

JOURNÉE DE PRINTEMPS

Le samedi 15 juin 2002 s'est tenue à la Maison Heinrich Heine, à la Cité universitaire de Paris, la Journée de printemps organisée par ATLAS. Elle était intitulée cette année « Traduire le voyage ». Après l'ouverture de la journée par Monsieur Heinrich Harder, directeur de la Maison Heinrich Heine, et une présentation générale du thème par Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS, les participants se sont répartis entre les différents ateliers proposés : anglais avec Marie-Claude Peugeot, espagnol avec André Gabastou, suédois avec Vincent Fournier et thématique avec Jacques Chabert et Marie-Claire Pasquier.

L'après-midi, après une conférence de Laure Troubetzkoy sur les « Enjeux du récit de voyage chez les écrivains russes », le travail en ateliers a repris : allemand avec Hans Hartje, italien avec Françoise Brun et russe avec Hélène Henry. L'atelier d'écriture était animé par Jean Guiloineau. La journée s'est terminée par un verre amical.

Marie-Claire Pasquier

Voyage et traduction

La traduction fait voyager les livres, leur fait courir le monde, et les lecteurs avec. Reconnaissez que, vu sous ce jour, le beau nom d'ATLAS qui nous désigne en tant que traducteurs littéraires est comme prédestiné.

Pourtant, voyage et traduction sont à la fois proches et antinomiques. Antinomiques, cela saute aux yeux : le traducteur reste vissé sur sa chaise et sa maladie professionnelle, c'est le mal au dos et les mains arthritiques. Mais proches : un moteur premier dans les deux cas est la curiosité. En outre, qui traduit voyage, en imagination, dans une langue et une culture autres, et qui voyage revient un jour et doit, pour ceux qu'il retrouve, pour ceux qui l'ont chargé de mission, ses contemporains, ses concitoyens, « traduire » ses impressions ou ses découvertes. Comme nous, il se fait le passeur, l'intermédiaire. Barthes, de retour du Japon, se croit tenu de produire *L'Empire des signes*. Lévi-Strauss nous fait connaître les *Tristes Tropiques*. Voyager, traduire, c'est faire voyager.

Autre point commun, sinon entre voyage et traduction, du moins entre goût pour la traduction et goût pour le voyage : l'idée de lenteur, l'éloge de la lenteur. Victor Hugo, à propos de traduction, dit : « Pas à pas, telle est la loi des traductions ». Il entend par là qu'il faut acclimater petit à petit dans une langue ce qui est trop étrange, trop étranger, que certaines précautions sont inévitables. Font obstacle à la traduction, dit-il « les préjugés du moment, les antipathies nationales, les scrupules, les effarouchements, les résistances du petit goût local au grand goût éternel ». Acclimatation progressive, donc. « Pas à pas », on peut également le prendre comme une évocation de notre lenteur méthodique, et quelquefois maniaque, de lecteurs attentifs au moindre détail. Or les voyageurs, eux aussi, font souvent l'éloge

de la lenteur, propice à la contemplation. Le voyage à pied a ses adeptes parmi les peintres forcément, l'oeil aux aguets par vocation, mais aussi parmi les poètes, de Whitman à Jacques Roubaud.

Enfin, le traducteur et le voyageur, je pense qu'on ne me contredira pas, sont des solitaires. Pour le traducteur, c'est la nature même de son activité ressassante. Pour le voyageur, vous aurez beau jeu de m'opposer les camps scouts, les joyeuses randonnées avec pique-nique, les voyages organisés. Toutefois, le voyageur, le vrai, celui qui a le voyage chevillé au corps, est un solitaire. C'est, pour reprendre un titre de Jack Kerouac, le « *lonesome traveler* », le « vagabond solitaire ». Intrépide ou mélancolique, il part seul, il « prend le large », il « largue les amarres ». « *Restless* », ne tenant pas en place, il est toujours travaillé à la fois par la quête et par la fuite.

Si l'on y réfléchit bien, les tout premiers livres que nous ayons lus, ce sont, si l'on met à part Jules Verne et Paul Divoy (*Les cinq sous de Lavarède*), des livres de voyage en traduction (sans même que nous nous en rendions forcément compte) : *Robinson Crusoe*, *L'île au trésor*, *Les exilés dans la forêt*, *Alice au pays des merveilles*, *Don Quichotte* (en édition abrégée illustrée par Gustave Doré), *Le merveilleux voyage de Nils Holgerson à travers la Suède*, de Selma Lagerlöf (1907), dont notre confrère Régis Boyer dit qu'il a plus fait que tout autre livre pour faire aimer aux Français la Suède, son peuple, sa littérature, son histoire, son folklore. Ajoutons : son enfance et ses paysages. Tous ces livres nous ont donné, durablement, le goût de la lecture et de la littérature et, accessoirement, ou plus tardivement, celui de la traduction.

Au moment du festival de Saint-Malo « Étonnants voyageurs », de Michel Le Bris, qui accueille les écrivains-voyageurs (ce que nous faisons aujourd'hui, à notre façon), Jacques Meunier notait la diversité du genre récit-de-voyage et précisait : « Chacun doit entrer dans ce genre avec l'oeil affûté de celui qui chine dans une brocante ». Au cours de cette journée, nous allons brandir chacun nos trouvailles. Et nous allons, j'en suis sûre, passer une journée merveilleuse, entre la Patagonie et Marrakech, le voyage en Orient et le voyage vertical, les limites et les frontières, les voyageurs russes volontaires ou involontaires et le rêve américain des Suédois.

Marie-Claude Peugeot

Le voyage en Orient

Il paraissait intéressant, en nous penchant essentiellement sur des problèmes de traduction, de confronter (projet hélas trop ambitieux pour les deux heures dont nous disposions !) des extraits du récit qu'ont laissé de leur expédition au Proche et au Moyen-Orient, à quelques années d'intervalle seulement, deux écrivains anglophones d'origine géographique, sociale et culturelle fort différente : John Dos Passos, jeune écrivain et journaliste américain engagé, et Vita Sackville-West, aristocrate et femme de lettres britannique.

Traduire un récit de voyage, c'est restituer la relation du voyage dans une autre langue, mais surtout, et particulièrement dans les deux cas qui nous occupent ici, transposer le plus fidèlement possible le regard que le voyageur jette sur un monde qui diffère en tout de son univers familier. Il semblait donc utile, avant le travail d'atelier proprement dit – cela d'autant plus que le livre de Dos Passos a totalement sombré dans l'oubli dès les années 1930, et que celui de V. Sackville-West est peu connu – d'indiquer brièvement les circonstances qui ont donné naissance à *Orient Express* (même titre en français¹ – il s'agit de ce train quasi-mythique à bord duquel Dos Passos embarque à Ostende et qui l'amène à Istanbul, porte de l'Orient.) et à *Passenger to Teheran* (que l'éditeur a choisi d'intituler *Une Anglaise en Orient*², indiquant bien par là que le point d'ancrage et la référence de l'auteur sont toujours son Angleterre natale).

(1) John Dos Passos, *Orient Express*, traduit de l'américain par Marie-Claude Peugeot, éditions du Rocher, Paris, 1991.

(2) Vita Sackville-West, *Une Anglaise en Orient*, traduit de l'anglais par Marie-Claude Peugeot, éditions Anatolia, Paris, 1993.

En 1921, Dos Passos, à 25 ans, entreprend en tant que « grand reporter », dirait-on aujourd'hui, un périple de plusieurs mois le long de la mer Noire et à travers le Caucase, régions où la situation politique est particulièrement trouble et complexe après la féroce répression turque contre les Arméniens et la Révolution d'octobre en Russie, puis en Perse, en Irak et en Syrie. Il ne donne pas de ce voyage un récit classique à la première personne. Il s'y désigne comme « *the east-bound American* » (comment traduira-t-on ?), souvent abrégé en « *the E. A.* », ou, lorsqu'il voyage dans le désert, « *l'Americai* » (c'est ainsi que l'appellent les caravaniers) et, à son retour par le Maroc et la France, « *the passenger* ». Sa prose n'est pas lisse, elle colle au réel, est souvent elliptique, voire télégraphique, ressemblant à des notes prises pour un journal de bord, entrecoupées de grandes envolées lyriques. De tout cela il faudra tenir compte en traduisant, pour préserver le caractère brut, direct, impressionniste du récit, jamais assorti de commentaires.

En 1925, à 33 ans, Vita Sackville-West, personnalité turbulente, amie de Virginia Woolf, voyageuse passionnée, s'embarque pour la Perse (par des voies quelque peu détournées, via Le Caire, Bombay et le golfe Persique !) où elle va rejoindre son époux, Harold Nicolson, diplomate en poste à Téhéran. De Bagdad à Téhéran, puis, lorsqu'elle repart pour l'Angleterre en traversant le Caucase, elle emprunte, en sens inverse, le même itinéraire que Dos Passos, mais c'est sur un mode totalement différent qu'elle perçoit la réalité qui l'entoure et relate les diverses situations dans lesquelles elle se trouve plongée.

Deux ans plus tard, elle retourne en Perse et prend part, à partir de Téhéran, à une excursion dans les montagnes baktiars, dont elle fera un récit, *Twelve days*, où s'exprime sa passion pour ces régions sauvages (titre français : *Une aristocrate en Asie*³).

Après cette brève présentation, nous nous attelons – le groupe compte une bonne trentaine de participants – à la traduction d'un passage d'*Orient Express* choisi dans le Chapitre 2, « Constant' July 1921 », et qui correspond au premier contact de l'auteur avec l'Orient, à son arrivée à Constantinople.

Nous demandons à Ann Grieve de nous lire ce texte d'une page et demie. La lecture à haute voix fait aussitôt apparaître la difficulté de rendre en français le jeu des sonorités, des allitérations, la densité des images, souvent due à une accumulation de couleurs et de nuances diverses,

(3) Vita Sackville-West, *Une aristocrate en Asie*, traduit de l'anglais par Isabelle di Natale, éditions Anatolia/Le Rocher, Paris, 1998.

difficiles à faire passer en français. La phrase-paragraphe s'étire au fur et à mesure que l'auteur découvre une ville labyrinthique, peuplée de personnages énigmatiques.

Autre difficulté majeure, de l'avis de tous, d'ordre structurel celle-ci : une phrase de trente-quatre lignes qui débute par un souhait (« *If one could only follow back into...* ») et qui s'articule ensuite par une série de prépositions (« *through... ; or down through... ; or through... ; or into... ; or to...* »). Différentes solutions sont proposées, et quelque'un fait remarquer que la plasticité de la langue anglaise, particulièrement manifeste ici, se heurte à la rigidité du français.

Dans le détail, le texte est ressenti et compris différemment par les uns et les autres, donnant lieu à une discussion animée. Tant bien que mal, nous arrivons presque à la fin de cette interminable phrase en mettant bout à bout nos trouvailles, pour nous apercevoir... que l'ensemble, contrairement à l'original, ne « coule » pas. Or, nous semble-t-il à tous, nous devons tendre à la meilleure lisibilité possible. On me demande alors de produire la traduction que j'ai donnée de ce texte il y a plus de dix ans. Eh bien, revisiter sa traduction est en soi tout un voyage, et pas toujours des plus satisfaisants, même s'il peut plaire à d'autres !

André Gabastou

Un voyage contrarié

Même s'il s'agit d'une fiction, *Le voyage vertical* de l'écrivain barcelonais Enrique Vila-Matas¹ est un récit de voyage, mais d'un voyage contrarié. Le héros du roman, Federico Mayol, est un vieux bourgeois nationaliste catalan qui entreprend un voyage par nécessité. Rejeté par sa femme qui ne supporte plus sa domination tyrannique et par ses enfants occupés par autre chose que ses problèmes sentimentaux, il file, à l'orée du grand âge, vers Porto, Lisbonne, puis Madère où il compte vivre des jours meilleurs. En fait, dans ce roman d'apprentissage inversé, il descend surtout dans les profondeurs de sa propre psyché où il recouvrera une sorte d'innocence.

Dans le passage choisi pour l'atelier d'espagnol de cette Journée de printemps organisée par ATLAS, Mayol assiste, à Madère, à un colloque international sur les îles et leur mythologie, digression par rapport au reste de la fiction et mise en abîme de tous les récits de voyage.

Passé maître dans l'usage de la rhétorique, Enrique Vila-Matas torture moins son traducteur par des termes savants ou des formulations retorses, dont il est tout de même friand, que par un art consommé de la citation : implicite, explicite ou carrément fausse à la manière de Borges. Diabolique voyageur de la littérature universelle, il met en place un jeu où il passe son temps à piéger son lecteur et où celui-ci passe le sien à déjouer ses ruses. On doit, par ailleurs, être extrêmement attentif à son goût de la répétition qui n'en est pas vraiment une. En effet, l'auteur introduit, à chaque fois, une très

(1) Enrique Vila-Matas, *Le voyage vertical*, traduit de l'espagnol par André Gabastou, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 2002.

légère variation dont la fonction, d'abord narrative, contribue à faire avancer le récit : elle doit donc être conservée en français, mais surtout pas surtraduite, compte tenu du « génie de notre langue », comme disaient jadis plaisamment les professeurs.

Mayol, qui souffre d'avoir dû interrompre ses études à cause de la guerre civile espagnole, comprend mal ce qu'il entend : « îles perdues », « Moby Dick », « exilés à jamais », « pays ne rime pas avec mon pays », « le soleil des bannis ». Ces bribes de sens, juxtaposées, composent une évocation lyrique du déplacement dont le rythme incantatoire doit être rendu. Les allusions à des îles imaginaires, l'île Sonnante, l'île Clarisse ou l'île de Verano entre autres, imposaient quelques recherches qui ne pouvaient être menées sur place. On ne remerciera jamais assez Alberto Manguel pour son dictionnaire des lieux imaginaires paru, il y a quelques années, chez Actes Sud.

Le texte de Enrique Vila-Matas est si drôle qu'il suscite inmanquablement débats et joyeuses polémiques ; lui-même traduction de traductions, il invite à une pérégrination jubilatoire au sein de la Bibliothèque universelle. Bref, on l'aura compris, l'atelier ne s'est pas déroulé sous le signe de la tristesse.

Vincent Fournier

Écritures de la traversée

C'est du voyage dans la fiction qu'il a été question, de Suédois traversant l'Atlantique au XIX^e siècle. Dans le sens est-ouest, les petits paysans misérables du grand cycle de Vilhelm Moberg, *Les Émigrants*¹, en route pour l'Amérique du Nord. Dans le sens ouest-est, le retour en Suède d'Elias l'illuminé, héros du *Clou d'or*, un des romans de l'astrophysicien Peter Nilson². Trente-trois ans (1850-1883) séparent les deux épisodes qui n'ont d'autre lien que thématique : celui du rêve américain traité chez Moberg sur une trame historique serrée, alors que cette trame se défait chez Nilson dans le récit des hallucinations et des rêves de l'innocent qui s'est cru prophète.

Les deux passages choisis sont longs. Choix délibéré : il faut qu'ils constituent chacun une unité cohérente sans que leur longueur soit un obstacle à leur compréhension : un traducteur un peu exercé les parcourt sans trop de difficultés. Donc, une fois entendu la version originale dans l'excellent enregistrement de Karin Gadelli³, il s'agit de s'attacher à l'écriture de ces deux récits, les problèmes incidents de traduction restant subordonnés à l'analyse d'ensemble. Parmi ces problèmes, il faut signaler, dans le texte de Moberg, l'élucidation de quelques termes à coloration dialectale du vocabulaire agraire, détails qui ont ici leur intérêt.

(1) *Utvandrarna* : les quatre volumes de cette fresque, qu'on désigne sous le titre du premier tome, ont été publiés entre 1949 et 1959. La dernière traduction française est celle de Philippe Bouquet, *La saga des émigrants*, parue aux éditions Gaïa en 1998-2000.

(2) *Guldspiken*, 1985, traduction de Vincent Fournier, Actes Sud, 1993.

(3) À qui l'atelier de suédois des Assises d'Arles doit déjà un bel enregistrement d'un poème de Martinson, « Pigor ».

Les « paysans sur la mer » vivent une longue traversée : parti à la mi-avril, leur brick « fait voile vers la Saint Jean », dit expressivement Moberg. La traversée est vécue dans une sorte de tension entre deux temps : le temps présent de l'océan, frappé d'immobilité apparente dans sa monotonie, à peine marqué par les variations des vents et de la couleur du ciel, et la mémoire du temps terrestre perdu dont le seul témoin, dérisoire, est l'almanach de l'année, qui survit dans le langage très marqué de la vie agraire. C'est précisément cette tension qui rythme le passage : un balancement de question en question, une oscillation de la voix narrative entre la parole des personnages que le narrateur prend en charge dans le discours indirect libre (une modalité dans laquelle le suédois excelle) et celle du narrateur lui-même qui donne la mesure assez exacte de cette oscillation. Ainsi, délaissant un moment la rigueur naturaliste du romancier d'histoire, Moberg se livre, comme Michelet, à la tentation de l'écriture lyrique.

Dans ce registre, Nilson va encore beaucoup plus loin que Moberg. L'océan n'est pas seulement l'entre-deux mondes de la traversée ; il est l'espace-temps ouvert, déployé par le mouvement propre du lyrisme en tant qu'« expansion de l'intime vers l'universel » (Jean-Michel Maulpois). Ici, la voix du narrateur reprend la parole de l'aventurier-prophète et la transcende. Non seulement elle élargit au-delà des limites la perception qu'Elias a de l'océan – comme un effet de sa mémoire sur l'expérience présente, les vents venus de l'ouest se chargent des odeurs les plus lointaines du continent nord-américain qu'il a traversé de bout en bout –, mais c'est de toute évidence l'astronome familier des contemplations à distance qui, sur une cadence ample (une cadence de houle ?), donne à voir la « grande sphère des eaux » emportée vers l'est par sa rotation immémoriale.

Là s'est conclue notre traversée des traversées, dans un temps très court, toujours trop court quand les participants (cinq pratiquants du suédois et une participante hongarissante) y apportent leur curiosité et leur expérience.

Jacques Chabert

Écrivain-bourlingueur

On ne peut traiter ce beau sujet, « Traduire le voyage », sans mentionner ce mouvement littéraire né à la fin des années 1970, le *travel writing*, l'écriture de voyage, au sein duquel les auteurs anglo-saxons ont joué un grand rôle. On sait l'importance qu'a prise au fil des ans le festival « Étonnants voyageurs » de Saint-Malo que dirige Michel Le Bris. J'ai eu l'occasion et la chance d'accompagner cette mouvance en traduisant notamment des livres de Jonathan Raban, Peter Matthiessen, Redmond O'Hanlon et, surtout, la presque totalité de l'œuvre de celui que beaucoup s'accordent à reconnaître comme le chef de file de cette génération, l'Anglais Bruce Chatwin.

La décennie d'errances aventureuses qui suivit mes études sorbonnardes et me conduisit en Amazonie et autres contrées reculées me permit de me retrouver d'emblée en territoire familier dans l'univers de Bruce Chatwin, tel qu'il se présente dans son premier livre, *En Patagonie*. Les rencontres avec les exilés et les déracinés, la recherche du bout du monde et de soi-même dans de grands espaces nus et illimités, le regard distancié porté sur le voyage, le goût des couleurs et une vision picturale des paysages, ce furent là autant de points communs qui établirent une connivence entre l'auteur et son traducteur.

Ce fils spirituel de Cendrars entreprit ce voyage dans les confins mélancoliques du monde à la recherche d'un rêve d'enfance matérialisé par un bout de peau « ressemblant à un morceau de nougat poilu ». Ce qu'il avait pris pour un reste de brontosauve s'avéra être le vestige d'un gigantesque paresseux géant disparu il y a quelques milliers d'années dans une grotte du fjord d'Ultima Esperanza. Le journal de bord de ce « bourlingueur aérien,

disert et menteur » – pour reprendre l’expression de mon compagnon des pérégrinations lointaines, l’écrivain-voyageur Jacques Meunier – nous emmène vers les solitudes glacées de l’extrême Sud à la découverte d’une collection de personnages insolites et fantasques qui, par leur étrangeté, donnent à la réalité une véritable dimension romanesque.

Alerté de ses passages toujours fugaces à Paris par Ariane Fasquelle des éditions Grasset, son éditeur français, j’ai rencontré Bruce à plusieurs reprises, et, dans mon appartement parisien, nous travaillions ensemble sur ses textes. Il accordait une grande importance à la sonorité des phrases et m’a lu à haute voix plusieurs passages, par exemple cette courte prose rythmée qu’il avait composée sur cet ancien nazi, inventeur du four crématoire ambulante et recyclé dans l’industrie du crabe, dont il avait retrouvé la trace (*En Patagonie*, 1996). Les premières phrases de ce livre qui lui paraissaient essentielles connurent ainsi plusieurs moutures avant que nous nous mîmes d’accord sur la version définitive. Ce travail minutieux en collaboration avec un auteur est une expérience que je n’ai eu qu’exceptionnellement l’occasion de renouveler.

Restlessness : voilà bien un mot typiquement chatwinien et qui pose problème au traducteur. « Bougeotte », trop familier, évoque plus l’instabilité enfantine que ce désir irrépressible de se déplacer dont Bruce Chatwin tout au long de son œuvre a tenté de percer le mystère et qu’il considérait comme une composante essentielle de l’esprit humain. Pour son cas personnel, il en faisait remonter l’origine à une enfance itinérante dans les désordres de la Seconde Guerre mondiale.

Lors de cette trop courte session de printemps d’ATLAS, où j’ai bénéficié de l’aide éclairée de Marie-Claire Pasquier, nous nous sommes limités à ce premier ouvrage de Chatwin, mais certains considèrent *Le Chant des Pistes*, comme le chef-d’œuvre de l’écrivain. Ce curieux livre est le résultat de plusieurs voyages en Australie – dont l’un en compagnie de Salman Rushdie – ramassé en un seul récit fictif en forme d’enquête sur les itinéraires chantés, les *songlines* pour reprendre le titre original du livre. Les aborigènes australiens ont tracé sur tout le territoire australien ces parcours auxquels seuls les initiés ont accès. « Au temps du rêve », leurs ancêtres totémiques ont fait venir le monde à l’existence en chantant tout ce qu’ils ont croisé en chemin, animaux, rochers, trous d’eau.

Des voyages australiens de Bruce Chatwin est né un style inédit de narration où s’entremêlent commentaires philosophiques et analyses des découvertes en sciences humaines, descriptions et portraits, dialogues et

aphorismes... C'est au beau milieu du livre, en plein désert australien, que Chatwin dévoile pour nous les trésors rassemblés dans ses carnets de route à tranche violette et à couverture de moleskine noire – il les achetait à Paris et regrettait leur disparition, mais j'ai appris lors de cette réunion d'ATLAS qu'ils étaient de nouveau disponibles ! Et le livre s'achève sur une scène, peut-être prémonitoire, où la mort apparaît comme une réconciliation et une espérance.

Chatwin nous a quittés en 1989, à l'âge de 48 ans, alors qu'il avait bien d'autres projets en tête et s'apprêtait à nous étonner comme il l'avait toujours fait à chacun de ses livres. Son dernier roman, *Utz*, dont le personnage principal est un collectionneur de porcelaine de la *Mitteleuropa* est sans doute l'œuvre qui laisse le plus entrevoir vers quelles étranges contrées de l'âme humaine Chatwin avait l'intention de nous entraîner.

Traduire Chatwin fut pour moi une expérience inoubliable durant laquelle je me suis efforcé de suivre l'itinéraire littéraire passionnant et sinueux (le patronyme Chatwin viendrait du vieil anglais *chette wynde*, « chemin sinueux ») de cet homme-tourbillon, de cette victime, comme Baudelaire, de « la grande maladie : l'horreur du domicile ». Avant de partir, il nous a laissé à tous ce message : il faut marcher pour connaître le monde, marcher les yeux grands ouverts.

Hans Hartje

Affronter l'étrangeté

« Die alten Reiseberichte werden so kostbar sein
wie die größten Werke der Kunst;
denn heilig war die unbekannte Erde,
und sie kann es nie wieder sein. »

Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen*

Les voix de Marrakech sont, à coup sûr, un livre « de voyage », puisque Elias Canetti (1905-1994) y rend compte d'un séjour de plusieurs semaines dans cette ville du Maroc. Cependant, le sous-titre de l'édition allemande¹ précise qu'il s'agit de « *Aufzeichnungen nach einer Reise* », de notes rédigées après (ou à l'issue d') un voyage, et Canetti insiste à plusieurs reprises sur l'importance de ce décalage.

Il semblerait par ailleurs – toujours à en croire ce que l'auteur dit lui-même dans le texte – que Canetti ait accompagné, sans en faire partie, une équipe de cinéma venue à Marrakech pour y tourner un film. Il existe même des rumeurs selon lesquelles il s'agirait du tournage de quelques scènes d'extérieur d'un film d'Alfred Hitchcock. Or si le fait en soi est intéressant parce qu'il suggère d'emblée une esthétique du regard, Canetti n'y insiste pas et choisit plutôt une approche qu'on pourrait appeler synesthétique, en ce qu'elle est à l'écoute de tous les sens, en n'en privilégiant ni négligeant aucun.

(1) Fischer Taschenbuch Verlag, Francfort, 1980; 1^{ère} éd. chez Carl Hanser Verlag, 1978.

Cela renvoie à l'évidence à deux traits récurrents de l'œuvre de Canetti : la cécité et l'importance accordée à l'ouïe. « La cécité, écrit-il dans *Die Blendung* [publié en français sous le titre trompeur *Auto-da-fé*], permet de s'arracher au temps quand on n'est pas capable de se mesurer à lui », et il considérait les aveugles comme des « mieux-connaissants ». Quant à l'ouïe, il lui a consacré un texte-manifeste, intitulé *Le témoin auriculaire* : « Le témoin auriculaire s'applique à ne pas regarder, mais il n'en entend que mieux. Il arrive, s'immobilise, se blottit dans un coin sans se faire remarquer, regarde distraitement un livre ou un étalage, entend ce qu'il y a à entendre, et s'éloigne, absent et non concerné. On dirait qu'il n'a pas été là du tout, tant il s'y entend à disparaître. Déjà, il est ailleurs, déjà il tend à nouveau l'oreille, il connaît les endroits où il y a des choses à entendre, il encaisse tout et n'oublie rien². »

Il y a enfin l'intérêt que Canetti a porté tout au long de sa vie au phénomène des masses (cf. le titre de son *opus magnum*, *Masse und Macht* [Masse et puissance], paru en 1960), et à l'affaiblissement de la notion d'individu qui, au cours de ce XX^e siècle qu'il a vécu presque entièrement, en a été trop souvent, et de façon tragique, le corollaire.

C'est avec ce minimum de bagages (pour rester dans la métaphore du voyage) que nous avons abordé le chapitre « *Die Rufe der Blinden* » [Les cris des aveugles] dans *Les Voix de Marrakech*. D'emblée, les participants ont perçu le lien avec ce qui avait été dit en guise d'introduction, et orienté en conséquence leur lecture – et leur écoute – du texte. Il s'y ajoute que, dans le chapitre choisi, la rencontre avec des mendiants aveugles amène le voyageur à réfléchir à sa propre condition. Le choix de l'extrait se justifiait donc au double titre de compte rendu d'une réalité vécue comme étrangère et de remise en question des moyens que le voyageur a à sa disposition pour affronter cette étrangeté.

« J'essaie de raconter quelque chose et, aussitôt que je me tais, je m'aperçois que je n'ai encore rien dit. Une substance merveilleusement lumineuse et épaisse reste en moi, qui tourne mes mots en dérision. Est-ce la langue de là-bas que je ne comprenais pas et qui doit maintenant se traduire en moi, peu à peu ? Il y avait là des événements, des images, des sons, dont le sens ne fait que naître en vous, qui n'étaient ni saisis ni

(2) *Le Témoin auriculaire. Cinquante caractères*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Hemery, Albin Michel, coll. « Les grandes traductions », 1985, p. 67.

découpés par les mots et, au-delà des mots, ils sont plus profonds et plus ambigus qu'eux³. »

D'emblée aussi, le texte a enthousiasmé les participants, tout en leur posant « les habituels problèmes de traduction ». Toutefois, les difficultés dont ils ont fait état n'étaient pas a priori liées à la réalité étrangère décrite par Canetti, mais à la qualité littéraire de sa façon de l'affronter. Le nom de Proust a notamment été cité, pour dire la transformation voulue (« ...*die Sprache, [...] die sich nun allmählich in mir übersetzen muß [...] Ereignisse, Bilder, Laute, deren Sinn erst in einem entsteht ...* »), et réussie bien au-delà du pittoresque d'usage.

Quant au déroulement même de l'atelier, avec ses débats sur le sens de certains mots, sur le style, le ton et l'allure générale du texte, son utilité et son charme résident dans le dialogue qui s'y noue entre des lecteurs qui sont aussi des traducteurs. La chose en ce qu'elle est essentiellement vivante ne saurait par conséquent être restituée. On n'en espère pas moins que l'exercice (et – pourquoi pas ? – le présent compte rendu) auront donné envie de lire ou de relire le texte merveilleux d'Elias Canetti.

(3) *Les Voix de Marrakech*, traduit de l'allemand par François Ponthier, préface et notes de Claude Mouchard et Hans Hartje, Le Livre de Poche, coll. « Les langues modernes/bilingue », 1992, p. 67.

Françoise Brun

Limites et frontières

Inlassable explorateur des frontières changeantes de la *Mitteleuropa*, Claudio Magris, originaire de Trieste, récemment nommé professeur au Collège de France, est l'auteur de *Danube*, *Une autre mer*, *Enquête sur un sabre*, etc., tous traduits par Jean et Marie-Noëlle Pastoureau. Tous ou presque sont, de manière originale, des livres qu'on pourrait dire « de voyage » ou de « déambulation », à la fois intellectuelle, culturelle et sensible. Le grand art de Magris, et son humanité, tiennent précisément en ce qu'il est toujours érudit mais jamais pesant ; observateur des pays, des paysages et de ce qu'ils portent en eux de l'histoire humaine ; jamais indifférent, à la fois étranger et frère de ceux qu'ils rencontre. Il représente un équilibre entre l'intellectuel et l'artiste, au regard en même temps analytique et généreux, et cette particularité se retrouve dans chaque phrase de son écriture, à la fois aérienne et dense d'informations. Restituer cette double qualité est donc la priorité du traducteur de Magris : l'écoute du rythme (un apparent « au fil de la plume » ou « remarques en passant ») et le choix des termes, où l'on doit privilégier le concret et le sensible plutôt que l'abstrait et le jargon universitaire, sont essentiels.

Le texte que nous avons exploré fait partie d'un ensemble d'articles écrits pour le quotidien italien *Il Corriere della Sera* entre 1981 et 2001, qui paraîtront sous forme de recueil tant en Italie qu'en France. Le genre pourrait être celui du « carnet de voyage ». L'auteur a voulu laisser leur ton originel aux différents « chapitres », tous de même longueur (contrainte journalistique) ; il n'a pas voulu les retoucher, se contentant de les accompagner d'une préface qui est une fascinante réflexion sur le voyage, cet incessant « passage de frontières », franchissement de limites

quelquefois invisibles mais toujours humaines, et peut-être simplement inscrites en nous, qui sommes à la fois d'ici et d'ailleurs, de ce côté-ci et de l'autre.

Il s'agissait de travailler en atelier sur une partie arbitrairement découpée (un tiers) d'un article intitulé *Cici e Ciribiri*, paru en 1995. Pas de problème de compréhension majeur dans ce texte, et pas de difficultés particulières non plus, si ce n'est la traduction des noms propres du titre : les *Cici* et les *Ciribiri* sont deux peuples minuscules de la mosaïque istrienne (ils ne comptent pas plus d'un millier de personnes), réfugiés valaques arrivés de Roumanie au xv^e siècle. Ils sont la plus petite entité culturelle d'Europe, et ont conservé leurs traditions et leur poésie, continuant de parler l'istroroumain, une des quatre branches des langues roumaines. Ignorés de tous, sauf des linguistes, ils sont appelés *Cici* par les Italiens en raison de la grande quantité dans leur langue de consonnes dites « affriquées » produisant le son « tch ». En l'absence de traduction française attestée, nous devrions donc inventer un nom qui obéisse à la même règle, et les appeler des « Tchitches ». Les *Ciribiri*, eux, sont simplement des *Cici* habitant de l'autre côté de la montagne, et nous pourrions donc les traduire par « Tchiribires ».

Quelques petits pièges ont été relevés au passage (*idiosincrasie*, terme d'usage courant, se traduit simplement par « tempérament »), certains mots qui résistent à la traduction (l'adjectif *fitto*, « dense », « fourni », dans *una collina fitta di ginepri*) ont continué de résister...

Mais tout le groupe, une quinzaine de personnes, composé idéalement de quelques Italien(ne)s (dont une Triestine connaissant bien Magris), d'italianisant(e)s, de traducteurs/trices d'autres langues plus ou moins frottés d'italien et même de deux participants à la fois non italophones et non traducteurs, a permis un travail constructif et chaleureux, centré sur la recherche commune d'un équilibre entre une certaine « tenue » intellectuelle du vocabulaire et de la syntaxe, et la légèreté, l'élégance, la musicalité et la sensualité qui caractérisent la prose de Magris.

Hélène Henry

Le voyage de Jivago

L'atelier russe réunissait une dizaine de participants, pour une partie russistes experts, pour l'autre traducteurs venus de territoires linguistiques divers, curieux d'un détour en pays russe. Dispositif particulièrement fécond en ceci qu'il permet de croiser plusieurs modes d'écoute. Le texte à traduire n'était pas à proprement parler un « récit de voyage », mais le récit d'un voyage, partie prenante d'une narration romanesque : il s'agissait du deuxième chapitre de la quinzième et dernière partie du *Docteur Jivago*, intitulée par Pasternak « La fin ».

On se rappelle le dénouement du roman : les épisodes sibériens une fois clos (par une séparation brutale et définitive avec Lara), le destin de Jivago est scellé : il ne rentrera à Moscou que pour y mourir. Mais reste à décrire un *voyage* – trajet de retour, à pied, en automne, à travers une Russie dévastée, voyage initiatique à rebours, qui est comme la dernière étape d'une Passion.

Le travail de traduction s'ordonne ici autour de trois axes : représentation d'un paysage en mouvement, à hauteur de la perception du personnage focal ; rendu du détail (descriptif, quasi-ethnographique) ; émergence d'un second niveau de lecture, symbolique et métaphysique. Le texte s'accorde à la perception précise, scientifique, du héros-médecin. Il se donne d'abord à lire comme topographie : on ne peut traduire sans une représentation claire des éléments du paysage qui « défile », de leur disposition, de leur organisation, de leur relation à la perception du personnage en mouvement. Un croquis nous a été bien utile. Il s'agissait avant tout de définir la position du personnage, longeant une de ces rivières russes dotées d'une « berge haute » et d'une « berge basse » : le personnage

avait à main droite la berge haute qu'il « longeait en marchant à contre-courant ». Cette dernière formulation n'a été trouvée qu'en toute fin d'atelier, après des essais jugés peu satisfaisants (« le long de la rivière dont il remontait le cours », ou « qu'il longeait vers l'amont » ont été successivement adoptés, puis repoussés) et une incursion dans la traduction (par un groupe de traducteurs, anonymes pour des raisons politiques) parue chez Gallimard en 1958. De même, la situation du personnage par rapport à la ligne d'horizon bornant, à sa gauche, les champs abandonnés, le défilement de ces étendues vides en alternance avec des zones de forêt signalant la présence des ravins où coulent les affluents de la rivière ont dû être visualisés clairement pour être, dans le texte d'arrivée, mis en place selon une juste logique spatiale.

La netteté dans la structuration du paysage avait comme pendant la précision géographique et ethnographique du détail et la parfaite propriété lexicale : noms des accidents du paysage (ravine, escarpement), des arbres (chêne, orme, érable, qu'on a pris soin, en français, d'énumérer au singulier, comme représentants d'une espèce), des céréales (seigle), dont le texte précise la couleur en fonction de la saison (« quand on le moissonne à temps, il est bien plus clair »), sans craindre la répétition (« les champs laissés à l'abandon », ou « non moissonnés » : trois occurrences dont, après discussion et à regret, l'une a été omise en français). Le mot *selenie* a fait l'objet d'une longue discussion : village ? hameau ? (inexact), agglomération ? (trop vaste), bourg ? (trop occidental), patelin ? bourgade ? (pas assez neutre), localité ? Un paragraphe entier détaillait le fonctionnement de la physiologie humaine, exigeant une traduction frontale : « Iouri Andreïevitch se les fourrait à pleines poignées dans la bouche », « Son estomac digérait mal cette pâture crue, mal mâchée ».

Mais ce travail sur la référence factuelle était loin d'épuiser un texte étroitement dépendant d'une structure romanesque. Sans qu'intervienne aucune solution de continuité, la factographie, l'enregistrement des faits, s'infiltrait d'éléments lexicaux hétérogènes. Le premier était l'adverbe *zlovešče* (sinistrement), appliqué à la couleur d'or brun du seigle. Au paragraphe suivant, le slavonisme *vopijavšie* faisait surgir la phrase biblique de la voix « clamant » dans le désert. On voyait le paysage se métaphoriser (« ces champs couleurs de feu qui brûlaient sans flamme, qui sans un son appelaient [clamaient] à l'aide »), la phrase s'allonger et se complexifier, la syntaxe se charger d'éléments rhétoriques (reprises, inversions, comparaisons). Du coup, des éléments constitutifs d'une description « ethnographique » se chargeaient *a posteriori* d'une signification autre :

motifs de la limite (entre le ciel et la terre, l'animal et l'humain, la vie et la mort), ou encore de la marche (vagues de la route, hauts et bas de la vie). À partir d'un espace physique et géographique s'en construisait un autre, intériorisé, apocalyptique.

Plus loin (mais l'atelier, particulièrement méticuleux, n'a pu aller jusque-là), le mouvement qui anime tout le paysage (marche, cours de la rivière, nuages) se généralise dans un frémissement diffus que le personnage identifie comme celui d'une foule de mulots dans les champs. Là encore, traduire « mulot » ou « musaraigne », ou bien choisir « rat » revenait à opérer un choix entre la lecture factuelle du récit et sa version symbolique.

Le texte invitait à osciller entre ces deux lectures du voyage, ou, mieux, à les faire tenir ensemble. C'est ce que nous avons tenté, en nous plaçant au plus près d'une syntaxe et d'un lexique où la moindre nuance stylistique manquée risquait de compromettre la délicate cohérence de l'ensemble.

Jean Guilloineau

Heureux qui comme Ulysse...

Pour cet atelier d'écriture consacré, comme la Journée de printemps elle-même, au thème du voyage, j'avais choisi des oeuvres d'origine et de genres très divers, et souvent inconnues.

En guise de premier exercice, j'ai proposé à la vingtaine de participants de composer un texte à partir des douze mots suivants (donnés par ordre alphabétique), évocateurs de grands voyages et d'aventures : galions, grand-voile, îles, lèvres à goût de sel, océan, poivre, ports, route, tabac, tour du monde, trois mâts, vent. Les travaux des participants ont été fort différents, comme on s'en doute. À la fin, j'ai lu le texte d'où j'avais tiré ces mots : une chanson des années 1950, de Jean-Claude Darnal, intitulée (justement) : « Le tour du monde ».

Pour le second exercice, je me suis servi (sans le dire) d'une chanson fort peu connue de Georges Brassens qui commence par : « Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage... » Je n'ai fourni que le premier vers et les rimes. La référence à du Bellay en a troublé plus d'un. Cette chanson a été écrite sur une musique composée par Brassens pour le film *Crésus* d'Henri Colpi.

L'Anacharsis français, ouvrage anonyme (édition de 1822), est une « description historique et géographique de la France ». J'avais choisi le chapitre où l'auteur va de Paris à Châtillon, en décrivant la campagne qui s'étendait à l'époque depuis l'actuelle place Denfert-Rochereau jusqu'à Montrouge. (Nous n'avons pas poursuivi plus loin.) Il fallait y trouver les mots indiquant expressément le voyage. De façon étrange, ils en sont absents, ce qui tendrait à prouver que l'auteur a voyagé en chambre ! J'avais

choisi ensuite une oeuvre du XVIII^e siècle, le début d'un voyage en Italie par François Michel de Rotrou¹. Il fallait en faire ressortir les inconvénients du voyage (très nombreux) à l'époque.

Puis, j'ai demandé de comparer la première scène de *La tempête* de Shakespeare avec le récit du naufrage du navire *Éole* sur les côtes d'Afrique du Sud en 1829². Les différences sont importantes. Dans le texte de Shakespeare, seuls quelques ordres donnés au marins et les cris des naufragés évoquent la tempête. Dans *Le naufrage de l'Éole*, qui est le récit d'un véritable événement, les indications sont précises et nombreuses. Mais il est vrai que la tempête de la pièce de Shakespeare est doublement fictive : ce n'est qu'une illusion créée par un magicien, et qui en outre se déroule au théâtre.

Nous avons terminé avec le texte d'une agence de voyage vantant les attraits de l'Afrique. Style ampoulé, poétisme de pacotille, langage de communicants jouant aux écrivains. Nous avons bien ri. J'avais naïvement pensé qu'il s'agissait d'un pastiche destiné à établir une complicité, une connivence avec une clientèle amusée. Les participants à l'atelier m'ont convaincu que les rédacteurs de cette publicité se prenaient assurément très au sérieux. On est en droit de s'inquiéter de la qualité des services proposés. La littérature pour bobos n'était qu'un charabia pour gogos.

(1) François Michel de Rotrou, *Voyage d'Italie*, Alteredit, 2002. François Michel de Rotrou est un petit-neveu de Jean Rotrou, auteur dramatique de la première moitié du XVII^e siècle.

(2) Charles Boniface, *Le naufrage de l'Éole*. Ce texte écrit en français a été tiré à un petit nombre d'exemplaires et vendu en souscription, en 1829, au Cap de Bonne Espérance. L'argent récolté a servi à payer le voyage de retour des rescapés du naufrage.