

UN
TRADUCTEUR
ET SON
AUTEUR

DOMINIQUE NÉDELLEC
MICHEL LAUB

Présentation par
NICOLE THIERS

« Même lorsqu'il traduit des textes contemporains, un traducteur n'a pas toujours la chance qu'a eue Dominique Nédellec de rencontrer "son" auteur chez lui, dans son pays, dans sa ville. Comment ces échanges intensifs avec l'écrivain brésilien Michel Laub ont-ils nourri et peut-être infléchi le travail de traduction de *Journal de la chute* ? Avec Dominique Nédellec¹, traducteur, et Michel Laub, auteur. Animé par Santiago Artozqui. »

Telle était l'annonce de la manifestation du 21 mars 2015 organisée par Atlas au Salon du livre. Auteur, traducteur et animateur, prenant à la lettre la question posée, ont tenté de cerner au plus près l'alchimie de cette rencontre et de cette collaboration. Extraits.

Nicole Thiers

Santiago Artozqui – *Journal de la chute*, cinquième roman de Michel Laub, le premier traduit en français, est écrit à la première personne. Le narrateur raconte l'histoire de quatre chutes : celle de son grand-père qui fut interné à Auschwitz et parvint à fuir ; celle de son père qui sur la fin de sa vie s'enfonça dans l'Alzheimer ; la chute au sens littéral du terme du jeune João, qui a été un ami de jeunesse du nar-

¹ En octobre 2015, Dominique Nédellec a reçu le prix Books – Fondation Calouste Gulbenkian pour sa traduction de *Quels sont ces chevaux qui jettent leur ombre sur la mer* ? d'Antônio Lobo Antunes, paru en 2014 chez Christian Bourgois – il était également finaliste avec sa traduction de *Journal de la chute*, paru en 2014 chez Buchet-Chastel.

rateur ; et enfin sa propre chute quand lui-même sombre dans l'alcool.

Dominique, l'histoire de cette traduction est singulière, voulez-vous nous en dire un mot ?

Dominique Nédellec – Les traducteurs râlent parfois d'être mal payés, mal considérés, d'avoir trop de travail, pas assez de travail, mais il leur arrive aussi d'avoir des bonheurs extraordinaires et de se dire qu'ils font un métier formidable – ça a été mon cas lorsque Juliette Ponce de Buchet-Chastel m'a envoyé ce livre en me demandant si je serais partant pour tenter l'aventure.

Quand je l'ai lu, j'ai été enthousiasmé ; pour parler de manière un peu solennelle, je sais que c'est un livre qui restera en moi jusqu'à la fin de mes jours. Première chance : quand on vous confie la traduction d'un livre hors du commun, vous êtes très heureux. Deuxième chance : c'est grâce à ce livre que j'ai pu me rendre au Brésil pour la première fois, à la faveur d'une bourse du gouvernement brésilien, pour un séjour de cinq semaines. Cinq semaines, c'est dérisoire évidemment pour découvrir un pays comme celui-là, mais pour moi c'était quand même fabuleux et j'ai donc eu la chance de pouvoir rencontrer Michel chez lui, à São Paulo. On s'est vu à plusieurs reprises pendant une dizaine de jours, ce qui nous a offert la possibilité de travailler sur le texte, mais on est également sorti ensemble, il m'a présenté des amis, sa sœur... Ce que j'enregistrais comme ça à mesure qu'on faisait connaissance et au fil des rencontres – sa façon de parler, de se comporter, son état d'esprit –, je m'en suis peu à peu imprégné et, depuis, quand je travaille sur ses textes, j'ai toujours clairement l'impression de l'entendre ; ce qui a son importance pour le phrasé, le rythme, la vitesse. C'était donc une chance inespérée.

S. A. – Je tiens à préciser pour ceux qui ne connaissent pas bien le monde de la traduction que ça ne se passe pas toujours comme ça... Je m'adresse maintenant à Michel. Quand on lit ce texte, on se demande si c'est un récit ou un roman, ça sonne tellement vrai qu'on se demande si ce n'est pas autobiographique... Alors ma question ce n'est pas tellement : où se situe la frontière entre la réalité et la fic-

tion ?, parce que ce n'est pas le plus intéressant, mais plutôt : comment jouez-vous de cette ambiguïté-là ?

Michel Laub – Il y a, en général, deux façons d'aborder la question de la mémoire. La première consiste à considérer qu'elle a à voir avec la figure de l'écrivain, autrement dit avec les faits qui se sont produits ou ont cessé de se produire dans son parcours biographique. C'est la même approche que lorsqu'une personne de notre entourage nous raconte une chose qui lui est arrivée.

L'évaluation d'une histoire ordinaire que quelqu'un nous raconte est liée à sa vraisemblance factuelle, à l'idée qu'on se fait de la vérité, qui renvoie à notre morale, à notre façon d'observer la réalité – des choses objectives du type ceci est une table, aujourd'hui on est samedi, des choses dont, même si l'on cherche à relativiser la réalité, on ne peut nier qu'elles existent, qu'elles sont là devant vous.

Mais dans le domaine de la fiction, on travaille avec un langage, une façon de procéder autonome. Par principe, le lecteur et l'auteur sont liés par un contrat. Le lecteur a besoin de croire en l'écrivain, mais pas nécessairement de croire que ce que l'écrivain raconte est réellement arrivé. L'enjeu n'est plus la vérité factuelle, mais plutôt la vraisemblance ; autrement dit, il ne s'agit plus de ce qui s'est produit ou a cessé de se produire, mais de ce qui aurait pu se produire ou ne pas se produire en fonction des choix narratifs qu'a faits l'écrivain.

L'enjeu est toujours, comme dans l'exemple de cette personne de votre entourage que j'ai cité, d'emporter la conviction de l'interlocuteur. Cela vaut aussi en littérature. Mais les méthodes, les ressources dont use la littérature diffèrent de celles de quelqu'un qui raconte une histoire ordinaire.

En ce sens, la mémoire, en littérature, finit par devenir une ressource comme n'importe quelle autre. Pas la mémoire, mais la reproduction du mécanisme d'évocation de la mémoire. C'est une ressource et non la matrice principale de ce que vous racontez, contrairement à ce qui se produit dans la vie réelle où la mémoire est ce qui importe, où il s'agit de savoir si telle chose est vraie ou non.

S. A. – Vous vous êtes donc peut-être posé la question de la légitimité de la fiction... Si l'auteur fait bien son travail, le contrat avec le lecteur,

ce serait donc une véracité correctement reconstruite ?

M. L. – Ces ressources de la mémoire qu'on utilise, par exemple en faisant le lien entre la figure du narrateur et des éléments dont le lecteur, pour différentes raisons, sait qu'ils ont un rapport avec la vie de l'auteur (son âge, son lieu de naissance, sa formation culturelle, la ville où il a grandi, des choses de ce genre), tout cela aide à convaincre le lecteur. Parfois, vous utilisez des faits réels, mais ce faisant votre objectif n'est pas le même que lorsque vous racontez une histoire ordinaire. Ici, votre objectif est de convaincre le lecteur, éventuellement de l'ensorceler en vue de l'attirer dans votre univers, parce que c'est ça, la littérature. Sinon, on reste dans le registre du simple compte rendu, comme ça pourrait être le cas avec l'histoire racontée dans le livre.

S. A. – Pour expliciter un peu les choses : le narrateur du *Journal de la chute* est journaliste et écrivain et il a la quarantaine, et il se trouve que Michel Laub est aussi journaliste et écrivain et qu'il a la quarantaine... Ce sont ces ambiguïtés-là qui créent l'espèce de flou, on ne sait pas trop...

Donc, Dominique, quand vous avez traduit ce livre, en quoi le fait d'avoir rencontré l'auteur vous a-t-il influencé ou aidé à cerner certains aspects de cette écriture qui brouille les pistes en mélangeant la réalité et la fiction ?

D. N. – Quand on s'est rencontré, on a travaillé sur des aspects précis du texte ; je pouvais demander à Michel des éclaircissements sur tel ou tel point, telle ou telle expression ; il est intéressant de rencontrer l'auteur parce qu'il peut rapidement lever des doutes, mais aussi parce qu'il peut donner son avis sur certains passages dont il faut au contraire conserver toute l'ambiguïté.

Tout le livre est construit sous forme de paragraphes numérotés, de brèves séquences qui se succèdent, et Michel écrit de façon à ne donner que quelques éléments dans chacune d'elles, si bien que le lecteur a une connaissance imparfaite de la situation et que le dénouement d'un épisode ou d'une scène peut se produire plusieurs paragraphes plus tard.

Un exemple : il y a un épisode, vers la fin du livre, où le narrateur raconte un moment très violent avec sa femme. Il est dans une phase critique de son existence et essaie de reconstituer l'enchaînement des événements qui l'ont conduit là où il en est. Il a aussi des problèmes avec l'alcool et un soir il rentre complètement ivre, s'écroule sur le lit et, là, il y a une scène extrêmement tendue. Je me souviens de la dernière ligne de ce paragraphe, quand le personnage écrit : « *respondo à altura* » – sa femme s'est comportée d'une certaine manière, et il a une certaine réaction. Je l'ai interrogé sur le sens précis qu'il donnait à cette expression et, certes, il m'a répondu, mais il a surtout insisté sur le fait qu'elle était riche d'ambiguïtés et que tout l'enjeu était de les préserver, parce qu'il fallait que le lecteur soit tenu en haleine jusqu'au moment du dénouement, qui n'intervient que plus loin.

Ce qui m'avait beaucoup impressionné dans sa réponse, c'est qu'il m'avait dit : « Malgré tout, ne pas tomber dans la vulgarité du suspense. » Une déclaration comme celle-là, c'est extrêmement précis et précieux pour le traducteur, parce que ça vaut pour ce paragraphe, mais aussi pour tout le livre. C'est ce genre de réflexions qui sont possibles quand on se rencontre. Ça n'a l'air de rien, mais ça influence le travail au long cours.

J'ai donc traduit : « Je lui réponds comme elle le mérite. » C'est un peu plus explicatif, mais proche de ce que Michel m'avait répondu et d'un niveau d'incertitude équivalent.

De la même manière, dans le paragraphe suivant, le personnage termine en disant : « Je fais ce que j'ai à faire. » Le lecteur pressent qu'il va y avoir une catastrophe, mais sans en savoir plus pour l'instant. Tout l'art de la traduction en l'occurrence, c'est de donner les mêmes informations, avec la même retenue et le même côté douteux sur la chute de l'épisode.

S. A. – J'aimerais aborder une difficulté très présente dans ce roman, mais que les traducteurs rencontrent souvent : comment fait-on quand un auteur ou un narrateur cite un autre livre ? Michel Laub – enfin, le narrateur – fait abondamment référence au livre autobiographique de Primo Levi, *Si c'est un homme*. Comment avez-vous procédé ?

M. L. – Le livre de Primo Levi, je l'ai lu en portugais, c'était une traduction. La source que j'ai utilisée était donc déjà une source de seconde main.

D. N. – Alors, deux choses. Premièrement, des passages sont en effet empruntés à Primo Levi par le narrateur – ou du moins le narrateur se souvient de sa lecture de Primo Levi et il y fait allusion à plusieurs reprises. Donc j'ai pris soin de repérer tous ces passages dans le texte de Primo Levi et j'ai tenu à utiliser le même vocabulaire que sa traductrice, Martine Schruoffeneger, pour garder une cohérence par rapport à la version française du livre que le lecteur connaît déjà. Ça vaut pour des mots très précis comme « baraque », « bloc », « soulier », « caleçon », etc. Par exemple, le mot portugais *sapato*, j'aurais pu le traduire par « chaussure », mais j'ai choisi « soulier » parce que c'est celui qu'utilise la traductrice française de Primo Levi.

Mais ce à quoi il me fallait être particulièrement attentif, c'est que le narrateur cite Primo Levi de manière imprécise. Parfois ça se joue à quelques détails près, mais on sait que ces questions-là sont sensibles et je voulais ne commettre aucun impair, et donc voir avec Michel dans quelle mesure ces écarts étaient volontaires ou non, parce qu'à un moment donné c'est vraiment flagrant, le narrateur va encore plus loin dans l'horreur que Primo Levi dans tout ce qu'il raconte – ce qui d'ailleurs pose question sur la crédibilité du narrateur, parce que le récit est fait de telle manière qu'on croit absolument à son authenticité, à sa sincérité, mais on a quand même parfois une sensation un peu étrange, on se dit : mais comment se fait-il que le narrateur puisse aller aussi loin dans l'exagération, dans la déformation d'un livre pareil ? Je me suis assuré auprès de Michel que c'était bien volontaire, et il m'a dit : oui oui, tout ça est normal, donc ne cite pas précisément le livre de Primo Levi mais tiens-t'en à ce que dit le narrateur, avec ce que ça peut introduire comme malaise par rapport à la perception que l'on a de ce personnage.

S. A. – D'ailleurs, ce fameux narrateur se réfère en permanence à des écrits : le grand-père a produit des écrits, le père aussi, et le narrateur a lu Primo Levi qu'il est en permanence en train de citer. Quelle a été votre démarche quant aux références à l'écrit, aux citations erro-

nées, à l'entretien d'un certain flou autour de la chose citée ? De quelle manière avez-vous construit tout cela pour écrire votre livre, et quelle place cela occupe-t-il dans votre imaginaire en tant qu'auteur ?

M. L. – La grande difficulté de ce livre, dès le départ, tenait au fait qu'il abordait un thème qui avait déjà été traité, comme le dit le personnage lui-même, par des écrivains, des philosophes, des historiens, des témoins directs, souvent forts d'une autorité bien supérieure, d'une préparation plus approfondie, même au plan intellectuel, telle Hannah Arendt, par exemple. Il affronte une grande concurrence de récits livrés au cours de plusieurs décennies après la Seconde Guerre mondiale.

Face à ce dilemme, la réponse que j'ai trouvée a consisté à amener l'histoire au plus près d'une expérience singulière, personnelle, liée à la Shoah. Pour cela, il m'a semblé que le meilleur moyen serait de rapprocher l'expérience du narrateur de la mienne, qui est une expérience indirecte par rapport à la Shoah, l'expérience de quelqu'un qui n'a eu accès qu'à des récits indirects, avec un, deux ou trois intermédiaires. C'est le cas ici, puisque les récits passent par le filtre de l'expérience du grand-père, particulièrement traumatisante, puis par celui de l'expérience du père, très traumatisante également, à cause du grand-père. Le narrateur incorpore dans son existence ce qu'il tire du journal tenu par son grand-père et de l'espèce de récit écrit par son père. Son expérience est celle de quelqu'un qui prend connaissance de façon indirecte d'un événement historique traumatisant.

Du reste, ce n'est pas sans rapport avec la traduction, car c'est une façon de s'emparer d'une expérience directe et de transformer sa réaction à ces événements en un récit autonome. L'opération à laquelle procède le narrateur, qui entend tous ces récits et transforme ce qu'il a dégluti en une expérience personnelle, est très semblable à celle de la traduction.

C'est aussi une caractéristique de la littérature de confession, qui peut ressembler à celle que je pratique dans ce livre : comme dans la traduction, il s'agit de transformer un sentiment ou une expérience de la vie réelle, une chose abstraite, très ample, en un code très

étroit, qui est celui du langage. C'est ce qui se produit dans la traduction d'une langue vers une autre : vous transformez un code en un autre et, s'ils sont très différents, il faut quelque peu réinventer. Mais c'est ce qui se passe avec n'importe quel récit d'une expérience, dans la mesure où il s'agit de transformer des choses qui ne sont pas des mots en mots. Il y a, me semble-t-il, une grande similitude dans la nature de ces opérations.

S. A. – L'un des récits à la base du livre, ce sont les seize cahiers qu'a remplis le grand-père, sans jamais parler d'Auschwitz ; le père et le narrateur ont tous deux accès à ces cahiers non pas dans la langue originale, mais dans une traduction que le père en fait faire. On trouve donc déjà cette espèce de filtre entre ce qui s'est passé et la façon dont on l'utilise. Cela rejoint un peu ce que vous venez de dire, c'est une espèce de jeu permanent dans ce livre, dans la diégèse, mais aussi dans la façon dont les choses sont rapportées, il y a une ambiguïté permanente...

Et puisqu'on parle d'ambiguïté, de flou, de frontières mouvantes, Dominique : ces ambiguïtés sont-elles volontaires ou factuelles ? Toutes les langues ont des syntaxes, des grammaires qui peuvent introduire des ambiguïtés que j'appellerai factuelles, par exemple en français « il dit », ça peut être un présent mais aussi un passé simple. Vous nous avez dit que, en tant que traducteur, vous aviez pu lever certaines de ces ambiguïtés, mais d'autres formes de flou s'introduisent dans ce texte, et j'aimerais que vous nous en parliez un peu...

D. N. – Je trouve que le grand tour de force de Michel Laub dans ce livre, c'est précisément son style. C'est une écriture qui fonctionne souvent par tâtonnements, avec des phrases très sinueuses ; le narrateur écrit un peu comme il pense, et sa pensée, on la suit dans une sorte de parcours assez labyrinthique, avec des phrases fonctionnant par ajouts successifs, très longues, très hésitantes, on a sans cesse des expressions comme « je pourrais dire que... », « il serait facile pour moi de prétendre que... ». Il va d'hypothèses en déductions, de souvenirs en déformations, et le grand intérêt, la difficulté, mais aussi le grand plaisir pour moi dans ce travail de traduction, c'était de respecter cette espèce d'écoulement incertain de la phrase,

parfois sur de longues séquences, avec nombre d'écarts par rapport à une langue académique et normative... Bien souvent, la mission principale du traducteur, c'est d'arriver à reproduire dans la langue d'arrivée tout ce qui fait l'originalité de l'auteur dans sa langue, c'est-à-dire l'écart que lui-même a créé entre sa langue telle qu'elle est pratiquée pour la communication et sa langue de création. L'auteur se détache de ce que voudrait lui imposer sa langue, et le traducteur doit percevoir et mesurer le fossé que l'auteur a creusé en ce sens, et doit en quelque sorte à son tour creuser le même fossé dans la langue d'arrivée. Avec toutes les difficultés que cela représente ; par exemple, en français, on est assez rétif à ce système qui consiste à ajouter, ajouter, « et ceci... », « et puis cela... », « et en fin de compte... ». On n'aime pas beaucoup. Je ne sais pas trop d'où vient cette difficulté à refuser ce côté tâtonnant, un peu irrationnel. Ici, je trouve que c'est un des intérêts de l'écriture de l'auteur, parce qu'on a l'impression d'accompagner le personnage dans cette espèce de déroute, de désarroi dont il a du mal à sortir...

S. A. – Vous m'avez parlé aussi de discussions que vous aviez eues avec Michel sur des syntaxes un peu compliquées ou différentes. Il se trouve que le français est une langue un peu rigide du point de vue syntaxique, le brésilien est-il plus souple ?

D. N. – Sur la question assez traditionnelle des répétitions dans un texte, beaucoup d'éditeurs et de correcteurs les détestent. Je me souviens d'en avoir parlé avec Michel, il m'a dit que son écriture avait évolué : au départ il faisait des livres bien soignés, bien jolis, et avec le temps ça lui est devenu insupportable ; à ses yeux, rien de pire qu'un écrivain qui fait le maximum pour éviter de répéter deux fois le même mot dans deux phrases successives, parce que finalement on ne voit que l'effort de l'auteur pour éviter la répétition. Donc j'avais été sensible à ça...

Un autre point : plusieurs fois, je l'avais interrogé sur le sens de tel ou tel mot, et il m'avait dit : Là je n'ai pas choisi ce mot pour son sens, mais pour une question de rythme, pour la cadence que cela me permettait d'introduire dans la phrase. Alors, quand l'auteur vous dit ça, vous le gardez bien dans le creux de l'oreille pendant tout

votre travail. Et si, à tel endroit de l'original, c'est le mouvement ternaire de la phrase qui compte, par exemple, mais que le rendu du sens en français brise ce mouvement, eh bien, vous pouvez plus tranquillement vous détacher du littéral, puisque en quelque sorte vous avez déjà l'assentiment de l'auteur lui-même. Dans ce livre-là, le phrasé est vraiment fondamental.

S. A. – Et vous, Michel, en tant qu'auteur, quelle importance accordez-vous au balancement de la phrase ? Je pense au gueuloir de Flaubert, est-ce que vous lisez vos textes à voix haute pour en tester la prosodie ?

M. L. – Il est possible de distinguer dans ce livre une certaine facilité au niveau du vocabulaire, qui n'est pas très étendu, et au contraire une plus grande complexité pour ce qui est de la syntaxe, en particulier pour la ponctuation.

Nous avons peu échangé sur des questions de vocabulaire, mais plus sur la syntaxe et la ponctuation. Comme je n'ai pas une maîtrise suffisante du français pour lire et évaluer, ce que je pouvais faire avec Dominique c'était bien souvent essayer de lui indiquer l'état d'esprit ou le ton du narrateur que j'aimerais que tel ou tel passage transmette.

Au bout du compte, ça a été une expérience très intéressante car dans bien des cas je ne savais pas expliquer pourquoi c'était comme ça en portugais, il y a des choses qu'on ne comprend qu'au cours de la discussion avec le traducteur. Vous lisez votre propre texte et vous cherchez à expliquer pourquoi dans tel passage, avec tel rythme, on transmet de l'impatience, ou de la rage, ou de l'ironie, par exemple. Alors que pour un lecteur brésilien, ou du moins pour moi, c'est intuitif, puisque c'est ma langue maternelle.

Le processus de traduction, c'est évidemment un processus de traduction de mots, de codes, d'éléments statiques, etc., mais très souvent c'est aussi la traduction d'états antérieurs au langage, d'états d'esprit, et le traducteur qui comprend cela sera probablement un meilleur traducteur que celui qui s'en tient strictement au texte.

S. A. – J’applaudis, s’il s’agissait de mettre un mot pour un mot... Le plus difficile, c’est de trouver le ton. Avant de conclure, je voudrais que l’on entende ça. Michel et Dominique vont lire un extrait du livre, qu’ils ont choisi, d’abord en portugais, puis sa traduction en français.

D. N. – Sur la question du rythme, je repense à l’utilisation constante que fait Michel de la conjonction de coordination *et*. En français on n’aime pas du tout ça, mais j’ai tenu à ce que ça reste pour qu’on suive cette espèce de cours d’eau, cette réflexion qui s’engage dans une direction, bute, est rejetée ailleurs, revient en arrière, essaye de trouver une autre voie... J’espère qu’on en aura une idée à la lecture.

[Lecture en portugais, puis en français, d’un extrait de *Journal de la chute*.]

TransLittérature remercie Dominique Nédellec
d’avoir assuré transcription et traduction
des interventions de Michel Laub.

Journal de la chute de Michel Laub, traduit du portugais (Brésil)
par Dominique Nédellec (Buchen-Chastel 2014)