

ENTRETIEN
AVEC
DIANE MEUR

Propos recueillis par
EMMANUÈLE SANDRON

« j'aime partir du désordre »

A l'occasion de la parution de son quatrième roman, *Les villes de la plaine*, j'ai souhaité rencontrer Diane Meur, traductrice germaniste et angliciste, déjà bien connue des lecteurs de *TransLittérature*, puisqu'elle avait tenu un journal de bord (« *Jamais contente* », TL n° 31) sur sa traduction d'un volume du journal de Paul Nizon chez Actes Sud.

Dans une ville de l'Antiquité, le scribe Asral, chargé d'effectuer une copie des lois, sent en lui une force qui le pousse à procéder à une traduction du texte sacré afin de lui restituer son sens premier. La traduction serait plus fidèle au texte que sa copie. Le déclencheur de cette découverte : un barbare, le garde Ordjou, en fin de compte moins philistin qu'il n'y paraît de prime abord.

*Il sera également question dans cet entretien du précédent roman de Diane Meur, *Les vivants et les ombres*, dont la narratrice est une maison qui débobine pour le lecteur les fils des destinées de toute une famille sur plusieurs générations, en Galicie, au XIX^e siècle.*

À Paris, quartier de l'Odéon, on pénètre dans une ruelle. Le grand café est désert. Tête-à-tête.

Tout d'abord, Diane, peux-tu nous dire quelques mots sur ta formation ?

Au lycée français de Bruxelles, j'ai d'abord étudié l'anglais et le néerlandais. À quinze ans, je suis tombée amoureuse de Heine. L'allemand est une passion, je voulais absolument apprendre cette langue. Je me suis débrouillée : après des cours de rattrapage, j'ai intégré le cours d'allemand deuxième langue. Je vais encore sur la

tombe de Heine de temps en temps. Je lui apporte des fleurs ou des coquillages. Après cela, j'ai été élève à l'ENS, où j'ai mis du temps à trouver ma voie. C'était assez grisant de pouvoir aller à toute sorte de cours improbables. J'ai suivi brièvement un cours de composition, par exemple.

... de composition ?

Oui, j'avais fait pas mal de musique dans mon enfance et dans mon adolescence. J'avais commencé par le piano, mais à douze ans j'ai découvert le violon. C'était un vrai choix personnel, comme Heine et l'allemand.

Tu vois un lien entre la musique et l'écriture ?

Je n'ai jamais théorisé la question, mais en tout cas, quand j'écrivais *Les vivants et les ombres*, j'avais le sentiment d'être dans une écriture symphonique : il y a une pluralité de voix, de points de vue, des grands mouvements... Ce livre a été difficile à écrire du point de vue de sa composition, parce qu'il y a cent ans d'histoire. De temps en temps, au début d'un chapitre, je me disais : « Là, il faut absolument que je refasse une petite touche avec tel personnage, tel thème », parce que je savais qu'il allait revenir plus loin. C'était comme un rappel de couleur.

J'écris aussi à l'oreille. Il m'arrive de remplacer un adjectif par un autre qui n'a pas du tout la même connotation, simplement parce qu'il ne sonne pas bien, qu'il y a une rime intérieure qui ne me plaît pas.

Il t'arrive donc de changer le fond parce que la forme ne te convient pas quand tu écris ? C'est important pour les traducteurs, ça.

Ah, mais je ne me permettrais pas ça en traduction ! En revanche, je traduis aussi à l'oreille. Dans telle phrase, tu vois que pour le sens, c'est parfait, mais que ça donne une musique impossible... Dans mes textes, je peux faire ce que je veux, mais pas en traduction... Enfin, on peut par exemple jouer sur l'ordre des mots, antéposer tel adjectif pour éviter un rythme bancal...

Dans ce travail d'agencement des mots, es-tu attentive à la seule structure de la phrase que tu traduis ou aussi à celle du paragraphe tout entier ? Quelle est ton unité de traduction ?

Je ne peux pas ne pas lire l'ensemble du texte avant de le traduire. Pour moi, c'est impensable. Il y a des lignes sémantiques dans un roman. Si tu ne les as pas repérées, il va manquer l'épine dorsale.

Alors je fais des va-et-vient entre la vision rapprochée et la vision lointaine. Mon premier jet est mauvais. Parfois je me dis : « Pourquoi en faire un puisque je sais que je vais le jeter ? » Mais j'ai besoin d'avoir une base qui soit déjà écrite. Mes premiers jets de roman ne sont pas fameux non plus. C'est le désordre... mais j'aime partir du désordre. Vient ensuite le travail le plus long, le plus difficile : là, je travaille au burin.

Si je comprends bien, à ce stade, tu t'intéresses seulement au sens. Et la forme ?

La forme vient au deuxième jet. Là, tout est décortiqué, tout est détendu. Les premiers jours sont horribles. Je feuillette le Petit Robert, je cherche des synonymes... Au bout de quelques jours, quand je me suis échauffée, je commence à voir tous mes mots en suspension dans l'air, à retrouver mes réseaux d'associations d'idées et d'étymologies... Je crois qu'il n'y a rien de plus fatigant que de refaire le premier jet d'une traduction, surtout si c'est un texte très difficile.

À ce moment-là, tu connais une sorte de jubilation ?

Euh... une jubilation assez austère, quand même... Mais j'aime bien. J'ai l'impression de faire mon métier. Je suis dans mes mots, tandis qu'au premier jet j'ai l'impression de gâcher du plâtre, de faire des saletés. Comme je disais, j'ai besoin d'avoir un support, mais un support qui ne soit pas l'original. Un matériau brut. Je crois que je n'arrive à travailler que dans la correction de quelque chose que je ne trouve pas bien.

Tu écris comme ça aussi ?

Dans une certaine mesure, oui, sauf que quand j'écris, c'est comme si une voix me dictait. Donc j'y vais, tout en sachant qu'il y a des trucs qui ne tiennent pas la route. Mais si je commence à m'arrêter et à réfléchir... Par exemple, la scène de la main, dans *Les villes de la plaine*...

Celle où deux personnages se touchent les doigts à travers les barreaux d'une fenêtre de la prison et se disent ainsi leur amour ?

Oui... Je la voyais, je la voulais absolument, cette scène... J'ai créé toute une situation de guerre civile, j'ai mis le feu à la moitié de la ville, pour que la scène puisse avoir lieu... Donc oui, dans le premier jet de l'écriture, le fil y est, l'élan... Mais dans le détail, il y a des répétitions, des trucs qui clochent... Ce premier jet d'écriture est précieux, je le garde toujours. J'écris à la plume, dans un cahier, et je

conserve tout soigneusement, car même si je vais dégraisser, j'y ai mis le souffle, l'idée telle qu'elle m'est venue. J'y reviens après avoir réécrit cinq ou six fois la même page. Il faut qu'il y ait des couches – et il faut qu'il y ait une première couche.

Quel a été le point de départ de ton dernier roman, *Les villes de la plaine* ?

Je rêvais d'écrire l'histoire d'un type qui traduisait un texte de loi, mais ça n'allait nulle part, parce que je ne trouvais pas l'époque. Et voilà qu'on me propose de traduire, de Jan Assmann, *La Mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques...*

Donc, la traduction nourrit ton écriture ?

Oui, la traduction de sciences humaines. Quand on m'a proposé cet essai, je me suis dit : « Bingo ! Mon époque, ce sera l'Antiquité ! » Et ce livre m'a aidée à construire la civilisation de mon roman. Quand je traduis de la littérature, c'est autre chose. Je ne me nourris pas des textes littéraires des autres. En général, j'essaie de les choisir au plus loin de ce que j'écris. Ça ne communique pas tellement, en fait.

Tu as traduit du Heine, finalement ?

Oui, mais je ne suis pas très contente du résultat. J'étais trop proche de lui. On ne traduit pas l'homme qu'on aime...

Pourquoi cette idée d'un personnage qui traduit un texte de loi ? Tu voulais écrire un traité de traduction ?

Le scribe Asral est chargé de faire une copie de la loi, mais il s'avise de faire une « seconde copie », une élucidation. Il s'aperçoit, grâce à son garde Ordjou, que le sens des mots a glissé et que certaines phrases ne sont plus comprises telles qu'elles avaient été pensées. Du coup, il se met à les remplacer par leur équivalent moderne. Il écrit « la même chose, mais autre chose ».

C'est vraiment une définition de ce qu'est la traduction.

Oui, mais il ne connaît pas le mot. L'idée de la traduction lui vient quand il entre en contact avec ce barbare qui parle un dialecte proche de la langue sacrée. Cela lui ouvre des horizons : il s'aperçoit que la langue sacrée est très concrète, alors qu'il avait toujours pensé qu'elle fonctionnait par allégories, que c'était une langue soutenue, noble. Par exemple, le mot employé pour « demeure » veut dire en réalité « enclos où se bousculent les chèvres ». C'était très difficile à

monter, ces phrases de la loi. En les inventant, il fallait prévoir aussi le contresens, le glissement de sens possible...

« Nous pensions être fidèles à Anouher en conservant ses mots, mais c'est lui être plus fidèle que de changer ses mots pour garder sa pensée », dit Asral. C'est comme cela que tu traduis ?

Euh... Ce livre est très dialogique, comme *Les vivants et les ombres*. J'ai fait un roman sur la traduction, mais en matière de traduction, à vrai dire, j'ai peu de certitudes. Par contre, je peux regarder ce que je fais et ce que les autres font. C'est peut-être pour ça que ma façon de travailler est un peu chaotique, je ne sais pas très bien.

Plusieurs fois tu évoques l'idée qu'il n'y a pas le mortier entre les mots. J'écris quelque part que « les lois sont de pierres sèches ». J'ai beaucoup travaillé sur l'exégèse biblique. Je trouve ça passionnant. Je pense que c'est le creuset de ma pensée. Dans l'Ancien Testament, il y a peu de causalité : on te raconte les événements sur le mode de la juxtaposition. Les seules articulations sont des « et », il n'y a jamais de « donc » ou de « or ».

Et quand tu traduis, comment fais-tu ? Est-ce que ce n'est pas la situation du traducteur de se retrouver avec tout un réseau et une logique interne au texte, implicite ?

Si je devais traduire un texte qui était « de pierres sèches », je pense qu'il faudrait d'abord que je remette le mortier, mais, ensuite, je devrais l'enlever. Si le lecteur doit aller chercher lui-même les chevilles logiques dans le texte original, il faut obtenir le même effet dans la traduction.

Et une mauvaise traduction, ce serait...

Je crois que, souvent, une traduction est mauvaise parce qu'elle est hyper explicite. Soit le traducteur n'a pas compris l'implicite et ça ne va pas très loin, soit il a compris, mais il veut dire : « Attention ! J'ai compris ! Vous allez voir ! » En fait, la traduction, c'est plus difficile que d'écrire.

Tu te poses moins de questions quand tu écris ?

Oui, absolument. Mais quand tu écris, tu as l'impression que ça pompe dans tes forces vives. Tu ne sais pas ce qui va t'arriver, ce que ça va te faire de te lancer dans tel projet. Tu ne sais pas où ça va te mener. Ça touche directement à la substance de ta vie, ça te transforme toi-même.

Et est-ce qu'une traduction te change ?

Elle m'apporte, elle m'enrichit. Ou elle m'épuise. Et peu à peu, effectivement, elle ajoute des choses à mon univers...

En parlant de l'écriture, tu as fait un geste étonnant : ta main semblait sortir quelque chose de tes tripes, comme un magicien qui ferait glisser rapidement un mouchoir hors d'une boîte. Tu ferais quel geste pour parler de la traduction ?

Moi, je vois des trucs qui... [Elle s'interrompt, cherche ses mots, a les yeux qui pétillent.]

... des mots qui me sortent de la tête... et puis qui reviennent... qui sont...

Les mots sont en suspension et puis... Moi je vois plutôt une sorte d'aura autour de la tête qui va loin et puis... *chichuit*... [Elle a porté les mains à ses tempes et les écarte de son front en remuant les doigts, comme si elle nageait dans l'espace.]

C'est très beau, ce geste que tu viens de faire.

Tu sais, le travail du cerveau, ça fatigue énormément... L'écriture, ça ne vient pas du conscient tout de suite. Ça vient d'ailleurs...

[Silence]

On commande un deuxième thé ?

[...]

Si nous parlions un peu de ton roman précédent, *Les vivants et les ombres* ?

C'est la maison qui raconte. Il y a eu une sorte de scène primitive. Elle avait oublié le meurtre du départ, le lynchage du comte. Et si elle avait oublié, c'est parce qu'elle était encore dans la petite enfance, dans les brumes. Or cette scène explique pas mal de choses, y compris dans l'histoire de la famille. En fait, tu te souviens... ?

C'est comme si cette maison était une personne...

Une psyché. Il y a les pièces d'apparat : c'est ce qu'on montre, puis il y a les chambres, puis les combles, où il se passe aussi des choses... D'abord on n'y va jamais, on ne peut pas y aller, et quand on y va... Puis il y a des recoins et des pièces dont on ne connaissait pas l'existence et qu'on découvre. Ce sont les méandres d'une psyché, avec ses sous-sols, ses débarras...

On trouve aussi cette organisation dans *Les villes de la plaine* ?

Un peu, mais il y a moins de démons enfouis. Bon, d'accord, ils se

massacrent tous à la fin, mais c'est quand même plus solaire. La perspective historique est longue, on devine que certaines choses enfouies restent là, prêtes à renaître...

Je pose ma question autrement : il y a dans les deux romans une perspective psychanalytique ?

C'est vrai. L'archéologie et la psychanalyse, ça se touche, ce sont des disciplines un peu contemporaines pour moi.

Quand on cherche, on ne trouve que ce qu'on veut trouver : les archéologues des *Villes de la plaine* cherchent des temples, ils vont en trouver. Peut-on écrire sans avoir fait une psychanalyse ?

En fait, la capacité d'oubli me manque. C'est très handicapant. Je suis incapable d'oublier, de faire le tri : chez moi, tout reste, comme dans la maison et comme dans cette ville : toutes les strates restent...

[Cette maison, cette ville, c'est Diane Meur ?]

... et tous les trucs que je connais ou qui m'ont intéressée ou qui sont arrivés dans ma vie, j'ai du mal à m'en débarrasser. Ils fécondent ma vision, mais en même temps, c'est un peu fatigant au quotidien. C'est pour ça qu'à la fin de mes romans, il y a toujours quelqu'un qui part, qui casse tout, qui fonde une nouvelle religion, etc. Comme quelqu'un qui enlève son gros manteau. J'arrive à quitter des choses, mais je ne les oublie pas. Je les ai laissées derrière moi, mais je sais encore qu'elles sont là. Parfois elles reviennent, elles me visitent.

Et donc tu déposes tous ces paquets dans de gros romans ?

Non, ce que je veux dire, c'est que cela forme mon regard, soit sur ma traduction, soit sur le roman : mon regard est le regard de quelqu'un qui a du mal à oublier. Ce n'est pas que thématiquement je mette tout le temps des éléments de mon passé, c'est qu'on traîne des tas de choses avec soi, il y a toujours une perspective longue : on est un condensé d'histoire, on a des ascendants, un patronyme, des lieux...

Il y a un moment dans *Les villes de la plaine* où j'ai vraiment eu l'impression de lire ton expérience personnelle de la panique du traducteur qui voit le temps filer, dans la scène où Asral craint de ne jamais arriver à rendre sa copie à temps.

C'était réflexif. J'étais perdue dans mon projet de roman, j'avais l'impression que ça avançait de moins en moins. Je tenais le fil, mais il y avait une sorte de malédiction : chaque fois survenait une catastrophe et j'étais obligée de laisser tomber le roman plusieurs mois. Et puis je

voulais aussi réécrire ce qui était déjà écrit et qui ne me paraissait pas encore bien, et ça allait de plus en plus lentement. Je me disais : « Bon sang, je ne vais jamais y arriver ! Je suis au bord d'un abîme, je vais tomber dedans et ne plus en ressortir. » C'était un cap difficile. Et après, c'est reparti, je l'ai terminé terriblement vite. Il m'a fallu trois ans pour écrire les deux premiers tiers, et les cent dernières pages ont été terminées en deux mois.

À ce moment-là, tu avais une traduction en chantier ?

Oui. Je l'ai finie, parce que j'aime remettre les choses à temps. Et puis mon éditrice m'a dit : « Si tu veux que ton roman sorte cette année, tu me le rends dans deux mois. » Je lui ai dit oui, mais ça a été deux mois délirants.

Il y a une phrase que j'aime beaucoup dans *Les villes de la plaine* : « La langue d'Anouher [...] juxtapose, et laisse à qui la lit le soin d'en retracer la logique, comme un mur de pierres où il manque le mortier. »

Oui, c'est ce que nous disions au début, avec l'implicite. Bien traduire, c'est laisser de l'implicite. C'est ça qui est difficile. Beaucoup de gens peuvent comprendre un texte. Mais le traduire, c'est encore différent. C'est quelque chose de tout à fait technique, qui ne trouve sa solution qu'au coup par coup. C'est là qu'on est vraiment dans l'invention, dans l'art.

... dans l'empathie ? Avec les personnages ? Avec l'auteur ?

Oui, c'est même un peu fatigant, cette faculté d'empathie. Par moments, tu ne sais plus très bien qui tu es. Tu es dans les chaussures de l'autre. Heureusement ça n'a qu'un temps.

Tu deviens Nizon ? Tu deviens Heine ?

Non, mais je suis à l'intérieur. Écoute, je vais te raconter une anecdote. Mon éditeur indien m'a proposé d'éditer un recueil de mes rêves, parce que je les note. Parmi eux, il y en a un où j'ai rêvé que j'étais dans la peau de Freud et que j'avais accès à ses pensées :

« 27/11/10, Berlin.

Rêve. Je suis le Dr Freud, c'est-à-dire que je me trouve temporairement à l'intérieur de sa personne et, de là où je suis, j'ai accès à ses pensées et à ses sensations. Je découvre qu'il est très misogyne et, assez amusée, qu'il n'a aucune idée de ce qu'est le plaisir féminin'. »

Et quand tu rencontres un auteur, cela se passe comment ?

J'ai un rapport particulier avec Nizon. Comme c'est Actes Sud, son éditeur français, qui gère l'exploitation de son œuvre, il a une sorte de droit de regard sur les modifications... J'en ai parlé dans mon journal de bord. Nizon avait tendance à vouloir modifier ou supprimer des passages de son journal qui avaient été écrits trente ou quarante ans plus tôt. Moi, j'étais dans une situation philologique : je devais traduire le texte, pas le traduire lui. Qui a autorité sur le texte ? L'auteur ? Ou les mots eux-mêmes ? Plusieurs décennies après, l'auteur n'est plus la même personne.

Pourquoi aurais-tu eu plus d'autorité que lui pour décréter qu'il ne fallait pas supprimer tel passage ?

Non, pas moi ! Le texte ! Le texte possède une autorité à lui. On m'avait demandé de traduire un texte, pas une personne. En face de Nizon, j'avais l'impression que je devais être le porte-parole du texte et le défendre contre son auteur.

Pour revenir à ton rêve... Ce qui me frappe, c'est que tu ne dis pas « Je suis Sigmund Freud », mais « Je suis le Dr Freud ». Tu investis la fonction. Comme tu ne t'intéresses pas à Nizon, mais à Nizon écrivant.

Oui, dans le rêve, je suis bien une femme, mais dans la tête du Dr Freud. C'est la même chose quand je traduis.

¹ *In Dreams*, avec des illustrations de Sunandini Banerjee, à paraître chez Seagull Books, en même temps que *House of Shadows*, la traduction anglaise des *Vivants et les ombres*.

Bibliographie

ŒUVRES ORIGINALES

- *La vie de Mardochée de Löwenfels, écrite par lui-même*, éd. Sabine Wespieser, 2002
- *Raptus*, éd. Sabine Wespieser, 2004
- *Les vivants et les ombres*, éd. Sabine Wespieser, 2009
- *Les villes de la plaine*, éd. Sabine Wespieser, 2011

TRADUCTIONS

- Heine, Heinrich, *Nuits florentines*, Le Cerf
- Wilde, Oscar, *Plume, pinceau et poison*, Arléa
- Musil, Robert, *La maison enchantée*, Desjonquères
- Carruthers, Mary, *Le livre de la mémoire*, Macula
- Balakrishnan, Gopal, *L'ennemi. Un portrait intellectuel de Carl Schmitt*, éd. Amsterdam
- Eisler, Hans, *Musique et société*, Maison des Sciences de l'Homme
- Auerbach, Erich, *Écrits sur Dante et Figura*, Macula
- Buber, Martin, *Écrits sur la Bible*, Bayard
- Nizon, Paul, *La fourrure de la truite* (roman) et les *Journaux*, Actes Sud