

---

## JOURNÉE DE PRINTEMPS

*Le samedi 27 mai 2000 s'est tenue à l'Institut culturel italien, rue de Varenne à Paris, la Journée de printemps d'ATLAS. Elle était intitulée cette année « Passeurs et passants : traduire la ville ». La matinée s'est ouverte par la présentation d'une jeune architecte, Laetitia Ducrocq, sous le titre : « Figures de la ville : topographie et toponymie ». Puis les participants se sont répartis entre les différents ateliers qui leur étaient proposés, chacun autour d'une ville et d'un texte posant des problèmes de passage d'une langue à l'autre. Berlin vu par Alfred Döblin, avec Jürgen Ritte. Lisbonne vu par Camilo Castelo Branco, avec Michelle Giudicelli. Saint-Pétersbourg vu par Andreï Biély, avec Jacques Catteau.*

*L'après-midi : Brooklyn vu par Gilbert Sorrentino, avec Bernard Hæpffner, Londres vu par Charles Dickens, avec Sylvère Monod, Madrid vu par José Luis Sampedro, avec Marianne Millon. Il y eut également un atelier autour du roman City, d'Alessandro Barrico, avec Françoise Brun et un atelier d'écriture animé par Michel Volkovitch : « Se promener dans Paris et ailleurs ». En fin de journée, avant le cocktail dans les jardins, une séance de synthèse était présentée par Marie-Claire Pasquier.*

---

Marie-Claire Pasquier

## **Passeurs et passants**

Rien ne fait autant rêver que les villes, si ce n'est le nom des villes. Quand Proust rêve sur Parme, il rêve sur le nom de Parme. Les villes, les noms de ville sont pour nous irrémédiablement attachés à la littérature, cette littérature que nous nous approprions en la traduisant, c'est-à-dire en commençant par la lire avec délectation. Traduire un roman qui se passe dans une ville, c'est doublement rêver, et dans une relative irresponsabilité paresseuse puisque la toponymie, en principe, se redit mais ne se traduit pas : on désigne et voilà tout, comme quand on voyage et qu'on lit tout haut, de la voiture, les pancartes, sous le prétexte d'aider à la navigation.

Les chansons savent s'emparer de ce pouvoir magique des noms de villes : Bilbao, Pondichéry, Syracuse, Constantinople. « Nous irons à Valparaiso ». Cela commence par « Sur le pont d'Avignon », à quoi correspond chez les enfants anglais « London Bridge is tumbling down ». Il y a toutes les chansons de marins : « Les filles de la Rochelle », « Jean-François de Nantes »... Sont aussi évoqués les noms des quartiers : « Ménilmontant, mais oui madame... », « Il n'y a plus d'après à Saint-Germain-des-Prés », avec une rime approximative. Les gens du nord rêvent des villes du sud : « Roses blanches de Corfou », « Marseille, tais-toi Marseille », cependant que les gens du midi rêvent des brumes du nord : « Dans le port d'Amsterdam ».

Olivier Rolin sait bien ce qu'il fait, il sait qu'il va nous faire rêver lorsqu'il intitule les chapitres de son petit livre *Sept villes* comme des morceaux de musique ou des légendes de tableau : « Le nom de Buenos Aires », « Triste Trieste », « Lisbonne, passage des heures », « Alexandrie, paysage littéraire avec ruines », « Leningrad, dans le noir velours de la nuit soviétique », « Prague, K und K », « Valparaiso, aspects du paradis ».

Un problème qui se pose aux traducteurs, en français, lorsque les noms de ville sont francisés (les plus importantes le sont, ou les plus anciennement connues : Athènes, Londres, Varsovie), c'est de savoir si l'on va leur donner le genre féminin ou masculin. Dans certains cas, l'usage est fixé : Le Caire, ou La Havane. Dans d'autres cas, c'est plus incertain. Ainsi, Paris. On dira « le Paris des mauvais garçons », mais le film de Pierre Prévert (1959) s'appelle « Paris la belle ». Venise est féminin, mais Naples ? Amsterdam ? Marseille ? On appelait à Paris la rue Visconti, truffée de protestants, « la petite Genève ». Casablanca, malgré son sens littéral, ou peut-être pour le compenser, est perçu au masculin. Notons sur un autre plan que Los Angeles n'est pas perçu au pluriel. Notons aussi que le Nouveau Monde reprend les noms de l'ancien : « Paris, Texas », « Little Odessa », « Ithaca, N.Y. », « New Amsterdam », « La Nouvelle-Orléans ». Pourquoi d'ailleurs « La Nouvelle-Orléans » et pas « Le Nouvel-Orléans » ? On trouve aussi New Berlin, New Hamburg, New Ulm, et bien entendu New-York. Les immigrants emmènent leur ville à la semelle de leurs souliers. Ou sur les étiquettes de leurs bagages. Ou au fond de leur cervelle.

Le féminin poétise la ville. On dira « la Rome antique », mais on entendra aussi, pour casser toute emphase, « Le Rome que j'ai connu n'est plus celui d'aujourd'hui ». Femme plus ville égale effet poétique ou érotique maximum, il suffit de voir quelques titres : « La belle de Moscou », « La belle de Saïgon », « La belle de San Francisco ».

Une ville est toujours dite et redite par ceux qui y vivent, qui y travaillent, ceux qui s'y rendent, qui en reviennent, qui projettent d'y retourner. Traduire la ville, ce sera donc retraduire, traduire des villes déjà « traduites », transformées en mots, en phrases, en récits, en déplacements, en rencontres, en attentes, en surprises, par des écrivains. L'écrivain est plus souvent le visiteur que l'habitant, ou alors l'habitant qui se déguise en visiteur, en promeneur. Pensons à Georges Perec, Patrick Modiano, Jacques Roubaud. Franchissant les époques comme un simple carrefour, les écrivains se rencontrent entre eux au cœur de la ville. Le titre du livre de Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains*, citation légèrement embrumée par la mémoire, est un hommage à Baudelaire :

Le vieux Paris n'est plus. La forme d'une ville  
Change plus vite hélas que le cœur d'un mortel.

Je voudrais à mon tour citer, en conclusion, côte à côte, Baudelaire et Roubaud, en hommage à la valeureuse cohorte de ceux qui s'aventureront,

---

ou se sont aventurés déjà, à traduire en différentes langues ces textes.  
Baudelaire d'abord :

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé ! Palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Et voici maintenant Roubaud, « d'après Raymond Queneau » :

Le Paris où nous marchons  
N'est pas celui où nous marchâmes  
Et nous avançons sans flamme  
Vers celui que nous laisserons.

Jürgen Ritte

## Le Berlin de Döblin

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le grand professeur Lichtenberg (1742-1799), physicien de son état et inventeur du couteau sans lame auquel il manque le manche, procédait à un constat alarmant pour la littérature allemande : aucun État, aucune principauté, aucun royaume du Saint Empire, notait-il, ne dispose d'un nombre suffisant d'habitants pour peupler un roman. Ni pour peupler une ville, une vraie ville, comme Paris ou Londres, pourrait-on ajouter. Certes, la célèbre boutade de cet éminent professeur de l'université de Göttingen n'a pas empêché les écrivains de langue allemande d'écrire des romans, des romans de formation, par exemple (Goethe, Keller, Stifter...), qui racontent le monde à travers la perception d'un seul individu. Mais il est vrai que la grande absente du roman allemand reste, à travers tout le XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'aux lendemains de la guerre de 14-18, la ville avec ses populations riches et pauvres, ses rues assourdissantes, ses destins tragiques, ses fastes, ses promesses de réussite, etc. Il a fallu attendre l'année 1929, date de parution de *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin, pour trouver, en langue allemande, un grand roman qui, pour la première fois, raconte et « traduit » cette réalité récente dans le contexte allemand qu'est une ville moderne, une métropole, en l'occurrence le Berlin des années 1920.

Pour notre atelier de traduction le choix de *Berlin Alexanderplatz* n'en était donc pas un : il s'imposait comme une évidence. Traduit dès 1930 en danois et en néerlandais, le roman trouve rapidement un public européen, voire mondial : en 1931, il est traduit en anglais et en italien, un an plus tard il est également disponible en espagnol. En 1933, année de la prise de pouvoir par les nazis et de l'installation de Döblin à Paris, paraît chez Gallimard une traduction française de Zoya Motchane, accompagnée d'une préface élogieuse de Pierre Mac Orlan.

Il est intéressant de relire la préface de Mac Orlan, inventeur du « phantastique social », sensible aux mystères de l'existence humaine tels qu'ils se révèlent en milieu urbain. Voici le début : « Place Clichy ! Ces deux mots n'ont pas encore tenté un écrivain français, parce que la plupart des écrivains français n'éprouvent aucune curiosité pour le mystère social [...] Je ne connais rien dans notre littérature que l'on puisse comparer à cet ouvrage [i.e. *Berlin Alexanderplatz*], si ce n'est le livre de M. Céline : *Voyage au bout de la nuit...* » Pierre Mac Orlan « traduit » Alfred Döblin à sa manière : il affirme avoir rencontré Franz Biberkopf, « héros » de *Berlin Alexanderplatz* au « coin de la rue Durantin », à Paris, et avoir vu Reinhold, autre personnage du roman de Döblin, à l'heure de l'apéritif dans un bar de la rue de Douai. L'Alexanderplatz devient, d'entrée de jeu, la place Clichy. La lecture que propose Mac Orlan est une transposition, une adaptation du roman pour la « scène » littéraire française des années 1930. C'est un procédé tout à fait licite – pour un écrivain. Le pauvre traducteur littéraire, quant à lui, est obligé de laisser Biberkopf et l'Alexanderplatz là où ils sont (ou étaient) : à Berlin.

Tâche difficile, comme le montre (une fois de plus) un examen attentif de la traduction que proposa, voici 67 ans, Zoya Motchane. De toute évidence, la traductrice était consciente des difficultés que lui posait le chef-d'œuvre d'Alfred Döblin. Dans une note précédant sa traduction, elle avertit le lecteur français qu'elle a « usé de quelque liberté dans l'adaptation de certains détails de l'œuvre allemande : les citations de refrains populaires et les passages en argot berlinois exigeaient une transposition que l'on s'est efforcé de restreindre aux limites nécessaires ».

Le passage que nous avons lu et traduit en atelier se situe au début du cinquième chapitre. C'est la première évocation de l'Alexanderplatz que Franz Biberkopf, après un long séjour en prison, redécouvre en pleine mutation. L'analyse des structures narratives (technique du « collage » empruntée au cubisme et à la « Merzkunst » d'un Kurt Schwitters, juxtaposition du monologue intérieur, du style indirect libre, du commentaire du narrateur...) et des procédés rhétoriques (onomatopées, style familier et argotique, citations de panneaux publicitaires, d'extraits de journaux...) montre rapidement que le roman de Döblin donne délibérément une image fragmentée, amorphe et « désordonnée » de la ville, recréant ainsi l'effet de vertige que produit la vue de l'Alexanderplatz avec ses grands chantiers, ses bruits assourdissants, ses tramways et ses magasins, sur le pauvre Biberkopf. Des phrases elliptiques dans l'original allemand devraient donc rester telles en français. La profusion des noms propres (noms de rues, de restaurants, de grands magasins, de marques...) produit à la fois un effet

« poétique » propre à la ville et un effet de désorientation auprès du lecteur (même contemporain de Döblin) qui n'est (ou n'était) pas forcément un habitué de l'Alexanderplatz en 1929.

L'examen des solutions proposées par Zoya Motchane (si solution il y a : dans sa traduction, des passages entiers ont tout simplement « sauté ») nous donne l'impression (vite transformée en conviction) qu'elle s'est trouvée confrontée non seulement à quelques problèmes de « transposition » et d'« adaptation » de refrains populaires et de passages en argot berlinois (ces derniers sont d'ailleurs fort rares et il s'agit plutôt d'une imitation de l'accent et du parler berlinois), mais aussi à un problème de fond : le nombre de faux sens et de contresens, d'omissions et d'autres fautes qualifiées (pour ne pas parler des « maladresses » stylistiques) repéré sur deux pages laisse penser que la traductrice était peu familière du monde de Döblin et pas assez de l'allemand.

Mais disons-le très clairement : l'atelier d'allemand ne s'était pas réuni pour instruire le procès d'une collègue. Au contraire. Il faut saluer son courage : elle s'est attaquée à un « noyau dur » de la littérature moderne, avec tous les risques qu'entraîne une telle entreprise. Les premiers traducteurs de Joyce et de Proust (en langue allemande) ont, eux aussi, échoué héroïquement, et ils n'étaient pas des moindres : Benjamin, Goyert, Hessel. La traduction d'une grande œuvre littéraire, œuvre qui (par définition, est-on tenté de dire) innove et réinvente sa langue d'origine, si bien que, comme le suggérait Proust, elle semble dès le départ avoir été écrite « dans une sorte de langue étrangère », exige un certain recul dans le temps.

Nous ne savons pas dans quelles conditions Zoya Motchane a traduit *Berlin Alexanderplatz* (étaient-elles aussi agréables qu'au Centre culturel italien qui nous accueille ?); nous ne savons même pas qui elle était (les recherches sont lancées). Toujours est-il que les éditions Gallimard continuent à commercialiser cette traduction (avec la préface de Pierre Mac Orlan). Le dernier tirage en collection Folio date de cette année. Vu les efforts considérables qu'ont entrepris ces dernières années différents traducteurs et éditeurs français en faveur de l'œuvre de Döblin, ne serait-il pas temps d'envisager une nouvelle traduction de ce roman capital qu'est *Berlin Alexanderplatz* ?

---

Michelle Giudicelli

## Le Lisbonne de Castelo Branco

Lisbonne est, au Portugal, la ville qui a le plus inspiré les écrivains, qu'ils soient romanciers ou poètes. Bien des pages d'Eça de Queirós, de Lobo Antunes, de Cardoso Pires, de Saramago, bien des poèmes de Cesário Verde ou de Pessoa nous promènent dans la ville « de toutes les couleurs », dans ses quartiers anciens ou modernes, élégants ou populaires, de jour ou de nuit, sous le soleil ou sous la pluie. Si le texte choisi pour cet atelier est extrait de l'œuvre d'un homme qui s'est davantage attaché à dépeindre la campagne que la ville et le nord que le sud du pays, c'est en fonction de l'intérêt qu'il présente pour un traducteur.

Il s'agit d'un passage d'un roman de Camilo Castelo Branco, écrivain prolifique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, surtout connu pour ses romans d'amours passionnées et tourmentées, dont le célèbre *Amour de perdition*, mais dont la verve satirique s'exprime aussi avec bonheur dans bon nombre d'ouvrages comme cette *Queda dum Anjo* (« La Chute d'un ange »). Il y est question des aventures d'un hobereau attaché aux traditions et défenseur de la vertu qui, élu député, vient de sa lointaine province à Lisbonne pour s'y faire le champion des valeurs morales d'antan, mais finit par succomber aux tentations de la capitale. Le portrait est sans nuances et l'écrivain, réputé aussi pour la richesse d'une écriture qui s'inspire autant de la langue classique que des parlars populaires, laisse courir une plume malicieuse.

Le passage à traduire conte les premières mésaventures du héros à son arrivée à la capitale qu'il ne connaît que par la lecture de livres anciens, notamment un traité du XVII<sup>e</sup> siècle, cité à l'occasion. Il s'agissait donc, d'une part, de trouver en français des tournures classiques, d'autre part, de rendre compte du ton burlesque d'épisodes traités à la façon d'une farce. Bien entendu, des problèmes de traduction plus habituels se sont présentés à la

douzaine de personnes qui avaient choisi de participer à cet atelier. Comme il avait été prévu qu'un certain nombre ne connaîtrait pas le portugais, une traduction très littérale permettant de se faire une idée du sens général du texte avait été remise à chacun, et la discussion a été très animée.

L'un des problèmes qui s'est d'abord posé a été celui de la traduction des noms propres : non pour le héros ni pour Lisbonne, pas plus que pour le quartier ayant conservé son nom arabe, Alfama, mais pour une rue, en portugais *rua da Procissão*. Fallait-il la laisser telle quelle, traduire partiellement (« rue *da Procissão* », « rue *Procissão* »), traduire tout (« rue de la Procession ») ? Même si la majorité penchait pour le maintien en portugais du mot *Procissão*, les avis ont été très partagés, comme ils l'ont été aussi pour décider s'il fallait masculiniser ou féminiser Lisbonne : les analogies avec d'autres villes n'ont fait qu'accroître notre perplexité, car si « la Rome antique » pouvait nous faire pencher vers le féminin, l'exemple de Paris ne nous avançait guère, car « le Paris de l'après-guerre », « mon Paris », est aussi « une blonde, reine du monde ». Nous avons fini par opter pour le masculin, qui semble malgré tout le plus usité. Une autre question se posait concernant le quartier : certains penchaient pour l'appellation directe, Alfama, comme on dit Montmartre, d'autres pour l'adjonction d'un article, l'Alfama, comme on dit le Marais. C'est la première solution qui a été adoptée, non en raison de l'article arabe contenu dans Alfama, mais parce que ce mot est ressenti comme un nom propre.

Un passage a longuement retenu l'attention en raison de l'ambiguïté de l'énonciation conservée dans le mot-à-mot et que l'on pouvait relier à la psychologie du personnage : *Quis-lhe parecer que a atmosfera da capital não cheirava* (littéralement : « il voulut lui sembler que l'atmosphère de la capitale ne sentait pas »). Certains étaient tentés de penser que le personnage s'obstinait à ne pas reconnaître les mauvaises odeurs, et donc « voulait se persuader que l'atmosphère de la capitale n'avait pas d'odeur », mais on a pu leur opposer que, dans l'expression portugaise, le verbe vouloir, ici impersonnel, perd toute sa force sémantique, et que par ailleurs le contexte lui-même dictait une autre interprétation (« il lui sembla que l'air de la capitale empestait »), car le fait d'habiter une rue bien ventilée n'empêchait pas l'entêté d'avoir cette impression, qu'il attribuait *in fine* à « un dérèglement de [sa] membrane pituitaire ».

Tout le monde a été d'accord pour adopter la dernière traduction en date des *Lusiades* (celle de Roger Bismut dans la collection Bouquins) pour la brève citation qui en était faite. Pour le reste du texte, l'apport de chacun a permis de trouver des tournures élégantes pour traduire des phrases complexes ou des formules imagées convenant au style allègre de Camilo.

---

Jacques Catteau

## Le Saint-Pétersbourg de Biély

Si une œuvre s'imposait dans le domaine russe pour illustrer la Journée de printemps d'ATLAS intitulée « Traduire la ville », c'était bien le roman fantastique et visionnaire d'Andrei Biély (1880-1934), *Pétersbourg*. Au seuil du XX<sup>e</sup> siècle, il clôt dans un embrasement précieux et baroque, grotesque et sublime, la tradition littéraire et mythique de la capitale de l'Empire russe de 1703 à 1917. Biély y fait une flamboyante synthèse de tous les mythes forgés par Pouchkine, Gogol et Dostoïevski et repris par les autres poètes symbolistes de l'Âge d'argent. Pour lui, au-delà de sa crise personnelle vécue en 1906, Saint-Pétersbourg est le héraut de pierres et de cariatides qui crie l'apocalypse prochaine, la mort spirituelle et nationale de l'Empire russe. La ville y est véritablement le héros central du roman, un héros mortifère.

La première difficulté pour la quinzaine de traducteurs que nous étions résidait dans la succession des rédactions. Le roman parut en 1913-1914 dans l'almanach *Sirine*, puis en édition séparée en 1916. Mais, par la suite, Biély conscient de sa prolixité et de l'aspect touffu de certaines pages encombrées de scories anthroposophiques, abrégea son texte en 1922 – version retenue – et le remania en 1928. Pour comprendre le passage choisi (chapitre 6, sous-chapitre : *Le grenier*, où le terroriste Alexandre Ivanovitch Doudkine, halluciné par l'abus d'alcool et de tabac, contemple Pétersbourg avant de sombrer dans la démence et le crime), il nous faut sans cesse nous référer à l'édition de 1916. Ainsi dans le paragraphe où s'ébranle le Cavalier d'airain – comme chez Pouchkine – il y a *cheval* (celui de la statue animée, *kon'*) et *chevaux* (ceux qu'il effraie dans son galop sonore, *koni*). Seule la version de 1916 précise qu'il s'agit des chevaux qu'il rencontre. La traduction impose « *sur son passage, les chevaux...* » Georges Nivat et moi-

même, qui avons traduit le roman en 1967, avons été contraints en permanence de confronter les deux versions, celle de 1916 et celle de 1922, pour élucider les points obscurs. Ce fut le premier travail de l'atelier : l'interprétation des passages incertains.

La seconde difficulté pour les passeurs que nous sommes vient du rythme syncopé et de la saturation phonique de l'œuvre qui est « née du son », de « l'hallucination auditive », selon son auteur. Biély est un romancier qui n'oublie pas qu'il est poète. Et pour créer cette prose disloquée, incantatoire, au souffle biblique, il recourt à une stricte prosodie de nature anapestique, du moins en 1916. Les versions de 1922 et 1928 rompent quelque peu ce rythme hallucinant, et fort heureusement. Mais de nombreux « versets » restent encore anapestiques, ce que nous découvrons dans l'accentuation tonique indiquée par le romancier (ex : *ostrovnyj* au lieu de *ostrovnoj*) ou dans la morphologie (*tchistilos'ja* au lieu de *tchistilos'*, l'instrumental *oju* au lieu de *oj*) sans compter l'inversion et le rejet du sujet indiqué par [ , ] le signe de ponctuation. Ainsi nous voici confrontés à un premier obstacle quasi insurmontable : rendre une structure tonique qui n'existe pas en français et recréer le rythme ternaire obsédant avec l'accent sur la troisième syllabe. D'où une première déperdition qu'on ne peut pallier que par la recréation d'un rythme équivalent, d'un balancement que jadis, G. Nivat et moi-même, avons forgé à haute voix, nous renvoyant la phrase jusqu'à satisfaction de l'oreille. L'oralité ici s'impose. À ce rythme s'ajoutent les jeux d'allitération et d'assonance, lourdement soulignés par Biély : les explosives *p*, *b*, les gutturales *k* et *kh* et les sonores *o* qui remplissent l'espace d'échos. L'exercice nous est familier bien que les équivalences ne soient pas des calques : les *p* et *b* sont possibles les *k* et *c* (dur) aussi, les *r* remplacent – sacrilège phonétique – les *kh*. Les mots sont retenus autant pour leur sonorité que pour leur sens.

Inutile d'ajouter que dans un roman tissé d'échos, de leitmotive, de redondances, nous oublions notre jolie propension à éviter les répétitions. Les phonèmes chez Biély sont repris inlassablement, ils créent l'obsession. Nous les gardons.

Passé ces difficultés, il nous faut entrer dans le texte et découvrir sa composition. Au début, une période qui monte de la Néva découvre palais et colonnades, les boîtes des maisons (à traduire – selon la loi de l'unité du livre et non de la page – par le mot *cubes* qui rappelle le rêve du sénateur Apollon Apollonovitch de parquer les hommes dans des cubes), et s'achève sur Saint-Isaac et sa coupole. D'où la nécessité de conserver la structure « découvriante » de la période, l'ordre syntaxique.

De ce point de départ qui n'inaugure pas une topographie solide à la Dostoïevski, on tente de cerner la méthode de l'auteur. Aucun arpentage, aucun itinéraire, seuls les « essentiels » sont donnés, seuls les « signes » constitutifs de la cité impériale se succèdent : Saint-Isaac, la flèche de l'Amirauté, enfin le Cavalier d'airain (le monument de Falconet sur la Place du Sénat), la quintessence du Pétersbourg de Pierre le Grand et de Catherine II. Puis après l'ébranlement du Cavalier d'airain, un remake de Pouchkine signalé par Biély lui-même en note, apparaît l'autre Pétersbourg, celui de la mer : l'eau, le port maritime, la Néva, les quais, les vaisseaux, et l'image file vers le golfe de Finlande et Kronstadt. Aux vocables nobles et grandioses de l'architecture succèdent des mots techniques (débarcadères, sacs de chanvre, terrains vagues, péniches, palissades, bâches, etc.). Nous observons donc la rupture du lexique, qui passe soudain du sublime architectural au bric-à-brac maritime. En quelques lignes, tout Pétersbourg est là, palatin et marin.

À cette évocation où le signe prime sur la description s'ajoutent les mythes littéraires et historiques. D'abord celui du Cavalier d'airain soudain animé, leitmotiv pouchkinien du roman, dont le galop fait courir le paysage. Tous les verbes marquent l'inversion qui traduit l'illusion optique du mouvement du décor et non de l'objet mobile : ce sont les quartiers qui défilent sous nos yeux. Puis le mythe du Hollandais volant, du Vaisseau fantôme si cher à Wagner, qui transforme la ville en mirage, en ombre. Pour ce dernier, apparaît un cabaret (*kabatchok*) – le mot qui rappelle l'origine hollandaise s'impose : ce sera *estaminet*. Une discussion naît sur la traduction de *allach* (alcool sec de cumin) : je propose *gin* ou *genièvre* pour évoquer une boisson du Nord, les traducteurs ne s'en satisfont pas ; *eau-de-vie suédoise* ne convient pas davantage puisqu'il s'agit ici d'évoquer la Hollande ; *kummel* qui est une liqueur à base de cumin n'est pas non plus... assez fort ! Aucune solution ne sera trouvée, on en reviendra à *gin*, mot sec et fort.

Revenons à nos deux mythes. Nous les voyons se rejoindre dans le mythe central : Pierre le Grand, le créateur de la cité impériale, la poigne de fer qui a imposé la capitale inhumaine, géométrique, l'ordonnateur des meurtres. Il chevauche, vengeur, le coursier d'airain et il fut aussi celui qui voulut faire de sa ville une Hollande, l'atelier maritime où il séjourna deux siècles auparavant. L'ajout de l'édition de 1928 : « les mains deux fois centenaires », confirme que le Cavalier et l'antique Hollandais qui l'attend ne sont qu'un seul et même personnage, Pierre le Grand. Encore une fois, le livre guide la traduction de la page.

Parvenus à la fin de ce texte, nous nous apercevons que dans cette page hallucinée, Andreï Biély a réussi, par un travelling ininterrompu, d'une part, à faire défiler le paysage pétersbourgeois, en s'élevant de la Néva pour survoler la ville jusqu'au fort de Kronstadt et, d'autre part, à animer visuellement les mythes qu'elle porte en elle. Saint-Pétersbourg nous est ainsi donné à voir dans sa réalité et son âme maléfique, mais surtout à entendre dans une puissante scansion traversée d'explosions. L'espace pétersbourgeois envahissait soudain la petite salle au plafond bas où se déroulait l'atelier...

---

Bernard Hœpffner

## Le Brooklyn de Sorrentino

« La ville » est un vaste sujet pour un atelier de traduction, surtout dans le cas de *Steelwork* de Gilbert Sorrentino, où Brooklyn, troisième ville des États-Unis, constitue la trame du livre. Chaque chapitre n'en représente qu'une infime partie, et seule la lecture entière du roman la restitue, avec ses rues, ses habitants, son langage.

D'entrée de jeu, les participants ont soulevé un certain nombre de questions spécifiques au texte. Dans quelle mesure Sorrentino utilise-t-il des formes syntaxiques et un vocabulaire immédiatement reconnaissables par un Américain d'aujourd'hui comme étant propres au Brooklyn de 1941 ? Que peut faire le traducteur pour rendre compte de cette distance dans le temps, si tant est qu'elle soit réelle ? Ne s'agit-il pas plutôt du travail de l'écriture qui, apparemment, créerait son propre langage à partir d'un « vrai » langage de Brooklyn ?

D'autres interrogations, plus générales, sont aussi apparues. Comment transposer (et d'ailleurs, faut-il le faire ?) des lieux, des coutumes et des objets particuliers à une ville, à un pays ? Vaut-il mieux paraphraser, mettre des notes en bas de page, ajouter un glossaire ? Faut-il que le texte soit visiblement une traduction ou qu'il donne l'impression d'avoir été « écrit en français » ?

Débordant le thème de l'atelier, les participants se sont ensuite demandé s'il était possible de parvenir à quelque chose en travaillant sur un fragment. Ne vaudrait-il pas mieux s'inquiéter d'une stratégie globale de traduction, de la façon dont chaque élément s'insère dans l'ensemble du texte ? Peut-on analyser, à partir d'une seule page, le rythme – ici très proche de celui du jazz – de la description, dénuée de toute métaphore, « objectiviste », des lieux et des personnages ?

Comme on le voit, les questions l'ont emporté sur les réponses. Sans doute est-il plus intéressant pour les traducteurs de se poser des questions en groupe que de leur apporter des réponses.

Sylvère Monod

## Le Londres de Dickens

L'atelier sur le Londres de Charles Dickens a porté sur deux brefs passages extraits respectivement de *Sketches by Boz* (« Seven Dials ») et de *Martin Chuzzlewit* (description du quartier où se situe la pension Todgers).

Une introduction succincte a défini la position de Dickens par rapport à Londres : il n'y est ni né ni mort, mais il y est enterré après y avoir vécu de nombreuses années, et il l'a abondamment parcouru, observé, exploré et décrit. Puis l'atelier, composé d'une trentaine de participants, presque tous actifs, s'est attaqué à la traduction des deux fragments proposés, en s'aidant, pour les *Sketches*, de l'unique traduction existante (Henriette Bordenave, Pléiade, 1986), et pour *Chuzzlewit* des quatre versions françaises publiées antérieurement (Louise Swanton-Belloc, Hachette, 1856 ; Jules Castier, Stock, 1948 ; Anne Villelaur et Pierre Daix, Les Éditeurs français réunis, 1954 ; Françoise du Sorbier, La Pléiade, 1986).

Au cours de ce travail, nous avons constaté que Dickens enregistre souvent des impressions défavorables. La ville est sale, voire crasseuse, malsaine, peuplée d'êtres querelleurs. On y éprouve des sensations d'enfermement. On y étouffe. Pourtant la perplexité du visiteur engendre la curiosité et l'intérêt ; la surprise peut faire naître la conviction qu'il existe un mystère et que Londres possède, pour qui sait la percevoir, une aura de poésie, que le traducteur doit s'efforcer de préserver.

Du point de vue de la traduction, nous nous sommes heurtés à diverses difficultés : la longueur et la complexité de certaines phrases, d'où le risque d'aboutir à des formulations gauches et pesantes en français. Nous avons aussi rencontré des problèmes bien connus des traducteurs français : un *stranger* est-il un étranger, un inconnu, un visiteur, un touriste, un passant ?

---

Faut-il imiter le *journalese* que pratiquait volontiers le jeune Boz quand il jugeait nécessaire d'écrire « *no inconsiderable time* » pour dire *a long time* ? Que faire de *until* si l'on veut éviter la lourdeur d'une proposition commençant par « jusqu'à ce que » et débouchant sur un imparfait du subjonctif ?

L'atelier s'est trouvé en outre confronté au vocabulaire spécifique de la ville ; nous avons peu de noms propres d'artères à traduire ou à laisser en anglais, mais nous avons constaté que les différentes nations ne distinguent pas de la même manière les divers types de voies. Quels sont les équivalents les plus justes (s'il en existe) de mots anglais comme *alley*, *court*, *lane*, *bye-way*, *place*, *square*, ou encore *borough* ? Le terme qui donna le plus de fil à retordre à l'atelier fut sans doute le mot d'apparence limpide et innocente *passage*.

Dickens, écolo avant la lettre, amoureux lucide et poète de Londres, s'est révélé pour les participants un compagnon de travail stimulant.

Marianne Millon

## Le Madrid de Sampedro

Né en 1917, José Luis Sampedro fut d'abord connu en Espagne comme un brillant économiste dont les ouvrages étaient régulièrement traduits en anglais, avant que la notoriété du romancier membre de la Real Academia n'éclipse celle du « républicain de Juan-Carlos » comme il aime à se définir lui-même, fait sénateur par décision royale en 1977. En 1981, il connaît la consécration grâce à *Octubre, Octubre*, roman-fleuve, « roman-monde » qui réussit l'exploit de faire tenir « une pyramide aztèque dans une boîte à chaussures », selon la formule du critique Roberto Saladrigas. Ses 800 pages mettent deux histoires en regard, celle d'Ágata et Luis, à la recherche de leur véritable identité, en 1961, et celle de Miguel, l'écrivain du roman, en 1975, année décisive dans l'histoire de l'Espagne puisqu'elle voit la mort de Franco et préfigure la transition vers la démocratie.

Le passage choisi se situe dans les toutes premières pages du roman, dont le véritable protagoniste est, en fait, Madrid, et, plus précisément ici, la Puerta del Sol, quartier central, véritable poumon de la ville vers lequel Luis revient le 2 octobre 1961 après de longues années d'absence. La diversité des participants à l'atelier, dont certains ne connaissent pas la langue espagnole mais qui sont tous des passeurs habitués à naviguer d'une rive à l'autre, de même que leur petit nombre, une douzaine, crée rapidement une atmosphère extrêmement conviviale et créative. Afin de permettre à chacun de mieux visualiser la scène, je distribue un plan de la Puerta del Sol et fais circuler quelques photos, parmi lesquelles les horribles autobus rouges dont l'auteur déplore qu'ils aient remplacé « les tramways tintinnabulant comme d'énormes grelots jaunes ». L'une des difficultés du texte, non des moindres, est de restituer le souffle contenu dans la phrase unique de... dix-huit lignes qui le compose ; une vive discussion s'engage aussitôt entre les traducteurs

qui penchent pour retrouver un rythme proustien et ceux qui verraient plutôt se succéder plusieurs phrases au lieu d'une. Les justifications des uns et des autres me semblent également recevables, l'important étant précisément que chacun puisse exprimer et défendre son sentiment. Les suggestions ne manquent pas et je me prends plus d'une fois à rêver à l'aide fantastique que cette dynamique de groupe n'aurait pas manqué de m'apporter au cours des trois ans que j'ai passés en compagnie d'*Octubre, Octubre*. Pour « *mediocres fuentes* », quelqu'un suggère « deux méchantes fontaines » qui me semble aujourd'hui bien plus évident que mon pâle « deux fontaines ordinaires » ; un autre enchaîne avec le poétique « poudre d'or », au lieu de mon pauvre « poussière d'or » ; un troisième ose un « incommunicables » parfaitement adapté, alors que je m'étais contentée d'un « qui ne communiquent pas ». D'autres fois cependant, je m'accroche à mon choix, comme pour ce « fracas automobile » qui me semble davantage en écho avec « *fragor automóvil* » que le terme de « vacarme » que l'on me propose. Les questions, propositions et contre-propositions diverses fusent et font de ces deux heures un moment passionnant et trop bref qui balaie joyeusement les angoisses de l'animatrice novice d'atelier que je suis. Dire que, par peur d'être trop « juste », j'avais prévu un deuxième texte...

Françoise Brun

## *City* de Baricco

Lorsque j'ai été contactée fin 1999 pour animer un atelier d'italien à la Journée de printemps dont le thème serait « la ville », j'étais justement en train de traduire *City*, le dernier roman d'Alessandro Baricco, dont l'auteur lui-même avait écrit qu'il était « construit comme une ville [où] les histoires sont des quartiers, les personnages sont des rues ». Et à chaque moment de mon travail cette question restait là, dans un coin de ma tête : c'est comment, un livre construit comme une ville ? ça donne quoi, dans l'écriture ? quels rythmes viennent s'y inscrire, quels bruits s'y entendent ?

J'ignorais alors le conflit qui, en Allemagne, opposait déjà la traductrice de Baricco et son éditeur (voir, dans ce même numéro, l'article de Chris Durban). L'aurais-je su, pourtant, que je n'aurais pas renoncé à choisir un extrait de ce livre, tant il était à l'évidence la matière de travail idéale pour cet atelier. La ville décrite dans le roman est une ville imaginaire, un espace littéraire, et la quintessence de toutes les métropoles modernes, avec des autos qui filent dans la nuit, le rouge et le vert des sémaphores, et aussi des fast-foods et des stations-service et des banlieues résidentielles.

Dans le texte d'une vingtaine de lignes que nous avons travaillé en atelier, une de ces passantes anonymes chantées par Baudelaire qui font partie des figures emblématiques de la grande ville moderne vient de casser son talon aiguille et l'a laissé là, sur le trottoir mouillé de pluie. Deux des personnages du roman, Diesel le géant et Poomerang le muet, qui déambulent toujours ensemble (et pour cause... ceux qui ont lu le livre sauront pourquoi), sont là sur ce trottoir, contemplant ce talon abandonné tandis que les autos passent, faisant jaillir l'eau des flaques. Puis ils continuent leur chemin, l'un claudiquant parce qu'il a une patte folle et l'autre, le géant, accordant son pas au pas de son ami.

---

J'avais choisi ce passage également parce que j'avais la sensation de l'avoir raté, et j'avais compris trop tard que c'était par manque d'audace, car ce petit texte, c'était du rap, il fallait qu'on y entende un tempo particulier, avec le tac tac des talons aiguilles, la rumeur des autos derrière, la pluie « qui fait des claquettes » comme dans la chanson et cette marche toute de guingois qui est en même temps comme une danse, mais irrégulière, en torsion, et qui imprime à la phrase son rythme étrangement syncopé.

C'est dans le but de retrouver exactement ce rythme que nous avons travaillé pendant cet atelier, car il a paru très vite évident à la vingtaine de personnes qui était là (italianophones, italianisants ou non) que la ville ici était d'abord un rythme, une cadence, parfois harmonieuse parfois non, en une composition sonore tour à tour heurtée ou étirée, rugueuse ou douce, avec ses propres vitesses, couleurs et variations. Et je dois dire que je suis assez fière de la version que les participants ont créée, qui un petit bout, qui un autre, chacune et chacun jouant le jeu avec, je crois, autant de plaisir que l'animatrice et réussissant, au bout du compte, à composer un rap tout à fait digne de l'original.

Michel Volkovitch

## Se promener dans Paris et ailleurs Atelier d'écriture

Si la ville était une chose qui se mange ?

— Un œuf sur le plat : le centre et la banlieue qui s'étale autour.

— Un sandwich, un millefeuilles : un entassement d'étages et d'époques.

Excellentes réponses ! Voilà un groupe exceptionnel ! La seconde image surtout, la ville-palimpseste, tombe à pic. Je fais remarquer que la ville, comme l'a dit Lacan, est structurée comme un calembour : sous les pavés la plage, sous un mot d'autres mots. Or je souhaite justement commencer, en guise de décrassage neuronal, par une brève calembour-session. Car, souligné-je, le calembour n'a rien de *vil* ! (Un sourire au sixième rang.) Sa vertu pédagogique va de soi : en nous faisant jouer avec les mots, rire avec eux, il nous amène à les aimer, à les mieux connaître ; l'oreille s'aiguise, apprend à débusquer ce qui se cache sous un mot, soit pour éviter les échos malencontreux, soit au contraire pour s'en servir. Aimer les jeux de mots, pour un traducteur, c'est très bon signe.

Jeu (oral) sur les villes européennes :

— D'où ramène-t-on une bouteille ? — De Rome !

— Où met-on son drapeau ? — En Berne !

— D'où ramène-t-on une fourrure ? — D'Oslo !

Ça fuse. À peine le temps de poser les questions. Miracle du calembour : il détend et concentre à la fois.

— S'il fallait donner un titre à notre promenade ? — Escale à Hambourg ! Vannes-Lourdes ! On a Paris !

Autre échauffement : l'analyse du pouvoir d'un mot, qui passe par ses sonorités — son orthographe aussi éventuellement. (Pourquoi « vile » est-il pauvre, plat, vilain comme la bile, alors que « ville » scintille, pétille, s'envole sur ses deux « l » ?) « Paris ». Parure : cette ville, un bijou. Pari : on vient là tenter sa chance. Il y a tout dans ce mot : le singulier, le pluriel. L'ombre (la noirceur du *a*) et la lumière (l'éclat du *i*, pour finir). « Où fait-il clair même au cœur de la nuit ? » demande Aragon dans un poème sur Paris.

Restons dans notre bonne ville. Exercice de réécriture : faire passer un texte par *i*. J'ai choisi une scène parisienne connue de tous, tirée des *Misérables* : l'insurrection de 1832, la barricade, la mort de Gavroche, la fuite de Jean Valjean portant sur son dos Marius dans les égouts. Il faut raconter tout cela non pas avec la seule voyelle *i* (trop difficile !) mais avec un *i* dans une syllabe sur deux au moins. Nous arriverons à : *Fini de rire. Voici Paris l'irascible qui crie, qui maudit Louis-Philippe, qui brandit mille, dix mille fusils. Rififi. La milice tire. Le titi périt. Le simili Christ, lui, saisit l'ami de la petite inanimé, s'immisce parmi les galeries qui irriguent la ville, humides, fétides, infinies, sinistre Styx, et se tire. Épique ! Lyrique ! Sublime ! Merci Victor !* (On s'est permis d'élider les *e* muets, à juste titre, puisqu'on le ferait en lisant à haute voix : notre guide est toujours l'oreille avant l'œil.)

Et maintenant, le sandwich. Les tranches de pain sont les syllabes du mot Paris : on doit y glisser une phrase commençant par [pa] et finissant avec [ri], qui évoquera la ville en question. *Passage obligé des provinciaux qui s'en trouvent marris. Pâté en croûte de culture avec garniture de faubourgs telle une ceinture de riz. Pas pour longtemps, Tibéri ! Passion, aversion, les points de vue varient de Parangon des cités, toujours tu nous souris ! à Panaris...*

Il serait bon maintenant de travailler sur l'immensité de la ville, sa complexité. L'idéal serait de faire écrire une phrase, la plus longue et labyrinthique possible, décrivant une déambulation urbaine, et qui passerait par plusieurs points obligés (par exemple, les vingt arrondissements de Paris). Je pratique cet exercice ailleurs, sur deux séances ; impossible ici, faute de temps. Travaillons du moins sur l'idée de parcours alternatifs, de réseaux. Les mots d'un texte étant les stations d'une ligne de métro (ou de bus...), faisons passer par ces points une autre ligne. On prend un poème de Queneau, dans *Courir les rues* :

Les colombins

Longtemps longtemps longtemps après que les pigeons auront disparu  
 on verra encore leurs chiures dans les rues  
 également dans mes poèmes  
 et les gens se demanderont quelle importance ça avait  
 les pigeons quoi c'était  
 quelque chose dans le genre de l'aurochs ou du ptérodactyle  
 du cœlacanthe ou du dodo  
 mais personne ne lira plus mes poèmes

On doit écrire avec les mots dudit poème un nouvel *Exercice de style* du même R. Q., en brodant sur l'anecdote autobussière bien connue. Pas commodes à caser, les quatre animots de la fin ! Mais on a le droit de ruser. (La traduction, ruse perpétuelle. On est souvent au bord de la triche...) D'où ceci:

*Longtemps, longtemps, longtemps, j'ai fait dodo debout dans le bus.  
 Réveillé par un aurochs à cou de ptérodactyle (tu aurais vu le genre !  
 c'était quelque chose ! tout un poème !) qui m'a traité comme un  
 pigeon ! comme une chiure ! Je te demande un peu !  
 (Que tu lises ça ou pas, quelle importance ?)  
 Après ça, rue du Havre, également, la même personne ! Quoi ! Encore !  
 Ces gens, c'est là quand tu les crois disparus !*

C'est l'heure, déjà ! On n'a pas eu le temps de vraiment travailler là-dessus. Ni sur les autres exercices. Je me sens toujours tiraillé, dans ces ateliers, entre le souci de travailler en profondeur et celui d'éviter l'ennui. Aujourd'hui, pour faire un exercice de plus, pour donner du rythme à la séance, j'ai trop sacrifié, sans doute, le sérieux au profit du spectacle. Trop monopolisé la parole aux dépens de mes interlocuteurs. Ils ont ri poliment (quel groupe merveilleux !), mais n'ont-ils pas été vaguement frustrés, comme je l'eusse été à leur place ?