

Pour la troisième année consécutive, *Le Monde* et la Villa Gillet organisaient à Lyon les Assises internationales du roman. Du 25 au 31 mai 2009, lectures, entretiens, cafés littéraires, tables rondes et autres rendez-vous se sont enchaînés aux Subsistances, magnifique réunion d'un couvent du XVII^e siècle et de bâtiments militaires du XIX^e, aujourd'hui dédiés au spectacle vivant.

En 2008, Martine Silber avait animé une table ronde sur la circulation internationale des œuvres : face à l'importance de la littérature anglo-saxonne, comment faire une place aux langues autres que l'anglais ?

Cette année, avec Serge Buntmann, elle s'est intéressée à la question de la retraduction, en compagnie de Julia Escobar, Bernard Hœpffner, Elena Lozinsky et Jean-Paul Manganaro. L'occasion aussi de rendre hommage aux traducteurs, sans qui ces Assises internationales n'auraient pas lieu d'être.

— Il revient à **Jean-Paul Manganaro** de rappeler en guise d'introduction la fragilité « tautologiquement nécessaire » de la traduction face à l'immuabilité et l'incorruptibilité du texte d'origine. Et de poser la question : y a-t-il une arrogance de la retraduction ? Retraduit-on pour « faire mieux » ? Les expressions bien connues de *traduttore, traditore* et de « belles infidèles » témoignent du fantasme de traduire en justice le traducteur qui ne serait pas dans la justesse. Mais peut-on jamais parler de justesse quand la traduction est l'éternelle quête d'un secret qui s'esquive au moment même où on le perce, l'inlassable tentative de saisir d'un seul regard, d'un seul mot, d'une seule expression ce qui se dérobe aussitôt qu'il est révélé ?

Jean-Paul Manganaro a notamment retraduit *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. La première traduction, en 1959, signée Fanette Pézard, laissait un sentiment d'inaccompli, essentiellement lié à des raisons historiques : la publication italienne, en 1958, avait été réalisée dans l'urgence, juste après la mort de l'auteur, sans le recul nécessaire. Il avait fallu

dix ans pour que paraisse une nouvelle édition corrigée et plus conforme aux intentions de Tomasi di Lampedusa. Entre-temps, Visconti avait en outre marqué de son sceau propre le roman : dans l'adaptation cinématographique pour laquelle il remporte la Palme d'or au festival de Cannes en 1963, il accorde aux personnages de Tancredi et Angelica une importance presque égale à celle de Don Fabrizio et opère un certain lissage stylistique. Il s'agissait donc pour Jean-Paul Manganaro, au-delà du rétablissement du texte lié à la seconde édition italienne, d'effacer ce lissage et de faire entendre à cinquante ans de distance la langue rugueuse et baroque de Tomasi di Lampedusa.

— Elena Lozinsky, pour qui toute retraduction est une relecture collective du livre traduit, a entrepris de retraduire Proust en russe. Il s'agissait d'une initiative personnelle, mais le premier volume (*Combray*) a aussitôt trouvé un éditeur, malgré l'existence de deux traductions, l'une datant des années 1930, l'autre des années 1970-80. La nécessité de la retraduction tenait non seulement à la parution en 1987-89 d'une seconde édition française de *La Recherche* dans la Pléiade, version corrigée enrichie de variantes des passages essentiels, mais aussi aux insuffisances des deux traductions russes. La première n'était pas sans qualités, mais calquait la structure de la phrase proustienne, rendant le texte russe opaque. Elle avait en outre été interrompue pour des raisons idéologiques, Proust se voyant estampillé « écrivain bourgeois » dans les années 1940. La seconde traduction, complète, marquait toutefois une sorte de retour en arrière puisqu'elle était pleine de « fausse littéralité » et présentait une atmosphère conventionnelle et russifiée. La traduction du septième volume avait en outre été confiée à un traducteur différent des six premiers. Il était temps d'offrir aux lecteurs russes une traduction par le même traducteur à partir d'un texte fiable. D'autant que dans la première traduction, l'*incipit* du livre donnait littéralement : « Depuis longtemps je me suis mis à me coucher de bonne heure », et dans la seconde : « Depuis longtemps j'ai pris l'habitude de me coucher de bonne heure ». Dans les deux cas, ce « depuis longtemps » augurait mal de la suite. Elena Lozinsky s'est donné pour règle d'avancer lentement et d'examiner tous les écrits de Proust. Ces deux règles ne se sont imposées qu'après un premier jet insatisfaisant, car le sens de l'œuvre lui échappait : il est alors apparu à la traductrice qu'elle devait élaborer une nouvelle perspective sur le roman en resituant *La Recherche* dans son époque, entre deux siècles. Il se trouve qu'Elena Lozinsky avait l'avantage d'avoir travaillé sur une partie considérable de l'intertexte proustien en traduisant Baudelaire, Mallarmé, Rostand et bien d'autres. Elle s'est aussi appuyée sur la littérature russe, notamment sur les écrits en prose des poètes post-symbolistes et les écrits de jeunesse de Pasternak, sans pour autant bien sûr en décalquer l'écriture. La difficulté technique majeure tenait à la syntaxe : le russe a tendance à la coordination plus qu'à la subordination, sans compter que les pronoms français « qui » et « que » sont bien plus courts que les pronoms russes correspondants, qui alourdissent considérablement la phrase. Il a donc fallu

faire subir à la phrase proustienne une transformation syntaxique pour la rendre russe sans perdre la tonalité proustienne.

Pour Elena Lozinsky, il était essentiel de rendre la lecture de Proust utile aujourd'hui puisque *La Recherche* est à ses yeux un livre qui explique la vie à chaque lecteur : Proust, dernier écrivain didactique de la littérature française, écrivant non pour s'exprimer mais pour être lu et compris. Or, Serge Buntman témoigne que les traductions précédentes n'en faisaient qu'un gros pavé lu sans plaisir par les seuls étudiants contraints de le faire.

— **Bernard Hœpffner** commence son intervention, « Recouvrer la corporalité », par rappeler que « plus un texte est traduit, plus il existe ». Il faut imaginer une équivalence entre lecture et traduction en pensant aux « fous littéraires » qui fascinaient Queneau, ces auteurs publiés mais jamais lus par un seul lecteur. Le plus souvent, Bernard Hœpffner dit n'avoir pas lu les traductions des textes qu'il a retraduits, sinon une fois son propre travail achevé. Mais il profite de cette table ronde pour dire publiquement son regret que les éditions Gallimard aient décidé, maintenant que la nouvelle traduction d'*Ulysse* paraît en poche, de ne plus publier l'ancienne, d'Auguste Morel. Il évoque également l'absurdité de la publication dans la Pléiade des traductions de Dickens datant du XIX^e siècle et un peu remises au goût du jour. La traduction n'est pas une brosse à reluire ni à relire mais à relier. Il revient sur le fameux « I would prefer not to » du *Bartleby* de Melville, initialement traduit par un « Je préférerais ne pas » gravé dans le marbre par les analyses de Deleuze. Parce que « I would prefer not to » est une formule courante en anglais, loin du dérèglement du langage qu'elle est censée illustrer pour Deleuze, Bernard Hœpffner l'a traduit par « J'aimerais mieux pas ». Et à ceux qui disent le « Je préférerais ne pas » intouchable, il répond qu'il traduit Melville et pas Deleuze. Retraduisant Mark Twain, c'est surtout l'oralité de la langue, passée à la trappe dans les précédentes traductions des *Aventures de Huckleberry Finn* et des *Aventures de Tom Sawyer*, qu'il s'est attaché à restituer.

Il rappelle la phrase d'Ezra Pound, « chaque génération devrait retraduire ses classiques » et propose une métaphore lumineuse pour comprendre le processus à l'œuvre dans l'impératif de retraduction : imaginons un faussaire talentueux commettant un faux Rembrandt parfait à la fin du XIX^e siècle. Le faux est accroché dans un musée. Trente ans plus tard, les visiteurs commencent à lui trouver quelque chose de bizarre. Ceux d'aujourd'hui passant devant se disent : « Tiens, un préraphaélite », et voilà le faux révélé, qui n'était que la perception qu'avait une époque antérieure de l'œuvre du maître.

— **Julia Escobar** avait préparé son intervention, « Retraduire, c'est traduire à travers le temps », en espagnol : elle va pourtant la lire en français...

Elle invoque George Steiner, pour qui l'écrivain écrit à travers le temps, et la définition de la littérature comme lente digestion selon Paul Valéry, avant de poser que si l'on sait pourquoi on traduit, reste la question du

« quoi traduire » : ce sont les politiques culturelles et l'industrie de la culture (avec tous les acteurs de la chaîne du livre) qui déterminent la réponse. On retraduit les classiques (ces livres toujours absolument modernes, pour paraphraser Rimbaud) parce que la langue du traducteur et du lecteur, étant vivante, change, et que chaque époque a son propre style de traduction. Reste que la réputation du traducteur peut rendre intouchable une traduction. Sans parler de l'attachement sentimental des lecteurs au texte tel qu'ils l'ont découvert : un lecteur qui tombe amoureux d'un poème traduit, par exemple, ne voudra pas qu'on y touche, que la traduction soit bonne ou mauvaise, puisque c'est ce texte-là qu'il a connu et aimé. De fait, des traductions médiocres ont tout de même le mérite d'avoir fait passer des textes dans le patrimoine universel. Ainsi, la traduction canonique de Shakespeare en espagnol laisse à désirer, mais pour ceux qui la connaissent par cœur, c'est Shakespeare, et pour toujours. Rimbaud, en revanche, a fait l'objet d'un très grand nombre de traductions espagnoles dont aucune n'est canonique, sauf pour quelques vers. Ainsi « il faut être absolument moderne » est-il toujours traduit littéralement par « hay que ser absolutamente moderno ». Or il se trouve que ce *absolutamente* n'a justement pas le caractère d'absolu de l'adverbe français. Julia Escobar a donc choisi de retraduire ce vers par « hay que ser totalmente moderno ». Elle cite une seconde expérience de retraduction concernant Colette, qui a connu une large réception en Espagne : la traduction des œuvres complètes, signée E. Piñas (un nom choisi par les éditeurs pour masquer un collectif de traducteurs), manquait de plasticité et de richesse lexicale. Julia Escobar prend l'exemple du mot « consommé » : il se trouve que *consumado* existait en espagnol, notamment employé par une autrice de la fin du XIX^{ème} siècle – visiblement pas lue par les traducteurs de Colette qui traitent le mot français comme sans équivalent espagnol. Idem pour le mot « mamelon », toujours traduit par « montagne », « colline » ou « mont ».

— Julia Escobar termine par une anecdote qui, pour faire rire le public, résonne néanmoins assez sinistrement dans le contexte de l'enquête du CEATL... À l'occasion de la remise du Prix Cervantes, le roi reçoit au palais royal de Madrid la crème du monde intellectuel espagnol. Voilà qu'un écrivain déclare à un confrère avec pétulance : « Décidément, cette fête n'est plus ce qu'elle était, regarde, il n'y a personne, que des éditeurs ». Peu après, c'est au tour d'un éditeur de déclarer à un confrère avec fougue : « Décidément, cette fête n'est plus ce qu'elle était, regarde, il n'y a personne, que des traducteurs ». C'est enfin un traducteur qu'elle entend s'exclamer à l'intention d'un confrère : « Décidément, cette fête n'est plus ce qu'elle était, regarde, il n'y a personne, que des serveurs ».