

Sous pression : la performativité dans *Le Parfum du jour est fraise* de Pascale Petit

Annetta Riley

Numéro 120, hiver 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1089967ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1089967ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (imprimé)

2562-8704 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Riley, A. (2022). Sous pression : la performativité dans *Le Parfum du jour est fraise* de Pascale Petit. *Dalhousie French Studies*, (120), 55–78.
<https://doi.org/10.7202/1089967ar>

Résumé de l'article

Cet article explore la manière dont *Le Parfum du jour est fraise* de Pascale Petit illustre le concept de la performativité dans un contexte littéraire et la façon dont cette tendance performative se prête à une relecture proprement translationnelle de l'oeuvre. L'analyse se penchera en premier sur une discussion des contours conceptuels généraux de la performativité. Ensuite, on présente une étude de la manière dont « la voix » du poème – le destinataire qui commande et manipule et contrôle tout – efface la distinction entre le destinataire et le lecteur, et comment elle arrive à contrôler et à façonner ce dernier en tant que sujet d'une expérience quasi-scientifique. Ensuite, la discussion portera sur la performativité dans la traductologie et dans l'expérience de la traduction de ce texte en anglais.

Sous pression : La performativité dans *Le Parfum du jour est fraise* de Pascale Petit

Annetta Riley



lus de vingt livres et tous les genres, poèmes, nouvelles, contes, romans... théâtre... objets littéraires... Partout à la fois et chaque fois ailleurs, toujours autre, Pascale Petit renouvelle ici par cette équation, sa propre énigme.» Ainsi *France Culture*, sur son site Web, encadre l'étendue de l'œuvre de la poète française Pascale Petit, soulignant le caractère exquis et divers de son œuvre poétique. Ses poèmes commencent, se développent, se retournent sur eux-mêmes et se terminent toujours avec le lecteur comme point de mire. Tout au long des rebondissements de son poème *Le Parfum du jour est fraise*, par exemple, Petit s'adresse au lecteur en adoptant la forme d'une voix mystérieuse qui s'insinue peu à peu dans son esprit. La voix vise à l'endoctriner, à le soumettre, à le convertir à sa volonté. La capacité de Petit à attirer le lecteur dans ce texte au moyen de la voix – à l'emmêler dans un réseau performatif de contrôle psychologique – dévoile son ingéniosité poétique et rend sa poésie digne d'étude.

Nombreux sont les poètes contemporains talentueux qui créent des poèmes pour prêcher aux convertis – des œuvres qui parlent aux lecteurs chevronnés de poésie qui connaissent déjà sa valeur (aussi peu nombreux qu'ils soient). Rare en revanche, le poète qui puisse effectuer des conversions en faveur de la lecture de la poésie contemporaine parmi ceux qui n'ont jamais creusé ce sol auparavant, qui sont des non-initiés. Savoir ouvrir le monde de la poésie française contemporaine à ces derniers prouve un talent exceptionnel. Pascale Petit a ce talent : sa poésie offre à tous l'occasion de devenir *lecteurs* de poésie et, ce faisant, d'entrer en rapport avec la poète. Son langage, soigneusement élaboré, nous attire inéluctablement dans des mondes vertigineux où la frontière entre la réalité et la fiction se brouille. Les réponses appréciatives des lecteurs ainsi attirés ne s'arrêtent pas avec celles de *France Culture* citées ci-dessus¹, ce qui démontre la prise qu'a la poète sur tous ceux qui lisent son travail. Cet article explore

1 Le blogueur La Fargussienne appelle *Sharawadji, manuel du jardinier platonique* « un livre précieux » et une « bonne dégustation ». Anne Coldefy-Faucard dit de *Sharawadji* que Petit travaille dans de « multiples circonvolutions et circonlocutions, égarant le lecteur dans un labyrinthe de mots » (Commentaire paratextuel, Pascale Petit, *Sharawadji, manuel du jardinier platonique*, Éditions l'Inventaire, 2010). Ombres Blanches, librairie de Toulouse, cite François Bon, du Seuil, qui saisit l'essence, la beauté et l'intimité de Manière d'entrer dans un cercle et d'en sortir ainsi : « En quelques mots : Un texte qui échappe à toute rationalité pour mettre en place une narration fondée sur le glissement de sens des mots, sur l'association d'idées, sur l'énonciation poétique de paradoxes. Toutes sortes de champs lexicaux se mêlent, ceux de la technique, de l'administration, de la chair, des fleurs, comme un jaillissement spontané, déroutant et drôle. Ces jeux avec les mots retranscrivent les dédales dans lesquels les personnages se perdent, alors qu'ils tentent de rencontrer l'autre... ». Les revues témoignent de la réception positive des œuvres de Petit, ce qui en dit long sur la qualité de sa poésie. Véronique Pittolo, par exemple, dans sa critique parue dans *Poezibao* sur *Le Parfum du jour est fraise*, compare le texte à un met somptueux, l'appelant « savoureux », « acidulé » et « sucré à la bonne température ». Selon Pittolo, « Ce livre [...] nous fait comprendre, décidément, que la poésie peut déborder le poème en se frayant un passage émancipé, entre mode d'emploi et caisse à outils. Les outils sont la syntaxe et les références à la culture populaire, le mode d'emploi est plutôt un mode du souvenir, cette sensation de déjà vu, d'une chose qu'on connaît mais qu'on a partiellement oubliée... ». Pittolo n'est pas seule à adopter cette perspective. D'autres critiques constatent cette tendance dans d'autres œuvres de la Poète, telle *L'Équation du nénuphar*, où Philippe Chauché dans *La Cause Littéraire* voit le travail linguistique élaboré de Petit comme comparable à celui d'un « joaillier » qui façonne ses créations « de poudre d'or ».

précisément cette prise, à travers une analyse de la manière dont *Le Parfum du jour est fraise* illustre la performativité en contexte littéraire, et la façon dont cette tendance performative se prête à une relecture proprement translationnelle du livre. Cet article se penchera en premier sur une discussion des contours conceptuels généraux de la performativité, une analyse de la manière dont la voix efface la distinction entre le destinataire et le lecteur, et comment elle arrive à contrôler et à façonner ce dernier en tant que sujet d'une expérience quasi-scientifique. Ensuite, la discussion portera sur la performativité dans la traductologie et dans l'expérience de la traduction de ce texte en anglais.

Dans un premier temps, une discussion des paramètres des notions de performativité et de performance s'impose pour clarifier leur usage dans le contexte de cette analyse. Le débat académique sur tout aspect de la performativité (sa définition précise, son rapport à la performance ou à la théâtralité, et son application à la littérature) continue depuis le moment où John Austin articula son idée originale.² Alors qu'au début Austin excluait la poésie (ainsi que tous les arts littéraires et théâtraux) de sa définition du terme, le caractère performatif de la poésie est aujourd'hui incontournable. Car la performativité décrit précisément tous les textes littéraires ; ils impactent les lecteurs en créant des mondes « remplis de personnages, de lieux et d'idées » et ils « ne prétendent pas être vrais ou faux » (Berman 287-288).³ Par ailleurs, la poésie elle-même constitue un événement – un acte, voire une performance culturelle – qui remodèle la réalité à travers sa propre reproductibilité :

The implications for poetry are clear: it may mimic social discourse, but, like any other speech act, it is also itself a cultural event which participates in cultural reality, reconstituting or reshaping that reality in the very act of reiterating its norms...[...] Like performatives, poems gain meaning and cultural significance from their function within social contexts and within established cultural discourses. Neither performative nor poem is to be separated from its potential for referring to some preceding or extrinsic reality, and each gains significance through an inescapable relationship with previous enactments, which it repeats or revises in some recognizable way. (Slinn 1999, 66 ; je souligne)

Non seulement la poésie peut-elle s'engager dans le mimétisme verbal des normes socio-culturelles, mais elle peut aussi contenir et donner lieu à diverses significations et relations qui inhèrent dans les deux concepts de la performance et de la performativité, y compris la critique sociale :

On the other hand, in their capacity for verbal mimicry, poems may certainly portray performatives as part of their content, and it is particularly this ability to cite social practice without itself being that social practice, or at least being some other form of social practice (a fiction in fact), which indicates the potential for poetry as critique. [...]

2 Pour une explication détaillée du raisonnement derrière sa théorie originale de la performativité, voir Austin (1962). Bien sûr, les paramètres de la performativité subirent de nombreux changements au cours du temps depuis les années 1950. Pour un aperçu sur le développement de la théorie, les commentaires et les disputes entre les théoriciens sur son sens, (dont Searle et Derrida) voir Loxley (2007); Johnson (1977); voir également Warwick Slinn (2003), p. 17: "Fictive speech acts and real cultural practices are inseparable activities"; voir de même Slinn (1999).

3 Je traduis. Pour éclairer davantage son propos, Bermann note: "Literature, that is, uses language to change the everyday world by creating new worlds of its own with characters, voices, settings to which we relate and in which, at times, we even 'believe'. In this, literature has its own inaugural power. It does something in and even to the world. It affects its readers, its audience." (289).

Performatives, that is, covertly do the work of ideology, concealing their capacity to reproduce norms and conveying instead the effect that they are natural rather than culturally produced. In unframed (non-theatrical) circumstances, that is, the social consequences or contextual requirements of the successful performative may dominate, reinforcing through that domination the authority, with its related ideological message, carried by the particular act. Hence the potential for literary art (theater, poem, novel) to combine social enactment with cultural critique. (Slinn 1999, 67-68)

Jeff Barda illustre davantage la relation fluide entre les mots « *performance* » et « *performative* » quant à l'impact du texte poétique sur le lecteur. Dans une discussion sur la place du lyrisme dans la poésie contemporaine, Barda constate que le lyrique s'exprime aujourd'hui à travers *l'acte* de lecture, et que « considérer la poésie comme un acte, plutôt qu'une représentation, nous invite à soulever la question de la lecture-performance » (171 ; je traduis). À cet égard, Barda décrit précisément, comme s'il avait lu le poème, des éléments de ce que nous appelons la qualité performative inhérente dans *Le Parfum* :

Contemporary poetry, indeed, arouses continual conflicts that force the reader to adopt various strategies to establish patterns and logical relations in the process of significance. Linguistic accidents, repurposing of poetic clichés, contrastive narrative sequences, false starts as well as the violation of metric, syntactical and narrative patterns of expression not only reshape the attitude of the reader but also trigger a reflexive awareness on the mechanisms and goals of a given text, inviting us to reconsider the way language relates to thought and emotion. (172)

Dans son commentaire sur la force de cette déstabilisation linguistique, Barda touche carrément au pouvoir de la voix du *Parfum* de manipuler le lecteur au cours de « l'expérience scientifique » à laquelle il se trouve soumis :

... the reader is in the presence of 'alien associations' and an 'overflow of possibilities' (virtualities of meanings), as well as heightened reflexive awareness: 'to perceive oneself during the process of participation is an essential quality of the aesthetic experience; the observer finds himself in a strange, half-way position: he is involved and he watches himself being involved'. (175-176)

Dans le contexte de cette analyse théorique du poème *Le Parfum du jour est fraise* et de la discussion de la traduction, donc, nous ne faisons aucune distinction entre les mots performance et performativité, de peur d'être victime des mêmes distinctions erronées qu'Austin lui-même fit dans son propre travail. C'est ce que Barbara Johnson fait valoir en soulignant le caractère théâtral de toute la littérature et de toute la communication plus généralement :

That the logic of language renders some kind of discontinuity between speaker and speech absolutely inescapable is in fact demonstrated precisely by Austin's very attempt to eliminate it. For the very word he uses to name "mere doing," the very name he gives to that from which he excludes theatricality, is none other than the word which most commonly names theatricality: the word "perform." As if this were not ironic enough, the exact same split can be found in Austin's other favorite word: the word "act." How is it that a word which expresses most simply the mere doing of an act necessarily leads us to the question of...*acting*? How is it possible to discuss the question of authenticity

when that question already subverts the very terms we use to discuss it? [...] If Austin's unstated question was "What are we really doing when we speak?", it becomes clear that, whatever else we may be doing, we are at any rate being *done in* by our own words. And it is precisely the unknowable extent to which our statement differs from itself that performs us. (157-158)

Surtout, au niveau de la traduction, la traductrice Michaela Wolf constate que « le concept de la performance – et ses variantes dans d'autres langues – s'est souvent adopté dans le domaine de la traductologie... » ; et cela sans avoir subi de « théorisation différenciée » (31). Comme elle le suggère, « À ce stade, la performance, comme le terme s'utilise en anthropologie, semble particulièrement bien adaptée à l'analyse de la traductologie » (32). Citant le modèle de Victor Turner du drame social, Wolf définit le verbe anglais *to perform* et établit ainsi le caractère performatif de la traduction. Son usage interchangeable des mots *performativité* et *performance* mérite une attention particulière :

Turner plays with the wide range of meanings of the English verb *to perform*, which include "to finish", "to do", "to make", "to build", etc. This approach can be taken as a direct link with the cultural technique of translation: social and cultural contexts, in which translation activities are entrenched, make translation appear to be a process in which performativity is intrinsically inscribed. The agents partaking – symbolically or really – in the entire translation process "make," "build," or "create" the translation and finally "finish it off". The translation process is therefore conceived of as a performative process, a process that on the basis of social action constitutes meaning, transcends borders and creates representation by deliberately exploring differences encountered during the process. All these characteristics, which Translation Studies scholars unravel when scrutinizing performance, have of course already been uncovered by applying postcolonial theories to translation-related questions. Relevant works in Translation Studies include those which explicitly discuss performance in connection to Homi Bhabha's theory of hybridity. (32)

Suivant cette ligne de pensée en cours sur une définition plus vaste de la performativité, cet article prendra une perspective inclusive dans sa discussion théorique des concepts de la performance et de la performativité. Qui plus est, comme nous le démontrons ci-dessous, *Le Parfum du jour est fraise* touche à – et glisse habilement entre – tous les éléments théoriques de la performativité. En tant que texte poétique, il constitue une performance culturelle et en même temps manifeste sa performativité en fonction de son contenu, de son style linguistique, de ses effets palpables sur le lecteur, de sa présentation précédente devant un public, et de sa traduction. La question préliminaire des définitions ainsi traitée, nous tournons notre attention vers le sujet à l'étude.

Pour mieux saisir la richesse du talent de la poète, les lecteurs nouvellement initiés et les curieux n'ont qu'à jeter un coup d'œil sur le web, car le vaste public contribue également à éclairer son œuvre. Les critiques, commentateurs, écrivains et lecteurs y font connaître leur appréciation profonde de Petit. Sur *Babelio*, par exemple, Petit se fait louer pour ses « jeux de mots et d'images et d'exercices de style », (*Virgule Magazine*) et pour être « plein[e] de spontanéité, d'humour, de jeux de mots qui se conjuguent parfaitement avec toutes les petites bêtes à plume » (MIOP). Au sujet du *Parfum du jour est fraise* (le sujet principal de cette analyse), Philippe Annocque rend hommage au style extraordinaire de Petit et souligne le pouvoir performatif du texte en l'imitant dans sa recension favorable en ligne :

Vous l'ouvrirez et on vous dira quoi faire. Vous aurez à construire un village et on vous préviendra que vous aurez « un certain nombre de choses à respecter et de consignes à suivre ». On vous le redira même en anglais, en globish, plutôt, au cas où vous auriez du mal à comprendre. Car vous pourriez être tenté de prendre ces instructions à la légère. On ne vous le recommande pas. [...] Donc ouvrez le livre. Lisez ce qu'on vous dit... Ne vous attendez pas à manger de la glace à la fraise. Vous serez bien suffisamment glacé par votre lecture, vous pouvez nous faire confiance. Vous devez nous faire confiance. (par. 3)

L'essence performative du *Parfum du jour* fait écho à d'autres projets similaires, et dans ce sens cette œuvre se situe parmi les études actuelles des collègues de Petit sur la poésie-performance.⁴ Dans ce domaine-ci, il ne s'agit pas tant d'une conception théorique de l'impact du texte écrit sur le lecteur (comme discutée ci-dessus) que d'une présentation par le poète (en forme de lecture à haute voix, de performance audio-visuelle ou autrement) d'une œuvre donnée devant un public. Jérôme Game, avec son vif intérêt pour l'hybridité, résume de manière condensée cette tendance actuelle vers la performance dans la poésie contemporaine :

The “poésie debout” of Bernard Heidsieck; the performative “declarations” of Julien Blaine; Denis Roche opting for photography after poetry became impossible; Christophe Fiat slipping from reading-performance to staged theatre; Anne-James Chaton working with the bassist from an indie rock band and an electronic musician; Jean-Michel Espitalier settling down at the drums; Nathalie Quintaine singing / reading with the sculptor Stéphane Bérard on guitar; and Olivier Cadiot working as lyricist for a number of bands but also for the theatre and contemporary music...Through these writers and others, real differences emerge between sound poetry, video-poetry, poetry-performance, and digital poetry. This is not just about illustrating a text or essentially enshrining it in another artistic work in order to create a dialogue, but rather to affect their writing, to mobilise its force through a direct or indirect skewing which enables syntactic connections (in a format, in spacetime) with one or more other practices, and the perceptual universes that these carry with them. (12)

Pascale Petit fait partie de cette vague *poésie-performance* ; car *Le Parfum du jour* est fraise fut mis en scène en 2019 dans une lecture-performance à la Société des arts technologiques au Québec (Lapointe). Avec ce courant performatif, grosso modo, à l'esprit, nous offrons l'analyse textuelle et traductionnelle qui suit dans l'espoir d'ajouter quelque chose de nouveau à la discussion de la performativité au sens large dans la poésie contemporaine, et de susciter davantage d'intérêt pour l'étude de cet ouvrage.

1. Le Performatif dans Le Parfum : J'agis, donc je suis, ou “Fresh types of nonsense”

Cette voix. Elle vous appelle. Elle vous commande. Elle vous observe et elle vous juge. Elle contrôle tout. Dès les premiers mots, *Le Parfum du jour est fraise* présente un narrataire complètement soumis à la volonté d'une *voix* – qui ne s'élève jamais au niveau d'un personnage identifiable ou identifié, mais qui occupe le champ du poème et qui s'insinue peu à peu dans l'esprit du lecteur tout au long du texte. La voix informe le narrataire qu'il est (sans avoir été consulté là-dessus) le sujet d'une expérience où il sera obligé d'accomplir la tâche suivante, selon les procédures décrites :

4 Le style de Petit est aussi riche et varié que le nombre d'ouvrages qu'elle a publiés. Pour une discussion détaillée de son œuvre dans son ensemble, voir Riley (2020).

Vous allez avoir à construire un village. Pour construire le village, vous allez avoir un certain nombre de choses à respecter et de consignes à suivre. You are going to build a village. To build the village, you will have to respect and comply with a certain number of things and procedures. La moitié droite est la moitié droite du village. La moitié gauche est la moitié gauche du village. L'entrée est face à vous, la sortie est à l'opposé. The right half is the right half of the village. The left half is the left half of the village. The entrance is in front of you, the exit is on the opposite side. (7)

Mettant de côté pour le moment l'usage saisissant de l'anglais avec le français dans l'ouverture du texte, les attentes de la voix se font immédiatement claires : il ne s'agit pas de répondre aux suggestions timidement offertes ; ni de peser le pour et le contre d'une décision volontaire de participer à une tâche proposée. Au contraire ; le destinataire doit – carrément – faire ce qu'on lui dit de faire. Sa volonté, son opinion et ses objections n'ont plus d'importance ; elles n'ont jamais existé. Sa capacité de choisir, son point de vue sur la tâche – pour ne pas dire ses questions ou ses refus – ne font pas partie du calcul de la demande faite ; car la prémisses sous-jacente est qu'il réponde en suivant les instructions, parce qu'il doit le faire, tout simplement. À partir des premiers mots, le narrataire (ainsi que bientôt le lecteur réel) vit, effectivement, dans un cadre clos – dans lequel il n'a nulle autre fonction que de réaliser cet acte de *construire son village*.

Pour comprendre l'impact du poème, il est nécessaire de porter un bref coup d'œil aux personnages en jeu dans ce texte et à leurs rôles narratologiques respectifs. D'abord, il y a la voix, qui ne se qualifie pas comme un vrai narrateur puisqu'il n'y a pas de récit et qu'elle n'offre que des ordres, des conseils et des jugements (Schmid, par. 8). En même temps il y a le « vous » (le destinataire/narrataire), celui à qui la voix (le destinataire) s'adresse immédiatement. Enfin il y a le lecteur réel qui est obligé de se réorienter dès le premier vers, où la voix émet sa commande principale déroutante, « Vous allez avoir à construire un village ». Au fur et à mesure, l'impact quasi-performatif de ce texte brouille les lignes entre le lecteur réel et le narrataire, de sorte que la distinction s'efface pour la plupart du texte.⁵ Peu à peu le lecteur croira que la voix lui parle – il se croira soumis à l'expérience et au pouvoir de la voix autant que l'est le narrataire. La façon dont la voix arrive à saisir le contrôle du texte de manière à effacer effectivement la séparation des rôles narratologiques, est très délicate. D'abord, comme pour élucider davantage la tâche, la voix ne fait que reformuler et répéter les instructions initiales, suggérant en même temps la nature collective de l'expérience :

Vous avez une consigne de départ qui est simple : vous devez construire ce village avec le matériel mis à votre disposition en suivant un protocole qui est le même pour tous. You have a starting instruction which is simple. La moitié droite est la moitié droite du village. La moitié gauche est la moitié gauche du village. L'entrée est face à vous, la sortie est à l'opposé. The right half is the right half of the village. The left half is the left half of the village. The entrance is in front of you, the exit is on the opposite side. (*Le Parfum* 8)

Ensuite, et tout le long du texte, la voix répète cette « consigne » cinq fois de plus, mot à mot. En outre, elle la développe de multiples façons psychologiquement

5 L'exemple qu'offre Gérard Genette à propos de la séparation entre le narrataire et le lecteur illustre ce procédé : « [...] le narrataire extradiégétique [...] se confond absolument avec ce lecteur virtuel – relai, lui, avec le lecteur réel, qui peut ou non s'identifier à lui, c'est à dire prendre pour soi ce que le narrateur dit à son narrataire extradiégétique [...] Mais quand le narrateur du *Père Goriot* écrit : "Vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : peut-être ceci va-t-il m'intéresser", je suis en droit d'objecter (mentalement) que mes mains ne sont pas si blanches, ou que mon fauteuil n'est pas si moelleux, ce qui signifie que je prends légitimement pour moi cette adresse. » (Genette 91).

manipulatrices afin de « produire » le résultat visé ; à savoir, l'acceptation, la participation et l'action inconditionnelles du destinataire/lecteur dans le but de construire son « village » selon les processus prescrits. Entre la répétition et la manipulation, la voix s'insinue peu à peu dans l'esprit du lecteur. Or, pour consolider son pouvoir chez le lecteur, l'établissement de son autorité représente bien sûr un élément essentiel. La voix ne perd pas de temps à en jeter les bases. Elle accentue la systématisation et la standardisation de l'expérience, tout en avertissant le destinataire de ne pas rater ce projet qui a été soigneusement et scientifiquement conçu :

Soyez sûr que tout a été rigoureusement étudié pour une standardisation optimale du mode opératoire selon les règles les plus strictes de confidentialité... Un système de codification formelle éprouvé a été élaboré par nos soins afin d'éviter toute erreur d'évaluation afin que tout soit perçu de la même façon, dans le même sens, avec la même intensité, par n'importe quel observateur, en n'importe quel moment. Un mauvais résumé des consignes impliquerait des réponses mal orientées. (8)

Cette injonction sous la forme d'une déclaration, « Vous allez avoir à construire un village », en même temps qu'elle bouleverse les attentes narratologiques typiques de la fiction, relève aussi de la question connexe de la *performativité* ; car elle cherche une réponse particulière du lecteur sous forme d'action. La question de la performativité prend une importance supplémentaire dans le cas du *Parfum du jour*, où Petit crée un monde clos dans lequel n'existent que la voix, la tâche à accomplir, les impératifs émis, et le narrataire/lecteur qui est soumis à l'influence puissante de la voix. Ces derniers sont tous les deux constamment incités à coopérer, à s'adapter et à satisfaire les exigences quasiment impossibles exprimées au cours du poème.

L'impact des énoncés performatifs dans *Le Parfum du jour* ne vient pas tant d'un élément intrinsèque de l'œuvre, que de la conscience du lecteur que la voix qui lui parle n'est pas réelle. Alors que la voix ordonne, domine, manipule et contrôle tout, bien évidemment le simple geste de fermer le livre devrait libérer le lecteur de l'emprise de cette « autorité » et le ramener dans la « réalité ». Cette observation ne tient pas compte, pourtant, de l'effet *psychologique* du texte sur le lecteur. En l'occurrence, les ordres de la voix miment si précisément le discours de notre monde quotidien qu'ils font transpirer le lecteur réel, qui se sent obligé de se conformer aux attentes, de faire bonne impression, de faire preuve d'esprit d'équipe, d'être observé/évalué, et enfin de plaire à la voix à tout prix.⁶ Voilà, en somme, le pouvoir performatif de ce texte poétique : le lecteur est inéluctablement entraîné dans le scénario fictif de « l'expérience scientifique » par rapport à son impact psychologique – d'où sa performativité. Quel que soit l'éloignement du lecteur réel, il ressentira inévitablement l'effet de la pression qu'exerce la voix, qui prend tantôt le ton d'un instructeur de yoga, tantôt celui d'un conférencier motivant, et d'autres fois celui d'une publicité ciblée ou des médias sociaux.

Cela dit, les questions suivantes se posent : (1) que fait, précisément, le poème *Le Parfum du jour est fraise* ? (2) le fait-il bien ? Les réponses à ces questions peuvent se retrouver dans le texte même ; tout le poème est un texte performatif par essence. Il se compose entièrement d'une seule voix, qui commence par informer le lecteur et le narrataire de la tâche requise. Tout de suite, elle nous avertit (de manière distinctement bureaucratique et distante) qu'à travers toute l'expérience, l'expression de l'individualité sera découragée :

6 Entre parenthèses, si l'expérience de cette lectrice peut éclairer la question, une augmentation de la pression artérielle du lecteur réel ne serait pas inhabituelle après une lecture de ce texte poétique.

L'âge, l'attitude, l'apparence physique, le cadre de références, le système des motivations personnelles, la similitude ou la différence, le sexe du ou des opérateurs, notamment des opératrices – séparément ou additivement –, leur visibilité ou leur invisibilité, bref, tout un ensemble de variations ou de modulations pourtant sensibles et repérables – dont un individu non exercé ne saurait cependant pas cerner précisément les effets – peuvent interférer à tout moment alors qu'il reste primordial de veiller à ce que le contexte – en aucun cas – ne vienne modifier les réponses ainsi que leur compréhension. (*Le Parfum* 9-10)

La voix, qui n'a ni nom ni histoire, maintient cette distance en prenant le ton d'un contrat de travail. Elle explique que les compétences du narrataire/lecteur seront évaluées, ce qui crée une mesure de tension qui ne se résout pas facilement :

Retenez qu'il s'agit d'un simple mode d'évaluation de vos capacités dans un climat de détente et de confiance en vue d'un diagnostic visant la meilleure utilisation et gestion de ces capacités au sein d'un système qu'il nous revient de rendre le plus efficace possible en même temps qu'il nous oblige à la mise en œuvre de certains moyens et méthodes dans un souci d'opérationnalité maximum. L'intérêt réside dans la mesure de vos performances et dans l'évaluation de vos compétences d'après ces performances dans l'unique but d'établir des objectifs futurs qui peuvent convenir à tous. (12)

Anticipant la question « pourquoi suis-je évalué ? » de la part du lecteur/narrataire, la voix l'écarte : « Nous éviterons de toute façon pour le moment d'aborder trop longtemps le chapitre des raisons qui ont motivé ce processus que nous sommes en train de vous expliquer, dans l'obligation où nous sommes d'abrégé et d'aller à l'essentiel : vous avez un village à construire [...] » (12-13). La voix n'explique jamais, de fait, pourquoi nous, les lecteurs, devons participer au « processus », ni sur la base de quelle autorité on jugera cette participation ; car ces enjeux n'ont aucune importance. Tout questionnement est découragé, voire détourné. Notamment, la voix arrive même à dévier la question du « pourquoi », de sorte qu'elle devient une épée de Damoclès suspendue au-dessus de la tête du narrataire/lecteur ; elle menace l'évaluation de son produit final et de sa valeur individuelle :

Car nous avons besoin de savoir quels processus ont présidé à la création de votre village et de mesurer votre intentionnalité. [...] Car nous voulons établir si vous vous êtes demandé « pourquoi ? » et « pour quoi ? » et si vous êtes capable de dire « parce que » [...]. Il s'agira ainsi pour vous d'évaluer votre nombre d'erreurs, de déterminer les pourcentages des risques calculés, de caractériser vos investissements affectifs, de résumer vos points faibles, de mesurer votre légitimité par rapport à la tâche qui vous avait été assignée. Vous et vous seul êtes en mesure de faire cette description précise point par point. (38-39)

Ce message d'une *tâche assignée* où « [le lecteur peut] développer toutes [ses] potentialités créatives » et où il aura « une entière liberté » (15, 13) de travailler, transforme la construction de son village d'une expérience purement scientifique en *projet* qui rappelle l'atmosphère d'une entreprise moderne. Distinguée aujourd'hui par sa promotion du travail en équipes organisées autour d'un projet ou d'une tâche à accomplir, cette atmosphère représente un changement récent de la structure du travail dans le monde des affaires. L'œuvre des sociologues Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, est révélatrice à ce propos. Loin d'être un effort de réforme qui

répondrait aux critiques du système opprimant du contrôle vertical des employés, ce changement ne sert qu'à augmenter la précarité du travail moderne⁷ sous le prétexte d'offrir de la flexibilité, « une déhiérarchisation des lignes de commandement dans l'entreprise » et une opportunité pour l'expression de la créativité individuelle (Frégné 172). Au lieu d'être employés à vie dans une firme, les travailleurs s'organisent « en ateliers flexibles » avec un « leader comme animateur » (172) de *l'équipe*, et leur emploi continu dépend de l'existence d'un projet. Le travailleur qui réussira dans ce système possède donc certaines caractéristiques, selon Boltanski et Chiapello, qui nomment ce phénomène « cité par projets » :

Dans le monde réticulaire de la « cité par projets », l'étalon à l'aune duquel se mesure la grandeur des êtres et des choses est la capacité à générer de l'activité. S'insérer dans des réseaux, impulser des projets, être adaptable, flexible, polyvalent, autonome mais encore doué d'intuition, de compétences relationnelles, savoir prendre des risques ou inspirer confiance sont désormais les qualités requises de celui ou celle qui n'est plus « cadre » (avec tout le côté *has been* que ce terme recouvre) mais « chef de projets », « manager » ou « coach ». (172).

La ressemblance aux consignes de la voix est frappante : « nous cherchons avant tout à capter des comportements et des réponses de type “collectif” dans un contexte défini, chacun étant en réalité le révélateur de façons de penser et de faire d'un groupe auquel précisément il appartient, auquel il se conforme, dans lequel il agit et réagit efficacement » (*Le Parfum* 16). « Soyez auto-suffisant. Auto-suffisant. Soyez efficace... Soyez adapté » (24, 25). Finalement, la voix exige que le lecteur *s'identifie* au jargon même. Comme pour créer un mantra, la voix répète ce qui suit : « Je ne suis pas un objet mais un projet. [...] Je me sens apte à garder l'attitude la plus adaptée et la plus efficace en toutes circonstances. Car je suis conscient et responsable de mes actes, j'en mesure et vérifie sans cesse les conséquences » (103). Le lecteur qui coopère se voit récompensé par l'encouragement d'une voix qui prend le ton d'un conférencier motivateur : « Notre vie est une aventure. Notre vie est une aventure dont nous sommes l'acteur principal et dont le scénario n'est pas écrit d'avance. Elle s'inscrit dans un continuum qui va de l'idée à son accomplissement qui n'est autre que le nôtre » (110). Le point focal devient donc la *performance* du lecteur dans la tâche à accomplir ; la voix assume – et construit – *ex nihilo* son autorité en rendant le lecteur responsable de son comportement.⁸ La pression s'intensifie : en prétendant être ouverte et attentionnée (« Notez cependant qu'objectivité et neutralité ne signifient pas : insensibilité », 13-14) la voix ne cache pas ce qui est en jeu pour le lecteur ; à savoir, un jugement négatif :

7 Il convient de noter la rapidité avec laquelle le monde des affaires arriva à coopter et à subvertir la théorie de la performativité en adoptant le même langage – non pour se réformer en réponse à la critique, mais, ironiquement, pour augmenter son contrôle des employés et des autres, de sorte qu'aujourd'hui le champ professionnel de l'étude des communications gestionnaires est omniprésent. Pour une discussion du développement de la recherche sur « la performativité critique comme technique gestionnaire », voir Knudsen (2017), où l'auteur offre une description de l'état actuel de la recherche sur la discipline de *Critical Management Studies*, dont l'un des buts est d'améliorer l'efficacité des gestionnaires et des ouvriers – les rendre plus performants et plus productifs.

8 Lorsque, inévitablement, ce « projet » de construire un village – avec toutes ses procédures impossibles à suivre – ne « réussit » pas, c'est forcément la faute du lecteur ; il lui incombe de se recycler, en révisant toutes les consignes et les exigences que la voix articule dans le texte : « Le mieux est que vous repensiez au village que vous pourriez construire avec les éléments qu'on a mis à votre disposition. Entraînez-vous. Entraînez-vous. [...] Familiarisez-vous à nouveau avec ce concept, essayez de répondre de la façon la plus claire et la plus intelligible. » (*Le Parfum* 139)

N'oubliez pas que les premières impressions sont d'une grande importance dans l'appréciation qu'on a d'un individu et qu'elles peuvent même gêner la mesure objective de vos réelles capacités en raison de cette tendance... Il est ainsi primordial que vous ne touchiez pas à tout quand vous posez certaines questions. [...] Néanmoins, ne pas toucher du tout à ce qui est mis à votre disposition à ce moment-là pourrait être interprété comme un signe manifeste d'hésitation... D'autres réactions peuvent être des signes de désir enfoui de domination ou bien des signes de défiance, méfiance, etc. (13-14)

Un changement moins subtil dans la performativité du texte commence à apparaître ici. À partir de ce moment, non seulement cette voix mystérieuse indique-t-elle au lecteur comment faire son village, mais comment *être* au cours de l'expérience : « L'attitude qui convient à ce moment-là consiste à observer rigoureusement ce qu'on vous a mis à disposition, d'en faire une récapitulation sommaire mais juste, puis de l'organiser de façon à obtenir un espace pour construire votre village. » (14). Surtout, l'attitude du lecteur fera partie de l'évaluation (25), d'où les consignes suivantes :

Soyez calme. Soyez calme, actif et déterminé. Sachez maîtriser la situation. Soyez rentable. Soyez efficace. Ne soyez pas indifférent, hésitant, elliptique ou désordonné. Soyez sûr. Soyez logique. Soyez calme sans être lent, soyez actif sans être agité, soyez déterminé sans oublier de rester ouvert, soyez rentable, soyez intéressé sans être trop appliqué, soyez méthodique sans oublier d'être spontané. Soyez détendu. Be cool. Soyez autonome, créatif. Impliqué... Soyez adapté. Cohérent. Ordonné. Intéressant, crédible. Précis, rapide, correct. Exact, visible, multiple. Juste. Organisé. Transversal, réticulaire. Be adapted. Coherent. Orderly. Interesting, crédible. Precise, fast, correct. Be relevant. Be credible. Be happy. Happy. Open. Aware. (24-25)

D'un point de vue théorique, ce changement du point focal de *faire* à *être* ne rend cependant pas ce texte moins performatif. Tout au contraire, selon Judith Butler et d'autres théoriciens, qui on « *est* » – l'identité, surtout celle de genre – se développe en conséquence de la répétition au cours de la vie des normes sociales imposées, que l'on accepte et adopte sans en avoir réellement le choix (*Bodies That Matter* 22). L'énoncé *It's a girl!*, par exemple, suivant cette analyse, n'est que le début de toute une série de performatifs qui initient le long processus de la formation d'une fille, selon les attentes sociales (Culler 514). À force de répétitions, cette fille apprend comment « être » conforme aux normes du genre dit « féminin ». En ce sens, la formation de l'identité est liée à l'idée de jouer un rôle, tout comme le font les acteurs sur une scène (Culler 513). Même si la question du genre en soi n'apparaît pas dans la poétique du *Parfum*, il est clair que la voix vise à accomplir son programme de formation d'identité chez le narrataire ; elle se sert de cette technique de répétition des consignes sur la manière dont il faut *être* :

Oui : ayez confiance. Ayez confiance pour : vous donner confiance. Pensez que ça pourrait être pire pour que ce soit mieux. Vous devez éviter impérativement l'utilisation abusive de mots ou de formules : d'auto-dépréciation, d'auto-accusation d'auto-justification, d'auto-censure... Soyez : clair et évitez : les tournures à : connotations négatives, certaines formes de modalisation... Soyez : claire, soyez : direct. (58-59)

Pareillement, ailleurs dans le texte, le lecteur est averti : « Soyez détendu. Be cool. Dé-ten-du. Sûr. Lo-gique. Na-tu-rel » (54). « Il est en effet préférable de veiller à ne pas adopter un point de vue négatif » (43). Ces répétitions reflètent précisément les pratiques discursives – les jeux de rôle qui, comme le suggère Butler, fonctionnent comme outils dans la production sociale et culturelle de l'identité de l'individu (Culler 512). Bref, la voix *crée le lecteur* selon l'image qui lui convient : coopératif, producteur, malléable,

connaissant sa place, reconnaissant inconditionnellement l'autorité de la voix. Dans un cas, celui de cette lectrice-ci, la soumission à la volonté de la voix aboutit à la création d'une traductrice – surtout celle qui suivrait tous les procédés et les consignes « adaptés » à la production d'une traduction qui convient à la voix. Traçons donc la manière dont cette traductrice se développe et la traduction se déroule.

2. Le Parfum du jour comme manuel de traduction

La traduction du *Parfum du jour est fraise* fut un projet inévitable en deux sens – pour cette lectrice que je suis, en tant que traductrice, et pour ce texte poétique (qui n'était paru qu'en français à cette date) : car la voix omnisciente et omniprésente qui l'habite appelle ardemment à la traduction à chaque moment, et cette traductrice tomba inéluctablement victime de son insistance à faire selon sa volonté. Avec des phrases répétées en langues multiples au cours du poème, la voix ne cache pas son désir à cet égard. En effet elle laisse éclater l'impulsion traductionnelle dès la première page, en alternant les phrases des premières consignes en français et en anglais (7), comme pour mieux expliquer les procédés qui s'imposent. Immagée donc depuis le début dans un texte poétique multilingue qui réclame qu'on l'analyse – et impuissante à résister à l'appel – cette lectrice y a répondu par une traduction. Celle-ci constitue, après tout, une forme de lecture attentive et certainement un acte performatif. Ainsi commença l'expérience performative de faire ce que la voix demande : la construction d'un village (dans le sens relationnel) avec « le matériel mis à votre disposition en suivant un protocole qui est le même pour tous » (8).

2.1. Le processus

Le « matériel » de la traduction se compose généralement de textes, de langues, et de principes théoriques et pratiques qui guident le processus de transformation du texte de la langue source à la langue cible. Dans ce cas, le poème même renferme des secrets du processus qui instruisent, qui encouragent, qui obligent, en effet, l'acte de traduction. Ce qui suit est une discussion du processus de traduction du texte du *Parfum du jour est fraise*, y compris le rôle de ce texte en tant que sujet, en tant que métaphore, et en tant que *manuel* théorique et pratique de la traduction.⁹ Le cadre théorique pour cette discussion, tout comme pour la traduction du poème, est bien sûr la performativité. Voici comment nous sommes passée à l'acte (Petit, *Tu es un bombardier en piqué surdoué* 57) :

Observations, problèmes, solutions

L'un des aspects les plus frappants du *Parfum du jour est fraise* est son caractère multilingue, qui se manifeste dès les premiers vers. Petit se sert non seulement du français mais de l'anglais, de l'allemand et de l'italien (et un peu de l'espagnol) au cours du poème, typiquement pour répéter les énoncés de la voix qui semble ne vouloir manquer aucune occasion de se faire comprendre. Ce n'est donc pas par hasard que la première langue « étrangère » que l'on rencontre est l'anglais, ou le *globish* (langage de la mondialisation). Mettant de côté la question de « l'invasion » dans la culture française de la langue anglaise, le fait que les consignes se communiquent d'abord en français et puis se répètent en anglais suggère que la voix anticipe un destinataire avec *une capacité*

9 Bien entendu, il y a d'innombrables façons d'interpréter ce poème : on peut le traiter de métaphore pour l'ère de l'information dans un contexte de mondialisation, ou pour la manipulation des réseaux sociaux, ou pour le monde des affaires, ou pour une myriade d'autres choses. La voix « appelle » chaque lecteur d'une manière différente et par conséquent les réponses varient. Pour cette lectrice, une traduction fut la seule réponse logique à cet appel. Or à chacun son village.

limitée pour la compréhension du français – la langue dominante du texte – que ce soit dû au manque d'intelligence ou d'éducation ou pour d'autres motifs.¹⁰

Voilà où se présente la première décision pratique à affronter dans le processus : pour une traduction en anglais de ce texte, que faut-il faire avec ces passages déjà écrits en anglais, qui se trouvent un peu partout dans le poème et qui servent de commentaire social ? Les laisser tels quels leur ferait perdre leur impact poétique d'étrangeté et cacherait l'attitude arrogante et paternaliste de la voix envers le destinataire/ lecteur. La réponse réside dans le discours public actuel de la culture américaine, qui reflète précisément cette tendance et qui fournit ainsi une substitution convenable. Où que l'on regarde aujourd'hui dans le domaine public aux États-Unis, les communications écrites se transmettent premièrement en anglais, et puis en espagnol – les consignes, les procédés, les modes d'emploi, les avertissements et précautions, les informations médicales ou civiques, et bien d'autres. En choisissant de traduire en espagnol tous les énoncés répétés en anglais au cours du poème¹¹, on a pu maintenir le ton de la voix et le message sous-jacent du rapport de dominance d'une langue sur l'autre¹².

La technique de la répétition, d'ailleurs, crée un autre effet saisissant de ce texte. Du point de vue translationnel, cette lectrice peut témoigner de l'effet souvent hypnotique de traduire la même phrase ou le même mot à maintes reprises. Plus encore, la répétition suggère non seulement une technique poétique efficace mais une approche deleuzienne, au sens où les pensées traduites répétées deviennent quasiment machinales, apparemment vidées de sens. Là, on affronte ce que Deleuze appelait « le paradoxe du dédoublement stérile ou de la répétition sèche ». (*Logique du sens* 41) Selon sa théorie, la répétition a le pouvoir de « fixer la proposition, de l'immobiliser, juste le temps d'en extraire le sens comme cette mince pellicule à la limite des choses et des mots. » (44). Par conséquent, « [c]omme exprimé de la proposition, le sens n'existe pas, mais insiste ou subsiste dans la proposition. [...] [L]e sens est indépendant de celle-ci, puisqu'il en suspend l'affirmation et la négation, et pourtant n'en est qu'un double évanescant ». En d'autres mots, c'est le processus de la répétition du mot/de la phrase qui permet d'arriver à son sens, comme si celui-ci en tant que force en dehors de l'énonciation, pouvait peu à peu remplir les contours de l'expression (45).¹³ Cette expérience de la traduction du *Parfum* offre au moins quelque preuve empirique de cet effet, car au cours des répétitions traduites, cette lectrice a éprouvé le mouvement de l'illogique au logique – du machinal au bien pensé – et a observé l'énorme capacité des mots à être « remplis » de sens.

La voix ne se contente pas cependant de la répétition des pensées françaises en anglais. Elle montre sa proesse linguistique en martelant inlassablement son message à plusieurs reprises en allemand et en italien¹⁴ (et dans une moindre mesure en espagnol¹⁵).

10 Pour des exemples de l'usage de l'anglais en tant que répétition du français, voir Petit (2015), pp. 7-8, 13, 16-19, 21, 24-25, 35, 37, 51, 55, 60-61, 68-69, 108, 111-113, 138, 140.

11 Je suis reconnaissante au Dr. Alexander Dickow, mon mentor et mon professeur à Virginia Tech, pour l'idée de traduire ces portions du texte en espagnol.

12 En l'occurrence, ce choix crée une inversion de rôles traductionnels : l'espagnol, la langue dominée, joue le rôle de traduction plutôt que la langue dominante (l'anglais). Il est néanmoins vrai que dans les cultures française et américaine les langues « envahissantes » s'aperçoivent, quoique pour des raisons distinctes, comme des menaces à l'existence des cultures dominantes (Deleuze 44-45).

13 La voix informe le lecteur que toutes demandes de clarification seront satisfaites avec de simples répétitions des mêmes mots, car il faut comprendre les mots tels qu'ils se donnent. Voir *Le Parfum du jour est fraise*, pp.18-19 : « Si vous posez des questions, il est probable qu'on se contente de reformuler la consigne d'une façon un peu différente mais sans apporter d'éléments nouveaux. »

14 *Chi va piano va sano*, p. 108; « *Die welt ist unsere vorstellung* », pp. 104, 109. À remarquer ici le commentaire socioculturel de la poète : l'usage de l'allemand se limite (sauf pour la phrase dans la note 49) aux expressions philosophiques, comme si l'allemand serait la langue naturelle pour la philosophie. Pareillement, la référence à l'espagnol (« *Besame mucho* ») connote le stéréotype de « l'amant latin ». On peut de même associer *chi va piano* avec le cliché culturel qui dépeint les Italiens comme trop souvent insouciant.

Ce faisant, la voix souligne le cadre translationnel du texte même, et remet en question le point de vue selon lequel la traduction est un processus linéaire entre deux seules langues, à savoir, une langue source et une langue cible. Avec la multiplicité de langues étrangères, et de multiples références aux histoires et cultures étrangères,¹⁶ la voix démontre le caractère feuilleté et compliqué du processus de la traduction, pour ne pas dire la relativité du concept même de langue source. Notamment, comme pour créer davantage de pression dans cette atmosphère translationnelle indisciplinée, la voix impose au destinataire/lecteur la responsabilité de traduire les expressions étrangères inattendues, sans aucun contexte : « What does “Ich bin ja heute so glücklich” mean? » (*Le Parfum* 97) La traductologie s'intègre ainsi dans le texte, et on est entraîné inéluctablement vers le processus de traduction dans toute sa complexité.

L'étrangeté de la voix

La voix mystérieuse de ce poème en accentue l'étrangeté non seulement par son usage de langues multiples, mais surtout par sa manière de s'adresser au lecteur¹⁷. Elle s'exprime parfois de façon délibérément obscure, de sorte qu'elle établit son autorité sur le lecteur et interroge l'étrangeté même, cet élément de base de la traductologie. Afin de comprendre le pouvoir de son interrogation, il faut passer en revue quelques idées.

Un théoricien qui accorde un grand rôle à l'étrangeté dans la traduction, Lawrence Venuti, fait « un appel à l'action » aux traducteurs, leur demandant de reconnaître la supériorité de l'étrangeté sur la domestication (aussi connue sous le nom d'acculturation) en 1995 dans son œuvre *The Translator's Invisibility*. Là, il soutient la valeur inhérente des textes étrangers et décrie leur dilution/leur effacement dans la culture cible une fois traduits. Fondant son argument sur la « disparition » inévitable du traducteur¹⁸ qui accède à la domestication des textes étrangers, Venuti formule un choix binaire :

The translator, who works with varying degrees of calculation [...] may submit to or resist dominant values in the target language [...] Submission assumes an ideology of assimilation at work in the translation process [...] pursuing a cultural narcissism that is imperialistic abroad and conservative, even reactionary, in maintaining canons at home. Resistance assumes an ideology of autonomy [...] pursuing cultural diversity, foregrounding the linguistic and cultural differences of the source-language text and transforming the hierarchy of cultural values in the target language. (308)

Alors qu'il n'y a pas de langues africaines dans le texte, le poème fait des références prévisibles aux cultures africaines, exclusivement en termes de danse.

- 15 Le seul usage de l'espagnol au cours du texte se trouve dans les mots « Besame mucho », présentés dans le contexte de la chanson célèbre du même titre. Voir : *Le Parfum du jour est fraise*, pp. 68, 114, 118.
- 16 Voir : *Le Parfum du jour*, p. 89 : « Aimez-vous les danses africaines ? Avez-vous déjà pratiqué le Gumbo ? le N'golo ? » ; p. 96 : « Toussaint Louverture s'est-il rendu oui ou non à New York ? », et p. 97 : « Avez-vous eu des nouvelles de Brad et d'Angelina ? »
- 17 La question de l'étrangeté porte également sur la relation symbiotique qui se développe entre le traducteur et le texte. D'une part, c'est le traducteur au début qui rencontre le texte en tant qu'objet initialement mystérieux – un inconnu qu'elle vient à connaître par moyen de l'acte de la lecture attentive. D'autre part, c'est ce texte étrange qui agit sur le traducteur en même temps dans son pouvoir profondément performatif. Au cours du processus traductionnel, les deux se transforment dans de nouveaux organismes interdépendants, et l'étrangeté se dissipe.
- 18 À noter : alors que Venuti a eu un nombre de disciples dans sa quête pour l'augmentation de la « visibilité » des traducteurs, il avait aussi des détracteurs. Par exemple, en questionnant la valeur de cette position, « [Anthony] Pym notes that Venuti's “call for action” for translators to demand increased visibility, is best exemplified by Venuti himself as a translator-theorist. » (Munday 230).

Dans *Translation Studies*, Susan Bassnett note que ce choix binaire de Venuti met en place un paradigme éthique qui exige une décision fondée sur les valeurs individuelles du traducteur :

In a later book, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* (1998), Venuti went further and argued that ‘domestication’ and ‘foreignization’ indicate fundamentally ethical attitudes towards foreign texts and cultures. Domestication conforms to the expectations, values and norms of the target culture, while foreignization challenges readers by making them aware that they are encountering texts from outside their known parameters. (46-47)

Quelle que soit l’efficacité de l’approche binaire et quoi qu’elle révèle à l’égard des attitudes des traducteurs, une chose est claire : la voix du *Parfum* ne tolérera aucune interférence avec son autorité absolue. Cela veut dire qu’un tel choix traductologique dépend de la voix seule. Toute la démarche de la binarité étrange/domestiqué se focalise sur l’impact de l’étrangeté (à différents degrés) sur la perception du lecteur du texte *traduit*. Le présupposé de base est que l’étrangeté dans le texte traduit est due au pouvoir des choix du traducteur face aux différences linguistiques et culturelles inhérentes entre la langue source et la langue cible. Voilà précisément où la voix du *Parfum* tourne cette idée à l’envers. D’abord, les lecteurs/lectrices de l’original en français peuvent sentir tout de suite l’étrangeté de la voix, et ce à dessein :

Comme il est opposable que plus l’interaction mise en œuvre par un processus de production s’éloigne de l’interaction produisant normalement l’événement que l’on vise, moins le processus de production est pertinent, nous tenons, à certifier, s’il en est besoin, que nous avons veillé tout particulièrement à ce qu’un grand soin soit apporté à effacer cet écart en ayant toujours à l’esprit d’établir les conditions d’une relation idéale épurée des éléments qui pourraient en compromettre l’équilibre souhaitable. (*Le Parfum* 10)

Elle garde ce ton obscur plus tard :

Cependant, nous n’insisterons pas davantage sur les modalités qui doivent présider à cette opération à laquelle nous allons procéder dans l’optique des résultats que nous attendons, c’est-à-dire dans l’optique de résultats objectifs. Retenez qu’il s’agit d’un simple mode d’évaluation de vos capacités dans un climat de détente et de confiance en vue d’un diagnostic visant la meilleure utilisation et gestion de ces capacités au sein d’un système qu’il nous revient de rendre le plus efficace possible en même temps qu’il nous oblige à la mise en œuvre de certains moyens et méthodes dans un souci d’opérationnalité maximum. (12)

L’étrangeté délibérée ci-dessus *dans la langue source* déconstruit, en effet, l’argument de Venuti en brisant la binarité et en minant le présupposé du pouvoir du choix de traduction qui en forme la base. La voix établit et maintient son pouvoir sur le lecteur avec son obscurcissement en défiant la compréhensibilité, que ce soit en langue source ou en langue cible. Ceci n’est pas un cas d’étrangeté due simplement aux vicissitudes ou aux conflits des différentes langues, où le traducteur doit décider entre l’étrange(r) et le domestiqué. Au contraire, la déstabilisation du lecteur au moyen du discours déroutant est le but de l’étrangeté dans l’original, et la voix cherche à faire de même à travers la traduction. Le résultat traductionnel : le texte en anglais garde son étrangeté, non parce que c’est ce qu’il faut faire ou pour démontrer la volonté de cette traductrice de respecter la langue source, mais tout au contraire demeure parce que la voix de l’original ne laisse aucun autre *choix*. Une domestication du langage de la voix

n'anéantirait pas seulement le caractère français du poème, mais éviscérerait également le personnage de la voix et la substance du texte. Elle ne permettrait pas une telle menace. Dans cet esprit, la voix se sert de son pouvoir pour résister à la théorisation à cet égard. Dès lors, la voix écrase la dichotomie de l'étrange(r)/du domestiqué en éliminant le pouvoir et la liberté du traducteur à choisir. Elle dicte : c'est à sa façon ou rien. À travers un langage étrange et une insistance implacable, elle contrôle les réponses a) du lecteur de l'original, b) du traducteur, et c) du lecteur de la traduction. Toute résistance est futile. « On reprend. » (61).

Son autorité sur la traductologie ainsi établie, la voix fait plusieurs références, tantôt directes, tantôt voilées, au processus et à la théorie au cours du poème, *là où cela convient à ses fins*. Au début, elle annonce sa perspective en assimilant la pensée à la traduction : « La perception est un processus de traduction dont le résultat, la plupart du temps, n'est pas la réalité » (9). Puis, d'un ton ludique, la voix décrit à quel point elle connaît le lecteur/le sujet de l'expérience, ce qui fait écho à la manière dont le traducteur étudie, connaît et manipule le texte à traduire :

Rien ne peut nous échapper. Le moindre geste et nous repérons, détectons, objectivons, décodons, analysons, trions, traitons, interprétons. Le moindre regard et nous élucidons, comprenons, commentons, filtrons, mémorisons, récupérons. Le moindre soupir, le moindre écart et nous débusquons, spécifions, quantifions, calibrons, classons, incorporons, assimilons, synchronisons. Extrapolons. Formalisons, configurons, généralisons, testons, vérifions, rec-ti-fions, re-ca-li-brons, stabilisons, valorisons, désintégrons, fouillons, tisonnons, flairons, réintégrons... Repassons, appuyons sur les contours. Repassons, redessinons, appuyons sur les con-tours. Repassons, redessinons, appuyons sur les con-tours. Les con-tours. (28-29)

En imposant au lecteur/sujet la responsabilité de l'évaluation, elle fait aussi une référence voilée à la manière dont les traducteurs doivent s'évaluer eux-mêmes par rapport à leur processus de traduction et en fonction de leur produit final :

Il s'agira ainsi pour vous d'évaluer votre nombre d'erreurs, de déterminer les pourcentages des risques calculés, de caractériser vos investissements affectifs, de résumer vos points faibles, de mesurer votre légitimité par rapport à la tâche qui vous avait été assignée. Vous et vous seul êtes en mesure de faire cette description précise point par point. C'est ainsi seulement qu'on peut vérifier – s'il y a eu défaillance – s'il y a eu des défaillances dans votre gestion de la situation ou si c'est votre organisation – en général – qui est défaillante. (39)

Il semble, en fait, qu'il n'y ait aucun sujet hors de portée de la voix – même la théorie critique. Elle plonge directement dedans avec la question suivante : « Préférez-vous une hypothèse ou l'expérience ludique de votre propre subjectivité ? » (91). Cette question de la subjectivité touche au cœur du processus traductionnel. Car tout traducteur, quelle que soit sa perspective traductologique, s'efforce de s'éloigner du texte à traduire ; de ne pas permettre à sa propre subjectivité de s'interposer dans le processus de traduction.¹⁹

Enfin la voix offre des « conseils » qui s'appliquent également au sujet de l'expérience et aux traducteurs : « [A]u moment de : prononcer une phrase, assurez-vous

19 On doit avouer ici qu'en fait, il est impossible de se séparer pleinement de sa propre subjectivité, puisqu'en réalité tout acte de traduction implique nécessairement une perspective auto-référentielle. Voir Wolf, p. 38. Malgré cette vérité, les traducteurs éthiques demeurent toujours conscients du risque de se laisser mener trop loin par « l'expérience ludique de [leur] propre subjectivité », et donc ils essaient d'éviter de s'immiscer dans le texte.

que le contraire de ce que : vous vous apprêtez à dire ne soit pas : ce qu'il aurait mieux convenu de dire. Soyez aussi attentif à : ce que vous dites qu'à ce que : vous ne dites pas – ou ce que vous pourriez ou auriez pu dire » (59). Avec un geste presque dédaigneux, la voix sème le doute chez le sujet/le traducteur à l'égard de ses choix, créant une image miroir de la façon dont les traducteurs sont souvent la proie du doute et des questionnements. La précarité qui plane sur le projet, et la perspective persistante d'un échec, ne servent qu'à rappeler au sujet/lecteur du *Parfum* le poids de sa responsabilité pour la construction, non seulement d'un village aléatoire, mais du sens qui est l'essence de la traduction. La pression s'intensifie.

La question des expressions idiomatiques

Contre l'arrière-fond de cette pression et d'un désir omniprésent de « bien faire les choses », le sujet de l'expérience/lecteur et le traducteur du texte sont destinés à rencontrer des problèmes. Dans la traduction du *Parfum du jour est fraise*, les défis se manifestent immédiatement, surtout sous la forme des expressions familières et idiomatiques. Le problème, comme le reconnaît Susan Bassnett, est celui de l'intraductibilité intrinsèque : « La traduction des expressions idiomatiques nous emmène plus loin en considérant la question du sens et de la traduction, car les expressions idiomatiques, comme les jeux de mots, sont liées à la culture » (33), et impliquent « une détermination de l'équivalence stylistique qui aboutit en substitution de l'expression de la langue source avec une expression idiomatique de fonction pareille dans la langue cible » (35).

Par exemple, à un moment donné en posant toute une gamme de questions au lecteur sur divers aspects de son village, la voix demande : « Pourquoi n'y a-t-il pas d'enfants qui chantent dans la cour de l'école "Quand le cheval de Thomas tomba, Thomas tomba-t-il ou ne tomba-t-il pas ?" » (*Le Parfum* 47). Bien évidemment, cette comptine est un élément de culture française qui évoque des images d'enfants jouant dans la cour de l'école. Il existe de pareilles comptines dans la culture américaine. Pourtant dans celle-ci on ne trouve pas dans les comptines le jeu de mots (dans ce cas un vire-langue ; à savoir, *Thomas et tomba*) qui est si souvent évident en français. La substitution d'une comptine équivalente en anglais, "*Ring around the rosie, pocket full of posies, ashes, ashes, we all fall down.*" retient au moins la répétition des consonnes (*t* dans l'original et *r* et *p* dans la traduction). Qui plus est, elle se marie bien avec l'original dans l'écho du son de la voyelle dans *all* et *fall* (semblable au son de l'*o* dans *Thomas* et *tomba*), et garde le concept de tomber dans son message substantif.

D'autres expressions idiomatiques ont de même été des pierres d'achoppement dans le processus de traduction de ce poème. En voici un exemple : « Pensez-vous qu'il vaut mieux "avoir une raison" ou "se faire une raison" ? Portez un chapeau ou porter le chapeau ? » (86). Premièrement, ces expressions traduites directement en anglais perdent leur force, qui vient de leur maniement du sens de deux noms particuliers – *raison* et *chapeau*. Alors qu'en anglais il n'existe pas d'expressions identiques, la langue dispose de plusieurs autres qui peuvent communiquer un sens semblable. L'expression « *to be right or to be set to rights* » préserve la référence à la raison ainsi que le traitement du sens du mot. De la même manière, l'expression « *to leave bag and baggage or to be left holding the bag* » maintient le sens de devoir assumer, contre son gré, la responsabilité d'un acte donné. Bien évidemment, d'autres traducteurs pourraient choisir d'autres expressions, ou d'autres comptines, car comme l'observe Bassnett, « [c]'est un fait établi, dans la traductologie, que si une douzaine de traducteurs s'attaquent au même poème, ils produiront une douzaine de versions différentes » (36). Ce qui importe en fin de compte est la transmission du « noyau invariant » (36) du sens – les éléments fondamentaux qui persistent de l'original à la traduction, que les deux partagent. Ce but a guidé la traduction du *Parfum* tout au cours du processus.

2.1. Le produit : Un performatif de traduction

Par rapport au traducteur – la scène, l'action, le dénouement

La traductologie reconnaît depuis quelque temps la nature performative de la traduction à plusieurs niveaux. Bien plus que « faire » un acte au niveau le plus simple, elle implique le concept d'une performance interprétative du type de ce que font les acteurs sur scène (Bermann 285).²⁰ On peut dire que comme un acteur, un traducteur fait une « performance » du texte source pour un nouveau public, présentant la « voix » de l'auteur original et tous les « sons » de l'original comme celle-là les entend (*id.*). Au niveau linguistique, la traduction est un acte communicatif particulier où le traducteur vise à « réexprimer » un message donné (lié incontestablement au contexte) (Uwaje 246) dans une autre langue, afin de combler l'écart communicatif entre la langue source et la langue cible. Ce faisant, la traduction crée – au moyen de son langage et de ses propres conventions – une rencontre avec le texte original en tant que « l'autre », lequel peut produire un renouveau des langues (Bermann 290).

Cet acte communicatif est unique, d'autre part, parce qu'en traduisant, le traducteur agit comme filtre, médiateur ou interprète, pour faciliter la compréhension d'un texte donné par un lecteur qui n'aurait autrement aucun accès linguistique au texte original. (Uwajeh 246). Michaela Wolf souligne que la performativité est « la seule approche capable d'expliquer “les processus d'imbrication et de différenciation à travers la performance” [...] qui prennent effet dans un délai donné et qui sont inhérents à tout processus de traduction » (34). Particulièrement appropriée à cette discussion est sa description métaphorique des traducteurs – et notamment de leurs lecteurs – comme des acteurs sur une scène :

Finally, the audience's reception also arises from performative processes, which are conditioned by expectations, canonical aspects and, first and foremost, cultural references. [...] Once we acknowledge that our thoughts and actions are necessarily self-referential, we need to ask ourselves to what extent we are background actors in the sense of extras, or protagonists in a 'theater of translation'. The performative turn has raised the curtains on this discussion. (Wolf 37-38)

Mettons la scène (et l'arrière-scène) du poème en question : à n'importe quel moment au cours de l'expérience, le lecteur/destinataire/sujet du *Parfum* peut être appelé à s'expliquer – à rendre compte de lui-même, du temps qu'il aurait passé à travailler au projet, et du caractère du « village » qu'il aurait produit. On peut imaginer qu'à défaut d'une explication logique pour ses actes et face au jugement des autres, sans doute il se défendrait en balbutiant : « *La voix me l'a fait faire !* » Une réponse tout à fait compréhensible, étant donné le pouvoir et le contrôle que la voix exerce sur lui. En attendant, dans les coulisses, cette traductrice doit à son tour se justifier face aux forces extérieures – pour le temps qu'elle aurait passé (« Mais maman, qu'est-ce que tu fais ? elle est où, ma robe de danse ? 'faut qu'tu m'emmènes à ma leçon ! » ; puis « Quoi ? je rentre du boulot et y'a pas de dîner sur la table ? C'est comme ça maintenant, hein ? ») et pour la qualité de la traduction qu'elle aurait produite. Oui, c'est comme ça maintenant. Ainsi la traductrice devient le sujet de l'expérience : son « village » translationnel vacille toujours au bord de l'échec, car elle ne sait plus si « *le contraire* » de ce qu'elle a dit « *ne soit pas : ce qu'il aurait mieux convenu de dire.* » (*Le Parfum du jour est fraise* 59).

20 Bermann exprime ce point ainsi : « Translation is definitely something one does. But as Edith Grossman has noted, it can also be considered a kind of interpretive performance, bearing the same relationship to the original text as the actor's work does to the script. » (Bermann 285)

Déstabilisée comme le lecteur, cette traductrice a recours à la théorie, confiante de retrouver son aplomb en s'appuyant sur elle.

Retrouver cet aplomb, par ailleurs, exige généralement un acte de haute voltige théorique; un glissement attentif entre deux rôles opposés ; ceux d'interrogateur et d'interrogé. Dans une discussion sur le caractère performatif de la traduction, le traducteur et théoricien M.K.C. Uwajeh explique l'équilibre nécessaire ainsi :

[T]here are in reality two communications in every translation operation: in the first communication, the translator is the communicator of the original communicatee; and in the second communication the translator is the communicator conveying to a target-text communicatee the 'same' information conveyed by the original communicator in the source language. (246).

Le premier « acte »²¹ de n'importe quel traducteur pour n'importe quelle traduction, est donc la lecture du texte dans la langue source. Le texte à traduire exerce ainsi son pouvoir communicatif sur lui dans son rôle de lecteur. (Dans ce cas, « la voix » du *Parfum* lui parle et il y répond en tant que lecteur/récepteur, ou sujet *interrogé* par l'expérience.) Ensuite, dans le rôle de traducteur, le prochain 'acte' à aborder serait la transmission²² du message original. Voilà où le traducteur devient *interrogateur* – non seulement du lecteur de langue cible, mais du texte même. Bassnett encadre cette dualité en termes diagrammatiques : « A diagram of the communicative relationship in the process of translation shows that the translator is both receiver and emitter, the end and the beginning of two separate but linked chains of communication: Author - Text - Receiver - Translator - Text - Receiver » (48). Compte tenu de l'essence performative du *Parfum* et du pouvoir de la voix, cette gestion de divers rôles devient une tâche formidable, surtout là où il s'agit de questions aléatoires, souvent personnelles, parfois bizarres et quasiment interminables que pose la voix au lecteur. Le traducteur est ainsi effectivement chargé d'une participation à double titre : il doit traduire ces questions qui font partie intégrante du poème. En même temps, cependant, il éprouve le sentiment d'être obligée d'y répondre, interpellé tel qu'il l'est par le texte et par cette voix puissante. La réalité multilingue de ce texte ajoute à la complexité et à la délicatesse de l'acte de haute voltige : comme l'acrobate qui est au point de tomber, jonglant avec trop d'assiettes, la présence de plusieurs langues tout au long du poème sert à augmenter le risque que le traducteur perde son aplomb et tombe dans la confusion, et qu'un message incompréhensible éclate.²³ La seule différence entre l'acrobate et le traducteur est qu'au cours de la traduction, c'est ce traducteur seul qui retient son souffle ; il n'y a pas de public.

Le manque de spectateurs pour la « performance » traductionnelle est peut-être heureux, surtout si l'on tient compte de la nature de la traduction – semée d'erreurs et apparemment infinie. Les mots de Maurice Blanchot sur le rôle de la critique dans la littérature décrivent également bien le fléau de l'existence des traducteurs – la révision interminable et le spectre de l'échec. À son sens, le travail du médiateur communicatif est :

21 Sur la théorie qu'un lecteur averti en vaut deux ; le mot « acte » même présente un certain glissement de sens ici, car on s'en sert dans le contexte à la fois du performatif qui est la traduction généralement, et de la performance qui, pour cette traductrice, caractérisait l'expérience vertigineuse de traduire ce texte. Tantôt le premier contexte s'applique, tantôt le second, et parfois les deux en même temps.

22 À ce propos, Uwajeh rend clair et net son point de vue que « la traduction n'est un transfert de rien ; au contraire, les mêmes informations transmises dans une langue source sont retransmises dans une autre langue. » (Uwajeh 246 ; je traduis)

23 Et pourtant leur présence offre un défi qui peut profiter au traducteur, car elles le poussent à penser, à analyser et à répondre au texte de façons différentes – ils peuvent renforcer le niveau de compétence du traducteur.

[...] ce mouvement d'errer, ce travail de la marche qui ouvre l'obscurité et est alors la force progressante de la médiation, mais qui risque aussi d'être le recommencement sans fin ruinant toute dialectique, ne procurant que l'échec et n'y trouvant même pas sa mesure ni son apaisement. (13)

Cette tendance vers « le recommencement sans fin » ne peut simplement être attribuée à la personnalité compulsive de la traductrice. Elle est plutôt inhérente à la langue elle-même. Octavio Paz reconnaît la tâche sans fin qu'est la traduction, et surtout le palimpseste qui caractérise la langue :

Every text is unique and, at the same time, it is the translation of another text. No text is entirely original because language itself, in its essence, is already a translation: firstly, of the non-verbal world and secondly, since every sign and every phrase is the translation of another sign and another phrase. (Bassnett 49)

En effet la nature des langues humaines mène inéluctablement à ce que Deleuze appelait *le paradoxe de la régression, ou de la prolifération indéfinie*. Dans son œuvre *Logique du sens*, il se servait des exemples du texte d'*Alice in Wonderland* pour illustrer l'idée :

Le sens est toujours présupposé dès que je commence à parler ; je ne pourrais pas commencer sans cette présupposition. En d'autres termes, je ne dis jamais le sens de ce que je dis. Mais en revanche, je peux toujours prendre le sens de ce que je dis comme l'objet d'une autre proposition dont, à son tour, je ne dis pas le sens. J'entre alors dans la régression infinie du présupposé. Cette régression témoigne à la fois de la plus grande impuissance de celui qui parle, et de la plus haute puissance du langage [...].

Bref : étant donné une proposition qui désigne un état de choses, on peut toujours prendre son sens comme le désigné d'une autre proposition. [...] [I]l apparaît que tout nom qui désigne un objet peut devenir lui-même objet d'un nouveau nom qui en désigne le sens (41)

Sans aucun doute, traduire *Le Parfum du jour* a été de part et d'autre une expérience de chute dans un véritable terrier de lapin, et ce à plusieurs niveaux. D'abord, la voix démontre sa connaissance approfondie du paradoxe de la régression infinie dans le texte, comme pour en offrir un exemple à suivre dans la traduction : « Le moindre soupir, le moindre écart et nous débusquons, spécifions, quantifions, calibrons, classons, incorporons, assimilons, synchronisons. Extrapolons. Formalisons, configurons, généralisons, testons, vérifions, re-ca-li-brons, stabilisons, valorisons, désintégrons, fouillons, tisonnons, flairons, réintégrons. » (29). En outre, à un moment donné les mots du texte se séparent syllabiquement avec des traits d'union. Afin de garder l'intégrité de cette forme poétique, il fallait chercher des mots équivalents en anglais pour l'expression suivante, par exemple : « *Qui al-lume et é-teint la lu-mière ?* » (95-96). Malheureusement, les mots « *Who turns on and off the light?* » ne suffisent pas, étant donné leur forme monosyllabique – pas question de les diviser syllabiquement. La recherche de substitutions mène à tomber dans le terrier de lapin susdit. Car « *to turn on* » en anglais veut dire *to illuminate*, ce qui veut dire *to activate*, ce qui veut dire *to fire up*, *to switch on*, *to power up*. « *To turn off* » en anglais veut dire *to shut down*, ce qui veut dire *to switch off*, ce qui veut dire *to extinguish*, *to blow out*, *to terminate*. « *The light* » veut dire *the illumination*, ce qui veut dire *the brightness*, ce qui veut dire *the luminance*, *the sunlight*, etc. Alors, pour garder la forme syllabique du texte, il aurait fallu dire, par exemple, « *Who ac-ti-vates and ter-mi-nates the il-lu-mi-na-tion* » ou bien « *Who il-lu-mi-nates and ex-tin-gui-shes the bright-ness* » ou quelque chose de pareil. À part le fait

que ces choix sont ridicules,²⁴ ils illustrent les possibilités interminables de définir les mots les plus simples et le spectre de l'échec traductionnel qui persiste tout au long du chemin. Bassnett est d'accord, citant Georges Mounin à ce propos :

Translation may always start with the clearest situation, the most concrete messages, the most elementary universals. But as it involves the consideration of a language in its entirety, together with its most subjective messages, through an examination of common situations and a multiplication of contacts that need clarifying, then there is no doubt that communication through translation can never be completely finished... (45)

Il n'empêche que cette quête qui semble sans fin et chargée de risques aura son dénouement : car la traduction opère sa magie sur les textes en lui donnant vie. Dans ce sens, tout traducteur agit comme le critique littéraire. Antoine Berman reconnaît la similitude : « Whether [s]he feeds on critical works or not to translate such-and-such book, the translator acts like a critic at all levels » (Kadiu 98). Sylvia Kadiu élabore l'idée ainsi :

Like criticism, translation is a form of reading, a way of commenting on the original work which reveals its hidden side (*son versant caché*). In Berman's view, one "has never really analysed a text before translating it." (98)

Le commentaire de Maurice Blanchot sur le rôle d'intermédiaire que joue le critique est donc également illustratif de l'impact du traducteur sur les textes. Car ce n'est qu'en entrant en dialogue avec le texte, tout en s'effaçant de la page, que le traducteur arrive à illuminer le sens pour des lecteurs qui trouveraient le texte donné autrement inaccessible :

Ici, la parole critique, sans durée, sans réalité, voudrait se dissiper devant l'affirmation créatrice : ce n'est jamais elle qui parle, lorsqu'elle parle ; elle n'est rien ; remarquable modestie ; mais peut-être pas si modeste. Elle n'est rien, mais ce rien est précisément ce en quoi l'œuvre, la silencieuse, l'invisible, se laisse être ce qu'elle est : éclat et parole, affirmation et présence, parlant alors comme d'elle même, sans s'altérer, dans ce vide de bonne qualité que l'intervention critique a eu pour mission de produire. (11-12)

La voix du *Parfum du jour* prend une tout autre vie en anglais, car c'est grâce à la traduction que sa portée s'étend bien au-delà des limites de sa langue originale. Ce fait, par ailleurs, doit lui plaire sans doute, car elle laisse tomber des indices un peu partout dans le texte de son désir d'étendre son influence et d'agrandir son pouvoir : la voix exprime en réalité *ses propres desseins* sur le monde, en guise de mantra d'entraide que les lecteurs doivent répéter : « Je ne suis pas un objet mais un projet. Je dois apprendre qui je suis. Je ne suis pas seulement ce que je suis mais encore ce que je vais être, ce que je veux avoir été et devenir. Avoir été et devenir. » (102) ; « Je suis moi et je trouve ce qui n'est pas moi au fond de moi qui est mieux que moi. » (105) ; « Car le pouvoir est en nous seuls et en personne d'autre de nous rendre heureux pour toujours » (115) ; « La connaissance de nous-mêmes nous prépare à l'action. » (108) ; « Chaque seconde est l'occasion de dire quelque chose de nouveau. De nouveau. De nouveau. De nouveau. De nouveau. De nouveau. De nouveau » (112).

24 Après quelque frustration, cette traductrice eut recours, ironiquement, à *Alice in Wonderland* pour trouver une solution. Deleuze note que La Duchesse, durant sa conversation avec Alice, suggère : « ...et la morale de ceci est : prenez soin du sens et les sons prendront soin d'eux-mêmes » (Deleuze, 44). Finalement, la décision prise suivit ces conseils en mettant l'accent sur le sens simple en anglais, avec un clin d'œil à la poétique de l'original. Les mots monosyllabiques furent donc séparés l'un de l'autre avec des traits d'union : « Who turns-on-and-off the light? ». Ce compromis garde la forme (le rythme de la séparation des sons) sans sacrifier le sens.

La performativité chez les lecteurs de langue cible : un nouveau troupeau de brebis pour le berger

En l'occurrence, la traduction fournit le moyen idéal pour étendre la portée de la voix, et non seulement par rapport au traducteur qui construit son village traductionnel selon les exigences de celle-là. Car la cible ultime de la voix, ce sont les lecteurs, le traducteur individuel n'étant qu'un outil dans le processus visant à atteindre tout un nouveau public. Son but final : convaincre ce nouveau lectorat avec son message ; le soumettre, le convertir, vraiment, à sa volonté. Au moment de cette écriture, le vrai impact de la voix en traduction se fait encore attendre ; car la traduction est toujours en attente de parution. Or, la preuve empirique de l'efficacité d'un chemin bien pavé à la *conversion* – rendue possible par la traduction – se trouve dans l'exemple de la traduction de la Bible.

L'expérience d'un grand traducteur biblique, Eugene Nida, illustre l'idée du pouvoir performatif de la traduction, et exemplifie la force réelle qu'un message puissant peut avoir, une fois lancé sur le monde en diverses langues. Selon Nida, qui fut d'abord pasteur et puis traducteur de grande renommée (Shaw 579), la valeur d'une traduction donnée doit être jugée par son *effet sur le lecteur*. (Munday 61). À cet égard Nida fut vraiment innovateur, car avant le développement de sa théorie de *l'équivalence dynamique* au début des années 1960, la traduction de la Bible se jugeait par sa correspondance, aussi proche que possible, avec les mots du texte source. L'accent sur la reproduction du langage du texte original aboutit dans la transposition du message original (avec son vocabulaire archaïque)²⁵ dans la langue cible, ce qui donna souvent des traductions relativement difficiles à lire.²⁶

Ce que Nida introduit dans ce contexte rompt avec cette tradition et rend les lecteurs le point de mire de la traduction, créant une théorie de la réception du lecteur pour la traductologie. Ainsi l'effet du texte sur lecteur de langue cible importe plus que la forme, et le but est qu'il y réponde d'une manière essentiellement similaire au lecteur de langue source (Nida 154) – en d'autres mots, que les deux soient également convaincus – convertis au message. Sur ce point Nida est ferme, et ses mots deviennent l'écho de la voix du *Parfum* dans leur ton d'intentionnalité et de certitude absolue²⁷ :

Correctness must be determined by the extent to which the average reader for which a translation is intended will be likely to understand it correctly. Moreover, we are not concerned merely with the possibility of his understanding correctly, but with the *overwhelming likelihood* of it. In other words, we are not content merely to translate so that the average receptor is likely to understand the message; rather *we aim to make certain that such a person is very unlikely to misunderstand it*. (Nida & Taber 1)

L'intensité de son point de vue ne peut être comprise que par rapport au but plus vaste de la traduction de la Bible ; c'est à dire, les conversions. Car la valeur du message

25 Voir Nida and Taber, 1969, p. 7 : « [F]or the message of the Bible the writers did not invent wholesale a number of unknown terms. Rather, they used words current at that time...Our problem today is that many of the cultural contexts of Bible times which provided meanings for those words no longer exist and therefore we often cannot determine just what a word means. »

26 À ce propos Nida écrit : « The Bible is not a collection of cabalistic writings of Delphic oracles... It is not always possible for us to understand precisely what the writers meant, but we do injustice to them to assume that they were intentionally trying to be obscure. » (1959, 7)

27 « Soyez sûr que tout a été rigoureusement étudié pour une standardisation optimale du mode opératoire selon les règles les plus strictes de confidentialité. Plus que sur les objets uniquement, notre attention est intensément portée sur les relations et les procédures. Un système de codification formelle éprouvé a été élaboré par nos soins afin d'éviter toute erreur d'évaluation afin que tout soit perçu de la même façon, dans le même sens, avec la même intensité, par n'importe quel observateur, en n'importe quel moment. » (*Le parfum* 8)

chrétien se mesure bien au-delà de sa simple compréhension. Son test décisif est sa capacité de changer la conduite de ceux qui le lisent – de les faire passer à *l'acte*, comme le comprend Nida :

It would be wrong to think, however, that the response of the receptors in the second language is merely in terms of comprehension of the information, for communication is not merely informative. It must also be expressive and imperative if it is to serve the principal purposes of communications such as those found in the Bible. That is to say, a translation of the Bible must not only provide information which people can understand but must present the message in such a way that people can feel its relevance (the expressive element in communication) *and can then respond to it in action* (the imperative function). (Nida 24)

La voix du poème est bien en avance sur nous à ce sujet :

L'efficacité de toute communication se mesure à sa capacité de modifier l'état mental d'un individu quant à l'objet de cette communication et d'ouvrir l'individu à de nouvelles perspectives qui peuvent l'inciter à renoncer aussi aux bénéfices d'une situation ancienne dont il se contentait en raison de la faiblesse de ses exigences et dont il n'était pas capable, seul, de percevoir les limitations qu'elle impliquait. (*Le Parfum du jour est fraise* 142)

De toute évidence, ce que cherche la voix du *Parfum* se compare bien à la quête du christianisme à étendre sa portée (et ainsi son pouvoir) dans le monde à travers la traduction de son message d'impératifs et de performatifs dans autant de langues que possible. À travers la traduction, la voix peut profiter d'innombrables lecteurs de plus, qui pourront répondre à sa « prière » fervente de « find us. Join us. Don't you want to be loved by us ? » (138). Malheureusement, contrairement au christianisme, en ce moment la voix n'a qu'une seule traductrice qui ne connaît que deux langues. Pour le moment donc, la voix devra se contenter d'une traduction seulement en anglais. En tout cas, c'est un début. *Chi va piano va sano*.

Chercheuse indépendante

OUVRAGES CITÉS

- Annocque, Philippe. « Le parfum du jour est fraise », *Hublots, le blog de Philippe Annocque*, 18 avril 2015. <<http://hublots2.blogspot.com/2015/04/le-parfum-du-jour-est-fraise.html>>.
- Austin, J.L. *How to Do Things With Words: The William James Lectures delivered at Harvard University, 1955*. Cambridge : Harvard University Press, 1962.
- Barda, Jeff. *Experimentation and the Lyric in Contemporary French Poetry*. (Palgrave Studies in Modern European Literature). Londres : Palgrave MacMillan, 2019.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Londres : Methuen, 1980.
- Bermann, Sandra. « Performing Translation », dans Sandra Bermann & Catherine Porter (dir.). *A Companion to Translation Studies*. Chichester West Sussex : Wiley Blackwell, 2014.
- Blanchot, Maurice. *Lautréamont et Sade*. Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- Boltanski, Luc & Ève Chiapello. *Le Nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard, 1999.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of Sex*. Londres : Routledge, 1993.
- Chauché, Philippe. « L'Équation du nénuphar, Pascale Petit ». *La Cause Littéraire*, le 20 janvier 2016.

- <<http://www.lacauselitteraire.fr/l-equation-du-nenuphar-pascale-petit>>.
- Culler, Jonathan. « Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative. » *Poetics Today*, 21.3, 2000 : 503-519.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, 1969.
- France Culture. *Les Bonnes Feuilles*. « Pascale Petit, *L'équation du nénuphar*. 8 janvier 2016. <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-bonnes-feuilles/pascale-petit-l-equation-du-nenuphar>>.
- Frégné, Cédric. « Boltanski (Luc), Chiapello (Eve). *Le nouvel esprit du capitalisme* ». *Revue française de sociologie*, 42.1, 2001 : 171-176. <https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_2001_num_42_1_5341>.
- Game, Jérôme. « In and Out: How Poetry leaves the Book and is better for it ». *French Forum*, 37.1-2, 2012 : 7-18.
- Genette, Gérard. *Nouveau Discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.
- Johnson, Barbara. « Poetry and Performative Language ». *Yale French Studies* 54 (1977): 140-158.
- Knudsen, Morten. « Conditions for Critical Performativity in a Polycontextual Society ». *M@n@gement*, 20.1 (2017): 9-27.
- La Fargussienne. « Livre précieux : “Sharawadji : Manuel du jardinier platonique” ». *La chrochro : menus plaisirs, d'Auffargis et d'ailleurs*. 19 mars 2012. <<https://www.auffargis.com/2012/03/19/livre-precieux-sharawadji-manuel-du-jardinier-platonique/>>.
- Lapointe, Christian. *Le Parfum du jour est fraise. Lecture-performance immersive*. 29 septembre 2019. Société des arts technologiques, Montréal, Québec, Canada. <<http://www.festival-fil.qc.ca/2019-le-parfum-du-jour-est-fraise/>>.
- Loxley, James. *Performativity, the New Critical Idiom*. Londres / New York : Routledge, 2007.
- MIOP. « Pool de Pascale Petit ». *Babelio*. 9 octobre 2014. <<https://www.babelio.com/auteur/Pascale-Petit/100946/critiques>>.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. 3rd ed. Abingdon : Routledge, 2012.
- Nida, Eugene. « Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating. » dans Reuben A. Brower and Achilles Fang (dir.), *On Translation*. Cambridge : Harvard University Press, 1959.
- , & Charles Taber. *The Theory and Practice of Translation*. Leyde : Brill, 1969.
- Petit, Pascale. *Le Parfum du jour est fraise*. Bordeaux : Éditions de l'Attente, 2015.
- . *Tu es un bombardier en piqué surdoué*. Bordeaux : Le Bleu du ciel, 2006.
- Pittolo, Véronique. « Note de lecture : Pascale Petit, *Le Parfum du jour est fraise*. » *Poezibao*. 21 août 2015. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2015/08/note-de-lecture-pascale-petit-le-parfum-du-jour-est-fraise-par-v%C3%A9ronique-pittolo.html>>.
- Riley, Annetta. « À Propos de nous : à la découverte du trésor caché de la poésie de Pascale Petit ». Mémoire de Maîtrise, Virginia Polytechnic Institute and State University, 2020. <<https://vttechworks.lib.vt.edu/handle/10919/100114>>.
- Schmid, Wolf. « Narratee », dans Peter Huhn et al. (dir.). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg : Hamburg University Press, 2013. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratee>>.
- Shaw, Daniel. « The Legacy of Eugene Nida: A Contribution to Anthropological Theory and Missionary Practice ». *Anthropos*, 102.2, 2007 : 578-585.
- Slinn, Warwick. « Poetry and Culture: Performativity and Critique ». *New Literary History*, 30.1 Poetry & Poetics, 1999 : 57-74.

- . *Victorian Poetry as Cultural Critique: The Politics of Performative Language*. Charlottesville : University of Virginia Press, 2003.
- Uwajeh, M.K.C. « The Case for a Performative Translatology ». *Perspectives, Studies in Translatology*, 2.2, (1994): 245-257.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres / New York : Routledge, 1995.
- Virgule Magazine. « Pool de Pascale Petit ». *Babelio*. 16 juin 2015.
<<https://www.babelio.com/auteur/Pascale-Petit/100946/critiques>>
- Wolf, Michaela. « A “ ‘Performative Turn” in Translation Studies? Reflections from a sociological perspective ». *TranscUlturAl: A Journal of Translation and Cultural Studies*, 9.1, 2017 : 27-44.
<<https://journals.library.ualberta.ca/tc/index.php/TC/issue/view/1879>>.