
JOURNÉE DE PRINTEMPS

À Paris, le 13 juin 1998, la mairie du III^e accueillait la désormais traditionnelle journée de printemps d'ATLAS, consacrée cette année à Jean Echenoz et ses traducteurs. Précédée par l'allocution de la présidente, Marie-Claire Pasquier, et animée par Michel Volkovitch, la table ronde réunissait, autour de l'auteur, Guido Waldman (Grande-Bretagne), Gisela Lerch et Christiane Baumann (Allemagne), Ulla Bruncrona (Suède), Anna Wasilewska (Pologne) et Masachika Tani (Japon).

Echenoz et ses traducteurs

Michel Volkovitch : Ils sont venus, qui de Greenwich, qui du lac de Créteil, qui de plus loin que la Malaisie, pour manifester leur admiration au grand blond que voilà, qu'ils ont traduit. Nous ne les avons pas tous invités, faute de place : Jean Echenoz peut déjà être lu en quinze langues (mais pas en cherokee). Cette rencontre, nous en rêvions depuis bien plus d'un an ! Pour deux grandes raisons.

D'abord, on peut de moins en moins ignorer la portée des livres d'Echenoz. Leur charme, leur humour, leur fantaisie cachent de moins en moins leur gravité secrète et l'acuité du regard qu'ils posent sur le monde. Un critique, Pierre Lepape, a même pu écrire : « Entre cet écrivain et la réalité de son époque [...] existent des connivences et des sympathies si fortes que s'il fallait raconter cette époque, c'est avec les livres d'Echenoz qu'on le ferait. [...] Ces années-là, les hommes et les femmes, les paysages, les objets et même les animaux ont ressemblé à des phrases de Jean Echenoz. » C'est un sacré compliment, mais qui a aussi un côté réducteur : les livres d'Echenoz sont trop fortement écrits pour se réduire au portrait d'une époque...

La seconde raison, c'est que la moindre page d'Echenoz pose à son traducteur des problèmes redoutables. Cette œuvre est l'une des plus écrites qui soient. L'auteur y explore sa langue avec une gourmandise et une finesse rares. J'ai un texte inédit de lui sur les temps verbaux, un vrai bijou, où la conduite de la phrase est comparée à celle d'une voiture. Le subjonctif, par exemple, est un frein moteur ; on passe à l'imparfait « comme au terme d'un parcours nerveux en troisième, on passe en quatrième pour souffler, ou comme un coup de frein majestueux et calme », etc. Echenoz est l'un de ces

Les micros fournis par nos hôtes n'ayant pas l'efficacité de ceux utilisés dans *Lac* par Franck Chopin dans le célèbre épisode des mouches, il semble qu'une partie du public n'ait entendu qu'une partie des débats – eux-mêmes en partie absents sur la bande enregistrée. Voici ce que nous avons sauvé de ce naufrage technologique.

rare écrivains dans chaque phrase desquels il se passe quelque chose. Ça se lit tout seul, et ça peut se relire dix fois. C'est un feu d'artifice, mais discret. Echenoz ne déchire pas la langue, il la tend au maximum ; il est comme ces tennismen virtuoses qui envoient la balle au plus près des lignes, sans dépasser. Bref, si je devais traduire Echenoz, j'aurais un trac terrible... Nous allons les entendre, ces traducteurs. Mais d'abord, écoutons l'auteur.

Jean Echenoz : Je voudrais dire pourquoi je suis, concernant mes livres, pour, contre, et pour la traduction. D'abord, il est très agréable, pour des raisons narcissiques, d'être transporté dans d'autres langues. Mais en même temps j'ai un problème avec la traduction. Je travaille sur un objet privilégié, la langue française. Mon objectif en dernière instance, après être passé par tout le travail de construction d'un récit, c'est le son. Le bruit que fait une phrase. Au service du son, j'essaie d'utiliser un ensemble d'outils poétiques : le rythme, les assonances, les allitérations, etc. J'essaie d'avancer sur une ligne de crête entre prose et poésie, ou plutôt dans une prose qui s'efforce d'annexer des outils poétiques permettant une distorsion de la prose, un écart, un jeu. Or tout ce travail sonore, qui me paraît toujours être l'essentiel, et qui mobilise pas mal d'énergie, de passion, il n'en reste rien quand on fait passer le texte dans une autre langue. Ce qui reste, c'est non pas le son, mais le sens, les images, la construction, qui en cours de route avaient fini par paraître secondaires. D'un autre côté, il est réconfortant de penser que malgré cette déperdition des livres puissent exister dans une autre langue, et dans ces conditions c'est peut-être l'étranger plus que la France qui m'autorise à me définir comme romancier.

M.V. : *Lac*, publié en 1989, sera au centre de nos discussions, car c'est le plus largement traduit des livres de Jean Echenoz. Tous les traducteurs présents ne l'ayant pas traduit, nous élargirons le champ à d'autres livres, mais c'est un extrait de *Lac* que nous allons écouter, suivi de ses traductions. Je remercie Ulla Bruncrona et Masachika Tani qui ont traduit ce passage exprès pour nous.

L'auteur lit le texte original : « Un instant il pencha son front vers ses longues chaussures noires très luisantes, s'envisageant dans son propre socle, puis il claqua des doigts dans le vide ; un taxi vert instantané freina à sa hauteur, il s'y engouffra, referma la portière avant d'articuler sa destination. La voiture verte et le colonel quittèrent le mode sensible par l'ouest du boulevard Haussmann, Chopin se mit en marche dans le sens opposé. Une très jolie fille rousse traversait le boulevard avec un sac à dos, ah non c'est un bébé, tiens, puis un café désert s'offrait rue Lavoisier. Le gérant paraissait un juge sans cause derrière son bar, Chopin choisit un siège contre la grande vitrine.

– Un express, énonça-t-il, serré. Et puis un verre d'eau. » (*Lac*, Minuit, 1989, p. 43)

Les traductions anglaise, allemande, suédoise, polonaise et japonaise sont lues à leur tour par leurs traducteurs. Puis chacun prend la parole.

Christiane Baumann : En Allemagne, dans les années 1980, on disait qu'il n'y avait plus de littérature française depuis le Nouveau Roman. Gisela Lerch et moi étions à ce moment-là en contact avec le Manholt Verlag, une maison qui publie exclusivement de la littérature française. Son directeur nous a aiguillées sur plusieurs éditeurs, dont Minuit. C'est ainsi que nous avons découvert une série d'auteurs alors inconnus en Allemagne, comme Jean Echenoz et François Bon. Nous avons commencé en 1986 par *Sortie d'usine* de François Bon, avant de passer au *Méridien de Greenwich*. Après être passées par la dure école de la langue de François Bon, le texte du *Méridien* ne nous a pas particulièrement étonnées. Ne connaissant rien d'autre, nous pensions que le travail du traducteur, c'était toujours plus ou moins ces exercices de haute voltige. Nous traduisons à deux. Nous étudions le texte chacune de notre côté, puis nous travaillons ensemble, devant l'ordinateur. Le texte naît à l'oral, nous le modelons en le disant. Après le *Méridien*, *Lac* nous a paru plutôt facile. En fait, Gisela et moi n'avons pas les mêmes difficultés. Pour moi, le problème se situe d'abord au niveau des images, des associations qui me sont familières, puisque j'ai grandi avec elles. On ne peut pas trouver d'équivalents allemands du youpala, du Baby-relax, du *Picsou géant*, du square, de la micheline, du train corail... Il existe des mots correspondants, mais ils n'ont pas du tout le même poids, la même couleur. J'ai eu beaucoup de mal aussi avec les « ça » du colonel Seck au chapitre huit. Ce sont de petits riens qui ont l'air banal comme tout, mais qui servent à ponctuer la ligne mélodique, à l'alléger. Eh bien il est traître, ce changement de rythme, parce qu'en allemand, évidemment, il y a dix manières de traduire « ça ». Alors il faut tricher. La tricherie fait partie du jeu.

Gisela Lerch : Ce qui me frappe d'abord, c'est que même lue isolément, une phrase d'Echenoz se reconnaît tout de suite. C'est une question de son, et aussi d'écart : il utilise la langue en décalage avec l'habitude. L'« aspirateur tenu en laisse » ou l'« épicerie arabe de garde », par exemple, sont directement transposables, elles gardent leur humour et leur charme dans la version allemande. Mais ce n'est pas toujours le cas. Pour les « gouttelettes qui se syndiquent en une grosse goutte », nous avons remplacé le syndicat par une coopérative ; pour les « silencieux yaourts », nous avons hésité entre « stille », calmes, et « diskreten », discrets ; la deuxième solution, finalement choisie, rajoute peut-être un peu au texte, mais nous

n'avons pas pu résister à la tentation ! Il y a là sans doute un danger : en soulignant trop ces effets, on risque de tomber dans le maniérisme. Mais si d'autre part on traduit trop prudemment, le texte perd toute saveur.

Guido Waldman : Je passe mon temps d'éditeur à aider mes traducteurs. Il m'arrive aussi, plus rarement, de traduire moi-même. Il existait déjà une traduction de *Lac* en américain, et on m'a demandé de faire la traduction anglaise. J'ai d'abord cherché à m'imprégner du style d'Echenoz en lisant ses livres. Je le rencontre aujourd'hui pour la première fois, mais je le connaissais déjà : il est là, bien vivant, dans ses romans. J'ai cherché à retrouver, pour cette version anglaise, les mêmes références, les mêmes résonances, les mêmes mélodies. J'ai cherché à retrouver en anglais le sens de l'humour, très nuancé, de Jean Echenoz. *Lac* m'a évidemment posé des problèmes intéressants, concernant avant tout les nuances, le dosage. Il m'est arrivé de traduire un passage de façon très exacte, et pourtant, à la lecture, pour des raisons inconnues, ça ne marchait pas.

Masachika Tani : Je vais parler d'abord des difficultés que cause au traducteur le grand écart entre le français et le japonais. Sur le plan du vocabulaire, je me limiterai à un exemple. En japonais, pour le pronom « je », il existe plusieurs formes. Le traducteur d'un roman sera donc amené à en choisir une pour chaque personnage. Par exemple, en ce qui concerne Georges et Fred, deux protagonistes de *Cherokee*, j'ai attribué au premier « bokou », pronom personnel standard destiné plutôt aux blancs-becs, tandis que pour le second j'ai utilisé « oré », qui évoque une personnalité un peu vulgaire et grossière.

En ce qui concerne la syntaxe, et les temps verbaux en particulier, le passage du français au japonais est également difficile. Il existe un temps du passé en japonais, mais il est beaucoup moins précis et varié qu'en français. Je l'ai constaté en traduisant *L'occupation des sols*, qui est construit sur un va-et-vient dans le temps, avec des retours en arrière signalés par le plus-que-parfait, et des anticipations du futur indiquées par le conditionnel. Or en japonais, il n'y a pas vraiment de passé ni de futur vus du point de vue du passé. Vous imaginez la difficulté. Il n'y a pas là de solutions très efficaces, sauf peut-être le changement de style ou l'ajout de certains adverbes, moyens pas très évidents et qui ne conviennent pas dans tous les cas.

Mais il y a un autre problème sans doute plus spécifique au japonais. Quand je n'étais qu'un lecteur d'Echenoz, je gardais de son écriture une impression de tempo très accéléré, obtenu par des phrases courtes. Or, dès que j'ai commencé à relire *Cherokee* dans l'intention de le traduire, je me suis rendu compte que les phrases d'Echenoz sont longues, parfois très longues. Une

phrase longue n'est jamais facile à traduire, mais en japonais tout devient encore plus complexe : le sujet se trouve en tête de phrase, mais on doit en général attendre la fin de la phrase pour trouver le verbe, ce qui change radicalement l'ordre des mots.

À ce propos, c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles l'utilisation du temps verbal devient délicate en japonais. Comme le verbe exprimant le passé a toujours quasiment la même forme, et revient en fin de phrase, le texte romanesque se trouve menacé de répétition et de monotonie. Nos romanciers contournent ce piège en alternant présent et passé, et la plupart de nos traducteurs font de même.

Concernant les phrases longues toujours, l'absence de parties du discours correspondant aux relatifs rend extrêmement compliquée leur traduction – à moins de les diviser en plusieurs segments. Mais comme cette solution ne m'enchant pas, j'essaie en général de garder l'ordre des mots du texte original, ou du moins des mots essentiels, quitte à déplacer le reste de la phrase.

Je voudrais maintenant aborder un aspects très particulier de l'écriture de Jean Echenoz : l'originalité de ses métaphores. Au début de *Cherokee*, par exemple, il y a une scène qui se passe dans une discothèque : « Au bas des marches elle [la musique] était à son comble, rendue abstraite par son monstrueux volume de stridence et de cris, de grosses caisses comme des machines-outils roulant dans une bétonnière d'ogre dont on percevait le rire affreux dans le tumulte. » On peut traduire cette phrase sans difficulté. Pourtant, un contraste avec les phrases descriptives voisines engendre un sentiment de discordance que la version japonaise accentue encore. On dirait un passage d'un monde objectif à un monde subjectif, d'un monde réaliste à un monde onirique. D'où un sentiment de décalage qui donne au lecteur français un plaisir semblable à ce qu'on ressent en retrouvant quelque chose d'oublié, mais qui, transposé en japonais, risque d'atteindre une certaine excentricité au lieu de produire un effet humoristique et stimulant.

Ulla Bruncrona : J'ai traduit *L'équipée malaise* et ce titre à lui seul m'a pris du temps ! Le mot « malaise » est à double fond, il désigne la Malaisie mais aussi le trouble ; j'ai finalement trouvé un mot suédois polysémique lui aussi, mais différemment polysémique : il évoque à la fois l'aventure, les vagues de la mer (or une partie du livre se déroule en mer), une dérive, et l'inaboutissement – ce qui tombe bien, là encore, puisque l'équipée se termine en queue de poisson. D'une manière générale, les doubles sens et les jeux sur les expressions toutes faites, du genre « un cargo qui battait complaisamment pavillon chypriote », m'ont posé beaucoup de problèmes. Pour les alliances de mots inattendues du type

« taxi instantané », j'ai eu moins de mal, car le suédois forme facilement des mots composés. Mais le plus grand problème, c'est évidemment la musicalité. On ne peut pas retrouver la même, il faut atteindre le même effet avec d'autres sonorités. Echenoz écrit, par exemple : « Cette zone surabondait en pirates perpétuellement pillards... » Je n'ai pu rendre l'allitération en « p » et « r » que par une harmonie de « r » et de voyelles, et par un rythme balancé.

Anna Wasilewska : Je ne vais pas m'attarder sur les difficultés de vocabulaire. Elles sont réelles, et innombrables, mais le plus difficile se trouve ailleurs, et je l'ai compris dès la première page de *Lac*. On remarque aussitôt un grand décalage entre l'histoire et la façon dont elle est racontée. On pourrait parler de roman à double action : il y a d'une part l'histoire et d'autre part le déroulement des mots, et tout se joue dans le mouvement de séduction réciproque et permanent entre les deux. J'ai compris qu'il me fallait pour traduire une double fidélité, ou une fidélité au second degré. Il faut parfois s'écarter de la lettre pour lui rester fidèle. C'est ce qui m'a amenée notamment à changer le titre. Ce titre qui résume un peu toutes les difficultés que j'ai rencontrées. « Le son reste le critère absolu », a dit Jean Echenoz dans un entretien accordé à la revue polonaise *Literatura*. « Lac » est un monosyllabe sonore, presque onomatopéique, une espèce de coup de fouet – ça claque. En polonais, je n'avais pour le lac qu'un mot de trois syllabes, sans énergie, sans éclat. De plus, « lac » est un mot double : il évoque aussi le piège, et aussi, phonétiquement du moins, la laque. Rien de pareil en polonais. Alors que « park » convient : il est bref, sonore, et peut servir de racine à des mots polonais désignant le parking, le parquet, la palissade, le couple – et tout cela joue un rôle dans le roman. Pour ne rien dire du Parc Palace où se déroule l'histoire.

Une autre difficulté, c'est que Jean Echenoz se sert de mots dont la sonorité sert à édifier, par homonymie, des images dans des domaines différents. Il y a, par exemple, la politique des blocs et le bloc d'ordonnances, le solitaire en tant que jeu et en tant que bijou, etc. J'ai été parfois forcée de réinventer ces paires de mots : on mange, par exemple, lors d'un repas, un faisan (allusion probable aux activités frauduleuses de certains personnages) que moi, pour des raisons complexes, j'ai dû transformer en cerf...

M.V. : Avant de passer la parole à la salle, je voudrais ébaucher une rapide synthèse. Il ressort de ces divers témoignages qu'une page d'Echenoz est un mécanisme de haute précision, où les effets tiennent à un fil, si bien que le traducteur a presque toujours le sentiment agaçant d'être à côté de la plaque – soit au-delà, soit en deçà. Et on pourrait ici poser la question : entre ces deux maux, entre maniérisme et platitude, que choisir ?

Sacha Marounian : J'ai lu un jour le début d'un livre d'Echenoz dans une langue que je ne nommerai pas. La traduction était consciencieuse, on retrouvait le sens, mais tous les écarts avaient été rabotés. Comme si, dans l'extrait que nous avons entendu, on avait traduit « instantané » par « instantanément »... Le texte était devenu parfaitement insipide. Ce n'était plus de l'alcool, mais du Canada-Dry ! Alors je crois qu'en l'occurrence il vaut mieux sur-traduire que sous-traduire. Et je me demande si d'une manière plus générale ce n'est pas souvent le cas...

Pascale Delpech : Ce n'est pas vraiment une question, mais je tenais à dire mon étonnement. Jean Echenoz a dit tout au début que la dimension sonore était perdue en traduction. Mais il me semble qu'il existe des sonorités dans toutes les langues, et je sais qu'un des aspects très importants de ma pratique de traductrice, c'est justement de restituer un rythme, une certaine musique, même si c'est le plus souvent par des moyens indirects. J'aurais souhaité que les traducteurs ici présents nous en disent un peu plus long là-dessus.

G.L. : Oui, c'est vrai, chaque langue a sa musique, et c'est cette musique que nous nous efforçons de rendre avant tout, sinon, ce ne serait pas de la traduction littéraire... Je crois que le fait de traduire oralement, comme nous le faisons, nous aide énormément à traduire non pas seulement le sens immédiat, mais aussi le sens plus global qui est transmis par la musique du texte. Ce qui est décisif pour nous, c'est moins la justesse du mot que la mélodie, le rythme de la phrase. Il nous arrive de redire et restructurer dix fois la même phrase jusqu'à ce qu'elle sonne plus juste. C'est ça, la gageure de la traduction.

M.T. : En japonais, la musique de la langue sera forcément très différente de celle du français. Je dois donc à chaque fois me forger un style et le chercher délibérément dans ma propre langue. Voilà pourquoi, quand je traduis, je lis de bons auteurs japonais qui me stimulent, qui m'aiguisent l'oreille.

Estelle Fontanges : En cas de conflit entre le son et le sens, le traducteur doit-il inventer une musique, plutôt que de s'attacher au sens ?

A.W. : Sans doute, mais le problème se pose rarement de façon si absolue. On ne perd jamais *tout* du son ou du sens ! On arrive toujours à équilibrer plus ou moins les pertes. Il n'y a pas de règle fixe. Chaque phrase nous dicte une règle différente.

M.V. : Une question pour Guido Waldman : puisqu'il existe une traduction américaine, comment vous êtes-vous déterminé par rapport à elle ? L'avez-vous lue ? à quel moment ? qu'en avez-vous pensé ?

G.W. : Je ne l'ai pas lue. Je craignais trop d'être influencé. Je me suis mis en rapport avec l'autre traducteur, Mark Polizzotti, qui était l'un de mes amis, et qui l'est resté en dépit de cette concurrence ! Mais je vais peut-être la lire maintenant que j'ai terminé la mienne.

Marie-Claire Pasquier : Quand les traducteurs sont tombés sur des youpalas ou des quais de la Rapée sans équivalent dans leur langue, ont-ils recouru à des notes en bas de page ?

G.L. : Non ! Nous sommes contre ce genre de notes. Mais nous avons évidemment gardé les deux notes que l'auteur lui-même a mises, pp. 75 et 138, qui ont une fonction différente, pseudo-scientifique, parodique...

M.V. : Je voudrais maintenant demander à l'auteur de réagir à ce qu'il vient d'entendre...

J.E. : Je crois qu'on imagine toujours l'auteur plus malin qu'il n'est, plus machiavélique. On sous-estime sa naïveté, sa cécité. Cela pose un problème : en prêtant à l'auteur des intentions qu'il n'avait pas toujours, le traducteur se complique le travail ! Je reçois parfois de mes traducteurs des listes de questions, mais il s'agit de problèmes tout à fait ponctuels et factuels, du type « Qu'est-ce que des mots fléchés ? » Mais je pense être profondément aveugle aux vrais problèmes de la traduction. Et je me demande si je n'aurais pas intérêt à le rester.

C.B. : Je crois que ce relatif aveuglement de l'auteur dont parle Jean Echenoz est valable aussi, à un autre niveau, pour les traducteurs. Notre texte est plus malin que nous, on ne peut pas être totalement conscient, et il est peut-être bon, dans certains cas, de ne pas trop réfléchir, de ne pas trop chercher des règles générales...

Texte établi par Michel Volkovitch