

Langues et rapports de force

Les enjeux politiques de la traduction

Couverture : Carte de Fra Mauro ou planisphère de Fra Mauro (ca. 1450). Copie anglaise de 1804, réalisée par William Frazer pour la British Library.

Dépôt légal D/2021/12.839/5

ISBN 978-2-87562-267-9

© Copyright Presses Universitaires de Liège 2021

Presses Universitaires de Liège

Quai Roosevelt 1b, B-4000 Liège (Belgique)

<http://www.presses.uliege.be>

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Imprimé en Belgique

Collection *Truchements*

3

Langues et rapports de force
Les enjeux politiques de la traduction

Sous la direction de :

Céline Letawe, Christine Pagnouille et Patricia Willson

Presses Universitaire de Liège

2021

Sommaire

Céline LETAWE, Christine PAGNOULLE et Patricia WILLSON

Introduction..... 7

Rosana ORIHUELA

Traduire l'étranger dans la langue et l'étrangeté de la langue : variations autour de la dissonance linguistique dans *El zorro de arriba y el zorro de abajo*..... 15

Alejandrina FALCÓN

Naturalisation, manipulation et circulation internationale de traductions argentines..... 33

Valérie BADA et Christine PAGNOULLE

Traduire *Gem of the Ocean* d'August Wilson : démarche politique et limites de la traduction? 47

Julie BELUAU

Translating Indian Vernacular Literature: Arvind Krishna Mehrotra's English Translations of Prākṛit Love Poetry and *bhakti* Verse.... 59

Chantal GAGNON et Esmacil KALANTARI

Political Pronouns in Translation or Canadian Throne Speeches and their Linguistic Audiences..... 71

Jean-Guy MBOUDJEKE

The Scandals of Translation in Two Officially Bilingual Countries: Cameroon and Canada..... 87

M. Cristina CAIMOTTO

Translating the News: The Shaping Power of Discourse and the Reshaping Power of Translation 111

Françoise LAUWAERT

La confection d'un mille-feuilles. Traduction et politique en République populaire de Chine..... 125

Benjamin HEYDEN

Le traducteur institutionnel et ses infidélités politiquement
correctes 141

María Constanza GUZMÁN

Thinking the Space of Translation in/from the Americas:
A Decolonial Approach 153

Notices bio-bibliographiques 167

Index 171

Traduire *Gem of the Ocean* d'August Wilson : démarche politique et limites de la traduction ?

Valérie BADA

Christine PAGNOULLE

Traduire est acte politique puisqu'il s'agit d'intégrer dans un espace linguistique défini par des rapports de force fluctuants une autre culture, d'autres modes de pensée, d'autres façons d'aborder le monde et les tensions qui le traversent. Il s'agit de reconfigurer les relations entre deux langues-cultures mises en contact par l'acte traduisant et, ce faisant, de repenser la place de chacune dans un réseau global d'échanges et d'influences, une reconfiguration qui peut se faire sur le mode de la subordination ou de l'émancipation, et ceci parfois en dehors de la conscience même des traducteurs.

Traduire l'œuvre d'August Wilson est un acte politique à plus d'un titre. Tout d'abord, en tant que pièces de théâtre, ces textes sont destinés à être vus et vécus, collectivement. Le temps d'une représentation se crée ainsi une communauté éphémère d'identification et d'émotions (« an audience as a community of people who gather willingly to bear witness », Lyons et Plimpton 1999), mais aussi de réflexion susceptible de déboucher sur une action directe sur l'environnement social et politique. Par ailleurs, ces textes témoignent de l'engagement de l'auteur envers la communauté africaine américaine, dont il se revendiquait, et s'inscrivent, délibérément, dans un espace imaginaire marqué par les relations de hiérarchie, de domination, de subjugation, d'exploitation et de violences (physiques, psychiques et symboliques) propres à l'histoire africaine américaine. Les modèles qu'il mentionnait volontiers appartiennent à la tradition militante : l'artiste Romare Bearden, les dramaturges Amiri Baraka et Ed Bullins, l'écrivain James Baldwin (Lyons et Plimpton 1999), figures politiquement engagées dans le combat pour l'égalité des droits et esthétiquement engagées dans la reconnaissance et la création d'une culture africaine américaine particulière. Cette résistance et ce rapport de force sont incarnés dans une langue spécifique, le vernaculaire noir américain (VNA), tout autant que dans les thèmes abordés. Cette

langue recrée est une des formes que prend l'engagement d'August Wilson, et c'est bien là que l'entreprise traduisante se frotte à ses limites.

August Wilson est considéré comme un des géants des lettres américaines et son œuvre, le *Cycle de Pittsburgh*, est bien ancrée dans le canon dramatique américain. Ce cycle comprend dix pièces qui retracent l'histoire africaine américaine tout au long du XX^e siècle, « a record of Black experience over the past hundred years presented in the form of dramatic literature » (Powers 1984 : 52). Chaque pièce explore une décennie différente. Les dix pièces s'articulent selon un labyrinthe d'échos stylistiques, de correspondances métaphoriques et d'évocations de personnages et d'événements, fictifs ou non. Cette œuvre, d'une ambition inégalée dans le théâtre américain, sonde « a 400-year-old autobiography, which is black experience » (Shannon 1996 : 1780). Éléments autobiographiques et évocations historiques se mêlent à des références culturelles diverses qui comprennent les fondements de l'Amérique noire et les traditions africaines. Les rythmes de ses dialogues et de ses didascalies poétiques sont marqués par la cadence du vernaculaire noir américain, mais aussi par le mouvement syncopé du blues et du jazz ainsi que par les accents anaphoriques de la rhétorique biblique.

Célébré outre-Atlantique, Wilson est pratiquement inconnu en dehors des États-Unis. Ses pièces ne sont guère traduites. Il en existe quelques productions en croate et en japonais, ainsi qu'une thèse de maîtrise sur les possibles adaptations de *La Leçon de piano* en dialecte afro-équatorien (Maldonado Mena 2018), mais seule *The Piano Lesson* a été publiée dans une langue autre que l'anglais (traduite en japonais par Ayako Kuwahara¹, en persan par Hamid Eiya², en croate par Ksenija Horvat³ et en espagnol par Elvira Jensen Casado⁴). Les pièces d'August Wilson sont-elles donc impossibles à transférer dans une autre langue-culture? Sont-elles à ce point ancrées dans l'histoire africaine américaine que leur poétique particulière ne puisse se faire entendre dans d'autres espaces socio-culturels?

Nous avons traduit la première pièce dans l'ordre chronologique du déroulement du cycle, mais *Gem of the Ocean* est en fait l'avant-dernière que Wilson a écrite. La pièce est située à Pittsburgh en 1904, quarante ans après que la Guerre de Sécession a mis officiellement fin à l'esclavage, et l'ombre de cette "institution particulière" plane sur tous les personnages, quarante ans aussi après le Chemin de fer clandestin (*Underground Railroad*) qui permettait aux esclaves en fuite de gagner le Canada et dans lequel deux des personnages, Solly Two Kings et Eli, bientôt soixante-dix ans, étaient impliqués en tant que convoyeurs / passeurs.

-
1. August Wilson (2000), *Piano ressun*, trad. Ayako Kuwahara, Tokyo : Ziritu syobô.
 2. August Wilson (2004), *Dars pīānow: namāyeshnāmeḥ*, trad. Hamid Ehya, Téhérān : Nila.
 3. August Wilson (1993), « Sat Klavira », trad. Ksenija Horvat, dans *Antologija američke drame svezak 1*, dir. Sanja Nikčević. Zagreb : AGM, 371-408.
 4. August Wilson (2001), *Una entrevista*, trad. Elvira Jensen Casado. León : Universidad de León.

Pittsburgh en 1904, c'est la ville de l'essor industriel américain, c'est-à-dire du déploiement d'un système décrit comme source d'asservissement et d'exploitation : le capitalisme. Esclavage et capitalisme sont en effet au cœur du propos social de la pièce, et donc d'une de ses dimensions politiques.

Au cœur spirituel de la pièce (et de l'œuvre wilsonienne dans son ensemble) s'impose Tante Ester, *Aunt Ester*, dont le nom prononcé à l'américaine rappelle le mot *ancestor*. Elle est âgée de 285 ans, arrivée sur le continent américain avec les premiers bateaux négriers. Sa voix porte les échos des traditions perdues lors de la traversée de l'Atlantique et les accents accumulés en près de trois siècles. Sa parole fait entendre un entrelacs de références aux cultures africaines, bibliques et américaines. Elle cite Dieu à de multiples reprises, tantôt au pluriel, tantôt au singulier, dans un flot continu qui donne une texture sonore frappante à une spiritualité syncrétique inspirée à la fois de la Bible et du panthéon ouest-africain (et de son avatar vaudou).

Eli et Solly représentent la génération qui a connu l'esclavage. Eli veille sur la maison de Tante Ester avec l'aide de Black Mary, et Solly, désormais ramasseur de crottes de chien ou *pure*, est amoureux de Tante Ester, qui le lui rend bien. Face à ces résistants qui ont lutté contre la « *peculiar institution* » en prenant le bâton de passeurs d'esclaves en fuite vers le Canada, le frère de Black Mary, pré-nommé César, impose son autorité par la force : il est devenu un membre des forces de l'ordre, c'est-à-dire un représentant des intérêts des possédants, et un capitaliste lui-même, un 'marchand de sommeil' qui expulse sans état d'âme les locataires en retard de paiement. Il est l'incarnation du *self-made man* fier de son combat individualiste pour se hisser à une position de pouvoir dont il use et abuse au sein de sa propre communauté. Le début du XX^e siècle voit en effet l'émergence d'un capitalisme noir, un essor impulsé aussi par la ségrégation qui a créé les conditions d'un marché de producteurs et de consommateurs qui ne pouvaient échanger qu'en cercle fermé (voir Jaynes 2012).

L'exploitation capitaliste est illustrée par cet autre personnage central, le jeune Citoyen Barlow, qui en est la victime. Il vient du *Deep South*, et son exil dans le Nord annonce ce vaste mouvement de migration qui, dix ans plus tard, verra un demi-million d'Africains Américains quitter le Sud pour trouver du travail dans les grands centres urbains du Nord et créer une forme de sous-prolétariat, une réserve de main d'œuvre corvéable. Récemment arrivé d'Alabama, il a trouvé du travail à l'usine mais en a vite compris le mécanisme socio-économique destructeur : il doit payer davantage pour se loger et se nourrir que ce qu'il reçoit comme salaire et se trouve ainsi pris au piège d'une dette instiguée par les patrons.

Citoyen Barlow vole un seau de clous, mais ce n'est pas ce larcin qui le ronge de culpabilité, c'est la mort d'un homme, Garrett Brown, dont il se sent responsable. Accusé à tort du vol commis par Citoyen Barlow, cet autre ouvrier a

sauté dans la rivière et s'y est noyé. C'est ainsi que Citoyen Barlow vient trouver Tante Ester et lui demande de « laver son âme » (« *to get his soul washed* », *Gem* 30). En effet, comme dans toutes les pièces de Wilson, la dimension sociale et politique se conjugue avec une expérience spirituelle intense qui culmine dans une transe hypnotique retraçant une traversée négrière à rebours, une scène de possession rituelle portée par les chants des personnages et la voix de Tante Ester, où Citoyen Barlow se trouve propulsé sur le navire appelé *Gem of the Ocean* (Joyau de l'Océan). Il doit devenir esclave parmi les esclaves, lui aussi marqué au fer, peut-être jeté par-dessus bord, pour accéder à la « Cité des Os » (*the City of Bones*), cette cité des eaux, érigée dans « le ventre de l'Atlantique » (Diome 2003) par ceux qui n'ont pu accéder à l'autre rive, par tous ces noyés qui ont transformé leurs ossements en cette chose de beauté. Avant de pouvoir y pénétrer, il devra avouer sa faute à Garrett Brown, qui est un des gardiens de la cité. Ce sont les chants et les mots des personnages qui induisent la transe et transportent Citoyen Barlow dans les profondeurs du cimetière atlantique. Cette persistance de pratiques rituelles ancestrales s'insère dans la matrice réaliste de la pièce, tout comme l'absence de mise en doute de l'âge canonique de Tante Ester. Il y a une jonction sans heurt de l'espace dramatique où prévaut la rationalité des rapports socio-économiques, et de l'espace rituel où prévaut l'imaginaire mémoriel. Cette vision de l'espace théâtral tant visuel que mental, tant ancré dans une critique aux accents marxistes que dans une symbolique au caractère vaudou, marque une rupture avec les attentes réalistes. Ce lien entre l'apport réaliste et la ritualité africaine représente aussi une dimension politique du théâtre de Wilson : la dynamique émancipatrice de la pièce repose à la fois sur le logos, sur le discours rationnel, persuasif, développé par les personnages et sur le ritualisme syncrétique faisant appel à la sensorialité.

Si le capitalisme industriel est dépeint comme la continuité de l'esclavage, l'art d'August Wilson s'inscrit dans la continuité des actes de résistance des esclaves contre la violence et la déshumanisation, que ce soit contre le maître dans la plantation ou le contremaître à l'usine.

SOLLY: They never made Emancipation what they say it was. People say, 'Jesus turn the water into wine what you look like telling him it was the wrong kind?' Hell, maybe it is the wrong kind! If you gonna do it... do it right! They wave the law on one end and hit you with a billy club with the other. (62)

SOLLY : L'Émancipation ça a jamais été ce qu'ils avaient promis. Les gens ils disent : « Jésus change l'eau en vin. Tu vas aller lui dire que c'est de la piquette? » Bon sang, peut-être que c'en est, de la piquette! Si on fait un truc... faut le faire bien! Ils agitent la loi d'un côté et la trique de l'autre. (77)

La réflexion politique sur la place et l'importance des Africains Américains au sein de la société américaine passe par l'affirmation de la légitimité d'une

culture africaine américaine multi-référentielle, riche et polymorphe. Si on s'en tient à la trame dramatique, cette légitimité est exprimée par la création de personnages ancrés dans une histoire qui voudrait les reléguer au rang de citoyens de seconde zone mais où ils parviennent, par leur force et leur volonté, à imposer leur dignité. Comme Wilson le décrivait dans « *The Ground on which I stand* », son théâtre s'enracine dans « the ground of the affirmation of the value of one being, an affirmation of his worth in the face of society's urgent and sometimes profound denial » (Wilson 2001). La création poétique est donc intimement liée à l'expression d'une identité individuelle et collective et les mots, dans leur littéralité, expriment aussi une poétique/politique référentielle ancrée tant dans la mémoire des racines africaines que dans celle de l'histoire africaine américaine. Deux exemples particuliers sur lesquels nous avons buté au début de notre entreprise de traduction illustrent cette « politique traductive de la littéralité » qui s'est imposée à nous.

CITIZEN: They say you wash people's souls.

CITOYEN : On dit que vous lavez les âmes.

AUNT ESTER: God the only one can wash people's souls. (20)

TANTE ESTER : Il n'y a que Dieu qui peut laver les âmes. (25)

CITIZEN: I got to get my soul washed really bad. You ever had your soul washed?

CITOYEN : Mon âme a sacrément besoin d'être lavée. Vous avez déjà fait laver votre âme ?

BLACK MARY: God's the only one can wash your soul. (40)

BLACK MARY : Il y a que Dieu qui peut laver votre âme. (52)

AUNT ESTER: You got to tell him, Mr. Citizen. The truth has to stand in the light. You got to get your soul washed. (69)

TANTE ESTER : Vous devez lui dire, monsieur Citoyen. La vérité doit se retrouver dans la lumière. Votre âme doit être lavée. (89)

Notre premier réflexe fut de rendre l'expression « *to wash one's soul* » de façon conceptuelle par « purifier son âme », sans tenir compte de la puissance évocatrice de l'expression choisie par Wilson. En effet, *to wash away one's sins*, *to cleanse one's sin(s)*, *to purify people's souls* sont des expressions idiomatiques qui renvoient à un processus abstrait. Or, le choix de Wilson de recourir à une tournure ancrée dans la matérialité qui renvoie, par correspondance et écho, à la lessive de Black Mary, peut également avoir une intention référentielle. Dans la culture akan (Ghana), le *soul washer's disk* ou « *badge* » est un pectoral en or massif porté par le protecteur du roi, le « laveur du *kra* royal » (« essence » ou

« âme »)⁵. La littéralité devait donc être conservée dans la traduction afin de manifester ce décalage tant lexical que culturel.

Cette littéralité comme signe d'un engagement politique avec un passé tant proche que lointain se retrouve également dans le passage suivant :

<p>CITIZEN: My mama named me Citizen after freedom came. She wouldn't like it if I changed my name. (26)</p>	<p>CITOYEN : Ma mère m'a appelé Citoyen quand la liberté est arrivée. Elle aimerait pas que je change de nom. (34)</p>
--	--

Notre première traduction « Ma mère m'a appelé Citoyen à l'Émancipation » faisait référence à la Proclamation d'émancipation des esclaves de 1863. Or, l'âge de Citoyen Barlow ne correspond pas à cette date. Les mots « *after freedom came* » renvoient à un repère politique directement lié au prénom donné au personnage : le *Civil Rights Act* de 1875 qui octroie l'égalité civile aux anciens esclaves du Sud et un statut de citoyen au sein de la nouvelle Union nationale. Cette référence est précisée en note en bas de page dans notre traduction. Le retour à la littéralité couplée au paratexte préserve ainsi l'apport référentiel et la précision du champ politique dans lequel elle s'inscrit.

Si la thématique explicitement politique de la pièce, à savoir la dénonciation de l'exploitation capitaliste comme la continuité de l'esclavage, ne pose guère de problème aux traducteurs, la langue dans laquelle s'exprime l'identité poétique africaine américaine, le vernaculaire noir américain (VNA) représente, elle, un obstacle majeur à la traduction. Le VNA est parlé par tous les personnages africains américains de la pièce, quels que soient leur niveau d'éducation ou leur position sociale, ce qui façonne une unité linguistique qui renforce sa portée politique. C'est par cet idiome que se fait entendre « the need to alter our relationship to the society and to alter the shared expectations of ourselves as a racial group » (Wilson 2001). Il nous fallait, dans l'entreprise de traduction, tenter ce que réussit Wilson dans *Gem of the Ocean* : faire entendre la complexité, la beauté et la dignité d'une langue trop souvent reléguée au rang de sociolecte d'illettrés. Nous nous sommes efforcées de trouver un ton et une musicalité proches de la langue wilsonienne. Nous avons essayé de récréer des rythmes qui fassent échos à ceux qui font la spécificité du style wilsonien. La stratégie de transfert créatif est donc ici essentiellement stylistique (voir extrait ci-dessous). Mais au-delà de l'obstacle (surmontable) que représente la densité polysémique des références culturelles et religieuses, la véritable pierre d'achoppement sur laquelle butte notre entreprise est la quasi impossibilité de recréer une langue qui puisse charrier l'équivalent politique du vernaculaire noir américain.

5. *Soul washer's disk* est la traduction littérale de *akrafokonmu* porté par l'*akrafo*, gardien de la figure royale. (Voir Guy Pescheux 2003 et 2004).

Le vernaculaire noir américain est un outil de résistance à l'hégémonie de la langue du maître. Son apparition et son développement témoignent de la volonté de façonner un moyen d'expression en-dehors des codes et normes imposés : l'emploi littéraire du VNA vise à « l'instauration d'un sédiment culturel original, d'un réseau qui, par ses occurrences, se constituerait en héritage tangible. Les écarts qui lui sont inhérents favoriseraient en même temps un ébranlement de l'hégémonie normative » (Vidal 1994 : 178). En effet, dans les plantations du sud des États-Unis durant la période esclavagiste, les moyens d'expression développés par les esclaves représentaient une forme de contrepouvoir discursif, un espace hautement politique où les rapports de domination sont symboliquement sapés par la création d'une dimension de non-appréhension, donc d'absence de contrôle par la classe dominante. Comment dès lors transférer dans une autre langue cette forme linguistique éminemment politique sans la vider de sa portée et de sa puissance de résistance ? Le VNA, si fortement ancré culturellement et politiquement dans les communautés qui l'ont engendré, pourrait être un des facteurs qui ont effrayé plus d'un traducteur.

Comme le fait remarquer Meschonnic, la mise en relation des langues et cultures mène à « la reconnaissance que l'identité n'est plus l'universalisation, et n'advient que par l'altérité, par une pluralisation dans la logique des rapports inter-culturels » (Meschonnic 1999 : 13). Une fois déracinée, la langue wilsonienne parvient-elle encore à rester porteuse de ses échos identitaires particuliers si elle devient « altérité » au sein d'un nouvel espace de « rapports interculturels » ? Au risque de perdre la nature politiquement subversive du VNA dans un nouveau rapport de force linguistique qui s'apparente à une reconfiguration aseptisée, voire forcée ? Comment transférer la puissance tant évocatrice que créatrice du VNA qui, « loin d'être une simple négligence langagière due à une quelconque déficience d'apprentissage, représente bel et bien dans sa forme stylistique l'âme du groupe dont il est le moyen d'expression » (Vidal 1994 : 175) ? Il nous fallait façonner une langue qui fonctionne en français comme vecteur culturel et poétique, une langue littéraire tout autant qu'un acte politique. Nous savions que nous allions nécessairement perdre l'expressivité spécifique du VNA, mais nous ne voulions pas non plus tomber dans une « exotisation » aux accents caricaturaux, voire racistes en voulant mettre une altérité factice en évidence. Nous avons écarté deux solutions possibles, mais pas vraiment satisfaisantes. Le recours à des « parlures argotiques », pour reprendre l'expression de Denise François-Geiger, pouvait s'envisager puisque, depuis le temps des coquillards, l'argot est utilisé comme (dé)marqueur social ; mais nous serions alors tombées dans une forme de naturalisation franco-française qui aurait trahi la spécificité étatsunienne du texte. Une autre possibilité aurait été de recourir à l'un ou l'autre créole à base francophone, le plus convaincant étant sans doute le cajun, puisqu'il renvoie au même espace physique, même si nous sommes dans un tout autre État ; mais nous risquions alors de perdre des spectateurs/lecteurs par des

tournures incompréhensibles pour beaucoup de francophones et, même si dans ce cas l'écart géoculturel aurait été moins marqué, il y aurait quand même eu déplacement des référents. Nous apprécions la vision « créolisante » de Bernard Vidal qui affirmait que « l'Afrique francophone [...] constitue le nouveau bassin de créolisation » où puiser l'idiome adéquat pour traduire le VNA. Par ce « décentrement⁶ » stratégique, la traduction, selon Vidal, « consistera avant tout, en fonction du cadre que nous venons de délimiter, à sélectionner les marqueurs de la négritude les plus suggestifs pour parvenir à la potentialisation maximale d'un mouvement et d'une évocation analogues à ceux de nos textes de départ » (Vidal 1994 : 191). C'est là une proposition séduisante ; néanmoins, nous n'avons pas voulu calquer une langue créole comme substitut ethnolectal et avons opté pour un registre familier mais jamais argotique ni teinté de patois, jouant sur les niveaux non standard de langue tout en conservant rythme et musicalité.

AUNT ESTER: Black Mary, go get the map. I got something I want to show Mr. Citizen.

(Black Mary exits up the stairs.)

Some people don't like adventure, Mr. Citizen. They stay home. Like me. I done seen all the adventure I want to see. I been across the water. I seen both sides of it. I know about the water. The water has its secrets the way the land has its secrets. Some know about the land. Some know about the water. But there is some that know about the land and the water. They got both sides of it. Then you got the fire. That's a special one. It's got lots of secrets. Fire will heal and kill. It's tricky like that. I can talk about the land and I can talk about the fire. But I don't talk about the water. There was a time, Mr. Citizen, when God moved on the water. And sometime he moved on the land. Is he moving now? We don't know. We can't all the time see it. (54)

TANTE ESTER : Black Mary, va chercher la carte. Il y a quelque chose que je veux montrer à monsieur Citoyen.

(Black Mary sort par l'escalier.)

Il y a des gens qui n'aiment pas l'aventure, monsieur Citoyen. Ils restent chez eux. Comme moi. Des aventures j'en ai eu tout mon soûl. J'ai traversé la grande eau. Vu les deux rivages. Je la connais, la grande eau. L'eau a ses secrets comme la terre a ses secrets. Il y a des gens qui connaissent la terre. D'autres connaissent l'eau. Mais il y en a qui connaissent la terre et l'eau. Ils ont les deux faces. Et puis il y a le feu. Ça, c'est quelque chose le feu. Il a bien des secrets. Le feu guérit et tue. C'est un farceur, il n'est jamais ce qu'on croit. Je peux parler de la terre et je peux parler du feu. Mais l'eau, je n'en parle pas. Il fut un temps, monsieur Citoyen, où Dieu se mouvait au-dessus des eaux. Et parfois, au-dessus de la terre. Et aujourd'hui? On ne sait pas. On peut pas toujours le voir. (66-67)

Même si nous n'avons pas eu recours au créole de base francophone, certaines tournures évoquent bel et bien les Antilles : « la grande eau », le « farceur », équivalent français du Trickster ou Anansi.

6. Terme que Bernard Vidal emprunte à Henri Meschonnic, qui le définit dans ses propositions 11 et 12 pour une traduction (Meschonnic 1972 : 50).

AUNT ESTER: Don't you feel it, Mr. Citizen? Don't you feel that boat rocking? Just a rocking and a rocking. The wind blowing.

[...]

Just a **rocking** and a **rocking**. The wind **blowing** and the birds **following** behind the boat. They follow whenever it go. **What is they following for**, Mr. Citizen? The wind **snapping** them sails and the birds **following**. The birds **following** and **singing** and the fish **swimming** and the wind **blowing** —

(Citizen gets up and makes a sudden move to balance himself.)

CITIZEN: It's moving! The boat's moving! I feel it moving! The land...it's moving away. (64-65)

TANTE ESTER : Vous sentez monsieur Citoyen? Vous sentez ce bateau qui tangué? Qui tangué et qui tangué. Le vent qui souffle

[...]

Il tangué et il tangué. **Souffle** le vent et **suivent** les oiseaux dans le sillage du bateau. Toujours ils le suivent. **Pourquoi ils le suivent**, monsieur Citoyen? Claquent les voiles dans le vent et suivent les oiseaux. **Suivent** et chantent les oiseaux et nagent les poissons et souffle le vent —

(Citoyen se lève et perd presque l'équilibre.)

CITOYEN : Il bouge! Le bateau bouge! Je sens qu'il bouge! La terre... elle s'éloigne. (82-83)

Nous avons tenté d'exploiter les rythmes et structures du langage parlé pour créer des connivences dramatiques entre le texte et le lecteur/spectateur. Ici les mots doivent littéralement faire tanguer l'auditeur. Ainsi, dans la lignée de la démarche de Françoise Brodsky, traductrice de Zora Neale Hurston, notre traduction s'inscrit dans la conviction qu'il faut

s'inspirer du texte original, se laisser guider par son rythme et faire confiance à sa propre intuition, à son sens de la langue pour se lancer dans un travail de re-création, un texte « à la manière de... » où, par un système de compensation ou de déplacement, on utilisera des allitérations, certes, mais pas nécessairement au même endroit, on rythmera ses phrases mais en tenant compte des contraintes de la langue française afin de restituer, si faire se peut, la discrète mélodie du texte original. (Brodsky 2007 : 169)

Nous nous sommes efforcées de capturer la texture jouissive de cet idiome destiné à affirmer et conforter une identité ethnoculturelle. Plutôt que de nous tourner vers une forme dialectale ou créole qui aurait créé un décalage culturel, c'est donc par le jeu des sonorités et des niveaux de langue qui ne se complaisent jamais dans un argot ou un patois incongru que nous avons tenté rendre, dans la traduction, la force de la revendication politique attachée à la langue de départ, au risque de passer par une normalisation un tant soit peu lissante. Par cette pratique du rapport poétique à l'autre, nous espérons avoir donné une langue à

l'imaginaire wilsonien qui puisse faire entrevoir la capacité révolutionnaire qu'il continue de diffuser aujourd'hui.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Brodsky, Françoise (1996), « La traduction du vernaculaire noir : l'exemple de Zora Neale Hurston », *TTR* 9 : 2, 165-177. <https://doi.org/10.7202/037263ar>.
- Diome, Fatou (2003), *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris : Anne Carrière.
- François-Geiger, Denise et Jean-Pierre Goudaillier (dir.) (1991), *Parlures argotiques*, Paris : Larousse.
- Jaynes, Gerald (2012), « The Economy and the Black Citizen, 1900 to World War II », dans *The Oxford Handbook of African American Citizenship, 1865-Present*, dir. Lawrence D. Bobo, Lisa Crooms-Robinson, Linda Darling-Hammond, Michael C. Dawson, Henry Louis Gates Jr., Gerald Jaynes et Claude Steele, OUP, 299-322.
- Jensen Casado, Elvira (2007), "Transgressing and Transcending the American Identity with August Wilson's 'Bones people', Ghosts and Aunt Ester", *Odisea: Revista de estudios ingleses*, n° 8, 101-108.
- Lyons, Bonnie et Plimpton George (1999), « August Wilson, The Art of Theater n° 14 », interview, dans *The Paris Review* 153. <https://www.theparisreview.org/interviews/-839/august-wilson-the-art-of-theater-no-14-august-wilson> (dernière consultation le 25 janvier 2020).
- Maldonado, Mena et Stephanie Marie (2018), *Analysis and Translation of the Literary Dialect found in the African-American Play The Piano Lesson*, Disertación previa a la obtención del título de licenciatura en lingüística aplicada con mención en traducción. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura, Escuela de Lingüística. <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/-22000/15615/> (dernière consultation le 25 janvier 2020).
- Meschonnic, Henri (1972), « Propositions pour une poétique de la traduction », dans *Langages* n°28, 49-54. https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1972_num_7_28_2097.
- , (1999), *Poétique du traduire*, Paris : Verdier.
- Pescheux, Guy (2003), *Le Royaume Asante (Ghana). Parenté, pouvoir, histoire : xvii^e-xx^e siècles*. Paris : Karthala.
- , (2004). « Centres, limite, frontière, dans le royaume Asante précolonial », *Journal des africanistes*, 74-1/2, 180-201.
- Powers, Kim (1984), « An Interview with August Wilson », *Theatre* 16 (1), 50-55.
- Shannon, Sandra (1996), "August Wilson's Autobiography", dans *Memory and Cultural Politics*, dir. A. Singh, J.T. Skerret et RO.E. Hogan, Boston : Northeastern University Press, 179-180.
- Vidal, Bernard (1994), « Le vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », dans *TTR Traduction, terminologie, rédaction. Traduire les sociolectes* 7 (2), 165-207. <https://id.erudit.org/iderudit/037185ar>, 178.

- Wilson, August (2006), *Gem of the Ocean*, New York: Theatre Communications Group.
- , (2020), *Gem of the Ocean*, trad. Valérie Bada et Christine Pagnouille, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- , (2001), « The Ground on which I stand », a speech delivered by August Wilson on June 26, 1996, at the 11th biennial Theatre Communications Group national conference at New Jersey's Princeton University. This text represents the complete and definitive version of Wilson's address, as published by TCG in September 2001. <https://www.american-theatre.org/2016/06/20/the-ground-on-which-i-stand/>.