

D
A
L
I
A
-
F
L
I
A

T R A N S L I T T E R A T U R E

Écoles en réseau

Pennac et ses traducteurs

TransLittérature

REPÈRES	
Écoles en réseau	2 <i>par Marie-Françoise Cachin</i>
CÔTE À CÔTE	
Leopardi en français	7 <i>par Joël Gayraud</i>
TRADUCTEURS AU TRAVAIL	
Michel Gresset	10 Entretien
JOURNÉE DE PRINTEMPS	
Pennac et ses traducteurs	18 Table ronde
JOURNAL DE BORD	
À la recherche de Jane	40 <i>par Claude-Nathalie Thomas</i>
Une journée idéale	45 <i>par Marc de Launay</i>
TRIBUNE	
Un vieux débat	50 <i>par Françoise Wuilmart</i>
À propos de deux lapsus calami	54 <i>par William Desmond</i>
Mistral et pluie, premières fois	56 <i>par Anna Gibson</i>
FORMATION	
X. de Castelré	59 <i>par Jean-Marie Saint-Lu</i>
Les cent doigts du prof. Saint-Lu	63 <i>par Alain Petre</i>
Mistero Napoletano	66 <i>par Bernard Simeone</i>
PROFESSION	
Traduire en Suisse	69 <i>par Gilbert Musy</i>
COLLOQUES	
Assises, treizième édition	74 <i>par Marie-Claire Pasquier</i>
Pratiques de la traduction	80 <i>par Bernard Hoepffner</i>
AGIR pour la traduction	83 <i>par Guillemette Belleteste</i>
IMAGES	
Au plus près du texte	85 <i>par Henry Colomer</i>
LECTURES	
En d'autres mots	89 <i>par Jean-Pierre Richard</i>
Un mécanisme d'horlogerie ?	91 <i>par Aline Schulman</i>
BRÈVES	93

Marie-Françoise Cachin

Écoles en réseau

Organisé par le Centre de la traduction littéraire de l'Institut français d'Athènes, un colloque intitulé « La traduction littéraire : un enjeu culturel européen » s'est tenu à Lagonissi au mois de juin 1996. Malgré un ciel uniformément bleu et les petites criques qui invitaient à la baignade et au farniente, les participants de cette rencontre ont travaillé avec ténacité et efficacité. L'enjeu en valait la peine : la constitution d'un Réseau européen des écoles de traduction littéraire.

Point de départ de la réflexion, la présentation d'un certain nombre de formations à la traduction littéraire : Centre de traduction littéraire de l'Institut français d'Athènes, Centre européen de traduction littéraire (Belgique), M.A. de traduction littéraire de l'université de Norwich (Grande-Bretagne), Département de traduction littéraire de l'université d'Utrecht (Pays-Bas), DESS de traduction littéraire professionnelle de l'université Paris VII (France), formation à la traduction littéraire de l'Institut de littérature allemande de Leipzig (Allemagne), ainsi qu'un projet en préparation en Espagne. Cette présentation a permis de confronter les expériences de manière très enrichissante et de mettre en évidence ce que recouvrait la notion d'« écoles de traduction littéraire ». Pour compléter ce tour d'horizon, Françoise Wuilmart et Jacques Thiériot ont également pris la parole, la première en tant que secrétaire générale du CEATL, le second au nom du Réseau des collèges de traducteurs littéraires.

Dans un deuxième temps, deux représentants de la Communauté européenne, Mme Enrica Varese, chef de l'Unité Action culturelle à la Direction générale, Information, Communication, Culture, Audiovisuel, et M. Christos Lazos, de la Direction générale XXII, Éducation, Formation, Jeunesse, sont intervenus de manière tout à fait encourageante. Ils ont invité

les écoles de traduction littéraire à revendiquer la part qui leur revient dans l'ensemble des formations à la traduction en montrant l'importance de la traduction littéraire sur le plan économique, et ils ont souligné l'intérêt et la nécessité d'une solidarité entre les associations professionnelles et les instances universitaires qui doit permettre l'élaboration de méthodes pédagogiques novatrices.

Mme Varese a indiqué que le projet de Réseau des écoles de traduction littéraire bénéficierait de l'appui de sa Direction puisque deux projets-pilotes sont en cours pour soutenir, d'une part, les réseaux européens dans le domaine du livre, d'autre part, la traduction littéraire. M. Lazos a précisé que les centres de traduction littéraire sont éligibles en tant que formation professionnelle dans le cadre du Programme Leonardo dont l'objectif est de promouvoir des programmes innovateurs sur le plan pédagogique.

Forts de ces assurances, les participants se sont ensuite attaqués à la rédaction de la Charte du Réseau européen des écoles de traduction littéraire, ce qui ne fut pas une mince affaire, tant il est apparu nécessaire d'en peser presque chaque mot... On pourra juger sur pièce du résultat. À ce jour, cette Charte a été signée par neuf écoles de traduction littéraire.

Pour souligner le rôle de la traduction littéraire dans le dialogue entre les cultures, le colloque se doublait agréablement d'une rencontre sur le thème « Façons d'écrire au féminin ». Catherine Anne, Annie Cohen, Paule Constant, Florence Delay, Natacha Michel et Annie Saumont pour la France, Katerina Anghélaki-Rooke, Maria Damanaki, Ismini Kapandāi, Niki Marangou, Claire Mitsotakis, Blanche Molfessis, Zyranna Zatéli et Alki Zéi pour la Grèce, ont présenté à tour de rôle, avec beaucoup de vivacité et souvent d'humour, leur vision personnelle de la littérature féminine et de leur « condition » de femme-écrivain. Il faut saluer cette initiative, placée sous le signe de la découverte littéraire, à laquelle contribuent indéniablement les traducteurs littéraires.

Il faut en outre remercier les organisateurs de ce double colloque, en particulier Catherine Vélissaris. Tous les participants peuvent témoigner de sa réussite et de l'atmosphère chaleureuse qui y a régné.

Il faut enfin se féliciter de l'élaboration de la Charte du Réseau européen des écoles de traduction littéraire, nouvelle étape, après la création du CEATL et celle du Réseau des collèges de traducteurs littéraires, dans la constitution d'une Europe de la traduction littéraire.

Charte du Réseau européen des écoles de traduction littéraire

Préambule

À l'heure où se construit une Europe culturelle à la fois unie et respectueuse des particularités qui font sa richesse, à la fois attentive à préserver ses trésors linguistiques et intellectuels et désireuse d'en ouvrir largement l'accès à tous ses citoyens, la traduction littéraire a un rôle essentiel à jouer. En effet, dans son souci d'accueillir et de transmettre la parole de l'autre et sa curiosité de toutes les différences, le traducteur se fait l'hôte accompli du dialogue entre les cultures. Et la traduction littéraire traverse les frontières sans pour autant les supprimer et promet une authentique ouverture de l'esprit, qu'elle pratique et cultive avant de l'offrir. La traduction littéraire, cet art qui s'exerce depuis des siècles, paraît aujourd'hui plus indispensable que jamais.

Il semble cependant que la traduction littéraire ne jouisse pas encore des moyens et de la considération que justifie pourtant sa dimension interculturelle, même si de grands progrès ont été réalisés dans ce sens au cours des dix dernières années. Et l'on constate encore dans un grand nombre de pays :

- qu'en matière de traduction littéraire, le meilleur côtoie le pire, en raison, souvent, des conditions insatisfaisantes dans lesquelles travaille le traducteur ;
- que les textes circulent encore trop peu, ou trop mal, et qu'on ignore souvent tout ou presque tout de la littérature de ses voisins ;
- que la traduction littéraire demeure davantage une pratique isolée et occasionnelle qu'une profession à part entière ;
- que les éditeurs, enfin, se montrent souvent réticents lorsqu'on leur propose des œuvres étrangères de sorte que nombre de textes ne connaissent jamais le bonheur d'être traduits.

Pleinement conscientes de ces problèmes qui freinent les progrès et le rayonnement de la traduction littéraire, mais fortes de leur expérience et encouragées par les succès qu'elles ont déjà à leur actif, les écoles de traduction littéraire affirment ici leur volonté de promouvoir la qualité des traductions dans le respect de l'autre, de renforcer la finalité professionnelle de la traduction littéraire, d'enrichir le vivier des bons traducteurs et

d'affiner leur talent, enfin d'impliquer davantage les éditeurs potentiels. Soutenues par la Commission européenne et les instances nationales, elles décident de créer le Réseau européen des écoles de traduction littéraire, dont la vocation spécifique et originale sera de favoriser la traduction littéraire par le biais novateur de la formation.

Au terme du congrès organisé par le Centre de la traduction littéraire de l'Institut français d'Athènes à Lagonissi du 13 au 15 juin 1996, les représentants des écoles de traduction littéraire existant à cette date en Europe sont convenus des principes suivants :

Article 1

Le Réseau des écoles de traduction littéraire ne doit pas être conçu comme une nouvelle association dont la fonction serait comparable au Conseil européen des associations de traducteurs littéraires (CEATL) ou au Réseau des collèges de traducteurs littéraires. Il doit permettre de développer ce qui en fait la spécificité, à savoir l'enseignement. Ne seront par conséquent appelés à participer au Réseau des écoles de traduction littéraire que les centres où la traduction littéraire est enseignée en tant que telle.

Article 2

Le terme d'« école » est un terme générique désignant indistinctement tous les lieux où la traduction littéraire fait l'objet d'un enseignement spécifique, qu'il s'agisse de centres indépendants des différents systèmes éducatifs, sortes de « conservatoires » autonomes, ou de départements universitaires inscrits dans un cursus institutionnalisé. Ces écoles proposent une formation sur une base bilingue ou multilingue.

Article 3

L'enseignement dispensé est un enseignement à finalité professionnelle.

Article 4

Le programme d'études dispensé relève de la compétence de chacune des écoles membres du réseau, l'objectif étant de transmettre une expérience, un savoir et un savoir-faire, de sensibiliser et d'affiner des talents. L'enseignement fera donc une large part à la pratique de la traduction littéraire, tout en l'encadrant par une formation théorique pouvant comporter des cours de linguistique, de narratologie, d'histoire et de théorie de la traduction, etc. Les conditions d'admission et les modalités d'évaluation relèveront également de la compétence des écoles.

Article 5

Laissées libres de définir leur approche de la traduction littéraire, les écoles membres du Réseau s'engagent toutefois :

- à travailler ensemble à l'amélioration de leur enseignement pour le rendre à la fois plus complet et plus performant ;
- à mettre en place des échanges réguliers entre leurs directeurs et leurs enseignants, afin de partager des expériences originales jusqu'ici dispersées et de répondre aux besoins spécifiques de chacun ;
- à organiser à intervalles réguliers la présentation de littératures et d'auteurs, afin d'orienter par des propositions précises le travail des traducteurs et de favoriser la circulation des textes ;
- à consigner le travail déjà fait et à garder la trace d'une réflexion précieuse en créant des outils destinés à faciliter et à accélérer la production de traductions de qualité, notamment en exploitant les possibilités des nouvelles technologies ;
- à organiser à tour de rôle des colloques annuels portant chaque fois sur un thème précis, qui seront aussi l'occasion pour tous les partenaires d'échanger leurs points de vue et de s'informer mutuellement sur le travail réalisé ;
- à encourager la création d'autres écoles et l'ouverture à des membres associés ;
- à développer les contacts avec les milieux professionnels de la chaîne du livre et à favoriser l'insertion des étudiants sur le marché du travail ;
- à travailler en collaboration étroite avec le Réseau des collèges de traducteurs littéraires et celui des associations de traducteurs littéraires.

Fait à Lagonissi, le 15 juin 1996

Leopardi en français

Rien n'est simple avec Leopardi. Son œuvre d'abord, poésie et philosophie menées de front, entreprise qui n'avait plus guère été tentée – et réussie – depuis les Grecs ; sa pensée ensuite, nourrie des Lumières dont il est l'héritier, mais ne s'attardant à aucune de leurs conclusions, notamment cette idée de progrès qui s'imposera durant tout le siècle et au-delà ; sa langue aussi, tantôt limpide, comme coulant de source, tantôt hérissée toute d'écueils à l'instant où le lecteur s'y attend le moins ; et jusqu'à l'image enfin qui s'est faite de lui, tenant de la caricature et de l'idéalisation à la fois. En France, par la faute de Musset, il est apparu surtout comme l'emblème de la mélancolie romantique, ce qui est le réduire à presque rien, car, si mélancolie il y a, elle est chez lui d'une autre essence. L'incompréhension, surtout du côté de l'Université, est totale. Seuls, à la fin du siècle ou au suivant, quelques écrivains de premier ordre, mais qui se gardent bien d'occuper le premier plan, tels Remy de Gourmont, Valéry Larbaud et André Pieyre de Mandiargues, sauront le comprendre et l'aimer : étrange constellations d'amateurs, brouillant les classifications scolaires et prévues.

Les Pensées ont paru à Florence en 1845, huit ans après la mort de Leopardi. On y trouve la substance de sa morale et une analyse froide et minutieuse du comportement de l'homme dans la société. Ce texte fondamental a cependant été peu traduit et le plus souvent de façon partielle. Nous présentons pour la Pensée VII les quatre seules traductions publiées à notre connaissance à ce jour.

Havvi, cosa strana a dirsi, un disprezzo della morte e un coraggio più abbietto e più disprezzabile che la paura : ed è quello de' negozianti ed altri uomini dediti a far danari, che spessissime volte, per guadagni anche minimi, e per sordidi risparmi, ostinatamente ricusano cautele e provvidenze necessarie alla loro conservazione e si mettono a pericoli estremi, dove non di rado, eroi vili, periscono con morte vituperata. Di quest'obbrobrioso coraggio si sono veduti esempi insigni, non senza seguirne danni e stragi de' popoli innocenti, nell' occasione della peste, chiamata più volentieri cholera morbus, che ha flagellata la specie umana in questi ultimi anni.

Leopardi, *Pensieri*, Le Monnier, Florence, 1845

Il y a, chose étrange à dire, un dédain de la mort qui est plus abject et plus méprisable que la peur : tel est le courage des négociants et des autres hommes en quête d'argent, qui souvent, même pour des gains minimes et pour de sordides économies, se refusent à prendre les précautions les plus nécessaires et s'exposent à des périls extrêmes où, vils héros, ils trouvent parfois une mort peu louable. On a vu des exemples remarquables de ce courage ignominieux, qui a amené la perte de peuples innocents, à l'occasion de la peste, appelée plus ordinairement choléra-morbus, qui a décimé l'espèce humaine dans ces dernières années.

F. A. Aulard, Lemerre, Paris, 1880

Le mépris de la mort est, chose curieuse à se dire, un genre de courage plus abject et plus méprisable que la peur elle-même. Il ressemble au courage des négociants et des hommes voués aux affaires qui, très souvent, pour faire une économie sordide, se privent des précautions les plus indispensables à leur conservation et s'exposent aux dangers les plus grands au milieu desquels on les voit parfois, héros abjects, succomber à une mort honteuse. [*La traduction s'arrête ici sans indication de coupure.*]

Auguste Dapples, Librairie Germer Baillière et Cie, Paris, 1880

Il y a, chose étrange à dire, un mépris de la mort et un courage plus abject et plus méprisable que la peur : c'est celui des commerçants et de ceux qui ne songent qu'à entasser de l'argent. Bien souvent en vue de bénéfices même minimes et de sordides économies, ils refusent obstinément de prendre les mesures nécessaires à leur conservation et s'exposent aux plus grands dangers, où fréquemment ils périssent, en vils héros, d'une mort déshonorante. De ce courage ignominieux, on a vu des exemples célèbres, non sans qu'il en résultât des calamités et des désastres pour les peuples innocents, à l'occasion de la peste, appelée plus volontiers choléra morbus, qui a frappé l'espèce humaine pendant ces dernières années.

Linda Caramelli, Gratier, Grenoble, 1900

Il y a, chose étrange à penser, un mépris de la mort et un courage plus abject et plus méprisable que la crainte : c'est celui des marchands et de tous ceux qui consacrent leur vie à faire de l'argent. Bien souvent, pour des gains dérisoires et de sordides économies, ces hommes repoussent résolument toute prudence, toute sagesse dont dépend leur propre survie. Héros sans honneur, ils s'exposent aux derniers périls et il leur arrive fréquemment de connaître une fin misérable. D'éclatants exemples de ce courage infâme, du reste gravement préjudiciable à des milliers de victimes innocentes, nous ont été fournis à l'occasion de la peste qui, sous le nom de choléra qu'on lui donne communément aujourd'hui, a frappé ces dernières années l'humanité.

Joël Gayraud, Allia, Paris, 1992

(*) Voir également, de Joël Gayraud, « Faire lire Leopardi », *Travaux du centre de traduction littéraire*, n° 26, Lausanne, 1995.

TRADUCTEURS AU TRAVAIL

Cela fait trente ans que Michel Gresset traduit Faulkner et les romanciers du Sud, en collaboration une fois sur deux ; participant à la création de l'ATLF en 1973 et d'ATLAS en 1983, cet universitaire n'a cessé depuis de batailler, solidaire des traducteurs à temps complet, pour la défense de la profession ; il a fondé en 1980 le prix Maurice-Edgar-Coindreau, qui récompense le meilleur livre américain de l'année en traduction française ; en 1990, à l'Institut d'anglais Charles V de l'université Paris VII, il a créé le fameux DESS, cette utopie réalisée qui mettait en place, en même temps que le CETL de Bruxelles, une véritable formation à la traduction littéraire. En un mot, Michel Gresset est l'homme de l'échange, du partage, du compagnonnage. L'importance de son œuvre, que risque de nous masquer la modestie et la simplicité de l'homme, ne se mesure pas au poids du papier : avec une quinzaine de livres traduits seulement, Michel Gresset est d'ores et déjà entré dans l'histoire de la traduction.

Michel Gresset

TransLittérature : *Quel a été ton apprentissage de traducteur ?*

Michel Gresset : Au départ, il y avait chez moi un intérêt pour la littérature américaine, mais je ne pensais pas traduire un jour. C'est Maurice Edgar Coindreau qui a fait de moi un traducteur. Je l'ai rencontré en 1962, en France puis en Virginie, où il s'était fait construire une maison. Il avait 72 ans et venait de prendre sa retraite de professeur, mais il continuait de traduire. Il traduisait aux États-Unis et apportait tous les ans une traduction finie à Gallimard, qui la lui prenait. Je l'ai longuement vu travailler, et je reste très étonné par la légèreté de son matériel : il n'avait que deux dictionnaires, le petit Webster (pas même le gros !) et le petit Larousse. J'étais allé le voir pour qu'il me parle de Faulkner, qui venait de mourir et qu'il avait déjà abondamment traduit. Puis nous nous sommes revus. Un jour il m'a dit : « Il y a une petite romancière de Caroline du Nord qui me paraît intéressante, vous devriez aller la voir et la traduire. » C'était Heather Ross Miller. Je l'ai vue, je l'ai traduite et le livre est sorti en 1967 avec une préface de Coindreau.

TL : *Il a relu ton travail ?*

M.G. : Oui. Je me souviens qu'après avoir examiné la première version, il m'a dit : « Intéressant, mais ce n'est qu'un premier jet... » Il m'a suggéré quelques corrections, par écrit je crois – je n'ai gardé aucune trace de cette collaboration.

TL : *Est-ce que tu as eu d'autres maîtres en traduction, directement ou indirectement ?*

M.G. : Oui, Pierre Leyris. Mais il est venu plus tard, à la fin des années 1970 je crois, et je me suis contenté de discuter avec lui, sans jamais collaborer. Il ne m'a même pas servi de mentor : nous parlions *autour* de la traduction, des œuvres qu'il traduisait – mais pas de son travail lui-même. Il n'en parlait pas volontiers. Coindreau lui ressemblait sur ce point. Pour le reste, ils étaient aux antipodes l'un de l'autre, et d'ailleurs ils ont soigneusement évité de

commenter leurs œuvres respectives... J'ai l'impression que pour Coindreau, par exemple, la rencontre avec l'auteur jouait un grand rôle, même si le plus souvent il traduisait *avant* de faire sa connaissance. Et s'il s'est détourné d'Hemingway, je crois que c'est pour des raisons plus humaines que littéraires... Alors que Leyris n'a pas cherché à fréquenter ses auteurs (lorsqu'ils étaient vivants), à l'exception de T.S. Eliot, ou de Kenneth White plus tard.

TL : *Et à part Coindreau et Leyris ?*

M.G. : J'ai aussi pas mal appris d'une personne moins connue, Marie Canavaglia, qui a traduit, entre autres, John Cowper Powys. C'est par intérêt pour son auteur (à qui j'avais rendu visite en 1961) que je l'ai rencontrée. Elle avait été la secrétaire de Céline. C'est elle qui disait : « Les éditeurs me demandent de traduire vite, bien et pour rien ; moi, je ne peux faire que deux de ces choses à la fois. » J'avais été frappé à l'époque par sa façon de travailler lentement, en laissant bien reposer entre deux couches...

TL : *Il y a en toi un professeur, un traducteur, un directeur de collection... Comment ces différents personnages se partagent-ils les vingt-quatre heures de la journée ?*

M.G. : Les vingt-quatre heures, elles éclatent !... Enfin, je dois dire d'abord que tout n'est pas arrivé en même temps. Au départ, traduire Faulkner me paraissait tout à fait au-delà de mes limites. Pendant ces trente-cinq années, la seule basse harmonique permanente a été l'enseignement. Je me dis maintenant, au moment où cela s'achève, qu'il aurait été bon de couper un peu pour faire autre chose. Je ne sais même pas quand j'ai trouvé le temps pour traduire. Ou plutôt si : pendant des années, j'y ai passé la plupart de mes vacances d'été.

TL : *Et pendant l'année universitaire ?*

M.G. : Impossible ! Sauf exception. En ce moment, par exemple, je retraduis *The Hamlet* de Faulkner avec Didier Coupaye pour le tome III de l'édition de la Pléiade, et là il faut bien se voir une après-midi par semaine, en moyenne. Dans le meilleur des cas, je peux libérer une journée dans la semaine, pas plus.

TL : *As-tu choisi toi-même les œuvres que tu as traduites, ou bien certaines sont-elles des commandes ?*

M.G. : J'ai choisi tous les livres que j'ai traduits, et refusé entre-temps plusieurs commandes, essentiellement pour des questions de temps – on m'a proposé un jour de traduire en six mois *Le bûcher des vanités*, un roman de 600 pages, avec de gros problèmes de vocabulaire (celui de la Bourse de

New York), alors qu'il me faut un an pour traduire un livre de dimensions moyennes.

TL : *On répartit les traducteurs en deux grandes catégories : les sourciers et les ciblistes. Desquels es-tu le plus proche ?*

M.G. : Je me sens plutôt cibliste. Je reconnais le primat du français en traduction. D'ailleurs, j'essaie de fonctionner ici, au DESS, en faisant comme si les problèmes concernant la langue d'origine étaient réglés. Reste à savoir évidemment quel français écrire, et si c'est le public qui doit en décider – ou l'idée qu'on se fait du public. Je crois que Berman et les autres ont raison de dire qu'il faut savoir faire violence à la langue d'arrivée ; mais je ne m'y résouds que si l'auteur lui-même l'a fait dans sa langue.

TL : *Tu travailles beaucoup en collaboration, et c'est sûrement un choix. Qu'est-ce que cela t'apporte ?*

M.G. : En fait, je m'aperçois que je travaille ainsi depuis le début, depuis Coindreau. Je ne le fais pas toujours (j'ai tout de même traduit seul près d'une dizaine de livres, soit la moitié de ma production), mais assez souvent ces derniers temps, et pour une bonne raison : comme l'a dit je ne sais plus qui, on ne peut plus être intelligent seul. Quand on travaille à deux, les trouvailles sont multipliées par deux, ou presque, et chacun sert de garde-fou à l'autre. Chacun surveille et veille sur l'autre. C'est donc une garantie supplémentaire. Et puis je me vois mal passer des heures seul sur un texte désormais, la présence d'un compagnon de route aide à avancer. Cela dit, pour moi, parmi tous les cas de collaboration possibles, la collaboration complète (où l'un et l'autre traduisent *ensemble tout* le texte) ne s'est imposée que récemment, à l'occasion de la révision d'un roman difficile comme *The Hamlet*, par exemple. Évidemment il faut s'entendre au quart de tour... Et surtout ne pas s'attendre à une économie de temps !

TL : *Quels sont tes outils ?*

M.G. : Celui qui me sert le plus, c'est le dictionnaire analogique, qui m'est constamment utile pour chercher des équivalents. Mais les dictionnaires sont de toute façon insuffisants, et très vite dépassés ; quand on a affaire au « business English », par exemple, on ne trouve rien qui soit vraiment à jour. D'où la nécessité d'apprendre à se documenter. J'ai vu comment on formait les étudiants à l'ESIT, parce que ma fille est passée par là : on les oblige à chercher, à se débrouiller par eux-mêmes pour trouver des renseignements, et à mon avis c'est quelque chose qu'on fait trop peu à l'Université. À cette occasion, j'ai appris l'existence de la Maison des dictionnaires, un lieu qu'il est très utile de connaître...

TL : *Tu t'es mis à l'ordinateur...*

M.G. : Oui, presque aussitôt, et ça rend de sacrés services.

TL : *Est-ce que tu fais passer tes textes par le gueuloir ?*

M.G. : Pas systématiquement, mais je fais des essais sur des fragments. Je lis à haute voix, mais sans jamais utiliser de magnétophone.

TL : *Te relis-tu parfois ? Et dans ce cas, comment juges-tu ton travail passé ?*

M.G. : Je pense que mon travail à moi aussi devrait repasser sur le marbre... On touche ici à la question de savoir pourquoi les traductions vieillissent, alors que les œuvres, en principe, ne vieillissent pas. Au fond, on peut se demander si vraiment elles vieillissent... J'étais à Lille l'autre jour, avec Edouard Glissant et Daniel Mesguich, qui ont dit tous les deux : « Surtout, qu'on ne touche pas aux traductions dans lesquelles on a découvert un auteur, parce que c'est dans celles-là qu'on souhaite les relire. » J'ai dit à Mesguich : « Il y a pourtant des premières traductions très fautives... » Il m'a répondu : « Ça m'est égal. » Il ne lit Kafka, par exemple, que dans la version Vialatte... Et Michael Lonsdale, qui devait faire un jour une lecture d'*Absalon ! Absalon !*, a ignoré la nouvelle version que je lui avais envoyée au profit de celle de Raimbault, qui présente près d'un contresens par page... Tout cela m'a donné un petit coup au moral. Je me suis dit : Mais pourquoi s'acharne-t-on à retraduire ? Je me console en pensant que l'on retraduit probablement pour les nouvelles générations.

TL : *Comment résous-tu le problème du passage d'une culture à l'autre ?*

M.G. : Je suis en ce moment au cœur de la question avec cette retraduction de *The Hamlet*, où nous avons un double problème de distance, à la fois dans le temps et dans l'espace, puisque l'histoire se passe vers 1900, et dans un contexte rural, alors que nous sommes des urbains. Et on s'aperçoit qu'inévitablement on traduit pour les Parisiens d'aujourd'hui.

TL : *Cette retraduction se fait-elle à partir de la version Hilleret, ou reprenez-vous tout à zéro ?*

M.G. : La traduction d'Hilleret n'est pas mauvaise, même s'il a complètement évacué la dimension comique, dans les dialogues notamment. On peut également lui reprocher, comme à tous les traducteurs de l'époque – sauf Coindreau bien sûr – sa méconnaissance de la langue et de la civilisation américaines. Mais nous avons son travail sous les yeux et nous n'hésitons pas à intégrer ses trouvailles. Nous gardons également un œil sur la traduction italienne, due à Pavese, qui nous rend parfois des services.

TL : *Faulkner est sans doute ton auteur le plus difficile...*

M.G. : Eh bien non ! Eudora Welty me donne davantage de mal, et je ne saurais trop dire pourquoi. On ne voit pas comment c'est fait, tout est tellement serré, tressé... On ne sait jamais pourquoi elle écrit telle ou telle chose, ou qui voit la scène. Cette question du point de vue, c'est pour moi fondamental. D'où l'importance pour moi des notions d'aspect, de modalité... Et ce n'est pas un hasard si Eudora Welty, qui en joue en virtuose, est peut-être le plus grand auteur américain du Sud des États-Unis.

TL : *Que penses-tu des éditions bilingues ?*

M.G. : On a l'habitude de dire que ces éditions juxtapaginaires sont l'épreuve absolue pour un traducteur, puisqu'on peut à tout moment contrôler son travail en le confrontant avec l'original sur la page de gauche. Mais je crois que cette présence de l'autre texte est en même temps un confort, un filet de sécurité : on peut se permettre de s'éloigner en se disant que de toute façon le lecteur peut se raccrocher à l'original. Pour ma part, je trouve tout à fait illusoire de croire qu'on puisse apprendre une langue de cette façon, et quant au traducteur, je ne crois pas du tout qu'il doive viser ce rapport de dépendance vis-à-vis de l'original : l'idéal, c'est quand même de produire un texte, un volume qui tienne debout tout seul.

TL : *On a déjà beaucoup parlé du DESS dans TransLittérature. Comment t'est venue l'idée ?*

M.G. : J'aimerais d'abord rappeler ce fait, à savoir que l'Université seule, même si elle se met en quatre, ne peut pas former un traducteur littéraire professionnel, et qu'il faut donc faire intervenir deux autres acteurs : les traducteurs chevronnés d'une part, et le monde de l'édition de l'autre. L'idée a germé dès les débuts d'ATLAS, vers 1985, mais elle a mis plusieurs années à se préciser et se matérialiser. On peut considérer comme des ébauches le séminaire de maîtrise de stylistique comparée de l'anglais et du français que nous avons animé, Jacqueline Guillemin-Flescher et moi, à Charles V au début des années 1980, et l'atelier de traduction qui a réuni de façon informelle, de 1989 à 1991, toujours à Charles V, un petit groupe de traducteurs professionnels, d'universitaires et d'étudiants avancés. Le DESS, lui, a un peu tardé à venir au monde, à cause du mal que nous avons eu à obtenir l'aval du ministère... Et le projet n'aurait pu se réaliser si Françoise Cartano n'avait pas si vigoureusement poussé à la roue.

TL : *Quels sont tes projets ?*

M.G. : La retraite approche... Libéré de ma tâche d'enseignant, je compte évidemment me remettre à la traduction – si l'on veut bien encore me

confier des textes à traduire. Mais je compte aller plus loin, et réfléchir au rôle (que je crois décisif) joué par les traductions dans les échanges culturels de la France avec les États-Unis (je suis bien obligé, comme naguère Coindreau, de continuer à exclure le non-américain, parce que je le connais beaucoup moins bien). Je reste fasciné par le parallélisme entre Poe et Baudelaire d'une part, Faulkner et ses « hérauts » en France d'autre part. Mais il y a aussi le contemporain : je crois me souvenir que la moitié au moins des titres mentionnés par Marc Chénétier dans son livre *Au-delà du soupçon* n'ont pas été traduits.

TL : *As-tu l'impression qu'on traduit mieux qu'avant ?*

M.G. : Il y a eu à toutes les époques de grandes traductions et d'autres moins grandes... Le progrès le plus net, c'est le respect de l'auteur, en ce qui concerne d'abord l'exhaustivité. Dans les années 1930, il était courant que le traducteur « oublie » des passages ! Giono traduisant Melville, par exemple, esquive chaque fois qu'il rencontre un vrai problème... Quant aux éditeurs, ils ne surveillaient pas (de ce point de vue-là, entre nous, je crois que, pour la plupart, ils n'ont pas beaucoup changé). Cela dit, je vois encore des traductions qui sont loin d'être impeccables, signées parfois par des grands noms de la traduction, des gens primés ! Et il ne s'agit pas seulement de personnes contraintes de travailler vite pour nourrir leur famille... Il y a d'autre part un progrès certain dans la reconnaissance de notre travail. Je viens de lire le livre de Glissant, *Faulkner, Mississipi*, dont je voudrais citer un passage d'autant plus frappant que l'auteur lui-même n'est pas traducteur : « Les si belles traductions en langue française, quand même elles laissent perdre du grenu du langage (paysan ou policé), contribuent fortement à souligner les structures et les intentions de l'œuvre. L'art de la traduction est entré dans le cercle de la création littéraire comme une des transversales qui révèlent l'une à l'autre des intentions poétiques diverses mais aujourd'hui convergentes. Plus on traduit cette œuvre, et plus on la "comprend". » Cela dit, il arrive encore qu'au Panorama de France-Culture on parle d'une « traduction splendide » sans mentionner le nom du traducteur. Là encore, c'est le mythe de la transparence (ou de l'invisibilité) qui fonctionne à plein : en France, on édite un auteur étranger *comme si* c'était un auteur français.

TL : *Tu étais présent aux débuts de l'ATLF en 1973, tu as même été son président par interim ; peu d'universitaires se sont battus autant et aussi longtemps que toi pour la défense du traducteur professionnel, alors que la traduction n'est pas ton gagne-pain. Pourquoi ?*

M.G. : La réponse, c'est peut-être mai 68. J'ai toujours eu la conviction

qu'on ne peut pas être traducteur sans se faire aussi militant. Il était clair pour moi, quand nous nous sommes séparés de la SFT en 1973, que la traduction littéraire devait se battre sous son drapeau à elle – même si la spécificité de la traduction technique n'est pas pour moi évidente, et même si je ne sais toujours pas définir de façon rigoureuse la traduction littéraire... Je conçois mal qu'on puisse traduire tout en restant à l'écart de l'ATLF. J'ai donc joué à l'époque un rôle de pont entre les traducteurs à temps plein et ceux à temps partiel : on a projeté ce rôle sur moi, et je l'ai accepté volontiers, pour éviter qu'un fossé ne se creuse. J'ai l'impression que de ce point de vue, aujourd'hui, cela se passe plutôt bien – comme le prouve, au DESS, la collaboration fructueuse entre traducteurs des deux « bords ». Mais il faut rester vigilant...

Propos recueillis par
Michel Volkovitch

Michel Gresset a traduit, seul ou en collaboration avec Maurice Edgar Coindreau, Didier Coupaye, François Pitavy, Armand Hamy, Gérard Petiot, Philippe Mikriammos ou Sophie Mayoux, trois livres de Heather Ross Miller, trois de Eudora Welty, un de Fred Chappell et huit de William Faulkner. Il a assuré l'édition du tome I de Faulkner dans la Pléiade ainsi que du tome III (à paraître), édité plusieurs numéros spéciaux de revues et publié de nombreux articles en français et en anglais. Il co-dirige la collection « Bibliothèque américaine » au Mercure de France.

JOURNÉE DE PRINTEMPS

Le 8 juin 1996, ATLAS organisait sa journée de printemps à Paris autour de Daniel Pennac et de ses deux traducteurs en langue anglaise. La séance eut lieu à la Mairie du XIII^e où les participants furent accueillis par une allocution de M. Jacques Toubon, maire de l'arrondissement. Le président d'ATLAS, Jean Guiloineau, définit ensuite la nature et les objectifs de notre association, pour les invités qui, parmi les quelque deux cent cinquante personnes présentes, ne la connaissaient pas encore.

La double traduction en langue anglaise de Comme un roman (1992) de Daniel Pennac, tel fut l'objet de cette table ronde animée par Sylvère Monod, avec l'auteur, Daniel Gunn, traducteur anglais (Reads Like a Novel, Londres, Quartet Books, 1994) et David Homel, traducteur américain (Better than Life, Toronto, Coach House Press, 1994).

Pennac et ses traducteurs

Sylvère Monod, présentant brièvement les quatre participants au débat, rend d'abord hommage à Daniel Pennac, « l'auteur des Malaussène, le fraternel collaborateur de Robert Doisneau, le professeur impénitent, l'artiste de la communication, pour ne citer que quelques facettes de son éblouissante personnalité », et à son livre « magnifique et important », *Comme un roman*. Il invite alors Daniel Pennac à « compléter lui-même cette présentation, en nous disant quelques mots sur son attitude face aux problèmes de la traduction, les expériences qu'il en a tirées et l'effet que cela lui a fait d'être traduit ».

Daniel Pennac : Je suis évidemment ravi d'être traduit. En l'occurrence, pour ne parler que de la traduction anglaise et de la traduction américaine, je suis ravi d'être traduit par des écrivains, des romanciers, pour une raison très simple, c'est qu'il m'a toujours semblé, comme je ne suis pas un puriste en matière de traduction, que l'élément le plus important du résultat final d'une traduction n'était pas la langue de départ mais la langue d'arrivée, et qu'on avait tout intérêt à être traduit par un amoureux de sa propre langue. Ce que je crois que sont Dan, pour ce qui est de l'anglais, et David, pour ce qui est de « l'autre anglais ».

Daniel Pennac raconte comment, au cours d'un colloque sur la traduction, quelqu'un avait avancé l'idée que le traducteur était comme le psychanalyste de l'auteur qu'il traduit ; il suggère en conséquence un alignement de la rémunération des traducteurs sur celle des psychanalystes.

S. M. : Après la présentation de Daniel Pennac, dont l'amitié semble devoir être très avantageuse et même rémunératrice pour nous, nous allons dire quelques mots de ses deux traducteurs. Daniel Gunn, britannique, mais pas anglais, puisqu'il est écossais, enseigne à Paris depuis quelques années ; il est actuellement en congé sabbatique en Italie et a eu la gentillesse d'accepter de venir de Bologne à Paris pour cette séance. Il est à la fois traducteur et romancier. David Homel, citoyen américain originaire de

Chicago, a habité et enseigné à Montréal, mais passe cette année dans le Midi de la France. Il est, lui aussi, romancier en même temps que traducteur, et vous savez sans doute que les éditions Actes Sud viennent de publier, en traduction française, un troisième titre de lui, *Un singe à Moscou*. Il reste à dire quelques mots du personnage qu'on appelle en anglais le *moderator*, le modérateur, c'est-à-dire moi. Je suis aussi un enseignant, mais retraité depuis longtemps, en même temps que traducteur depuis une bonne cinquantaine d'années. Et je suis, de façon très modeste, non pas romancier, mais l'auteur d'un roman publié.

Nous profitons aujourd'hui d'une chance extraordinaire et multiple : d'abord, que Daniel Pennac ait écrit un excellent grand petit livre, un grand livre suffisamment court pour être examiné dans sa totalité, suscitant une profonde admiration par sa richesse de réflexion et sa force d'expression d'un bout à l'autre. Je suis convaincu que tout le monde devrait connaître et pratiquer *Comme un Roman*, car ce livre aide à savoir ce qu'on fait quand on lit et quand on fait lire, quand on encourage à lire.

Daniel Pennac interpelle les traducteurs en les qualifiant de « lumières de la Pentecôte ». Définition fort acceptable ! Il nous rend aussi l'hommage de considérer et de montrer dans son livre que la connaissance d'œuvres littéraires étrangères, allemandes ou russes, par exemple, mais aussi anglaises, américaines, italiennes ou espagnoles, passe le plus légitimement du monde par la traduction, que la traduction n'est pas un obstacle, mais un moyen d'accès au patrimoine littéraire universel. Plût au Ciel que tout le monde en fût persuadé !

Notre seconde chance, c'est que l'ouvrage ait été traduit deux fois en langue anglaise : une fois de chaque côté de l'océan Atlantique. Notre chance, c'est que les deux traductions soient, chacune à sa manière, très bonnes, intéressantes et caractéristiques, car les deux manières sont très différentes et représentatives. David Homel et Daniel Gunn incarnent deux attitudes contrastées et leurs traductions offrent les vertus et les inconvénients, les lumières et les ombres, de ce qu'on pourrait peut-être appeler deux écoles de traducteurs.

Je pense ici à une distinction qui a été, je crois, mise en circulation par Jean-René Ladmiral, entre les sourciers et les ciblistes, en partant de l'idée qu'une traduction est le passage d'une langue source, la langue de départ, à une langue cible, la langue d'arrivée ; tout traducteur est naturellement pris entre deux désirs, en partie contradictoires, de fidélité à la langue source, de rester aussi sourcier que possible, et d'autre part, d'atteindre la cible, c'est-à-dire d'atteindre le public qui ne lira que dans la langue d'arrivée. Voilà le ciblistisme. Avec sa prudence et sa fidélité, Daniel Gunn est plutôt du côté des

sourciers, me semble-t-il. Avec sa fougue et son audace, David Homel, parce qu'il ne craint pas de prendre certaines distances, se rangerait en gros plutôt parmi les ciblistes. Telle est du moins l'impression que je retire de plusieurs lectures et d'une étude minutieuse des trois documents placés côte à côte : le livre de Daniel Pennac et les deux traductions en langue anglaise. Le moment est venu de donner la parole à l'un et à l'autre des traducteurs pour qu'ils nous disent ce qu'ils ont voulu faire.

Daniel Gunn fait part de son expérience, qu'il ne croit pas originale : chaque fois qu'il relit après un certain temps un texte écrit par lui, il a peine à croire que les bonnes choses soient de lui, alors qu'il se reconnaît dans les parties faibles. Il lui a été difficile de prendre le recul nécessaire vis-à-vis de la traduction de David Homel, où il a eu pourtant le plaisir de retrouver le livre de Pennac ; il pense qu'il existe « une possibilité de variation plus grande en anglais qu'en français ». Il a parfois l'impression, en entendant des Américains lui parler en anglais, d'avoir affaire à une langue étrangère.

David Homel : Au printemps 1994, je traduisais en même temps deux romans d'un ami écrivain haïtien, Dany La Ferrière, dont j'ignore s'il est connu ici. C'est alors qu'une éditrice de Coach House Press, basée à Toronto au Canada, mais éditant aux États-Unis et au Canada du côté anglais, m'a proposé un troisième livre à traduire. J'ai tout de suite répondu : « Non, ce livre ne marchera jamais, vous ne devriez pas l'éditer. »

Ma vraie raison, c'est que j'étais très occupé ; si j'avais dit à mon éditrice : « Oui, oui, c'est très bon », cela m'aurait obligé à accepter encore un autre travail ; comment traduire trois livres en un seul printemps ? Je travaille très très vite, comme vous avez pu le constater au vu de mes erreurs, mais trois livres, vraiment c'était trop ! Autre inquiétude, que je n'étais pas seul à éprouver : si *Comme un Roman* avait si bien marché en France, c'est parce que Daniel Pennac était très connu dans son pays ; comme il n'était pas connu en Amérique (je veux dire au Canada et aux États-Unis), le succès risquait de se dérober. Ce que je vous révèle, ce sont les dessous de l'affaire, l'atmosphère timorée des réunions de comités de lecture que nous connaissons tous.

Toutefois, l'éditrice a rétorqué : « Mais si, ce livre est bon, on va le publier, même si nous ne comprenons pas pourquoi il a si bien marché en France. » Alors, nous avons commencé à analyser la voix du narrateur de *Comme un Roman*, puis nous avons créé un personnage. On s'est dit : ce narrateur porte un veston de tweed, il fait un peu prof, mais un peu excentrique quand même, toujours du côté des lecteurs et des lectrices, toujours un peu du côté des élèves, contre l'administration de sa propre école. On a commencé à créer ce

personnage du narrateur, pour essayer d'aboutir à un être qui fonctionnerait aussi bien en anglais en Amérique qu'il l'avait fait en France en français. Et, de même qu'on a insufflé la vie dans le Golem, à Prague, on lui a donné une langue décontractée, un peu décousue, *informal* (informelle) comme dans l'original. À partir de là, je ne devrais pas avoir peur d'être aussi iconoclaste vis-à-vis du langage que l'auteur lui-même, parce qu'il existe parfois chez les traducteurs et les traductrices une tentation d'être plus conservateurs que l'œuvre originale, comme s'il fallait nettoyer l'œuvre pour un autre public.

D. P. : Parlons de la décontraction de la langue du bonhomme... David, tu es venu par le TGV. Te rappelles-tu la dernière phrase prononcée par le haut-parleur, au-dessus de ta tête, au moment de ton arrivée ? Tu as entendu cette phrase extraordinaire qui, à chaque fois, me fout mon voyage en l'air : « Nous espérons que vous avez *effectué* un bon voyage ». Il me semble que tout mon travail d'écriture consiste à traduire en permanence cette foutue langue administrative qui va se flanquer jusque dans l'expression du bien-être le plus élémentaire. On a *fait* un bon voyage, on n'a pas *effectué* un bon voyage. Tu as *effectué* une bonne nuit ? On va *effectuer* un bon couscous, après ? Non, on va le manger. Si je n'avais qu'une leçon d'écriture à me donner à moi-même, c'est d'essayer d'être toujours au plus près du ressenti, et pas nécessairement au plus près du conceptuel.

Daniel Pennac raconte alors comment, dans son enfance, il avait aidé son père à traduire une formule administrative (un monsieur qui demandait sa mutation « avait été très affecté par le décès de son épouse ») en français parlé et parlant (« il a été bouleversé par la mort de sa femme »), car, estimait le père, « un gars qui a été bouleversé par la mort de sa femme a 99 fois plus de chances d'avoir une bonne affectation qu'un type qui a été affecté par le décès de son épouse. »

S. M. : Daniel Pennac vient de se dénoncer comme un élève de l'école de M. Micawber, dans *David Copperfield*, qui commençait toujours par s'exprimer d'une façon compliquée et qui, ensuite, traduisait ses propos en langue intelligible. Après tous ces préliminaires, je ne vais pas *effectuer* une entrée dans le vif du sujet, mais on va quand même essayer d'y entrer. D'abord, le titre. Vous avez remarqué que le livre de Daniel Pennac s'appelle *Comme un Roman*, que la traduction de Daniel Gunn s'appelle *Reads like a Novel*, et que la traduction de David Homel s'appelle, elle, *Better than Life*. Je demanderai d'abord à Daniel Pennac quelle est son intention, qu'est-ce qui est « comme un roman » ?

D. P. : L'origine du titre *Comme un Roman* est double. Il y a, tout d'abord, une intention effectivement un tout petit peu iconoclaste. Comme je suis assez las d'avoir affaire à une littérature où nombre de romans sont des essais camouflés, j'ai décidé d'écrire un essai comme un roman, c'est-à-dire qui puisse rythmiquement se lire comme un roman, où il y a des dialogues marqués par des tirets, comme dans un roman, où, d'autre part, je fais moins appel à l'adhésion intellectuelle du lecteur qu'à une sorte d'identification affective de celui-ci aux différents états de ce qu'il fut : le petit enfant auquel on lit des histoires, le soir, la maman qui lit ces histoires à cet enfant, le professeur qui se désespère de ne pas trouver ces enfants lecteurs, les élèves qui passent leur temps à recopier les fiches de lecture sur celles de leurs copains au lieu de lire les romans, etc. Et il me semblait que, comme nous avons tous, plus ou moins, peu ou prou, éprouvé un de ces états d'âme, si ce n'est plusieurs, j'allais créer là avec mon lecteur un rapport au livre qui était davantage un rapport d'identification qu'un rapport d'adhésion intellectuelle et que, ce faisant, cet essai participait davantage du genre romanesque que de celui de l'essai.

La deuxième raison, c'est que j'ai mis un certain nombre d'années à comprendre, en tant qu'enseignant, que les romans que nous proposons à nos élèves en classe, à nos lycéens, et d'ailleurs également à nos collégiens – car ce désastre commence très tôt – ils avaient vite cessé de les considérer comme des romans, c'est-à-dire comme des structures portant une histoire, des personnages, des anecdotes, lesquels méritaient une première lecture qui fût superficielle, de plaisir, etc. Et que, depuis des années et des années, mes élèves de seconde n'envisageaient plus le roman que comme une source de questionnements permanents et tous azimuts, sur lesquels d'ailleurs il y aurait énormément à dire car, lorsqu'on demande à un élève de s'exprimer d'une façon critique sur un roman ou un extrait de roman que lui présentent Bordas ou Lagarde et Michard, il est très intéressant de s'attacher à voir ce qu'on lui demande et, dès qu'on s'y attache, on s'aperçoit que ce que nous lui demandons n'a strictement rien à voir avec ce que l'auteur a flanqué dans ledit roman. Mais c'est un autre débat.

Daniel Pennac illustre son propos par une anecdote récente : au cours d'un trajet en train, sa fille lui demande de l'aider à faire sa « préparation française » qui se trouve, grâce à la délicatesse du professeur, porter sur la première page de *La petite marchande de prose*. Les questions posées sont du type : Pourquoi l'auteur utilise-t-il un style hyperbolique ? Pourquoi les métaphores et les métonymies ? Pennac propose des réponses (« Mais, mon amour, j'utilise un style hyperbolique, parce que, je ne sais pas, il devait être

quatre heures de l'après-midi, j'avais un petit creux, j'avais envie de m'envoyer une bonne grosse hyperbole » ou « Eh bien, parce qu'il m'en restait, je les ai mises dedans »), que l'enfant juge inutilisables dans un exercice scolaire, alors que, selon son père, en les reproduisant, « elle aurait, à ce moment-là, été infiniment plus proche de la vérité de l'instant d'écriture auquel le questionneur faisait référence qu'en donnant une définition de l'hyperbole, une définition de la métaphore et une définition de la métonymie. En réalité, le questionnement sur le texte ne concerne pas du tout le texte, le questionnement sur le texte consiste à savoir si les enfants ont bien retenu leurs figures de style et s'ils sont capables de repérer lesdites figures dans tel, tel ou tel texte, sans aucune importance. Et c'est pourquoi j'ai écrit et j'ai titré cet ouvrage *Comme un Roman*. »

S. M. : Voilà une belle réponse. Est-ce que, Daniel Gunn, tu as voulu dire la même chose, plus ou moins, avec *Reads like a Novel* ?

D. G. : Pour la deuxième explication de Daniel Pennac, je n'en suis pas sûr, parce qu'il est difficile de mettre tout cela dans un titre. Il y a une raison pour laquelle, même si je suis sourcier, je n'ai pas adopté tout simplement *Like a Novel*, c'est que, en anglais, la formule (je l'ai essayée sur plusieurs interlocuteurs) semble vouloir dire plutôt : comprenant beaucoup d'intrigues compliquées. Quel titre pouvait-on choisir ? Une expression vient spontanément à la partie francisée de mon esprit, c'est « cela se lit comme un roman », c'est-à-dire plus facilement qu'un essai, une biographie, une œuvre de critique littéraire. Alors, comment traduire cette idée de facilité, d'élan ? C'est pour cela que j'ai choisi *Reads like a Novel* qui, j'espère, reprend l'idée d'une lecture rapide, aisée, faite avec plaisir.

S. M. : Et pour toi, David, qu'est-ce qui est meilleur que la vie, mieux que la vie ?

D. H. : La vie dans les romans est meilleure que la vie réelle. *Better than Life* signifie meilleur que dans la vraie vie. Je ne prétends pas que ce soit une vérité absolue. J'imagine que certains, dans le public, vont affirmer que non, que la vie est meilleure.

S. M. : Cela dépend des romans aussi : si on prend ceux de Hardy, par exemple, la vie n'est pas tellement pire que ce qui s'y passe !

D. G. : C'est la seule critique que j'aurai à émettre à propos de la traduction de David Homel, vraiment la seule, car, pour tout le reste, je dis chapeau ! Mais sur ce point, je ne suis pas d'accord avec lui. Pour moi, le livre de

Daniel Pennac ne vise nullement à recréer une hiérarchie entre vie et littérature ; il s'agit au contraire de montrer que les deux doivent marcher ensemble ou pas du tout. Créer une hiérarchie où la littérature se situe en haut et la vie en bas me paraît contraire au sens du livre.

D. H. : Évidemment, les titres – et je parle de tous les titres de romans dans notre société de consommation – sont des slogans. Quand vous passez devant une librairie et que vous voyez un titre comme *La petite marchande de prose*, ou un autre de ce genre, vous vous dites : tiens, cela m'intéresse. C'est une façon d'attirer le chaland. Excusez-moi de parler si crûment. En outre, la formulation *better than* est très courante en ce moment aux États-Unis, et même au Canada. Pour dire d'une expérience donnée qu'elle était vraiment merveilleuse, on dit : *it was better than sex*. Ainsi, la formule *better than* s'est répandue dans notre société comme une sorte d'expression populaire. Évidemment, je suis sensible à la remarque de Daniel. Mais, dans la première partie du deuxième chapitre, la page 14 (collection blanche) parle de l'enfant qui est sous sa couverture, en train de lire *Anna Karenine*, et l'amour entre Vronski et l'héroïne est évoqué. On a alors le sentiment que vraiment la vie dans cette histoire, l'histoire dans ce roman, est quelque chose de supérieur à tout ce qui entoure le petit lecteur au moment où il lit avec sa lampe électrique, sous le drap. L'idée de *Better than Life* a surgi de cette page-là.

D. P. : C'était une lecture de pensionnaire. Quand j'étais petit, j'étais pensionnaire, mais dans une pension où on ne rentrait chez soi qu'à Pâques et à Noël. Il y avait des dortoirs gigantesques, et là, toute lecture était *better than life*, sans aucun doute. Quand j'ai vu les deux titres *Reads like a Novel* et *Better than Life*, j'ai souri intérieurement en me disant : je vais avoir d'un côté, une traduction quatuor à cordes, et d'un autre côté, une traduction *ragtime*.

S. M. : Après ces échanges stimulants sur l'art d'intituler, nous allons aborder la comparaison des cinq passages choisis qui ont été distribués à l'avance. Daniel Pennac va nous lire le premier, puis Daniel Gunn et David Homel liront leur traduction.

D. P. : C'est un passage qui concerne la lecture à voix haute, au pied du lit de l'enfant qui s'endort. Il fait suite à une page où je décris les parents qui racontent des histoires aux enfants, ce qui évidemment, si on a ce talent-là, est formidable.

« Mais si nous n'avons pas eu ce talent-là, si nous lui avons raconté les histoires des autres, et même plutôt mal, cherchant nos mots, écorchant

les noms propres, confondant les épisodes, mariant le début d'un conte avec la fin d'un autre, aucune importance. Et même si nous n'avons rien raconté du tout, même si nous nous sommes contenté de lire à voix haute, nous étions son romancier à lui, le conteur unique par qui, tous les soirs, il glissait dans les pyjamas du rêve avant de fondre sous les draps de la nuit. Mieux, nous étions le Livre.
Souvenez-vous de cette intimité-là, si peu comparable. »

D. G. : *But if we hadn't had that talent, if we'd told him other people's stories, and none too well at that, searching for our words, mispronouncing proper names, mixing up episodes, matching the beginning of one tale and the end of another, it wouldn't really have mattered. Even if we'd told him nothing at all, if we'd just read to him out loud, we would still have been his very own novelist, his sole story-teller, through whom, every evening, he'd have slipped into the pyjamas of dream before melting under the covers of night. Better still, we would have been the Book.
Think back to that intimate space, so unlike any other !*

D. H. : *If we'd had no talent for story-telling, we would have told him other people's stories and probably told them poorly, grasping for words, mispronouncing the names, confusing the chapters, grafting the beginning of one story onto the end of another... Even if we'd told no stories at all and settled for reading out loud, we still would have been his novelist, the story-teller thanks to whom, every evening, he slipped into his dream pyjamas and stretched out under the covers of the night. Better yet, we were the Book.
Remember that togetherness. It has no equal.*

S. M. : Je me pose ici un problème de conjugaison. Il me semble que Daniel Pennac dit : « Si nous n'avons pas eu », et que Daniel Gunn et David Homel traduisent comme s'il y avait « si nous n'avions pas eu » : « If we hadn't had that talent... » et « If we'd had no talent... » Je ne sais pas si Daniel Pennac va confirmer mon interprétation, mais il semble qu'il dise en gros : « nous n'avons peut-être pas eu le talent. » Les deux traducteurs se placent dans l'hypothèse : « si nous ne l'avions pas eu, les choses se seraient passées de telle et telle manière. » Mais *si nous ne l'avions pas eu* implique que nous l'avons eu. Or, *si nous ne l'avons pas eu* implique que nous ne l'avons peut-être pas eu.

D. P. : Devant cette faute de traduction impardonnable, je quitte la salle !

D. G. : Mon choix n'était pas dû au hasard ; j'avais consulté Daniel Pennac à propos de certains passages ; ici, par exemple, *If we didn't have that talent* passait très mal en anglais.

S. M. : Ce n'est pas très important, puisque le texte dit bien que la possession ou la non possession de ce talent n'a aucune importance. Mais tout de même...! Dans bien d'autres contextes où les choses auraient de l'importance, il faudrait distinguer *avons* et *avions*, *nous avons* et *nous avions*, *si nous avons* et *si nous avions*. C'est vrai que le *si nous avons eu* est peut-être un peu surprenant. Tu as peut-être raison.

D. G. : En anglais !

S. M. : J'en ai parlé pour montrer des exemples de difficulté. Cinq passages ont été choisis de manière presque totalement arbitraire, et simplement avec l'idée qu'il s'y situait quelques difficultés sur lesquelles il serait intéressant d'attirer l'attention du public. Un peu plus loin, l'auteur aide ses traducteurs en employant l'expression « le conteur unique », qui souligne le caractère singulier du nous. C'est un nous, non pas de majesté, mais en tout cas singulier. Cependant, plus tôt, dans la même section, « nous sommes devenu conteur » a été rendu par *we became story-tellers*, au pluriel dans les deux traductions, si bien que, quelque distinctes que soient les méthodes, si différents que soient les partis des deux traducteurs, il y a des zones de coïncidence inévitables. Alors, question à Daniel Pennac : le singulier, dans la circonstance, n'était-il pas à préserver ?

D. P. : C'était très complexe, cette question du *nous*, dans ce livre ; je me la suis posée en écrivant. Comme il s'agit d'une réflexion sur la lecture, comme il s'agit aussi d'un témoignage un peu professionnel, comme il s'agit également de souvenirs de mes propres lectures d'enfant, et plus particulièrement des circonstances dans lesquelles elles se sont faites, comme cela s'adressait à des parents, à des collègues, à d'autres enfants, la question de la personne à employer pour le mode narratif était très importante. Fallait-il que j'écrive *je* ? Non, parce que j'estimais que mon expérience n'était pas une expérience propre, qu'elle était effectivement celle de beaucoup d'entre mes amis, et donc, j'imagine, de la plupart d'entre nous. Fallait-il que j'utilise le *vous* : « Mais si vous n'avez pas eu ce talent-là, si vous lui avez raconté des histoires... » ? Cela passait dans ce passage-là, au tout début, mais très vite, le *vous* devenait accusateur, et j'entrais dans le camp des insupportables donneurs de leçons qui font la leçon aux parents, aux professeurs, etc. Du coup, le *nous* s'est imposé comme n'étant pas, bien évidemment, un *nous* de majesté, mais une sorte de *nous* de solidarité. Ce

n'est même pas un *nous* pluriel, c'est ce qu'il y a en vous de moi, ou en moi de vous, l'espèce de *nous* pédagogue, que nous sommes tous quand nous avons à régler au pied levé les problèmes que nous posent nos enfants et nos élèves. C'est ce *nous-là*, qui est un *nous* très collectif et dédramatisant.

D. H. : Ce choix est important ; si je peux me permettre un peu de psychologie, le livre offre aussi le portrait d'un mariage, d'une famille, d'un couple d'étrangers constituant le *nous* dans la maison de l'enfant ; ils semblent vivre ce mariage avec un mélange de suffisance et de terreur. J'ai eu beaucoup de problèmes, au début, avec les scènes de repas, les amis et tout ce qui s'ensuit.

D. P. : Sur le passage de la lecture proprement dit, il y a quelque chose de l'ordre de la communion, il y a une métaphore laïque sur le fait religieux de la communion. C'est un *nous* : la sainte Trinité.

D. G. : Comme David, j'ai rencontré beaucoup de difficultés avec ce *nous* ; en anglais, on peut penser à *one*, mais aussi à *you*. Le problème, c'est qu'un *nous* collectif peut très vite dégénérer et que la frontière est très mince entre ce *nous* et une autre personne, *vous* peut-être, mais pas *moi*. Daniel arrive très bien à faire sentir ces distinctions dans son livre, mais en anglais, c'est beaucoup plus difficile. Par exemple, le *nous* de l'écossais est assez loin du *nous* anglais. Par exemple, en Italie, je dis souvent *Give us a ring*. Et la personne me dit : « Mais tu vis seul, non ? » En écossais, ce pluriel est absolument standard. On dit *we*, pour *moi*, pour *je*, très souvent. Il y a donc toute une gamme de possibilités si l'on veut sensibiliser le lecteur à ces choses.

S. M. : Je note au passage, sans intention de critiquer – mon intention d'ailleurs n'est jamais de critiquer, mais de rester fidèle à ce que je crois être l'importance vitale du doute chez le traducteur – que Daniel Gunn met un point d'exclamation à la fin du passage : *Think back to that intimate space, so unlike any other !* Alors que David Homel coupe la phrase : *Remember that togetherness. It has no equal.* Je sais que, en sens inverse, la tentation de mettre un point d'exclamation peut être forte, quand on sent une exclamation dans un texte, chez un auteur qu'on est en train de traduire, alors que lui-même n'en a pas mis. C'est une tentation, mais faut-il céder à la tentation ? Je sais bien que, d'après Oscar Wilde, on doit résister à tout, sauf à la tentation. Mais le traducteur n'est pas toujours identique à Oscar Wilde dans sa philosophie. Est-ce que la vue de ce point d'exclamation, Daniel, te paraît normale ?

D. P. : Non, Dan a cédé à la tentation.

S. M. : Le passage n° 2 pose le problème redoutable de Beaubourg.

D. P. : Cela fait suite à une discussion que nous avons, pour certains d'entre nous, entendue, eue plus ou moins, qui tourne autour du danger de cette société pour nos chers enfants, etc. Et évidemment, inévitablement pour ceux qui habitent le coin, on en arrive à Beaubourg.

Ici, évocation de Beaubourg...

Beaubourg ...

La Barbarie. Beaubourg...

Beaubourg, le phantasme grouillant, Beaubourg-l'errance-la drogue-la violence... Beaubourg, et la béance du RER... le Trou des Halles !

– D'où jaillissent les hordes illettrées au pied de la plus grande bibliothèque de France !

Nouveau silence... un des plus beaux : celui de l'« ange paradoxal ».

– Vos enfants fréquentent Beaubourg ?

– Rarement. Par bonheur, on habite le Quinzième.

Silence...

Silence...

– Bref, ils ne lisent plus.

– Non

– Trop sollicités par ailleurs.

– Oui.

D. G. : *There follows an evocation of the district around the Pompidou centre.*

Beaubourg.

Barbaric Beaubourg.

Beaubourg, the teeming fantasy-zone, Beaubourg-hang-out-for-drugs-and-violence, Beaubourg and the chasm of the métro and the pit of Les Halles !

"From which spring hordes of illiterates, at the foot of the biggest public library in France !"

A further silence – this time the beautiful 'silence of paradox'

"Do your children frequent Beaubourg ?"

"Not much. Fortunately, we live in the fifteenth arrondissement."

Silence.

Silence.

"So in fact they don't read any more ?"

"No."

"Too caught up in other things ?"

"Yes."

D. H. : *Here, the dreadful shopping mall is conjured up.*

The seat of all evils.

The mall, city or suburban, teeming with fantasies, hanging-out, sex-and-drugs-and-rock-'n-roll, subterranean adolescent Life !

The illiterate hordes with their first-grade sentence structures, a society of swarmers !

Silence settles over the dinner table again. The silence of pins dropping.

"Do your kids hang out at the mall ?"

"No. Luckily, there's not one nearby."

Silence.

All is silence.

"In other words, they've stopped reading."

"That's right."

"Distracted by too many other things."

"Yes."

S. M. : Il semble que le nom de Beaubourg soit manifestement intelligible pour tout lecteur parisien, probablement pour presque tout lecteur français. Que veut évoquer le texte ? La BPI, le parvis, ou les deux ? En tout cas, c'est ce qui fait peur aux parents bourgeois ou bien-pensants. La divergence entre nos deux traducteurs est de celles que suscite la différence de largeur entre la Manche et l'Atlantique ; à preuve le tunnel, l'Eurostar et le Shuttle, sans équivalent euro-américain. Je ne crois pas qu'on aura de tunnel sous l'Atlantique dans un avenir prévisible.

Il faut préciser que David Homel a carrément planté un décor plus explicite que dans le livre de Daniel Pennac, où les circonstances restent implicites. David Homel a inséré, au début du chapitre : *Evening, dinner party among creators like us*. Puis, la controverse et la discussion *break out around the dining table*, toutes formules qui sont la traduction de l'implicite : exercice difficile, peut-être un tout petit peu aventureux, dans la mesure où les invités du dîner, dans *Comme un Roman*, ne sont sans doute pas tous des créateurs, Daniel ?

D. P. : Non, tant s'en faut !

S. M. : Reprenons Daniel Gunn : il aide le lecteur britannique en disant *the Pompidou centre*. Il choisit le parvis en l'élargissant même à *the district around*. Il juge préférable de ne pas garder l'ésotérisme du RER, et il l'élargit et le familiarise en simple métro. Tout cela fait partie d'un effort tout à fait légitime pour se rapprocher du connu, pour diminuer l'inquiétante étrangeté.

Une fois encore, nous voyons le traducteur au travail, travail qui peut comporter très légitimement le souci de l'intelligibilité : le traducteur construit une passerelle, il faut qu'elle tienne. L'addition de *arrondissement* à *fifteenth* frôle ce qu'on appelle quelquefois l'incrémentalisation, l'adjonction à l'intérieur de la phrase traduite d'un élément explicatif ; ici l'intervention du traducteur est minimale ; d'ailleurs, à part le siècle, dans quel autre quinzisième qu'un arrondissement peut-on vivre ?

Le problème est visiblement beaucoup plus difficile en Amérique. Apparemment, Beaubourg, et même Pompidou, n'auraient pas éveillé beaucoup d'échos. Alors, David Homel cherche quelque chose qui y ressemble, si peu que ce soit. D'abord, il n'y a pas aux États-Unis de New Yorko-centrisme comparable au Pariso-centrisme de la France. Il faut donc trouver quelque chose qui soit parlant et intelligible de Seattle à Miami et de San Diego à Boston, et cela ne peut pas être un objet unique, mais un type de lieu largement répandu. D'où ce *shopping mall*. Même qualifié de *dreadful*, ressemble-t-il le moins du monde à Beaubourg ?

D. H. : Il est certain que Beaubourg n'évoque rien en Amérique, pas plus que Pompidou, Les Halles, le RER ; je m'excuse de devoir le dire !

D. P. : David, tu es excusé, parce que la particularité de Beaubourg, c'est que cela ne ressemble à rien, si ce n'est aux catastrophes urbaines qui nous attendent dans les décennies à venir ; cela ne ressemble à rien, mais cela va se multiplier.

D. H. : Là, j'ai eu une suggestion très forte de la part de mon éditrice : selon elle, il fallait que le livre soit transparent, c'est-à-dire que les lecteurs qui vivent à Seattle, à Miami, ou à Montréal même, ne rencontrent aucun obstacle. Moi, en principe, je suis contre cette conception. Malgré tout, on ne travaille pas seul. Donc, j'ai décidé d'accepter l'idée de l'éditrice selon laquelle il faut présenter un texte immédiatement compréhensible. Quand on traduit un roman et qu'on commence à décrire un quartier comme Beaubourg, on se lance dans les descriptions, on présente les habitants, les mœurs, etc. Le lecteur comprend l'endroit d'après ceux qui y vivent ou le fréquentent, etc. Mais s'il s'agit d'une simple phrase, on manque de temps pour cela ; or, je suis contre les notes en bas de page. J'ai donc décidé de prendre l'équivalent, qui est *the mall*, qui est bien une sorte de Beaubourg présent un peu partout, une structure typique et typée qu'on retrouve dans toutes les villes.

D. G. : J'ai simplement une anecdote à ce propos, qui exprimera un peu ma vision, plutôt opposée à celle qu'a définie David. En ce moment, un livre

écossais connaît un énorme succès, sans précédent depuis Stevenson. Et on en a fait un film, *Trainspotting*, sur le monde de la drogue. Certains d'entre vous ont certainement vu le film ou lu le livre. C'est un livre très intéressant, paru il y a trois ans. Mais il est quasi incompréhensible pour quelqu'un qui n'a pas vécu à Édimbourg. À ma dernière visite en Écosse, j'ai rencontré un Américain qui venait de l'acheter, qui était tout content, et qui semblait le comprendre. Tout s'y passe dans les petites ruelles d'Édimbourg ; on y emploie un argot, un patois si accentué que, même moi qui suis de là-bas, j'ai beaucoup de mal à comprendre. L'auteur va beaucoup plus dans le sens du patois que ne le fait jamais Daniel Pennac. En quoi consiste donc la compréhension ? En ce que, si on a envie de lire quelque chose, on arrive à le lire. Pour moi, le rôle de l'auteur, ou du traducteur, n'est pas de rendre les choses plus faciles pour le lecteur ; l'idéal serait – et je ne pense pas l'avoir fait dans *Reads Like a Novel* – de créer assez d'ambiance, d'intérêt de la part du lecteur, pour qu'il arrive à recréer au centre de ce livre une sorte de vision, appuyée même sur des noms propres.

S. M. : Je crois que, avec ce passage, nous avons touché à une impossibilité que rencontrent les traducteurs lorsqu'ils doivent « traduire la culture » (titre d'un colloque organisé très récemment par Paul Bensimon) ; ce n'est pas toujours possible, on cherche des équivalents plus ou moins efficaces, plus ou moins adaptés, mais on ne peut que prendre ceux qui se rapprochent le plus, sans espérer en donner une idée parfaite. En tout cas, quand on exclut la redoutable note du traducteur à laquelle David Homel, judicieusement, a refusé de recourir, que faire d'autre que ce qu'il fait avec ingéniosité et talent ?

D. P. : Tu as commencé ta précédente intervention, mon cher David, en disant : « une suggestion très forte de mon éditrice », et je me suis posé la question : c'est quoi, une suggestion très forte de l'éditrice ?

D. H. : Cela veut dire : « Je voudrais que tu fasses cela. » Elle n'a pas dit : « Je veux », elle a dit « Je voudrais ». C'est donc une suggestion. Je ne suis pas le jouet de mon éditrice, ni de mes éditeurs dans ce cas-là. À vrai dire, si j'ai reçu beaucoup de suggestions de mon éditrice, je soupçonne qu'il y a un rapport avec l'à-valoir qu'elle a payé pour avoir les droits.

S. M. : Non, non, le rapport est uniquement avec la qualité exceptionnelle du livre qui était en cours de traduction.

D. P. : À propos des notes, il arrive de jolies choses. Ma traductrice italienne a traduit mon dernier roman, *Monsieur Malaussène*. Dans ce livre, il y a un

personnage qui s'appelle Legendre. Et ce Legendre est inquiétant parce que c'est un très méchant qui est le gendre d'un très gentil. Le très gentil dit à Malaussène : « Vous savez, je le connais, mon successeur, c'est mon gendre. » Et il ajoute : « et il s'appelle Legendre, c'est vous dire les chances que vous avez si vous tombez entre ses mains ! » La traductrice s'est demandé pourquoi il avait prononcé cette phrase. Alors, elle a été chercher dans une encyclopédie, et elle m'a dégoté un Legendre qui était un conventionnel guillotineur terrible ; elle avait mis une note à ce sujet. Elle était désolée parce que, évidemment, j'ai rigolé. Mais je lui ai dit : « mais non, tu as enrichi le bouquin d'une donnée supplémentaire ! »

S. M. : Il est manifeste que nous n'aurons pas le temps d'examiner dans le détail les trois derniers passages, nous allons tout de même en écouter la lecture, car il n'est pas désagréable d'entendre du Pennac lu par Pennac, du Daniel Gunn lu par Daniel Gunn, et du David Homel lu par David Homel.

Parmi les questions non traitées que soulevaient les deux premiers passages figurait la traduction du mot *intimité*, rendu par *intimate space* et *togetherness*, comme si *intimacy* devait être écarté.

D. P. : Le passage n° 3 fait référence au moment où le petit revient de l'école en donnant l'impression qu'il sait lire. Ils savent très bien faire cela : le lendemain du jour où ils commencent à apprendre à lire, ils se pointent et ils lisent couramment ! Il y a toute une gestuelle. La première des choses que les enfants apprennent en fait de culture, ce sont les gestes de la culture, et en fait de lecture, ce sont les gestes de la lecture. Et évidemment, la fatigue aidant, pendant ce quart d'heure de lecture le soir, les parents se laissent tromper par cette mimique et se disent : « ah, très bien, il lit tout seul », alors que l'enfant leur fait simplement le cadeau de la gestuelle de celui qui lit. Et nous avons tous plus ou moins ressenti cela dans la famille.

Nous sommes-nous laissé aveugler par cet enthousiasme ? Avons-nous cru qu'il suffisait à un enfant de jouir des mots pour maîtriser les livres ? Avons-nous pensé que l'apprentissage de la lecture allait de soi, comme ceux de la marche verticale ou du langage – un autre privilège de l'espèce, en somme ? Quoi qu'il en soit, c'est le moment que nous avons choisi pour mettre fin à nos lectures du soir.

D. G. : *Did we let ourselves be blinded by his enthusiasm ? Did we think that in order to master books, a child has only to revel in words ? That an apprenticeship in reading would follow of its own accord, like learning to walk upright or to speak – that it was, in short, just one more*

privilege of the species ? Whatever was the case, this was the moment we chose to put an end to our bedtime stories.

D. H. : *Were we blinded by his enthusiasm ? Did we believe that, as long as a child took pleasure in words, he would naturally be drawn to books ? Did we think that learning to read was an innate process, like walking or talking – just another privilege of our species ? Whatever the reason, we decided to put an end to our bedtime stories.*

On aurait pu s'interroger sur la traduction de *Nous sommes-nous laissé aveugler* par *Were we blinded*, et aussi celle de *maîtriser les livres* par *be drawn to books*.

D. P. : Le passage n° 4 fait allusion au moment où nous réparons les dégâts en nous remettant à lire aux enfants au pied de leur lit.

Combien de soirées avons-nous ainsi perdues à déverrouiller les portes de l'imaginaire ? Quelques-unes, pas beaucoup plus. Quelques autres, admettons. Mais le jeu en valait la chandelle. Le voici de nouveau ouvert à tous les récits possibles.

Cependant, l'école poursuit son apprentissage. S'il ne marque pas encore de progrès dans l'ânonnement de ses lectures scolaires, ne nous affolons pas, le temps est avec nous depuis que nous avons renoncé à lui en faire gagner.

D.G. : *How many evenings did we spend like this, unbolting the doors of his imagination ? A few, not a lot. Or – let's be fair – a few more again. But it was amply worth it, for here he is once more open to every kind of story.*

In the meantime, he is continuing at school with his apprenticeship. If he's not yet showing signs of progress in stammering out his readings for class, let's not get worked up over this, since time's on our side, and has been ever since we gave up trying to make him save time.

D. H. : *How many evenings did we spend unlocking the doors of his imagination ? Not many. We swore we'd do better. It's worth the trouble, for now we have opened him to all stories.*

School goes grinding on with its learning process. If he doesn't immediately show progress in the parroting of his lessons, don't be alarmed. Time is on our side, now that we've stopped trying to make him catch up to it.

Parmi les points qu'on aurait aimé discuter ici : *spend* équivaut-il à perdre ? Et *his imagination* rend-il l'imaginaire ? Et le rapport entre *We swore we'd do better* et Quelques autres, admettons demande à être explicité.

D. P. : Le passage n° 5 suit immédiatement la proposition que fait le professeur à ses élèves de lire un roman à voix haute.

Ils n'en croient ni leurs yeux ni leurs oreilles. Ce type va leur lire tout ça ? Mais on va y passer l'année ! Perplexité ... Une certaine tension, même... Ça n'existe pas, un prof qui se propose de passer l'année à lire. Ou c'est un sacré fainéant, ou il y a anguille sous roche. L'arnaque nous guette. On va avoir droit à la liste de vocabulaire quotidienne, au compte rendu de lecture permanent...

Ils se regardent. Certains, à tout hasard, posent une feuille devant eux et mettent leurs stylos en batterie.

D. G. : *They can't believe their eyes or ears. This guy – he's going to read all that ? But it'll take the whole year ! There follows perplexity, and even a certain tension – there's no way a teacher can mean to spend the year just reading. Either he's a complete deadbeat, or he's got a trick up his sleeve. There's surely some catch to it. He's going to set daily vocabulary lists, or require never-ending summaries of what he's reading.*

They exchange glances. Certain of them, just in case, place a sheet of paper and their battery of pens in front of them.

D. H. : *They don't believe their eyes or their ears. Is he going to read them all that ? It'll take him all year ! They're confused. The atmosphere is tense. There's no such thing as a teacher who spends the whole year reading. Either he's lazier than they are, or he's got something up his sleeve. This is some kind of trap. There's got to be a daily vocabulary list and a comprehension test at the end.*

The students glance at each other. A few of them, just in case, take out a sheet of paper and prepare their ballpoints.

On observe avec intérêt que Daniel Gunn relie les phrases plus que ne le fait Daniel Pennac ; on aimerait se demander si l'anglais répugne à substituer, comme le français le fait de plus en plus, la juxtaposition à la coordination.

S. M. : J'espère que vous avez beaucoup de questions, à propos de ces passages, comme pour le reste. Mais, avant de passer la parole à la salle et d'essayer de répondre à vos questions, je voudrais satisfaire une curiosité

légitime, que j'ai suscitée par le premier exemple de « difficulté spécifique ». J'ai eu l'impression, par quelques propos qui me sont parvenus, que cette expression « Putain de bordel de merde de bouquin à la con » a particulièrement intrigué les amateurs. La traduction par Daniel Gunn et la traduction par David Homel me plongent dans la stupeur, car elle se présente un peu à l'inverse de ce que j'attendais. Je veux dire que David Homel paraît audacieux, aventureux, presque téméraire quelquefois, et sa traduction est très discrète.

D. H. : ...*Soft* !

S. M. : ...Oui, alors que Daniel Gunn, lui, a foncé, pour une fois, et il nous donne ce vocabulaire dont nous nous délectons dans un film anglais ou américain, où on a en moyenne trois *shit* et deux *fuck* à la seconde. Pour moi, c'est presque trop, je me contenterais de « un + un », pour avoir le temps de reprendre mon souffle entre deux. Or, Daniel Gunn nous donne : *Shitting fucking hellish book*. C'est bien, c'est fort, c'est puissant. Et David Homel nous donne... *Damned impossible book* !

D. H. : Je n'ai rien contre le *fuck* et le *shit*, mais il règne – quand je fais une erreur, je blâme toujours l'éditrice, c'est légitime dans ce cas-là – mais il règne un tel puritanisme aux États-Unis (moins au Canada), que j'ai été censuré : mes *fuck* et mes *shit* sont partis, parce qu'on avait peur qu'un seul petit *fuck* ne ferme les portes de beaucoup de bibliothèques à notre livre.

D. G. : Ceux d'entre vous qui auraient lu ce livre dont j'ai parlé, *Trainspotting*, ou qui le liront, verront que les « Édimbourgeois » ont une certaine passion pour ces réalités ; la phrase que nous discutons est très très *soft* par rapport à ce qui s'écrit en ce moment, en écossais.

S. M. : Je croyais que l'Écosse était la patrie du puritanisme ! Il faut croire que John Knox est mort.

D. P. : L'Écosse a eu la prudence d'exporter son puritanisme.

Parmi les autres « difficultés spécifiques » signalées aux amateurs figuraient : « la solitude du correcteur de fond » (rendu par *the loneliness of the long-distance marker* et *the loneliness of the long-distance grader*) ; « l'homme qui lit à voix haute nous élève à la hauteur du livre » (traduit par *Anyone who reads out loud to you is telling you loudly that you can become worthy of the book being read* et *A teacher who reads out loud lifts you to the level of books*) ; « rien de tel pour noyer le sens dans le lit de la phrase » (qui donne *There's nothing like such fear for... drowning out the meaning under the weight of the sentence* et *Fear... drowns the meaning in the details*, avec, dans les deux cas, perte, sans doute regrettable, du « lit »).

La parole est donnée à la salle

Vivienne Menkes : Je voudrais connaître un peu l'historique de ce qui est arrivé. La traduction britannique est sortie avant, si j'ai bien compris. Est-ce que votre éditrice, David Homel, a vu la traduction britannique et trouvé qu'elle n'irait pas pour le marché nord-américain, ou bien est-ce que les deux traductions ont été faites en même temps ?

D. G. : Je pense que, au début, la traduction anglaise a été vue par la maison d'édition canadienne ou américaine qui l'avait prise, et qui m'avait, à un moment, proposé certains changements faits par une Américaine dont je ne connais pas le nom. J'avais refusé, car il était évident pour moi que cette personne ne connaissait pas le français. L'éditeur transatlantique a donc choisi un traducteur, David Homel, pour reprendre ce travail.

D. H. : Je me rappelle que j'étais assez mal à l'aise à ce moment-là, et j'ai dit à mon éditrice : « vous avez déjà une traduction disponible ». Et puis, je n'étais pas au courant des contacts qui avaient eu lieu entre Daniel Gunn et une maison d'édition au Canada ou aux États-Unis. Quand j'ai lu la traduction de Dan, j'ai pu comprendre la position de l'éditrice, mais en même temps, du point de vue budgétaire – excusez-moi d'être matérialiste toujours – j'ai trouvé sa décision assez curieuse : mettre de l'argent dans une deuxième traduction, alors que la première, si elle n'était pas *transparent*, était tout à fait compréhensible. J'ai lu beaucoup de traductions d'auteurs publiés par Penguin, en Grande-Bretagne, et cela ne m'a pas dérangé du tout. Je ne pense pas qu'il faille envisager deux traductions concurrentielles pour les deux marchés.

S. M. : Il me semble tout de même que certains des exemples que nous avons examinés montrent que l'effort à faire pour transmettre le contenu du livre n'est pas le même et que les choses ne peuvent pas être faites de la même manière pour les deux publics. Je ne suis pas tellement surpris qu'il y ait eu deux traductions. Je suis ravi qu'elles aient eu lieu puisque cela nous a permis de vous rassembler tous les deux et de nous entretenir avec vous. Certes, les difficultés ne se posent pas au même degré pour tous les livres.

Philippe Bataillon : Est-ce que deux traducteurs d'outre-Manche n'auraient pas aussi produit deux traductions très différentes ?

S. M. : Oui. Outre la différence de tempérament, de principes, d'approches, de degré d'entente avec le texte, il peut y avoir des différences considérables parmi des traducteurs qui pratiquent la même variante de la même langue.

Corine Derblum : J'avais une question à poser à chacun des deux traducteurs. On a tout à l'heure qualifié le traducteur de « psychanalyste » de l'auteur, mais on voit bien que chaque traducteur met dans son travail toute sa personnalité, et je voudrais vous demander à l'un et à l'autre ce que ce livre vous a apporté.

D. H. : Moi, j'ai projeté mes drames intérieurs sur le pauvre livre de Daniel, que j'ai utilisé pour servir mes bas desseins. J'ai lu ce livre comme une scène de vie conjugale, comme un film de Bergman en quelque sorte, *Scènes de la vie conjugale*. J'ai lu cela comme une sorte d'histoire romantique où, finalement, le romantisme s'en va petit à petit, et puis nous nous retrouvons dans la routine. C'était la *romance* entre le livre et moi, ou entre l'enfant et le livre, et tout à coup, arrive un côté presque pratique : comment retrouver l'amour perdu entre le parent et l'enfant, entre les deux parents même, entre l'enfant et le livre, entre nous qui sommes des lecteurs et des lectrices utilitaires parfois ? On lit pour s'instruire, se documenter. C'est sûrement le livre que Daniel a écrit.

D. P. : Sans doute.

D. G. : Ma réponse serait de deux ordres assez différents – et c'est peut-être pour cela qu'on accepte certaines offres et pas d'autres – mais tous les deux très personnels. Le premier, c'est que le livre m'a obligé à approfondir ma réflexion, et n'a pas résolu, mais a rassemblé plusieurs questions qui me préoccupaient.

Ayant enseigné à l'École normale supérieure, Daniel Gunn a pu observer à la fois les défauts et les vertus d'un système où la rhétorique joue un grand rôle, pas entièrement néfaste ; *Comme un roman* lui a permis de jouer avec ces notions.

Et puis, il y a quelque chose de beaucoup plus personnel : un mois avant d'accepter de traduire le livre, j'avais été attaqué à Belleville, on m'avait cassé une bouteille sur la figure. Alors, je me suis dit : si j'arrive à aller voir Daniel Pennac, qui vit à cinquante mètres de là, cela va me faire du bien, cela va être une sorte d'exorcisme.

Aline Schulman : Je voudrais demander à David Homel quel a été son rapport à la traduction de Daniel Gunn. Comment fait-on pour traduire un livre dont on sait qu'il vient d'être déjà traduit ?

D. H. : C'était assez délicat ; j'avais peur de lire la traduction de Dan, parce que je courais le risque de l'imiter. Tout d'abord, si je suis d'accord pour faire

la traduction, cela veut dire en quelque sorte que j'accepte la critique implicite de mon éditrice selon laquelle ce livre ne peut pas marcher tel qu'il est sur notre continent. Mais si j'accepte ce travail, est-ce que je vais lire la traduction de Dan avant de faire la mienne ? En effet, mon éditrice m'a demandé de la lire et de la commenter. J'ai hésité à entreprendre cette traduction. J'ai décidé de le faire pour les raisons qui font qu'on travaille, par amour ! Et c'est à ce moment-là que j'ai décidé de ne pas lire la traduction de mon confrère, Daniel Gunn, parce que, si je lisais sa traduction, j'allais l'imiter, traduire comme lui, consciemment ou inconsciemment. Si bien que, quand j'ai reçu récemment le texte imprimé, c'était la première fois que je lisais *Reads Like a Novel*.

S. M. : Je vais essayer de conclure cette séance, dans la mesure où il est possible de conclure un débat de ce genre. Il me semble que la comparaison des deux traductions, très bonnes, de *Comme un Roman*, confirme des choses que nous savions en partie, mais qu'on a besoin de bien saisir : que les voies de la traduction sont d'une multiplicité infinie, que le succès d'une traduction dépend d'un moment d'inspiration, d'une entente avec un auteur ou un livre, que le travail d'un traducteur n'est jamais vraiment terminé ; il est ce qui donne le mieux l'idée de l'infini, à part la bêtise humaine, mais on doit toujours s'arrêter quand vient l'heure de donner sa copie à l'imprimeur, ou de rendre la salle et de libérer le public. Les questions que nous nous posons sont souvent insolubles parce qu'il n'y a pas, entre deux langues vivantes, ou peut-être entre deux façons d'employer la même langue chez deux écrivains vivants, de correspondance exacte, terme pour terme. Donc, pas de véritable conclusion, mais un mot de la fin.

J'ai l'impression que *Comme un Roman*, même si le livre ne se lit pas exactement comme un roman, même s'il n'est pas meilleur que la vie, se trouve contenir notre mot de la fin : il nous suffit de nous reporter à la dernière partie qui énumère et analyse les dix droits du lecteur. Quel est le dernier droit du lecteur ? Celui dont je vais profiter, user et abuser à partir de cet instant, si vous voulez bien nous l'accorder : le droit de nous taire.

Texte établi par Sylvère Monod

Claude-Nathalie Thomas

À la recherche de Jane

Novembre 1995

Si l'on devait en un mot résumer le rapport de Jane Bowles à l'existence, le mot « difficile » vient à l'esprit. Il évoque son hésitation devant les choix, sa manie de subvertir les pensées convenues pour en faire jaillir l'angoisse ou l'humour, sa crainte de n'avoir pas su s'exprimer, le long cheminement de la maladie qui devait la priver de la vue, de la parole et, pour finir, de la vie. Les neuf textes que je traduis furent publiés à titre posthume. Ils faisaient partie des carnets de Jane dans lesquels elle avait noté des matériaux en vue d'un roman resté inachevé ou de son roman publié, *Deux Dames sérieuses*, lequel était à l'origine *Trois Dames sérieuses* mais fut amputé sur le conseil de son mari, l'écrivain Paul Bowles. Les problèmes de vie de Jane se retrouvent au moment de traduire son œuvre. De nombreux mois s'étant écoulés entre la discussion du contrat de traduction et la réception du chèque dû à la signature, j'ai eu le loisir de réfléchir à certains points que je voyais dès l'origine semés d'embûches, et ce d'autant plus que j'avais déjà traduit un volume de ses nouvelles.

Février 1996

Les noms propres et en particulier ceux des établissements hôteliers : *Green Mountain Luncheonette*, *Hotel Henry*, *Blue Bonnet Room*, *Camp Cataract*, évoquent immédiatement le genre d'endroit dont il s'agit et font sourire. *Green Mountain Luncheonette*, nom du lieu où déjeunent les personnages de la nouvelle *Vendredi*, me paraissait intraduisible. Il s'agit d'une sorte de café-restaurant à l'américaine. Tout anglophone comprend ce qu'est une *luncheonette* : un *lunch-room* pas très grand qui fournit des repas simples, mais pris à la fourchette, en principe rapides et pas trop coûteux. Alors : « Café-restaurant de la Montagne Verte » ? Non. Trop français

comme cadre, et cette montagne verte évoque peut-être une quelconque Auberge du Cheval blanc mais pas un lieu géographique précis : les Montagnes Vertes de Nouvelle Angleterre. « Au Coup de Fourchette » ? Prête à sourire, oui, mais où sont passées nos montagnes ? Paul Bowles, que je consulte, n'a pas d'idée. Alors, il faudra régler le problème par rapport à l'ensemble du texte – comme toujours... À mon tour je détourne un mot de son sens convenu, et va pour « Cantine des Montagnes Vertes » ! À chaque jour suffit sa peine, nous réglerons le problème du « Bar du Chapeau bleu » une autre fois.

30 juillet

Et l'ensemble du texte, au fond, n'existe pas. Alors, je scrute les œuvres de Jane, sa biographie, sa correspondance pour mieux cerner ses intentions. Je corrige un prénom de personnage qui apparaît dans un texte antérieur sous une forme plus correcte (*Consuelo* et non *Consuela*).

21 août

Sur une terrasse à Tanger où vécut si longtemps Jane, j'observe le soleil couchant. Il jette des rayons magenta sur le tronc d'un eucalyptus qui en paraît presque violet, ou rose, d'un rose flamboyant et je pense à ce que me disait il y a quelques jours un journaliste de ses amis. Jane aurait écrit trente pages de description sans utiliser un seul adjectif. Est-ce vrai ? Quelles pages ? Son œuvre est si mince que je devrais pouvoir les retrouver... mais je n'en trouve aucune. Au maximum quelques lignes. La nature, l'environnement n'existent qu'à travers les émotions des personnages, et c'est là qu'il faut traduire au plus près. Jane ne s'attache guère à décrire des eucalyptus ou des ciels ensoleillés.

Dès la première nouvelle de ce recueil, *À la recherche de Lane*, nous sommes placés dans une situation plutôt inconfortable : une petite maison en rondins, juchée au troisième niveau d'une ville construite sur sept paliers différents. Au-dessus, et derrière, une forêt ; en bas, une vallée marécageuse et une rivière d'un vert profond, comme si le déséquilibre et l'étouffement dans lequel vivent les personnages devaient se retrouver autour d'eux.

22 août

Dans une lettre à Paul, datée de 1950, Jane déclare qu'elle devrait renoncer à écrire si elle n'arrive pas à avancer. « C'est difficile à expliquer, à toi qui travailles si différemment. J'ai peut-être vraiment dit tout ce que j'avais à dire. Hier soir, cela me rendait si malheureuse que j'ai bu presque une bouteille entière de gin. » Dans ces trois phrases, elle nous livre la

substance de la nouvelle *Emmy Moore's Journal*. Une femme tient un journal intime dans lequel elle inclut une lettre à son mari. Elle se plaint de ne pas savoir s'expliquer, se justifier. Dans cette lettre, il y a une utilisation du mot « *yet* » que je ne comprends pas. Emmy écrit à son époux :

« I am so wily and feminine that I could live by your side for a lifetime and deceive you afresh each day. But I will have no truck with feminine wiles. I know how they can absorb the hours of the day. Many women are delighted to sit around spinning their webs. It is an absorbing occupation, and the women feel they are getting somewhere. And so they are, but only for as long as the man is there to be deceived. And a wily woman alone is a pitiful sight to behold. Naturally. I shall try to be honest with you so that I can live with you and yet won't be pitiful. »

« Je suis si féminine et pleine d'astuces que je pourrais vivre à vos côtés une vie entière et vous tromper à neuf tous les matins. Mais je ne veux pas avoir affaire aux artifices de femmes. Je sais comme ils peuvent rognier chaque heure, tout au long de la journée. Souvent, les femmes sont ravies de rester assises à tisser leur toile. C'est une occupation absorbante et elles ont l'impression d'arriver à quelque chose. Et en effet, elles y arrivent. Mais seulement tant que l'homme est là, prêt à se laisser séduire et tromper. Une intrigante de cette sorte qui reste seule offre un triste spectacle. Bien sûr. J'essaierai d'être franche avec vous afin de vivre à vos côtés et *pourtant* ne pas être pitoyable. »

Ce « *yet* » me paraît en contradiction avec les énoncés précédents. Mon premier mouvement était de le supprimer, le comptant pour une simple erreur de lecture dans les carnets difficiles à déchiffrer de Jane. Il ne devient compréhensible que si on l'imagine suivi de « au cas où je me retrouverais seule. » En réfléchissant à la situation de Jane, qui craignait de ne plus pouvoir écrire, et en la comparant à celle de son personnage, qui craint de perdre sa situation de femme mariée, je crois avoir trouvé la réponse à ce « *yet* » et je traduis : « J'essaierai d'être franche avec vous afin de vivre à vos côtés sans risque de devenir pitoyable. »

Les lettres figurent souvent dans les œuvres de Jane. Elles ne sont pas destinées à faire avancer l'action, mais à mieux cerner le caractère, souvent dépressif, des personnages. De là, j'imagine, la difficulté de rendre ces lettres sans en aplanir le style, souvent à la limite de l'incohérence, et sans que le lecteur y voie de simples fautes de français.

12 septembre

Il me reste une nouvelle d'une trentaine de pages à traduire avant la fin du mois. Peu de chose, diront certains. Mais pour moi, plus de deux feuillets par jour, c'est presque impossible. Je me console en me rappelant qu'Elisabeth Janvier, traductrice chevronnée, professionnelle et sérieuse, m'avait cité deux feuillets par jour comme une moyenne quotidienne difficile à dépasser. Certains vont plus vite. Mais moi, je suis comme mon auteur, hésitante, toujours prête à jeter mon travail. De plus, je suis trop anglophone pour que la bonne formulation française me vienne spontanément ; je me relis cent fois pour déceler d'où vient dans cette phrase ce léger malaise, ce sentiment que les mots que j'ai choisis n'expriment pas ce que je voudrais.

Avec Jane Bowles, je suis servie : elle ne cesse d'exprimer le malaise et l'hésitation, et ce par un style claudiquant et saugrenu, un choix de mots qui surprend et choque. Or, notre rôle de traducteur n'est pas de choquer ou de faire évoluer la langue, mais d'essayer de la saisir telle que monsieur Tout-le-monde la parle et la comprend.

28 septembre

Extrait de la préface de Paul Bowles pour le dernier recueil d'œuvres courtes de Jane : « Selon toute probabilité, elle eût soulevé de violentes objections au projet de publier en volume ces neuf petites œuvres de fiction. Si elle était encore vivante, et que nous puissions en parler ensemble, je crois qu'elle soutiendrait ce point de vue : représenter le travail d'un auteur par des fragments épars est d'une injustice criante. Et je pense que, pour une fois, j'aurais été en plein accord avec elle. Cependant, il me paraît légitime pour ceux d'entre nous qui lui avons survécu d'offrir au public ces petites scènes, échantillons de son travail non dépourvus de valeur. »

30 septembre

Hier, j'ai passé une après-midi symbolique que l'on pourrait intituler : Paul Bowles et ses visiteurs. J'étais allée chez lui pour reprendre le manuscrit de ma traduction. En arrivant, je trouve une jeune Espagnole venue solliciter de Monsieur Bowles la permission de déménager la tombe de sa femme, menacée par la construction d'une route. « Je l'ai appris en visitant le cimetière de Malaga, dit-elle. Je pourrais faire transporter le corps dans le cimetière de Marbella. Mais je ne veux pas le faire sans votre accord. Le transfert se ferait à mes frais. J'ai demandé cette somme à mes parents en cadeau d'anniversaire. Êtes-vous d'accord ? » Exemple de la folle dévotion que peut susciter Jane auprès de ses admiratrices ! On se croirait en plein dans une des nouvelles que je viens de traduire.

Paul Bowles a eu la gentillesse de relire mon manuscrit en entier. « Je n'ai pas eu d'enfants, m'avait-il dit un jour. Mes œuvres sont un peu mes enfants. Et les œuvres de Jane sont les enfants de Jane, la personne qui m'était le plus proche. » Aujourd'hui, et c'est exceptionnel, il fait une remarque qui m'inspire une correction autre que typographique :

Paul : Cette fin de paragraphe, au début de *Sally et Laura*, c'est bizarre, c'est comique. « C'était une très belle femme. » Cela n'a pas grand'chose à voir avec la description de sa chambre qui précède. Je suppose que Jane l'a écrite ainsi...

Moi : Oui. Cela m'avait frappé, mais je trouve mon texte encore plus abrupt, je ne sais pas pourquoi.

Paul : Ce n'en est que plus drôle.

Moi : Je vais vérifier.

Paul passe beaucoup de temps allongé dans sa chambre. Il me fait confiance, je crois, et ne relit plus comme il le faisait autrefois, avec l'original à portée de main. En effet, j'avais sauté un membre de phrase : « suspendue au-dessus de sa tête ». J'avais écrit : « La chevelure de Laura lui tombait aux épaules et cachait à demi son visage morose. Nul rayon de soleil ne pénétrait l'épaisseur du sombre rideau de pins, pour éclairer sa cabane en rondins, mais une ampoule électrique teintée en bleu y simulait la lumière du jour. C'était une très belle femme. »

Le texte de Jane disait : « ...mais une ampoule électrique teintée en bleu, simulant la lumière du jour, *était suspendue au-dessus de sa tête*. C'était une très belle femme. » « Le mot "sa", dit Paul, permet de mieux relier la beauté de Laura au contexte étrange de ce *Camp Cataract* où elle semble résider. Pourtant, ce n'était pas une critique. Jane avait sans doute l'intention de mettre une certaine drôlerie dans la description. » Mais moi, je pense qu'il y avait motif à critique. J'ai peur de surtraduire. Et j'ai corrigé.

Marc de Launay

Une journée idéale

Il se lèverait, un peu avant l'aube, pour profiter à la fois d'une qualité précieuse de silence et de cette illusion roborative du petit matin qui promet la réalisation des programmes de travail les moins raisonnables. Il commencerait par traduire quelques versets de la Bible à partir de la version de Buber et Rosenzweig qui met en perspective et l'original hébreu et leur connaissance de la traduction de Luther, qu'ils retravaillent en la mesurant à leur culture judéo-allemande. Traduire la Bible met d'emblée en rapport le monde alexandrin, judéo-grec, de la Septante, le monde latin – et donc chrétien – et les multiples descendances herméneutiques « nationales ». Il n'est sans doute pas de meilleur exercice que de traduire une traduction en s'interdisant de corriger l'original second à partir de sa propre compréhension de l'original premier. On enrichit ainsi sa connaissance du texte tout en trempant sa discipline de traducteur. Il y verrait aussi un exercice d'un autre genre, plus ambitieux sans doute, bien qu'il soit destiné à mieux rendre sensibles les limites de son propre esprit : se placer, de par la traduction même, au plus près de l'articulation entre le monde grec, qui est intellectuellement le sien de manière spontanée, et le monde hébraïque – articulation qui représente bien la tension la plus forte de notre culture. Traduire un livre de type « grec » – un livre de philosophie, par excellence – exige de se conformer plastiquement à l'esthétique d'une architecture d'ensemble, chaque partie du texte contribuant organiquement à la cohésion visible du tout. Il y faut obéir à une endurance de style comme à une exactitude de type conceptuel ; c'est la vision et la représentation qui sont les aptitudes constamment sollicitées par la finalité de l'édifice achevé, microcosme mimant, à son échelle nécessairement artificielle, la perfection naturelle et pérenne du cosmos. Le texte de la Torah s'adresse à une écoute qui cherche à bannir la représentation, à exercer la subtilité selon une rigueur

insolite : l'espace hors-champ du texte, ses ruptures, ses silences, ses juxtapositions étranges, sa concision parfois déconcertante, son rythme et tout le jeu complexe des assonances renvoient le lecteur-auditeur à une délibération permanente. Ce n'est pas la vision d'un tout harmonieux qui est alors rectrice, mais l'attention extrême à un type de ruptures ou de disharmonies qui déclenche une réflexion dont la finalité n'est pas de réorganiser l'ensemble en un tout cohérent, mais d'apprendre à chaque fois comment rompre avec les mirages de la Nature pour mieux souligner les singularités de la Loi.

En Genèse 11, 3, particulièrement difficile est à comprendre, donc à bien restituer, la série des paronomases de l'hébreu (*vayomrou isch el-rééhou hava nilvéna lévénim vénisrépha lisrépha vatéhi lahem halévéna léaven véhakhémar haya lahem lakhomer*) que Buber et Rosenzweig ont bien entendues : *Heran ! Backen wir Backsteine und brennen wir sie zu Brande ! So war ihnen der Backstein statt Bausteins und das Roherdpech war ihnen statt Rotermörtels* (« Ils se dirent l'un à l'autre : allons fabriquons des briques et flambons-les pour la flambée, et la brique fut pour eux la brique, et le liant fut pour eux le lien. ») Il serait fallacieux de vouloir considérer ces jeux sémiotiques comme sans nécessité sémantique : la situation du verset 3 est décisive, car elle intervient *avant* le verset 4, qui indique quel but poursuivent ces hommes qui ne parlent qu'une seule langue et quelques paroles (et non pas une langue « adamique »). Autrement dit, l'inversion de l'action et de sa fin révèle bien un état de crise (agir sans projet, puis énoncer le projet après l'action), et cette crise due au type de « langue » parlée (c'est-à-dire à l'impossibilité d'un vrai langage, qui ne peut, par définition jamais être un) est soulignée de la manière la plus subtile et la plus ironique (qui renvoie ces hommes à la tautologie caractérisant une action sans projet, et une langue une dont les constituants mêmes sont eux aussi frappés par la tautologie) par tout le jeu de l'hébreu révélant ainsi ce qu'est une langue véritable : une langue où la dimension sémiotique peut aller jusqu'à porter la charge sémantique – voire contredire le sens de cette dernière (qu'on se rappelle le fameux « Aboli bibelot d'inanité sonore ») –, où la forme de l'expression peut véhiculer le contenu de l'expression. Une vraie langue est le lieu de tensions et d'oppositions riches, tandis qu'un langage « un » ne témoigne que d'une confusion d'esprit qui va pousser ces hommes-là à des conduites aberrantes – confondre les moyens et la fin, confondre la transcendance et l'immanence (croire que l'on peut instrumentaliser la médiation entre les deux dimensions par le biais d'un artefact construit par eux).

Au début de la matinée, il pourrait alors se mettre à l'une de ses tâches quotidiennes, la traduction d'un des deux ou trois ouvrages de philosophie qu'il a toujours en chantier.

Par exemple, la *Théorie de l'objet* de Meinong, dont le style est sans doute le point culminant d'un certain type de discours théorique en vigueur dans l'aire germanophone du tournant du siècle. Et il aurait à résoudre un problème fréquent en traduction philosophique : départager ce qui ressortit à la langue et ce qui ressortit à la terminologie de l'auteur sur le fond d'une reprise par ce dernier de termes fréquents dans la langue courante, mais investis en l'occurrence d'une charge conceptuelle spécifique : *Die Gesamtheit dessen, was existiert, mit Einschluß dessen, was existiert hat und existieren wird, ist unendlich klein im Vergleiche mit der Gesamtheit der Erkenntnisgegenstände ; und daß man dies so leicht unbeachtet läßt, hat wohl darin seinen Grund, daß in unserer Natur liegt, die Übertreibung begünstigt, das Nichtwirkliche als ein bloßes Nichts, genauer als etwas zu behandeln, an dem das Erkennen entweder gar keine oder doch keine würdigen Angriffspunkte fände. Wie wenig eine solche Meinung im Rechte ist, darüber orientieren wohl am leichtesten ideale Gegenstände, die zwar bestehen, in keinem Falle aber existieren, daher auch in keinem Sinne wirklich sein können.* Une montagne existe, en effet, dans l'ordre de la réalité effective, mais la différence qui « existe » entre 3 et 2 n'« existe » pas selon la même modalité, la différence « *besteht* »... Elle est dotée d'une « consistance », car c'est de la consistance des objets idéaux que l'on juge dans le processus de connaissance : ainsi, un « cercle carré » n'a aucune existence effective, mais il a une consistance du point de vue de la connaissance qui va juger absurde et contradictoire cet « objet ».

Il devrait ensuite s'occuper de la révision d'une traduction de Nietzsche en vue de la future édition en Pléiade. À la fin de la préface au *Gai savoir* qu'il rédigea à la même époque où il écrivit *Par-delà bien et mal*, qui s'ouvre assez ironiquement sur cette phrase toujours prise à la légère par les premiers intéressés : « À supposer que la vérité soit une femme, force est de constater que les philosophes n'entendent rien aux femmes... », Nietzsche cite une figure étrange de la mythologie grecque, Baubo, et, après avoir évoqué la naïveté retorse d'une petite fille demandant à sa mère si « le bon Dieu est présent en toute chose » puis constatant, celle-là ayant acquiescé, qu'elle trouvait cela choquant, il écrit : *Vielleicht ist die Wahrheit ein Weib, das Gründe hat ihre Gründe nicht sehen zu lassen.* Les trois premières traductions françaises de ce texte ne laissent pas d'étonner : « Peut-être la vérité est-elle une femme qui a ses raisons de ne pas laisser voir ses

raisons. » Version première et neutre qui, cependant, accrédite le stéréotype d'un Nietzsche « psychologue » et « misogyne » comme celui d'un « éternel féminin »... nécessairement prétendu énigmatique par tous ceux qui se font fort de l'expliquer. « Peut-être la nature (*sic*) est-elle une femme... ». On hésite à parler ici de contresens : ne s'agit-il pas davantage d'un lapsus ? Mais de quelle nature ? L'association de la vérité et de la féminité répugnerait-elle à ce point au traducteur ? La troisième version est plus stupéfiante, car elle n'existe pas... le traducteur ayant préféré (?) ne pas traduire cette phrase ! Quoi qu'il en soit, même la première version, qui ne comporte aucun contresens, n'est qu'un faux sens. Nietzsche ne pense pas plus aux raisons (mobiles) que la femme aurait soin de dissimuler ; il dit plus brutalement que « la vérité est une femme qui est fondée à ne pas laisser voir son fondement », en se jouant de l'équivoque sémantique du terme traditionnellement « philosophique » de *Grund*, cher à l'idéalisme allemand ; ce qui, en outre, va dans le droit fil de ce qu'il écrit, quelques lignes plus haut, à propos des jeunes Égyptiens qui se glissent nuitamment dans le temple d'Isis afin de mettre à nu la déesse, « et tiennent absolument à dévoiler, à découvrir, à mettre en plein jour ce qui est gardé pour de bonnes raisons ». Il faut donc entendre qu'il y a des « vérités » (les prétendues vérités philosophiques) qui sont fausses dès qu'on les regarde et, par conséquent, que toute vérité n'est pas bonne à dire. Ceux et celles qui comprennent l'énigme savent la nécessité de la pudeur. Dans la préface à *Aurore* qui date exactement de la même époque, Nietzsche se déclare « professeur de lecture lente » – on ne saurait mieux avertir son lecteur.

Le courrier lui apporterait des nouvelles des trois traducteurs avec qui il travaille, la plupart du temps à distance, et qui lui donneraient à relire leur première version des textes qu'ils traduisent « à quatre mains ». Comme c'est lui qui habite Paris, c'est lui qui, le plus souvent, se charge d'aller en bibliothèque établir les appareils critiques de ces textes, et il y consacrerait l'après-midi, relisant ces traductions en attendant les livres.

Puis, il lui faudrait préparer sa prochaine intervention au CETL de Bruxelles et choisir un texte tel qu'il pourrait mesurer assez précisément les progrès accomplis par ses étudiants dans ce conservatoire de la traduction. Mais il aurait aussi à préparer un cours de « philosophie de la traduction » pour un séminaire universitaire destiné à des philosophes et des germanistes, où il aurait à montrer comment l'acte de traduire s'inscrit dans la tradition herméneutique et présuppose toujours une conception du langage, une interprétation de la tradition et de la place qu'y sont censés tenir les textes que l'on traduit, comment ces tâches de traduction et de retraduction, constantes

au cours de notre histoire, correspondent chaque fois au besoin généalogique d'une époque cherchant à légitimer ses valeurs par des « autorités » littéraires, et cherchant également à régénérer par les multiples biais des arts scripturaires « les mots de la tribu ».

De retour chez lui, il pourrait alors se consacrer à un travail personnel de ressourcement en se pliant à cette autre discipline qui consiste à traduire, hors de son registre coutumier, des textes – en l'occurrence des poèmes – qui l'obligent à travailler sur ses propres limites de compétence. Il s'essayerait, comme tant d'autres, profitant de la nuit tombée et de la qualité nostalgique alors de l'obscurité croissante, à traduire les *Élégies* en cherchant à donner aux vers un mètre sans chercher de rime puisque Rilke lui-même, rimeur parfois prodigieux, n'en a exceptionnellement pas donné à ce qu'il jugeait être son grand'œuvre :

*O, la nuit, oui, la nuit, lorsque le vent chargé
d'espace nous mord en pleine face –
à qui n'échoit-elle pas,
désirée, doucement décevante,
promise durement à toute âme isolée.
Est-elle plus légère
aux amants ? Hélas, ils se masquent seulement
l'un à l'autre leur lot.*

Mais il s'apercevrait alors, comme chaque jour, que plusieurs semaines avaient passé, et se rappellerait ce mot de Nietzsche : « Celui qui atteint son idéal le dépasse par là-même. »

Françoise Wuilmart

Un vieux débat

Le traducteur littéraire est-il un créateur ? Autrement dit, l'est-il au même titre que l'auteur ? Que le peintre, ou le sculpteur ? Ou dans d'autres contextes : l'acteur qui joue Hamlet est-il aussi créatif que le fut Shakespeare, le chef d'orchestre que Beethoven, et pourquoi pas, le mannequin que Christian Dior ? Dans tous les cas, la relation est la même : d'un côté un artiste qui fait surgir quelque chose de rien, ou plus exactement des tréfonds de son moi : c'est le créateur au premier chef. De l'autre, un artiste aussi, qui transmet, véhicule, « fait passer » l'œuvre du premier sous une forme ou l'autre, et dont on attend qu'il la restitue « fidèlement ».*

C'est cette fidélité qui est le point crucial de toute transposition, on le sait, et elle a fait couler beaucoup d'encre. Jusqu'à ce que le problème soit posé clairement une bonne fois pour toutes par Georges Mounin : les « belles infidèles » sont-elles préférables aux fidèles laides ? Rappelons que chez Jean-René Ladmiral cela donnera d'une part le camp des « ciblistes », respectueux de la langue d'arrivée, et celui des « sourciers » ou défenseurs du calque.

Cela dit, rien n'est dit. Il faudrait nuancer ces polarisations outrancières, car finalement tout est une question de seuil à ne pas dépasser d'un côté comme de l'autre, jeu d'équilibre constant dont le respect seul fera qu'une traduction est bonne. Entre ces deux seuils, la fourchette est grande, et la position prise dépendra de nombreux paramètres, à commencer par les langues de départ et d'arrivée. N'est-il pas plus aisé de « calquer » en français un texte écrit dans une autre langue romane ? À l'inverse, un texte

(*) Ce texte a également paru dans *Répertoires*, Bulletin de la SACD, de la SGDL et de la SCAM-Belgique, n° 10, automne, 3e trimestre 1996, Bruxelles.

germanique ne doit-il pas être remanié de fond en comble pour pouvoir passer la rampe dans l'espace latin ? Sans aucun doute. Mais à tout cela vient s'ajouter un autre élément qui rejoint le problème soulevé plus haut : l'envergure du traducteur, et les limites qu'il se donne.

En quoi consiste donc la tâche du traducteur, *Die Aufgabe des Übersetzters*, pour reprendre le titre que Walter Benjamin donna à son très célèbre essai rédigé en 1921 ? Du traducteur on a souvent dit qu'il était un « passeur de mots ». Cette définition me semble minimale et superficielle. Je lui préfère celle de « passeur esthétique de culture ». En effet, et on l'ignore souvent, le traducteur n'a pas à se mesurer à son seul auteur, car le défi qui lui est lancé est triple ; il aura maille à partir avec, *primo* : une langue étrangère, *secundo* : la culture véhiculée par cette langue, et *tertio* : le traitement esthétique des deux par un individu. Or, sa tâche consiste précisément à escamoter la langue de départ, tout en restituant la culture de l'original et en respectant le traitement esthétique par une personnalité donnée. Quel écorchement vif, quel tour de passe-passe !

Je ne puis m'attarder ici sur le poids énorme que prend la dimension culturelle dans le processus traductif. Rappelons simplement deux choses : nous n'en sommes plus au temps où traduire un texte étranger revenait à l'accommoder aux mœurs, aux coutumes et aux goûts de la culture d'arrivée, en tronquant ici, en édulcorant là. L'étranger, on l'accueillera désormais tel qu'il est, et sans le maquiller ou le mutiler. Concrètement parlant : le respecter équivaldra aussi à transposer ses approches spécifiques des grandes catégories du temps et de l'espace, de la vie et de la mort... alors que souvent l'hôte n'a pas les outils pour ce faire ! Exemple : le traitement linguistique du temps par les Anglo-saxons est une merveille de nuances et de précision. Comment l'allemand, dont la conjugaison est comparativement beaucoup plus pauvre, s'en sortira-t-il pour être un « fidèle » interprète de cette sensibilité spécifique ? Ou encore, ainsi que le disait Nietzsche, l'allemand est la langue du *devenir*, le français celle de l'*être*. Dès lors, faire passer la langue d'un Hegel dans celle d'un Descartes, n'est-ce pas la quadrature du cercle ? On le voit, à sa limite extrême, la transposition littéraire peut devenir un problème philosophique.

Sans oublier l'antiquissime question du rapport entre langue et pensée : laquelle a déterminé l'autre ? Une image concrète sera sans doute plus parlante : que donnerait la reproduction d'une madone de marbre dans le bois ? La veine même du bois ne constitue-t-elle pas un obstacle insurmontable à la reproduction fidèle de telle courbe ou de tel angle, et le

ciseau pourtant bien intentionné n'est-il pas amené à trahir le modèle, forcé qu'il est d'obéir à la substance du matériau nouveau ? La langue elle aussi a ses « veines » profondes qui résistent au couteau, en l'occurrence à la plume du traducteur : c'est un réseau complexe qui canalise l'expression et même la pensée. Parler allemand en français, ou penser suédois en espagnol... quelle jonglerie !

Peut-on conclure de tout cela que le traducteur est un créateur ? Une première question s'impose : quelle différence faire entre l'écriture et la « réécriture » ? Il me semble que les deux démarches sont diamétralement opposées. L'auteur écrit d'abord dans l'introspection, toute sa création passe par le prisme de son être particulier. Souvent, ce sont ses propres malaises ou conflits qu'il règle dans sa composition cathartique. Aussi soucieux d'universalité qu'il soit, sa démarche n'en demeure pas moins indissociable des paramètres de son ego, car c'est à partir de lui et de ses expériences qu'il accèdera à l'universel.

Le travail du traducteur est aussi, au premier degré, un travail d'écriture ; en ce sens c'est un *écrivain* au même titre que l'auteur, et ses problèmes sont les mêmes : trouver le mot juste, le ton juste, balancer le rythme d'une phrase, trouver le moyen de provoquer tel ou tel effet par tel ou tel expédient linguistique. Mais il n'est pas tourné vers soi. Sensible à une voix extérieure, la voix du texte étranger, il ne songe qu'à une chose : prêter la sienne propre pour transmettre le message. Or, pour chanter juste, dans un autre ton, il doit avoir un talent bien particulier : avoir intégré son auteur et son texte, au point de les sentir « empathiquement » de l'intérieur, car c'est seulement à partir de ce point central d'identification, qu'il pourra restituer avec bonheur l'œuvre originale. Sa procédure est comparable à celle du contrefacteur en peinture : pour faire un faux Rembrandt, ce qui est tout un art, il faut d'abord avoir intégré non pas des détails épars, que l'on met ensemble, mais une syntonie propre à Rembrandt, syntonie à partir de laquelle les détails resurgiront presque spontanément sous la main de l'imitateur-recréateur.

En conclusion, le processus créatif mis en branle chez le traducteur est sans doute d'une autre nature que celui de l'auteur ; pourtant les similitudes sont plus nombreuses qu'il n'y paraît de prime abord. La grande différence c'est que le traducteur ne modèle pas une forme à partir du magma de son for intérieur, mais qu'il produit une forme inspirée d'une autre forme qui existe déjà. Sa créativité sera donc spécifique : c'est à partir de la pléthore de sa langue maternelle qu'il reconstituera le modèle, grâce à l'inventivité,

la précision logique, la précision artistique, musicale et rythmique. Chez l'auteur, la naissance de la forme résulte d'une sorte d'élagage, ou de balayage de scories qui conduit au concept, à l'image et au texte purs. Chez le traducteur, l'écriture est un processus de métamorphose, mais qui passe par les mêmes phases de travail : l'*inspiration* (la compréhension lumineuse et stimulante du texte, le besoin de le reproduire), l'*incubation* (les tourments de l'élaboration, la venue progressive des solutions) et la mise au jour ou *mise en forme* (l'écriture proprement dite).

Nous avons qualifié le labeur du traducteur de « quadrature du cercle, jonglerie, tour de passe-passe » ; quelle inventivité ne faut-il pas, en effet, pour transmettre, malgré tout, ce qui est par essence intransmissible ? Ce disant, je ne me réfère pas seulement à ces fameux jeux de mots desquels les « trouvailles » du traducteur talentueux finiront toujours par avoir raison. Je songe plutôt à la douloureuse gymnastique et aux impossibles contorsions auxquelles il doit se livrer pour *tout restituer*, sans que cela « sente la traduction », et aussi pour sensibiliser le lecteur à des optiques jusque-là impensables.

Pourtant, ce qui fait de la transposition littéraire le jumeau de l'écriture au premier chef, c'est ceci : étant donné que la langue d'arrivée, nous l'avons dit, ne dispose pas toujours des instruments nécessaires à la reconstitution, le traducteur est amené à en fouiller les entrailles pour y découvrir des germes enfouis, qu'il cultivera et développera dans le sens de l'étranger, et donc de l'universel. La traduction ouverte à l'Autre remue le matériau d'accueil, mais pas seulement lui, car elle doit aussi bouleverser des concepts. Le traducteur de bon aloi fera fructifier sa propre langue, l'ouvrira, la fera éclater, la violentera sans la violer, pour qu'elle puisse accueillir « l'étrange étranger ». N'est-ce pas cela, surtout, qui apparente le traducteur littéraire au poète, et au créateur ?

William Desmond

À propos de deux lapsus calami

Tous les traducteurs un peu expérimentés savent bien à quel point il est dangereux d'entreprendre la traduction d'un texte pour lequel ils n'éprouvent aucune sympathie. Mais on a parfois du mal à motiver cet avertissement, auprès des débutants, autrement qu'en termes généraux et vagues : on est plus à l'aise avec un texte qu'on aime, on adopte mieux le point de vue de l'auteur, etc. Vrai, mais est-ce convaincant ? Le hasard de deux magnifiques « lapsus calami » que je viens de commettre récemment (heureusement faciles à détecter) me permet d'illustrer la question de ces exemples parlants qui valent toutes les théories.

Je traduis en ce moment un très gros ouvrage historique qui porte sur le Troisième Reich. Il y est bien entendu question de la barbarie nazie et des camps de concentration. L'auteur cite à un moment donné l'effarement d'une jeune Juive viennoise, confrontée en 1938 ou 1939 à ce panneau, à l'entrée d'un parc : *Juden verboten* – (interdit aux Juifs). J'ai mis à la place : *Jeden verboten*. Du coup, j'ai écrit en réalité quelque chose comme « interdit à tout un chacun ». Dans un autre passage, il était question du « programme de Hitler », et j'ai commencé par écrire « progromme » ce qui, sans être tout à fait « pogrom », s'en approche cependant beaucoup. Notons que « a » et « e » étant tapés sur le clavier par la main gauche et « o » et « u » par la main droite, il s'agit d'une coquille que je ne fais jamais : on ne saurait donc imputer ces deux perles au seul effet du hasard.

On voit ici clairement à quel point tout ce qui nous constitue, notre inconscient, nos opinions, notre sensibilité, influe directement sur notre manière de traduire et à quels risques on s'expose dès qu'on éprouve des réticences vis-à-vis d'un texte (en l'occurrence vis-à-vis non de l'auteur, mais de ce que celui-ci dénonce, les horreurs du nazisme). Cette influence est bien entendu plus grande et plus dangereuse sur le choix des mots, des

tournures de phrases, des choses que l'on souligne ou non, des « corrections » que l'on apporte inconsciemment au texte.

Un autre effet pervers, dont les conséquences peuvent être redoutables, est ce que j'appelle « la fausse lecture » : on croit avoir lu telle chose, mais en réalité, on a lu ce qu'on *pensait* qui était écrit, ou ce que l'on *aurait aimé* qu'il y eût d'écrit. La difficulté tient à ce qu'une fois faite, une mauvaise lecture a tendance à se répéter et que, dans certains cas, notre erreur n'entraînant pas d'incohérence particulière, rien ne nous indique qu'il y a quelque chose qui cloche. J'avoue que je me sens personnellement désarmé devant cette difficulté, pour laquelle il n'existe qu'une seule parade, un très bon correcteur chez l'éditeur.

Autre cause d'erreurs, le texte source lui-même, en tant qu'il est piégé par l'auteur : quand celui-ci écrit, il a dans son imaginaire un modèle, un texte idéal vers lequel il tend. Lui seul sait dans quelle mesure il s'en est approché. Certes, les écrivains ne manquent jamais de nous dire à quel point ils ont l'impression de ne pas avoir atteint, même de loin, cet idéal ; à en croire Calaferte, ils sont probablement de bonne foi : « ...tout ce qu'il voulait mettre de vérité dans ses livres, sincèrement persuadé de n'avoir pas réussi, bien que tout y soit quand même, presque malgré lui. » Le traducteur, lui, est confronté à un modèle concret, noir sur blanc, qu'il se doit de considérer comme parfait, même si, en tant que lecteur, il peut y trouver des défauts, des points faibles, voire d'authentiques erreurs. Comment rendre parfaitement quelque chose d'imparfait ? Voilà bien une question qui aurait émoustillé les scolastiques.

Quel est celui d'entre nous qui n'a pas « corrigé » une de ces petites incohérences dont bien des auteurs (et souvent d'excellents) émaillent leurs textes ? Que fait-on de la porte fermée à clef page 32 miraculeusement ouverte page 36 ? Comme vous tous, j'en suis sûr, j'ai reçu des lettres d'auteurs, souvent amusés, parfois un peu dépités, me disant qu'effectivement, page 32, 49, 127, etc., il y avait quelque chose qui clochait et s'émerveillant naïvement de ma perspicacité (les jeunes surtout). Ce repérage est inévitable, il se fait à notre corps défendant ; nous sommes leurs plus impitoyables lecteurs.

Je n'ai aucune conclusion brillante à tirer de ces réflexions, sinon que nous faisons un métier assez redoutable puisqu'il nous oblige constamment à faire des compromis et à nous contenter de la moins mauvaise solution, c'est-à-dire de l'imperfection. Avantage : nous rappeler constamment à la modestie et à l'humilité ; dans mon cas, c'est excellent, vu que ces qualités ne sont pas mon fort.

Anna Gibson

Mistral et pluie, premières fois

Anna Gibson était invitée, lors des dernières Assises de la traduction littéraire en Arles, à participer à une table ronde sur la traduction du roman irlandais contemporain. Ce fut pour elle l'occasion d'une découverte : la communauté des traducteurs.

Je n'étais jamais venue. Je ne connaissais personne. Je ne sais pas ce que j'attendais en Arles. J'ai été surprise. Devant cet étonnement (si étonnant en soi) j'ai dû me rendre à l'évidence : que je traînais sans le savoir une image triste et fautive de ce qu'est un traducteur. J'imaginai, je crois, qu'il y avait d'un côté de grandes figures inaccessibles, plus lointaines que de lointaines étoiles (Jacottet) et de l'autre un peuple de solitaires bizarres parmi lesquels je me rangeais, et puis des *professeurs* à l'image de celui qui, à l'école, nous infligeait ses *versions* comme autant de prétextes à des pinaillages sans fin, d'un ennui à dormir debout pendant que les feuilles tombaient des arbres dans la cour et que s'affirmait cette certitude : la vraie vie était ailleurs. Comme c'est étrange. Que j'aie obscurément entretenu ce cliché, sans désir d'aller voir, comme si je redoutais, au contact des *collègues*, de retrouver les pinaillages, l'atmosphère confinée de la salle de classe éclairée au néon, l'ennui à couper les ailes, les remontrances – comme si je craignais d'être rappelée à l'ordre.

Ce n'était pas clairement formulé. J'ai presque honte d'en parler à présent, mais comment expliquer sinon ma surprise ? De découvrir en lieu et place de pauvres diables rasant les murs, en lieu et place de tristes barbons confits en arrogance syntaxique, une caravane de gens divers,

incroyablement, dont l'allure à elle seule donnait envie d'aller voir chacun, chacune, et de lui parler (ce n'était pas difficile). De découvrir cette ambiance électrique et cette douceur en même temps, d'un long usage familier – à croire que cette communauté existait d'évidence, depuis longtemps. Je n'en revenais pas. Comme un puzzle qui se mettait en place l'air de rien tandis qu'on prenait un café avec l'un, avec l'autre, dans un bar ou dans un autre, tandis que se dessinaient des trajectoires singulières, où je croyais voir surgir en transparence quelque Babel mystérieuse dont chacun ici semblait à la fois le dépositaire et le témoin.

J'ai découvert pour la première fois peut-être que le beau nom de *passeur* n'était pas un vœu pieux, une formule rituelle réservée aux grandes occasions. C'était la réalité même. Et j'ai compris qu'il y avait un monde, là, de réseaux ténus, d'amitiés, de correspondances. Un monde parallèle. Pas secret, non ; mais discret. À peine visible. Un flot de résistance – à quoi ? à l'enfermement dans la langue unique par exemple, télévision, village planétaire et Macdo pour tout le monde. Je savais qu'un *village planétaire* ne pouvait exister qu'ainsi : une fraternité d'individus farouches, ennemis du nivellement, unis par leur goût absolu de l'altérité et rien d'autre. J'ai découvert que cette fraternité existait.

Il s'est passé tant de choses dans les marges, au cours de ces trois jours, que les événements prévus au programme... ç'en était presque trop. Trop de richesses d'un coup, trop d'horizons ouverts en même temps. C'était la première fois, je n'ai pas eu le temps de m'habituer. À voir le propos situé ainsi d'emblée à un niveau où il n'était plus question de revendication avant tout, ni même de littérature; mais de parole, et de gens qui ont leur vie là, simplement.

Kim Lefèvre parlant des écrivains vietnamiens, évoquant avec discrétion « l'influence de la France et, plus tard, de la pensée marxiste ». Abîme entrevu, aussitôt recouvert. Batia Baum, debout frêle recevant son prix face à la salle comble plongée dans l'obscurité, puis soudain, la voix modulée, puissante, le yiddish résonnant dans le silence de deux cents personnes retenant leur souffle, attentives, immobiles. Michel Volkovitch parlant de ses chers poètes grecs et des papiers qu'il pliait, la nuit, pour faire ses petites plaquettes, à l'époque où il connaissait tous ses lecteurs « par leur prénom ». Cette certitude, tout à coup, en l'écoutant : *l'audace est possible*. Bernard Hoepffner, ses lectures latines depuis un an pour se préparer à traduire Robert Burton. Bertrand Fillaudeau évoquant son travail d'éditeur – la sécheresse, la précision du propos. Pas de flonflons ici, à quoi serviraient-

ils ? Rémy Lambrechts s'étonnant de ce qu'on puisse dire tardives (œuvres tardives) mais non têtives, qu'on ne puisse pas dire en retôt, alors qu'on dit bien en retard. Énigmes françaises. Et tous les autres : Michèle Albaret-Maatsch que je connaissais déjà, la seule, qui aurait pu d'un mot dissiper mes préjugés fumeux (mais nous n'en parlions jamais, de nos traductions) ; Elsa Cross, Michael Edwards, Friedhelm Kemp, Cesare Greppi, Simizu Sigeru, Ahmet Soysal... bien d'autres encore, que je n'ai pas entendus, trop recue de mots pour assister à d'autres conférences, d'autres conversations. Sentiment fugitif, irrationnel, de la *grandeur de la France* en écoutant les uns et les autres s'exprimer dans cette langue bien connue, effleurée soudain par un invisible tuteur, grâce à eux, grâce à ces *étrangers*. Grandeur de la France ? La leur, plutôt. Mais tout de même... Une grande culture... Trêve de flonflons.

Et dans les quelques ateliers où je me suis glissée furtivement (toujours la peur des salles de classe), j'ai retrouvé une expérience oubliée. C'était il y a longtemps, un petit groupe d'aficionados de première bourre, nous avons décidé d'étudier *The Waste Land*. Notre roi-mage était poète, il s'appelait Pendleton. Après un certain temps les heures n'ont plus suffi, nous nous sommes transportés chez lui et c'est là, entassés dans son salon, que nous avons poursuivi le décryptage, un hiéroglyphe après l'autre. Nous étions très heureux, nous osions à peine nous regarder. Le souvenir m'est revenu en écoutant Philippe Di Meo, Florence Dupont. Cette concentration studieuse, des minutes suspendues, hors du temps. Cette ambiance monacale, ce décor austère du plaisir. Plaisir caché, invisible pour les autres.

Lundi soir. Chacun est reparti par le train ; en quelques minutes, il n'y a plus personne. Nous restons là, Curt et moi, dans la ville désertée rendue à ses touristes – des Américains dans un bar, dont l'un s'est mis au piano et nous joue « Sous le ciel de Paris ». Le mistral fait tourbillonner les feuilles des platanes sur la place. Curt, qui n'a cessé depuis que nous sommes là de promener son regard de peintre sur l'étrangeté d'Arles, dit que ce vent a de quoi rendre fou n'importe qui, que l'âme instable de Van Gogh n'aurait pas pu choisir un pire exil. Peut-être, peut-être. Je l'écoute à peine. Pour moi ces trois jours de pluie et de mistral... comment les décrire ? une trouée lumineuse. L'envie de travailler, mieux qu'avant, de placer la barre plus haut et ainsi de suite ? Oui, mais surtout : la fin d'un isolement. La fin d'un certain frileux repli sur soi ; à la place, une solitude toute neuve, plus belle de se savoir partagée. Une dignité. Un orgueil, même. Secret.

Jean-Marie Saint-Lu

X. de Castelré

Les éditions Climats ont publié début 1996 un petit texte (petit par sa longueur) de l'écrivain espagnol Juan Marsé, dans une traduction signée X. de Castelré. Il y a peu de chances pour que ce confrère, aussi mystérieux pour l'instant que l'initiale de son prénom, s'affilie jamais à l'ATLF : il n'existe pas. Ce nom, qui est celui d'un petit village à cheval sur la frontière hollando-belge, est le pseudo choisi par dix (X ?) étudiants ou ex-étudiants du CETL de la chère Françoise Wuilmart, réunis là durant quelques jours à la fin du mois d'août 1995, pour essayer de se donner le plaisir rare d'une traduction à plusieurs auteurs.

Le village de Castelré a ses charmes, à commencer par cette frontière capricieuse autour de laquelle il se regroupe, sans qu'on sache toujours très bien dans quel pays se situe telle ou telle de ses maisons. Il a aussi, et c'est inoubliable, des ciels tout droit sortis des palettes flamandes, surtout le soir, quand le soleil mouillé se couche, et que les traducteurs concluent par une calme promenade l'intense travail de la journée.

Castelré est devenu, ces quelques jours, et grâce à l'hospitalité de Mme Quadens – mère de notre ami Alain –, un centre de traduction, et le lieu d'une expérience dont l'idée turlupinait depuis longtemps le signataire de ces lignes. En fait, ladite expérience est née des réflexions mélancoliques et un tantinet vexées qu'il se faisait – se fait encore ! – à la fin de chacun de ses rendez-vous hivernaux du CETL. Mélancoliques, parce qu'il est triste de quitter des gens avec qui on a passé des heures enrichissantes, dont certaines également bienheureuses pour l'estomac, dans la capitale belge. Vexées, parce que force lui était de constater que le texte qu'il avait proposé à ses étudiants, par principe un extrait d'un roman en cours de traduction, repartait considérablement amélioré pour la France : dix ou douze cerveaux agiles

l'avaient trituré, remanié, et pour tout dire bonifié au cours de ces deux séances de travail en commun. Il n'est pas agréable de s'apercevoir qu'on est encore plus médiocre qu'on ne le pensait, et de se dire qu'il est urgent de remettre sur le métier la totalité d'un texte qu'on croyait pourtant n'avoir pas trop mal traduit, d'une traduction dont pour un peu on aurait été fier.

Donc, pour se guérir de cette mélancolie, et du même coup ne pas devenir atrabilaire, le traducteur patenté, perdu dans un rêve tolédan, imagina de constituer un atelier de traduction réunissant plusieurs cerveaux bien choisis, à l'exemple de ceux qui fonctionnent à Arles chaque année en novembre. Pour pimenter la chose, le texte qui sortirait de l'harmonie de ces multiples plumes serait édité. Beau projet. Encore fallait-il trouver un maître d'œuvre, un texte, et un éditeur.

Pour le premier, il s'imposait d'emblée, et ne fut pas difficile à convaincre : lors du Salon du livre de Paris de cette année 1995, dont l'invité d'honneur était l'Espagne, nous fîmes part de notre projet à cette abeille industrielle qu'est Françoise Wuilmart, déjà citée, laquelle aussitôt s'enthousiasma et se proposa pour aider à sa réalisation : à l'entendre, c'était déjà chose faite, et il n'y avait plus qu'à trouver un lieu d'accueil et à organiser le soutien logistique, ce dont elle se chargeait. Un qui était bien perplexé, c'était le père dudit projet, jamais à court d'idées, certes, mais toujours prompt à les abandonner par flemme et incapacité de les concrétiser, et qui se voyait soudain emporté par la fougue de son interlocutrice. Impossible de reculer, plus de paroles en l'air, il fallait agir. La question du maître d'œuvre réglée, restaient celles du texte et de l'éditeur.

Pour le texte, il fut déniché le soir même, chez Christian Bourgois, qui avait réuni à sa table ses auteurs espagnols et leurs traducteurs. Dès le premier verre de champagne, cet homme adorable et bon qu'est Juan Marsé, ayant écouté la requête de son traducteur attiré, proposait une nouvelle récemment publiée ; deux jours plus tard, par fax, parvenait l'accord de Carmen Balcells, l'agent qui de secret n'a que ses comptes ; cet accord restait cependant soumis, et c'était la moindre des choses, à l'acceptation de Christian Bourgois, devenu l'éditeur exclusif de Marsé, mais qui n'était pas intéressé par un texte trop bref pour faire un volume. Restait donc notre grand trois, trouver un éditeur prêt à tenter l'aventure. Il existait, et c'est dans sa très jolie collection joliment intitulée « Microclimats » qu'Alain Martin, propriétaire-directeur-salarié des éditions Climats à Montpellier accepta de publier la nouvelle. C'est fou ce que les choses deviennent faciles

à réaliser quand on est entouré de bonnes volontés. Il va sans dire que nous remercions au passage toutes celles qui ont été citées jusqu'ici, et sans lesquelles notre fameux projet n'aurait pu voir le jour.

La nouvelle, intitulée en espagnol *El caso del escritor desleído* (Note : jeu de mots intraduisible en français, comme on disait autrefois), faisait partie d'un livre collectif publié par les éditions Alfaguara en hommage à Robert Louis Stevenson, pour le centenaire de sa mort. Quant au titre français, *L'étrange disparition de R. L. Stevenson*, sa justification sautera aux yeux de tout lecteur attentif. Illégalement photocopié (mais l'auteur de *L'île au trésor* ne saurait nous en vouloir d'avoir piraté un texte à lui dédié), le récit fut envoyé aux dix élus de Belgique qui, sous la houlette de Françoise Wuilmart (déjà déjà citée), se répartirent en cinq groupes de deux, avec la tâche d'en préparer chacun, cela va de soi, la cinquième partie, et l'obligation de réfléchir à l'ensemble de l'histoire. Tout le monde se retrouva à Castelnau, où l'on partagea son temps entre la préparation et la dégustation des repas, et l'harmonisation du travail ainsi ébauché, chacun ayant vocation à critiquer celui du voisin, bien entendu pour l'améliorer. Quant au promoteur, s'il avait regardé l'ensemble du texte, il s'était abstenu de le traduire, afin de ne pas être tenté d'imposer ses choix, et de garder toute sa fraîcheur pour apprécier ceux de ses jeunes consœurs et confrères. Par la même occasion, habilement, il échappait à l'amertume évoquée plus haut de constater ses limites. Quatre jours plus tard, au prix d'un travail intensif, la version française était achevée, avec le satisfecit de tous les participants. Le champagne fut apprécié lui aussi.

Les délais habituels, ajoutés au retard apporté par le promoteur à la saisie finale de l'œuvre commune, firent que le petit livre ne parut qu'en février 1996. L'éditeur, intelligemment, avait proposé de payer les traducteurs en leur offrant un nombre tout à fait inusité d'exemplaires, ce dont tout le monde fut ravi. Le livre, semble-t-il, a aussi ravi ses lecteurs.

Voilà donc l'histoire d'un rêve, vécu dans l'atmosphère festive propre au travail en équipe bien fait, tellement plus agréable que la solitude du traducteur de fond qui, comme nous nous sommes plu à le souligner dans le petit avant-propos de la version française, n'a d'égale que son angoisse face à la page noire, laquelle est au moins aussi profonde que celle de l'auteur devant sa fameuse page blanche. Avec en plus cette culpabilité consubstantielle à tout traducteur point trop encombré par son ego, née du sentiment constant qu'il éprouve, quelle que soit la qualité de son travail, d'avoir maltraité, et parfois trahi, l'auteur dont il a tant aimé le texte original.

À Castelré, point de solitude, et partant, point d'angoisse : la sérénité.
Rendez-vous est déjà pris pour recommencer *.

P. S. Il va de soi que ce genre d'expérience constitue pour nous la meilleure réponse à la question de l'enseignement de la traduction : la pratique commune de cet exercice, où l'animateur apporte son expérience, sinon son savoir-faire, à de jeunes confrères. Desquels, à son tour, il apprendra beaucoup.

(*) Ce qui est fait, le mois d'août étant revenu avant la parution de ces notes : l'expérience a été renouvelée, au même endroit, par les mêmes (ou presque) et avec le même bonheur. Il en est sorti un texte qui verra le jour, comme le précédent et le moment venu, aux éditions Climats.

Alain Petre

Les cent doigts du professeur Saint-Lu

Lorsque Jean-Marie Saint-Lu a proposé, en février 1995, de rassembler des étudiants et anciens étudiants du Centre européen de traduction littéraire de Bruxelles (CETL) pour traduire un texte dans sa totalité, lequel, de surcroît, serait publié, le projet nous parut séduisant. Sa réalisation constituerait un prolongement et un aboutissement de la philosophie du CETL. Les séminaires-ateliers organisés par Françoise Wuilmart apportent à ceux qui y participent des expériences fort riches. Non seulement l'on s'y frotte à des sensibilités et à des approches du métier de traduire aussi variées qu'il y a de traducteurs invités, mais encore on se donne le luxe du temps disponible, de l'absence de délais et des autres contraintes de la vie professionnelle « réelle » ; paradoxalement, le CETL, dont la vocation est de former des traducteurs littéraires, les place dans des conditions qui font – parfois cruellement – défaut dans l'exercice du métier. On s'exerce en groupe à une activité censée être menée plus tard en solitaire. Or, peu à peu, beaucoup ont observé une chose curieuse : les conditions mêmes de l'apprentissage révèlent certaines possibilités insoupçonnées, on s'aperçoit par exemple que la solitude du traducteur n'est pas un fatum, qu'on peut traduire à dix mains, voire plus.

Nous reçûmes le texte (*El caso del escritor desleído* de Juan Marsé) en juin 1995, lors d'une réunion chez Françoise Wuilmart, avec mission de le traduire pour la fin août. Soixante pages pour dix personnes réparties en cinq groupes de deux. Comme cette réunion se déroulait – faut-il le préciser – autour d'une table bien garnie, on débita le texte en même temps que les chorizos et, ceux-ci mangés, chacun repartit avec sa tranche de texte espagnol dans son emballage de papier photocopie (avec l'accord de l'auteur).

On pouvait cependant avoir quelques appréhensions légitimes. Nous nous donnions rendez-vous à la fin août pour passer ensemble quatre journées dans une maison de Hollande et y mettre au point une version définitive du texte français de Juan Marsé. En comptant large et en admettant que l'on travaillerait dix heures par jour, en forçats, cela nous donnait quarante heures pour soixante pages, soit environ quarante-cinq minutes par page. Or, quiconque a fréquenté le CETL connaît le luxe évoqué plus haut et a probablement goûté aux munificentes largesses du temps disponible qui permet de passer parfois trois heures d'affilée sur une demi-page, à peser, tels des joaillers, le moindre carat de sème, à scruter au compte-fil la teneur du plus petit vocable, afin de ne pas transformer en plomb l'or des textes originaux sur lesquels on est penché. À ce rythme-là, pouvait-on craindre, quatre jours nous permettraient seulement de traduire une quinzaine de pages, peut-être vingt si les mânes de la profession nous aidaient, mais jamais soixante.

La perspective de voir publiée notre traduction de la nouvelle de Juan Marsé donnait au tas d'apprentis-sorciers que nous étions la prétention de viser un bel alliage dans l'échelle des métaux. Encore restait-il, pour condenser les efforts et les propositions de dix personnes en un texte unique, cohérent et harmonieux, à traverser des heures de palabres, d'argumentations et, qui sait, de bagarres, à propos du moindre terme, de chaque proposition syntaxique, de l'opportunité d'un point-virgule ou d'un subjonctif plus-que-parfait.

On se retrouva donc, fin août 1995, dans le hameau de Castelré, en pleine campagne, entre vaches belges et cochons hollandais. Chacun arriva avec plus de vins que de dictionnaires, ce qui augura dès le premier soir que ce séjour ne se déroulerait ni dans la sécheresse ni dans l'austérité. Soulignons d'emblée que nous ne nous livrâmes pas pour autant, en hispanistes, à une bacchanale goyesque ; au dam des pessimistes, les dictionnaires furent ouverts plus souvent qu'il n'y eut de bouteilles débouchées. Le travail en groupe fut extrêmement actif, sous la direction expérimentée de Jean-Marie Saint-Lu, mais aussi sous sa houlette, en l'espèce un tape-mouche tous usages rappelant à l'ordre et au sérieux aussi bien les mouches – campagne oblige – que le chaton joueur ou les dix traducteurs assis autour de la longue table. Régulièrement se produisait ce qui n'arrive jamais dans la traduction en solo : le rire et le fou rire collectifs. C'est quelque chose qui fait beaucoup de bien, aux traducteurs comme à la traduction. Cela remet les esprits en place et purge en douceur des acharnements erronés dont on peut faire preuve sur un point de traduction. Le travail fut bouclé en moins de temps que prévu. Il resta même du vin, c'est tout dire.

Ce séjour fut une sorte de rêve de traducteur, la fête au château du Grand Meaulnes, sans les tracas liés à l'organisation puisque Jean-Marie Saint-Lu, comme il l'explique par ailleurs, s'en était préalablement chargé : nous découvrimés, comme par magie, le livre imprimé sous une couverture bien choisie. Éditeur, agent littéraire, contrat, pourcentage de droits d'auteur sur la traduction, tout cela était, pour une fois, abstrait, lointain, inutile. Ce qui avait existé était pur plaisir.

Intimement convaincus que *bis repetita placent* et que *in vino veritas*, nous décidâmes de recommencer. Jean-Marie dégotta derrière ses fagots un texte de Cadalso, un écrivain contemporain de Montesquieu, qui adressa à celui-ci une « Défense de la nation espagnole » pour réfuter les ragots colportés dans sa 78^e Lettre persane. X. de Castelré la reçut à son tour, avec plus de deux cents ans de retard de la poste, et la traduisit durant l'été 1996. Deux traducteurs n'ayant pu participer au projet cette année, X. est devenu, en bonne mathématique, une variante. On s'est retrouvé de nouveau à la fin août dans la sérénité de ce hameau qui semble passer ses années à échapper à l'emprise du temps. Le chat avait grandi, le vin bonifié, et tout s'est passé aussi agréablement que l'année précédente.

Agréablement et fructueusement, car le plaisir recueilli est à la fois celui de vivre, de travailler et d'apprendre ensemble, dans un enrichissement mutuel auquel Françoise Wuilmart nous a éveillés grâce au Centre européen de traduction littéraire et auquel Jean-Marie Saint-Lu a su donner un prolongement dont nous le remercions tous.

Bernard Simeone

Mistero napoletano

Un atelier de traduction au IX^e Festival du premier roman de Chambéry – 10 mai 1996

Le Festival du premier roman de Chambéry est désormais une manifestation bien connue des éditeurs, des auteurs et des lecteurs. Sa singularité est de reposer sur divers comités de lecture, dans de nombreux cadres professionnels ou éducatifs (et jusqu'en milieu carcéral), dont la tâche est d'examiner tout au long de l'année la production française dans le domaine des premiers romans. Depuis sa septième édition, en 1994, et compte tenu de la sensibilité italianophile d'une région comme celle de Chambéry, le Festival accorde une importance particulière aux premiers romans publiés de l'autre côté des Alpes. Cet intérêt a permis en 1996 la création d'un *Festivale del primo romanzo* en synergie avec le *Salone del libro* de Turin. Mais avant même cette création – dans un esprit de jumelage entre les deux manifestations, française et italienne –, cet intérêt pour la littérature transalpine s'était manifesté par l'organisation, à Chambéry, d'ateliers de traduction ouverts au public, durant lesquels l'auteur italien d'un premier roman et son traducteur français animaient une séance de travail devant aboutir à une version « collective » d'un extrait du roman concerné.

Après avoir choisi en 1994 le roman de Paolo Maurensig *La variante di Lüneburg*, dont une traduction, due à François Maspéro, est désormais disponible aux éditions du Seuil sous le titre *La Variante de Lüneburg*, et en 1995 *Tutti giù per terra* du jeune Giuseppe Culicchia, désormais traduit par Françoise Liffra chez Rivages sous le titre *Patastras*, les organisateurs du Festival m'ont demandé en 1996 de sélectionner pour eux un ouvrage qui

ferait l'objet d'un troisième atelier de traduction. Mon choix fut *Mistero napoletano* d'Ermanno Rea, texte paru chez Einaudi et par lequel ce journaliste d'origine napolitaine, vivant aujourd'hui entre Rome et Milan, aborde le genre romanesque. L'intérêt de ce choix était de présenter au public un ouvrage dont, contrairement aux textes choisis les deux années précédentes, aucune traduction française n'était en cours. De plus, s'agissant d'un auteur né en 1927 et qui fut lié à la culture napolitaine des années 1950 et 1960 de façon marquante, s'agissant aussi d'une œuvre dont la qualité littéraire se double d'une forte dimension historique, il était souhaitable que cet atelier concilie deux exigences : rencontre du public avec l'auteur pour un abord global de son œuvre et traduction collective de deux pages extraites d'un roman qui en compte 400 (et qui a reçu, depuis, en Italie, une importante distinction littéraire, le prix Viareggio).

Mistero napoletano se présente comme le journal du retour à Naples d'un homme qui vécut dans cette ville les déchirements du milieu intellectuel et artistique dans les années d'après-guerre, sous le règne de l'armateur Achille Lauro et sous contrôle des autorités américaines (Naples ayant été transformée en base sud de l'OTAN). C'est aussi le compte rendu d'une enquête autour d'un double suicide, celui de deux personnages réels, Francesca Spada, journaliste à l'*Unità*, et Renato Caccioppoli, petit-fils de Bakounine et mathématicien de génie (le jeune cinéaste Mario Martone lui consacra un très beau film, *Mort d'un mathématicien napolitain*). Véritable fresque mettant en scène les contradictions de la gauche napolitaine des années 1950 et 1960, dans un contexte de gel stalinien, ce texte est à la fois très documenté (au point de proposer un index des noms) et pénétré d'un lyrisme intérieur et sombre qui évoque celui des livres d'Anna Maria Ortese publiés chez Gallimard (notamment *La Mer ne baigne pas Naples*, traduit par Louis Bonalumi).

Cet atelier de traduction, qui a réuni une cinquantaine de personnes, certaines venues à titre privé, mais la plupart au sein de divers groupes de travail (classes de lycée, société Dante Alighieri, etc.), a duré quatre heures et permis dans un premier temps une approche de l'ensemble du roman à travers un échange avec l'auteur. Puis, la traduction collective s'est organisée autour des diverses traductions déjà réalisées par les participants, qui disposaient du texte original depuis quelques semaines. Chaque groupe de travail avait élaboré une version, de sorte que nous disposions en début de séance de trois propositions de traduction d'où devait émerger le résultat final.

Il serait ici trop fastidieux d'ouvrir à nouveau le dossier « traduction collective » afin de s'interroger sur le bien-fondé d'une telle appellation (cf. les séminaires du centre Poésie et Traductions de la Fondation Royaumont animés par Rémy Hourcade). À Chambéry, il s'est agi de faire percevoir par une cinquantaine de personnes ce que représente la traduction littéraire en tant que choix permanent : nous avons lu le texte de façon approfondie et collective, identifiant les divers niveaux d'écriture, leurs implications, la façon dont la traduction pouvait en rendre compte. La présence de l'auteur a permis de vivre à plusieurs reprises ce moment où l'écrivain, à travers la traduction de son propre texte, est amené à en prendre une autre conscience, voire à connaître la tentation, via la traduction, de le réécrire.

Ermanno Rea fut extrêmement présent : pratiquant peu la langue française mais capable de la lire, il fut un interlocuteur à la fois réel et circonspect. Les acquis essentiels de cet atelier furent, de l'avis des participants : une vision plus claire des divers éléments pouvant composer le « style » d'un auteur, et aussi l'intuition de ce qui échappe heureusement à toute analyse et constitue la part irréductible de l'écriture; une meilleure appréhension des problèmes de cohérence stylistique, et par là-même une maîtrise accrue des instruments de la traduction; donc une réduction de la part de « naïveté » présente dans toute traduction. Au-delà du simple résultat concret (la traduction collective était saisie sur ordinateur tout au long de la séance, chaque participant en reçut un exemplaire au terme des travaux), une cinquantaine de personnes de milieux divers et de niveaux linguistiques tout aussi multiples ont pu, au contact d'un auteur, approfondir leur approche de l'écriture, tout en envisageant un moment historique et culturel très particulier, celui de la Naples d'après-guerre.

L'édition 1997 du Festival du premier roman de Chambéry devrait inclure un quatrième atelier de traduction italienne.

Gilbert Musy

Traduire en Suisse

Pourquoi diable pratiquerait-on la traduction littéraire dans un pays qui, de notoriété publique, parle quatre langues ? Bonne question, comme disent les politiciens. Peut-être bien que le pays – s’il parle – parle quatre langues ; ses habitants en tout cas n’ont pas des compétences aussi étendues. Certes, à l’instar des autres écoliers européens, les petits Suisses ingurgitent à l’école des doses variables de langues étrangères, en tête desquelles figure, pour l’instant encore, une des autres langues nationales, mais de là à prétendre les parler...

Donc, en règle générale, les Suisses parlent une langue, la leur. Ainsi, sur cent Suisses, environ 74 parlent l’allemand, 21 le français et 4 l’italien (le dernier, qui parle romanche, est nécessairement au moins bilingue, tant la diffusion de sa langue maternelle est restreinte). En outre, la plupart des Suisses baragouinent tant bien que mal une première langue étrangère, généralement le français ou l’allemand, et un peu moins mal une deuxième langue étrangère, presque toujours l’anglais. Il s’ensuit que tous les actes officiels émanant du gouvernement fédéral sont publiés en trois, voire en quatre langues. Une mécanique lourde, un beau marché pour la traduction. Rien de très neuf pour des Européens toutefois, qui savent que les choses sont encore légèrement plus complexes à Bruxelles. De plus, ça ne concerne guère la traduction littéraire, en apparence.

En apparence, car, s’il est impérieux que chaque citoyen puisse avoir accès aux documents officiels de son pays dans sa langue, il serait souhaitable qu’il puisse aussi avoir accès aux productions culturelles de son pays. S’agissant de peinture ou de musique, de sculpture ou de danse, l’affaire ne fait en principe pas problème. S’agissant de littérature non plus, à condition qu’on veuille bien la traduire.

La bonne volonté existe incontestablement. Mais elle ne suffit pas vraiment. Il faut également, c'est bien connu, quelques aides. Surtout que nos éditeurs agissent dans un champ très restreint, les marchés français, belge, canadien et africains leur étant pratiquement fermés (quelques éléments d'explication sur les causes de cette situation pour le moins inattendue dans une époque vendue au libre-échange pourraient constituer la substance d'un autre article). Or si personne ne sera surpris d'apprendre que le nombre des francophones de Suisse est cinquante fois plus petit que celui des francophones de France, il vous étonnera peut-être quand même de savoir qu'il est aussi quatre fois plus petit que celui du Québec et trois fois que celui de Belgique. Ne parlons pas des francophones africains. Certes, ils sont nombreux, mais leur situation, à tous égards, est hélas infiniment plus mauvaise que la vôtre ou que la nôtre : en comparaison, nous vivons tous au paradis (économique).

Dans ces circonstances, est-ce bien raisonnable de vouloir publier des traductions sur le marché de Suisse romande ? Oui, pour les raisons politiques qu'on a vues. Oui, parce que si ce marché est très restreint, il est passablement actif. Les Suisses sont champions européens du nombre de livres per capita acquis par an. Toutefois, il n'existe pas l'ombre d'une protection quelconque pour la production autonome. Toute la chaîne du livre est donc inondée de produits – d'origine française dans leur très grande majorité – défendus par les grands diffuseurs qui imposent les rejets des puissants éditeurs parisiens avec une énergie qui n'a de comparable que celle déployée par les majors américaines pour placer leurs films ! Bref, l'édition, en Suisse romande, est un artisanat ; c'est dire qu'elle vous réserve, à l'occasion, de très réjouissantes surprises !

Dans ces circonstances, la traduction littéraire ne saurait évidemment nourrir des bataillons de praticiens ! En théorie, on peut certes travailler pour des éditeurs parisiens ; l'ennui, c'est qu'un café crème, dans le trou de province où je vis, coûte l'équivalent de douze francs français. Ça peut aller, direz-vous. Oui, mais je paie aussi mille six cents francs par mois pour une assurance maladie qui ne couvre pas les soins dentaires et ne participe aux frais de verres optiques que par un forfait ridicule. Comprenez bien : ces mille six cents francs représentent ma cotisation personnelle. Ma femme en paie autant ; pour nos enfants, c'est un peu moins cher. Ne parlons pas des loyers. Donc, et on le savait, s'il est très avantageux de travailler en Suisse (ou pour des entreprises suisses) et de vivre en France, l'inverse n'est guère praticable. Alors ? Eh bien oui, avouons-le : il y a très peu de traducteurs littéraires en Suisse qui pratiquent ce métier à plein temps ou du moins

régulièrement à temps partiel. Ceux qui le font tirent le diable par la queue, même si les tarifs pratiqués semblent très avantageux en comparaison européenne. Voilà, c'est dit. Voyons les détails.

Dans ma spécialité (littérature de langue allemande), il paraît entre quatre et dix titres par an. À cela s'ajoutent zéro, un ou deux ouvrages traduits de l'italien, très occasionnellement un livre traduit du romanche. Or je traduis moi-même trois à quatre œuvres par an (parfois du théâtre qui n'est pas nécessairement publié sous forme de volume). Et les autres titres sont traduits par une poignée de collègues dont l'activité principale porte sur la traduction d'ouvrages à caractère historique ou sociologique, qui sont écrivains, ou encore qui travaillent dans le journalisme ou l'édition. Cette situation, dans l'ensemble, pourrait presque sembler satisfaisante : un petit nombre de personnes supposées compétentes s'occupent d'un petit nombre de livres supposés intéressants à des tarifs raisonnables ! Pour en finir tout de suite avec l'illusion sur les tarifs : s'il est vrai que les traductions subventionnées (et vous l'avez compris maintenant, elles le sont pratiquement toutes) nous sont payées l'équivalent de cent soixante francs français la page standard suisse (1 800 signes, ce qui correspond à cent trente trois francs la page standard française de 1 500 signes), ce tarif n'a pas changé depuis quinze ans ! Or si l'inflation est un peu stabilisée depuis que sévit ce que les actionnaires appellent « la crise », ces cent soixante francs n'en ont pas moins perdu un bon tiers de leur valeur depuis 1980.

Mais il y a d'autres faces à cette question, et plus satisfaisantes : en dépit de l'intérêt économique médiocre que représente la traduction littéraire (ou peut-être grâce à cela), on a pu voir, au cours des quinze dernières années, se dessiner un mouvement de spécialisation. Alors qu'avant les années 1980, dix livres traduits, c'étaient dix noms de traducteurs différents dont, le plus souvent, on n'avait jamais entendu parler ni n'entendrait plus parler dans cette fonction, il existe actuellement un groupe de praticiens qui se fréquentent, s'apprécient, connaissent les spécialités de chacune et de chacun, font circuler l'information entre eux et auprès des éditeurs, bref un réseau si on veut, ou une mafia si on préfère. Il me plaît de croire que l'association de traducteurs littéraires, à la création de laquelle j'ai participé et dont nous avons été quelques-uns à porter la charge durant plusieurs années avant de nous réunir à une association d'écrivains au sein de laquelle nous constituons une section autonome, il me plaît donc de croire que cette association n'est pas tout à fait étrangère à ce changement.

Cette association compte environ trente membres. Une dizaine d'entre eux traduisent de l'allemand, de l'italien, mais aussi de l'arabe ou du russe en français, une quinzaine de diverses langues, dont le japonais, en

allemand. Nous avons d'emblée décidé qu'il devait s'agir d'une association professionnelle et non d'une amicale. Nous avons donc élaboré un règlement qui exigeait des candidats qu'ils présentent un dossier assez complet – et qui autorisait une commission d'admission à refuser des candidats si elle jugeait leur compétences trop médiocres. Nous n'avons jamais eu à recourir à cet instrument – hautement délicat, personne n'en disconvient. En fait, ce que nous espérions s'est réalisé : sa seule existence a suffi à dissuader les candidatures d'un certain nombre d'inaptes répertoriés et dont nous ne souhaitions pas devenir la caution. Et l'activité de la traduction littéraire, dans le même temps, a connu une modeste émergence publique : la presse mentionne même le nom du traducteur dans la notice de fin de critique qui indique le nom de l'éditeur et le nombre de pages de l'ouvrage. Du moins en Suisse romande, car nos collègues alémaniques, à cet égard, sont moins « gâtés » : qu'on examine la publicité, le volume lui-même ou les critiques dans la presse, la plupart des livres de Garcia Marquez, d'Umberto Eco ou de Philip Roth ont manifestement été écrits en allemand ! Sur ce terrain comme sur bien d'autres, le hinterland culturel sur lequel vivent les diverses communautés linguistiques de Suisse jouent un rôle déterminant. En d'autres termes : merci les Français, pour l'efficace défense et illustration du métier que vous avez entreprise. Quant aux Allemands, pour ce qui est de la reconnaissance publique, il leur reste du chemin à parcourir – et peut-être nos collègues alémaniques pourront-ils les y aider.

Un mot encore (on pourrait bavarder à l'infini, mais on se retrouverait bientôt seul, sans doute), de l'instance qui attribue les aides à la traduction dont il a été beaucoup question : véritable modèle de fédéralisme, la Suisse comporte vingt-six ministères de l'éducation et autant de systèmes scolaires. C'est que l'enseignement, même universitaire – à l'exception des deux Écoles polytechniques fédérales de Lausanne et de Zurich ainsi que d'une Haute école à Saint-Gall –, est de la compétence des cantons. A fortiori la culture, évidemment. Fort bien. Le problème seulement, c'est que les cantons ne sont pas compétents pour les relations internationales. Et qu'ils ont tendance à se désintéresser, en tout cas sur le plan financier, de ce qui ne les concerne pas directement. Il fallait donc quand même prévoir une instance qui veille à la conservation du patrimoine, des langues et des cultures sur le plan fédéral. Mais surtout, elle ne devait pas dépendre directement du gouvernement fédéral : les cantons sont très jaloux de leur autonomie. Pour faire coïncider le carré et le cercle, on a recyclé une institution née avant guerre de la nécessité de défendre « l'esprit suisse » contre la contamination, assez avancée chez certains de nos concitoyens, par les tonitruances des

thuriféraires, au nord du Rhin, d'un « ordre nouveau » et millénaire. Pro Helvetia, la bien nommée, a-t-elle sauvé la Suisse des menaces totalitaires ? Difficile à dire. Dans sa fonction nouvelle de Fondation suisse pour la culture en tout cas, elle dispose d'un budget qui avoisine les cent millions de francs français pour soutenir la création et la diffusion artistiques dans tous les domaines, en Suisse et à l'étranger. C'est pas mal d'argent, c'est bien trop peu évidemment pour satisfaire les besoins des arts plastiques, du cinéma, de la musique, du théâtre, de la danse, de la littérature, des sciences humaines, des arts et traditions populaires, de l'accueil et des échanges avec l'étranger, de l'éducation des adultes, de la présence culturelle suisse à l'étranger, des échanges culturels sud-nord et est-ouest, du Centre culturel suisse de Paris ainsi que des antennes culturelles suisses à Milan, au Caire ou encore, toute nouvelle, à Budapest. Mais si vous avez un projet qui vous tient à cœur, essayez tout de même, on ne sait jamais : Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture, Hirschengraben 22, CH-8024 Zurich. Voilà, et ce sera tout pour cette fois.

Marie-Claire Pasquier

Assises, treizième édition

Nos XIII^e Assises en Arles : de belles Assises en vérité, disons-le sans fausse modestie. Riches, équilibrées, largement suivies. Un rituel immuable (c'est tautologique) veut que nos activités soient distribuées entre trois lieux. La séance inaugurale, en présence du maire d'Arles, a lieu dans la belle salle d'honneur de la mairie (elle était bondée, record d'affluence. Un premier décompte fait apparaître qu'il y avait vingt pour cent d'inscrits supplémentaires par rapport à l'année dernière). Le deuxième et le troisième jour, nous alternons entre l'église du Méjan, au bord du fleuve (refaite à neuf, nous avons eu à nouveau accès au premier étage), et l'espace Van Gogh, lieu de charme et de mémoire, qui abrite le Collège et sa bibliothèque et où se déroulent les différents ateliers. Nous sommes également accueillis, le premier soir, dans la vaste Salle des fêtes, de l'autre côté du Boulevard des Lices, pour un « buffet » prolongé que nous nommons entre nous, pour rire, le « banquet républicain ».

Samedi à 15 heures, donc, monsieur Michel Vauzelle, maire d'Arles, nous accueille et, moment d'émotion, (selon l'expression consacrée mais, en l'occurrence, adéquate) Yusuf Vrioni, le traducteur d'Ismail Kadaré, qui fit ses études en France et passa plus de douze ans en prison en Albanie comme soi-disant « agent de l'étranger », est fait « citoyen d'Arles ». En 1993, Jusuf Vrioni était venu, avec Ismail Kadaré, participer à une table ronde et animer un atelier d'albanais. Ce fut une joie de revoir, sous ces heureux auspices, ce monsieur en écharpe rouge, d'une exquise douceur. Jean Guiloineau, président d'ATLAS, remercie tous ceux qui ont rendu possible la tenue de ces Assises : la liste en est devenue impressionnante. Il rend hommage à notre ami François Xavier Jaujard, traducteur, membre fondateur d'ATLAS, secrétaire général du prix Nelly-Sachs, directeur des éditions Granit, disparu

à l'âge de cinquante ans il y a quelques mois. Chaque fois que nous nous retrouvons dans cette salle d'honneur, nous sommes nombreux à évoquer aussi la présence lumineuse de Laure Bataillon (son mari Philippe est fidèlement avec nous) et de Françoise Campo-Timal.

Puis Yves Bonnefoy, invité d'honneur de ces Assises, et à qui le reste de la journée est consacré, ainsi que deux ateliers dimanche et lundi, fait une magnifique conférence, très écrite, très pensée. Il nous rappelle que la signification n'est *pas* ce qui constitue un poème. Nous commençons par aimer un poème sans savoir ce qui y est dit, en pressentant quelque chose à la fois d'évident et d'énigmatique, nous nous laissons envahir de façon immédiate par sa part sonore, sa musique, « le beau son ». Yves Bonnefoy invite le traducteur à suivre librement, hardiment, sa voie dans le texte. Il doit se laisser prendre naïvement, immédiatement, par cette musique du texte, il faut qu'elle éveille en lui le même « état chantant ». Le « traduire » est sans cesse en cours et révèle peu à peu la pluralité (ou la polysémie) du texte original. C'est à tort, dit-il ensuite, qu'on associe la poésie à l'irraison, aux rêves, aux « illuminations ». Bien au contraire, elle dégage la Raison des brumes de la parole fantasmatique, et le traducteur doit contribuer à cette tâche. Enfin, il termine en dénonçant, sans le nommer, le pluriculturalisme. Il s'élève contre « ces idéologies qui découragent la raison », contre ce qu'il appelle une forme moderne et sophistiquée du racisme, qui consiste en une acceptation non critique des autres, consentant à leurs mythes et à leurs mirages, par une forme pernicieuse d'indifférence.

La table ronde qui suit est dirigée par Claude Esteban, poète lui-même et traducteur de l'espagnol (Quevedo, Borges, Lorca). En ouverture, il déclare que par la traduction, le poème nouveau qui apparaît est pour le poète une source d'expérience au cœur de sa propre expérience d'écriture. Michael Edwards, qui enseigne la littérature à l'université de Warwick, évoque les problèmes de prosodie qui se posent différemment en anglais et en français, le pentamètre anglais n'ayant pas connu le processus qui a mené le vers français d'une règle très stricte à un assouplissement progressif. Il envie à notre langue son *e muet*, « battement infiniment variable du vers ». Cesare Greppi, poète lui aussi, rappelle que le poème en prose n'existe pas en italien, ce qui peut poser un problème au traducteur par « manque de tradition ». Friedhelm Kemp, allemand, de la même génération que Bonnefoy, et que celui-ci semble tenir en haute estime, évoque son propre parcours d'amoureux, depuis l'enfance, de la poésie française. De façon un peu polémique, mais qui plaît au public, il affirme : « La théorie de la traduction ne m'a pas occupé outre mesure. » Parle ensuite Jan Mysjkin qui,

belge, traduit Bonnefoy en néerlandais, puis le traducteur japonais. Entre parenthèses, traduire du Bonnefoy en japonais, il paraît que ça n'est pas du tout évident. Nous avons bien compris le problème exposé par monsieur Sigeru Simizu même si, reconnaissons-le, nous manquons d'éléments pour apprécier à sa juste valeur la « solution » qu'il préconisait, gestes à l'appui. Ensuite Ahmet Soysal, traducteur turc, présente un beau texte très « écrit » (dont les gens murmuraient ensuite : il est plus Bonnefoy que Bonnefoy lui-même). Il parle de la finitude de la traduction, de la « blessure d'une finitude assumée ». Enfin, seule femme de cette table ronde, Elsa Cross, venue du Mexique, qui vient de faire paraître dans son pays une anthologie de la poésie de Bonnefoy.

Je peux difficilement rendre compte avec une totale objectivité de la conférence dont on m'avait chargée sur « François-Victor Hugo, traducteur de Shakespeare ». En toute subjectivité, donc, je dirai ceci. Avec un enthousiasme de néophyte, j'ai découvert un trésor. Journaliste de formation, et ne sachant pas l'anglais au départ, mais avec une solide culture d'helléniste et de latiniste, François-Victor Hugo a consacré douze ans de sa vie à cette tâche gigantesque : traduire les œuvres complètes de Shakespeare. Et pour mener à bien ce travail, il est resté, de 24 à 36 ans, en exil à Jersey puis Guernesey aux côtés de son père, le céléberrissime « périssime » – affectueux et possessif, Victor Hugo. J'ai découvert qu'en plus de ces traductions il avait, en quinze volumes regroupés par « thèmes », écrit près de mille pages d'introductions, très inspirées, romantiques, hugoliennes, qui n'ont pas été reproduites après les deux premières éditions. Je parlais de l'idée reçue selon laquelle ces traductions étaient « datées ». À les fréquenter par la lecture, je les ai découvertes d'une étonnante fidélité, et, bien souvent, modernes et hardies dans leur parti de ne pas « expliquer » ou « franciser » Shakespeare (contrairement à un Gide, par exemple, et ancêtre en cela de Jean-Michel Déprats – Jean-Michel Déprats qui m'avait fait l'amitié de venir m'écouter). Et mon sentiment est que, à se tenir en dehors des contingences de la scène de son époque, François-Victor Hugo a préservé une théâtralité « virtuelle » du texte shakespearien, lui qui partageait avec son père un sens « visionnaire » de l'univers. Dans l'église du Méjan, j'ai été très heureuse de sentir le courant de sympathie qui passait entre la salle et moi.

La table ronde dirigée par Bernard Hoepffner et consacrée à « La traduction du roman irlandais contemporain » regroupait quatre traducteurs : Michèle Albaret-Maatsch, Marc Amfreville, Anna Gibson et Georges-Michel Sarotte qui ont traduit respectivement John Banville, Briege Duffaud, Colm Tòibìn et John MacGahern. Bernard Hoepffner, traducteur

de Synge, a ouvert la discussion sur les difficultés de traduction que pose la spécificité de la culture irlandaise. Le problème central s'est révélé être : comment restituer la part de l'implicite ? En gros, deux positions s'affrontaient : celle qui consistait à vouloir garder le plus possible « l'étrangeté du texte », à laisser les mots en gaélique « comme des petits cailloux noirs qui brillent » (Anna Gibson), et celle qui préfère « sous-titrer le texte » par des notes, afin de donner au lecteur français autant que faire se peut la même somme d'informations que celle dont dispose le lecteur irlandais (position soutenue par Georges-Michel Sarotte). Le débat reste ouvert, et dépasse le seul cas de la littérature irlandaise.

Lundi matin, la traditionnelle Table ronde ATLF s'intitulait « En français dans le texte », elle était animée par Albert Bensoussan, écrivain et grand traducteur de littérature espagnole d'Amérique latine. Dans quelle mesure l'esprit ludique, les idiolectes, les néologismes, les écarts de la langue qui sont le fait des écrivains, peuvent-ils être repris par les traducteurs sans se faire taper sur les doigts par les éditeurs ? Est-il possible de préserver le même coefficient d'étrangeté et de transparence que dans le texte original ? Comment faire passer en français une poésie telle que la poésie vietnamienne où les effets de « cantilation » dépendent de la modulation de la voix ? Kim Lefèvre nous apportait sur cette langue vietnamienne des lumières qui, pour certains d'entre nous, ouvraient des horizons insoupçonnés, quasi métaphysiques. Pensez donc, une langue pour laquelle le temps n'est pas linéaire mais cyclique... Serge Chauvin, correcteur (et qui, traducteur lui-même, dit préférer le terme de « relecteur ») dut se défendre contre le reproche de « censure » qu'adressent parfois les traducteurs à cette profession. « Mes interventions, affirma-t-il, ne vont pas forcément dans le sens de la normalisation, ou de la standardisation. » Rémy Lambrechts fit rire la salle en épinglant des manques arbitraires de la langue française : pourquoi ne peut-on pas dire « il extraya » ? Pourquoi peut-on dire « tardif » et pas « têtif », « en retard » et pas « en retôt » ? Quelqu'un alla jusqu'à dire : « en français, même l'argot est académique ».

Venons-en aux ateliers. Cette même langue française qui, au cours de la table ronde, était apparue comme une vieille dame un peu guindée, fut soumise, dans l'atelier d'écriture de Jean Guiloineau, à toutes sortes d'exercices acrobatiques, et se montra fort alerte ma foi. Un atelier dirigé par Irina Mavrodin était consacré à la traduction d'une page d'Emile Cioran, écrivain roumain, un autre, dirigé par Philippe Di Meo, aux problèmes de traduction qu'il a rencontrés en traduisant *Bruits ou voix*, de Giorgio Manganelli, texte qui, en italien, privilégie « le vacarme, le bordel, le fracas,

le brouhaha, le chahut et le tintamarre ». Toujours dans le rendu des voix, Isabelle Famchon s'attaquait à un texte de théâtre, *Bailegangaire*, de Thomas Murphy. Florence Dupont, qui a traduit pour la scène aujourd'hui, avec un beau talent, le grand tragique latin Sénèque, défendit magistralement chacun de ses choix en face d'un Jean-Michel Déprats amical et tenace. Michel Volkovitch fit travailler les participants sur trente lignes du poète grec Nikos Karouzos. Il avait fourni un mot-à-mot sans imposer sa propre traduction (en cours). Françoise Wuilmart consacra son atelier à la traduction des jeux de mots philosophiques et d'érudition dans l'œuvre du romancier-essayiste autrichien Jean Améry. Grâce au roman *Macunaima*, de Mario de Andrade, Jacques Thiériot nous fit réfléchir aux problèmes que pose au traducteur la langue brésilienne lorsqu'elle imite par dérision, sous forme parodique, la langue « mère », le portugais.

Terminons par la distribution des prix. Beaucoup d'heureux élus cette année, ce dont il faut se réjouir. Prix Halpérine-Kaminsky : Batia Baum, qui recevait le prix « Découverte », parla avec émotion de cette langue « interdite de parole », le yiddish qui, pour elle, est une « reconquête ». Claude Porcell, présenté par François Couptry, président de la SGDL, recevait le prix « Consécration » pour l'ensemble de son œuvre de traduction de l'allemand. Prix Nelly-Sachs : c'est Jean-Luc Masson qui présenta la démarche exemplaire de Michel Volkovitch, prenant en main l'édition artisanale des poètes grecs qu'il traduit par admiration. Dans ses paroles de remerciements, Michel expliqua pourquoi il traduisait : « Mon regard glisse à la surface du poème tant qu'il n'est pas lésé par le désir de traduire ». Et il compara sa démarche à la quête amoureuse : « J'entrevois la poésie, elle me sourit, elle disparaît de nouveau... Bref, conclut-il, le traducteur de poésie se sent bien souvent comme un séducteur sans conquêtes. » Sans conquêtes, Michel Volkovitch ? Allons donc. La poésie n'est pas si farouche. Isabel Meyrelles reçut le prix Gulbenkian, nouvellement créé, pour sa traduction du *Fertile désespoir*, du poète portugais Jose Regio. Elle est poète elle-même (*Em voz baixa, Palavras nocturnas, O Rosto deserto*), et sculpteur. Elle a publié chez Gallimard une *Anthologie de la poésie portugaise* qui fait autorité. François Maspéro reçut le prix Amédée Pichot, innovation que nous devons à la ville d'Arles, pour ses traductions de *Attente sur la mer* de Francesco Biamonti et de *À Contrevie*, de Augusto Roa Bastos. Diane de Margerie fit l'éloge d'un homme pour qui le terme de « résistance » a été, toute sa vie, un principe directeur.

En prélude à la remise des prix ATLAS junior, dans une mise en espace de Laure Ballester et Teresa Thiériot, nous avons assisté à une lecture à

plusieurs voix et en plusieurs langues de poèmes d'Yves Bonnefoy extraits de *Ce qui fut sans lumière*. Ce fut l'occasion de voir affluer au rez-de-chaussée du Méjan la jeunesse d'Arles venue applaudir leurs (accord logique sinon grammatical) camarades. Sans être animés par le prosélytisme des missionnaires, nous pouvons espérer qu'un jour peut-être, parmi eux, certains deviendront nos émules.

Bernard Hoëpffner

Pratiques de la traduction

The Practices of Literary Translation, le deuxième colloque organisé par l'Institute of Translation & Interpreting, en collaboration avec le British Centre for Literary Translation (BCLT) et la Translator's Association, s'est déroulé à Norwich du 9 au 11 septembre 1996. Comme à Liverpool, l'année précédente, un grand nombre de traducteurs venus d'un grand nombre de pays (la France, une fois de plus sous-représentée, faisait exception) ont été accueillis par le BCLT pour essayer de faire le tour des différentes pratiques de la traduction littéraire. Rendre compte de ces grands colloques universitaires où les auditeurs sont pour la plupart eux-mêmes intervenants – cette année, ils étaient plus de cent – est difficile. Il fallait donc choisir parmi les communications prononcées simultanément dans six salles différentes; choix compliqué encore par le fait que quatre personnes intervenaient dans chaque salle et qu'il était quasiment impossible de louvoyer d'une salle à l'autre. Plusieurs interventions, toutefois, étaient plénières; ce sont celles-là que j'essayerai de résumer.

Les participants représentant un éventail très large de pratiques de traduction, plus ou moins fondées sur différentes théories, Tim Parks (traducteur de l'italien), lors de la première communication, en tentant de définir le territoire du traducteur, ses limites et le plaisir que le traducteur peut y trouver, a immédiatement soulevé le débat traditionnel de la fidélité au texte (son image était celle d'une file de voitures fonçant à toute allure dans le brouillard, chacune tentant de coller aux feux arrière de celle qui la précède, la première voiture étant évidemment le texte original – et quelqu'un, dans la salle, cria : « Double ! »). Tim Parks a dénoncé la tendance récente des éditeurs américains qui consiste à vouloir engager la responsabilité légale des traducteurs par rapport au texte qu'ils fournissent

(comme ils le font toujours avec leurs auteurs); il faudrait donc refuser ce type de clause avant de se mettre à traduire, par exemple, *Madame Bovary*.

Carol Maier (Kent State University, Ohio) présentait, elle, une attitude opposée en paraissant accepter que, dans un contexte politique où il y a lieu de défendre des options féministes, la traduction peut et doit parfois devenir une adaptation. Une femme serait plus à même de traduire une femme, étant davantage consciente des problèmes que posent le « *gender* » de l'écrivain. Elle a soumis à l'auditoire l'exemple de la traduction du mot « *española* » dans le titre de la biographie de María Zambrano : l'auteur est-elle d'abord « *a woman* » ou d'abord « *Spanish* » ?

Lors d'une table ronde, Peter Bush (Middlesex University), se fondant sur une vision plus large du politique, a cherché à réconcilier la tension qui existe entre la subjectivité inhérente à toute traduction et les tentatives d'objectivité que vise le discours de la traductologie ; Jean Boase-Beier (University of East Anglia) a analysé les différents rôles tenus par le contexte selon que le texte à traduire est littéraire ou non, et les diverses procédures qui en résultaient. Puis Michael Holman (University of Leeds) a présenté avec beaucoup d'humour la relation de couple qui se forme parfois entre écrivain et traducteur quand, ensemble, ils tentent d'insuffler un peu de vie à leur enfant.

Souvent le lecteur est oublié des débats entre traducteurs : Gordon Fielden (Translator's Association), Alastair Niven (chargé de la littérature au Arts Council) et Alan Jenkins (*Times Literary Supplement*) ont analysé la réception des traductions en Angleterre et les remèdes par lesquels la Grande-Bretagne pourrait pallier le nombre dérisoire de traductions publiées sur son territoire; d'étranges solutions ont été avancées, comme, par exemple, de demander aux traducteurs de proposer des textes moins difficiles, d'éventuels best-sellers, dans l'ombre desquels leurs choix personnels pourraient être reçus avec plus de bienveillance par un public qui n'aurait alors aucun mal, après la lecture d'un livre de Süsskind, à avaler deux textes de Thomas Bernhard. La majorité des pays européens fournissent des aides à la traduction; à cet égard, la comparaison entre l'Angleterre et la France est tout à l'avantage de la politique culturelle française.

La solution du traducteur américain Michael Henry Heim à ces problèmes de réception, proposition vivement attaquée dans la salle, est (surtout pour la traduction de pièces de théâtre) d'utiliser une langue artificielle, le « *mid-Atlantic* », d'où les mots qui ont des connotations

spécifiques à différentes variétés d'anglais auraient disparu, ce qui permettrait d'éviter qu'une traduction du russe, par exemple, soit ressentie par un lecteur américain comme plus britannique que russe. La même question a alors été présentée dans un contexte totalement différent par Piers Plowright, de la BBC, qui, à l'aide d'exemples tirés de ses archives sonores, a indiqué quelques-unes des solutions qu'il avait choisies pour traduire une voix étrangère en anglais sans que l'auditeur oublie pour autant qu'il écoute en réalité un Chinois ou un Espagnol.

La dernière intervention plénière, par Michael Hamburger, poète, traducteur et théoricien, a été une démonstration magistrale des pratiques du traducteur – dans lesquelles se mélangent nécessairement ses personnalités de lecteur, de linguiste, de passeur, d'écrivain, de critique, etc. Sa pratique de traducteur était illustrée d'exemples tirés de ses traductions de Paul Celan, de ses relations avec le poète et de la biographie de ce dernier; il a expliqué avec beaucoup de conviction pourquoi il est absolument incapable de traduire ceux des poèmes de Celan qui lui restent obscurs.

Je l'ai déjà dit, vouloir évoquer le contenu des quatre-vingt-dix autres contributions serait ridicule, car il était impossible d'assister à plus de quinze d'entre elles; il faut cependant noter la dimension interactive de ces sessions, parfois proches de la pratique d'atelier, qui permet aux traducteurs de se rencontrer et de poursuivre les discussions hors des salles du colloque, de manière moins formelle. Une partie de ces sessions consistaient en lectures bilingues de textes, de discussions. Le premier soir, les membres du colloque ont pu assister à la représentation de la pièce *Ya, mein Führer* de Brigitte Schwaiger, puis à un débat entre une des comédiennes et la traductrice de la pièce.

Lors de son allocution de clôture, Terry Hale, directeur du BCLT, a mis l'accent sur l'extraordinaire bond fait par la traductologie dans les universités au cours des vingt dernières années; dans ce domaine le rythme des publications augmente rapidement (il faut simplement espérer qu'il ne dépasse jamais celui des traductions elles-mêmes!), permettant aux traducteurs, sinon de se fonder sur les théories proposées, du moins de les connaître. Le nombre et le succès des colloques sur la traduction semble donc indiquer que l'invisibilité du traducteur est une notion dépassée.

Guillemette Bellesteste

AGIR pour la traduction

Qui traduit les livres ? Comment les traduit-on ? C'est pour donner un début de réponse à cette interrogation que l'association AGIR, (Agence interprofessionnelle régionale pour le livre et les médias) a lancé l'initiative d'un séminaire sur la traduction, à Orléans, en juin 1996. Tenu à la Médiathèque, et animé par Marie-Pierre Rigolet, membre de l'équipe d'AGIR, cette rencontre devait rassembler une quinzaine de participants autour d'invités comme Michel Orcel, écrivain, poète, maître de conférence, Pierre Michon, écrivain, ainsi que Rokus Hofstade, son traducteur néerlandais.

Devant un public dont les activités ont un rapport avec le livre (bibliothécaires, documentalistes, quelques traducteurs, un éditeur), Michel Orcel a brossé un tableau de ses traductions dans le droit fil de ses travaux d'enseignant universitaire et de ses rapports avec les éditeurs. Dans un tout autre registre, Rokus Hofstade, traducteur professionnel à plein temps, a témoigné lui aussi de son travail, plus proche de la réalité que connaît le traducteur littéraire indépendant français, et a évoqué le statut des traducteurs d'édition aux Pays-Bas – un rêve par rapport à celui que nous connaissons...

Le sujet étant vaste, ces deux présentations ont suscité de nombreuses questions de la part d'un auditoire curieux, qu'elles ont, on pouvait le deviner, laissé sur sa faim. Rokus Hofstade qui travaille actuellement à la traduction de *La Grande Beune* de Pierre Michon avait choisi de donner l'exemple de la collaboration d'un traducteur et de son auteur. En direct, il a soumis ce dernier à une « confrontation de cultures ». Ensemble, Pierre Michon et lui ont ainsi laissé entrevoir la lente et indispensable tâche d'élucidation d'une œuvre – dont on connaît la complexité et la difficulté – avant de passer à la traduction proprement dite. Muni d'une liste

d'expressions et de termes chausse-trapes relevés au cours de sa lecture du texte en français le traducteur questionne son auteur. Le procédé a au moins le mérite de montrer à un public non averti à quel point les différences culturelles peuvent présenter un obstacle à la compréhension d'un passage et, de là, à sa traduction. Bien entendu, le traducteur astucieux s'en « débrouillera »... Reste à savoir comment ! Et c'est justement ce qui intéresse désormais les lecteurs. À quand le prochain séminaire ?

Henry Colomer

Au plus près du texte

Henry Colomer est l'auteur de courts métrages de fiction et de films documentaires (« Primo Levi », « Les routes de la lumière », etc.) remarqués pour l'originalité de leur projet et l'acuité de leur vision. Il a réalisé deux films sur la traduction littéraire : « Jean-Michel Déprats traduit Shakespeare » et « Claire Cayron traduit Miguel Torga », que l'on a pu voir aux Assises d'Arles en 1994 et 1995.

TransLittérature : *Vous êtes de ceux qu'intéresse le rapport entre le visuel et le langage. Pourquoi, dans ce champ, avoir choisi la traduction littéraire ?*

Henry Colomer : J'ai envie de retourner la question : pourquoi *pas* la traduction ? Pourquoi personne n'avait-il fait de film sur la traduction littéraire ? Mon idée était d'essayer d'échapper à la formulation générale, à l'approche englobante, disons littéraire-biographique, qui est de règle en matière de littérature au cinéma, et de retourner la lunette pour la pointer sur la page de texte. J'ai senti que le traducteur était au plus près de ce que je voulais donner à voir : il a un problème à résoudre et il le résout de façon très « visible », sous les yeux de tous. En traduction, il y a un texte de départ et un texte d'arrivée, et, entre les deux, une activité humaine précise, orientée, avec des risques. Le cinéma filme bien ces choses. Je pense au « Trou », de Becker, par exemple, où il s'agit de creuser un tunnel. Le traducteur lui aussi creuse un tunnel, tout un réseau souterrain qui permet de passer d'un univers langagier à un autre.

TL : *Il s'agit donc de nous faire pénétrer dans le laboratoire...*

H. C. : Tout à fait. Mes films sont une tentative pour se rapprocher au maximum de l'objet littéraire, en montrant, presque à chaud, le travail de gens qui sont dans une sorte d'observatoire privilégié de la littérature. Quand nous avons fait le film avec Claire Cayron, nous avons travaillé sur un texte en cours de traduction, le *Journal* de Miguel Torga. On la voit chercher. Ce sont des conditions d'atelier.

TL : *D'où la simplicité du dispositif ?*

H. C. : Oui. La traduction met en jeu des opérations subtiles, qui ne nous sont pas familières : il est essentiel qu'on écoute bien. Il faut donc exclure autant que possible les mouvements, déambulations, etc... Le fond doit être neutre. Il faut se concentrer sur cette parole en train de se dire.

TL : *Alors pourquoi ne pas avoir choisi la radio ?*

H. C. : Pour trois raisons. D'abord, la présence des visages est très importante. Ensuite, il est essentiel qu'on puisse voir les textes. Le point d'appui visuel est d'un grand secours, s'agissant de choses difficiles : à l'image on peut montrer les processus de transformation du texte, ce qui se trame sur la page quand on traduit. Enfin, le cinéma permet un contrepoint visuel qui n'est pas l'essentiel, mais qui sert d'appui et d'introduction. Pour le premier film, « Jean-Michel Déprats traduit Shakespeare », il s'agissait de théâtre : il était naturel de montrer ce travail de mise en voix pour accompagner de près ce que disait Jean-Michel sur la spécificité du texte théâtral. Nous avons eu la chance de pouvoir suivre le travail sur *Macbeth* de Serge Noyelle au Théâtre de Châtillon. Pour les séquences en anglais, nous nous sommes adressés à la BBC.

TL : *Et pour « Claire Cayron traduit Miguel Torga » ?*

H. C. : Le film montre le pays de Torga dans sa beauté et sa pauvreté. C'est une sorte de contrepoint qui permet de mieux entendre ce que dit Claire, sa parole articulée et subtile.

TL : *Quelles impressions avez-vous retirées de votre collaboration avec des traducteurs ?*

H. C. : Les traducteurs sont des gens qui « passent » très bien. Ils sont passionnés et précis. Ce que j'aime, c'est leur qualité d'exigence, extrême et constante. Ils sont aux antipodes du flou de l'« inspiration ». Leurs « trouvailles » s'inscrivent toujours dans une cohérence : il faut que tout soit compact et resserré. Je pense au livre d'Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard 1995, qui cherche à définir des

critères de traduction en terme de projet et de cohérence. Par exemple, Jean-Michel Déprats démontre clairement qu'il faut, dans *Macbeth*, unifier la traduction de « Fair is foul and foul is fair » (« Le clair est noir, le noir est clair ») : sinon comment mettre en résonance, dans toute la pièce, cette formule qui en est le paradigme ?

TL : *Comment définir la spécificité du traducteur ?*

H. C. : Le traducteur est quelqu'un de réunifié. On assiste aujourd'hui de plus en plus à des divisions, des cloisonnements : les gens sont coupés en deux. Il y a d'un côté les « concepteurs » et de l'autre les « habilleurs ». Cela m'est profondément étranger. C'est pourquoi je trouve si gratifiant le contact des traducteurs : le traducteur est celui qui peut dire à quel point la forme engage le sens.

TL : *La réflexion sur la traduction engagerait donc plus qu'elle-même ?*

H. C. : Oui, on a envie d'aller plus loin, de généraliser. À partir d'une rencontre avec quelqu'un (un traducteur), on met en place un petit viatique, un petit bagage conceptuel portatif sur la traduction, où dominent quelques notions : celle de cohérence, celle de « clarification » par exemple. C'est un bagage exportable, qui vaut pour d'autres domaines de la connaissance. Ainsi la traduction nous apprend que jamais il n'y a de saisie immédiate de l'objet : il y a une méthode, qui se définit toujours comme reconstruction. L'espace de la traduction est un théâtre de la preuve et, en ce sens (métaphorique, bien entendu), toute connaissance est traduction. Mes films voudraient retrouver ce climat de clarté constitutif de la traduction. C'est cela qui est au cœur de mon projet.

TL : *À qui s'adressent vos films ?*

H. C. : Au plus grand nombre de gens possible. Et d'abord aux curieux de littérature, à ceux qui s'intéressent à la littérature, pas seulement à la traduction. Ce sont des films qu'on peut montrer à des élèves et à des étudiants : ils sont faits pour enrichir la perception, éduquer l'oreille. Ces rencontres sont aussi des leçons d'écoute, comme peuvent l'être certaines leçons de musique données par de grands interprètes. On y apprend l'attention au détail et à la cohérence. Et cette attention accrue ne s'exerce pas au détriment du plaisir, bien au contraire : elle pourrait même l'aiguiser, le renforcer. Ajouter un plaisir supplémentaire. Au lycée ou à l'université, on dit souvent « thème-et-version » pour dire traduction. Il faut faire autrement, sensibiliser les élèves à un autre type d'approche, à une autre réflexivité. Leur montrer qu'on est, là, dans cette « lecture soutenue » qu'est la traduction, au plus près de l'écriture.

TL : *Comment se passe la diffusion de vos films ?*

H. C. : Les intentions sont généreuses, mais la réalité du marché est plus cruelle. Je suis heureux que les deux cassettes (Déprats/Shakespeare et Cayron/Torga) existent et soient en vente (dans les FNAC). Elles ont pu se faire grâce à l'aide de la DDL, de la SCAM, de la Sept-Video. Que ces organismes en soient remerciés. Ces cassettes, il faut qu'elles circulent : ce sont des réalisations au long cours, qui ne devraient pas être soumises aux effets de mode. Dans dix ou vingt ans, elles auront, je crois, gardé tout leur intérêt. Chose importante : plusieurs bibliothèques publiques les ont acquises.

TL : *Quels sont vos projets ?*

H. C. : Nous essayons de réunir le financement d'un troisième film, mais nous rencontrons des difficultés... Pourtant, il y a mille façons d'aborder la traduction, et les idées ne manquent pas. D'autres traducteurs apporteraient un matériau comparable, mais différent : un traducteur de textes anciens, par exemple, ou un traducteur de poésie prise dans un système formel fort, ou encore un traducteur habité par la « passion de recommencer », de retraduire les grands classiques. Je ne me suis pas trompé en choisissant la traduction. Sous une forme ou une autre, j'aimerais continuer la série commencée. J'aime travailler avec les traducteurs, je m'intéresse aux questions qu'ils se posent, j'aurai toujours envie de venir à Arles...

Propos recueillis par Hélène Henry

En d'autres mots

In Other Words

Revue de l'Association britannique des traducteurs littéraires
Londres, n° 7, été 1996

Breezy est l'un des adjectifs qu'inspire la lecture du dernier numéro de *In Other Words*, la revue de l'Association britannique des traducteurs littéraires (Translators Association, TA), grand ouvert en effet aux vents du large. Le voyage commence à Melbourne, où la TA a participé en février 1996 au XIV^e Congrès de la Fédération internationale des traducteurs (FIT), aux côtés de l'association britannique représentant les traducteurs techniques (ITI), un début de coopération jugé prometteur par les responsables de la TA. L'un d'eux, Peter Bush (rédacteur en chef de *In Other Words*), a été élu à la présidence du Comité « Traducteurs littéraires » de la FIT.

L'aventure se poursuit avec la traduction de la poésie érotique, de l'Espagne musulmane à la Grèce de Cavafy et Kazantzakis en passant par Baudelaire, Rimbaud, Charles Cros et Joyce Mansour. Les commentaires n'étouffent presque jamais les poèmes, qui font souvent l'objet d'une présentation bilingue (y compris pour le grec moderne). À propos de la poésie hébraïque médiévale en Espagne, Nicholas de Lange compare les mérites de la prose et de la poésie dans la transmission de l'érotisme et avoue sa préférence pour « la voie du mètre et de la rime », suivie avec bonheur en français (*Jardins d'Eden, Jardins d'Espagne*, Paris, 1993) par un Michel Garel qui se dit soucieux de « déchiffrer avec exactitude le solfège qui est à la base du sortilège ».

Joyce Mansour (1928-1986) aurait sans doute apprécié l'enrichissement shakespearien de son texte dans la traduction anglaise de Martin Sorrell, quand « *des enfants / Qui vendent leur derrière / Aux ânes* » devient « *children / Who sell their arses / To asses* ». Les trois pages d'extraits, en bilingue, sont un régal. Peter Bush accompagne d'une utile présentation de

Jaime Gil de Biedma les quatre pages de traduction anglaise qu'il nous propose (sans l'original espagnol) de quelques poèmes érotiques de ce Barcelonais homosexuel mort en 1990.

Les francophones apprécieront le travail de Peter Dale, qui nous offre en traduction anglaise « Les Bijoux » de Baudelaire, et son humour : aux prises avec le vers « *Tant sa taille faisait ressortir son bassin* », il note que « *pelvis* » n'irait pas à la rime, « *Elvis* étant exclu » ! Lors d'un (trop) bref passage du côté des poètes érotiques italiens, on apprend qu'une poétesse et traductrice américaine, Sonia Raiziss Ciop, a légué 400 000 dollars pour encourager la traduction de poésie italienne en anglais. C'est le traducteur de grec moderne qui signe le commentaire le plus long, nourri de souvenirs personnels mais riche aussi d'une réflexion sur le choix de la rime en traduction.

Les deux interviews que propose la revue déçoivent : l'un, avec l'auteur mexicain Francisco Rebollo, ne concerne que vaguement la traduction. Et dans l'autre, qui court sur six pages, Sandra Cisneros, auteur *chicana* qui mêle volontiers dans ses ouvrages l'espagnol à l'anglais, répond avec générosité, mais souvent à côté, aux questions pertinentes qu'on lui pose.

Sept comptes rendus d'ouvrages en traduction ou sur la traduction littéraire viennent clore ce numéro. Les deux derniers portent sur le travail d'un universitaire américain (Burton Raffel), étrillé par Barbara Wright, qui connaît trop bien son Rabelais, son Queneau, et Nathalie Sarraute dont elle traduit actuellement *Ici. In Other Words* salue le lancement d'une nouvelle collection des Guides Babel consacrée au recensement des littératures en traduction anglaise depuis 1900, avec un synopsis pour cent à deux cents ouvrages publiés en traduction depuis 1945. Cette excellente initiative est-elle traduisible en français ?

Jean-Pierre Richard

La traduction : un mécanisme d'horlogerie ?

Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport
L'horlogerie de saint-Jérôme
L'Harmattan, Paris, 1995

Peut-on réduire la traduction à des problèmes linguistiques ? Ou plutôt : comment la linguistique peut-elle éclairer, sinon résoudre, certains problèmes de traduction ? « Prenez une œuvre écrite dans l'une des langues d'Europe occidentale. Comparez avec huit, dix, douze, quinze œuvres écrites dans presque autant d'autres langues de la même Europe, et qui se donnent pour ses traductions. Vous verrez que, comme il y a des figures de rhétorique, il y a des figures de traduction. Figures commandées par l'orthonomie ("C'est comme ça que ça se dit"), au pouvoir de laquelle cède souvent le traducteur, mettant en mots – plus encore que le texte – ce qu'il voit, ressent, comprend du monde évoqué par le texte. Un tropisme comme un autre qu'on aurait tort de lui reprocher tant il est partagé, éclairant même le fonctionnement habituel du langage. » Voilà ce que *L'horlogerie de Saint-Jérôme*, de Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport, universitaires et linguistes renommés, tente de nous démontrer. Dans ce livre qui réunit une série de conférences et d'articles est analysé, avec autant de science que d'humour, ce sixième sens du traducteur, qui lui fait choisir, parmi les multiples constructions syntaxiques qui s'offrent pour le renvoi à une représentation conceptuelle de la réalité, celle qui s'impose parce qu'il la tient pour plus adéquate; et parmi les multiples mots dont il peut user pour s'y référer, celui qui lui semble convenir en propre.

Or, ce sixième sens dont nous sommes tous si fiers, Jean-Claude Chevalier nous démontre qu'il est le fruit d'une manie bien décevante, car commune à la plupart des mortels : celle de mettre en mots la représentation que nous avons d'un texte, et non ce que dit l'auteur de ce texte. Bref, nous,

traducteurs, qui imaginons être sur nos gardes, sommes logés à la même enseigne que tout un chacun : nous nous donnons l'illusion de ne pas intervenir, de ne pas nous entremettre, mais succombons sous le poids de l'orthonymie, c'est-à-dire que nous nous en remettons à la formulation des choses la plus accoutumée, la plus neutre, à « ce qui se dit ». Sans remarquer que nous postulons par là que tout original est le produit du même abandon ou du moins qu'il est sans importance qu'il ne le soit pas. Nous voilà au banc des accusés, car si les conclusions de Jean-Claude Chevalier et de Marie-France Delpont sont justes, après examen de multiples traductions, ce qui nous caractérise, ce n'est donc pas notre tendance à nous dégager de l'expression orthonymique, mais bien au contraire notre impuissance à nous y soustraire toutes les fois qu'il conviendrait. N'est-ce pas là, à dire vrai, le point d'achoppement de toute traduction littéraire : comment reconstituer un style sans tomber dans le déjà vu, ou plutôt dans le déjà dit de la langue cible ? N'est-il pas exact que, souvent, la peur de l'étranger fait qu'on s'empresse de le neutraliser, en lui passant un vêtement qui le fondra dans la masse ?

Bien sûr, il n'est pas question que d'orthonymie dans ce livre passionnant, qui nous oblige à nous interroger sur des points de syntaxe ou de lexique que nous enjambons parfois allègrement, il faut bien l'avouer, dans la hâte d'atteindre la fin d'une des innombrables phrases d'un livre aux pages innombrables ! On y débat aussi, et entre autres, de la littéralité, pour laquelle les auteurs ont une inclination particulière, car elle leur apparaît, de leur mirador linguistique, comme la plus grande des civilités : « Politesse d'une littéralité qui laisse aux diverses parties du discours le rôle et les pouvoirs que la phrase originale leur a donnés les uns par rapport aux autres. Qui n'arrache pas l'agent à son poste de sujet, qui ne donne pas à l'instrument l'emploi d'objet... ». Même si l'on a quelques fois envie de lancer aux auteurs la fameuse phrase de Destouches, « La critique est aisée, mais l'art est difficile », il reste que ce livre pose une question majeure : mais quel français parlent donc les traducteurs ?

Aline Schulman

Du côté des prix de traduction

Le **Grand Prix national de la traduction** 1996 a été attribué à René Khawam pour l'ensemble de son œuvre. Né à Alep en 1917, plus tard disciple du grand orientaliste Louis Massignon, René Khawam a traduit de l'arabe quantité d'auteurs classiques, le plus souvent à partir de manuscrits originaux. Parmi ses traductions les plus célèbres on peut citer les *Mille et Une Nuits*, le *Coran*, mais aussi, le *Livre des ruses*, ainsi qu'une *Anthologie de la poésie arabe des origines à nos jours*.

Lors des XIII^{es} Assises de la traduction littéraire en Arles, François Coupry, président de la Société des gens de lettres, et Françoise Cartano, membre du jury, ont remis :

le **prix Halpérine-Kaminsky « Découverte »** à Batia Baum pour sa traduction du yiddish, *Yossik*, de Joseph Bulov, parue chez Phébus;

et le **prix Halpérine-Kaminsky « Consécration »** à Claude Porcell pour l'ensemble de son oeuvre de traduction de l'allemand. Claude Porcell a beaucoup traduit pour le théâtre, en particulier Thomas Bernhard et Botho Strauss. Il vient de retraduire, pour Garnier-Flammarion, les *Lettres à un jeune poète* et les *Carnets de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke.

Lors de ces mêmes Assises, Anne Wade-Minkowski et Jean-Yves Masson ont remis, en présence de Julia Tardy-Marcus, le **prix Nelly-Sachs** 1996 à notre ami et collaborateur Michel Volkovitch pour ses traductions de poètes grecs contemporains, qu'il a commencé par éditer lui-même. Sa traduction plus particulièrement récompensée est *Le temps des vaches maigres* de Dinos Christianòpoulos, parue aux éditions Desmos/Cahiers grecs.

Toujours aux Assises, le **prix Gulbenkian** de traduction de poésie portugaise, décerné pour la première fois, est allé à Isabelle Meyrelles pour le *Labyrinthe du chant* de Jose Regio, paru aux éditions L'Escampette.

Pour la première fois également, Michel Vauzelle, maire d'Arles, a remis le **prix Amédée-Pichot** à François Maspéro, pour sa traduction de l'italien, *Attente sur la mer*, de Francesco Biamonti, et sa traduction de l'espagnol, *À contrevie*, d'Augusto Roa Bastos, parues au Seuil.

Le **prix Laure-Bataillon** 1996 décerné par la Maison des écrivains et des traducteurs à Saint-Nazaire a été attribué à l'écrivain italien Giuseppe O. Longo et à ses traducteurs Jean et Marie-Noëlle Pastureau pour *L'Acrobate*, paru aux éditions L'Arpenteur.

Le **prix Rhône-Alpes du Livre** 1996 – domaine traduction – a été attribué à Céline Schwaller-Balay, ancienne élève du DESS de Paris VII, pour *Indigo*, de la romancière anglaise Marina Warner, paru au Serpent à plumes.

Le **16^e prix international de poésie** a été remis, le 6 novembre 1996 à Sabaudia, Italie, à Philippe Di Meo pour ses traductions d'Andrea Zanzotto et Bartolo Cattafi figurant dans l'anthologie *Prisma, 14 poètes italiens*, parue aux éditions Obsidiane.

Le Conseil européen des associations de traducteurs littéraires (CEATL) a tenu son assemblée annuelle les 20, 21 et 22 septembre 1996 à Procida, l'île dans la baie de Naples où Annamaria Galli-Zugaro anime le Collegio italiano dei traduttori letterari. Après avoir procédé aux échanges d'informations habituels et débattu de ses orientations pour l'année à venir, les représentants ont élu le nouveau bureau : Peter Bergsma (président), Ros Schwartz (vice-présidente), Irena Trenc-Frelih (vice-présidente). Françoise Wuilmart conserve le poste de secrétaire générale de l'association.

Publiés avec la collaboration d'ATLAS, les Actes des Douzièmes Assises de la traduction littéraire en Arles viennent de paraître aux éditions Actes Sud. On y retrouvera les temps forts de ces rencontres internationales de 1995 : la conférence inaugurale de Paul Fournel, « De ce qu'écrire est traduire », explicitant certains travaux de l'Ouvroir de littérature potentielle; une table ronde sur « Les traducteurs de Giono », avec la participation de traducteurs venus d'Allemagne, de Russie, de la République slovaque, de Grande-Bretagne, d'Espagne et des Pays-Bas; la conférence de Jacques Lacarrière sur « Armand Robin traducteur » ; une autre table ronde, « Traduire la Bible », avec les principaux traducteurs actuels de ces textes fondamentaux que sont l'Ancien Testament, les écrits intertestamentaires, le Nouveau Testament, la Bible des Septante; enfin, la table ronde de l'ATLF, « Traduis-moi un mouton », qui était consacrée à la traduction de la littérature pour la jeunesse. Les ateliers de langues concernaient des textes de Vincenzo Consolo, Adam Shafi, Herman Melville, la Bible, Rodney Hall, Francisco Delicado, Hermann Lenz et Lalla Romano ; les ateliers thématiques portaient sur « La littérature pour la jeunesse » (anglais) et sur « Les injures » (russe).

En juillet 1994, lors du Festival d'Avignon, une demi-journée d'étude fut consacrée à la pratique traductive d'Antoine Vitez et à sa pensée de la traduction. Interventions, témoignages et analyses ont été rassemblés par Jean-Michel Déprats dans un précieux recueil, *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, paru en 1996 aux éditions Climats et Maison Antoine Vitez.

Le *Times Literary Supplement* a publié, dans sa livraison du 6 septembre 1996, un intéressant dossier intitulé « The translator's art ». Celui-ci comprend neuf contributions portant sur la théorie, la pratique et l'histoire de la traduction.

Signalons enfin la parution, aux Presses de la Sorbonne nouvelle, du numéro 10 de la revue *Palimpsestes* qui, entre autres, reprend les travaux du onzième colloque international « Niveaux de langue et registres de la traduction » organisé, sous la direction de Paul Bensimon, par le Centre de recherches en traduction et stylistique comparée de l'anglais et du français.

Le samedi 14 juin 1997 aura lieu, à Bordeaux, une journée d'étude organisée conjointement par le Centre de recherches en traduction et stylistique comparée de Paris III et le Groupe d'études et de recherches britanniques de Bordeaux III. Cette journée aura pour thème « **Traduire la littérature des Caraïbes** ». Pour tout renseignement, s'adresser à Christine Raguet-Bouvard, Le Gué Viaud, 17290 Landrais. Les communications seront publiées dans *Palimpsestes* 12.

Pour la deuxième fois, la **Nederlandse Taalunie** (Union de la langue néerlandaise) organise, du 18 août au 5 septembre 1997, en partie à Amsterdam, en partie à Anvers, un cours d'été destiné à celles et ceux qui traduisent en français, en allemand ou en anglais des œuvres littéraires d'expression néerlandaise. Une vingtaine de participants seront admis. Date de clôture des inscriptions : 7 février 1997. Renseignements et bulletin d'inscription : Nederlandse Taalunie, Postbus 10595, 2501 HN Den Haag, Nederland. Tél : (31) 70-3469548 ; Fax : (31) 70-3659818.

Outre l'attribution de trois prix du Livre (un de littérature générale, un couronnant un essai et un troisième réservé à un traducteur), l'**Agence Rhône-Alpes pour le livre et la documentation** propose chaque année des bourses d'aide à l'écriture et/ou à la traduction (deux d'un montant de 60 000 F, trois d'un montant de 30 000 F). Ces bourses concernent des traducteurs résidant dans la région Rhône-Alpes. Pour tout renseignement complémentaire, s'adresser à l'ARALD, 1, rue Jean Jaurès, 74000 Annecy, tél : 04 50 51 64 63.

Du 6 au 8 juin 1996, au centre universitaire Dauphine, l'ESIT (École supérieure d'interprètes et de traducteurs) organisait un colloque sur le thème « **Quelle formation pour le traducteur de l'an 2000 ?** ». Les interventions concernant la traduction littéraire ont suscité un vif intérêt, semble-t-il, auprès d'une assistance nombreuse et internationale.

La quinzième édition d'**Expolangues**, qui se tiendra à la Grande Halle de la Villette à Paris du 29 janvier au 2 février 1997, aura pour invité d'honneur le Canada.

L'université Paris XII-Val de Marne organise les 28, 29 et 30 avril 1997 un colloque sur le thème « **Enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement** ». Renseignements et inscription : Colloque GEL, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 61 av. du général De Gaulle, 94010 Créteil Cedex.

Elextra (Groupe d'études sur le lexique et la traduction) organise le 5 mai 1997 une journée d'étude sur le thème « **Traduire l'humour** » qui se tiendra à la Maison de la recherche de l'université Lille III. Responsable : Fabrice Antoine, UFR Angellier, université Lille III, B.P. 149, 59653 Villeneuve d'Ascq Cedex.

TransLittérature

Revue semestrielle

éditée par

l'ATLF

Association des Traducteurs Littéraires de France

et

ATLAS

Assises de la Traduction Littéraire en Arles

99, rue de Vaugirard, 75006 Paris

Tél. : 01 45 49 26 44 ou 01 45 49 18 95

Télécopie : 01 45 49 12 19

Directrice de la publication

Jacqueline Lahana

Responsable éditoriale

Jacqueline Carnaud

Comité de Rédaction

Jacqueline Carnaud, Françoise Cartano,

Claude Ernout, Hélène Henry,

Jacqueline Lahana, Michel Volkovitch

Imprimé à Paris par Le Clavier

Dépôt légal n° 508 – ISSN 1148-1048

Abonnement (1 an) France, Europe : 100 F – Autres pays : 120 F

Prix du numéro : 50 F