

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

Traduire le polar

Celan, poète traducteur

TransLittérature

CÔTE À CÔTE	
Calderón en français	3 <i>par André Gabastou</i>
TRADUCTEURS AU TRAVAIL	
Philippe Noble	7 Entretien
JOURNÉE DE PRINTEMPS	
Traduire le polar	15 Table ronde
JOURNAL DE BORD	
K comme cafards	38 <i>par Marie-Lise Marlière</i>
L'été indien	43 <i>par Pierre Bondil</i>
TRIBUNE	
La voix du texte	49 <i>par Marie-Claire Pasquier</i>
Traduction, tabou, trahison	53 <i>par Denis Messier</i>
FORMATION	
Des master-classes à l'université ?	56 <i>par Irène Kuhn et Sybille Muller</i>
Atelier de traduction	61 <i>par Françoise Wuilmart</i>
PROFESSION	
Traduire en Grande-Bretagne	63 <i>par Ros Schwartz</i>
COLLOQUES	
La nuit des plumes volantes	67 <i>par Josie Mély</i>
Traduction ou adaptation ?	71 <i>par Jane Taylor</i>
Assises, deux fois l'âge de raison	75 <i>par Gabrielle Merchez</i>
EXPOSITIONS	
Celan, poète traducteur	82 <i>par François Mathieu</i>
LECTURES	
En passant par urf	88 <i>par Jacqueline Lahana</i>
Machine à traduire	89 <i>par Georges Kassai</i>
Du côté de Tarazona	91 <i>par André Gabastou</i>
Audaces	93 <i>par Sacha Marounian</i>
BRÈVES	95

Calderón de la Barca en français

L'Inspection générale ayant imposé un corpus d'œuvres obligatoires à toutes les classes terminales littéraires du territoire, les maisons d'édition scolaire et parascolaire abreuvent le marché de nouvelles traductions (ou d'anciennes traductions revisitées) du chef-d'œuvre dramatique du Siècle d'or, La Vie est un songe (1636) de Calderón de la Barca, au programme pour la deuxième année.

Le titre de l'ouvrage, La Vida es sueño, doit autant au florilège des proverbes espagnols qu'à la théologie de l'époque (« Tout me semble un songe, et moquerie ce que je vois avec les yeux de mon corps », écrivait sainte Thérèse). Le thème de la pièce permet à Calderón de faire d'une pierre deux coups: créer un théâtre de l'illusion dans le goût baroque et illustrer les objectifs de la Contre-Réforme en exploitant les ressources sémantiques du mot sueño qui signifie en espagnol à la fois « rêve » et « sommeil », source permanente d'hésitation pour les traducteurs, comme on le verra.

Cette pièce sublime, mais un peu oubliée, aux intentions apologétiques et d'une exquise préciosité, revient donc en force dans les librairies à la faveur d'un artifice. Impossible de ne pas en tenir compte lorsqu'on lit les ouvrages récemment parus. Le lecteur attentif y verra poindre un genre hybride, oscillant – pour les besoins du service et sans que la compétence des traducteurs y soit pour rien – entre la version et la traduction, que l'on pourrait appeler la version esthétisante.

Sueña el rico en su riqueza
que más cuidados le ofrece ;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza ;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende ;
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.

Yo sueño que estoy aquí
de estas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿ Qué es la vida ? Un frenesí.
¿ Qué es la vida ? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño ;
que toda la vida es sueño,
y los sueños sueños son.

La vie est un songe, 1636
Deuxième journée, v. 2168-2187

Il rêve, le riche, en sa richesse qui lui donne tant de soucis ; – il rêve, le pauvre, sa pauvreté, ses misères, ses souffrances ; – il rêve, celui qui s'agrandit et prospère ; il rêve, celui qui s'inquiète et sollicite ; – il rêve, celui qui offense et outrage ; – et dans le monde, enfin, bien que personne ne s'en rende compte, tous rêvent ce qu'ils sont. Moi-même, je rêve que je suis ici chargé de fers, comme je rêvais naguère que je me voyais libre et puissant. Qu'est-ce que la vie ? Une illusion. Qu'est-ce que la vie ? Une ombre, une fiction. Et c'est pourquoi le plus grand bien est peu de chose, puisque la vie n'est qu'un rêve et que les rêves ne sont que des rêves.

M. Damas-Hinard
Librairie de Charles Gosselin, Paris, 1841

Le riche rêve de sa richesse qui lui donne tant de soucis ; le pauvre rêve qu'il subit sa misère et sa pauvreté. Il rêve, celui qui commence à grandir ; il rêve, celui qui s'agite et sollicite ; il rêve, celui qui offense et outrage. Dans ce monde, en un mot, chacun rêve ce qu'il est, sans que nul ne s'en rende compte. Je rêve que je suis ici, chargé de ces fers, et j'ai rêvé que je me voyais dans une autre condition plus flatteuse. Qu'est-ce que la vie ? – Une fureur. Qu'est-ce que la vie ? – Une illusion, une ombre, une fiction, et le plus grand bien est peu de chose, car la vie est un rêve, et les rêves mêmes ne sont que rêves.

Antoine de Latour, Didier, Paris, 1873

Le riche songe à sa richesse,
qui ne lui offre que soucis ;
le pauvre songe qu'il pût
de sa misère et de sa pauvreté ;
il songe, celui qui triomphe ;
il songe, celui qui s'affaire et prétend,
il songe, celui qui outrage et offense ;
et dans ce monde, en conclusion,
tous songent ce qu'ils sont,
mais nul ne s'en rend compte.
Moi je songe que je suis ici,
chargé de ces fers,
et j'ai songé m'être trouvé
en un autre état plus flatteur.
Qu'est-ce que la vie ? Un délire.
Qu'est donc la vie ? Une illusion,
une ombre, une fiction ;
le plus grand bien est peu de chose,
car toute la vie n'est qu'un songe,
et les songes rien que des songes.

Bernard Sesé, Aubier, Paris, 1976

Le riche rêve de sa richesse qui lui donne tant de soucis ; le pauvre rêve qu'il subit sa misère et sa pauvreté. Il rêve, celui qui commence à s'élever ; il rêve, celui qui s'agite et sollicite ; il rêve, celui qui offense et outrage. Dans ce monde, en conclusion, chacun rêve ce qu'il est, sans que personne s'en rende compte. Moi, je rêve que je suis ici, chargé de ces fers, et j'ai rêvé que je me voyais dans une autre condition plus flatteuse. Qu'est-ce que la vie ? – Une fureur. Qu'est-ce que la vie ? – Une illusion, une ombre, une fiction, et le plus grand bien est peu de chose, car toute la vie est un songe, et les songes mêmes ne sont que songes.

Antoine de Latour revu et corrigé par Didier Souiller
Le livre de poche classique, Paris, 1996

Le riche rêve de sa richesse, qui lui cause tant de souci ; le pauvre rêve qu'il souffre de misère et de pauvreté ; celui qui commence à réussir est en train de rêver ; celui qui s'affaire et sollicite rêve ; celui qui offense et injurie rêve aussi, et en ce monde, pour conclure, chacun rêve de ce qu'il est, sans que nul ne s'en rende compte. Je rêve que je suis ici, chargé de ces chaînes, et j'ai rêvé que j'ai connu un autre état plus flatteur.

Qu'est-ce que la vie ? Un délire. Qu'est-ce que la vie ? Une illusion, une ombre, une fiction, et le plus grand bien est peu de chose, car toute la vie n'est qu'un songe et les songes ne sont que des songes.

Carmen Val Julián et Francisco Vincente-Sandoval
Ellipses, Paris, 1996

Le riche rêve sa richesse qui lui apporte tant de soucis ! Le pauvre rêve ses souffrances, misère et pauvreté ! Il rêve, celui qui commence à prospérer, il rêve, celui qui peine et brigue, il rêve, celui qui outrage et offense ! Dans le monde, enfin, tous rêvent, sans le savoir, ce qu'ils sont.

Moi, je rêve que je suis ici, chargé de ces fers. En rêve, je me suis vu dans une autre condition plus glorieuse. Qu'est-ce que la vie ? Un furieux délire. Qu'est-ce que la vie ? Une illusion, une ombre, une fiction, et le plus grand des biens est peu de chose, car toute la vie est songe, et les songes mêmes songes...

Michel Truffet, Librio, Paris, 1996

TRADUCTEURS AU TRAVAIL

S'il est vrai que les Hollandais sont un peuple travailleur et discret, leur littérature a pour passeur chez nous un homme qui leur ressemble : Philippe Noble a enseigné à l'université, anime de nombreux groupes de traduction, dirige (pour quelques mois encore) la Maison Descartes d'Amsterdam ; il a traduit en quinze ans, avec une évidente maîtrise et un soin minutieux, quasiment deux livres par an, recevant même, pour le premier d'entre eux, le prestigieux prix Halpérine-Kaminsky – mais ne comptez pas sur lui pour vous débiller son curriculum ! Ce bourreau de travail est d'une modestie égale à sa gentillesse. Le titre d'une de ses traductions, Philippe et les autres, pourrait être celui de cet entretien, tant ce pédagogue-né affectionne le travail collectif et le dialogue en général, pratiqués toujours avec le sourire.

Philippe Noble

TransLittérature : *Tu traduis du néerlandais. Les livres venant de Belgique sont dits « traduits du flamand ». S'agit-il vraiment de deux langues distinctes ?*

Philippe Noble : C'est une seule langue, qui s'est développée de façon séparée, pour des raisons historiques et politiques, dès la fin du XVI^e siècle, entre un État protestant et indépendant au nord, et un État catholique au sud qui a été sans cesse dominé, jusqu'au XIX^e siècle, par des puissances étrangères. Les différences tiennent à la prononciation, au lexique, aux expressions, et même à la syntaxe parfois. Le flamand, par exemple, est davantage influencé par le français, et en même temps plus proche de l'ancienne langue, plus conservateur dans son lexique. Mais cela reste une seule langue, avec un organisme binational qui fait la police dans la langue pour maintenir et, si possible, renforcer son unité.

TL : *Tu pourrais donc traduire aussi du flamand, alors que tu te cantonnes dans le néerlandais...*

Ph. N. : Le néerlandais de Hollande est la variante que je connais le mieux. Je lis les auteurs flamands sans problème, et je pourrais éventuellement les traduire, mais cela ne m'a jamais été demandé : quand j'ai débuté il y avait déjà plusieurs traducteurs belges, parfaitement bilingues, sur le marché.

TL : *Pourquoi ce choix d'une langue finalement assez peu connue chez nous ?*

Ph. N. : C'est d'une simplicité biblique ! J'avais alors une copine hollandaise. Par la suite, mon goût pour la langue a survécu au naufrage de cette relation... Je terminais alors des études de lettres classiques, je n'avais aucune raison de rester en Hollande, mais j'avais appris à aimer cette langue et ce pays, si bien que j'ai continué.

TL : *Parle-nous de cette langue, de sa musique, de ce qui t'attire en elle.*

Ph. N. : C'est difficile ! La première remarque que les gens font, y compris les Néerlandais eux-mêmes, c'est que « ça ne sonne pas bien, c'est

guttural... » Moi, en tous cas, je ne crois pas du tout à ces histoires de hiérarchie entre les langues. C'est vrai que certaines personnes, du côté d'Amsterdam ou de La Haye surtout, parlent néerlandais d'une façon très rugueuse, mais dans certaines autres bouches cette même langue devient superbe. J'ai d'ailleurs exactement la même sensation en français. Ce qui m'a attiré au début, c'est que le néerlandais ne ressemblait pour moi à rien de connu. Et je continue d'être séduit, fasciné, surtout par la langue parlée. Le néerlandais est très direct, plein d'images, avec un stock de tournures tout à fait à part, et sans grands écarts entre niveaux de langue. C'est une langue toujours proche de la parole, ce qui rend d'ailleurs la traduction un peu difficile.

TL : *Comment as-tu appris à traduire ?*

Ph. N. : Je n'ai jamais appris ! Disons qu'au lycée j'aimais bien traduire. J'ai fait pas mal de grec et de latin, j'aimais beaucoup le latin, et si je n'avais pas rencontré le néerlandais j'aurais probablement été latiniste. Ce qui m'a très tôt attiré dans la traduction, c'est ce plaisir pervers d'essayer de produire un texte cohérent à partir de quelque chose que je ne comprenais pas parfaitement, qui me résistait...

TL : *J'ai devant moi plusieurs personnes : un traducteur, mais aussi un enseignant, un ancien directeur de collection, un rédacteur de revue, un directeur d'institut français. Comment est-ce que tous ces gens cohabitent ?*

Ph. N. : Ils sont un peu comme des personnages de coucou suisse qui apparaissent tour à tour... Dans les années 1970 j'ai surtout été enseignant. Mes premières traductions ont été d'abord des travaux universitaires, qui m'ont permis d'apprendre la technique. J'ai fait aussi quelques traductions alimentaires à l'époque, en particulier des traductions juridiques pour un avocat. Dans les années 1980, j'ai surtout été traducteur, et j'y ai certainement consacré l'essentiel de mon temps à partir de 1985... De 1987 à 1992, je me suis également occupé du « Domaine néerlandais » chez Actes Sud, ce qui m'a permis de publier trois ou quatre titres par an. Depuis 1992 je fais le métier de directeur d'institut français à l'étranger — une curieuse activité professionnelle qui consiste au fond à diriger une « boîte de cours de langue », une bibliothèque littéraire ou générale, et à organiser un programme culturel : on trouve de tout dans un institut français. Mais c'est un métier qui permet de se faire plaisir. Ainsi, depuis 1992, j'ai invité des dizaines d'écrivains français ou francophones aussi différents qu'Alain Finkielkraut, Philippe Sollers, Patrick Besson, Olivier Rolin, Andreï Makine, Amélie Nothomb, Marie N'Diaye, Pascale Roze, Assia Djebar, Amin Maalouf – et j'en passe beaucoup d'autres – à l'occasion de la sortie

de leurs livres aux Pays-Bas. Et j'ai essayé de donner la parole à mes collègues néerlandais qui traduisent du français, en les invitant à des séminaires ou à des soirées publiques où ils parlaient de leur travail...

TL : *Les livres que tu traduis sont-ils des choix ou des commandes?*

Ph. N. : Un peu des deux. Au début des années 1980, j'ai eu du mal à faire accepter mes choix aux éditeurs. On se trouvait au creux de la vague, la littérature néerlandaise étant alors peu connue en France, et certains auteurs inconnus que je proposais aux éditeurs leur paraissaient trop exotiques. Puis cela s'est arrangé, j'ai commencé à recevoir des commandes. Mais je peux dire que j'ai aimé tous les livres que j'ai traduits. Il y en a qui ne m'attiraient pas spécialement, et que j'ai aimés en les traduisant, comme le *Journal* d'Etty Hillesum, qui ne m'avait pas bouleversé à la lecture, et qui m'a beaucoup touché quand je l'ai traduit.

TL : *Quelles sont tes relations avec les éditeurs, les correcteurs ?*

Ph. N. : Dans l'ensemble tout se passe bien. J'ai un excellent souvenir de Calmann-Lévy, où j'ai toujours été très bien relu, par Marie-France Girod d'abord, puis par le directeur, Alain Oulman, trop tôt disparu. On se comprenait très bien. Mes relations avec le Seuil ou Actes Sud ont été bonnes aussi. Je regrette seulement qu'on accorde aujourd'hui moins de temps qu'avant à la relecture des traductions. Je ressens toujours le besoin d'une relecture sévère.

TL : *On va maintenant rentrer dans ton atelier. Peux-tu nous présenter tes outils ?*

Ph. N. : C'est très simple. J'ai deux lieux de travail. Le premier, c'est n'importe où, sans instruments, sans dictionnaire, avec le bouquin, du papier, un crayon. Quand j'habitais Amiens et que je travaillais à Paris, pendant toutes les années 1980, je passais trois heures par jour dans le train et là je traduisais, sur ma petite tablette. Le matin évidemment j'étais plus frais, je faisais une page et demie, contre une demi-page le soir où je m'endormais un peu dessus. Aujourd'hui encore j'aime bien procéder ainsi pour mes premiers jets. Ensuite commence le travail sérieux. J'ai un ordinateur – je m'y suis mis très tard. Je reprends mon brouillon devant l'écran et le résultat sera parfois très différent du premier jet...

TL : *De quels dictionnaires te sers-tu ?*

Ph. N. : J'ai le bon dictionnaire unilingue néerlandais, le Van Dale, en trois volumes. C'est un dictionnaire du néerlandais contemporain, une espèce de gros Petit Robert, mais il me suffit : j'ai rarement besoin de chercher des mots de néerlandais ancien, puisque je ne traduis guère que des œuvres du

xx^e siècle. J'ai parfois besoin de vocabulaire spécialisé – par exemple chez un auteur omniscient comme Mulisch. Je cherche alors dans ma vieille encyclopédie néerlandaise en 20 volumes, et dans plusieurs encyclopédies françaises, surtout l'Universalis. Mais au fond, j'utilise surtout le grand Robert. Mes autres outils me servent de façon ponctuelle. Pour *Dans les montagnes des Pays-Bas*, de Cees Nooteboom, j'ai dû traduire une langue inventée par l'auteur, pleine de mots tirés du néerlandais médiéval. Comme il n'existe pas de lexique néerlandais ancien – français ancien, j'ai eu recours à un ouvrage très bizarre, un lexique français moderne – ancien français, que j'ai trouvé à la bibliothèque de la rue d'Ulm.

TL : *Lis-tu ton travail à haute voix ?*

Ph. N. : Je connais des traducteurs qui le font. Moi, cela m'arrive rarement. J'ai l'impression de sentir le rythme de la phrase quand je l'écris. Mais je suis très attentif à ces rythmes, ne serait-ce que pour suivre les deux auteurs que j'ai le plus traduits, Mulisch et Nooteboom, qui y font très attention tous les deux, même s'ils n'ont pas la même musique l'un que l'autre.

TL : *Vas-tu jusqu'à compter les syllabes ?*

Ph. N. : C'est plus global et plus instinctif que ça, mais dans un texte de Nooteboom, *Autoportrait d'un autre*, qui était de la poésie en prose, là j'ai vraiment compté les syllabes, oui.

TL : *Tu traduis essentiellement de la prose, mais dans ta bibliographie on trouve aussi de la poésie et du théâtre.*

Ph. N. : J'en ai traduit au tout début, et récemment aussi. Si je n'en fais pas plus, c'est essentiellement pour des raisons éditoriales : on m'en demande moins. J'ai traduit pas mal de poésie, mais de façon dispersée, dans des revues surtout. En fait j'ai découvert la traduction de poésie à l'Institut néerlandais, pour des raisons pédagogiques. En 1987 j'ai créé un petit atelier de traduction à l'Institut, et je me suis aperçu que pour un groupe, d'un point de vue pratique, les textes de poésie, en général plus courts, étaient plus agréables à traduire, et plus faciles à publier. J'ai traduit depuis régulièrement de la poésie avec ce groupe, essentiellement pour *Septentrion*. De toute façon, je ne crois pas qu'il y ait rupture de continuité entre traduire la poésie et traduire la prose. Ce sont exactement les mêmes problèmes qui se posent, de façon plus concentrée.

TL : *Voilà qui fait plaisir à entendre...*

Ph. N. : Et d'ailleurs je suis parfois agacé par certaines traductions de poésie qui radicalisent le langage poétique, qui tendent à faire disparaître le sens. Je pense à un poète néerlandais contemporain dont les poèmes disent, racontent

quelque chose ; la traduction française en fait un jaillissement d'images sans lien entre elles. C'est comme un tableau figuratif qu'on rendrait non-figuratif...

TL : *Tu travailles beaucoup en collaboration, soit avec un groupe, soit en tandem. Pourquoi ?*

Ph. N. : Dans le cas du travail en groupe, ce doit être en rapport avec ma bosse de l'enseignement... Quant au travail à deux, j'ai connu plusieurs cas de figure. Pour *La faim de Hoffmann*, de Léon de Winter, étant pris par le temps, j'ai demandé à un jeune traducteur, Daniel Cunin, l'un de mes anciens étudiants, de m'aider à traduire la fin du roman. Il devait fournir un premier jet qu'il acceptait que je retravaille. Il y avait donc là une « hiérarchie », et cela a bien fonctionné. Isabelle Rosselin, elle, était déjà traductrice professionnelle, plutôt technique. Elle traduit toute seule par ailleurs. Nous avons donc travaillé davantage à égalité. Nous continuons d'ailleurs à travailler ensemble, même si c'est plus difficile à distance. Pour le début de la nouvelle version du *Journal* d'Anne Frank, nous avons eu de longues séances tous les jours, chez elle, devant son ordinateur. On se corrigeait mutuellement, phrase par phrase. C'était très agréable et amusant mais nous n'avons pas pu continuer ainsi jusqu'au bout, cela aurait pris trop de temps ! Ensuite, chacun traduisait de son côté et on se retrouvait pour des séances d'harmonisation. Mais ce genre de travail nécessite la présence, la parole : les remarques faites par écrit deviennent vite blessantes.

TL : *Tu as aussi traduit tout un livre collectivement...*

Ph. N. : Il y avait là certains de mes étudiants de la fac et des membres du groupe de l'Institut néerlandais, réunis pour traduire un livre d'essais (*Une année allemande* de Cees Nooteboom) qui était en même temps très littéraire. Ça a été une expérience difficile. Il y avait dans le groupe des voix très différentes que j'ai eu beaucoup de mal à accorder. J'ai dû faire un gros travail de réécriture, ce qui m'a permis de vérifier que la traduction en groupe, si elle a d'autres avantages, ne permet pas de gagner du temps. Je ne sais pas si je le referais, mais toutes ces expériences m'ont beaucoup appris. Et je pense que même pour la traduction de la poésie, contrairement à ce qu'on pourrait croire, cette confrontation entre néerlandophones et francophones est très fructueuse. Cela m'a appris une certaine discipline, une certaine rigueur.

TL : *Tu travailles beaucoup avec les auteurs ?*

Ph. N. : Avec certains, oui. Nooteboom, par exemple, qui est devenu un ami avant même que je puisse traduire ses livres, que j'avais tout de suite aimés. Il parle très bien plusieurs langues, dont le français. Il est tout à fait capable

de sentir les niveaux de langue, il est très précis sur ses procédés d'écriture, il sait bien ce qu'il veut. Et en plus il me pousse à travailler vite. Mais c'est un régal de travailler avec lui. Sinon, j'ai eu une fois un rapport difficile avec un auteur que j'estime beaucoup, mais qui n'admet pas que son texte devienne autre chose dans une autre langue. Cela m'a gâché mon plaisir... Quant à Mulisch, il se désintéresse du livre une fois écrit. Il répond quand même aux questions, à condition qu'il y en ait peu, alors que Nooteboom relit tout mon manuscrit.

TL : *Tu te considères plutôt sourcier ou cibliste ?*

Ph. N. : ... Je ne sais pas. J'ai sans doute un peu évolué. Je me sens moins cibliste qu'au début. C'est d'ailleurs un mouvement assez général, lié à l'accroissement des échanges, à une meilleure écoute de l'autre. Au départ, j'essayais toujours de me couler dans des moules préexistants, d'être le plus « français », le plus bienséant possible. Ensuite je suis devenu plus libre. Je m'aperçois qu'Isabelle Rosselin, avec qui je travaille en collaboration sur un gros roman de Harry Mulisch, me considère comme un sourcier, elle trouve mes traductions un peu rugueuses... Et le fait de vivre aux Pays-Bas, entouré de ma « langue source », m'influence forcément. J'ignore si c'est une qualité ou un défaut. Je ne cesse de me poser la même question : qu'est-ce que les gens vont en penser ?

TL : *Lis-tu davantage en néerlandais ou en français ?*

Ph. N. : J'ai lu beaucoup plus de néerlandais dans les années 1980. Heureusement j'avais lu pas mal de français avant, ça compense ! J'aimais les classiques du XIX^e siècle, et avant tout Flaubert – comme tout le monde. Ces dernières années, mes lectures sont sans doute plus équilibrées. D'une part, je continue à suivre l'actualité littéraire néerlandaise, entre autres parce qu'on m'a parfois demandé de participer à des jurys de prix – ce qui est un excellent aiguillon ! D'autre part, étant censé promouvoir la littérature française en Hollande, je ne peux pas me permettre d'être trop inculte : je lis (presque toujours) les auteurs que j'invite... – l'avantage, c'est que cela oblige à l'éclectisme : s'il n'était pas venu ici, je n'aurais jamais lu Alphonse Boudard, et ç'aurait été dommage ! Les mauvaises surprises, les prix littéraires vraiment usurpés, sont en fin de compte assez rares.

TL : *Tu es sûrement amoureux des deux langues ?*

Ph. N. : Oui, mais ce qui est curieux, c'est que j'ai du mal à écrire dans la mienne. Quand j'écris, j'ai l'impression de faire du pastiche (mais de qui ?). Je me sens plus à l'aise en français quand je traduis, et plus libre pour écrire en néerlandais qu'en français ! Cela dit, je n'écris guère que des articles.

TL : *Toi qui traduis depuis longtemps, as-tu pu constater une évolution du métier de traducteur littéraire ?*

Ph. N. : Je traduis depuis longtemps, mais longtemps aussi j'ai considéré la traduction comme une activité essentiellement solitaire. J'ai mis quelques années à prendre conscience de que je faisais partie d'un « groupe social » et à connaître des confrères traducteurs. C'est vers 1986 que je suis sorti de ma léthargie. En soi, cet « éveil » est révélateur : les années 1980 ont vu une revalorisation spectaculaire de l'activité traduisante, en termes de considération intellectuelle sinon toujours en termes de rémunération... Mais même là, il y a eu de gros progrès : 30 ou 40 francs la page, c'était hier ! La tâche accomplie depuis le début des années 1980 par les fondateurs de l'ATLF et d'ATLAS et leurs successeurs est immense. Ce qui me frappe, c'est qu'il s'agit d'un phénomène européen : partout, ou presque, nos conditions de travail se sont améliorées ou sont en voie d'amélioration aujourd'hui. J'ai beaucoup appris à cet égard en vivant aux Pays-Bas ; c'est à ma connaissance le seul pays qui ait su développer un système de bourses et d'honoraires additionnels permettant aux traducteurs littéraires qui le désirent de « vivre de leur plume ». Je suis persuadé qu'au prix d'un certain nombre d'ajustements, ce système est transposable en France.

TL : *As-tu de grands projets en traduction ?*

Ph. N. : Pour le moment, je suis dans une période d'attente : mon travail à Amsterdam se termine dans quelques mois, et je ne sais pas encore quel sera le suivant et s'il me laissera ou non plus de temps libre pour traduire qu'aujourd'hui. Mais je ne manque pas de projets ! Je rêve notamment de m'atteler – collectivement peut-être – à un ouvrage de Hooft datant du XVII^e siècle : les *Histoires néerlandaises*, qui raconte le soulèvement contre les Espagnols. C'est très long, très beau (on appelle Hooft le Tacite néerlandais), et très difficile.

Propos recueillis par
Sacha Marounian et Michel Volkovitch

Philippe Noble a traduit, seul ou en collaboration, près d'une trentaine de livres, dont dix de Cees Nootboom (*Rituels*, Calmann-Lévy, rééd. Points-Seuil ; *Dans les montagnes des Pays-Bas*, Calmann-Lévy, rééd. Actes Sud Babel ; *L'enlèvement d'Europe*, Calmann-Lévy...), quatre de Harry Mulisch (*L'attentat*, Calmann-Lévy, rééd. Actes Sud Babel ; *La découverte du ciel*, Gallimard...), deux de Etty Hillesum (*Une vie bouleversée*, Points-Seuil ; *Lettres de Westerbrok*, Points-Seuil), la nouvelle édition du *Journal* d'Anne Frank et des ouvrages de Karel Appel, J. Bernlef, Judith Herzberg, Multatuli, Jona Oberski et Leon de Winter. Sa première traduction, *Le pays d'origine* de E. du Perron, a reçu en 1981 le prix Nijhoff de traduction et le prix Halpérine-Kaminsky.

JOURNÉE DE PRINTEMPS

Le 7 juin 1997, ATLAS tenait sa journée de printemps à Paris sur le thème « Traduire le polar ». La manifestation, qui s'est déroulée à la Mairie du III^e, a été précédée par l'allocution de bienvenue de M. Pierre Aidenbaum, maire de l'arrondissement, et celle du président d'ATLAS, Jean Guiloineau.

Animée par Jacqueline Lahana, présidente de l'ATLF et amateur de polars, la table ronde réunissait Alexandra Carrasco, traductrice de romans policiers argentins, Anne Damour, traductrice, entre autres, de Mary Higgins Clark, François Guérif, directeur de collection aux éditions Rivages, Freddy Michalski, traducteur de James Ellroy et d'autres auteurs policiers, et Robert Pépin, directeur de la collection Policiers au Seuil et aussi traducteur.

Traduire le polar

Jacqueline Lahana : Je vous remercie d'être venus si nombreux à cette table ronde « Traduire le polar », proposée par ATLAS. J'y vois la preuve, s'il en était besoin, de l'intérêt grandissant que suscite la littérature policière auprès des lecteurs et à laquelle de plus en plus de maisons d'édition accordent désormais une place, souvent importante, dans leur production. Je n'essaierai pas de donner une définition du polar, la meilleure me semblant être celle-ci : est considéré comme un roman policier, tout roman dont son auteur déclare qu'il est policier. Nous avons, en effet, tous lu soit des romans dans lesquels il était question de crimes, d'assassinats et qui, pourtant, refusaient d'entrer dans cette catégorie, jugée sans doute trop restrictive par leur auteur, soit des romans qui n'avaient rien de policier mais que leur auteur revendiquait comme tels. On peut, en revanche, s'interroger sur la vogue actuelle de la littérature policière. Est-ce parce qu'elle est aujourd'hui de meilleure qualité ? Est-ce à cause de la « crise » ou, comme l'affirmait Jean-Patrick Manchette, parce que « les polareux font de la littérature et les littérateurs écrivent du polar » ? Si nous n'allons pas répondre à ces questions aujourd'hui, force est de constater que nous sommes de plus en plus sollicités pour traduire de la littérature policière, et que de plus en plus d'éditeurs ont des collections centrées sur le polar. Nous ne parlerons pas non plus des rémunérations proposées aux traducteurs de polars, parce que ce n'est pas le lieu, tout en regrettant qu'elles soient trop souvent bien faibles.

Entrons maintenant dans le vif du sujet. S'il y a eu, et s'il y a encore, beaucoup de bons auteurs français – ou francophones – de polars, si dans son numéro de juin 1996 intitulé « La Planète Polar », le *Magazine littéraire* recense vingt-quatre auteurs français importants, il n'en reste pas moins que la littérature policière est, à une écrasante majorité, une littérature traduite et que les auteurs anglophones s'y taillent la part du lion. Qu'il s'agisse de thrillers, de polars glauques ou soft, d'enquêtes

classiques, toutes les collections ont leur(s) auteur(s) anglo-saxon(s) à succès : James Ellroy ou Tony Hillerman pour Rivages, Mary Higgins Clark ou Patricia McDonald pour Albin Michel, Patricia Cornwell pour Calmann-Lévy, etc., sans oublier, bien sûr, la Série noire qui, la première, a découvert le « filon » anglo-saxon.

Le nombre des collections, la qualité des auteurs et des traducteurs n'ont pas facilité l'organisation de cette table ronde. Il m'a fallu opérer un choix aussi bien parmi les éditeurs ou directeurs de collection que parmi les traducteurs en essayant de représenter les divers courants de la littérature policière. Côté éditeurs, j'ai invité François Guérif et Robert Pépin. François Guérif a d'emblée fait de Rivages/Noir une grande collection de polars ; il est également rédacteur en chef de l'excellente revue *Polar* dont un récent numéro contient un dossier sur Jean-Patrick Manchette, auteur français de romans politiques, critique et traducteur, récemment disparu. Robert Pépin a créé, il y a quelques années au Seuil, une collection, *Policiers*, en constante progression. Outre ses fonctions éditoriales, Robert Pépin traduit aussi bien de la littérature générale que de la littérature policière. Côté traducteurs, j'ai invité deux traducteurs d'auteurs à succès dans deux genres opposés : le policier hard et le policier soft. Freddy Michalski et Anne Damour consacrent, en effet, une partie de leur activité de traducteur à traduire l'un James Ellroy (Rivages), l'autre Mary Higgins Clark (Albin Michel). Il m'a paru intéressant de les interroger sur cette expérience. J'ai également demandé à Alexandra Carrasco qui traduit l'une des langues les plus parlées dans le monde, l'espagnol, de participer à cette table ronde. Elle a traduit pour la Série noire des polars argentins de Rolo Díez (*L'effet Tequila*) ou de Juan Sasturain (*Du sable dans les godasses*). Enfin, j'ai moi-même traduit quelques polars de l'anglais (pour Albin Michel et Fayard, dont deux en collaboration avec Jacqueline Carnaud, l'un étant en fait un policier israélien) et j'ai lu cette année, pour une maison d'édition, des policiers d'un auteur russe qui connaît un grand succès en ce moment en Russie, mais dont j'ai déconseillé la traduction (niveau : mauvais polars des années 1950).

J'interrogerai d'abord François Guérif et Robert Pépin sur leur expérience d'éditeur ; ensuite Alexandra Carrasco, Anne Damour et Freddy Michalski parleront de la traduction des polars, de la place qu'elle tient dans leur parcours de traducteur. Anne et Freddy expliqueront aussi les liens qu'ils peuvent tisser avec un auteur dont ils traduisent quasiment tous les livres, les habitudes, les risques que cela entraîne. Nous nous demanderons ensuite s'il y a une spécificité de la

traduction de la littérature policière, avant d'en venir à des problèmes concrets de traduction qui porteront sur trois thèmes : la police et le système judiciaire ; les armes ; l'argot des traducteurs. Le moment sera alors venu de donner la parole à la salle. Mais d'abord, François Guérif, comment êtes-vous devenu directeur de collection policière ?

François Guérif : Rivages/Noir est en fait la continuation d'une expérience qui a débuté pour moi en 1978. Je tiens à rappeler cette date, car, à l'époque, quand j'ai fondé la collection qui s'appelait Red Label chez PAC, personne ne voulait faire du polar. Une anecdote : à la première réunion des représentants de chez Hachette (qui distribuait PAC), le chef des représentants m'a dit : mon pauvre ami, vous êtes complètement fou. Plus personne ne veut lire David Goodis, James Cain, Robert Bloch ou Frederic Brown. On était en 1978 ! Mon expérience a été, d'une certaine façon, assez simple. C'est justement parce que plus personne ne voulait publier du polar, parce qu'on pensait que la littérature d'avenir serait uniquement la science-fiction, que j'ai eu envie de faire connaître un certain nombre de livres qui m'avaient plu et de faire connaître des inédits de grands auteurs. Je citerai un exemple : Jim Thompson, dont j'ai publié maintenant vingt-deux titres, vingt-deux titres laissés de côté par la Série noire, qui a pourtant révélé Jim Thompson. C'était un acte d'amour. Je me sentais un côté militant. Personne n'est venu me dire, le polar est un créneau qui marche bien, est-ce que vous voulez nous monter une collection. Au contraire, je disais : le polar existe, il est faux d'affirmer qu'il est fini, que la SF va prendre toute la place. D'ailleurs, il y a des auteurs qui sont géniaux, comme David Goodis ou James Cain. Quand on publie un inédit de Faulkner, tout le monde applaudit, mais quand vous arrivez avec un inédit de Goodis, tout le monde vous dit, c'est un livre d'alcoolique, ça n'intéresse personne.

PAC a fait faillite deux ans après ; je suis entré chez Fayard Noir. Jean-Claude Lattès a mis fin à la collection, quand il a été nommé à la tête de Hachette. Je me suis retrouvé à Engrenage international (Fleuve noir), jusqu'au jour où Patrick Siry a supprimé cette collection. Entre-temps, j'avais cofondé Guénaud qui a été racheté par Clancier, puis par Quai Voltaire, avant de s'arrêter aussi.

Rivages a donc été un cadeau du ciel. Quand Édouard de Andreis est venu me voir et m'a dit : voilà, mon beau-frère et moi aimons énormément le polar, est-ce que vous ne voulez pas fonder une collection ? ma première réaction a été : c'est reparti pour un tour ; ma seconde : après tout, je vais encore arriver à en sortir une vingtaine, ensuite, on verra. Et puis, l'expérience a été extrêmement gratifiante, parce que, pour la

première fois, j'ai eu un éditeur qui lisait les livres et qui me disait : C'est vachement bien Charles Williams... En outre, j'ai eu une maquettiste, Jacqueline Gruramand, qui a fait la maquette que vous connaissez, qui a donné une espèce d'identité à cette collection dès le départ, qui l'a imposée chez les libraires. Cette fois, l'histoire a bien tourné. C'est vrai que l'arrivée de James Ellroy dans l'écurie Rivages a beaucoup aidé. Pour moi, c'est toujours un travail d'amour, un désir de faire connaître des textes, des auteurs, un désir de défendre cette littérature – c'est pour cela que je tenais à refonder la revue *Polar* – qui, même si elle est aujourd'hui présente chez les libraires, occupe encore, par rapport à son importance, trop peu de place dans les chroniques littéraires, et parce que je crois, tout bêtement, comme Manchette, que c'est la meilleure littérature du xx^e siècle.

Robert Pépin : Mon expérience a été totalement différente, car je n'ai pas eu à militer. Il y avait au Seuil un auteur, Herbert Liberman qui avait beaucoup de succès. Il avait même remporté le Grand Prix de littérature policière en 1978. Vieille dame très distinguée, le Seuil voulait diversifier sa production – jusque-là surtout consacrée à la sociologie, à la linguistique, aux essais –, s'encanailler. Il publiait parfois des policiers en couverture directe, c'est-à-dire hors collection. Peu à peu est venu l'idée d'une collection spécifiquement policière. On a fait appel à moi. J'ai une particularité, je suis traducteur littéraire, de littérature générale, pour ne pas dire de grande littérature. Le policier m'a toujours intéressé. J'ai commencé à réfléchir à ce que je voulais faire et surtout à ce que je ne voulais pas faire. Éviter le petit jeu qui consiste à piquer les auteurs des autres. Je voulais des auteurs jeunes, nouveaux. En tant que traducteur, je me suis aperçu en relisant des traductions et en allant à l'original qu'il y avait des problèmes de traduction importants. D'une part, la fidélité au sens était souvent aléatoire ; d'autre part, il existait un certain style de traduction inhérent au policier français, au policier américain tel qu'il était réécrit en français. Il s'agit d'un héritage culturel qui remonte aux débuts de la Série noire. Celle-ci a très largement contribué à faire connaître le policier en France, mais a inventé un style de traduction très particulier, à base de langue verte. Venant d'une littérature qui n'était pas marquée par un style déterminé, j'ai commencé à m'interroger là-dessus. Il me semblait que, dans les originaux américains ou anglais, il y avait très peu d'argot, mais plutôt du langage familier.

Concernant les choix que j'ai faits, j'ai pris l'attitude classique d'un éditeur qui reçoit des dizaines de journaux spécialisés, américains,

français, anglais, qui jette ses filets et essaie de faire vendre un auteur. Je me suis efforcé d'éviter tout ce qui était gore, sanglant, déglingué ; je suis resté extrêmement classique dans mes choix. Un mot du titre de la collection. Après avoir envisagé Seuil/Noir, ou Polar, j'ai finalement opté pour Seuil Policiers, en sachant que cette solution est un peu bancale, puisque l'équivalent anglais serait « Mystery », terme qui ne couvre aucune de ces catégories, en les recouvrant toutes. À vrai dire, dans une librairie, les distinctions astucieuses entre thriller, policier, roman noir disparaissent et tout cela se retrouve joyeusement sur la même table de présentation. Voilà en gros quelle a été ma démarche, et je tiens à dire que c'est effectivement la traduction qui a été un problème essentiel dans la création de ma collection.

J. L. : Cette question s'adresse à Guérif puis à Pépin : les auteurs traduits dans vos collections sont-ils uniquement anglo-saxons ?

F. G. : J'ai publié des auteurs français, anglais, écossais, allemands, cubains, mexicains, danois. Non, il n'y a pas que des auteurs anglo-saxons. C'est vrai qu'ils se taillent la part du lion, mais sur les 280 titres que nous avons publiés, disons qu'il y en a entre 80 et 100 qui ne sont pas américains.

R. P. : Dans ma collection, ils sont essentiellement américains, mais j'ai publié un Japonais, un Catalan et des Français – beaucoup moins, c'est vrai. Je vais sortir un Suédois l'année prochaine. La production anglo-saxonne est considérable, c'est la loi du marché. En plus, il y a une certaine façon de construire les romans dits policiers ; il y a une véritable maîtrise du genre outre-Atlantique. En France, la tradition du roman noir est différente.

J. L. : Alexandra, pouvez-vous nous parler de votre expérience de traductrice de policiers d'Amérique du Sud, en majorité argentins ?

Alexandra Carrasco : Le premier roman que j'ai traduit était un roman noir ; il inaugurerait d'ailleurs la Noire de Gallimard, créée par Patrick Raynal en 1992. Je crois que j'ai eu la chance de tomber au bon moment, parce qu'auparavant, j'avais traduit un roman expérimental d'une Chilienne pour Christian Bourgois et j'avais tellement souffert que je m'étais dit, si c'est ça traduire, mieux vaut changer de métier. J'ai rencontré Patrick Raynal par hasard. Il m'a demandé de lire des policiers espagnols. *Vladimir Ilitch contre les uniformes*, de Rolo Díez, a été un coup de foudre. J'ai conseillé à Raynal de le traduire. Depuis, j'ai traduit une dizaine de romans, dont deux de littérature dite générale. Avant, je

n'étais pas une grande lectrice de polars. J'avais lu les classiques, Chandler, Hammett, etc., et je connaissais la réputation de Marcel Duhamel ; je savais qu'il « saccageait » les livres qu'il traduisait ou donnait à traduire, en faisant une adaptation très libre. Quand, naïvement, j'ai voulu supprimer une phrase qui ne me plaisait pas chez Rolo Díez, Patrick Raynal m'a prévenue qu'il ne tolérait pas ce genre de pratique. J'ai traduit tous les livres de Rolo Díez parus en France, et deux Série noire de Juan Sasturain, lui aussi argentin, mais qui écrit des polars plus classiques. Alors que Rolo Díez est un auteur politique, littéraire, difficile à classer dans un genre...

Anne Damour : Moi, je traduis Mary Higgins Clark. Deux précisions s'imposent. C'est le seul auteur de roman policier (je ne dis pas polar, ce n'est pas son genre, elle s'intéresse plutôt au suspense) que je traduis. Chez Albin Michel, on m'a dit il y a une vingtaine d'années : voici un roman, on en sait pas très bien ce que c'est, traduisez-le. C'était *La nuit du renard*. Le roman a obtenu le Grand Prix de littérature policière en 1980 et Francis Esménard a fait de Mary Higgins Clark un peu la locomotive de sa collection Spécial Suspense. Elle a été d'ailleurs la première à l'inaugurer avec la couverture blanche. Je me suis donc trouvée embarquée dans l'histoire Mary Higgins Clark un peu par hasard. Depuis, on m'a toujours confié la traduction de ses romans. Mais, je le répète, c'est le seul auteur de roman policier que je traduis. Je traduis plutôt de la « littérature générale », et je ne fais pas très bien la différence entre les genres.

Chez Mary Higgins Clark, l'action est fondée sur le suspense. Son écriture repose avant tout sur l'efficacité, sur une grande précision dans la description des rues, de la décoration, de l'habillement. Les couleurs des voitures sont toujours très précisément indiquées. Une fois, j'ai mis que la Toyota était verte à la page 123 et noire page 330. J'ai reçu aussitôt une lettre indignée de lectrice qui l'avait remarqué. La précision est une constante chez elle.

Il faut que la lecture soit rapide, grand public. La critique lui reproche souvent d'avoir un style plat. Mais c'est intentionnel... et efficace. Il n'y a pas d'argot. « Merde » est sans doute l'injure maximum. Hors de question d'écrire « connard », seul « salaud » est acceptable. Certes, on assassine chez Mary Higgins Clark, mais très poliment. Pas d'envolée lyrique. Des phrases courtes, sans sophistication. Ce n'est pas aussi aisé que ça en a l'air. On a souvent la tentation d'en rajouter, mais ça ne marche pas. J'ai peu d'anglicismes, la cure de désintoxication, c'est la cure de désintoxication et pas la « détoxé », la brigade criminelle, ce n'est pas la « Crim ».

J. L. : Quand on traduit pendant vingt ans le même auteur, y a-t-il des habitudes qui se prennent, un vocabulaire qui revient ?

A. D. : Il y a, effectivement, des habitudes qui se forment, un vocabulaire récurrent. La trame est très souvent la même : l'héroïne est toujours du même type depuis dix-huit ans, avec la même couleur de cheveux, auburn. Rien à voir avec Marilyn Monroe. Plutôt bien de sa personne. Ce n'est pas Mme Tout-le-Monde. Elle est généralement issue d'un milieu bourgeois, elle travaille. Elle a autour de la trentaine, car si elle était trop jeune, elle ne pourrait pas s'en tirer. Le monsieur à côté d'elle joue toujours un rôle secondaire. Il y a toujours une histoire d'amour, mais ce n'est pas l'essentiel. L'héroïne se débrouille toute seule. C'est peut-être le côté un peu féministe de Mary Higgins Clark. Le criminel est souvent un psychopathe, un vrai salaud, mais décrit de manière très soft. Si c'est un obsédé sexuel, cela reste sous-jacent, n'est pratiquement jamais dit. L'action se déroule le plus souvent dans une ville : New York, Minneapolis. Les lieux sont très précis. S'il y a une cabine téléphonique à tel endroit, vous pouvez être sûr qu'elle y est. Pour *La nuit du renard*, j'avais été vérifier à Grand Central Station. Il y avait bien une pièce audessous qui correspond à celle décrite dans le livre. Aucune invention de sa part. Pas de lieu fictif.

Freddy Michalski : Je suis un grand lecteur de polars et j'en ai lu beaucoup quand j'étais étudiant. Il y a quelques années, j'ai dit à un de mes collègues, Pierre Bondil, traducteur de Tony Hillerman et présent dans la salle, que j'aimerais traduire un roman policier. Il est arrivé un jour avec le premier roman de James Ellroy paru en France, *Lune sanglante*. J'ai fait un essai qui a plu à François Guérif et, depuis, je traduis presque exclusivement du roman noir, thriller ou policier, Ellroy entre autres, dont j'ai traduit tous les livres, sauf un pour des raisons éditoriales. Quand j'ai lu le premier roman d'Ellroy, cela a été un grand coup de cœur. Si j'ai peut-être eu des doutes sur la personne qui avait écrit le livre, en revanche, il n'y a eu aucune ambiguïté sur la qualité, la démesure et la puissance du texte. Guérif m'a fait confiance.

J. L. : Est-ce que tu dois faire des recherches pour traduire Ellroy, être en contact avec l'auteur ?

F. M. : Si je retrouve toujours l'univers d'Ellroy dans ses romans, la manière dont il le définit, son style, évoluent de manière presque systématique. Il est difficile de dire qu'il existe une constante de style absolue dans tous ses romans. Pour le dernier, *Ma part d'ombre*, par

exemple, le problème était de décider si le récit devait se faire au passé simple ou au passé composé. Comme l'indique le sous-titre, il s'agit d'un mémoire sur un crime de Los Angeles et Ellroy est directement concerné par le sujet de son roman. J'ai donc fait le choix de tout traduire au passé composé. Parce que le rapport de l'auteur à son récit est beaucoup plus présent dans le passé composé que dans le passé simple.

J. L. : Je voulais vous poser une question sur la spécificité du polar, mais vous m'avez, à peu près tous, répondu qu'il n'y en avait pas. Je ne partage pas votre point de vue... Est-ce que vous rencontrez des difficultés particulières dues à l'intrigue, souvent complexe ? Je pense à un livre qu'a publié Robert Pépin, où l'arnaque était boursière, informatique...

R. P. : En effet, l'année dernière, j'ai donné à traduire un thriller dans lequel on suit le crime à partir du moment où il est perpétré. C'est une machination dans un milieu financier. L'auteur, vice-président de la Morgan Bank, connaît son sujet sur le bout des doigts. Ce qui m'a intéressé, c'est, d'une part, l'intrigue qui est remarquablement ficelée et, d'autre part, un certain degré d'exotisme. Autrefois, l'exotisme dans le roman policier, c'était les bas-fonds, la mafia, en gros un milieu dans lequel le lecteur en général n'évolue pas. Il a commencé à disparaître avec la télévision, parce que tout est devenu banal ; on sait comment fonctionne la mafia, on voit la tête des mafieux dans les journaux. Petit à petit, cet exotisme a disparu, remplacé par des localisations ou des milieux différents. Or, la haute finance recèle un exotisme particulier. Les sommes manipulées font rêver, le lecteur se transporte dans ce milieu magique et en voit le côté sordide. L'auteur est très au fait de ces combines, pratiquées quotidiennement ; ce sont des arnaques qui se jouent sur la planète entière avec les financiers de Hong Kong, New York, les décalages horaires, le courrier électronique, etc. J'ai donc demandé à une traductrice de faire le travail, que j'ai fait ensuite vérifier par une amie, courtier aussi bien à la corbeille de New York que de Paris. Ce qui est intéressant dans ce livre, c'est que le lecteur qui n'est pas initié comprend toujours quelle est la nature de l'arnaque. C'est une littérature qui marche à l'efficacité. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de morceaux de bravoure. Je suis en train de traduire un Lawrence Block. Il y a de l'humour, des jeux de mots à n'en plus finir qui sont extrêmement compliqués à traduire, tout aussi difficiles à traduire que ceux d'un auteur de littérature générale. Il n'y a pas de spécificité particulière. Simplement, la lisibilité doit être impeccable. Sinon, le lecteur lâche le livre.

J. L. : C'est en ce sens que je parlais de la spécificité du polar, à savoir la primauté donnée à l'action, les dialogues percutants.

R. P. : Il ne faut pas oublier que nous avons affaire à de vrais écrivains. Il faut que l'action avance, que le lecteur tourne les pages... Cela étant, comme dans n'importe quelle œuvre littéraire, il y a des romans policiers qui sont poussés par l'action ; d'autres qui, du point de vue de l'intrigue, ne sont pas extrêmement géniaux, mais sont portés par les personnages. Dans les romans de Lawrence Block, il y a des invraisemblances au niveau de l'intrigue, mais le roman marche parce qu'il est porteur d'un univers fascinant. Le héros, Matt Scudder, est un rêveur, déchiré par ce qu'il voit, par la brutalité de ce qu'il dénonce, mais on pourrait trouver le même type de personnage ou de situation dans un roman de grande littérature.

A. C. : Les difficultés que j'ai rencontrées étaient très différentes. Les deux romans de Sasturain que j'ai traduits ont d'abord été publiés en feuilleton quotidien, d'où des livres écrits très vite, l'auteur cherchant surtout à rendre l'ambiance, à décrire le milieu de la grande oligarchie argentine ; le héros est un détective à la retraite qui se remet à faire des enquêtes parce qu'il ne peut pas s'en passer : c'est un personnage très fort. Quant à Rolo Díez, ce qui m'a donné le plus de mal, ce sont ses grands monologues avec peu ou pas de ponctuation. Je ne vois pas très bien en quoi il est différent d'un auteur de littérature générale. Le dernier auteur que j'ai traduit, Gregorio Manzur, est venu au polar un peu par hasard. Ce n'est, d'ailleurs, pas exactement un polar. La difficulté était de rendre l'atmosphère de ce petit village et cette langue provinciale qui se distingue notamment par l'emploi constant de diminutifs, mais je ne crois pas que ce type de difficulté soit spécifique au polar.

F. M. : Les problèmes de traduction que l'on rencontre chez un auteur comme Ellroy, dont le style, l'imagerie évoluent, qui a un potentiel métaphorique et créateur sur le plan du langage assez surprenant, se renouvellent à chaque livre. Il a une manière bien à lui d'utiliser des associations de termes, assez simples, voire simplistes, qu'il est difficile de garder en français, avec la même puissance, le même rythme. Lorsqu'on traduit un auteur, comme James Lee Burke (Rivages), d'un lyrisme beaucoup plus intense qu'Ellroy, dont les romans se situent en Louisiane avec laquelle il entretient un rapport presque mystique, il faut essayer de trouver un style qui individualise cet univers-là. Edward Bunker, lui, écrit dans un style qui a toujours un peu la sécheresse d'un constat clinique. Sans complaisance ni lyrisme. Il présente un monde très

noir, désespéré. Notre travail consiste précisément à individualiser chaque auteur, à lui permettre de s'exprimer dans son univers, dans sa langue d'origine.

J. L. : Nous voilà déjà aux problèmes de traduction. Je voudrais d'abord rappeler ce qu'écrivait Jean-Patrick Manchette dans ses *Chroniques* (Rivages) concernant le vocabulaire en général : « C'est aux directeurs de collection qu'il appartient de s'assurer que la "Ivy League" ne devient pas la "ligue du lierre" ou que le "General Staff" est enfin fusillé. » Quelle attitude faut-il avoir vis-à-vis du vocabulaire, spécifique à chaque pays, de la police et de la justice ? Doit-on dire lieutenant, inspecteur ? Département de police, commissariat, ou plus généralement la Criminelle, la Crim' ? Anne Damour a déjà répondu en disant que pour Mary Higgins Clark, cela ne peut jamais être la Crim'. Que faire de certains articles de lois en vigueur dans le pays de la langue d'origine ? En ce qui concerne les États-Unis, *La part d'ombre* de James Ellroy me semble une mine de renseignements sur le fonctionnement de la justice et de la police américaines.

F. M. : Je vais être bref. La différence essentielle avec la France, c'est que les services de police américains sont des charges élues. À Los Angeles, par exemple, deux services de police se chevauchent ou sont parfois antagonistes : la police du comté et le LAPD (Los Angeles Police Department) qui relève de la police municipale. Quant au système judiciaire américain, c'est vrai que, dans la mesure où tout fonctionne par jurisprudence, il est étonnamment différent du système judiciaire français. Qu'il s'agisse de la fameuse loi Miranda qui revient systématiquement dans tous les romans, c'est-à-dire l'obligation pour un policier de lire à un suspect ses droits, ou de l'idée que l'on peut passer un marché avec le procureur : accepter de plaider coupable pour voir sa peine automatiquement réduite. Ce genre de marchandage n'existe pas dans le système judiciaire français. Les prêteurs de caution aux États-Unis sont des officines que l'on trouve dans l'annuaire.

R. P. : On peut toujours mettre une note de bas de page, ce qui est ennuyeux, parce que cela casse la lecture. Ou bien on insulte le lecteur qui sait de quoi il s'agit, ou bien on le laisse dans une joyeuse ignorance. Tout dépend du public visé dans la collection. Le problème peut se régler en « fourrant » le texte, en ajoutant quelques mots en incise pour faciliter la compréhension. C'est ainsi que je résous le problème de ces particularismes judiciaires. Et toi, comment fais-tu ?

F. G. : Moi, je ne fais rien. Il y a eu pendant trop longtemps des traductions « francisées ». Un paysan du Kentucky ne parle pas comme un paysan berrichon. A priori, le directeur de collection a plus de distance que le traducteur qui vient de travailler plusieurs mois sur le texte ; il doit essayer d'éviter ce qui choque la lecture. Personnellement, je serais parfois plus choqué par le « fourrage » d'un texte que par une note en bas de page. C'est sûr que quand un personnage meurt de rire en regardant un comique célèbre, cela me gênerait moins qu'on mette en bas de page « comique de télévision qui était la vedette de telle série » que si on écrivait qu'il vient de voir Jacques Balutin. J'entendais ma voisine qui disait « *General Staff* », on pourrait croire que c'est une blague de Manchette, pas du tout. Chacun a ses petits exemples. J'aimerais en citer un : dans *Le chien ivre* de James Crumley, quelqu'un entre dans un « *topless bar* » qui est traduit par « bar sans enseigne ».

A. D. : Je rencontre assez peu ce genre de problème chez Mary Higgins Clark. Elle n'emploie rien que nous ne sachions tous. Il suffit d'être précis. Il y a des inspecteurs, il est rare que le FBI entre en scène. Pour ce qui est de la loi Miranda, je crois que le lecteur comprend. Pour les choses plus spécifiques, je serais assez d'accord avec François Guérif et en faveur de la note en bas de page. Mary Higgins Clark fait souvent allusion à des chansons et je ne vais, bien entendu, pas les traduire en français ; je préfère mettre en bas de page, chanson à la mode dans les années 1950, 1960, etc. Je suis pour garder le climat et le pays dans lequel est écrit le livre. Si l'action se passe à New York, on n'est ni à Strasbourg ni à Marseille. Et chez Mary Higgins Clark, les chansons jouent un rôle très important. Même ses titres sont toujours des titres de chansons, de comptines célèbres. À part *Nous n'irons plus au bois*, nous avons été obligés de changer les titres.

J. L. : Tu ne traduis jamais les chansons, les comptines...

A. D. : Tout ce qui fait partie du folklore, j'essaie de ne pas le traduire. On ne peut pas traduire les chansons de Sinatra.

F. G. : Cela dit, il arrive parfois qu'on y soit obligé à l'intérieur du roman. La référence à la comptine est une tradition. Dans certains livres, toute l'action découle de la déclinaison de la comptine. Trois petites souris, etc... Et si on ne la traduit pas, cela ne marche pas.

A. D. : Là, je suis d'accord. Je parle pour Mary Higgins Clark, parce que c'est uniquement le titre qui fait référence à une comptine.

J. L. : *Les dix petits nègres* illustrent bien ce cas de figure, où il est indispensable de traduire toute la comptine. mais que faire quand il s'agit d'un pays très éloigné et mal connu comme l'Argentine ?

A. C. : En fait, j'ai assez peu rencontré de difficultés de vocabulaire concernant le monde judiciaire ou l'institution policière, sauf dans *L'effet Tequila* de Rolo Díez, où le policier fait partie d'une brigade de policiers un peu intellos qu'il appelle les R.O. J'ai demandé à l'auteur. Ce sigle ne voulait rien dire, c'était une pure invention. En revanche, et cela tient au fait que l'on connaît mal la civilisation latino-américaine, je rencontre des problèmes pour toutes les références à la culture populaire ; dans un livre, par exemple, apparaît Cantinflas, que peu de gens connaissent en France. Or, c'est un personnage aussi célèbre et mythique dans toute l'Amérique latine que Charlot. Dans ce cas-là, je mets une note ou je fais une périphrase pour éclairer le lecteur.

J. L. : De temps en temps, dans un policier, l'un des personnages nettoie ou charge son arme, et il vaut mieux ne pas écrire de bêtises. Comment réglez-vous ces problèmes ?

A. D. : Moi, je vais consulter le magasin d'armes Gastinne Renette, en bas des Champs-Élysées. Ce n'est d'ailleurs pas dans les livres de Mary Higgins Clark que je les rencontre, mais dans des romans de littérature générale. Je me souviens que mes difficultés les plus grandes en ce domaine, je les ai rencontrées dans un roman qui n'était pas du tout policier. Je suis donc allée chez Gastinne Renette. Je n'ai pas très bien compris ce que m'a dit le vendeur, mais j'ai repris fidèlement ses paroles.

J. L. : Toujours selon Jean-Patrick Manchette, il faudrait que les traducteurs « se documentent un peu sur l'armurerie et la balistique qui sont tout de même leur pain quotidien. Cela nous évitera de continuer à subir des revolvers qui éjectent des douilles et prennent des silencieux, ainsi que ces gens qui courent en tirant des coups de mitrailleuse, sans parler des carabines changées en fusils et dont le percuteur devient aiguille ». Il conseillait d'ailleurs au traducteur de lire la revue *L'amateur d'armes*. Pour ma part, quand je rencontre ce genre de difficulté, je traduis le passage et je le soumets à un collègue mieux informé que moi. En effet, ce n'est pas tellement le terme lui-même qui pose problème, que tout ce qui va avec.

F. M. : Je fais un peu comme toi, je traduis le passage et je vais voir un copain qui est un fana d'armes. En traduisant, j'ai au moins appris qu'on n'écrasait pas une gachette, mais une détente.

A. C. : Même chose, si ce n'est qu'en espagnol, il y a une difficulté supplémentaire. Toutes les armes courtes s'appellent « *pistola* », donc il faut faire attention.

F. M. : Certains écrivains américains utilisent indifféremment « *pistol* » et « *revolver* ».

R. P. : Le plus ennuyeux en anglais, c'est le mot « *gun* ». Il veut dire n'importe quoi. Comme on veut éviter les répétitions, on utilise « *arme* », beaucoup plus littéraire que « *gun* ». Il faut essayer de préciser à partir du calibre, du reste du texte, etc.

J. L. : Avant de passer à l'argot, ou plutôt, au langage familier, je voudrais qu'on réfléchisse aux titres. Que fait-on des titres ?

F. G. : J'ai le sentiment d'avoir trouvé un certain nombre de titres. J'essaie de rester le plus près possible du titre original. Des exemples pénibles et qu'on préfère éviter : *The Long Good-Bye* qui devient *Sur un air de navaja* ; *Play-back* qui devient *Charade pour écroulés*. Il y a parfois des expressions à plusieurs sens. Je me souviens d'un roman de Fredric Brown que j'avais publié chez Red Label. Le titre original était *The Deep End*. Ce qui signifiait à la fois le grand bassin dans lequel un personnage était assassiné, mais aussi le fait que le héros se trouvait en *deep end*, en dépression nerveuse. Cette métaphore était filée sur deux cent cinquante pages. Là, il fallait s'en éloigner. On a finalement choisi *Rendez-vous avec un tigre*. Je précise qu'il y a un « tigre » dans l'histoire. Il nous arrive de ne pas traduire le titre, ce qui nous vaut des lettres de protestations. D'ailleurs, certaines expressions américaines sont entrées dans les mœurs et peuvent être reproduites telles quelles.

R. P. : Le problème du titre est extrêmement compliqué. Chez Lawrence Block, certains titres sont des citations de la Bible. Le choix du titre est vital : il doit accrocher le lecteur. Un mauvais titre peut « casser » un livre. Le titre original est choisi par l'auteur par rapport à son lectorat qui n'est pas forcément celui auquel s'adresse la traduction. À moins que le titre soit directement induit par l'histoire.

F. M. : Certains titres sont difficilement traduisibles tels quels. Un livre de James Lee Burke s'appelait *White Stained Radiancance*, qui est une citation de Shelley. Je suis allé voir le texte de Shelley et le titre en français est devenu *Une tache sur l'éternité*, parce que la fin du poème se termine ainsi.

A. C. : La plupart de mes titres sont des traductions littérales. *Du sable dans les godasses* est la réplique de *Arena en los zapatos*. Pour *L'effet*

tequila, c'était un petit plus compliqué. Le titre espagnol était très beau et très éloquent : *Mato y voi (Je tue et j'y vais)*. Il fallait trouver un titre choc. *L'effet tequila* n'a rien à voir, c'est un terme d'économie qui désigne l'effet de l'économie mexicaine sur l'économie du Brésil et des autres pays d'Amérique latine.

J. L. : Nous arrivons à l'argot des traducteurs, pour reprendre le titre du premier tome d'un ouvrage consacré à *L'argot de la Série noire* de R. Giraud et P. Ditalia (éditions Joseph K). Dans l'avant-propos, Patrick Raynal rend hommage aux traducteurs et termine ainsi : « Si l'on admet que l'argot est la forme de métaphore la plus courante et, bien sûr, la plus marquée de particularisme de chaque langue, on comprendra que cet ouvrage est un manuel pratique d'un art théoriquement impossible ». Outre les mots d'argot par ordre alphabétique accompagnés de citations, donc de traductions en français, figurent le nom du livre et le nom du traducteur. En annexe, il y a la liste des traducteurs (plus de 200), ainsi que la liste des polars qu'ils ont traduits. Il faudrait évoquer les insultes, la violence verbale. Dans un des polars que j'ai traduit avec J. Carnaud, la violence verbale était le moteur de l'action. Ce qui m'intéresse dans l'argot, c'est son humour, ses trouvailles. C'est là qu'on a toute latitude pour faire preuve d'une richesse de vocabulaire aussi grande que celle de l'auteur. Il y a des trouvailles qu'il faut rendre, et c'est là même tout l'intérêt de traduire. Je voudrais savoir comment vous réglez ce genre de problème.

A. D. : Mary Higgins Clark n'utilise pas l'argot. Je l'ai beaucoup plus rencontré dans des romans de littérature générale, souvent un argot moins spécifique, mais dur, violent, grossier. Pour moi, c'est presque plus difficile de traduire cet argot-là que dans un policier où l'on est peut-être davantage porté par le texte. Mais je ne peux pas juger...

R. P. : L'argot est un langage crypté. Par exemple, l'argot de la prison : deux prisonniers parlent d'une évasion sous le nez d'un flic qui n'est pas censé comprendre. Le fait qu'un écrivain écrive exclut d'entrée de jeu tout argot, puisqu'il veut être lu par le plus grand nombre. Ce qu'on trouve dans les romans américains, c'est effectivement du langage familier avec des insultes, des langages spécifiques à tel ou tel milieu – de la drogue, etc. –, mais ils sont immédiatement compréhensibles par l'ensemble des lecteurs. Il s'agit d'un langage plus ou moins grossier, plus ou moins imagé par rapport à la langue écrite conventionnelle. Un livre entièrement écrit en argot serait forcément illisible et donc impubliable.

J'ai parlé des débuts de la Série noire. Il s'agit d'un problème compliqué, spécifique à la France. La Série noire a créé une langue avec des présupposés idéologiques ou politiques bien précis, et instauré un style de traduction qui n'a plus grand-chose à voir avec l'américain. Or, cette tradition de traduction, qui est fautive, a ensuite été massifiée dans le pays, les auteurs de romans policiers français s'en nourrissent et la ressortent ; on est alors confronté à un véritable problème : que faire de cette tradition ? Lorsqu'on traduit cette phrase qui, en anglais, signifie littéralement : « Mon père était ouvrier » par « Mon pater était prolo », on transforme un roman américain où il est question de la recherche du Bien et du Mal en une histoire de lutte des classes à mille lieues des intentions et des référents culturels de l'auteur. On déforme ce qui a été écrit. Pourtant, on ne peut pas faire comme si cette tradition n'existait pas, car elle est entrée dans le langage populaire.

J. L. : Notons que les traductions sont de meilleure qualité qu'aux débuts de la Série noire ; non seulement nous autres traducteurs faisons notre métier avec plus de sérieux, mais encore les éditeurs n'acceptent plus n'importe quoi.

F. G. : C'est vrai, les traductions sont meilleures. Je veux bien en parler au risque de paraître mégalomane. C'était, en effet, une tradition qu'il a bien fallu casser. Je crois sincèrement avoir été l'un des premiers à le faire. Quand j'étais à Red Label, un roman policier devait faire 250 pages, pas plus pas moins ; des amis traducteurs qui travaillaient avec moi à cette époque-là expliquaient que lorsque le livre était trop long, ils coupaient. Notamment, ils avaient pour consigne à la Série noire de couper tout ce qui était psychologique, sous prétexte que cela ralentissait l'action. Quelqu'un que je ne citerai pas avait traduit *Trois minutes avant minuit* de Mildred Davis. Il se trouve que tout l'intérêt du livre réside dans un personnage complètement paralysé qui raconte tout ce qui se passe dans sa tête ; la traductrice avait tout coupé, parce qu'étant paralysé, il ne faisait pas avancer l'action. C'est aberrant. Quand les traductions étaient trop courtes, il fallait ajouter. À un de mes amis qui travaillait pour le Masque, il manquait 24 pages qu'il fallait inventer. J'ai essayé de le persuader de mettre des scènes de sexe torrides qui, à l'époque, auraient surpris le lecteur du Masque, mais il a refusé.

Bref, sortir en collection de poche des romans policiers de longueur différente constituait une grande nouveauté. À l'époque, cela ne se faisait pas. Prenez la collection Spécial Police au Fleuve Noir, chaque livre devait avoir exactement 216 pages. À cette époque un immense

débat s'est instauré. Maurice-Bernard Endrèbe, traducteur, m'a critiqué en public en me disant que les romans policiers, c'est beaucoup mieux quand c'est coupé, que les auteurs américains tirent à la ligne, etc. Robert Pépin a raison. Le jour où on va analyser la Série noire – et je n'ai rien contre elle, car c'est elle qui nous a apporté tous ces auteurs, qui nous a fait connaître une grande partie de cette littérature policière – on aura des surprises gigantesques. Il y a des livres dont il manque 250 pages, des livres célèbres dont il manque 140 pages ! Je me souviens, j'étais libraire à l'époque, j'avais acheté un stock de livres américains et, un jour, je décide de lire un bouquin de John Dann McDonald, très connu, *La foire d'empoigne* ou *Dans les plumes*, je ne me souviens plus. Surprise, le début, dans le texte original, n'est pas pareil. Explication : dans la Série noire, le livre commence au chapitre 2. Donc, c'est vrai que cette littérature a été en même temps extraordinairement populaire, mais extrêmement malmenée. Il suffit de lire la correspondance de Chandler, en particulier la fameuse lettre dans laquelle il supplie Marcel Duhamel de ne pas supprimer un de ses personnages, parce que, sans lui, le livre va être obscur. Et pourtant, il s'agit de Marcel Duhamel qui est quelqu'un d'intelligent. Il a fallu se battre pendant des années. Quand j'arrivais au Fleuve noir, en disant : le livre a 350 feuillets, les responsables essayaient par tous les moyens de m'en faire enlever 60. Je menaçais de partir. Aujourd'hui, c'est entré dans les mœurs.

F. M. : Je voudrais confirmer ce que vient de dire François. Lors d'un débat sur *Le dahlia noir* de James Ellroy, un lecteur s'est étonné que j'aie laissé le texte intégral. Il trouvait que dans les premiers chapitres tout ce qui concernait le match de boxe aurait dû être coupé, que le récit y aurait gagné en intensité et en vitesse.

J. L. : Un dernier mot, Alexandra, sur le langage familier ?

A. C. : L'argot en espagnol d'Espagne est plutôt pauvre et récent. Il ne pose pas trop de problème, je crois, à en juger par mes lectures. En ce qui concerne l'argot d'Argentine, le lunfardo, je n'ai jamais eu vraiment de difficulté. Son histoire ressemble énormément à celle de l'argot français. Né à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e dans les bas-fonds de Buenos-Aires, il était parlé par les truands du quartier des abattoirs qui ne voulaient pas être compris de la police. On se débrouille toujours pour trouver un équivalent qui ne sonne pas faux. Bien souvent, on n'emploie pas dans les mêmes circonstances l'argot dans une langue et dans l'autre. Il pourra y avoir le même nombre de mots argots, mais ils ne seront pas

placés aux mêmes endroits. En espagnol, je prends un exemple idiot : « *Non me importa* », qui veut dire « Ça m'est égal » ; il est très rare qu'on emploie une expression plus familière. On peut se permettre en français d'écrire « Je m'en fous ». Donc, parfois on en rajoute, parfois on en enlève. Le tout est de ne pas être artificiel, que cela ne fasse pas de la traduction plaquée, comme le disait Robert Pépin tout à l'heure.

La parole est donnée à la salle

À propos du livre *L'argot de la Série noire*, **Jacques Thiériot** déplore l'hexagonalité de cet argot, qui reprend la syntaxe, le vocabulaire introduits par Simonin ou Lebreton dans les années 1950, ajoutant qu'à la limite il s'agit presque d'un bêtisier...

R. P. : En fait, le lectorat français lit des traductions hautement fantaisistes. Dans le « mystery » américain, basé sur la recherche du Bien et du Mal, les descriptions sociales susceptibles d'avoir des liens avec la lutte des classes ou autres sont présentes, mais comme décor, et non pas comme préoccupation centrale qui, elle, est la recherche de la vérité factuelle ou morale. Or, ce « mystery » s'est transformé par cette traduction fantaisiste en un roman de justice sociale, à cent lieues des préoccupations des écrivains américains de l'époque. Je ne veux pas dire qu'il n'y ait pas eu d'écrivains américains proches du parti communiste américain ou autre, il y en a eu, certes, mais ils ne constituent pas l'essentiel de la production américaine. Par contre, la formation de ce langage va introduire dans la littérature policière française des préoccupations sociales et politiques. La traduction va transformer le « mystery » américain en roman noir à vocation sociale. Cette manière de traduire génère, à mon avis, un contresens fondamental, par rapport non pas au paysage français, mais au paysage américain. Comme cette tendance se poursuit dans le policier français, on se trouve devant un véritable problème de traduction, on ne peut pas faire comme si ça n'existait pas. Il y a des traductions fausses, qui sont retenues comme fausses et qui perdurent.

Marie-Françoise Cachin s'interroge sur le vieillissement des traductions, sur le lectorat qui rajeunit, ce qui n'est pas forcément le cas du traducteur, et demande si les références culturelles sont plus importantes dans la littérature policière que dans les autres genres littéraires.

A. D. : Non, je ne crois pas. Je ne vois pas pourquoi elles se poseraient davantage pour la traduction de littérature policière.

Sophie Mayoux : J'ai travaillé pour la Série noire et je ne suis pas tout à fait d'accord avec ce qui en a été dit. J'ai commencé à lire des Série noire à un âge extrêmement précoce et à en traduire quelques années plus tard : c'était pour moi un univers sulfureux et passionnant. Je voudrais remercier Robert Pépin pour son intervention sur l'histoire de la Série noire... Il est clair que quand on commençait à traduire pour la Série noire, comme cela a été mon cas, après la grande période des débuts, quand on ne sortait pas précisément du milieu des truands, on n'avait guère d'autre choix que de puiser aux sources qui étaient autour de nous, c'est-à-dire un argot littéraire, comme on le trouve dans Simonin, Alphonse Boudard... Cela dit, je pense que c'est une langue qui a sa valeur, artificielle certes, mais toute écriture n'est-elle pas artificielle ? Moi, j'ai toujours plaisir à relire des vieilles Série noire, malgré le traitement épouvantable qu'elles ont subi, malgré leurs titres fantaisistes. Par ailleurs, j'ai eu effectivement à couper des Série noire, pour moi, c'était toujours un crève-cœur. Récemment, on m'a demandé de restaurer les passages coupés, j'ai fait ça avec un immense plaisir, et le sentiment d'une réparation.

Pierre Bondil : Ce que je reproche à la Série noire, ce n'est pas tant l'argot des traducteurs que l'école de traduction de la Série noire qui fait qu'on lit un Jim Thompson comme un William McGivern. Quand François Guérif m'a demandé de traduire un Jim Thompson, j'en avais lu dans la Série noire. Soit dit en passant, Jim Thompson est ressorti en Angleterre grâce à Guérif... J'ai donc lu tous les textes de Thompson disponibles en anglais et constaté que les problèmes ne manquaient pas. Je regardais alors dans la Série noire pour voir quelle solution avait été trouvée, mais le passage difficile était toujours coupé...

En ce qui concerne Tony Hillerman, un de ses premiers livres a paru lui aussi dans la Série noire... il y manque un chapitre. J'en ai parlé à Tony Hillerman... Le chapitre coupé fait une page et demie et il n'y a pas d'« action » ! Il y a aussi plusieurs contresens par page. Pour ce qui est des titres, je me référerai simplement, sur le plan anecdotique, à un livre de Michael Collins. À l'origine, il s'appelait *The Slasher*. On ne savait pas trop quoi faire. On a fini par traduire *L'égorgeur* et lorsque j'ai rencontré l'auteur un peu plus tard au festival de Reims, il m'a confié que c'était un titre exigé par son éditeur et que lui aurait voulu l'appeler *Mother Death* !

Un mot sur les armes : Tony Hillerman m'a déclaré qu'il avait fait des erreurs sur les armes, donc je ne me sens pas tellement responsable...

Enfin, les dialogues de romans policiers sont souvent extrêmement rapides et percutants. Je prendrai un auteur, George V. Higgins : dans les années 1970, ses dialogues étaient très rapides, argotiques, elliptiques ; dans les années 1980, ils deviennent, au contraire, très bavards. Tout cela afin de montrer qu'on ne peut ériger de règles qui seraient dues à un « genre ». Pour terminer, il faut retenir que c'est une littérature qui doit être efficace ; il faut se garder d'interventions illicites et maîtriser les niveaux de langue. Je vais vous soumettre un petit problème de traducteur : que dois-je faire, lorsque mes enquêteurs navajos utilisent des expressions telles que « *Damned* » ou « *My god !* ».

R. P. : Il n'y a pas de réponse standard pour traduire « *Damned* » et « *My god* ». Les langues ne fonctionnant pas sur les mêmes structures grammaticales ou de sens, on est toujours en déficit de traduction, mais ces déficits peuvent se rattraper au cours des pages. Le difficile est de savoir les retrouver et les replacer là où il faut ; de façon à ce que le lecteur ait à peu près le même choc esthétique, littéraire, que le lecteur américain. Marie-Françoise Cachin a posé la question du vieillissement des traductions, du passage du temps dans l'argot. C'est vrai, des termes font « tilt » à un moment donné, quinze ans plus tard, ça ne marche plus. Dans les années 1970, on parlait de « prendre un pied bleu » ; on n'en connaît même plus le sens aujourd'hui. On ne peut pas éviter le vieillissement.

F. G. : Je ne suis pas entièrement d'accord. Il est important que *Touchez pas au grisbi* soit écrit comme il est écrit, parce qu'il reflète le Pigalle des années 1950. Ce qui est formidable chez Ellroy, c'est que les gens parlent avec le langage et l'argot de leur temps. Le livre se passe en 1949, c'est l'argot de 1949. Il n'y a rien de pire que d'essayer de moderniser une traduction, sous prétexte que l'argot a vieilli. Je me souviens qu'à un moment donné, aux Presses de la Cité, on avait republié les nouvelles de Chandler, et un personnage donnait un coup de poing « à la Cassius Clay ». Dans le texte, c'était Roger Louis, mais on se disait que les gens ne connaissaient plus Roger Louis. Chaque livre est le reflet de l'époque à laquelle il a été écrit. Si la traduction a vieilli, c'est peut-être que l'auteur a vieilli, mais je ne suis pas du tout pour moderniser...

Pour les titres, bien sûr que certains sont imposés par les éditeurs, mais on connaît énormément d'auteurs qui ont mûrement pesé leur titre, et je

ne vois pas pourquoi on le changerait. Le marketing peut, lui aussi, entraîner des erreurs monumentales. Le premier livre que Pierre Bondil a traduit pour moi s'appelle *La lune dans le caniveau*, de David Goodis. Quel titre magnifique ! Figurez-vous que la maquette était prévue de telle façon qu'on ne pouvait mettre qu'un nombre limité de caractères ; donc, on a essayé de m'imposer : *Lune sale*. Je leur ai dit : Et si on vous amène *À la recherche du temps perdu*, vous allez dire que c'est trop long et l'appeler *Temps perdu* ? Pour moi, il y a quand même l'idée de fidélité au texte, à l'esprit du texte. Entendons-nous bien, quand je parlais de la Série noire ou d'Endrèbe, je ne faisais pas d'attaques personnelles ; il se trouve simplement que c'étaient des manières de travailler qui se faisaient à l'époque. Le plus grand reproche que l'on pourrait faire à la Série noire, et Bondil a tout à fait raison, c'est que l'on traduisait Jim Thompson comme Peter Cheyney. À propos, Peter Cheyney était anglais et pas américain, comme on pourrait le croire. Si vous lisez *Cet homme est dangereux* dans l'original, vous aurez de sacrées surprises : en effet, le livre est loin d'être drôle – les Anglais le trouvaient même sadique et cruel – il y a eu détournement. Le vieillissement est un autre problème. C'est vrai que Peter Cheyney a vieilli et que Hammett est de plus en plus moderne.

Un petit bémol à ce que disait Pépin tout à l'heure : il y a énormément de romans américains qui parlent de justice sociale. Si *La moisson rouge*, *En un combat douteux* et *Les raisins de la colère* ne sont pas des romans de justice sociale, je veux bien qu'on m'explique ce que c'est. Des auteurs comme William McGivern ont dit clairement que leur intention était de faire des livres de justice sociale, mais que leur éditeur... En réalité, c'est beaucoup plus ambigu que ça. La traduction n'est pas seule en cause. Il y a des livres qui ne sont pas des « mysteries ». L'œuvre de Jim Thompson, c'est quoi ? Des romans de révolte sociale.

Françoise Wuilmart : Est-ce que vous lisez le livre en entier avant de commencer à le traduire ? Je me demande s'il le faut. Je sais qu'il faut s'imprégner du style, connaître l'intrigue, etc. Mais il y a des découvertes qui se font pas à pas... Si on a déjà lu le livre jusqu'au bout, on peut être tenté d'introduire des éléments qu'on a appris à la fin, mais qu'on n'était pas censé savoir... Donc, moi, je lis chapitre par chapitre... De toute façon, on revient ensuite sur son travail. Pour moi, la meilleure façon de lire, c'est de traduire.

J. L. : Je pense qu'il vaut quand même mieux pour un roman policier de l'avoir lu en entier, ne serait-ce que pour savoir qui est l'assassin. En

parlant de coupe, l'histoire qui court le plus souvent dans les maisons d'édition, c'est celle d'une traductrice à qui l'éditeur avait demandé de supprimer des pages, et elle avait trouvé que le plus simple était de supprimer l'un des personnages. Elle lisait le livre à mesure et elle a supprimé l'assassin.

A. D. : Je suis un peu de cet avis. Malheureusement, je ne peux absolument pas lire le livre avant. Je ne reçois jamais le manuscrit entier. Je lis les cent premières pages, ensuite les chapitres arrivent petit à petit. J'aimerais beaucoup pouvoir lire le roman de A jusqu'à Z avant de commencer.

A. C. : Je pense qu'il s'agit de deux lectures très différentes : celle que l'on fait avant et celle que l'on fait au moment de traduire, quand on rentre dans la tête de l'auteur, parce que c'est un peu l'impression que j'ai quand je traduis. À mon avis, on ne peut pas se passer d'une lecture préalable. Parfois, on maudit tellement l'auteur qu'on est content d'avoir lu le livre avant pour se souvenir qu'on a pris du plaisir, qu'on y a trouvé une certaine magie, qu'on s'est laissé porter par le récit.

Jean-Paul Schweighaeuser : Je voudrais revenir sur le problème de la traduction des titres. Il y avait un livre d'Ambler qui s'appelait *Here lies Eric Ambler*. J'avais proposé *Mensonges d'outre-tombe* qui me semblait rendre l'ambiguïté du titre voulue par l'auteur. En fin de compte, le titre est devenu *Mémoires inachevées*, inachevées au féminin ! Comme toujours, c'est le traducteur qui est considéré responsable de la bourde et se trouve ainsi pénalisé à cause du mauvais travail de certains éditeurs.

F. G. : Je connais ce livre et j'ai suivi sa traduction. Je suis assez d'accord : le titre était plat comparé au titre original. Mais, comme on le remarquait tout à l'heure, le titre américain a très souvent un double sens. Jeu de mot parfois très difficile à traduire qui oblige à abandonner un sens. Pierre Bondil a traduit pour moi un livre de Bill Pronzini qui s'appelait *Games*, mot qui signifie à la fois « jeu » et « gibier ». Finalement, c'est moi qui ai tranché. On l'a appelé *Tout ça n'est qu'un jeu*, essayant ainsi de trouver un titre qui concilie les deux.

R. P. : Je voudrais revenir sur le problème du vieillissement, parce que je crois que je me suis mal fait comprendre. Je parlais au moment de la traduction, et non après. Il est évident que les choix qu'opère le traducteur au moment où il traduit courent le risque de vieillir. C'est un pari. L'autre problème est celui de la retraduction plus tard. Ou bien on garde l'aspect vieillot, en utilisant la langue de l'époque, ou bien on

modernise. Si l'on devait refaire la traduction de l'œuvre de Hammett, il faudrait ou bien la refaire dans le temps, ou bien dans la langue d'aujourd'hui.

F. G. : Personnellement, je trouve que Hammett fait preuve d'une extraordinaire concision, il n'y a pas un mot en trop, ce que Manchette explique très bien dans ses *Chroniques*. Pour moi, Hammett est plus moderne que quantité d'écrivains policiers d'aujourd'hui. La modernité n'est pas une question de date.

Texte établi par Jacqueline Lahana

Marie-Lise Marlière

K comme cafards

Bien difficile de tenir un journal de bord a posteriori. J'ai remis ma traduction de *The Roaches Have no King* en novembre 1995. Depuis, elle dormait dans les tiroirs de Gallimard quand soudain... Bref, le livre paraîtra en novembre 1997 sous le titre fidèle et énigmatique de *Les cafards n'ont pas de roi* (Daniel Evan Weiss, « La Noire »).

Bien difficile et pourtant... Je me souviens de mon enthousiasme à la première lecture. J'avais sous les yeux un roman atypique dont je me demandais s'il était ou non un polar. Oui, c'en était un car il y avait un crime. Mais un polar comme je n'en avais jamais lu, peuplé d'insectes humanisés, vif, incisif, cru, drôle, bourré d'allusions, de citations que j'allais découvrir peu à peu en fouillant le texte avec la loupe du détective.

Ainsi, ces *Cafards* pouvaient être lus au premier ou au second degré, et même plus. Quant à moi, je n'allais pas tarder à m'apercevoir que ma jubilation avait obscurci mon jugement. Mais j'étais sous le charme et signai le contrat des deux mains, sans vraiment mesurer la difficulté de la traduction. Je dois cependant préciser que, même si j'avais su l'apprécier, elle ne m'aurait pas rebutée. William Golding m'avait depuis longtemps habituée à des textes difficiles d'où n'étaient absents ni l'humour, ni la dérision. Mais la pureté de son style me tenait à l'écart de l'argot, américain de surcroît.

J'ai donc vécu pendant quelques mois dans l'univers kafkaïen de mes cafards. C'était à la fois passionnant et obsédant. J'en voyais partout. Il m'arriva d'en croiser un dans ma cuisine, fait exceptionnel dans lequel je vis un signe. Fallait-il le tuer ? J'hésitai. « Laisse-le vivre ! » me dis-je.

Je me résolus pourtant à l'écraser et m'en voulus aussitôt. Par un curieux transfert, il s'était identifié dans mon esprit aux personnages du roman. La situation était grave, mais pas désespérée. Elle me procura même le plaisir, entre autres recherches, de m'adresser au Muséum d'Histoire naturelle et de m'entretenir avec un spécialiste pour obtenir des précisions sur les mœurs de ces insectes. Après m'avoir demandé si « les miens » étaient des cafards des villes, ce qui était le cas, il s'excusa d'être spécialisé dans les cafards des champs. Malgré ce léger handicap, il put me renseigner, et j'ai gardé un souvenir amusé de cette conversation totalement surréaliste. On en rencontre un certain nombre de ce genre dans le roman.

– *En 1758, poursuivit Columbo, un type qui s'appelait Carolus Linnaeus décida de mettre de l'ordre dans le monde des vivants. À partir du mot Blatta, qui signifie « évitant la lumière », il imposa sa classification : sous-ordre Blattaria, superfamille Blaberoidea, famille des Blattellidae, sous-famille des Blattellinae, genre Blattella.*

– *Le premier de « ceux qui évitent la lumière », dit Phil. L'autruche ? Le campagnol ? Le ver de terre ?*

– *Le violeur ! dit Miller.*

– *Satan ! m'exclamai-je.*

– *Non, c'est nous, expliqua Columbo.*

– *Ceux-qui-évitent-la-lumière ? interrogea Miller. J'allais justement prendre un bain de soleil.*

– *Et le nom de l'espèce est... reprit Columbo. Bon, je vous laisse deviner.*

[...]

– *Votre nom de famille est... Blattella germanica.*

– *Mais on est américains ! s'exclama Phillips.*

– *Oui, mais si tu veux parler de nos racines, nous sommes africains. Les Allemands de l'Ouest nous appellent cafards français, les Allemands de l'Est, cafards russes, ceux du sud cafards du nord et inversement. Nous avons un problème en terme d'image. Mais surtout, n'oublions pas celui qui nous a nommés – l'animal qui s'appelle lui-même « Homo Sapiens ».*

– *« Pédé-pensant » en latin ? suggéra Miller.*

Ce dialogue qui met en scène des cafards intelligents et cultivés, doués d'humour et de raison, vous a partiellement « mis au parfum ». J'emploie à dessein cette expression populaire pour aborder l'une des

difficultés majeures du livre : l'argot. Celui, notamment, de la drogue et des Noirs américains. N'étant pas une habituée du polar traditionnel, rien ne me préparait à le traduire. D'ailleurs, l'argot américain, comme l'argot français, est en constante évolution. D'où le risque, une fois le texte d'origine compris, d'aboutir à une traduction ringarde et parfaitement obsolète.

Diable, me dis-je, je vais faire appel à deux membres du réseau d'amis dont tout traducteur se doit d'être entouré : Alphonse Boudard, maître ès argot, et une Américaine vivant en France, Lillian S... Ayant lu la plupart des œuvres du premier, je n'étais pas complètement novice en la matière. À plusieurs reprises, cependant, je dus recourir à ses conseils. Quant à la seconde, il lui fallut interroger deux de ses enfants restés aux États-Unis pour élucider certains détails et comprendre certaines allusions.

Je m'enfonçai dans une fente du béton où je pus me protéger de la fraîcheur du soir.

Des piétons passaient.

« ... mais il ne voulait pas m'écouter, ce putain de patron, et maintenant, les actions sont en baisse de quinze pour cent. C'est ma faute ! J'ai besoin de boire quelque chose... »

« ... c'est une vraie conne. Deux jours de retard. Une grosse affaire. Et elle me balance. Tu parles d'une idiotie ! »

« ... je me moque de ce que tu penses. Fais ce que ta mère te dit... »

« ... mais si je le suce, il me donnera le rôle. Au point où j'en suis, une pipe de plus ou de moins... »

« ... coke, herbe, speed, acide, PCP, crack, amphet', tout ce que tu veux, on l'a. Par ici, jeune fille... »

« ... la garce, elle veut cent dollars pour me montrer la couleur de sa culotte. Quelle connerie ! Je vais lui dire qu'elle peut aller se faire voir... »

Une autre difficulté résidait dans la traduction des marques et produits utilisés, mangés ou bus, si nombreux dans ce roman. D'abord, les situer, savoir ce qu'ils sont et à quoi ils servent. En cela, mon amie Lillian m'a remarquablement aidée, de même que mon fils cadet, très au fait par ses lectures et ses voyages de ce qui se consomme aux États-Unis, de la « poussière d'ange » à la Budweiser ! Toutefois, une marque n'est pas forcément évocatrice d'un produit pour le lecteur français. Un choix s'impose alors. Ou bien ne pas traduire et mettre une note en bas

de page, ou bien trouver un équivalent français. La première option, naguère abondamment pratiquée, aurait cassé le rythme, très important dans un polar, et lassé le lecteur. J'ai donc préféré la seconde, d'autant que certains de ces noms désignent des personnages. Ainsi le cafard nommé Chlorox s'est appelé Eau de Javel, Ivory est devenu Cadum et Windex, Glassex. Il arrive aussi que le traducteur soit obligé de procéder à une double transmutation. Exemple : « *My little Fifi must be stuffed like a kielbasa* ». Traduction mot-à-mot : « Ma petite Fifi doit être bourrée comme un (ou une) kielbasa ». Renseignement pris, le ou la kielbasa est une saucisse polonaise. Deuxième possibilité donc : « Fifi est bourrée comme une saucisse polonaise », ce qui reste obscur et retient inutilement l'attention du lecteur sur un détail. Troisième possibilité, la bonne à mon avis : glisser sur le fait, somme toute banal, que Fifi est une petite chienne qui a une forte envie de pipi en la disant simplement pleine « comme une outre », quitte à banaliser la comparaison initiale.

Venons-en maintenant au côté « osé » de certaines scènes pour lequel je me suis découvert une surprenante faculté d'adaptation. En premier lieu parce que l'auteur n'est jamais vulgaire, en second lieu parce que l'humour n'est jamais absent. Il est grand temps de vous préciser que les personnages de ce roman ne sont pas exclusivement des insectes. Les humains ont leur rôle à jouer dans cette sombre et réjouissante histoire qui se termine par un crime aussi inéluctable qu'inattendu. Tout au long du mécanisme bien huilé du récit, l'interaction qui s'exerce entre humains et insectes crée des situations paradoxales, éminemment originales, avec pour aboutissement la scène ultime que je ne dévoilerai pas. Le passage qui suit met en scène dans une situation scabreuse l'un des protagonistes, un cafard nommé Nombres (parce qu'il a grandi entre les pages d'une Bible et s'en est nourri), et Ruth, une jeune femme pour laquelle il éprouve un intérêt certain.

Retenu par deux pattes solidement plantées dans sa petite lèvres, je déplaçai celles du milieu en direction du marécage de façon à saisir son petit bout, manoeuvre beaucoup plus périlleuse que si je m'étais trouvé en terrain sec comme chez la voisine. « Petit bout » ne rend pas justice à l'organe en question, énorme pyramide irrégulière, recourbée un peu comme un nez et, plus précisément, comme celui de Ruth mais avec plus de rides et sans les narines. Impossible de l'entourer de mes pattes ; il suffit, pour avoir une idée de l'échelle, d'imaginer Ruth descendant en rappel le Mont Rushmore et se posant sur le pif de Thomas Jefferson.

Ainsi donc, j'ai eu le privilège de traduire un spécimen que je crois unique en son genre et qu'on pourrait appeler un polar « érotico-zoologique ». Il fallait bien l'imagination de Dan Weiss et son sens de l'humour, sans oublier l'ingéniosité parfois perverse de Nombres, pour mener à bien le plan diabolique qui s'accomplira après de multiples péripéties, toujours inattendues mais jamais gratuites.

Deux ans après, je termine la traduction du second roman de Dan Weiss au moment même où je dois revoir les épreuves des *Cafards*. Je me replonge avec délices dans cette oeuvre abandonnée depuis de longs mois. Et pourtant, c'est d'un oeil critique que je relis mon texte. Peut-être aurais-je pu utiliser tel adjectif au lieu de tel autre, alléger ici où là, modifier, supprimer... Les affres de la relecture m'étreignent, cette phase ultime où, malgré tout le soin apporté à une traduction, le doute s'installe.

À Dieu vat ! *Les cafards n'ont pas de roi* affronteront critiques et lecteurs dans un mois. Qu'on en parle en bien, de préférence, ou en mal, c'est tout ce qu'un traducteur peut souhaiter, afin que ses efforts ne tombent pas dans les oubliettes d'une indifférence générale. « *Kafka would have loved this book* », a écrit un critique américain. Puissent les lecteurs français en faire autant.

Pierre Bondil

L'été indien

Fin juin, Paris

Ronde de flics à Pékin. Le petit film qu'il ne fallait surtout pas rater. Une semaine encore et il ne passe plus nulle part.

Fin juin, Le Pecq

Cascade d'articles élogieux sur le Budd Schulberg. *Le Monde, Libé, Le Nouvel Obs.* Tous les universitaires et étudiants en civilisation ou littérature américaine devraient se précipiter sur les quatre textes réunis dans ce recueil essentiel pour la compréhension de l'Amérique et de ses contradictions. Par ailleurs, sans le film de Nicholas Ray, *La forêt interdite*, je ne serais peut-être jamais venu à la traduction. Pérennité d'une amitié.

Première relecture de *The Fallen Man*, le dernier polar navajo de Tony Hillerman, achevée. Ne pouvant conserver au titre tout son sens, François Guérif et moi penchons pour *Un homme est tombé* plutôt que pour *La chute d'un homme*, non sans une référence lointaine au film de Sturges. Jet initial de traduction rapide, peu de nouvelles difficultés par rapport à la lecture de janvier. Le fait d'exiger le texte définitif et de l'attendre plutôt que de commencer sur les épreuves non corrigées (comme pour *Coyote attend*) s'imposait. Reprendre tout un roman uniquement pour déceler les inévitables modifications est assommant. Ces épreuves, en revanche, vont éclairer certains passages contestables du texte définitif.

Un premier tirage parcouru de stylo rouge. Deux petits pièges pour traducteur trop pressé. *Photocopy*, utilisé ici dans le sens de cliché photographique conforme à un document écrit. Et le personnage qui s'adonne au *handball*, une variété de squash. Restent quelques problèmes mineurs à résoudre concernant le matériel d'escalade et l'élevage des bovins. Rien d'insurmontable. En revanche, certains fragments de phrases

peu clairs nécessiteront une lettre à l'auteur. Maintenant que la fin est proche, le livre semble meilleur qu'à première lecture, plus complexe aussi. La progression s'est accompagnée d'un intense plaisir, d'une impression de facilité, tant je suis habitué à son style et à sa manière d'organiser ses doubles intrigues. En un point, je me permets de retoucher une phrase. Leaphorn se trouve dans un hélicoptère, il vient de vomir. L'un des passagers lui apprend une nouvelle inattendue qui relance son enquête. Tony Hillerman écrit : *Leaphorn digested that. No thought of nausea now.* Pas une seconde, il n'a voulu ce rapprochement. Lui en demander confirmation serait inutilement maladroit. Je vais gommer ce *digested*, au demeurant moins gênant en américain, que j'aurais laissé chez un auteur que je connaîtrais moins bien. Reste à penser au glossaire et notamment au rôle que tient Femme Araignée dans la mythologie navajo. Demander à Tony aussi ? Et relever les lieux, le numéro des routes, etc., pour établir la carte.

Début juillet, Le Pecq

Après ces semaines consacrées à Leaphorn et Chee, ultime relecture de *Bone Game* de Louis Owens (toujours pas de titre français ; retour de Saint-Malo, Louis a transité par Paris et nous avons convenu d'y réfléchir encore). Comme chaque fois, l'accouchement s'est fait dans la douleur, mais la lecture cursive n'apporte que peu de modifications de dernière minute, je suis même plutôt heureusement surpris du résultat. L'échange de lettres avec Louis a permis de régler tous les problèmes, notamment sur les éléments et les références qui ne doivent pas être explicités pour le lecteur français. Les auteurs américains se montrent toujours attentifs aux questions posées, répondant rapidement ; ils semblent heureux de constater l'attention qu'on porte à les lire. Il faut espérer que ce sera Francis Geffard, le directeur de la collection, qui relira, car il connaît bien le texte anglais. La relectrice de chez Albin le découvrirait au fur et à mesure et, partant sur une idée qu'elle abandonnerait peut-être si elle avait, comme moi, réfléchi plusieurs mois au livre et à sa traduction, elle pourrait être tentée d'infléchir le texte vers un classicisme un peu désespérant, quand bien même son travail serait par ailleurs remarquable. Le souvenir de la déprime de juin dernier, pour *Le chant du loup*, en voyant tout un choix de ponctuation annihilé par l'adjonction pesante de « et, et, et... » demeure vivace. Pour *Bone Game*, le contrat prévoyait la remise fin septembre ; en définitive, elle a lieu le 10 juillet, soit avec dix jours de retard sur la date un moment promise. Mais la coupure a été synonyme de regard neuf. Tout à la fin a surgi un souci d'harmonisation dans le parler des personnages qui apparaissaient déjà dans *Même la vue la plus perçante*. Avec Hillerman (douzième roman navajo) et Higgins (chaque personnage ayant souvent ses tics et ses fautes de langage),

le pli est pris. Remise du travail chez Albin, puis clin d'œil à Henri Langlois, il suffit de traverser l'avenue.

Mi-juillet, Le Pecq

Début de *Payback* de Thomas Kelly. Je pourrais finir le Hillerman (pour fin septembre) tout de suite, mais ce premier roman sur la volonté des mafias italiennes et irlandaises de faire main basse sur les chantiers de construction du nouveau tunnel d'approvisionnement en eau de New York, de par son ampleur, sa densité et sa précision, m'angoisse. Un an pour le faire et déjà besoin de réassurance.

Cinq pages le premier jour, six le second. Catastrophiques. Problèmes sur problèmes laissés en suspens. J'arrête, reprends le premier chapitre, le fais à fond, le peaufine. Je relis. Pas trop mal. Deux ou trois points à chercher en bibli. Ce qui a été possible sur le premier chapitre doit l'être pour le reste du livre. Mais pour le moral, il faut que ça avance. Alors les problèmes attendront, simples ou non. Un temps infini sera nécessaire pour tout reprendre plus tard, mais c'est l'impression de progresser qui compte pour l'instant. Je me fixe quarante pages par semaine. Sans m'esclavager. En me promettant d'arrêter si j'en ai marre.

Good Men, Good Women, enfin vu, et à revoir, puis test à Pompidou : tout ce que vous n'avez jamais voulu savoir sur le tunnel sous la Manche, rien d'important sur les galeries de mine, rien sur *mes* tunnels. La bibliothèque du Musée des Arts et Traditions populaires est vraisemblablement mieux indiquée, cela me rappellera les combats de coqs et l'abattage des arbres en haute montagne. Sinon, la Grande Bibliothèque, l'occasion rêvée de la découvrir. Et essayer de rentrer à celle de l'École nationale supérieure des Arts et Métiers. D'autres pistes, le tunnel du Somport, les ingénieurs ayant travaillé au creusement des récentes lignes de métro parisien. À suivre.

Fin juillet, La Rochelle

Deux jours sans livres, ni à lire ni à traduire. Le bonheur. Les changements de lumière sur le port, les marées, les carrelots sur leurs échasses fragiles.

Fin juillet, Usson en Forez

Pas assez longtemps ici pour replonger dans *Payback*. Autant en profiter pour reprendre le Hillerman, suivre ligne à ligne traduction et texte d'origine afin de s'assurer, après un premier jet très rapide, de ne rien avoir oublié et de ne pas avoir commis trop de contresens. J'en trouve. C'est ici, dans l'hôtel de Guy et Joëlle Rival, que j'avais relu les épreuves du *Cercle Fermé* de Wessel Ebersohn.

Début août, Nice

Le portable étant indisponible, le gros Mac a une fois de plus traversé la France dans le coffre de la voiture. Fin de relecture en pays Navajo. Les modifs en machine attendront fin août, ainsi qu'une ultime lecture cursive pour mieux juger de l'ensemble, du rythme. Ne pas oublier de supprimer le terme d'alpinisme, impropre pour l'escalade de Ship Rock.

J'entame la transcription par Zolbrod de la mythologie des Navajos, le *Diné Bahané*. Plus complexe qu'escompté. Les passages sur Coyote sont un peu ennuyeux. En revanche, le rôle de *Nilch'i*, le Vent, et certaines correspondances avec les civilisations occidentales, comme cette crainte malade de la mort chez le Peuple, héritée d'un mythe proche de celui d'Orphée et d'Eurydice, sont passionnants.

Retour à *Payback*. De quoi s'arracher les cheveux. Ce type écrit avec ses tripes, mais rédige avec sa tête. La puissance du texte est omniprésente, mais le style demeure insaisissable. Surtout pas de relecture à ce point. On verra plus tard. La progression se fait phrase après phrase, je n'ai pris aucune décision.

Un après-midi de pèlerinage à la galerie Maeght et au Château des Fleurs. *Le grand assistant* de Max Ernst m'émeut presque autant que *L'homme de la forêt numéro trois* de Germaine Richier l'an dernier. Après *Guerres indiennes*, *L'histoire des Navajos* et le *Diné Bahané*, le *Livre des anciens*. Un abécédaire des faits de civilisation et des termes indiens serait plus qu'utile, comme celui du domaine policier : en mémoire dans le Mac, un fichier recense toutes les notes de bas de page des livres de ce « genre » en ma possession. Un dico qui fournit des réponses autres. Il recouvre les problèmes de civilisation, les sigles « rares », les références littéraires, etc., rencontrés par les traducteurs de ces romans. Des difficultés qui peuvent surgir à chaque page.

Lors de la Journée ATLAS sur la traduction du polar, une des références majeures s'est organisée autour du nom de Jean-Patrick Manchette. Un bémol à cette déification, sous sa propre plume. La note de bas de page serait « la honteuse flétrissure du traducteur en déroute ». Affirmation à l'appui d'un escamotage digne de Robert Houdin : Milton devient Mozart. L'humour, le second degré ou le talent suffisent-ils à tout justifier ? Une pensée pour les puristes du barillet : sous la plume de Hillerman et d'Elmore Leonard, les termes *pistol* et *revolver* se succèdent à quelques lignes d'intervalle, désignant la même arme. Ne serait-il pas plus important de cesser de disséminer, avec la complicité des dictionnaires il est vrai, *daims* et *cèdres* sur le territoire américain ?

Dans l'appartement de mes parents attendent les fiches soigneusement établies par leurs soins sur les derniers livres parus : fautes de frappe, maladroites, pire parfois. Après contre-vérification et transmission à Maryse, chez Rivages, il y aura correction pour les éventuels tirages ultérieurs.

Vers fin août, Le Pecq

Cinq jours sur *Payback*. Ça avance. Rassurant. Au bout de ces cinq jours, je craque.

Deux jours vers fin août, Amboira

Séjour « studieux » à une trentaine de kilomètres de Limoges. Vingt ans que Pierre Chadelaud m'invite à venir. L'occasion est trop belle. Son frère a repris l'exploitation familiale. J'apprends tout sur les vaches : marquage, comportement, vocabulaire. La stabulation libre n'a plus de secrets. Les veaux gambadent, leurs mères se méfient. Ces bêtes sont magnifiques, élevées en liberté. Je refuse de m'approcher à moins de cinquante mètres du taureau. Nul ne croirait à un accident du travail.

Fin août, Le Pecq

Reprise du Hillerman. À l'intention de la relectrice de chez Rivages, une page d'erreurs relevées dans l'original. S'il reste des problèmes, nous ferons une séance de travail ensemble avant la deuxième relecture. Chez Albin Michel en revanche, ce contact n'existe qu'avec Francis Geffard, et la relecture est unique. Tony Hillerman fait des erreurs qui ne lui sont pas imputables. Son éditeur américain le pousse à produire trop vite, tant les enjeux financiers sont importants. Et plus personne ne fait le moindre travail éditorial sur ses textes. Résultat, la couleur des yeux peut changer, des dates être erronées, des chiffres subir une inflation d'une page à l'autre, le nom d'un personnage apparaître dans une conversation à la place d'un autre. Le danger consiste à trop se méfier et à détecter des fautes là où il n'y en a pas : Grand-père Nez essuie des coups de feu. Touché à la poitrine et au bras, il se protège en se collant contre le cadavre de son cheval. Quelques chapitres plus tard, il a la jambe dans le plâtre. Tony Hillerman n'a simplement pas signalé qu'il s'était brisé la jambe dans sa chute de cheval. Même problème pour certaines réflexions concernant les dates de la disparition du personnage, tout le monde n'ayant pas la même logique. Il est bien sûr hors de question de lui signaler les véritables fautes qu'il reconnaîtrait de lui-même. D'ailleurs, la lettre n'a plus lieu d'être, tous les problèmes étant résolus. Un petit mot sans plus, pour lui annoncer la date de parution. En espérant qu'il pourra venir. Dans *Bury my Heart at Wounded Knee*, je trouve la réponse à l'entrée du glossaire concernant les Utes. D'autres entrées

doivent être modifiées à la lumière du *Diné Bahané*, celle de Femme-qui-Change notamment.

Début septembre, Le Pecq

Tantôt *Payback*, tantôt lectures en souffrance. Le rythme de travail est convenable, le résultat actuel nul à ch.... Page 198, Thomas Kelly signale que le MAC 10 est un *machine pistol*. Dans *Riding the Rap*, Elmore Leonard dit seulement *gun*. Un livre résout le problème d'un autre livre. Dans le même Elmore Leonard, page 165, un traquenard : *a rubber bathing cap, white with a yellow flower design* : l'absence de marque singulier/pluriel oblige à un choix, donc à une surtraduction. Qui n'opterait pour le pluriel ? Et lorsque viendra le moment de traduire la page 189 (deux jours, quinze jours plus tard ?), *the bathing cap with the yellow flower* refermera son piège. Seule la relecture attentive, concentrée dans le temps, permet de gommer les erreurs inhérentes au morcellement du travail.

Lectures policières : le très humain John Harvey avec *Off Minor*, l'étonnant *Labyrinthe des miroirs* qui se dévore et pourtant laisse le lecteur un peu sur sa faim, le sublime *Plender* de Jack Lewis, surtout. Après *Le retour de Jack* et *SéVICES*, quelle puissance. Comble de bonheur, la trad est signée Gratias. Jean-Paul est un orfèvre.

Septembre, Le Pecq

The Fallen Man terminé. *Payback* sérieusement entamé, même si ce travail de mineur de fond s'est effectué sans étayage ni évacuation des scories. *Bone Game* entre les mains de Francis Geffard qui n'a pas encore eu le temps de le lire. Dans l'attente impatiente du Westlake et du Higgins, rendus depuis plusieurs mois chez Rivages. Le futur proche, toujours Thomas Kelly. Elmore Leonard. Deux nouveaux : Bill James chez Rivages, James D. Doss chez Albin. Une bombe signée Willeford, si François Guérif réussit...

Septembre

À Venise, la Mostra couronne Takeshi Kitano. Les médias pataugent dans les marées basses deauvilloises.

Marie-Claire Pasquier

La voix du texte

La voix est une autorité

La voix est toujours la voix du seigneur, ou la voix du maître¹. En ce sens, le texte traduit est plus silencieux, plus « étouffé » que le texte original, il est obéissant, il est un peu inquiet aussi, il a peur des coups. Écoutons Beckett dans *Molloy*. C'est Moran qui parle – il est un « agent », Gaber est un « messenger » :

« J'obéis encore aux ordres, si l'on veut, mais ce n'est plus la crainte qui m'inspire. Si, j'ai toujours peur, mais c'est plutôt là un effet de l'habitude. » Ou encore : « Et la voix que j'écoute, je n'ai pas eu besoin de Gaber pour me la transmettre. Car elle est en moi et elle m'exhorte à être jusqu'au bout ce fidèle serviteur que j'ai toujours été, d'une cause qui n'est pas la mienne, et de remplir patiemment mon rôle jusque dans ses dernières amertumes et extrémités, comme je voulais, du temps de mon vouloir, que les autres fissent. [...] Et j'ai l'impression que je la suivrai dorénavant, quoi qu'elle m'enjoigne². »

« ... quoi qu'elle m'enjoigne » : ceci vaut pour le texte poétique ou sacré. Mais, pour le traducteur littéraire, tout texte qu'il traduit est poétique ou sacré. C'est une voix qui enjoint, on obéit à l'injonction. Il y a dialogue avec le texte, mais ce dialogue n'est pas symétrique puisque l'autorité vient de lui. Tout de même, je lui pose des questions, et il me répond. Il me répond,

(1) Ce texte a pour origine une table ronde sur la traduction littéraire organisée par le Centre européen de traduction littéraire, à Bruxelles, et animée par Françoise Wuilmart, directrice du CETL, dans le cadre de la Foire internationale du livre, à Bruxelles le 9 avril 1995.

(2) Samuel Beckett, *Molloy*, éditions de Minuit, Paris, 1951, page 204.

quant au sens, par la voie du contexte. Souvent, très souvent, on trouve dans le paragraphe même, ou dans la page même, le mot voisin qui va éclairer le sens du mot qui faisait problème. Le problème que pose une unité petite, c'est une unité plus grande qui va suggérer sa solution. Il est même arrivé, cas extrême, qu'une solution ingénieuse soit « découverte » par l'auteur lui-même au détour de la page suivante. On lui en veut, on perd tout le mérite...

Le texte qu'on traduit, pendant le temps qu'on le traduit, c'est la loi. C'est ce que dit déjà Walter Benjamin, dans « La tâche du traducteur », telle que la lit Jacques Derrida dans « Des tours de Babel » : « La traduction est une forme, la loi de cette forme a son premier lieu dans l'original. Cette loi se pose d'abord comme une demande au sens fort, une exigence qui délègue, mande, prescrit, assigne³ ». Pourrait-on dire, en ce sens, qu'une traduction « épouse » l'original ?

Hallucination

Comme Jeanne d'Arc entendait des voix, on serait tenté de dire : « Je vois des voix ». En écho me revient une phrase que je situe mal, de Peter Wortsman je crois, et qui m'avait frappée, dans des réflexions sur la traduction : « *from speaking ear to listening mouth* ». De l'oreille qui parle à la bouche qui écoute. Peut-on vraiment écouter avec la bouche, parler avec l'oreille, dans une sorte d'avance ou de retard qui donne une illusion de simultanéité ? Est-ce une bouche qui parle avec deux voix, ou une voix qui parle par deux bouches ?

On ne sait plus où on en est, et c'est normal. Nous le savons bien, tous, il y a de la part du traducteur, vis-à-vis du texte qui demande à être traduit, un rapport obsessionnel, visionnaire. L'écoute du texte est de l'ordre de *l'insomnie*, où s'ouvre une vaste chambre non pas noire mais sans clarté, lieu immense et clos, mais à l'infini, avec des images obsédantes, des réminiscences, des scènes qui se rejouent. Le texte vous hante comme les inflexions de « l'autre » dans une relation amoureuse ombrageuse ou malheureuse. Il ou elle a dit ci ou ça, mais qu'est-ce que ça voulait dire ? Et on n'a jamais la réponse, il y a toujours de nouveaux « soupçons ». On réécoute le message laissé sur le répondeur, *ad infinitum*, pour guetter les intonations, ou alors, dans la jalousie, on se redit ce qui semble avoir été dit à mots couverts, pour se cacher de vous.

(3) Jacques Derrida, « Des tours de Babel », in *Difference in Translation*, sous la direction de Joseph F. Graham, Cornell University Press, Ithaca, 1985, page 225.

Rétrospection, anticipation

À la radio, au téléphone, au théâtre, lorsqu'on écoute un interlocuteur, ou dans les situations d'écoute des conversations des autres, d'après les intonations des phrases, dans l'attente, la curiosité, aux aguets, on devine la fin. Soi-même, lorsqu'on parle, en public ou dans l'intimité, on sait « en gros » ce qu'on va dire. On croit improviser, mais on se coule dans un moule, on est contraint par une forme préétablie : l'excuse, la *captatio benevolentiae*, le désir de convaincre, ou de surprendre, ou de séduire, mauvaise foi ou sincérité, dénégation. Masques, conventions, transgressions codées. D'où l'impatience, lorsque quelqu'un « finit ses phrases », alors qu'on a compris bien plus tôt, et qu'on serait prêt à répliquer déjà. Et quelqu'un qui a un débit lent, appliqué, on a l'impression qu'il veut, exprès, vous faire manquer votre train. À l'inverse, le ralentissement calculé peut avoir un charme. John Malkovitch, grand acteur américain, lance l'article « *the* » ... et vous met dans le suspens heureux : on est sûr d'être porté jusqu'à la jouissance d'entrer dans son dire – à son rythme. En musique, c'est plus marqué encore, dans les chansons par exemple, air et paroles : à la fois on sait et on ne sait pas ce qui va suivre. Tout est plaisir : soit la confirmation de l'attente, soit la surprise. C'est vrai aussi de la prière, de tout langage rituel, de la poésie. Charme du latin qu'on ne comprend qu'à demi, *vita dulcedo et spes nostra salve*. Les rimes n'ont pas seulement une fonction mnémotechnique, elles permettent d'accompagner le mouvement en le précédant : après « nuage », chez Charles Trenet, on attend « visage », après « fleur », chez Brassens, on attend « cœur ». Et chez Leonard Cohen, après « *that's how it goes* », « *everybody knows* ».

J'irai donc jusqu'à prétendre que la traduction « idéale » consiste à commencer à traduire une phrase sans avoir lu la fin (dans la même posture que l'auteur, en somme), et à prévoir la façon dont elle va se terminer. Comme lorsqu'on écoute une chanson, et qu'on est guidé par l'air. On avance à l'aveuglette, et au fur et à mesure on corrige, par coups d'oeil successifs au texte, comme on donnerait des coups de bâton à un cerceau pour guider sa course.

Ressassement

La « voix » du texte, dites-vous. La voix n'est pas (ou si peu) du son, d'où l'ineptie du « gueuloir », qui évoque, entre deux toux, le cigare d'après dîner, entre hommes. La voix, c'est une sorte de bruit confus comme la mer, un ressassement qui est à la fois aspiration au silence et crainte du silence.

Et c'est encore Beckett qui en parle le mieux, dans *L'innommable*. On voudrait le citer sans fin, en boucle : « Je ne connais pas de questions et il m'en sort à chaque instant de la bouche. Je crois savoir ce que c'est. C'est pour que le discours ne s'arrête pas, ce discours inutile, qui ne m'est pas compté, qui ne me rapproche pas du silence d'une syllabe⁴. »

Se taire, ne pas se taire. Lire pour écouter l'autre, et puis faire une lecture qui prend la parole, et c'est traduire, continuer à traduire, et c'est sans fin. « Et en vérité, ce n'est pas tout de garder le silence, mais il faut voir aussi le genre de silence qu'on garde. J'ai écouté, autant parler, tant qu'à faire, quelle liberté. J'ai tendu l'oreille vers ce qui devait être ma voix toujours, si faible, si lointaine, que c'était comme la mer, comme la terre, une calme mer lointaine, mourant⁵... »

Ce qu'il faut traduire, c'est une intentionalité, c'est du mouvement, c'est du caché autant que du montré. Ce sont les ruptures de ton, les hésitations, c'est une amplitude, ce sont des ondes, c'est un rythme intérieur. Rythme qui toujours nous ramène à la mer, la mère, l'amour, la mort en nous : « J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j'ai à parler. Personne ne m'y oblige, il n'y a personne, c'est un accident, c'est une faute, rien ne pourra jamais m'en dispenser. Il n'y a rien, rien à découvrir, rien qui diminue ce qui demeure à dire... »

Et, dans le sursaut d'optimisme du presque noyé, presque toujours déjà noyé, ou presque toujours pas encore : « ... j'ai la mer à boire, il y a donc une mer⁶. » Traduire, ce serait surnager.

(4) Samuel Beckett, *L'innommable*, éditions de Minuit, 1953, page 34.

(5) *Ibid.*, page 37.

(6) *Ibid.*, page 46.

Denis Messier

Traduction, tabou, trahison

Chacun d'entre nous, traducteur ou non, a des mots qu'il aime, des mots qu'il préfère, mais aussi des mots plus ou moins frappés d'interdit qu'il répugne à employer ; et l'idéal serait, quand il traduit, qu'il fût un peu au clair avec lui-même quant à ces « extrêmes réserves » qu'il émet ou plutôt éprouve à leur égard. On peut trouver un bon échantillonnage de ces « réserves », nullement anodines, chez Serge Jankélévitch (le père de Vladimir), qui a été l'auteur, il y a presque trois quarts de siècle, de la première traduction en français de la *Psychopathologie de la vie quotidienne* de Freud (1922, aux éditions Payot). Elles vont de la simple pudeur (au sens où on dit « avoir de ces pudeurs ») à la plus étonnante des résistances. Je me propose d'en donner ici quelques exemples – et de les soumettre à l'analyse critique –, mais, préalablement, je souhaite faire une mise au point dans le bref paragraphe qui suit.

Voulant prévenir un reproche, celui de dureté, voire d'injustice à l'égard d'un homme qui fut un précurseur et qui, à ce titre, aurait plutôt mérité un hommage, je préfère d'entrée de jeu m'en adresser moi-même un autre, celui d'anachronisme, auquel ma démarche, par nature, ne peut échapper : un texte écrit dans les années 1920 ne saurait être jugé à l'aide de critères élaborés plus de soixante-dix ans après (la psychanalyse étant à cette époque *terra incognita*, S. Jankélévitch ne disposait ni d'un modèle sur lequel il aurait pu s'appuyer, ni d'un contre-modèle qui lui aurait servi de « repoussoir », d'autant que les exigences d'alors en matière de traduction littéraire n'avaient encore donné lieu à aucun débat véritable). Par ailleurs, j'ajoute que nous avons tous lu avec grand plaisir cette première traduction, qui – chose inappréciable en ces années 1990 – présentait l'avantage de la lisibilité.

Venons-en au premier exemple. « *Motiv* » y est souvent traduit par « cause », alors qu'il s'agit très exactement du mobile. Cette option gomme le dynamisme du processus, mais plus encore le fait (dérangeant ?) qu'à la base de tout acte, il y a un mobile, pas toujours avouable, qui anime une personne. Même déplacement vers l'extérieur et même tendance à se voiler un peu la face dans la traduction du concept pourtant central de « *Fehlleistung* » : certes, le terme « acte manqué » apparaît très souvent ; mais il est parfois remplacé par celui, fort traditionnel dans le même contexte, d'« erreur ». Comme si le traducteur regimbait à intervalles réguliers contre la théorie, révolutionnaire, selon laquelle les plus grands efforts de maîtrise consciente ne font pas le poids face à la pression constante et opiniâtre de l'inconscient.

Cet aplatissage touche non seulement tel ou tel concept, mais parfois aussi tout un contenu de pensée. Là où Freud a écrit, très prudemment d'ailleurs, « Il est probable que », Jankélévitch traduit à l'occasion par « Il est possible que ». Fallait-il, par frilosité intellectuelle, supposer le public français d'alors incapable de recevoir de front une vision du monde bien peu douillette ?

À un autre endroit, c'est – à nouveau – non pas le mot, mais la pensée qui est atteinte. À la page 116 de l'édition de poche, Freud indique avec beaucoup d'honnêteté qu'un de ses actes manqués avait eu pour mobile l'irritation devant l'éventualité d'être dépossédé d'un droit de priorité en matière de découverte scientifique. Jankélévitch, estimant peut-être que la personne de Freud était intouchable, s'est arrangé pour ne pas traduire du tout ! Même crainte sacrée à l'égard d'un autre sujet tabou : la violence parfois extrême des sentiments hostiles qu'on a envers autrui, notamment quand cet autrui est une figure paternelle. Lorsque l'auteur, interprétant l'acte manqué d'un patient obligé par les vacances d'été à la fois d'interrompre sa cure alors qu'il va mal et de payer les séances, parle à son propos de « fureur secrète » envers l'analyste, Jankélévitch la passe tout simplement sous silence (p. 152). Était-elle incorrecte ?

Cette réécriture partielle et partielle du texte freudien prend parfois un tour cocasse. Plutôt que de parler comme il convient de « bénéfice secondaire de la maladie », le traducteur écrit (p. 124) qu'il s'agissait pour la personne en question d'« obtenir un congé de maladie supplémentaire ». Plus sérieusement à mesure qu'on avance dans le texte, on découvre des résistances nombreuses à certains concepts fondamentaux

de la psychanalyse. Si « *unbewusst* » est généralement traduit par « inconsciemment », il l'est au moins une fois par « sans s'en rendre compte » (p. 25), inconséquence bien paradoxale chez un homme qui a contribué à faire connaître Freud aux Français. De même, à la page 128, l'expression « hostilité inconsciente » chez l'auteur devient « hostilité interne » chez le traducteur. Comme si ce dernier n'acceptait pas totalement le caractère permanent, continu de l'inconscient.

Citons, pour terminer, une phrase qui, dans le texte original, s'énonce ainsi : « Il n'est pas difficile d'élucider cette anticipation en disant qu'elle est l'expression d'un désir » et dont la deuxième partie devient chez Jankélévitch (p. 126) : « ...qui n'est que l'expression d'un désir ». Les plus indulgents verront peut-être dans cet ajout restrictif une ambiguïté malvenue due à la maladresse. Beaucoup d'autres, jugeant qu'il révèle à la fois une méconnaissance du caractère central de ce concept et un rejet de la réalité que celui-ci désigne, n'hésiteront pas à dire qu'il y a là trahison.

Irène Kuhn et Sybille Muller

Des master-classes à l'université ?

En mars 1997, nous avons organisé en partenariat avec le Studiengang für Literaturübersetzen de l'université Heinrich Heine de Düsseldorf une rencontre franco-allemande consacrée à la pratique de la traduction littéraire¹. À Cluny, dans la Maison de l'Europe mise à leur disposition par le Conseil international de la langue française, les participants ont travaillé cinq jours durant en séminaires et ateliers sur des textes divers avec des traducteurs littéraires professionnels ; ils ont rencontré des auteurs et leurs traducteurs, confronté leur expérience d'étudiants de nationalité et de formation différentes.

Plus précisément, nous avons prévu trois grands axes de travail – théâtre, sciences humaines, littérature de fiction. Pour chacun d'entre eux, les étudiants ont travaillé sur des textes (dont ils avaient pu prendre connaissance quelque temps auparavant), d'abord par groupes binationaux, avec un traducteur allemand ou français, puis en séances plénières – avec mise en commun des problèmes et des solutions –, à la suite desquelles chacun des traducteurs proposait une conférence. Les invités étaient respectivement : pour le théâtre, Heinz Schwarzinger, pour les sciences humaines, Pierre Deshusses et Josef Winiger, pour la littérature de fiction, Bernard Lortholary et Yla von Dach. Il y a eu aussi une table ronde avec Pascale Roze et ses traducteurs en allemand, Irène Kuhn et Ralf Stamm, ainsi qu'une conférence de Doris Mendlewitsch, lectrice d'édition, sur les rapports entre le traducteur et le lecteur dans

(1) Cet article reprend, sous une forme abrégée et légèrement modifiée, l'essentiel d'une communication faite lors du symposium international « Übersetzerische Kompetenz » en mai 1997 à l'École de traducteurs de Germersheim.

l'édition allemande. L'écrivain (et traducteur-éditeur) Hans Magnus Enzensberger a honoré de sa présence très active deux de nos journées. Enfin, une excursion sur les traces de Lamartine a servi de prétexte à l'étude critique des premières traductions allemandes du poète par Gustav Schwab. Il va de soi qu'un grand nombre de questions fort diverses a été abordé, tant à l'occasion du travail en atelier qu'au cours des débats qui ont suivi les conférences².

Pour nous, enseignantes à l'université de Strasbourg, il s'agissait d'une innovation à plus d'un titre, issue d'une situation paradoxale : une part importante de notre enseignement est consacrée en effet à la traduction de textes plus ou moins littéraires, telle qu'elle est de tradition dans les cursus universitaires français de langues vivantes ; par ailleurs, bien que nous ayons l'une et l'autre été formées initialement dans ces mêmes cursus, nous avons chacune une expérience assez importante de la traduction littéraire professionnelle, en littérature de fiction, de théâtre ou de sciences humaines. Quant aux étudiants strasbourgeois participant à cette rencontre, tous volontaires, tous titulaires au moins de la licence d'allemand, ils ne se destinaient pas en général à la pratique professionnelle, à la différence de ceux de Düsseldorf ; comme ils n'avaient jamais auparavant pratiqué la traduction autrement que dans les groupes de travaux dirigés de l'université, il nous a fallu improviser des ateliers de traduction afin de les initier et de les préparer à cette rencontre : séances d'environ quatre heures, travail en commun sur des textes étendus, bien entendu pas de sanction ni d'évaluation. C'est ainsi que nous avons tenté de mettre en œuvre une forme d'enseignement de la traduction littéraire qui, à partir de notre pratique de ces exercices très anciens et traditionnels que sont le thème et la version, intégrerait notre expérience extra-universitaire et s'ouvrirait sur une approche différente de ce phénomène particulier dans le domaine de la littérature qu'est la traduction.

L'exercice universitaire auquel nous nous livrons avec nos étudiants, notamment dans le cadre de la préparation aux concours, CAPES et agrégation, porte sur des passages assez brefs de textes littéraires, vieux de moins d'un siècle en général, extraits de leur contexte. Les textes choisis offrent certes un éventail relativement vaste

(2) Les actes de cette rencontre, avec notamment le texte des conférences, seront publiés prochainement.

de niveaux de langue, de styles, etc., mais n'en servent pas moins souvent de prétexte à un enseignement purement linguistique... lequel est forcément mal adapté. Les critiques ne manquent pas, reprochant à l'exercice d'être trop empirique, trop flou, abordant les problèmes linguistiques au hasard de textes qui évidemment n'ont pas été écrits dans une intention didactique : impossible, dans ces conditions, de bâtir un « plan de cours », un enseignement méthodique. Dans cette optique-là, la question de l'évaluation, omniprésente dans le cadre de l'enseignement universitaire, sera hantée par le fantasme scientifique de l'objectivité absolue : texte découpé en séquences de plus en plus brèves en vue de la notation, « difficultés » (du moins celles qui sont prévisibles) répertoriées, détermination et classement des « solutions » envisagées, et tout ce qui ne peut entrer dans cette grille sera donc nécessairement négligé, ou du moins sous-évalué – c'est-à-dire tout ce qui relève de l'écriture proprement dite : l'aspect esthétique du texte, bien sûr, mais aussi les éléments stylistiques tels que les divers types de connotations, les éléments prosodiques, ou encore tout simplement la cohésion de l'ensemble, la continuité et la cohérence de l'écriture et de la pensée.

Comme il se doit, il nous a donc fallu « créer notre terrain en marchant », c'est-à-dire qu'après nous être donné le cadre très informel d'un « atelier » de traduction, nous avons tenté d'y utiliser notre expériences des interactions entre l'enseignement universitaire et nos traductions littéraires. En gros, nous avons déjà reconnu la valeur pédagogique du « bricolage » non méthodique, sans « plan de cours », dans la mesure où il permet de montrer à l'apprenti traducteur comment se mettre à l'écoute des textes à traduire ; mais à la condition d'introduire dans l'empirique ce que nous avons appris dans notre pratique, à force de traduire : une réflexion, même fragmentaire, même discontinue dans son contenu, mais répétée et constante, sur les mécanismes de passage et d'équivalence, sur la manière dont se construit la cohérence d'un texte, sur les degrés d'équivalence et sur la relativité de toute traduction. À la condition, en somme, de travailler non sur ce que l'on *doit* faire, mais sur ce que l'on *peut* faire. Bref, il nous est apparu que nous devons tirer ce type d'exercice, que nous ne voulions pas sacrifier, non pas dans le sens de la linguistique, normative ou descriptive, mais vers le domaine de la littérature, par le biais notamment d'une stylistique comparée qui n'osait pas toujours dire son nom.

L'occasion nous a donc été donnée, dans ce cadre nouveau et non institutionnel, de réfléchir sur la possibilité d'un enseignement de la traduction littéraire à objectif plus ou moins professionnel, c'est-à-dire qui viserait essentiellement la production de traductions étendues, pour des *lecteurs* et non des *correcteurs*. L'apport universitaire, c'est un travail plus systématique, une pratique soutenue par la réflexion et quelques connaissances, l'utilisation (très modérée) d'une terminologie adéquate. Mais surtout, nous avons trouvé dans ce travail en atelier une très grande liberté stratégique, terme que nous préférons à celui de « pédagogique » : il s'agit en effet de créer des conditions pratiques et matérielles telles que l'objectif lui-même du travail se déplace. Ces conditions ont été, essentiellement, le travail en commun (au stade de la préparation et lors des séances de travail proprement dites), la pratique du texte étendu, textes entiers ou passages assez longs, rapportés à l'ensemble de l'œuvre, durée des séances assez longue pour permettre une réflexion tranquille et pour aborder une variété assez grande de problèmes. Sortant du système d'évaluation positif/négatif, ou, pire encore, juste/faux, nous avons vu se mettre en place un système de critique (mutuelle) fondée sur la réflexion collective. La pratique du texte étendu a donné nécessairement la prépondérance à l'équivalence d'effet sur l'équivalence linguistique formelle. La lecture « en spirale » ou « vagabonde », la flânerie à l'intérieur d'un texte, interdite par l'extrait court, permet de faire découvrir *in situ* comment fonctionne le principe de compensation, par exemple en déplaçant tel ou tel élément sémantique ou stylistique à l'intérieur du texte, c'est-à-dire en considérant celui-ci comme un ensemble. On évite ainsi le pointillisme fatal de la traduction scolaire, de l'approche micrologique qui néglige l'effet de texte, la dimension stylistique, pour procéder à une approche globale, qui est en fait une sorte d'aller-retour entre le tout et ses parties, entre l'ensemble et le détail. « Dieu est dans les détails », disait Aby Warburg, entendant par là ces éléments particuliers de l'œuvre d'art, dont chacun pris isolément n'a de sens que si on le rapporte à l'ensemble du tableau, qui lui-même ne peut se construire sans eux. Et de même que l'analyse des détails interdit que la perception globale de l'œuvre se limite à une vision subjective ou vague, la pratique du texte étendu a permis d'enrichir par une analyse approfondie, voire minutieuse de certains « détails » la compréhension d'autres « détails », et donc de révéler la polysémie spécifique de tout texte littéraire. Plus trivialement : bien souvent, en coupant les cheveux en quatre, c'est-à-dire en multipliant les interprétations, nous avons mis à jour les richesses cachées d'un texte. En

ce sens, on peut dire que la traduction littéraire est une opération proche de la lecture et de l'interprétation des textes et, du moins au stade du décodage, une pratique de type herméneutique. Autrement dit, arrivés au bout de ce chemin créé en marchant, il ne s'agissait plus de produire une preuve-échantillon de compétence ou de savoir, mais un texte équivalent, un autre texte.

En conclusion, nous avons pu constater que l'exercice de traduction universitaire, qui se veut résolument « pratique », c'est-à-dire non magistral, non théorique, demeure en fait empirique, flou, et débouche sur l'arbitraire – parce qu'il vaut en réalité ce que l'enseignant en fait – et sur l'incertitude quant à ses fins. Paradoxalement, l'enseignement en atelier, plus libre, est aussi plus centré sur ses objectifs, car il ouvre un espace pour aborder des questions spécifiques de traductologie, de la plus triviale ou la plus technique, à la plus complexe et la plus ambitieuse (par exemple : à quoi sert une traduction ? Quel rapport y a-t-il entre la langue et la pensée ? Comment ça marche ?!).

Après avoir pratiqué la traduction, après l'avoir enseignée, nous nous sommes évidemment posé la question cruciale et inévitable de savoir si la traduction peut valablement s'enseigner. Nous ne pouvons répondre que par oui, sauf à nous renier nous-mêmes, mais en ajoutant : comme la musique – et pour filer la métaphore, le travail en atelier pourrait se comparer à des master-classes : il faut pratiquer son instrument avec constance, s'exercer au déchiffre rapide mais aussi travailler avec soin certains passages, écouter attentivement les bons auteurs, acquérir et mettre en œuvre quelques connaissances théoriques et, bien sûr, développer et enrichir sa sensibilité, aussi bien par la fréquentation en soliste des textes que par la pratique collective. Comme en musique, l'essentiel est dans la pratique, soutenue par un minimum de réflexion, dans la confrontation avec les autres, et finalement aussi dans la prise en compte de la part d'impondérable que comporte toute œuvre d'art.

Françoise Wuilmart

L'atelier de traduction

Dès qu'il est question d'enseigner un art, les débats, pour ne pas dire les discordes vont bon train. Et cela se comprend aisément : car outre la maîtrise d'une technique, tout art implique au premier chef une part énorme de créativité personnelle, qui, elle, jamais ne s'enseigne. Alors pourquoi tous ces ateliers d'écriture et autres ? Parce que l'on a beau être créatif, tarabusté par une pléthore d'idées plus géniales les unes que les autres, le passage à l'acte présuppose l'apprentissage qui, à son tour, requiert beaucoup de temps. Nous connaissons tous les apories de la réalisation...

Il est incontestable que toute personne douée finira par venir à bout de « son art », suivant une procédure qui a toujours fait ses preuves : la bonne vieille *trial-and-error-method*. Dans le cas de la traduction littéraire aussi, cette méthode finira par porter ses fruits pourvu que l'amateur s'entête et s'accroche à l'idéal, sans se décourager et sans songer au temps qui passe.

Deux voies sont donc ouvertes à qui veut progresser dans sa création propre. La première suppose le travail solitaire et lent, les discussions avec soi-même, les audaces incertaines, les avances et les reculs, jusqu'à l'ultime pierre de touche : la critique extérieure, parfois cruelle, qui s'ensuivra, éclairera. Après beaucoup, beaucoup de temps. L'autre voie prend les devants : et si l'on commençait par écouter la « critique cruelle » dès le départ, si l'on se lançait d'emblée dans le dialogue et les échanges multiples, si l'on acceptait de prime abord les optiques différentes, voire diamétralement opposées, pour élargir tout de suite son champ de vision ?

Cette deuxième voie, c'est celle de l'atelier. L'atelier transmet d'abord une tradition, qui a codifié les erreurs à éviter et les solutions à imiter. Aucun exercice n'est plus fructueux que la « critique de la traduction » : comparer,

par exemple, les trois versions françaises d'un même texte étranger, déceler les fautes objectives, apprécier les solutions géniales, repérer les interprétations vieillies qui ont sacrifié à l'esprit de l'époque, puis relever le défi, et tenter de faire mieux sous la direction d'un maître chevronné, pour qui l'art en question n'a presque plus de secret. N'est-ce pas de cette manière que s'organisaient les ateliers de peinture à la Renaissance, où l'artiste reconnu donnait l'exemple aux apprentis qui tentaient de l'imiter et travaillaient sous sa surveillance ?

L'atelier d'apprentissage permet d'abord de raccourcir le parcours initiatique du solitaire, qui risquerait de finir dans l'essoufflement. Il offre un substantiel gain de temps, une « expertise » permanente. Mais il n'y a pas que cela : l'atelier a aussi un indéniable effet stimulant, en raison des confrontations et des débats qui ouvrent tout grand l'esprit. De l'atelier, on ne peut sortir qu'agrandi, enrichi. Assis seul à sa table de travail, aux prises avec l'interprétation d'un terme plurivoque, le traducteur trouvera sa solution ; celle proposée par ses confrères l'étonnera toujours et lui semblera sortir d'on ne sait où, car il n'y aurait jamais songé lui-même... ! Or, c'est à ce point précis que s'ouvre un horizon bénéfique : en effet, le cerveau, souple par définition, s'adaptera, s'habituerà désormais à tailler des brèches dans ses propres schémas, pour aller chercher ailleurs, plus loin, des réponses qui n'étaient pas spontanées au départ, et il finira par anticiper seul l'idée que pourraient lui souffler demain ses homologues.

Et la théorie dans tout cela ? Au Centre européen de traduction littéraire, qui a choisi la voie de l'atelier pour enseigner l'art de la transposition, la sacro-sainte théorie ne précède jamais la pratique, car elle est par essence abstraite et ne fait pas « sentir » les choses. Elle est intéressante sans doute, mais seulement a posteriori. Dans l'atelier, elle se décantera lentement. À l'occasion d'une difficulté particulière, on remontera la filière des réflexions jusqu'à la théorie que d'autres avaient déjà formulée, exposée dans des écrits, et qui se laissera lire ensuite avec d'autant plus de motivation et d'esprit éclairé que l'on saura vraiment de quoi il retourne... pour être passé soi-même par les tourments de l'épreuve !

Alors, la théorie dans tout cela... : c'est la conclusion à laquelle il faut d'abord arriver soi-même et par soi-même, et dans laquelle on se rallie à d'autres expériences individuelles qui, juxtaposées dans le temps et dans l'espace, fondent enfin, à nos yeux, l'universalité de la théorie comprise comme un aboutissement.

Ros Schwartz

Traduire en Grande-Bretagne

Feuilletant au hasard le supplément littéraire d'un journal du dimanche de qualité, je remarque deux critiques d'ouvrages traduits : une du dernier roman d'Amos Oz paru en anglais, et l'autre d'un roman turc. La première ne tarit pas d'éloges sur la prose limpide et le style admirable d'Amos Oz. Le nom du traducteur n'apparaît pas auprès de celui de l'éditeur, et l'article ne mentionne nulle part qu'il s'agit d'une traduction. Le lecteur qui ignore que Oz est israélien pourrait supposer, sans qu'on lui en tienne rigueur, qu'il écrit en anglais. La deuxième critique loue la virtuosité narrative de l'auteur mais déplore longuement que le livre soit gâté par une traduction maladroite, et cite, hors contexte, toute une liste de mots « mal choisis ». Voilà qui résume parfaitement la situation de la traduction littéraire de ce côté-ci de la Manche. Lorsque la traduction est jugée bonne, c'est-à-dire lorsqu'elle fait texte en anglais, le traducteur devient invisible ; lorsque la traduction est « exotique » ou relève du défi, elle est supposée être l'oeuvre d'un traducteur médiocre. Il n'existe aucun débat sur ce qu'est une bonne ou une mauvaise traduction, aucun lieu où les traductions sont jugées.

Pour brosser un tableau plus complet, j'ajouterai que 3 % seulement des livres publiés en Grande-Bretagne sont des traductions, chiffre incluant à la fois la fiction et la non-fiction – alors que dans d'autres pays européens la proportion varie de 40 à 60 %. Malgré le succès phénoménal de traductions comme *Le nom de la rose*, *Le monde de Sophie*, *Le parfum*, *Smilla et l'amour de la neige*, le mythe qui prévaut chez les éditeurs veut que « les traductions ne se vendent pas » et que « les traductions posent toujours un problème » (sans parler des traducteurs !).

Une directive du gouvernement précédent, stipulant que les œuvres traduites devaient être retirées des programmes scolaires, n'a fait que

rognent davantage la place de la littérature traduite dans la culture britannique. À l'université, contrairement aux articles ou aux livres sur la théorie de la traduction, par exemple, les travaux de traduction ne sont pas pris en compte. Tant et si bien que, dans ces milieux, la traduction est perçue comme une activité sans importance puisqu'elle n'aide pas à progresser dans la carrière.

Alors que dans le monde la demande d'ouvrages d'auteurs de langue anglaise ne cesse d'augmenter, l'isolement de la Grande-Bretagne vis-à-vis de l'Europe et des autres pays non anglophones s'amplifie. Attitude que le marché unique, l'introduction prochaine de l'euro et la mondialisation rendent encore plus absurde.

Depuis quelques années, on observe également chez les éditeurs une tendance inquiétante à préférer des traducteurs bon marché, rapides et souvent sans expérience, au détriment de la qualité. De nombreuses traductions font l'objet d'une coédition anglo-américaine, l'éditeur américain se réservant souvent le contrôle de la traduction. Nous nous trouvons ainsi en compétition avec des collègues d'outre-Atlantique. Il n'est pas rare de s'entendre dire que le traducteur américain peut faire le travail plus vite ou moins cher, quand ce n'est pas les deux. Le résultat n'est pas toujours probant, ce qui corrobore l'opinion de l'éditeur selon laquelle les traductions posent inévitablement des problèmes. Curieusement, bien qu'il existe des aides à la traduction, consenties et par le programme Ariane de la Commission européenne et par les ministères de la Culture de divers pays, les éditeurs britanniques ne manifestent guère d'empressement à en profiter.

Comment donc le traducteur littéraire survit-il dans cette sombre conjoncture ? La réponse tient en un mot : « difficilement ». Très peu de traducteurs gagnent leur vie en faisant uniquement des traductions littéraires. La plupart ont une deuxième activité telle que traductions commerciales, travaux d'édition, enseignement. Une collègue s'est même retrouvée derrière le comptoir du café du coin pendant une période de vaches maigres. Ce n'était pas, loin de là, une solution idéale à long terme, mais un bon antidote provisoire au dialogue solitaire avec son écran d'ordinateur.

Sur le plan fiscal, les auteurs et les traducteurs n'entrent pas dans une catégorie distincte comme c'est le cas en France. Nous travaillons en *freelance* et sommes soumis aux mêmes conditions que n'importe quel « travailleur indépendant ». En plus des impôts et des cotisations

sociales, le traducteur a intérêt à souscrire, pour sa tranquillité d'esprit, une assurance complémentaire couvrant les maladies de longue durée, la retraite, le matériel de bureau en cas de sinistre, et toute autre catastrophe prévisible.

Cela dit, le tableau n'est pas aussi sombre qu'il y paraît. Il existe un certain nombre d'éditeurs passionnés qui continuent de publier des œuvres traduites de qualité et préfèrent travailler avec des traducteurs littéraires compétents. La Translators Association (TA) – qui fait partie de la Société des auteurs de Grande-Bretagne – a élaboré un contrat-type que les éditeurs sont de plus en plus disposés à accepter, en partie sinon en totalité. Nous sommes plus nombreux à obtenir un modeste droit proportionnel (*royalty*), qui n'est pas une obligation en Grande-Bretagne. Comme ailleurs, la législation européenne nous interdit de fixer un tarif, d'où d'importantes variations dans les rémunérations pouvant aller de 120 FF à 230 FF le feuillet d'environ 1800 signes. Grâce aux efforts de la Translators Association, les traducteurs sont plus nombreux à conserver la propriété littéraire (*copyright*) et à faire en sorte que leur nom apparaisse sur la première de couverture ou la page de titre, bien que, là aussi, ce ne soit pas obligatoire.

Après une longue bataille, nous avons réussi à obtenir, il y a quelques années, une part du droit au prêt public payant, représentant 30 % du taux revenant aux auteurs des textes originaux. En plus de l'avantage financier, c'est un argument de poids pour exiger que notre nom figure sur la page de titre de la traduction publiée.

La Translators Association a lancé un certain nombre d'initiatives visant à faire connaître le métier de traducteur littéraire et à montrer l'importance de son rôle. Pour résoudre le problème du nombre croissant d'éditeurs incapables de porter un jugement sur des livres écrits dans une langue étrangère, elle a mis en place un système qui fournit aux éditeurs un échantillon – sous forme d'un chapitre traduit – d'œuvres présentées dans *French Book News*, une revue éditée par le Service culturel de l'Ambassade de France. Les traductions sont confiées à des membres de la TA et les traducteurs sont rémunérés par le ministère français des Affaires étrangères. Autre opération récente très réussie, la publication bi-annuelle de *New Books in German*, qui propose une sélection des dernières œuvres de fiction et de non-fiction parues en langue allemande, et considérées par un comité de professionnels de l'édition et de la traduction comme présentant un intérêt particulier pour le marché anglophone.

En association avec l'Arts Council of England, nous étudions les moyens de promouvoir la littérature traduite dans les écoles, et il existe de plus en plus de prix de traduction décernés en collaboration avec les différentes ambassades, bien que ces distinctions n'aient pas encore produit l'impact médiatique escompté.

La Translators Association est activement présente au sein du Conseil européen des associations de traducteurs littéraires (CEATL) et de la Section littéraire de la Fédération internationale des traducteurs (FIT). Ces deux organismes préparent, pour un avenir proche, des colloques internationaux, s'associant ainsi aux efforts déployés pour maintenir la traduction littéraire sous le feu des projecteurs. Nous continuons à protester auprès des médias chaque fois qu'une recension passe sous silence le nom du traducteur, nous continuons à brandir notre contrat-type sous le nez des éditeurs. Dans l'enseignement supérieur, on note un intérêt croissant pour la traductologie (*translation studies*), ainsi qu'un rapprochement entre théorie et pratique, des professionnels participant à la formation des futurs traducteurs littéraires.

Bref, si nous voulons une plus grande visibilité, si nous voulons être reconnus, si nous voulons faire sentir notre présence, à nous de faire preuve d'imagination et de trouver les moyens pour que le traducteur littéraire en Grande-Bretagne ne soit pas une espèce en voie de disparition.

Traduit de l'anglais par Elishéva Marciano

Josie Mély

La nuit des plumes volantes

En marge de la Foire du livre de Francfort 1997, l'Association autrichienne des traducteurs littéraires organisait le 18 octobre une « Nuit des plumes volantes » sur le thème « The Power and the Word or The Translator – Powerful and Powerless ». La soirée, qui rassemblait une cinquantaine de personnes (des traducteurs mais aussi des journalistes et des agents littéraires), s'est déroulée en deux temps : une table ronde consacrée à la situation de la traduction littéraire en Europe a d'abord réuni des représentants des traducteurs – Brigitte Rapp pour l'Autriche, Burkhardt Kroeber du VdÜ pour l'Allemagne, Peter Bush de la Section littéraire de la FIT, Françoise Wuilmart du CEATL –, des associations œuvrant à la promotion des littératures étrangères – Rosemary Smith de *New Books in German*, Peter Ripken de la Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika, Stephen Watts du Multicultural Arts Consortium de Londres –, des éditeurs – Wolfgang Matz de Hanser Verlag, Gerhard Csejka de Neue Literatur, Lois Wieser éditeur en Carinthie – et un lecteur d'édition indépendant, Ludwig Hartinger, venu d'Autriche). Le débat était suivi d'une lecture publique (*Lesung*, vénérable tradition littéraire en Allemagne, où à l'époque romantique et durant tout le XIX^e siècle, des cercles de lecture permettaient un échange entre écrivains, poètes et public « éclairé ») avec extraits « croisés » présentés par des auteurs et des traducteurs.

Les images du traducteur proposées tour à tour par les participants seront celles d'un être coïncé entre l'Art et le marché, d'un travailleur intellectuel conscient de sa puissance linguistique et de son impuissance économique, d'un géant et d'un nain pour reprendre une expression célèbre utilisée à propos de l'Allemagne divisée. D'entrée de jeu, Wolf Harranth du

VdÜ, qui anime la table ronde, cite *Die Zeit*, le grand hebdomadaire allemand, qui consacre toujours beaucoup de place à la littérature et qui, à l'occasion de la Foire du livre, a publié un supplément spécial de 56 pages présentant 112 livres, 52 en langue originale allemande et 60 en traduction ! Or, une fois de plus, les traducteurs semblent être passés à la trappe. Tel critique, qui s'extasie longuement sur le style de tel auteur étranger, oublie de laisser échapper deux lignes pour apprécier le travail du « passeur ». Sur 60 commentaires d'ouvrages de littérature étrangère donc, trois mentions en tout et pour tout pour trois traductions qui sont jugées par deux fois positives (avec des termes aussi plats que traduction « heureuse », « réussie », « agréable ») et une négative (parti pris trop « kitsch », l'éditeur aurait dû...). La part de la littérature traduite étant considérable dans tous les pays d'Europe (sauf la Grande-Bretagne), on s'étonne que la critique littéraire soit incapable d'écrire des articles intelligents sur l'acte et l'art de traduire ; et en dehors de considérations plus ou moins oiseuses sur les titres (qui, comme on le sait, sont plutôt choisis par les éditeurs que par les traducteurs !), la situation ne semble pas avoir évolué d'un pouce depuis les années 1950.

Pièrre consolation, la partie magazine de *Die Zeit* avait consacré cette même semaine sa première de couverture et un article de quatre pages aux *Abhängigen*, autrement dit à ces personnes « dépendantes » l'une de l'autre que sont l'écrivain et le traducteur. Avec de belles photos un peu presse *people* sur les « couples » José Saramago et Ray-Güde Mertin, Abbas Maroufi (Iranien) et Anneliese Gharaman, Louis Begley et Christa Krüger, Lars Gustafsson et Verena Reichel, Yang Lian (poète chinois) et Wolfgang Kubin. Si le journaliste a l'honnêteté de mentionner que la rémunération au feuillet des traducteurs est ridiculement faible (30 DM, soit environ 105 francs !) et que l'écrasante majorité d'entre eux exercent d'autres activités car ils ne peuvent vivre de la traduction, il suggère aussi que les « bénéfices secondaires » sont fort motivants : ah ! séjourner dans la villa de son auteur aux Canaries ou dans une maison de la campagne suédoise et être invité à des repas raffinés !

À partir de là, le thème de la méconnaissance du métier de traducteur se déroulera tel un fil rouge tout au long de la soirée, avec entre autres l'incapacité – souvent feinte – de nombreux éditeurs à faire la distinction entre les traducteurs professionnels et les « amateurs ». Quand l'animateur pose, dans ce contexte, la question du « juste prix », une traductrice présente dans la salle considère que ce n'est pas essentiel : ce qui compte, c'est le « plaisir de traduire » ! Sans le nier, la majorité des collègues disent se

méfier de ce type d'arguments que certains éditeurs mettent justement en avant pour proposer des rétributions de misère. Et ne parlons pas des traducteurs, ou supposés tels, qui cassent les prix, simplement parce qu'ils ont « trop envie » de se faire l'interprète d'un auteur.

L'animateur relance alors le débat sur la « professionnalisation », nécessité dont toutes les associations européennes de traducteurs littéraires sont conscientes. Un échange de vues s'engage entre les intervenants et l'assistance. Il en ressort que la reconnaissance du travail du traducteur passe par plusieurs types de mesures.

1. Des organisations de traducteurs combattives. Brigitte Rapp pour l'Autriche présente les activités de son association : informations données aux traducteurs sur leur statut, leurs droits sociaux, les aides et les prix ; démarches en direction des pouvoirs publics ; rencontres ; projet de formation inspiré du CETL de Bruxelles. Puis c'est au tour de Burkhardt Kroeber pour l'Allemagne : échange d'expériences, colloques (Bergneustädter Gespräche), rencontres mensuelles dans plusieurs villes, actions en direction du public.

2. Des efforts accrus en matière de formation à la traduction littéraire. Une évolution positive dans ce sens se dessine actuellement dans plusieurs pays. C'est l'occasion pour Françoise Wuilmart de présenter le programme du centre qu'elle a créé à Bruxelles et qui semble faire des émules.

3. Des campagnes pour promouvoir les littératures étrangères. En effet, l'une des préoccupations majeures des collègues présents est la prédominance écrasante de la littérature d'origine anglo-américaine : 90 à 95 % toutes catégories confondues, alors que l'Europe compte 35 à 40 langues nationales et régionales ! Un responsable des éditions Hanser attribue cette situation à la « pression économique du marché », au grand dam d'un éditeur d'ouvrages en albanais, slovène, etc. qui réclame à juste titre des « conditions économiques acceptables pour les langues de petite diffusion » (si les pays de langue germanique, qui sont par tradition ouverts aux cultures de la *Mittleuropa* et de l'Europe orientale, ont salué l'augmentation du nombre d'exposants en provenance de ces pays cette année à Francfort, les traducteurs constatent, eux, que l'activité éditoriale à l'Est répond de plus en plus à des critères strictement commerciaux).

Plusieurs expériences présentées par des intervenants prouvent que des moyens existent pour faire découvrir des œuvres étrangères et faciliter leur traduction. En dehors des recours classiques aux aides publiques nationales

et internationales (mention est faite du nouveau programme européen Ariane... le choix de cet intitulé est intéressant : les traducteurs n'ont-ils de choix qu'entre le labyrinthe et la mise en orbite dans l'espace ?) et aux fondations, des démarches novatrices sont évoquées : actions de la FIT qui essaie d'être présente sur de nouveaux continents, par exemple à la Foire du livre de São Paulo (83 % des livres publiés au Brésil sont des traductions !) ou campagnes de la Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika qui fait découvrir en Allemagne la littérature d'autres continents. Alors même que les traducteurs déplorent la portion congrue réservée aux langues autres que l'anglais, nos amis britanniques se mobilisent : Rosemary Smith, traductrice londonnienne, explique comment la Society of Authors (qui fédère nos collègues britanniques) a pris depuis un an et demi l'initiative de publier *New Books in German*, revue semestrielle destinée à attirer l'attention des éditeurs et du public sur des livres qui seraient dignes d'être traduits en anglais. De son côté, le Multicultural Arts Consortium œuvre pour une meilleure communication interculturelle dans le domaine des arts, sensibilisant par exemple l'opinion au fait que l'anglais n'est plus la langue « nationale » de la Grande-Bretagne et que l'hindi, le bengali, l'arabe, les langues caraïbes doivent avoir droit de cité elles aussi et être traduites !

Se pose alors inévitablement le problème de la méconnaissance de ces langues par les éditeurs potentiels ; c'est là que les traducteurs peuvent jouer un rôle décisif. Mais cela suppose des rapports de confiance avec les décideurs et un excellent pouvoir de persuasion : fiches de lecture, recommandations quant au choix du traducteur, discussions sur les « options » de traduction avec l'incontournable débat sur la part d'« exotisme » à maintenir et la germanisation, anglicisation ou francisation du texte d'origine.

Bien que la rencontre se soit déroulée au Palais Yalta, les traducteurs ne purent, hélas, pas encore réorganiser le monde et en distribuer plus équitablement les territoires entre éditeurs, auteurs, traducteurs et critiques. Il fallut se contenter de dresser, une fois de plus, un état des lieux, mais des initiatives lancées ici et là en Europe donnent lieu d'espérer.

Jane Taylor

Traduction ou adaptation ?

Où se situe la responsabilité du traducteur ? Peut-il faire ce qu'il veut du texte-source ? À partir de quel moment une traduction devient-elle une adaptation ? Si une œuvre est inconnue, ou démodée, peut-on se permettre tout et n'importe quoi ? Voilà le type de questions qui a été abordé lors d'un colloque sur « La Traduction et l'adaptation » organisé par TRIO (Translation Research in Oxford) le 1^{er} novembre 1997. Les sujets étaient aussi nombreux qu'éclectiques, du *Malade imaginaire* de Molière en anglais, à *Trainspotting* en allemand, de Catulle à *Lulu*, du Canada à Hollywood. Éclectique, le public ne l'était pas moins : des universitaires qui faisaient une timide incursion dans l'univers du théâtre, et des traducteurs se demandant, à n'en pas douter, comment leurs traductions seraient accueillies par ceux qui, de par leur formation, risquaient de s'offusquer d'une trop grande liberté prise par rapport à un texte sacré.

Le premier intervenant peut se targuer d'être le doyen des traducteurs de théâtre en Angleterre. Kenneth McLeish a traduit Eschyle et Euripide, Ibsen, Strindberg et Jarry. Il se préoccupe avant tout du destinataire final, le public, l'objectif principal étant de le satisfaire, d'obtenir son estime. Rien ne sert de faire une traduction rigoureusement exacte si elle n'a aucune puissance évocatrice. Mais ce n'est pas tout : le devoir du traducteur est aussi de s'interroger sur l'intention de l'auteur, de remettre en question les idées reçues sur une œuvre, d'une manière qui, peut-être, n'appartient qu'à lui, car il vit avec son texte pendant plusieurs semaines. On a tendance à penser que Kafka possède une vision de la vie uniformément sombre et tragique... Néanmoins, quand on sait qu'il était pris de fous rires en lisant ses propres œuvres, Kafka ne devrait-il pas s'écrire sur le mode comique ou absurde ? *La Poétique*

d'Aristote, pour prendre un autre exemple, apparaît à la plupart d'entre nous comme un texte indigeste enfermant les splendeurs de la tragédie grecque dans un carcan de règles. Pourtant, après avoir entrepris une nouvelle traduction de ce texte, Kenneth McLeish a découvert un traité au style elliptique, comme une série de notes destinées à une conférence. Quoi qu'il en soit, la tentative s'est avérée vaine, car aucun auteur dramatique grec ne semble avoir fait grand cas de ses recommandations arides. Raison de plus pour constater avec McLeish le caractère éphémère des traductions, et la nécessité des retraductions. Toute traduction, a-t-il ajouté, provocateur, ne devrait avoir d'autre vocation que de finir à la poubelle...

Iain Galbraith a relevé le défi de traduire *Trainspotting*, d'Irvine Welsh, en allemand et, par la même occasion, la langue populaire de l'auteur, son lexique violent, choquant et dérangeant. Quel moyen avait-il à sa disposition pour rendre des mots tabous comme *fuck* et *shit* ? On répète souvent que la tâche essentielle du traducteur consiste à domestiquer le texte-source, à le donner à lire comme s'il avait initialement été écrit dans la langue d'arrivée. En quelques formules étincelantes, dans un exposé enflammé et passionnant, Galbraith se fait plutôt l'avocat d'une traduction qui préserverait l'aspect dangereux de l'original, même si on se retrouve avec un texte singulier, qui garde un aspect étranger : la violence linguistique ferait écho à la violence de la vie des personnages.

Au contraire, David Kinloch a plaidé pour une utilisation délibérée du particularisme écossais. Michel Tremblay écrit des pièces en français canadien, un français au rythme étonnant qui fait des pieds de nez audacieux à la syntaxe traditionnelle, un français dont les sons chantent dans l'oreille des lecteurs, même si la langue ne leur est pas familière. Comment le traduire au mieux ? Les traductions en anglais ordinaire sont décevantes : le rythme de l'original disparaît, la langue devient banale. Les meilleures traductions, Kinloch le démontre, utilisent l'écossais contemporain des Lowlands, une langue qui, comme le français canadien, n'est pas celle des élites, et que l'on retrouve par exemple dans des pièces de B. Findlay et M. Bowman. La souplesse de la syntaxe, la sonorité des mots, la créativité et l'originalité de la langue : tout concourt à rendre mieux que n'importe quelle langue plus conventionnelle l'exubérance du texte premier.

Si l'on considère le champ qui s'étend entre la traduction et l'adaptation, alors ces trois interventions se situaient sans doute du côté

de la traduction. D'autres intervenants tendaient plutôt vers l'adaptation, mais, phénomène intéressant, c'était toujours dans un esprit de recherche, typique des rencontres de TRIO, où prédomine une ambiance d'atelier, de réflexion autour d'un problème. Wes Williams a exploré en compagnie d'un groupe d'acteurs et de metteurs en scène « les périls de *Lulu* (de Wedekind) ». Que faire avec cette pièce monumentale, informe, décousue, pleine de répétitions, et en trois langues ? Comment la relier au film muet, beaucoup plus célèbre ? Que faire dans une traduction anglaise, quand le français de Wedekind est parfait, tandis que son anglais est lamentablement guindé ? Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Wedekind a peut-être fourni la traduction de son propre anglais : son idiome est assez étrange pour que le traducteur-adaptateur n'ait pas à avoir recours à quelque procédé linguistique plus radical. Pour ce qui est des répétitions, *Lulu* est par essence constituée de répétitions (un tueur en série rencontre une séductrice en série). « Nettoyer » la pièce, lui donner un cadre plus rigide serait, de la part du traducteur, la pire des trahisons.

Judith Proud a, elle aussi, préféré poser des questions plutôt qu'apporter des réponses. Elle pensait traduire pour le théâtre anglais une œuvre véritablement singulière : à l'époque de la Révolution française, Fabre d'Églantine a écrit une suite au *Misanthrope* de Molière : *Le Philinte de Molière, ou la Suite du Misanthrope*. Pour elle, il ne s'agissait pas d'un simple défi opportuniste au texte d'un prédécesseur glorieux, mais d'un jeu inventif sur l'original, surtout en ce qui concerne Philinte, la voix de la soumission et du compromis, qui joue les seconds rôles dans la pièce de Molière, alors qu'il passe au premier plan dans ce texte qui le conduit avec succès vers une fin peu brillante. Mais comment rendre la pièce accessible à un public qui, dans le meilleur des cas, ne connaît que vaguement l'original de Molière, s'il faut identifier les répliques pour que le texte fonctionne ? L'idéal, bien sûr, serait de monter les deux pièces à la suite... Mais quel théâtre accepterait de se lancer dans une telle entreprise ? Alors que faire ? Un prologue ? Un résumé de l'intrigue ? Si telle ou telle solution peut concrètement convenir à telle ou telle pièce, la question soulevée touche un problème intéressant, celle du transfert inter-culturel.

Et enfin, Molière lui-même. La mode est aujourd'hui à l'adaptation : les *Femmes savantes* de Ranjit Bolt discutent de Derrida et de la déconstruction, le *Misanthrope* de Martin Crimp s'en prend au Londres branché. Martin Sorrell s'est interrogé sur ce qui pourrait se faire dans la

même veine autour du *Malade imaginaire*. Quel milieu pourrait produire un Orgon obsédé de la sorte par l'examen de ses propres entrailles ? Dans quel milieu, en particulier dans les années 1990, un père pourrait-il interdire à sa fille de se marier à sa guise et la menacer du couvent (et d'ailleurs, qu'est-ce qui pourrait remplacer le couvent...) ? Comment transposer, par exemple, les servantes pleines de bon sens de Molière ? Sorrell nous a laissé avec des questions qui ont à la fois stimulé la fibre traductrice du public et enrichi sa lecture de l'original. Une fois de plus, nous nous sommes demandés jusqu'où il était possible d'aller avec un classique du théâtre (étranger) dans l'intérêt de la mise en scène.

Pour finir, il y avait l'habituel pot-pourri de TRIO : des questions qui ont provoqué des débats sans qu'émerge nécessairement de réponse, des aperçus privilégiés sur les affres des traducteurs. La préface de la *King James' version* de la Bible dit : « La traduction est une fenêtre que l'on ouvre pour faire entrer la lumière. » S'il n'a pas laissé entrer un flot de lumière, ce colloque a certainement ouvert quelques fenêtres.

Traduit de l'anglais par Karine Laléchère

C'est avec tristesse que nous avons appris, alors que ce numéro de *TransLittérature* était sous presse, la disparition de Kenneth McLeish, en qui tous s'accordaient à reconnaître un remarquable traducteur.

Gabrielle Merchez

Assises, deux fois l'âge de raison

Débarquée en gare d'Arles sur le coup de midi, je m'étais proposée pour accueillir le deuxième arrivage de voyageurs parisiens. Je suis pour ce faire accompagnée de Françoise Brun, traductrice d'Alessandro Baricco, et équipée d'une tringle à rideaux achetée le matin même à Nîmes. En un tour de main, avec une affiche des Assises, deux-trois bouts de Scotch et quelques joyeux rires, nous transformons la tringle en étendard. Et c'est sous la bannière d'ATLAS que le groupe venu de Paris monte dans le bus municipal qui nous dépose dans ces petites rues aux allures de dédale – mais avec ma houlette, aucune crainte de se perdre !

Comme d'habitude, la magnifique salle d'honneur de la mairie est comble pour entendre l'allocution d'ouverture de Michel Vauzelle, qui rappelle combien sa ville est attachée à la présence du Collège international des traducteurs littéraires, dont on fête cette année le dixième anniversaire. À cette occasion, le maire d'Arles rend un « hommage particulier » à Jacques Thiériot, qui prend sa retraite dans quelques mois après avoir dirigé le Collège depuis son installation dans l'Espace Van Gogh. Michel Vauzelle ne manque pas non plus de rappeler l'attachement des Arlésiens au prix de traduction Atlas-Junior, ouvert aux jeunes d'une région particulièrement menacée par les dangers du repli sur soi.

Jean Guiloineau, président d'ATLAS, reprend la balle au bond en soulignant qu'il n'est de littérature que dans le mélange et l'échange, citant Breytenbach : « nous devons devenir composites, dénouables, afin de pouvoir nous nouer en d'autres formes » – belle définition des traducteurs ! Saluant à son tour les dix ans du Collège, anniversaire marqué symboliquement par le séjour au CITL d'une étudiante en

traduction de Tanger, Mlle Asmae Ouidadi, invitée par ATLAS grâce à la générosité de Claude-Nathalie Thomas, il rend ensuite un hommage chaleureux à Jacques Thiériot et lui dédie les applaudissements nourris du public.

La linguiste Henriette Walter a placé sa conférence inaugurale sous le thème des mots venus d'ailleurs, inspiré de son dernier livre, lequel, rappelons-le, n'a pas droit de cité dans la bibliothèque de Vitrolles. Il est vrai que, par son travail, cette universitaire démontre que la pureté linguistique n'existe pas, qu'aucune langue ne vit en vase clos et que les mots vont et viennent en totale liberté. C'est ce chemin des mots qu'Henriette Walter a choisi de nous présenter à l'aide de multiples exemples.

Après une brève pause, nous nous retrouvons pour écouter la table ronde consacrée aux traducteurs de Heinrich Heine – une manière pour ATLAS de célébrer le bicentenaire de la naissance du grand auteur et poète allemand mort en France en 1856. Michel Espagne, responsable aux éditions du Cerf de la nouvelle édition française des œuvres de Heine, pose la question de savoir pourquoi retraduire des textes qui ont reçu l'approbation de Heine lui-même. Eh bien, justement parce qu'on y sent l'étroite surveillance exercée par l'auteur sur son équipe de traducteurs. Il convient de répondre aux critères actuels de lisibilité et de contenu (pas de coupures), afin de donner une vue d'ensemble d'une œuvre trop souvent « tronçonnée ». Nicole Taubes en donne une illustration par une lecture comparée de deux pages de traductions tirées de « Rêveries ». Isabelle Kalinowski, qui a traduit *Le romanzero*, présente Heine comme un précurseur de la poésie moderne, bien avant Baudelaire, et défend le choix d'une traduction rythmée, en octosyllabes, structure employée par Heine tout au long de sa vie de poète. Pierre Penisson, traducteur de *L'école romantique*, parle à propos de cette œuvre du jeu subtil de va-et-vient et des diverses strates de traduction du français, obligeant à des allers et retours multiples. La parole est ensuite donnée au public, avec des interventions aussi nombreuses que passionnantes.

La nuit est déjà tombée quand nous quittons la mairie pour nous retrouver au complet dans la salle des fêtes du boulevard des Lices, où nous attend le désormais traditionnel « banquet républicain », occasion idéale pour circuler de table en table, saluer les nouvelles têtes – il y en a beaucoup chaque année – et faire un petit bilan annuel avec les vieux fidèles.

Dimanche, réveil in extremis et démarrage en trombe direction l'église du Méjan, où a lieu une grande première dans l'histoire des Assises : l'enregistrement public de la nouvelle émission de France-Culture, *Staccato*, dirigée par Antoine Spire. Une émission entièrement consacrée à la traduction. Malgré l'heure assez matinale, le public est venu nombreux écouter Jean Guiloineau parler du métier de traducteur et des difficultés de la profession. Après la correspondance de Jérusalem avec Yves Cohen, qui évoque la renaissance de l'hébreu en Israël, c'est le moment attendu du passage sur le gril de Sylvère Monod et Jean-Pierre Richard, censés s'affronter en campant chacun sur leur position respective de sourcier et de cibliste. Malgré les questions provocatrices d'Antoine Spire, la confrontation reste très soft ; comment d'ailleurs peut-il en être autrement entre ces deux gentlemen de la traduction ? Michel Vauzelle, interviewé à son tour par Antoine Spire, rappelle qu'Arles est désormais le lieu de référence pour les traducteurs, exemples mêmes de la générosité et de l'ouverture à l'autre.

L'enregistrement terminé, c'est au pas de course que nous nous dirigeons vers l'Espace Van Gogh où se déroulent les ateliers de la matinée. Celui d'espagnol, sous la conduite de Denise Laroutis, est consacré aux mots pour les mets. Un bien alléchant programme et, aux dires de certains, l'un des meilleurs ateliers d'espagnol depuis longtemps ! L'atelier de Marie-Claire Pasquier aborde la difficile traduction de deux passages de Faulkner, l'un extrait de *Le bruit et la fureur*, l'autre de *Sanctuaire*. Pour le second, il s'agit de comparer trois traductions parues en 1949, 1972 et 1977, matière presque trop riche pour être traitée en deux petites heures. L'atelier d'italien, animé par Karine Wackers, directrice de la Maison Antoine-Vitez à Montpellier, étudie un extrait d'une pièce de Dino Buzzati, *La colonna infame*. Quant à l'atelier d'allemand, confié à Nicole Taubes, il est naturellement consacré à Heine, avec un poème intitulé « Meeresstille », tiré du *Buch der Lieder* ; Nicole Taubes y met en regard la traduction en prose de Gérard de Nerval, contemporain de Heine, et sa propre traduction, versifiée, en cours d'élaboration. Michel Volkovitch anime pour sa part un atelier d'écriture et remplit le petit amphi avec les adeptes de ce remue-ménages dont il a le secret.

Pause déjeuner bien méritée – les efforts intellectuels, ça creuse aussi l'appétit – autour d'une table sans cesse agrandie pour faire place à de nouveaux arrivants, sous le doux soleil arlésien. Je n'irai pas jusqu'à dire que ce sont mes moments préférés des Assises, mais enfin...

Pourtant, on abandonne bien volontiers le farniente pour aller au Méjan écouter Hélène Henry nous parler de la traduction selon Nabokov. Un sujet comme celui-là nous promet à coup sûr des anecdotes croustillantes, courons-y ! Hélène nous offre d'abord une passionnante évocation de cette vie en trois langues – le russe, l'anglais et le français – en nous précisant que Nabokov a été traducteur dans les trois. Dans un premier temps, il écrit en russe et traduit vers le russe, sous le pseudonyme de V. Sirine. *Camera obscura*, son premier roman traduit, sera retraduit par ses soins en anglais sous le titre *Laughter in the Dark* en 1938. Avant même 1940, année de son installation aux États-Unis, il écrit directement en anglais. Il poursuit parallèlement une œuvre de traducteur en s'attaquant à l'œuvre de Pouchkine, *Eugène Onéguine*. Ce qui ne devait être qu'un opuscule à visée pédagogique devient une œuvre en quatre volumes et la polémique autour des choix de traduction enfle jusqu'à devenir une véritable affaire. De plus en plus provocateur, Nabokov s'érige en intégriste de la traduction littérale. C'est l'option du « *servile path* », voie de la servilité par laquelle il refuse tout « simulacre abâtardi ». Hélène Henry, voix claire, diction agréable, sait tenir son public en haleine. À travers une conférence très instructive, fourmillante d'anecdotes, elle nous révèle un Nabokov peu amène envers ses traducteurs, mais aussi grand virtuose des mots, éternellement insatisfait.

C'est donc devant un public fort bien préparé à accepter une part d'intraduisible que s'ouvre la table ronde, organisée en collaboration avec la Maison Antoine-Vitez, sur la traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre. Autour de Jean-Michel Déprats, elle réunit Jean-Louis Besson, Hélène Henry, Heinz Schwarzinger et Karine Wackers, laquelle remplace au pied levé Jean-Paul Manganaro, empêché. À cause de son oralité, le théâtre pose d'une manière encore plus vive que toute autre forme littéraire le problème de la traduction des vernaculaires, explique Jean-Michel Déprats, qui cite en exemple les difficultés qu'il a lui-même rencontrées en traduisant *Le baladin du monde occidental* de Synge. Comment marquer en français la différence de l'anglo-irlandais, tout imprégné de la syntaxe du gaélique ? Loin d'en rajouter dans le style patoisant, Jean-Michel Déprats préfère sous-traduire en suggérant l'étrangeté. Ce n'est pas le parti choisi par Heinz Schwarzinger, traducteur d'allemand en français et de français en allemand. Confronté à la traduction du *Dom Juan* de Molière, il a choisi de traduire le patois picard de Pierrot par un dialecte du sud de l'Autriche. Pari réussi car l'acteur jouant ce rôle est justement originaire de cette région ; il s'agit

donc d'une langue vivante et non d'un artefact. Karine Wackers, intervenant à propos du domaine italien, précise qu'en Italie l'imposition d'une langue nationale est très récente comparativement à la France. Ainsi Pirandello écrit en sicilien, Goldoni en vénitien et Eduardo de Filippo en napolitain. Impossible ici de parler de dialectes. Pour Jean-Louis Besson, la tâche consiste à inventer un faux dialecte qui sonne vrai pour rendre un parler qui n'existe pas. Traducteur de Karl Valentin, dramaturge bavarois du début du siècle, il nous expose trois stratégies auxquelles il a eu recours, à l'occasion de trois traductions différentes, pour rendre compte du décalage, en respectant un même principe : ne jamais transposer dans un parler dialectal précis. Hélène Henry, décidément très sollicitée cette année, nous présente la situation dans le domaine russe. Par rapport aux parlers régionaux, la situation est assez comparable à celle de la France en ce sens que, dès le XIV^e siècle, le parler moscovite est assimilé à la norme. Au théâtre aussi la centralisation domine, mais il reste une différence essentielle, exploitée par les dramaturges, entre langue écrite et langue parlée. Aujourd'hui, le jargon moscovite est infiltré d'anglais, d'une grossièreté absolue, truffé d'allusions sexuelles appuyées. Une table ronde très vivante et riche grâce à des intervenants animés d'une même passion communicative pour le théâtre. Dommage seulement que, pressé par le temps, le public n'ait guère pu intervenir.

Quelques minutes pour se dégourdir les jambes en échangeant quelques commentaires avant de rentrer pour la traditionnelle proclamation des prix qui, cette année, distingue Emmanuel Moses (prix Nelly-Sachs), Louis Bonalumi (Halpérine-Kaminsky « Consécration »), Alain Gnaedig (Halpérine-Kaminsky « Découverte ») et Hélène Frimigacci-Morita (prix Amédée Pichot). Vient ensuite le tour des jeunes, avec la remise des prix Atlas-Junior, décernés en six langues. Ce concours, ouvert à l'origine aux lycéens d'Arles, s'étend maintenant jusqu'à Aix-en-Provence et Istres et souligne l'ancrage des Assises dans la ville et la région.

La dernière journée s'ouvre dans l'église du Méjan avec la table ronde de l'ATLF intitulée « Le juste prix d'une traduction ». Autour de Françoise Cartano sont réunis Paul Bensimon, traducteur de poésie anglaise, et Christiane Montécot, traductrice de l'albanais, Peter Bergsma, directeur de la Maison des traducteurs à Amsterdam et président du CEATL, Michel Marian, secrétaire général du Centre national du livre (CNL), Jean-Luc Giribone, directeur de collection au Seuil, et

Françoise Nyssen, présidente du directoire des éditions Actes Sud. Françoise Cartano présente la situation sans détours en pointant le doigt sur le problème de la rémunération des traductions dites difficiles pour des textes à valeur patrimoniale. Ces textes nécessitent des recherches importantes, d'ordre stylistique ou autres, et un investissement en temps beaucoup plus long. Or l'écart de rémunération ne reflète pas cette situation. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce combat n'est pas élitiste, mais susceptible de profiter à l'ensemble de la profession, grâce à un effet d'entraînement vers le haut. Christiane Montécot prend ensuite la parole pour nous offrir un remarquable exposé de la situation sous forme d'une fable très édifiante d'une merveilleuse drôlerie. Le traducteur y joue le rôle du pionnier, mais aussi du traître, de l'agent double, l'éditeur celui du méchant, bien entendu, et le CNL celui du shérif. Une prestation très applaudie. Dans un genre très différent, Paul Bensimon donne une définition très précise de ce que signifie « le juste prix ». À savoir un prix équitable, bien ajusté à la nature de l'ouvrage à traduire et, pour le traducteur, à la difficulté intrinsèque du texte. Il souligne combien il importe d'évaluer la difficulté en amont, et non a posteriori. Jean-Luc Giribone présente quant à lui cette personne complexe que l'on dénomme l'éditeur. Il dénonce les perversités d'un système très hiérarchisé qui n'enregistre pas la qualité du travail. Dans les rapports éditeur/traducteur, tout est permis. Seule solution : l'organisation des traducteurs en un groupe fort et cohérent. Une intervention très applaudie, et pour cause ! Françoise Nyssen, qui n'a pas été élue pour rien femme d'affaires de l'année en 1994, présente l'édition en chiffres. Très intéressant, d'ailleurs. Et quand on nous dit que la traduction représente 2 % du prix du livre, comment peut-on continuer à parler du « surcoût » de la traduction ? Michel Marian, cerné, se défend de devenir plus shérif que le shérif. Il rappelle que le premier objectif du CNL est d'ouvrir largement le champ de la littérature et du savoir à ce qui vient de l'étranger. Présentant le CNL en chiffres, lesquels sont décidément très parlants, il semble lui-même surpris de noter qu'alors que le total des versements aux éditeurs a augmenté de plus de 50 % en six ans, les bourses attribuées aux traducteurs n'ont, elles, pas évolué au cours de la même période. Peter Bergsma expose la situation des aides aux Pays-Bas, où le système de subvention suit le marché. Les bourses, versées sous forme de mensualités (3 à 12 mois pour les auteurs, 1 à 8 mois pour les traducteurs), sont attribuées en fonction d'un projet et d'un contrat, avec indication de temps. Ce serait là une piste à explorer par le CNL en faveur des traducteurs de textes difficiles, comme cela se fait déjà

pour les traducteurs en résidence. On sort du Méjan avec l'impression d'un véritable échange de vues, et qu'une solution est possible, voire à portée de main.

Une seconde série d'ateliers clôt ces Assises. Pilar Blanco, venue d'Espagne, travaille en français et espagnol sur un texte de Frederic Mistral écrit en provençal. Philippe Noble, traducteur de néerlandais et directeur de l'Institut français d'Amsterdam, propose un texte de Marcel Möring, *In Babylon*. Dans la bibliothèque du CITL, il y a foule autour d'Emmanuel Moses, lauréat du prix Nelly-Sachs, au point qu'on doit rajouter des tables. L'atelier d'inuktitut et de micmac, présenté par Louis-Jacques Dorais et Danielle Cyr, venus tout spécialement du Québec, attire aussi beaucoup de monde. Magie de la découverte de ces langues dites agglutinantes, où un seul mot peut signifier « l'homme qui se tient debout avec un parapluie noir ouvert au-dessus de la tête » ! Quant à l'atelier d'anglais, il est placé sous la conduite magistrale de Claude Demanulli qui parle de l'oral dans l'écrit. L'ennui, c'est que les « prédications d'existence » ne sont pas à la portée de toutes les oreilles !

Les ateliers terminés, chacun se hâte sous la pluie – té, nous partons, le soleil se languit – pour aller récupérer valises et autres accessoires. Dans le hall de la gare, ma tringle à rideaux reste un pôle d'attraction. Mais les Parisiens repartent en grand troupeau vers la capitale, et il ne reste plus sur le quai que quelques brebis de province attendant leur train. Une attente qui a bien manqué être fatale à la désormais fameuse tringle de Nîmes, cousine de la célèbre toile du même nom. Négligemment posée contre un pilier, elle a failli y rester. Jusqu'aux prochaines Assises, qui sait ?

François Mathieu

Paul Celan, poète traducteur

Pour le traducteur et a fortiori pour le profane, le travail de traduction demeure une activité mystérieuse. Les réponses aux questions que l'un et l'autre se posent sont souvent vagues. Bien sûr, quiconque veut aller plus loin dispose d'essais intéressants qui, en gros, se répartissent en deux catégories : ceux qui incluent la traduction dans la théorie plus générale du langage et ceux qui relèvent de l'auto-description, disons professionnelle. Nul doute que passer d'une catégorie à l'autre, dans une sorte de mouvement d'échange(s), nous en apprend beaucoup et donne à voir notre travail avec un recul qui, dans la pratique quotidienne, nous fait souvent défaut. Aussi sommes-nous heureux lorsqu'un ouvrage nous offre l'occasion de ce double regard. Un tel ouvrage existe aujourd'hui – pour les germanistes – sous la forme d'un catalogue¹ de quelque six cents pages édité à l'occasion de l'exposition « *Fremde Nähe* ». *Celan als Uebersetzer* (« Proximité étrangère » : Celan traducteur) organisée par les Archives allemandes de littérature².

Qu'une telle exposition soit possible, on le doit d'abord à Celan lui-même, qui avait conservé les divers états d'une partie essentielle de ses travaux. À quoi viennent s'ajouter les traces que constitue la bibliothèque personnelle d'un poète et traducteur érudit. Axel Gellhaus écrit en introduction : « Il s'agissait de retransposer dans la vie³ les traces sur papier,

(1) Axel Gellhaus et coll., « *Fremde Nähe* ». *Celan als Uebersetzer*, Marbacher Kataloge, n° 50, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Rhein, 1997.

(2) D'abord présentée du 10 mai au 26 octobre 1997 au Schiller-Nationalmuseum de Marbach, cette exposition aura été visible du 16 au 28 décembre 1997 à la Literaturhaus de Berlin, puis de la fin janvier à la mi-février 1998 au Stadthaus de Zurich.

(3) « *Ins Leben zurückübersetzen* ».

de se demander ce qui avait conduit le poète à faire entrer⁴ dans la langue allemande tel ou tel auteur. Si donc l'on interroge non seulement les textes mais aussi les motivations existentielles, les matériaux se mettent à raconter des histoires – voire l'histoire. Il a suffi de les regarder de près, de faire quelques recherches, pour que les documents prennent une dimension plastique. Il en résulte d'abord une petite bibliothèque de *Weltliteratur*, si l'on se contente de rassembler ce que Celan a traduit⁵, puis une trace biographique : un concept existentiel, de nombreuses rencontres dans la tension de l'étrangéité et de la proximité, des amitiés électives se dessinent. C'est comme si le principe dialogique, auquel Celan a eu recours pour sa propre écriture, se réalisait ici, chez le traducteur. »

La vie de Paul Celan – « j'attire l'attention [...] sur le fait que je ne prononce pas mon nom à la française, mais *tselan*, donc sans voyelle nasale à la fin et avec accentuation de la première syllabe », écrit-il en 1964 à l'occasion d'une lecture radiophonique de ses traductions des sonnets de Shakespeare – commence en 1920 à Czernowitz, alors métropole multiculturelle (germanique, slave, latine et juive), ancienne capitale de la province austro-hongroise de Bucovine, peuplée d'Allemands, de Roumains, d'Ukrainiens et minoritairement de Polonais et de Magyars, aujourd'hui ukrainienne. Sa jeunesse est marquée par le plurilinguisme : le jeune Paul Antschel apprend et parle, chez lui ou à l'école, l'allemand, le roumain, l'ukrainien, l'hébreu et le yiddish. Au lycée, il apprend aussi, outre le latin et le grec ancien, le français et, sa scolarité terminée, l'anglais et le russe.

Assurément, il y avait là de quoi susciter une vocation de traducteur. Au moins vers trois langues d'arrivée, épisodiquement vers le roumain, occasionnellement vers le français (pour sa femme Gisèle de LeStrange, peintre et graphiste, qu'il épouse en 1952) et très majoritairement vers l'allemand. À quoi il convient encore d'ajouter l'italien et le portugais : il traduit en 1954 des poèmes de Fernando Pessoa (en collaboration), expérience au terme de laquelle, lorsqu'on lui propose la traduction de poèmes de Jorge Guillén, il déclare tout de même ne plus vouloir « traduire des langues qui ne lui sont pas directement accessibles ». Reste que Celan a traduit en allemand plus d'une soixantaine d'écrivains. Des Russes, Alexandre Blok, Sergueï Essenine, Vladimir Maïakovski, Boris Pasternak, Ossip Mandelstam, Velimir Khlebnikov, Evgueni Evtouchenko, etc. Des

(4) « *Hineintragen* ».

(5) « *Uebertragen* ».

Américaines, Emily Dickinson et Marianne Moore. Un Italien, Giuseppe Ungaretti. Un Israélien, David Rokeah. Et bien sûr beaucoup d'écrivains français, dont Guillaume Apollinaire, René Char, Paul Éluard, Paul Valéry, André du Bouchet, Robert Desnos, Henri Michaux, Jules Supervielle. Mais aussi *Le Désir attrapé par la queue* de Picasso, *Le bateau ivre* d'Arthur Rimbaud, le commentaire de Jean Cayrol pour le film d'Alain Resnais *Nuit et brouillard*, deux Georges Simenon et des poèmes d'Yvan Goll.

Une telle énumération n'a pas pour seul but d'évoquer l'immensité du travail d'un homme qui – l'exposition ne manque pas de le rappeler – fut d'abord un poète marquant de la poésie allemande contemporaine. Elle permet tout à la fois d'entrer dans les arcanes d'une création constante et de faire connaissance avec les grandeurs et les misères de la pratique de la traduction.

Des misères ? Avec l'« affaire Goll ». Quelques mois avant la mort d'Yvan Goll naît entre ce dernier et Paul Celan une amitié intense, au point que Goll inscrit Celan au nombre des cinq personnes qui, après sa disparition en 1950, devront gérer son œuvre. Mais quand Celan tente de publier la traduction d'une partie des *Géorgiques parisiennes*, Claire Goll, la veuve, oppose son veto, alléguant « la mauvaise traduction de Paul Celan ». Quant à l'éditeur Franz Vetter, il entendra « éditer Yvan Goll et non une adaptation trop éloignée de Paul Celan », pour avouer ensuite : « J'attends depuis le début qu'en fait ce soit Mme Goll en personne qui traduise cette poésie » ! Mais l'affaire n'allait pas s'arrêter là. Paul Celan, ayant traduit les *Chansons malaises* d'Yvan Goll, se heurte à nouveau à un refus d'éditeur cependant que, publiant *Mohn und Gedächtnis*⁶ (1952), il se voit accusé de plagiat. Des lettres anonymes se succèdent. Claire Goll publie en 1960 un article, « Des faits inconnus sur Paul Celan », où elle accuse ce dernier d'avoir abusé de la confiance de son mari et de l'avoir traduit « superficiellement et en incapable ». Dès lors, Paul Celan, obligé malgré lui de se défendre, se verra contraint, pour prouver sa bonne foi, de dater son œuvre poétique ancienne, et même d'en reconstituer les étapes intermédiaires.

Paul Celan n'occupera un emploi fixe qu'à partir du 1^{er} octobre 1959, date à laquelle il entre comme lecteur d'allemand à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. Auparavant, comme le dit une notice biographique publiée en 1951 par un éditeur allemand, « il gagne son pain

(6) Paul Celan, *Pavot et mémoire*, trad. de Valérie Briet, Christian Bourgois, 1987, 1997.

comme ouvrier d'usine, interprète et traducteur ». C'est donc avec une certaine joie qu'en 1954 il accepte de traduire Simenon pour Kiepenheuer & Witsch qui a en vue l'édition régulière d'une bonne partie des *Maigret*. En fait cette joie laissera vite place à l'ennui et amènera le poète à constater qu'il n'est pas fait pour les « travaux alimentaires ». Nous avons là sous nos yeux le jeu presque complet des lettres et documents habituels dans de tels moments : « J'espère pouvoir déjà vous présenter ma traduction début juin », écrit Celan le 1^{er} mai. Le 28 mai, il annonce devoir retarder « la livraison du manuscrit [...] de deux à trois semaines ». Le 4 juin, l'éditeur lui écrit : « Il nous est en fait quelque peu désagréable que vous ne puissiez livrer votre traduction que fin juin ». Le 20 juillet, Celan promet son manuscrit pour le 1^{er} août ! Quoi qu'il en soit, l'éditeur jugera « excellente » sa traduction de *Maigret se trompe*. Quelques semaines plus tard, l'histoire se répète, mais avec une variante de taille : le manuscrit de *Maigret à l'école*, prévu pour fin novembre, ne partira pour Cologne que le 8 janvier 1955. Un mois plus tard, n'ayant pas de nouvelles de l'éditeur, Celan lui explique son retard et demande une appréciation, ainsi que le paiement de la seconde moitié de ses honoraires. Trois semaines plus tard, il reçoit une longue lettre : sa traduction est « tout sauf publiable ». « La différence avec le premier manuscrit est si flagrante que nous sommes prêts à admettre que vous n'y avez pratiquement pas travaillé vous-même mais l'avez confié à un quelconque dilettante », écrit Alexandra von Miquel, ajoutant que de « nombreux passages ne se trouvent nullement dans le texte original ». « Ce dilettante, c'est malheureusement moi », avouera Celan en précisant cependant que, devant un texte qu'il ne tenait pas pour un « chef-d'œuvre digne de respect », il s'élevait contre le reproche d'avoir « brodé ».

On le voit, cette exposition ne cache rien. Elle apporte même des témoignages sur les contrats signés par Celan et les tractations financières s'y rapportant. Par exemple, ayant accepté de traduire la pièce de Picasso, *Le désir attrapé par la queue*, Celan se voit proposer, « en considération de la difficulté », 6 francs suisses le feuillet de 32 lignes au lieu des 4 francs en usage. Elle témoigne de même des méthodes de travail de Celan et de l'échange continu qui s'opère entre la création poétique personnelle et la traduction. Trois tapuscrits de la traduction du texte de Jean Cayrol, *Nuit et brouillard*, permettent ainsi de se faire une idée du travail accompli par le traducteur. Après des notes de recherche (vocabulaire, essais partiels de traduction), Celan écrit sa traduction à la machine, corrige à la main jusqu'à la « libération » du texte définitif. À l'issue de l'étude de ces documents, Thomas Heck et Peter Gossens constatent les libertés que Celan s'est

autorisées et qui manifestent une tendance interprétative, à moins que, pensant au public allemand qui verra le film, le poète ait éprouvé le besoin de mettre les points sur les i⁷.

Un regard sur l'un des carnets de Paul Celan révèle un travail intense : entre juillet et décembre 1957, il traduit 57 textes de poètes aussi différents que Nerval, Artaud, Baudelaire, etc., mais établit également une première version intégrale du *Bateau ivre* d'Arthur Rimbaud. Sa version définitive est aujourd'hui encore considérée comme l'aboutissement d'une longue série de traductions, dont la lecture fournit le raccourci des pratiques de la traduction poétique allemande contemporaine. L'exposition présente en effet les textes de sept autres traducteurs de ce poème aux styles (néo-romantique, expressionniste, Nouvelle Objectivité, etc.), aux techniques (iambes de cinq pieds, vers libres, alexandrins), aux structures (25 strophes comme l'original, 21 ou même 28) très divers, sans oublier les partis pris qui trahissent l'influence des modes sociales (globe-trotterisme aristocratique, romantisme indien, euphorie marine et colonialiste de l'empire allemand). Un autre ensemble de documents, tout aussi passionnant, montre Celan traduisant des poètes russes : ses traductions s'accompagnent d'un méticuleux travail de recherche dont témoignent des cahiers emplis de notes écrites à la lecture des volumes de sa propre bibliothèque russe et, sans doute, d'ouvrages de la Bibliothèque nationale.

Reste la grande réflexion sur la traduction, inséparable du travail de créateur qui lui a valu sa renommée internationale. Bien des fois, Paul Celan reprendra l'image du travail accompli par le passeur (*Fergendienst*) de Martin Heidegger dans son *Héraclite* : « La traduction (*das Uebersetzen*) devient à cet endroit un passage (*ein Uebersetzen*) sur l'autre rive, rive à peine connue et qui se trouve de l'autre côté d'un large fleuve. Il est alors facile de perdre sa route, et cela s'achève souvent par un naufrage⁸ ». Ce qui, parfois, ne se fera pas sans humour : traduisant Picasso, Celan écrit à son éditeur : « Il faut dire que le texte de Picasso ne demande pas qu'à être traduit, mais exige aussi – si je peux abuser du mot de Heidegger – d'être passé sur l'autre rive. Vous voyez : il s'agit pour moi, entre autres, d'être une

(7) Quand les Allemands occupent Czernowitz en 1941, la ville compte 50 000 Juifs sur une population de 120 000 habitants. Certains sont fusillés sur place, les autres sont déportés en Transnistrie, à l'est de la Bucovine. Les parents de Paul Celan ont été de ces derniers : son père meurt en septembre/octobre 1942 et sa mère durant l'hiver 1942-1943.

(8) Martin Heidegger, *Héraclite, 1. Les débuts de la pensée occidentale*. Été 1943. D'après la citation extraite de *Celan als Uebersetzer*, p. 399.

sorte de passeur. Puis-je espérer en conséquence que, pour honorer mon travail on me comptera non seulement les lignes mais les coups de rame ? » Beau joueur et conscient et de la difficulté et du travail accompli, l'éditeur proposera « pour les coups de rame [...] un supplément de pas tout à fait un quart », précisant que « cet honoraire est le plus élevé que nous ayons jamais payé ».

À l'époque où, entre 1955 et 1957, Paul Celan conçoit une *Anthologie française*, qui ne verra jamais le jour, il pense également rédiger une étude sur la *Phénoménologie du poétique*. Son discours intitulé *Der Meridian* [Le Méridien] prononcé à l'occasion de la réception du prestigieux Prix Georg Büchner en 1960, ainsi qu'un texte sur Ossip Mandelstam destiné à une émission radiophonique donnent quelque idée de ce qu'aurait été ce texte malheureusement resté à l'état de projet. L'étrangéité et la proximité sont les deux pôles de la poétologie de la rencontre, qui détermine l'attitude de Celan à l'égard de la traduction. Mais la poétologie de la rencontre n'est pas le seul motif supérieur de la traduction ; Celan éprouve également un intérêt fondamental pour le phénomène linguistique et le rapport des langues entre elles. Le problème de l'étrangéité et de la proximité est en dernière instance un problème herméneutique, un problème de la connaissance. Dans le même temps, la poésie est quelque chose d'unique, qui ne peut se répéter : répondant à une enquête du libraire parisien Flincker sur le bilinguisme, Celan écrit : « Je ne crois pas au bilinguisme en poésie. [...] La poésie – c'est l'unicité fatale de la langue [...] et non la dualité. » Dès lors, la condition paradoxale de l'acte traducteur est la répétition de ce qui ne peut se répéter, thème que Celan va reprendre dans certains de ses poèmes. Cette idée, il l'exprime ainsi dans une lettre de mars 1960 au critique suisse Werner Weber à propos de la traduction de *La Jeune Parque* de Paul Valéry : « Les langues, pour autant qu'elles semblent se correspondre, [sont] pourtant différentes, séparées par des abîmes ; le poème traduit doit, s'il veut exister à nouveau dans la deuxième langue, avoir souvenance de cette altérité et de cette différence, de cette séparation. » Et de conclure en pensant à la solution technique qu'il a adoptée dans sa traduction : « Songez donc [...] à la complexité, au poids syllabique de l'allemand comparé au français ! Que j'aie réussi à m'en sortir par l'ajout d'une seule syllabe, c'est-à-dire à actualiser encore une fois dans sa littéralité – poétique – ce qui est devenu verbe en français, je le dois – excusez l'emphase –, je le dois... aux dieux ».

En passant par urf *

Robert Giraud et Pierre Ditalia
L'argot de la Série noire
Tome 1 : *L'argot des traducteurs*
Joseph K., Paris, 1996

Consacré à l'argot des traducteurs, le premier tome de ce dictionnaire, dont le second, annoncé, portera sur *L'argot des Français*, recense le vocabulaire utilisé dans la Série noire (1945-1995), la Série blême (1949-1951), la Super noire (1974-1979) et la Noire (1992-1995). Si beaucoup de termes ont vieilli – artiche (argent), bafouille (lettre), glaviot (crachat), merlan (coiffeur), etc. – d'autres, plus récents, nous sont encore familiers – keuf (flic), caisse (automobile), futsal (pantalon). Ce dictionnaire, qui est surtout le reflet des vingt premières années de la Série noire, époque où a été créé de toutes pièces un style, parfois contesté aujourd'hui, de traduction des polars, présente cependant l'intérêt de donner toute leur place aux traducteurs et d'en souligner le rôle. Leur nom apparaît, en effet, à côté de celui de l'auteur, dans les extraits accompagnant l'entrée du mot. Les traducteurs sont d'ailleurs recensés en annexe avec la liste des romans policiers qu'ils ont traduits, liste parfois impressionnante pour certains d'entre eux.

Ce dictionnaire attendra ceux qui se souviennent de leurs premières lectures de polars, décevra ceux qui espèrent y trouver des solutions dans leur propre travail de traduction, irritera ceux qui estiment que la Série noire a trahi le polar américain, amusera ceux qui aiment les expressions savoureuses, qu'elles aient vieilli ou soient toujours d'actualité.

Jacqueline Lahana

(*) Seule entrée de la lettre U, Urf : chic, élégant. « Comme tournée, c'est urf, d'accord, mais je n'aime pas être surexposé ! » John Goday, *Frissons garantis*, traduit de l'anglais par Oscar Ollivier, 1966, Série noire n° 1092.

Machine à traduire

Anne-Marie Loffler-Laurian

La traduction automatique

Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 1996.

La « machine à traduire » est-elle l'Arlésienne de la linguistique ? Le livre d'Anne-Marie Laurian fait le point sur la question : oui, la traduction automatique existe, la « machine à traduire » est utilisée par de nombreuses organisations, mais elle reste imparfaite et nécessite inévitablement l'état de ce qu'on appelle pudiquement la « post-édition », c'est-à-dire l'intervention d'un ou de plusieurs correcteurs humains chargés de redresser ses erreurs et de combler ses lacunes. Cela dit, elle rend néanmoins des services incontestables, notamment grâce à sa rapidité et à sa capacité productive. C'est ce que montre la première partie de l'ouvrage, consacrée aux systèmes de traduction automatique et, plus particulièrement, à Systran, dont l'auteur retrace l'histoire et esquisse l'évaluation. Mais ce sont les deux autres parties, consacrées respectivement aux « questions linguistiques » et à « l'épistémologie de la traduction automatique » qui retiendront surtout l'attention du traducteur.

L'auteur pense, en effet, que les nécessités de la traduction automatique sont susceptibles d'inaugurer une « nouvelle stylistique », tenant compte de la notion d'adaptation du style à la fonction du texte, car le « style » des documents qui sortent de la machine n'a rien à voir avec celui des textes littéraires, par exemple ; il est déterminé par l'usage (information, consultation rapide) qui en est fait. Deux post-éditions, une « rapide » et une « conventionnelle » sont pratiquées, la première se contentant de corriger les erreurs grossières et de rendre le texte (à peu près) lisible, la seconde, destinée à une plus large diffusion, étant soucieuse d'une certaine élégance de l'expression. C'est ici, évidemment, que se pose le problème essentiel de la norme, de l'usage et, d'une façon générale, de l'acceptabilité linguistique. L'auteur montre avec pertinence que les

interventions des post-éditeurs « conventionnels » ne sont pas toujours justifiées, que ceux-ci ont souvent tendance à ériger leur idiolecte en norme absolue. La primauté de la communication informative sur tout autre point de vue, et notamment sur le point de vue esthétique, est en parfait accord avec le regard fonctionnaliste sur la langue, tel qu'il est développé notamment dans *Le français sans fard* d'André Martinet. Quant aux erreurs manifestes de la machine, la réflexion sur la nature du langage en profite certainement : les efforts en vue de leur élimination attirent l'attention sur des aspects jusque-là insuffisamment décrits dans les grammaires, comme le comportement des chiffres et des nombres dans les textes, la nature de l'homographie grammaticale ou l'impact de la ponctuation sur la signification.

On peut penser que le problème linguistique posé par la « post-édition » s'énonce à peu près en ces termes : à supposer (ce qui est loin d'être le cas) que la machine maîtrise parfaitement la grammaire et le vocabulaire des langues avec lesquelles elle travaille, que lui faut-il de plus pour produire des textes acceptables ? Autrement dit : est-il possible de structurer (c'est-à-dire d'automatiser) le vaste domaine qui s'étend au-delà du vocabulaire et de la grammaire ? Les recherches portent surtout sur ce que Pottier appelle les « lexies » et les fonctionnalistes la « syntagmatique », mais il existe dans chaque langue des tendances (comme ce que l'auteur appelle la « grandiloquence » du français, sa préférence pour l'emploi de substantifs ayant une grande extension sémantique, et que certains auteurs de stylistique comparée ont désigné comme étant son goût pour l'expression abstraite) dont la post-édition et, quelquefois, même la traduction automatique doivent tenir compte. La traduction automatique a également partie liée avec la linguistique du texte : la traduction doit être attentive au contexte « étroit » (environnement du mot dans la phrase) et au contexte « large » (nature du texte) ; une typologie des textes basée sur des critères formels rendrait les plus grands services à la traduction automatique. Inversement, en soulevant des problèmes liés au macro- et au micro-contexte, la traduction automatique peut contribuer aux progrès de la linguistique du texte. Bref, même si elle n'aboutit pas à la construction d'une machine entièrement fiable, la recherche sur la traduction automatique est de nature à faire avancer la recherche linguistique tout court. En ce qui concerne la traduction littéraire, il est bien évident, et Anne-Marie Laurian le souligne à plusieurs reprises, qu'aucune machine ne saura venir à bout des particularités et des difficultés qu'elle présente.

Georges Kassai

Du côté de Tarazona

Vasos comunicantes
 Revista de ACE Traductores
 Madrid, n° 8, hiver 1996

Cette huitième livraison de *Vasos comunicantes*, revue de l'Association des traducteurs espagnols, est, pour l'essentiel, consacrée aux rencontres de 1996 qui se sont tenues pour la quatrième fois à Tarazona où se trouve la Casa del Traductor dirigée par Francisco Uriz, le grand maître de cérémonie de ces journées. Quiconque a assisté à cette manifestation en retient un léger sentiment d'irréalité dû à ce site improbable qu'est Tarazona, quelque part entre la Castille et la Navarre. Mais à lire les communications prononcées, les comptes rendus des travaux des ateliers ou les exposés plus techniques sur le statut du traducteur en Espagne, on est surpris par la richesse de l'ensemble, la variété des réflexions et l'inventivité des organisateurs.

On invite traditionnellement à Tarazona un écrivain prestigieux et son ou ses traducteurs. Le pari est passionnant, mais risqué, car le premier ne s'intéresse pas forcément à la pratique de la traduction, ni même à la traduction de ses livres. Il s'agissait l'année dernière de l'écrivain péruvien Alfredo Bryce Echenique et de son traducteur français Jean-Marie Saint-Lu. À vrai dire, Alfredo Bryce Echenique ne semblait pas s'intéresser beaucoup plus que certains de ses prédécesseurs à la traduction, mais il forme avec son traducteur français un couple si singulier, si complice, qu'on dirait que l'amitié l'a poussé à aller voir de plus près dans un domaine qu'il avait jusque-là peut-être négligé*.

(*) Rappelons la mémorable prestation du « couple » Jean-Marie Saint-Lu et Alfredo Bryce Echenique à propos des « Rapports de travail entre traducteurs et auteurs » aux Assises d'Arles de 1993. Cf. *Actes des Dixièmes Assises de la traduction littéraire*, ATLAS - Actes Sud, 1994.

Sa conférence inaugurale, « Problématique de la littérature latino-américaine », où il adopte, d'emblée, une position qu'on pourrait dire de retrait (« je ne suis que l'auteur traduit, en quelque sorte l'invité de pierre »), part d'un paradoxe : l'impossibilité de traduire la littérature latino-américaine. De par son histoire, l'Amérique latine s'est ouverte à toutes les cultures pour aboutir à une mosaïque dont il est difficile de saisir la cohérence, à supposer qu'elle existe. « Traduire, c'est traduire un pays », dit Bryce Echenique, mais que se passe-t-il quand ce pays n'a qu'une existence fictive ?

Alfredo Bryce Echenique pose un problème important de la traduction, mais en des termes si métaphysiques qu'il l'esquive. Son exposé est drôle, brillant, mais il repose sur une distorsion sémantique du mot « traduction », qu'il confond avec l'expressivité.

Aussi aura-t-il fallu toute la patience dont Jean-Marie Saint-Lu est capable pour le ramener le lendemain sur un terrain moins piégé et leur dialogue fait d'avancées, de reculades, de piques, de manifestations d'amitié, même s'il laisse peu ou pas de place aux interventions extérieures, est passionnant. Jean-Marie Saint-Lu insiste sur une nécessaire modestie du traducteur et on lui sait gré de cette phrase qui est l'axe de sa réflexion : « Le plus grand danger encouru par une œuvre littéraire est d'être traduite par un traducteur qui se prend pour un créateur. »

On a parlé aussi à Tarazona de la littérature persane, de la littérature allemande contemporaine et de la traduction en basque de cent œuvres importantes du patrimoine de la littérature universelle, entreprise colossale en raison du statut très particulier de l'euskara, dont la normalisation est relativement récente. Le gouvernement autonome d'Euskadi joue un rôle moteur dans cette entreprise qui semble réussir, mais en se heurtant à mille difficultés, dont la moindre n'est pas la dévalorisation systématique dont fait l'objet la culture basque dans certains journaux espagnols après chaque crime de l'ETA, organisation qui, il faut le souligner, n'a pas grand-chose à voir avec cette culture. Recevoir des traducteurs basques à Tarazona n'est pas seulement une preuve d'honnêteté intellectuelle, mais aussi un acte de courage.

André Gabastou

Audaces

L'atelier du roman

N° 11, été 1997

Les Belles Lettres, Paris

L'excellente revue *L'atelier du roman* propose dans son dernier numéro, sous le titre « Traduire, hier et aujourd'hui », un ensemble un peu court, mais très stimulant, de trois articles où l'on nous montre quelques audacieux traducteurs affrontant une œuvre-phare du passé.

Victor Ivanovici, roumain installé en Grèce, s'interroge sur le silence critique où vient de s'engloutir la monumentale traduction en grec des *Nouvelles exemplaires* et du *Quichotte* par Elias Matthaïou. Il l'attribue à l'absence, dans l'histoire grecque, de ce que fut pour nous la Renaissance : comment le lecteur grec pourrait-il recevoir Cervantès, dépourvu qu'il est des références adéquates ? Seules les traductions, en lui apportant l'héritage d'autres pays, lui permettront de reconstituer les chaînons culturels manquants. (Mais comment faire pour donner envie de les lire ?)

Comparant cette nouvelle version du *Quichotte* à la précédente, vieille de trente ans, encore « parfaitement active du point de vue littéraire » selon lui, l'auteur déclare : « Je ne prétends nullement opposer la traduction récente à l'ancienne. Ma thèse, c'est même que la dernière suppose l'antérieure et qu'elle n'aurait pu exister sans elle. » Ce qui est peut-être vrai, en dépit des apparences, pour beaucoup plus de retraductions qu'on ne le croit...

L'article de Fabienne Durand-Bogaert, écho de son intervention à un colloque « Violence et traduction » – alléchant programme ! –, nous entraîne, textes en main et loupe à l'œil, dans un essai comparatif des trois traductions françaises du *Bartleby* de Herman Melville. C'est l'occasion de montrer, avec une réjouissante acuité dans l'analyse, divers types de violence infligée au texte, en étudiant ce que deviennent les tortuosités de la

double négation par exemple, si profondément melvillienne, et surtout la fameuse réplique : « *I would prefer not to.* » Pierre Leyris, 1951 : « Je préférerais ne pas le faire. » Le même en 1978 : « Je préférerais pas. » Michèle Causse en 1978 : « J'aimerais mieux pas. » Gilles Deleuze, dans sa postface à la traduction précédente : « Je préférerais ne pas. » On peut, en effet, ne pas être emballé... (« J'aimerais mieux m'abstenir », propose une amie angliciste. Ce qui serait au moins dans le ton). Le danger, selon l'auteur, c'est d'isoler un passage pour y échafauder de savantes constructions théoriques, en oubliant les particularités de la langue, la façon dont l'auteur la manie, pour ne rien dire de la musique des mots. La linguistique doit rester à sa juste place, utile mais subalterne, et tenue à l'œil.

Jean-Pierre Ohl, quant à lui, nous emmène en Écosse au XVII^e siècle sur les traces de Thomas Urquhart, qui traduit les trois premiers livres de Rabelais un siècle après leur parution. Mathématicien, courtisan, soldat, écrivain, personnage truculent, gargantuesque à bien des égards (il mourut de rire, dit-on), Urquhart passa quinze ans à recréer Rabelais plus qu'à le traduire, néologisant hardiment, donnant soixante-et-onze bruits d'animaux là où l'original s'arrête à neuf, bref, inventant avec une prodigalité qui en fait, dit l'auteur, l'antithèse exacte du traducteur cleptomane de Kosztolanyi. Le résultat, ébouriffant paraît-il (et sûrement plus fidèle qu'il n'en a l'air), est évoqué ici de façon si entraînante qu'on se sent gagné par des pensées bien étranges et, pour tout dire, traductologiquement incorrectes... Oui, la traduction aujourd'hui est devenue chose sérieuse, les traducteurs modernes sont de plus en plus guidés par une implacable exigence de rigueur, ils n'ont plus le droit de bellinfidéliser impunément. Et cela, sans aucun doute, est bon. Mais ce progrès a un effet pervers : les traductions délirantes, les beaux monstres de jadis, sont désormais impossibles. La traduction, devenue adulte, s'est un peu appauvrie en renonçant à ses débordements enfantins. Entre création et traduction, les subtils dégradés de jadis ont disparu ; on ne peut plus écrire une œuvre à partir de celle d'un autre. Ce serait pourtant une expérience passionnante, il y a là des chemins à redécouvrir – à condition, bien sûr, que cela ne devienne pas la règle ! On rêve à un auteur intrépide, ou simplement généreux, qui lâcherait la bride à son traducteur en lui criant : Hardi petit, trahis-moi !

Qui osera ?

Sacha Marounian

Du côté des prix de traduction

Lors de la journée de clôture du deuxième Collège européen des traducteurs de Seneffe, le ministre de la culture Charles Picqué a remis le **prix de la traduction littéraire de la Communauté française de Belgique** – décerné pour la première fois – à Ernst van Altena (Pays-Bas) pour l'ensemble de son œuvre de traduction et de diffusion des auteurs belges d'expression française. Traducteur de la chanson française (Jacques Brel notamment), Ernst van Altena s'est aussi fait le passeur, en langue néerlandaise, des grands classiques de la littérature française (Balzac, Flaubert, Hugo, Marivaux, Molière, Céline, Duras, etc.) et d'éminents représentants des lettres belges de langue française (Henri Michaux, Pierre Mertens, Jacques De Decker, etc.).

Lors des XIV^{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 Alain Gnaedig pour sa traduction du *Cantique pour la fin du voyage*, du Norvégien Erik Fosnes Hansen, publiée chez Plon ;

et le **prix Halpérine-Kaminsky « Consécration »** à Louis Bonalumi pour l'ensemble de son œuvre de traduction de l'italien, à l'occasion de la parution aux éditions Gallimard de *La douleur du chardonneret* d'Anna Maria Ortese. Louis Bonalumi a traduit, depuis 1948, une soixantaine d'ouvrages et de romans d'auteurs tels que Carlo Emilio Gadda, Paolo Volponi, Vincenzo Consolo, etc.

Lors de ces mêmes Assises, Anne Wade-Minkowski a remis, en présence de Julia Tardy-Marcus, le **prix Nelly-Sachs** 1997 à Emmanuel Moses pour sa traduction de l'hébreu du recueil de poésie *Un amas de nuit* de David Vogel parue aux éditions Métropolis à Genève.

Toujours aux Assises, Michel Vauzelle, maire d'Arles, et Sylvère Monod, membre du jury, ont remis le **prix Amédée-Pichot** à Héléne Frimigacci-Morita pour sa traduction du roman de Miyazawa Kenji, *Le diamant du Bouddha*, parue au Serpent à Plumes.

Le **prix Laure-Bataillon** 1997 décerné par la Maison des écrivains et des traducteurs à Saint-Nazaire a été attribué à l'écrivain allemand Bernhard Schlink et à son traducteur Bernard Lortholary pour *Le liseur*, paru chez Gallimard.

Le **prix AUTRES** de Rhône-Alpes (ex-prix Rhône-Alpes du livre) – domaine traduction – a été attribué à Colette Kowalski pour *Demeure, pénombre, mensonge*, de l'écrivain et dramaturge allemand Botho Strauss, paru chez Gallimard.

La Fondation DVA annonce la création d'un second prix franco-allemand destiné à couronner la traduction d'une œuvre de littérature – prose ou poésie. Ce **prix André-Gide**, d'un montant de 20 000 DM par lauréat (un Français, un Allemand), sera attribué tous les deux ans sur candidature. Pour plus de renseignements, s'adresser à DVA-Stiftung, Prix André-Gide, Neckarstraße 121, 70190 Stuttgart, Allemagne.

La revue **Palimpsestes**, consacrée aux problèmes théoriques et pratiques de la traduction dans le domaine anglais-français et français-anglais, vient de faire paraître son numéro 11 sur le thème « Traduire la culture ». Il est disponible aux Presses de la Sorbonne Nouvelle, 13 rue de Santeuil, 75231 Paris cedex 05.

Dans le cadre des **Belles étrangères**, consacrées cette année à l'Amérique centrale, s'est déroulé, le 26 novembre 1997 à la Société des gens de lettres, un atelier de traduction. En présence des écrivains Gioconda Belli, Rosa Maria Britton, Quince Dulan et Mario Monteforte Toledo, étaient réunis, autour de Denise Laroutis, Philippe Bataillon, André Gabastou, Liliane Hasson, Rauda Jamis et Marianne Millon.

Les 6 et 7 décembre 1997, la Bibliothèque Medem consacrait deux journées à « **La traduction du yiddish dans les langues européennes** ». Un premier débat, consacré à la traduction du yiddish en polonais, espagnol et français, a réuni, autour de Carole Ksiazenicer-Matheron, Natalia Krynicka, Batia Baum et Yitskhok Niborski. Un autre débat, « Enjeux et perspectives de l'édition de traductions en français de la littérature yiddish », a rassemblé Liana Levi et Lydie Lachenal, éditrices, Nadia Dehan-Rotschild et Charles Dobzynski, traducteurs.

Accueilli par Bente Christensen, présidente de l'Association des traducteurs de Norvège, et son équipe, le **Conseil européen des associations de traducteurs littéraires** (CEATL) a tenu son assemblée annuelle les 10, 11 et 12 octobre 1997 à Oslo. Après un traditionnel échange d'informations, le CEATL a décidé d'organiser un colloque autour de la médiatisation de la traduction lors de la Fête du livre de Barcelone en avril 1999 et d'être présent par diverses manifestations au prochain congrès de la FIT à Mons en août 1999. Présidé par Peter Bergsma, le bureau de l'association s'est élargi avec l'élection de Gilbert Musy, qui assume désormais la trésorerie. Le secrétariat général prend ses quartiers au Collège des traducteurs d'Amsterdam : Vertalershuis, Van Breestraat 19, 1071 2E Amsterdam, Pays-Bas.

Publiés avec la collaboration d'ATLAS, les **Actes des Treizièmes Assises de la traduction littéraire** en Arles viennent de paraître aux éditions Actes Sud. On y retrouvera les temps forts de ces rencontres internationales 1996 : la conférence inaugurale d'Yves Bonnefoy, suivie d'une table ronde avec ses traducteurs ; la conférence de Marie-Claire Pasquier sur « François-Victor Hugo traducteur de Shakespeare » ; une autre table ronde consacrée à « La traduction du roman irlandais contemporain » ; enfin, la table ronde de l'ATLF, « En français dans le texte », consacrée au français des traducteurs. Toujours aussi suivis, les ateliers de langues portaient sur l'allemand, l'anglais, le brésilien, l'italien, le latin, le roumain, la poésie grecque et des poèmes d'Yves Bonnefoy.

Les prochaines **rencontres de TRIO** (Translation Research in Oxford) auront lieu le samedi 14 mars 1998 sur le thème « Sense and Nonsense » ; le samedi 20 juin 1998 sur le thème « Psycho-analysis and Translation » et le samedi 31 octobre 1998 sur le thème « Vernaculars, Dialects, Minority Languages... The Translator's Dilemma ». Pour s'inscrire, s'adresser à Edith McMorrán, St Hugh's College, St Margaret's Road, Oxford OX2 6LE.

Écrivains et traducteurs en résidence. Le Centre régional des lettres d'Aquitaine a inauguré, en automne 1997, le centre François Mauriac de Malagar, dans l'ancienne maison d'été du célèbre écrivain. En partenariat avec ATLAS, chargé de la sélection des candidats, le CRL propose d'accueillir un traducteur, qui sera hébergé à St Macaire, à 2 kms de Malagar au sud de Bordeaux), et se verra attribuer une bourse de 8 500 F pour le mois. Pour 1998, trois mois de résidence sont réservés aux traducteurs. Pour tout renseignement complémentaire, prendre contact avec Gabrielle Merchez, La Dinanderie, 24260 Savignac-de-Miremont Tél. : 05 53 07 11 93 ; Fax : 05 53 08 44 51. Les candidatures sont à adresser à ATLAS, 99, rue de Vaugirard, 75006 Paris.

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° 761 – ISSN 1148-1048

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

Prix du numéro : 50 F

TL 14 / hiver 97