ Abrégé ultérieurement par *BBL*.

Bibliographie

Éditions de référence

ONDAATJE, Michael, 1998 [1976], *Coming Through Slaughter*, Toronto, Vintage Canada.

_____, 1991 [1987], *Le blues de Buddy Bolden*, trad. Robert Paquin, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points ».

_____, 1999, *Buddy Bolden, une légende*, trad. Michel Lederer, Paris, Éditions de l'Olivier.

Ouvrages et articles

-
- BERENDT, Joachim-Ernst, HUESMANN, Günther, 2009 [1991], *The Jazz Book – From ragtime to the 21st century*, 7^e édition révisée et complétée, trad. H. et B. Bredigkeit, Dan Morgenstern, Tim Neville et Jeb Bishop, Chicago, Lawrence Hill Books.
- HARDIE, Daniel, 2001, *The Loudest Trumpet – Buddy Bolden and the Early History of Jazz*, Lincoln, iUnivers.
- HELLMUTH MARGULIS, Elizabeth, 2007, « Moved by Nothing – Listening to Musical Silence » in *Journal of Music Theory* 51:2, Yale University, p. 245-276.
- HESS, Jacques B., 1992, *Le Ragtime*, Paris, P.U.F.
- HULSE, Brian, NESBITT, Nick, 2012, *Sounding the virtual: Gilles Deleuze and the theory and philosophy of music*, Burlington, Ashgate Publishing Company.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (en collaboration avec Béatrice Berlowitz), 2012 [1978], *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard.
- LACROIX, Jean-Michel (ed.), 1999, *Re-constructing the Fragments of Michael Ondaatje's Works – La diversité déconstruite et reconstruite de l'œuvre de Michael Ondaatje*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- LUSSY, Mathis, 1890, *Musical expression: accents, nuances, and tempo, in vocal and instrumental music*, Londres, Novello & Co.
- MARQUIS, Donald M., 1978, *In Search of Buddy Bolden, First Man of Jazz*, Baton Rouge, Louisiana State University.
- MCCLANAHAN, Richard, 1970, *The cadence, key to musical clarity: a simple and practical approach to clear phrasing*, Cleveland, publication privée.
- MONOD, Edmond, 1912, *Mathis Lussy et le rythme musical*, Neuchâtel, Attinger.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 2010, *La musique, les images et les mots*, Anjou, Éditions Fides.
- _____, 1987, *Music and discourse: towards a semiology of music*, transl. by Carolyn Abbate (1990), Princeton, Princeton University Press.
- PARTRIDGE, Eric, 2005 [1953], *You have a point there: A guide to punctuation and its allies*. Taylor & Francis eLibrary.
- PIRENNE, Christophe, 1994, *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, Paris, Minerve.
- SERÇA, Isabelle, 2012, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Éditions Gallimard.
- SCHOENBERG, Arnold, 1967, *Fundamentals of music composition*, Londres, Faber.
- SCHAPIRO, Karl Jay, 1965, *A Prosody Handbook*, New York, Harper & Row.
- SMALL, Christopher, 1998, *Musicking: The meanings of performing and listening*, Hanover, University Press of New England.