

---

## JOURNÉE DE PRINTEMPS

*Le samedi 19 juin 2004 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 double ». Après l'ouverture de la journée par Marie-Claire Pasquier, présidente d'ATLAS, Paul Memmi a proposé un film illustrant son activité de doubleur. Les participants se sont ensuite répartis entre les divers ateliers du matin : anglais avec Marc Amfreville, espagnol avec Annie Morvan, italien avec Monique Baccelli et écriture avec Hervé Le Tellier.*

*L'après-midi, les ateliers étaient animés par Anne Colin du Terrail pour le finnois, Marie Bouvard pour le polonais, Bernard Hæpffner pour l'anglais et Eric Dortu pour l'allemand.*

Marie-Claire Pasquier

## Double « je »

Je voudrais pour inaugurer cette journée, lancer un mot en forme d'oriflamme : *Kagemusha* ! « Kagemusha », c'est l'ombre du guerrier, vous vous rappelez ce film de Kurosawa où le chef, pour faire croire à l'ennemi qu'il est encore vivant, se fait représenter par un double. Le double est un leurre destiné à tromper. Nous avons eu récemment un exemple de ce stratagème avec les sosies de Saddam Hussein, que je n'évoque que pour mieux l'oublier. Nous préférons les guerres quand elles sont devenues légendes.

Comme vous vous le rappelez sans doute, nos affiches et nos dépliants ont pendant plusieurs années représenté une plume à double bec. Cette année, c'est un encrier et son ombre, ou son reflet. Je voudrais citer l'image proposée par Hélène Henry dans son texte de présentation à la journée d'aujourd'hui : « Si traduire, c'est avoir affaire à l'autre, traduire le double sera traduire l'autre de l'autre, déplier la feuille où s'est imprimée l'aile double de la tache de Rorschach, s'aventurer de l'autre côté du miroir pour y déchiffrer l'énigme de l'identité ».

Je n'aborderai qu'en passant le cas des écrivains qui se sont auto-traduits, ou de ceux (ce sont parfois les mêmes) qui ont assumé une double personnalité d'écrivain selon qu'ils écrivaient en anglais (langue maternelle) ou en français (langue acquise) comme Beckett, ou en russe, en anglais ou en français comme Nabokov. Ont-ils le sentiment d'être davantage « eux-mêmes » dans une langue ou dans l'autre ? Ont-ils le sentiment, à passer d'une langue à l'autre, d'un exil ou d'un asile dans la langue étrangère ? Ou encore, comme le suggère Hélène Henry, de dissimuler une langue sous une autre ? À qui mentent-ils, et dans quel but ?

Dès les toutes premières Assises d'Arles, en 1984, Céline Zins avait abordé la question que nous reprenons aujourd'hui à notre compte. Elle avait intitulé sa réflexion : « Le traducteur et la fonction du double ou une voix en trop ». Je vous invite à relire ce texte dans les Actes des Assises. Elle s'y appuyait sur Otto Rank et son *Étude sur le double*. Avec beaucoup de subtilité, elle analysait le « refoulement, le déni qui frappent le traducteur » comme une crainte devant le Double qui barre l'accès à l'auteur. Puis comme une crainte de l'auteur lui-même du fait de se voir divisé. Et elle démontrait le retournement par lequel, « à l'instar du double, c'est le traducteur qui devient l'Étranger à expulser de la scène où se joue la création de l'œuvre ». Il me semble qu'on pourrait tout aussi bien, plutôt qu'à Freud et Rank, faire appel à Marx pour expliquer que le traducteur soit si souvent *squeezé*, que son nom soit absent de la couverture du livre ou des commentaires de la presse. Pour schématiser, là encore, on pourrait voir l'auteur comme le prolétaire de l'éditeur, et le traducteur comme le prolétaire de ce prolétaire !...

Liliane Abensour, dans sa postface à *Edgar Huntly*, fait elle aussi référence à Otto Rank, mais c'est pour rendre à la littérature sa part de liberté inventive, pour se méfier d'une lecture trop rigide, fondée sur des antinomies stables telles que le moi identique, le moi antérieur, le moi opposé... Elle montre comment la littérature, par un jeu de déplacements, déjoue ces entités trop bien délimitées.

Nous voici, là encore, dans le mode de fonctionnement du double. Qui inclut, nous l'avons dit, toutes ces reprises d'un texte premier (ou d'un tableau ou d'un film) par citation, allusion ou pastiche dont nous devons tenir compte, nous autres traducteurs. C'est même à mon avis le seul biais par lequel « traduire le double » – plutôt que traduire tout court – pose des problèmes particuliers de référentialité.

Sur le réemploi d'un même matériau (scénario, personnages, éléments d'une intrigue), une remarque à faire : on peut se demander s'il s'agit vraiment de « double » à proprement parler. J'aurais tendance à dire que oui, tout de même : alors qu'en architecture on détruit le monument précédent (quand on fait une cathédrale à partir d'un temple grec), en littérature, même si on imite ou plagie ou parodie ou détourne une œuvre, on laisse le modèle intact, il y a donc une mise en symétrie possible. De la même façon, on a pu dire que l'Amérique était en quelque sorte le double de la vieille Europe : New York, New Hampshire, Nouvelle Angleterre... Je cite Liliane Abensour : « Il est un axe imaginaire de part et d'autre duquel deux images semblent inversement symétriques. »

Pour terminer, je vais revenir au cinéma, ce qui fera un lien avec le film qui va suivre immédiatement, grâce à Paul Memmi, sur cet exercice contraignant qu'est le doublage. Arte nous a fait avant-hier la grâce de présenter, en prélude à notre Journée, le magnifique film de Jacques Tourneur, *La Féline* (en anglais *Cat People*), qui est en plein dans le vif du sujet (mais « vif » dans le sens de « mort ou vif ») : une femme d'origine serbe est hantée par la peur de se transformer en panthère (malédiction qu'elle hérite de son ancien village serbe) sous l'emprise d'un affect trop fort. Je ne vais pas raconter l'histoire, qui finit mal bien sûr. Mais de la façon dont presque rien n'est montré, à l'image – ce qui accroît le pouvoir de suggestion –, nous pouvons tirer une leçon en tant que traducteurs. J'aimerais risquer l'idée que, comme on dit « la nature imite l'art dans son mode de fonctionnement », le traducteur imite le texte dans son mode de fonctionnement. L'idée que parfois, pour dire, il ne doit pas dire. Il doit préserver l'opacité. Et c'est le cinéma qui nous permet peut-être d'entrer le mieux dans la fonction de double de la fiction, dans son mode de fonctionnement lié à son sens caché, qui ne peut que demeurer caché.

Je terminerai par deux citations qui renforcent l'éclairage mystérieux du double (loin de nous l'idée de le clarifier) : au sujet de *La Féline* « une sorte de poème métaphysique dont l'obscurité même sert à résumer les mystères de la condition humaine ». Cela, c'est Jacques Lourcelles, dans son dictionnaire de cinéma. La deuxième est d'Olivier-René Veillon, bien connu des cinéphiles, évoquant le pouvoir qu'a l'imagination de nous projeter dans l'altérité terrifiante : « L'épouvante est dans le regard pris au piège de l'objet absent, produisant ce qui justifie sa peur, suscitant la bête avant qu'elle n'apparaisse. » Je souhaite que les textes que vous allez étudier ensemble au cours de cette journée vous plongent dans une insondable et délectable perplexité.

---

Marc Amfreville

## L'ombre de soi-même

Dès son titre, *Edgar Huntly, or Memoirs of a Sleepwalker* (1799), le quatrième roman du père de la littérature américaine, Charles Brockden Brown (1771-1810), affiche ostensiblement ses liens avec la thématique du double. Qui mieux que la sombre figure du somnambule, oscillant entre veille et sommeil, entre simple agitation angoissée et signe d'incurable folie, pouvait reprendre sur les rivages du Nouveau Monde le flambeau gothique et révéler dans les tréfonds de l'âme humaine vertiges et terreurs insoupçonnés ? La lecture du roman entier vient donner un tour d'écrou supplémentaire à ce titre, puisque le narrateur éponyme commence par rapporter les mémoires d'un personnage dont il a surpris les déambulations nocturnes et recueilli les confidences tourmentées avant de découvrir qu'il est atteint de la même étrange affection. Se trouvent donc réunis et dépliés les deux aspects complémentaires et également déstabilisants de la poétique du double : la découverte du même à l'extérieur de soi, et la révélation de l'autre à l'intérieur du sujet.

Œuvre au « noir », gothique psychologique, premier roman de détection où le chasseur traque l'ombre de lui-même et n'est autre que celui qu'il pourchasse, *Edgar Huntly* semblait s'imposer pour nourrir les réflexions d'un groupe de traducteurs sur les enjeux textuels du double et ce choix n'a pas déçu, je l'espère, les attentes de la petite trentaine de participants à l'atelier américain. Un assez long extrait tiré du premier chapitre où le protagoniste découvre son *alter ego*, complété de deux autres, ultérieurs et plus brefs, où il se lance sur ses traces, a permis de mettre en évidence plusieurs caractéristiques de cette écriture : tout d'abord une épiphanie négative, où le vocabulaire emphatique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ne

suffit pas totalement à expliquer l'ardeur immédiate de la compassion ressentie par Edgar pour l'inconnu éploré – et endormi – qui se présente à lui à minuit ; ensuite plusieurs épisodes de traque dans le cadre inviolé de la nature sauvage, où le texte souligne les similitudes entre le chasseur et sa proie, le second emboîtant les pas du premier, le cœur étreint par une peur analogue à celle qu'il suscite.

Il nous est vite apparu que, même en traduisant le plus fidèlement possible, les effets de double, si intimement ancrés dans la langue originale, risquaient de se perdre au cours de l'entreprise. Ainsi une expression comme « I am no stranger to your gnawing cares » pouvait sans trahison être traduite par : « Je connais parfaitement les tourments qui vous rongent », mais le travail du double était incontestablement mieux rendu par une phrase comme : « Les tourments qui vous rongent ne me sont pas étrangers ». Il en va de même pour les doublets d'adjectifs ou de noms quasi équivalents, si typiques de l'anglais, comme « dark and obscure » ou « surmises and suspicions », « sterile and uncultivated » que, contre tout souci d'allègement, nous avons choisi de rendre dans leur effet binaire de démultiplication. Forcés parfois de renoncer à ces reflets, faute de synonymes, nous avons tenté de compenser cette perte en introduisant des échos allitératifs, comme « plus violents et plus véhéments », là où l'original parlait de « louder and more vehement ».

Il est d'ailleurs surprenant de constater combien, une fois définies les règles – en l'occurrence, « notre tâche primordiale va consister à nous rapprocher de l'esthétique du double » – les priorités deviennent différentes et combien chacun se prend facilement au jeu qui consiste à repérer et à essayer de restituer tous les effets de miroir et de résonance. Ainsi « a disclosure of the author of that fate », proposition pour laquelle « la découverte de l'auteur de ce forfait » semblait acceptable, s'est vu préférer « la révélation de l'identité du meurtrier », au prix d'un léger glissement, à cause de la richesse du terme « identité » qui joue à la fois sur la désignation du coupable et la mise en exergue d'une analogie, d'une fluctuation.

Les exemples seraient innombrables. Sans doute faut-il retenir de cette expérience que l'essence d'un texte se cache parfois, au-delà des mots qui le composent, dans la trame secrète qui les lie. Les enjeux de la fidélité dans la trahison s'en trouvent parfois étrangement déplacés...

La plus belle récompense de notre travail, mise à part une atmosphère conviviale et féconde, a été la prise de parole spontanée d'une des deux traductrices du roman, Liliane Abensour qui, alors que chacun avait sous les

yeux en toute fin de rencontre leur élégante version de la page étudiée, a déclaré avoir trouvé très enrichissant cet effort conjugué et concentré sur l'esthétique du double à laquelle elle s'intéressait depuis longtemps.

Un thème sans aucun doute essentiel à l'extrait retenu, vital dans l'œuvre entière de Charles Brockden Brown... et si proche de notre métier de passeurs. D'un côté à l'autre du miroir de l'écriture, infiniment.

---

*Edgar Huntly, or the Memoirs of a Sleepwalker* in *The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*, Bicentennial Edition, six volumes, édition établie et présentée par Sydney J. Krause et S. W. Reid, Kent, Ohio, Kent State University Press, 1977-1987. *Edgar Huntly* constitue le tome iv. Traduction française : *Edgar Huntly ou les mémoires d'un somnambule*, Paris, Jean-Michel Place, 1980 ; traduction et présentation : Liliane Abensour et Françoise Charras.

Monique Baccelli

## Doubleure

L'intérêt pour la langue italienne ne semble pas faiblir si l'on en juge par la vingtaine de personnes présentes à l'atelier de la Journée de printemps 2004 d'ATLAS. Traducteurs d'italien, traducteurs d'autres langues et simples amoureux de la « lingua cugina », tous ont généreusement participé au travail proposé. En l'occurrence un passage de l'autobiographie de Monaldo Leopardi, le père du très célèbre Giacomo. Bien que Marie-Claire Pasquier ait épuisé tous les aspects du double, j'en avais trouvé un énième, celui de « doubleure ». Un peu comme le tissu, plus fin, discret et secret qui sous-tend un vêtement, certaines personnes de l'entourage des grands hommes jouent ce rôle. Un rôle qui peut être positif ou négatif : la mère de Proust, le père de Kafka etc. Monaldo est entre les deux, puisqu'un amour profond, mais ambigu en raison d'oppositions sur de nombreux points importants, le lie à son fils. C'est indiscutablement lui qui, par sa curiosité intellectuelle, son érudition et sa somptueuse bibliothèque, ouvre l'esprit de son génie de fils sur la culture gréco-latine. Mais Monaldo n'est pas que la doubleure de son fils. Il est lui-même l'auteur de *dialoghetti* humoristiques, où il exprime ses idées conservatrices et sa haine (relativement justifiée) pour les envahisseurs français. Son autobiographie, publiée en 1883, 40 ans après sa mort, est un témoignage de la vie et de la formation d'un aristocrate à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et des guerres franco-italiennes.

J'ai signalé en préambule que ces mémoires offraient certaines difficultés de traduction (raison pour laquelle je les ai choisies). La langue, évidemment classique, est archaïsante, dialectisante, même un peu relâchée. Il faut donc « redresser » sans déformer. Rendre compréhensible sans trop s'éloigner du ton du XVIII<sup>e</sup>. Et sans pour autant faire du faux XVIII<sup>e</sup>. Les mots,

dont certains ont carrément disparu des dictionnaires modernes, doivent être traduits à l'aide d'un dictionnaire de l'époque. Dans mon cas, avec celui d'Alberti (1820) car les mots ont souvent des nuances périmées. Les majuscules, fantaisistes, peuvent avoir un sens : Religion avec une majuscule, révolution avec une minuscule. Peuple a toujours une majuscule, car si Monaldo était réactionnaire, il aimait le peuple et avait mis sa superbe bibliothèque à sa disposition. Hélas, personne n'en a jamais franchi le seuil. La ponctuation, elle aussi très différente de celle d'aujourd'hui, doit être modifiée dans la mesure où elle facilite la compréhension.

Traducteurs professionnels ou non, tout le monde a courageusement lu sa phrase, avec des accents divers, et même ceux qui n'étaient pas italianisants ont réussi à proposer des versions tout à fait acceptables. L'intérêt de ces ateliers vient de ce que chacun avance un synonyme pour le même mot, et que, par approximation et sélection, on peut penser qu'on arrive au meilleur. Même chose pour l'organisation de la phrase. Dans le cas d'un texte ancien, le jeu est encore plus séduisant. Long arrêt, par exemple, sur le mot *grandeggiare* : prendre de grands airs, se pavaner, parader (il s'agit de la façon dont on doit s'habiller pour inspirer le respect, mais en évitant toute ostentation et toute coquetterie). « Frimer » est aussitôt exclu, comme trop moderne, mais nous met quand même sur la voie de ce que le mot italien veut signifier. *Cadere nelle bassezze* : « se dégrader » ? « tomber dans la grossièreté » ? « déchoir » ? Le dernier terme est retenu.

Comme aux ateliers du CETL de Bruxelles, je ressors enrichie de ces échanges, et il m'arrive même de modifier une traduction en cours en fonction des suggestions faites par les participants.

Marie Bouvard

## Double fond

Pour cette Journée de printemps ATLAS 2004 dont le thème était « Le double – sosies, jumeaux, ombres et reflets », mon choix s’est porté sur un texte de Czeslaw Milosz, intitulé « Lauda », tiré du recueil *Là où le soleil se lève et là où il se couche* (1974). Texte « étrange » à bien des égards, lieu de réminiscences et de métamorphoses, point de convergence entre le passé et le présent, annihilant la distance qui sépare l’enfance de Milosz en Lituanie – pays où l’on vivait au début du XX<sup>e</sup> siècle au rythme du XIX<sup>e</sup> – et sa vie dans les années soixante-dix en Californie, haut lieu de la modernité – ou faudrait-il dire de la post-modernité – la plus contemporaine.

« Lauda » se compose de onze strophes d’inégales longueurs (de trois à douze vers pour la plus longue) et d’un texte en prose, véritable appareil critique destiné à éclairer certains passages du poème, notamment les appellations géographiques qui ont changé plusieurs fois au gré de l’Histoire.

Le texte ne présente pas de difficultés majeures de compréhension. Son « étrangeté » presque inquiétante réside ailleurs. Il est en effet saturé de références historiques et culturelles, de renvois littéraires, poétiques, philosophiques... Il multiplie les sens, les plans inter – et intra – textuels. Le sujet lyrique du poème, situé dans une sorte d’au-delà, évoque sa vie passée sur terre. Il pourrait être un double du poète, incarné autrefois en l’un de ses ancêtres, petit nobliau d’une province reculée.

Mais si un lecteur français se sent très « étranger » à l’univers qu’évoque ce texte, un lecteur polonais ne le perçoit pas non plus de manière immédiate, même s’il résonne pour lui de termes familiers : un chant de Noël, des plats traditionnels, etc.

Dès le premier vers, le lecteur se trouve littéralement désorienté : « On ne devrait ici trouver nul espace » et les participants à l'atelier ont bien sûr été surpris par l'opacité des références extra-textuelles.

Nous nous sommes notamment heurtés aux problèmes posés par la seconde strophe, qui est une paraphrase d'un chant de Noël polonais très connu – avec, pour seule modification, le remplacement des bœufs de l'étable par des lions agenouillés sous une arcade.

Traduire le texte nous faisait donc perdre ce qui, pour un lecteur polonais, apparaît comme éminemment familier depuis l'enfance. Certains participants ont proposé d'insérer des fragments d'un Noël français, qui comporterait les mêmes images naïves de rois mages, de bergers et d'animaux de l'étable de Bethléem, ce qui restituerait l'enracinement dans la culture commune. D'en faire donc une adaptation. Si nous optons pour la traduction de cette seconde strophe, le résultat pourrait être le suivant :

Cet espace est différent. Les rois mages s'avancent  
Les bergers chantent dans la ruelle  
Les lions se prosternent sous l'auvent,  
Tous proclament des merveilles.

Remplacer les fragments du Noël polonais par des éléments de « Il est né le divin enfant », par exemple, préserve deux éléments importants : la musique des bergers, le caractère exceptionnel de l'événement, et confère un rythme plus soutenu à l'ensemble :

Cet espace est différent. Il est né le divin enfant,  
Jouez hautbois, résonnez musettes,  
Les lions se prosternent sous l'auvent  
Chantons tous son avènement.

L'écart culturel se marque également dans les usages – comme guetter la première étoile pour prendre place à la table du réveillon, par exemple – et les traditionnels plats de Noël :

Bientôt la première étoile.  
La table est dressée : kutia, slizyki et syta.

Dans son roman *Sur les bords de l'Issa*, Milosz décrit les plats du réveillon de Noël, notamment « kutia, slizyki et syta ». Mais il est difficile de restituer la saveur de ces plats, originaires des confins orientaux de l'ancienne Pologne, et dont les noms résonnent dans l'imaginaire des Polonais. La nostalgie de ces régions « amputées » est un facteur de mythologisation très puissant.

Cette rencontre avec l'autre, avec un poète de l'Autre Europe, a certainement permis à tous les participants de prendre la mesure de ce qui demeure irréductible et réfractaire à la traduction et de garder présent à l'esprit cette part qui est inaccessible pour préserver une rencontre plus authentique. Car c'est une tâche ardue que de transmettre une culture disparue, mythologisée – autre et lointaine, même pour des lecteurs polonais d'aujourd'hui.

---

Anne Colin du Terrail

## *Kalevala*

Une demi-douzaine d'audacieux traducteurs pratiquant le russe, le néerlandais, l'espagnol, le catalan, l'anglais et l'allemand ont participé – lovés, privilège du petit nombre, dans de profonds fauteuils V.I.P. – à l'atelier proposé sous le titre alléchant de « *Niin tulla tuhuttelevi, käyä kääramöittelevi...* » ou comment traduire le parallélisme et l'allitération, figures de base de la poésie orale finnoise du *Kalevala*.

Avant de mettre les mains dans le cambouis, ils ont patiemment, mais pas passivement, reçu quelques explications sur le texte choisi.

Primo, le *Kalevala* est « double » à de multiples égards, à commencer par l'aspect le plus immédiat de son style, fondé sur la répétition en doublet de chaque vers.

Il n'y a du reste pas un *Kalevala*, mais deux, l'ancien et le nouveau, le premier, publié en 1835, étant une sorte d'ébauche de la version que l'on connaît aujourd'hui. Cette dernière, parue en 1849, constitue un ensemble de plus de 20 000 vers, divisés en 50 chants, qui fut présenté à sa parution comme une grande épopée historique recueillie de la bouche de bardes qui se la transmettaient oralement depuis des temps immémoriaux.

La réalité est cependant un peu différente, et la filiation de l'œuvre est elle aussi double. L'auteur du *Kalevala*, Elias Lönnrot (1802-1884), qui était à la fois médecin, professeur de finnois et folkloriste, a effectivement accompli un énorme travail de recueil de la poésie orale, mais c'est lui qui a ensuite composé une épopée à partir de ces éléments, en rédigeant lui-même de nombreux passages de transition. Ce processus de compilation explique

la complexité des personnages et la diversité du contenu du *Kalevala*, énorme réservoir de sagesse populaire, dans lequel on trouve pêle-mêle des aventures héroïques, des récits fantastiques, des contes, des légendes, des réminiscences historiques, des descriptions naturalistes, de la poésie lyrique, des lamentations, des berceuses, des chants de fête, de jeu, de travail et de chasse, des proverbes, des devinettes, des sortilèges, des incantations magiques, des formules de guérison, des voyages chamaniques et bien sûr des mythes, cosmogoniques ou autres, qui constituent la strate la plus ancienne de ces matériaux.

Pour ce qui est de la date, les chants les plus vieux remontent au VII<sup>e</sup> siècle, mais la majorité datent plutôt du Moyen Âge, du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, et plus probablement du XV<sup>e</sup> que du XI<sup>e</sup>.

La forme du *Kalevala*, par contre, est beaucoup plus ancienne, puisqu'elle a au moins 2000 ans, si ce n'est 3000. Un premier point essentiel est qu'il s'agit de chant, et que le rythme du vers est donc un rythme musical, fondé sur une succession de temps forts et de temps faibles.

Le vers dit kalevaléen – appellation consacrée mais anachronique – est un tétramètre trochaïque, ce qui signifie qu'il se compose de quatre pieds comprenant chacun un temps fort et un temps faible. Ce système obéit à un certain nombre de règles strictes, et d'autant plus complexes que l'alternance des temps forts et des temps faibles ne correspond pas forcément à une alternance de syllabes accentuées et non accentuées, ni à une alternance de longues et de brèves. Sans entrer dans le détail, on notera que seul le premier pied peut être librement composé et que les vers commencent souvent par une anacrouse, c'est-à-dire par un temps faible supplémentaire placé avant le premier temps fort. Cette particularité permet de rompre la monotonie du rythme et autorise de nombreux vers de neuf syllabes, voire dix, au lieu des huit habituelles.

Le problème de cette forme musicale est que le lecteur moderne, qui n'a pas le rythme chanté dans l'oreille, ne perçoit plus la nature trochaïque des vers, surtout s'ils sont « asynchrones », puisque la lecture normale n'est pas une lecture chantée. Le tétramètre kalevaléen, omniprésent dans la poésie orale, n'a d'ailleurs pas survécu au passage à l'écrit et a presque totalement été abandonné après la publication du *Kalevala*, qui aura été son chant du cygne.

Afin d'illustrer cette métrique si particulière, les participants se sont essayés, au risque d'aggraver la pluviométrie du jour, à chanter quelques phrases du *Kalevala* selon les lignes mélodiques fournies avec les extraits de

texte, ce qui leur a permis de mieux percevoir, entre autres, les différents types de vers.

Après cet intermède ludique, la discussion s'est engagée sur le parallélisme manifeste à différents niveaux de la structure du *Kalevala*, en partie lié au mode d'exécution des chants. Les bardes, qui s'accompagnaient en général au *kantele* (cithare finlandaise) ou au tambour, se produisaient souvent en duo, l'acolyte répétant chaque vers sous une forme un peu différente afin de laisser le temps au chanteur vedette de préparer la suite. Le duo pouvait aussi prendre la forme d'une joute verbale, ou d'une improvisation dialoguée. Moyen essentiel de redoubler la richesse lexicale du texte, le parallélisme a pour effet secondaire d'en simplifier la syntaxe, car il interdit en pratique les subordonnées.

L'allitération, autre grand procédé de redoublement du *Kalevala*, rempli, en dehors de son rôle stylistique, une importante fonction mnémotechnique et aide à la compréhension du texte chanté en marquant les limites entre les mots.

Quelques précisions ont ensuite été apportées sur le vocabulaire du *Kalevala* et, à la demande des participants, sur le contexte historique de l'époque. La collecte des traditions populaires orales effectuée par Lönnrot et par d'autres, à partir de 1815, a été le fruit d'une volonté affirmée de l'élite intellectuelle du pays de renforcer la langue finnoise et l'identité nationale, en réaction à l'annexion de la Finlande par la Russie en 1809. Les chants recueillis étaient alors déjà en voie de disparition, car considérés depuis longtemps d'un mauvais œil par l'Église, qui y voyait une manifestation de paganisme, et ne persistaient plus guère qu'au fin fond des forêts de Carélie. Leur langue était donc celle des dialectes de l'Est, assez différents de la langue écrite de l'époque fondée sur les dialectes de l'Ouest.

Lönnrot a de plus sciemment cultivé les archaïsmes et éliminé les apports trop modernes à son goût. Pour les lettrés de l'époque, dont il ne faut pas oublier qu'ils étaient majoritairement suédophones, le *Kalevala* était donc d'un abord extraordinairement difficile – et en a d'ailleurs incité plus d'un à se mettre sérieusement au finnois. C'est pourtant paradoxalement cette langue kalevaléenne qui a ensuite servi de base au finnois écrit actuel, ce qui fait qu'aujourd'hui, si elle n'est peut-être pas très facile d'accès pour les enfants des écoles, elle pose assez peu de problèmes de compréhension à un adulte raisonnablement cultivé.

On a donc, en résumé, une forme – chantée – datant de l'âge du fer, voire de l'âge du bronze, un contenu d'origine plus ou moins médiévale, et

un vocabulaire qui était archaïque au XIX<sup>e</sup> siècle mais dont la « distance » pour le lecteur moderne n'est que d'un siècle à peine.

Sur ces bases, les participants se sont attaqués à la traduction de l'extrait proposé, après un détour comparatif qui leur a permis d'apprécier, par une lecture à voix haute, les qualités sonores de quelques-unes de ses versions en différentes langues – exercice dont la richesse est quasi illimitée, puisque 150 traductions du *Kalevala* sont disponibles à ce jour, dans 60 langues.

En conclusion, le « Jérôme d'or » a été décerné à l'unanimité à Cathy Ytak, qui a su capter la poésie, le rythme et l'esprit de l'original (Chant xv, 403-414) :

Véloce oiseau, l'abeille  
voltigea et vola  
en route pour Forêt belle  
vers la touffue Rebelle  
aux fleurs du pré les pique  
distille miel du bout  
au cœur des fleurs au cœur  
cent épis graminés  
s'agite et puis revient  
et tourne et se retourne  
ailes dans le nectar  
et plumes au miel noyé...

---

Bernard Hoepffner

## « Intolérable incube »

Comme c'est souvent le cas pour la langue anglaise, les participants étaient un peu trop nombreux pour que l'on puisse réellement parler d'atelier. Après une brève présentation du texte, de son importance dans l'œuvre de Melville et au xx<sup>e</sup> siècle, de ses traductions françaises (de Pierre Leyris, Michèle Causse, Jean-Yves Lacroix et moi-même), la présence de la notion du double chez Melville, et particulièrement dans cette nouvelle, a été brièvement esquissée : Bartleby, double du narrateur (« For both Bartleby and I were sons of Adam » [Abel et Caïn], « this intolerable incubus », « this man, or rather ghost »).

Les participants ont ensuite immédiatement pris la parole pour débattre, d'abord de la traduction de la profession de Bartleby, « scrivener » (écrivain, copiste, scribe), puis de la nécessité ou de l'utilité de traduire les surnoms des trois autres employés de l'homme de loi, Turkey, Nippers et Ginger Nuts. Comme on pouvait s'y attendre, les avis étaient très partagés, cependant personne n'a mentionné que le nom de Bartleby lui-même aurait pu être traduit.

Après avoir évoqué plus ou moins rapidement quelques problèmes de style et de vocabulaire tirés de l'extrait choisi – Melville, influencé par Robert Burton et Thomas Browne, écrit dans un style baroque –, nous avons passé un bon moment à analyser la célèbre expression de Bartleby, « I would prefer not to », phrase non grammaticale selon Gilles Deleuze (ce en quoi il se trompe), à comparer les diverses versions : « Je préférerais ne pas » et « J'aimerais mieux pas », et à proposer d'autres solutions : « Je m'abstiendrais volontiers », « Vous m'excuserez », « Je n'y suis pas disposé », « Très peu pour moi », « Je préférerais n'en rien faire », « Sans façon », « Je préférerais m'en abstenir », « Je n'y tiens pas ».

Il nous a manqué dix minutes pour revenir sur le thème du double dans la nouvelle. Nous aurions pu parler d'Abel et Caïn, mentionnés par Ricoeur au sujet de ce texte, et citer quelques exemples qui indiquent, comme si souvent chez Melville, la présence du double : « me débarrasser à tout jamais de cet intolérable incubé » ; « que *fallait-il* faire de cet homme ou, plutôt, de ce fantôme ? » ; « il est tout à fait clair qu'il aime mieux se cramponner à toi ».