

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

**Il était une fois :  
traduire le conte**

**Profession : traducteur**

---

## TransLittérature

---

<b>CÔTE À CÔTE</b>	
Cavâfis en français	3 <i>par Michel Volkovitch</i>
<b>TRADUCTEURS AU TRAVAIL</b>	
Mimi Perrin	9 Entretien
<b>JOURNÉE DE PRINTEMPS</b>	
Il était une fois...	17 <i>par Marie-Claire Pasquier</i>
Du conte oral au conte écrit	26 <i>par Henriette Michaud</i>
Le conte populaire russe	30 <i>par Lise Gruel-Apert</i>
Atelier d'allemand	33 <i>par Pierre Deshusses</i>
Atelier d'italien	35 <i>par Joël Gayraud</i>
Atelier cubain	37 <i>par Liliane Hasson</i>
<b>INTERMÈDE</b>	
Je cherche un mot	40 <i>par Dominique Rinaudo</i>
<b>JOURNAL DE BORD</b>	
Derniers jours d'une traduction	41 <i>par François Mathieu</i>
Ouvrez / Aufmachen	45 <i>par Erika Tophoven</i>
<b>TRIBUNE</b>	
Une occasion manquée	53 <i>par Marie-Claire Pasquier</i>
L'ombre du géant	57 <i>par Albert Bensoussan</i>
<b>FORMATION</b>	
Ateliers sud-américains	61 <i>par Françoise Thanas</i>
Le creuset des possibles	66 <i>par Isabelle Famchon</i>

### **PROFESSION**

- Profession : traducteur 70 *par Julie Vitrac*  
Résolution du CEATL 83  
Pourquoi la SOFIA ? 85 *par André Gauron*

### **COLLOQUES**

- Assises, XVI<sup>e</sup> édition 90 *par Ann Grieve*

### **LECTURES**

- Tableaux d'une exposition 97 *par France Camus-Pichon*  
Du grain à moudre 99 *par William Desmond*  
Serviable et compétent 101 *par Sophie Mayoux*

### **PARCOURS**

- Efim G. Etkind 103 *par Claude Ernoult*  
Dissident malgré lui 105 *par Hélène Henry*

### **BRÈVES 109**

## Cavàfis en français

*Cavafy ? Cavafis ? Le poète lui-même souhaitait qu'on transcrive son nom à l'anglaise, Cavafy ; aujourd'hui, certains lui désobéissent en préférant Cavafis, phonétiquement plus proche de l'original grec. Pour être plus précis encore, il faudrait marquer la voyelle accentuée : Cavàfis.*

*Constantin Cavàfis (1863-1933), Grec d'Alexandrie, ignoré de son vivant, entré depuis au Panthéon poétique mondial, passe pour intraduisible. Le plus agaçant, c'est qu'on ne sait trop pourquoi. Après tout, si ses poèmes, tissés d'allusions à l'Histoire passée ou présente et à la vie du poète, sont désormais recouverts d'un épais tapis d'exégèses, ils se composent d'énoncés relativement clairs et simples.*

*Trop simples sans doute. L'obstacle est dans cette parole ascétique, fuyant les élans lyriques ou épiques, frôlant sans cesse le prosaïsme, y échappant toujours par un sens aigu de la langue (Cavàfis joue en virtuose du double registre — savant et populaire — du grec moderne, dont le français est dépourvu) et surtout par un dosage des rythmes et des sonorités si parfait qu'il en devient transparent. Tout se joue sur une infime nuance, un quart de soupir. D'où les précautions oratoires d'un Bruno Roy, présentant la version de quelques poèmes qu'il a signée comme l'« ébauche d'une traduction impossible »...*

*Cavàfis, reniant de nombreux poèmes, en avait reconnu 154 constituant son œuvre officielle ; il en existe, sauf erreur, quatre traductions complètes en français : Yourcenar-Dimaras, Papoutsàkis, Zervos-Portier, Grandmont. Yourcenar, ne connais-sant que le grec ancien, eut recours à un sherpa linguistique. Georges Papoutsàkis, helléniste injustement négligé, fut l'ami du poète qui le conseilla, dit-on, dans son travail.*

*On notera les changements de coloration des lèvres ; elles sont roses dans l'original. Quant au reste, autant que les différences, parfois peu frappantes, les similitudes méritent notre attention...*

*Une nuit*

La chambre était pauvre et vulgaire, cachée au-dessus de la taverne louche. De la fenêtre, on voyait la ruelle étroite et sale. D'en bas montaient les voix de quelques ouvriers qui jouaient aux cartes et se divertissaient.

Et là, sur l'humble lit plébéien, j'ai possédé le corps de l'amour, j'ai possédé les lèvres empourprées et voluptueuses de l'ivresse. Si empourprées, et d'une telle ivresse, que même en ce moment où j'écris, après tant d'années, dans ma maison solitaire, j'en suis de nouveau grisé.

Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras  
Constantin Cavafy, *Poèmes*, Gallimard, 1958

*Une nuit*

La chambre était pauvre et commune,  
cachée en haut de la taverne louche.  
Par la fenêtre, on voyait la ruelle  
malpropre et étroite. D'en bas  
montaient les voix de quelques ouvriers  
qui jouaient aux cartes et s'amusaient.

Et là, sur cette couche humble et vulgaire,  
je possédais le corps de l'amour, je possédais  
les lèvres voluptueuses et roses de l'ivresse —  
roses d'une telle ivresse, que même en ce moment  
où, après tant d'années ! j'écris,  
dans ma maison solitaire, je m'enivre à nouveau.

Georges Papoutsàkis  
C.P. Cavafy, *Poèmes*, Les Belles Lettres, 1958

*Une nuit*

C'était une chambre pauvre et de fortune  
 Reléguée au-dessus d'une taverne louche.  
 De la fenêtre, on voyait la ruelle  
 Sordide et étriquée. D'en bas  
 Montaient les voix des ouvriers  
 Jouant aux cartes et s'amusant.

Là, sur le lit banal, sur l'humble lit,  
 J'ai possédé le corps de l'amour, les lèvres  
 Sensuelles et roses de l'ivresse,  
 — Les lèvres roses d'une ivresse telle que maintenant encore,  
 Cependant que j'écris, tant d'années après,  
 Chez moi, dans l'isolement, l'ivresse me reprend.

Socrate C. Zervos et Patricia Portier  
 Constantin Cavafy, *Œuvres poétiques*,  
 Imprimerie nationale, 1993

*Une nuit*

La chambre était pauvre et vulgaire,  
 cachée au-dessus de la taverne louche.  
 Par la fenêtre, on apercevait la ruelle,  
 étroite et sordide. D'en bas montaient  
 les voix de quelques ouvriers  
 qui jouaient aux cartes et qui s'amusaient.

Et là, sur l'humble lit plébéien,  
 j'ai possédé le corps de l'amour, j'ai possédé les lèvres  
 voluptueuses et rouges de l'ivresse —  
 rouges d'une telle ivresse qu'en ce moment même  
 où j'écris, après tant d'années !,  
 dans la solitude de ma maison, j'en suis de nouveau enivré.

Dominique Grandmont  
 Constantin Cavafis, *Poèmes*, Gallimard, 1999

---

## TRADUCTEURS AU TRAVAIL

*Mimi Perrin, chanteuse de jazz, auteur de paroles éblouissantes pour son groupe vocal, dut abandonner la musique dans les années 1960 ; elle y est revenue un peu plus tard en devenant traductrice. Depuis lors, elle n'a cessé de faire swinguer la langue française, tantôt en solo, tantôt (de préférence) en duo avec sa fille Isabelle. Voilà, des Double Six à la traduction en double, une carrière double elle aussi, atypique et pourtant cohérente, où à chaque étape éclate le même talent.*

## Mimi Perrin

**TransLittérature** : *Comment une chanteuse de jazz devient-elle traductrice ?*

**Mimi Perrin** : En fait c'est l'inverse ! Tu devrais me demander comment une future traductrice est devenue chanteuse de jazz... J'ai commencé par des études classiques d'anglais à la Sorbonne, à une époque révolue où une licence comprenait un certificat de français-latin ! Par ailleurs, depuis mon plus jeune âge, j'avais pris des cours privés de piano classique. Plus tard, j'ai découvert le jazz et ce genre m'a passionnée. Mais la Sorbonne avait la priorité. Je me suis retrouvée avec mes diplômes en poche et sans la moindre envie d'enseigner. J'ai quand même exercé deux ans dans un collège, ce qui m'a définitivement convaincue que ce n'était pas ma tasse de thé. En revanche, la traduction me fascinait. J'adorais la langue anglaise et m'intéressais déjà aux problèmes de rythme et de sonorité. J'ai même fait à l'époque deux traductions, un roman de Dashiell Hammett et un livre sur les baleines, grâce à un ami dont le père était éditeur.

**TL** : *Et le jazz dans tout ça ?*

**M.P.** : J'en écoutais de plus en plus et j'ai fini par sauter le pas, si je puis dire. J'ai d'abord joué dans les clubs de l'époque, comme pianiste et en trio avec basse et batterie, ou basse et guitare. Mais le chant m'intéressait davantage. J'avais découvert les grands vocalistes comme Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Nat King Cole, Frank Sinatra et bien d'autres. Puis les groupes vocaux américains. J'ai pris des cours de pose de voix et me suis lancée. Je suis entrée dans le groupe vocal français des Blue Stars. J'ai fait quelques années comme choriste dans les studios d'enregistrement, derrière tous les chanteurs français de l'époque, et c'est alors qu'un jour je découvre un disque d'un trio américain, Lambert, Hendricks and Ross, qui chantaient des orchestrations de Count Basie, où ils reproduisaient à la voix les parties des instruments, avec des paroles. J'étais soufflée. Je me suis dit, Il faut que je fasse la même chose, mais en français ! J'ai rencontré Quincy Jones, alors arrangeur chez Barclay, je lui ai fait part de mon idée, il m'a donné ses orchestrations, et c'est là que j'ai écrit les paroles et formé un groupe, les Double Six, pour les enregistrer.



**TL** : *Ces fameuses paroles, où tu ne te contentes pas de suivre à la note près le thème original, mais où les sonorités des mots évoquent celles des instruments...*

**M.P.** : Au prix de quelques entorses ! Faute d'accent tonique fort, le français ne swingue pas, contrairement à la langue anglaise. J'ai été obligée de briser des mots, d'étirer des syllabes, d'en élider d'autres, de déplacer des accents toniques. Pour reproduire la sonorité et le phrasé des instruments, j'ai exploité la phonétique. J'ai joué sur les consonnes : les attaques des trompettes sont marquées par des [p], des [t], les saxos ont plutôt des [f], des [v], etc. J'ai joué sur les voyelles : des [i] pour les tessitures aiguës... Et en même temps il fallait que ça raconte une histoire !

**TL** : *Le résultat, c'est Quincy Jones te disant après la première audition : J'ai l'impression d'entendre mon grand orchestre...*

**M.P.** : Mais je t'avoue que j'ai passé des nuits blanches sur ces paroles.

**TL** : *Puis le succès est venu...*

**M.P.** : Il nous a permis de faire de grandes tournées, dont deux au Canada. Nous avons chanté à New York, au Town Hall. Le groupe a duré six ans, de 1959 à 1965, puis j'ai dû m'arrêter à cause d'un très gros pépin de santé.

**TL** : *Tu n'as plus jamais chanté, mais tu as continué d'écrire des paroles.*

**M.P.** : Oui, par-ci par là, dont certaines pour des groupes vocaux. Des paroles plus traditionnelles aussi, parfois avec des rimes... J'aime bien ce travail sur la rime.

**TL** : *Et tu t'es mise à traduire.*

**M.P.** : Oui, au début des années 1970. À l'époque des Double Six, j'adorais la science-fiction, j'en lisais énormément, et un jour j'ai découvert la traduction d'un roman que j'avais lu en anglais. Je n'ai pas trouvé ça terrible...

**TL** : *Alors tu t'es dit, On peut faire mieux...*

**M.P.** : Oui. Plus tard, j'ai lu quelques traductions absolument géniales, celles de Michel Demuth, qui a notamment traduit *Dune* de Frank Herbert. Et ce sont les deux, les mauvaises et les bonnes traductions, qui m'ont encouragée à traduire. Mais il y a eu aussi des raisons pratiques : on travaille chez soi, à son rythme, on peut se permettre une maladie de temps en temps — alors que dans le métier d'artiste, avec les tournées... J'ai rencontré Michel Demuth, qui à l'époque dirigeait une collection de SF. Il m'a confié deux nouvelles pour Galaxy, puis un roman. Parallèlement, j'ai connu les gens de la collection « Présence du futur » chez Denoël, dont Elisabeth Gille, et j'ai aussi travaillé pour eux.

**TL :** *Tu ne traduis plus de SF. Pourquoi ?*

**M.P. :** Il y a eu un tournant. La SF a un peu dérivé vers d'autres genres, la politique-fiction, par exemple, qui me plaisaient moins. Et puis on a commencé à me proposer autre chose. Mon premier roman non-SF était de Jean Rhys – ça ne se refuse pas.

**TL :** *Depuis, tu as beaucoup travaillé. Ta notice bibliographique avoue une cinquantaine de titres, et encore, tu me dis qu'il en manque. Tu dois recevoir beaucoup de commandes. As-tu la possibilité de choisir ?*

**M.P. :** J'ai eu la grande chance de ne jamais traduire à contre-cœur. Toutes mes traductions sont des choix. Il faut que je « sente » le roman. La seule chose, et tous les éditeurs le savent : je demande de très longs délais. À cause de ma santé je dois toujours prévoir du temps pour la maladie, et en plus je travaille très lentement. Je suis perfectionniste. Je fais encore des tas de corrections sur les épreuves. Cela n'a pas de fin. Ce qui m'énerve, ce sont ces gens qui te disent, Toi qui es traductrice, tu peux nous traduire ces trois lignes, là, tout de suite... Je réponds Non, pas tout de suite, je donnerai ma réponse dans quelques jours. Sinon je vais vous dire quelque chose et demain je vais le regretter parce que j'aurai trouvé mieux.

**TL :** *Au bout de dix ans, un grand événement dans ta carrière : le début de la collaboration avec Isabelle, ta fille, quasiment arrachée au berceau, puisqu'à l'époque elle avait à peine vingt ans !*

**M.P. :** Depuis, nous travaillons le plus souvent, et de plus en plus, ensemble.

**TL :** *Tu as déjà évoqué ce travail à quatre mains dans TL3, il y a déjà huit ans. Peux-tu rappeler votre mode de fonctionnement, et dire s'il a évolué avec le temps ?*

**M.P. :** Il est toujours le même, à cela près qu'Isabelle est devenue une professionnelle à part entière. J'en viens presque à me dire parfois que je ne pourrais plus rien faire sans elle ! Le dernier roman de Le Carré, pour ne citer que lui, se passe dans le domaine de la haute finance auquel je ne connais absolument rien. J'aurais été perdue sans Isabelle qui lit beaucoup de revues d'économie en anglais pour les cours de traduction qu'elle donne à ses étudiants de L.E.A. Je n'en serais pas venue à bout. À l'inverse, je suis plus attirée qu'elle par les passages poétiques, les jeux sur les sonorités, les rimes. Nous sommes vraiment complémentaires et c'est ce qui explique notre mode de fonctionnement. Notre travail commence par un partage des chapitres : moitié-moitié le plus souvent, mais pas toujours. Je prends les chapitres plus « littéraires », psychologiques, et laisse les plus techniques et les dialogues

à Isabelle. Chacune retravaille sa partie, puis se relit et se corrige. Puis nous échangeons et nous corrigeons mutuellement. Et enfin, dans un dernier temps, sur la grande table de la salle à manger, nous relisons le tout ensemble à haute voix et discutons la version définitive. Ce qui fait en tout quatre versions.

**TL :** *Quels sont tes outils ?*

**M.P. :** Au début, c'était la machine à écrire, puis je suis passée à l'ordinateur comme tout le monde, mais l'ordinateur n'a jamais été mon outil préféré. Je suis restée un peu préhistorique. J'ai un tout petit Mac de rien du tout qui me suffit bien. Je continue d'écrire mes premières versions sur des cahiers, et de plus en plus souvent c'est Isabelle qui tape tout. Dans ce cas-là, je lui mets pour certains mots trois ou quatre propositions, et elle choisit.

**TL :** *Les dictionnaires ?*

**M.P. :** Pour l'anglais j'ai le Robert et Collins, le gros qui est sorti récemment, mais je m'en sers nettement moins que du dictionnaire français, un simple petit Robert. Je consulte aussi beaucoup le Grévisse et le Bescherelle... Ah oui, dans les outils indispensables, j'allais oublier : mes deux chattes ! Si, si. Bien sûr, elles viennent s'asseoir sur la page que je suis en train de traduire, mais elles m'apportent calme, drôlerie et chaleur.

**TL :** *Tes horaires sont plutôt nocturnes, m'a-t-on dit.*

**M.P. :** Isabelle et moi sommes des oiseaux de nuit. Le plus souvent, je prépare l'après-midi le passage à traduire, je fais un premier jet, et la nuit je le reprends à tête reposée, sans téléphone, sans bruit dans la rue, et cela peut mener jusqu'à trois-quatre heures du matin. Enfin, quand je dis sans téléphone... J'ai deux ou trois amis, traducteurs ou correcteurs, qui ont les mêmes horaires et on s'appelle quelquefois en pleine nuit pour un renseignement !

**TL :** *Quand tu hésites, quand tu corriges, est-ce que tu éprouves le besoin de savoir pourquoi telle ou telle solution marche ou ne marche pas ? Ou bien travailles-tu à l'instinct ?*

**M.P. :** Je travaille au feeling, à l'écoute. Quand ça ne va pas, je ne cherche pas à comprendre, à décortiquer. Je tâtonne. Je raccourcis, ou je rallonge, j'essaie des rythmes. C'est avant tout une question de musique, de sonorité, de tempo, de balancement. Comme le swing en jazz.

**TL :** *Tu lis à haute voix pendant cette phase-là ?*

**M.P. :** Non. Je ne me relis jamais seule à haute voix. Je n'ai pas besoin, j'entends dans ma tête.

**TL :** *Te ranges-tu dans la catégorie des sourciers ou celle des ciblistes ?*

**M.P. :** Je me sens un peu entre les deux... Mais s'il fallait absolument choisir, je prendrais plutôt le parti du français. Je crois que le texte doit sembler avoir été écrit en français.

**TL :** *Dans la mesure où l'original semble être écrit en anglais...*

**M.P. :** D'accord. Je suis en même temps très respectueuse de l'original, même quand un passage me paraît faible. Je ne fais pas de coupures, je n'escamote pas de mots, je me contente d'éviter les répétitions gênantes en français et d'intervenir parfois sur la ponctuation qui, comme on le sait, est différente d'une langue à l'autre. Et sur les injures, qu'en général je sous-traduis — légèrement. Dans les romans américains d'aujourd'hui, il y a des « *fuck* » dans tous les coins, l'équivalent français deviendrait lourd.

**TL :** *Quelles sont tes relations avec les auteurs ?*

**M.P. :** J'en ai rarement... Avec le Carré, par exemple, oui, au tout début, pour *La maison Russie*, car à ce moment-là nous débarquions dans son œuvre. Nous l'avons même rencontré à l'occasion d'une émission d'Apostrophes. Il a été charmant, très british. Ensuite, nous ne l'avons pas sollicité, ce n'était plus la peine. J'ai eu des relations beaucoup plus approfondies avec Louise Erdrich, notamment pour *L'amour sorcier*. Le livre était si plein d'allusions à des coutumes indiennes que nous ne pouvions pas nous en tirer sans son aide. Nous avons correspondu en passant par son agent littéraire, puis elle est venue à Paris et nous sommes devenues très amies. J'ai eu aussi des contacts épistolaires avec Gloria Naylor, dont j'avais adoré le roman, *Bailey's café*.

**TL :** *Tu as la réputation d'aimer les livres difficiles...*

**M.P. :** Oui, j'aime bien me colleter avec un texte. Mais j'aimerais bien aussi qu'on me propose de temps en temps un petit truc facile où je ne me casserais pas la tête !

**TL :** *Quels ont été tes grands bonheurs en traduction ?*

**M.P. :** J'en ai eu d'abord en SF. *Babel 17*, de Samuel Delany, l'un des tout premiers... *Les chants de l'espace*, de Lafferty... Ensuite, *La forêt suspendue* de Louise Erdrich, *Bailey's café* de Gloria Naylor... *La couleur pourpre*, d'Alice Walker... Celui-là, j'avais commencé par le refuser, ne voyant pas comment rendre le langage de la narratrice : au début, elle est analphabète, fait plein de fautes de façon phonétique – et même pas toujours... « *My teeth* », par exemple, devient « *my teef* »...

**TL :** *Qu'as-tu fait en français de ces quenottes-là ?*

**M.P. :** J'ai laissé tomber les quenottes ! Plus sérieusement, j'ai privilégié les grosses fautes de syntaxe, car truffé de fautes d'orthographe le texte français serait devenu illisible.

**TL :** *Tes relations avec les éditeurs ?*

**M.P. :** Dans l'ensemble, excellentes. Je n'ai eu qu'un seul conflit : M. X – je ne veux pas dire son nom – voulait que je fasse des coupures, sans que l'auteur ait été consulté sur le principe. J'ai refusé sèchement... et le livre a été coupé par quelqu'un d'autre. Note bien que je ne suis pas toujours défavorable aux coupures, mais il me faut impérativement l'accord préalable de l'auteur et une mention spécifique dans le contrat, ce qui a été le cas pour une biographie que nous avons traduite.

**TL :** *As-tu l'impression d'avoir évolué dans ton travail ?*

**M.P. :** Difficile à dire. Je n'ai jamais relu mes anciennes traductions. J'ai l'impression qu'il ne vaut mieux pas ! J'ai sûrement acquis un certain tour de main. Et un peu plus d'audace.

**TL :** *As-tu eu des modèles en traduction ?*

**M.P. :** Michel Demuth, dont je t'ai parlé... Un autre traducteur de SF, Robert Louit... D'autres sûrement, que j'oublie... Mais je lis peu de traductions, faute de temps.

**TL :** *Quelles sont tes lectures personnelles ?*

**M.P. :** En anglais, je ne lis presque plus, à part les romans – à vrai dire assez nombreux — qu'on me propose. C'est en français que je lis énormément, contrairement à Isabelle qui est plus souvent plongée dans de l'anglais. Toujours cette complémentarité naturelle... Mon dieu à moi, c'est Proust et je ne m'en lasse pas. Mais je lis surtout des contemporains, Rouaud, Modiano, Echenoz... J'adore aussi Alain Gerber, qui a merveilleusement écrit sur le jazz et pas seulement le jazz... Alain Schifres, moins connu, dont *Les hexagons* m'a fait beaucoup rire... Lire ces auteurs-là me permet de savoir où en est la langue, cela me donne des idées, m'aide à lutter contre les clichés d'écriture. Je sais que j'ai tendance à tomber dans des tics, à ressortir toujours, par exemple, le même adjectif. Alors, tout en lisant, je note des exemples d'écriture inventive et réussie sur un petit bloc, ou des bouts de papier – que j'égare presque toujours.

**TL :** *Quels sont tes (ou vos) projets ?*

**M.P. :** Des voyages... littéraires ! *Waiting*, le roman d'un auteur chinois expatrié aux États-Unis, qui vient de recevoir le National Book Award. Puis

le roman d'un auteur islandais vivant aux États-Unis, dont nous avons traduit le premier roman. Et entre l'Asie et la Scandinavie, avant le prochain John le Carré, un voyage bien réel, celui-là – à Londres, notre ville préférée...

Propos recueillis par Michel Volkovitch

Mimi Perrin a enregistré deux disques regroupés sur le CD *Les Double Six* (RCA Victor). Elle a traduit de l'anglais plus d'une cinquantaine d'ouvrages, dont des livres de science-fiction (Delany, Zelazny, Lafferty...), des biographies de musiciens de jazz (Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Nina Simone), les sept derniers romans de John le Carré, *La couleur pourpre* d'Alice Walker et des romans de Louise Erdrich, Nicola Barker, Jean Rhys, Gloria Naylor, etc. Elle a reçu en 1999 le prix Halpérine-Kaminsky Consécration.

---

## JOURNÉE DE PRINTEMPS

*Le 29 mai 1999, la journée de printemps d'atlas intitulée « Il était une fois : traduire le conte » a eu lieu dans l'hôtel particulier et les jardins de l'Institut culturel italien à Paris. Le matin, des ateliers de traduction étaient animés par Pierre Deshusses (allemand), Joël Gayraud (italien), Liliane Hasson (espagnol de Cuba) et Lise Gruel-Apert (russe). L'après-midi, en séance plénière, Henriette Michaud, avec la participation du conteur Jean Porcherot, expliquait le passage « Du conte oral au conte écrit », Lise Gruel-Apert se penchait sur « Le conte populaire russe » et une table ronde, animée par Marie-Claire Pasquier, sur le thème « Traduire, adapter, publier les contes et légendes », regroupait Claire d'Aurélie, conteuse, Fabienne Fillaudeau, directrice de la collection « Domaine merveilleux » chez José Corti, Nathalie Haye, éditeur à l'École des loisirs, Elisabeth Motsch, traductrice et écrivain, Françoise du Sorbier, traductrice, spécialiste de la littérature populaire anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle, Rose-Marie Vassallo, écrivain, traductrice de contes et de livres pour enfants.*

Marie-Claire Pasquier

## Il était une fois...

Once upon a time... Érase que se era... Era uma vez... Es war einmal... Jeki bud jeki nabud... Le domaine du conte et de la fable intéresse à plus d'un titre la communauté des traducteurs. C'est un fonds commun que nous partageons tous, depuis l'enfance. Le premier contact de l'enfant avec « la culture », c'est par les histoires qu'on lui raconte, les comptines, les berceuses. D'une part, les contes représentent un patrimoine propre à chaque culture. Ainsi, pour la France, les *Contes* de Perrault ou les *Fables* de La Fontaine, que tous les enfants connaissent, pour l'Allemagne, les *Contes* de Grimm, pour l'Angleterre les « nursery rhymes », Peter Rabbit ou *Alice au pays des merveilles*. Mais, d'autre part, c'est aussi, on le sait, le conte populaire qui circule le mieux. Les ethnologues ou les folkloristes retrouvent avec surprise les mêmes histoires dans les contes russes ou les contes africains. C'est un monde qui ignore les frontières. L'enfant à qui l'on raconte « Blanche-Neige et les sept nains », « La Belle et la bête » ou « La petite sirène », ignore, au départ, l'origine de ces contes; il se les incorpore sans savoir qu'il les partage avec les enfants du monde entier, en tous cas avec des enfants non francophones. Il a la même familiarité avec l'histoire du jeune étourdi, Épaminondas (« De ma vie, Épaminondas, qu'as-tu fait du bon sens que je t'avais donné à ta naissance ? »), qui vient de Madagascar, qu'avec Sinbad le marin, Aladin ou Ali Baba, qui viennent des *Mille et une nuits*. Il accueille avec équanimité dans son imaginaire un monde peuplé de dragons, de géants, de sirènes, de génies, de sorcières, de goules et de stryges, de sultans, de califes, de vizirs, de cadis, de grelots, d'anneaux magiques, de vilains petits canards, de grands méchants loups. Dans les *Contes de la brume et du soleil*, par exemple, il lit sans surprise qu'un vieillard n'est autre qu'un méchant magicien venu tout exprès d'Afrique en Chine pour entrer en possession d'une lampe merveilleuse et d'un anneau magique. Il ne s'étonne



pas qu'un très ancien roi de Perse soit si puissant que ses États comprennent une partie de l'Inde et même la moitié de la Chine.

En outre, les contes posent des problèmes de langue intéressants. La langue qui s'y trouve déposée contient des exotismes et des archaïsmes. Exotisme, car les contes se passent « ailleurs ». Archaïsmes, car les histoires se passent « jadis » : « il était une fois ». Ce jadis comporte des métiers devenus rares : monarque, gentilhomme, demoiselle d'honneur, sultane, bûcheron, meunier, tisserand, brigand ; des habitations comme on n'en fait plus : tour, palais, chaumière, caveau, cachot, caverne; des costumes comme on n'en voit pas tous les jours : chaperon, collerette, tunique, turban, gants de renard blanc. On s'y bat avec des cimenterres. Cette langue contient également des formules magiques – ou qui paraissent magiques parce qu'on les comprend mal : « Sésame, ouvre-toi », « Tire, tire la chevillette, et la bobinette cherra ». Et puis, n'étant pas remise au goût du jour, cette langue garde le charme de l'ancien. On y « taille en pièces » son ennemi. Une princesse visite « les parties les plus reculées de son domaine ». Un prince est « promptement rebuté ». Un cheval est « richement harnaché ». Lorsqu'on se fait « tancer vertement », on « demeure interdit ». Comme Victor Hugo le disait de la traduction, le conte retarde l'appauvrissement de la langue. Question qui nous concerne en tant que traducteurs (et qui concerne également les éditeurs de livres pour enfants, qui commandent les traductions) : faut-il pour les enfants d'aujourd'hui moderniser l'écriture des contes, comme leurs illustrations ?

Les contes font le passage entre le passé et le présent, l'enfance et l'âge adulte, le réel et l'imaginaire, les animaux et les hommes, entre les époques, les pays, les générations, entre culture orale et culture écrite. Lieu de passage, les contes eux-mêmes effectuent bien souvent le voyage entre tradition orale, populaire, et diffusion savante par le livre. Parfois c'est le contraire : parti du livre, le conte en se diffusant devient populaire.

Créée entre les deux guerres par l'éditeur Fernand Nathan, la collection « Contes et légendes du monde entier » s'était donné pour ambition d'ouvrir les jeunes lecteurs francophones à la culture de tous les pays. Voici ce qu'on peut lire dans la préface d'un des premiers volumes, *Contes et légendes du Moyen-Âge français*, rassemblés et racontés par Marcelle et Georges Huisman : « Les belles histoires que nous avons choisi de vous raconter sont aussi vieilles que les plus vieilles pierres de notre pays. Elles ont été récitées et chantées tout au long des chemins qui conduisaient les pèlerins de France, le baluchon sur le dos et le grand bâton à la main, en Terre sainte, à Rome, à Saint-Jacques de Compostelle, au Mont-Saint-Michel du Péril de la Mer.

On les répétait à l'étape dans les abbayes où les voyageurs se reposaient... Ces belles histoires, les chanteurs populaires du Moyen-Âge les ont colportées à travers les châteaux, les tournois et les foires... On les a copiées sur des manuscrits de parchemin ornés de délicates miniatures. Les sculpteurs s'en sont inspirés au portail des cathédrales gothiques, les verriers les ont enchâssées dans les vitraux... »

Liés à une imagerie populaire, et souvent à la célébration du patrimoine, les contes maintiennent une continuité « légendaire » avec le passé d'un pays. et si traduire, c'est re-dire sous une autre forme, on voit qu'ici aussi les contes sont récités, chantés, redits : oralité et répétition.

En 1937, l'année où paraissent dans cette collection les *Contes algériens*, on est encore en pleine époque coloniale, et il est réjouissant de lire aujourd'hui, à des années-lumière de là, la préface de Mademoiselle Clara Filleul de Pétigny : « Tous ces contes, tels qu'ils sont ici présentés, proviennent de la province d'Alger, de Blidah, de Médéa, de Cherchell, d'Orléanville ; les narrateurs étaient des indigènes: de vieilles femmes, des artisans, des marchands, des musiciens, etc. ». On se pose inévitablement la question : Clara comprenait-elle l'arabe, ou avait-elle quelqu'un qui traduisait pour elle ? Poursuivons : « Le pays algérien, l'ancien Maghreb, c'est bien là où le folklore devait fournir ample moisson au chercheur. Partout où la civilisation française ne s'est pas implantée victorieuse, balayant des usages surannés et réprouvant des mœurs d'un autre âge, se retrouve marqué de façon indélébile le sceau du prophète. C'est déjà l'Orient avec ses mystérieuses façons de vivre, ses coutumes qui semblent figées et demeurent immuables, tandis qu'autour d'eux s'avance le progrès, laborieux artisan, jamais satisfait. L'Arabe, comme les Orientaux, aime les contes; il s'y passionne. Les exagérations que présente ce genre de récit, il les accepte comme faits véritables... Il a une foi aveugle dans la magie, les sortilèges. Les métamorphoses d'un être humain en animal et vice-versa ne sauraient le surprendre, non plus que la possession d'un précieux talisman capable d'assurer de fabuleuses richesses. Cet homme à l'imagination vive est aussi un indolent, la haute température de son climat en certains mois de l'année invite au repos. Comment charmer l'ennui de ces longues heures ? C'est un illettré, il ne sait trouver de charme dans la lecture... Pour les hommes, c'est le café maure, l'échoppe du coiffeur, les lieux habituels où se disent les contes ; mais c'est surtout la taverne à liqueurs fortes et la fumerie de kif. Les habitués semblent y mêler méthodiquement le conte à l'usage de l'alcool et des stupéfiants pour produire le rêve dans lequel ils se complaisent. »

Avec les contes persans, dont nous avons tous lu, dans notre enfance, une version ou une autre, on trouve un exemple assez remarquable de traduction multiple : entre langues et pays, mais aussi passage entre genres (du théâtre au conte), entre époques et entre classes sociales. J'ai eu en main la septième édition, de 1947, de la collection Nathan; Jules Dorsay, qui a rassemblé des contes, nous y apprend que *Les mille et un jours*, contes persans, ont été publiés à Amsterdam, en 1785. Et il cite la préface de cette édition : « Le célèbre dervis Moclès, étant encore fort jeune, s'avisa de traduire en persan des *comédies* indiennes, qui ont été traduites en toutes les langues orientales et dont on voit à la bibliothèque du Roi une traduction turque. Mais le traducteur persan, pour donner à son ouvrage un air original, mit ces comédies en contes, qu'il appela « Hezaryek-Rouz », c'est-à-dire « *Mille et un jours* ». Il confia son manuscrit au sieur Pétis de la Croix, qui était en liaison d'amitié avec lui, à Ispahan, en 1675, et même il lui permit d'en prendre une copie. Il semble que *Les mille et un jours* ne soient rien d'autre qu'une imitation des *Mille et une nuits*, mais comme il n'y a point d'époque aux contes arabes, on ne saurait dire s'ils ont été faits avant ou après les contes persans. Ces contes étaient faits à Farrukhnaz, fille du roi de Cachemire, pendant qu'elle se baignait, par sa nourrice, pour la distraire et lui ôter, s'il se pouvait, la mauvaise opinion qu'elle avait des hommes. »

Et déjà, lorsque le sieur Pétis de la Croix traduit ces contes, il se pose la question que nous connaissons bien : traduire ou adapter ? Voici sa position, et la façon dont il la justifie : « On a retranché tout ce qui, dans l'original, est devant et après la narration essentielle, parce que cela ne sert qu'à la faire languir et qu'à ennuyer le lecteur qui, par ce retranchement, lira les contes sans s'apercevoir qu'ils sont interrompus. En résumé, c'est un peu comme si nous avions simplement modernisé la forme de la coupe et filtré la liqueur qu'elle contient. Puisse-t-on, de la sorte, en goûter d'autant mieux la saveur ! » Donc, en 1675 déjà, on « modernise ». Et la vieille querelle de la forme et du fond est élégamment résolue par l'image de la coupe et de la liqueur.

\*\*\*

Y a-t-il des pays (et donc des langues et des cultures) qui privilégient les contes et la littérature pour enfants ? Y a-t-il un lien entre contes et superstitions, contes et traditions religieuses, contes et mythologie ? Y a-t-il des périodes privilégiées liées à une idéologie, coloniale, régionaliste, à des visées éducatives, au développement de nouveaux moyens de diffusion ? Comment lance-t-on une collection de contes ? Comment établit-on un corpus ? Pour qui traduit-on ? A-t-on un public ciblé ? Fait-on une

distinction entre contes «étrangers » et contes français ? Une maison d'édition a-t-elle, dans ce domaine, ses traducteurs attirés ? Y a-t-il un « style maison » ? Comment devient-on traducteur ou traductrice de contes ? Quand on traduit des contes, privilégie-t-on le proche ou le lointain ? Cherche-t-on plutôt la simplicité ou à préserver le merveilleux ? Que fait-on des formules magiques, des réalités exotiques ou archaïques ? Et que se passe-t-il dans le cas des langues fortement marquées comme orales, ou populaires ? Sans reproduire dans son intégralité la table ronde, « Traduire, adapter, publier les contes et légendes », on donnera ici un résumé des interventions.

**Françoise du Sorbier** : Traductrice chargée par l'éditeur José Corti de rassembler un corpus de contes anglais du XIX<sup>e</sup> siècle, je me suis aperçue que les contes sont des textes sans auteur, donc sans propriétaire. Les textes sont « dans tous leurs états » : quelle forme choisir parmi les dix formes existantes ? Il peut y avoir des variantes énormes. Le collecteur premier, « the antiquarian », collecte un objet dans un état fragile et le garde tel quel. Un itinérant du XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple un bohémien qui vit au fin fond du pays de Galles et qui parle mal l'anglais, va déformer le texte en le « passant ». Le même texte peut aussi être pris dans un recueil pour enfants, d'où un vocabulaire restreint. Les structures sont les mêmes, le texte est complètement différent. Autre cas de figure : le dictionnaire de récits folkloriques. Le texte y est réduit à sa plus simple expression, ne restent que les formes de base, pour rendre le texte facilement classable. Il y a donc un problème de finalité: quel public vise-t-on ? Je privilégie les « trois unités » ou « les trois T » : temps/ton/type. Pour établir un corpus, je cherche des textes homogènes du point de vue de l'époque, de la tonalité, et présentant le même type de héros.

**Fabienne Fillaudeau** : La collection « Domaine merveilleux » a été créée en parallèle avec la collection « Domaine romantique ». Il s'agissait de remettre au goût du jour la formule de Breton : « La seule source de communication éternelle entre les hommes réside dans le merveilleux ». Le merveilleux peut comprendre les utopies, les voyages extraordinaires, les mythes revisités, les contes à la fois littéraires et populaires. Nous voici passés de la « collecte » à la « collection », ou ensemble qui s'articule autour du plaisir du texte. Nous refusons la hiérarchie entre populaire et littéraire ; le seul principe est la qualité du texte : il n'y a pas de mauvais genre, il n'y a que de mauvais livres. On peut distinguer quatre grandes familles de textes.

- 1) Les grandes redécouvertes historiques. Corti a publié le *Conte des deux frères*, un des premiers contes attestés, *écrits*, de l'histoire de l'humanité

(Égypte, XIII<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ). Nous avons confié ce travail à un égyptologue qui ne connaissait pas le domaine des contes. Nous avons privilégié l'éclairage littéraire plutôt que folkloriste. De même, Corti a confié à Joël Gayraud le soin de reprendre la traduction des *Nuits facétieuses* de Straparola, texte du XVI<sup>e</sup> siècle, au confluent des traditions orale et écrite. L'antagonisme oral/écrit s'estompe comme neige au soleil ; Straparola, pillier de génie, a pillé autant chez les écrivains que chez les servantes. 2) Les textes d'auteur. Par exemple Bram Stoker, très connu pour le personnage de Dracula, avait écrit au départ des contes pour enfants. Celui que nous avons publié, *Au-delà du crépuscule*, a surtout été lu par un public adulte. Plus qu'à l'enfant, notre collection s'adresse en fait à l'enfant éternel qui réside en tout lecteur. 3) Le texte didactique, comme, par exemple, *Trois fées des mers*, confié à Françoise Morvan qui essaie de montrer trois utilisations d'une même figure thématique par Alphonse Karr, Emile Souvestre et Sébillot. 4) Deux collectes scandinaves, l'une suédoise, l'autre danoise, avec dossier complémentaire et photos. Le traducteur qui nous apporte un projet, ou à qui nous confions une commande, Joël Gayraud ou Françoise du Sorbier, devient l'éditeur au sens de « editor » (notes, postface, ton choisi en toute liberté). La collection est un moyen terme entre la bibliothèque personnelle et les aimantations qui se créent progressivement.

**Nathalie Hays** : L'École des loisirs publie la collection « Mouche » pour enfants de six à sept ans et la collection « Neuf » pour les neuf à douze ans. Est-ce qu'on « adapte » le conte en direction des enfants ? Absolument pas. L'idée est venue de Geneviève Brisac, qui avait elle aussi beaucoup lu les *Contes et légendes* de la collection Nathan. Saluons Nathan, on a adoré ces contes « de tous les pays », on attendait toujours le recueil suivant. Mais la façon de traduire, l'idéologie (le point de vue colonial...), le rapport à l'illustration, l'utilisation des sources, la place du traducteur ont changé. Nous trouvons aujourd'hui insupportable de considérer l'enfant comme un « sous-lecteur ». Nous choisissons dans les corpus des contes qui peuvent être lus par un enfant de six ans, mais nous ne les transformons pas pour les lui rendre plus lisibles. Les enfants n'ont pas moins d'exigence littéraire, d'exigence de qualité, que les adultes. Il y a ici dans cette salle un auteur-traducteur-conteur, Praline Guépara, qui a édité pour nous des *Contes caraïbes* et qui est en train de préparer des *Contes libanais*. Pourquoi elle ? À cause de son rapport aux contes et de son rapport à la langue. Elle est conteuse, mais aussi ethnologue. Le créole et l'arabe sont des langues qu'elle peut particulièrement bien traduire. Se pose alors le problème des sources multiples. Pour les contes indiens d'Amérique du Nord, que j'ai traduits, il y avait jusqu'à trois versions. On n'avait pas l'habitude de donner des

bibliographies dans les ouvrages pour enfants. Mais maintenant, quand on édite un conte, on donne sa provenance. Il faut à la fois respecter les sources et tenir compte du fait que la langue d'accueil est une langue parlée et vécue par des enfants d'aujourd'hui. Si on reste dans une langue universitaire ou archaïque, on fossilise, et le conte ne passe plus. On adapte mais on ne transforme pas. Certaines traductions ont merveilleusement bien vieilli, d'autres très mal, c'est le problème de toutes les traductions.

**Rose-Marie Vassallo** : Je ne suis pas traductrice « de contes », je suis traductrice, point. Et je suis glaneuse. En amont, je suis lectrice : je ne traduis que les contes que j'ai aimés. Les derniers que j'ai traduits, je les ai trouvés en anglais. Israël a fait un énorme travail de collectage en hébreu auprès de toutes les ethnies émigrées en Israël. J'ai traduit un recueil très bien fait par des Américains, avec toutes les indications de sources et des commentaires. Ce sont des contes juifs de tradition orale (deux viennent du Talmud de Babylone). Ce sont des contes qui ne sont pas « pour enfants », mais qui sont tellement linéaires qu'ils leur sont parfaitement compréhensibles. Au fond, un conte, pour moi, c'est d'abord quelque chose qu'on vient d'entendre et qu'on a une folle envie de raconter à sa façon. La preuve du conte, c'est qu'on le raconte. Traductrice-lectrice, c'est un peu la même chose. Je pense, comme Nathalie Haye, que les enfants doivent avoir la notion des sources, la notion de la grande ancienneté des contes. D'ailleurs, j'aimerais que dès neuf à treize ans, on donne aux enfants trois versions d'un même conte pour qu'ils comprennent bien que ces histoires ont boulingué et qu'elles boulingueront encore (il y a des contes de l'arche de Noé chez les Inuit). Je n'aime pas du tout l'idée d'adaptation, j'accepte en revanche l'idée de sélection. J'habite en Bretagne où le conte est encore très vivace – Françoise Morvan, qui a réalisé un énorme travail à partir de François-Marie Luzel, en parlerait mieux que moi. Les contes qu'écoutaient les enfants n'étaient pas « pour enfants », c'était ceux qu'on racontait au début de la veillée, contes merveilleux ou contes religieux. Les contes licencieux, qui sont légion, étaient ceux qu'on racontait quand les enfants étaient couchés. Je voudrais citer, brièvement, Henri Pourrat, qui définit notre cas de conscience de traducteurs : « Impossible de ne pas toucher à ces contes : donnés tels quels sans sève ni sauge, ils restent curiosité de spécialiste. Et impossible d'y toucher : ils ne sont pas tiens, ce sont des classiques de la paysannerie. Pour qu'ils se fassent leur destin, il s'agit de leur rendre sève. » Il y a pour moi un parallélisme très net entre le conteur et le traducteur.

**Elisabeth Motsch** : Un conte a toujours un lien avec l'oralité originelle, mais il peut être « très écrit ». La part d'intervention et d'invention de l'écrivain est cependant difficile à déterminer : dans quelle mesure Charles

Perrault a-t-il fait travail un travail de collectage, un travail d'écrivain ? On sait les modifications personnelles qu'il a apportées au « Petit Chaperon rouge », conte traditionnel et conte écrit avant lui. Le traducteur littéraire apporte sa part à son tour et produit son propre texte... S'il est un genre où les domaines ne sont pas réservés, c'est donc bien celui du conte !

Qu'ils relèvent d'une littérature orale ou écrite, traduite ou « d'auteur », tous les contes ont en commun leur appartenance à un même univers, un univers en rupture avec le monde ordinaire. Entrer dans le monde du conte, c'est partir en voyage et se retrouver en terre inconnue. S'il y a des éléments connus, pour l'essentiel, on est « ailleurs ». L'incipit l'annonce d'ailleurs clairement : Dans un pays lointain... Au-delà du monde et des montagnes... Le succès de la traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland (à partir de 1704) s'explique en partie par cet effet de dépaysement.

Entrer dans le monde du conte, c'est aussi se perdre dans le temps. L'action se situe dans un passé infra- ou extra-historique. Les héros ne vieillissent pas. La Belle au bois dormant se réveille de cent ans de sommeil aussi fraîche qu'avant. Cette liberté vis-à-vis du temps met les héros à l'abri de la déliquescence et, en général, de la mort. Contrairement au roman, le conte n'a pas d'ancrage temporel précis : « c'était du temps ou les bêtes parlaient... »

Traduire ou écrire un conte, c'est rencontrer des personnages emblématiques et entretenir avec eux une relation familière. On croisera un jour ou l'autre un roi, un loup, une sorcière ou un des animaux au caractère bien défini dans la tradition. Bien sûr, ils varient selon le lieu géographique de leur naissance, mais c'est plutôt leurs traits communs que leurs différences qui frappent. Ces personnages, bien qu'emblématiques, sont, comme le dit Marthe Robert « pétris de chair et de sang ». Ils sont en proie à la faim, à la fatigue, au découragement.

Traduire ou écrire un conte offre certains avantages par rapport à d'autres travaux d'écriture ! En particulier, celui-ci : c'est un monde où l'on rit beaucoup. Même si la situation est épouvantable, il y a presque toujours un clin d'œil du conteur ou de l'un des personnages. René de Ceccatty a dû beaucoup s'amuser à traduire les *Contes hiéroglyphiques* d'Horace Walpole au Mercure de France. Le plaisir de vivre dans l'intimité de la fille aînée du Roi, celle « qui n'a jamais existé » et du « prince Quifferiquimini » son prétendant cadavérique, me paraît assez enviable.

Il ne faut jamais s'attarder. Comme pour le théâtre, il s'agit d'être aussi bref et percutant que possible. Faire vite et pourtant ne pas craindre de tourner en rond. On répète beaucoup, on reproduit des situations analogues

au cours du récit. Les contes traditionnels aiment les formes circulaires. Le cercle permet de se repérer, il y a peut-être là un désir de retrouver une stabilité, perdue ou mythique, un monde clos, sécurisant. Dans les contes actuels, ce cercle est un peu en pointillé, la recherche de la stabilité n'est plus la même, mais le fait qu'il y ait des ruptures dans la forme peut être une façon de mieux la retrouver.

Accepter les formules toutes faites. Bien sûr, il y a des variantes. Par exemple, dans *Natsarkézia et autres contes géorgiens* de Kéthévane Davrichewy, chaque conte débute par la formule : « Il était une fois, mais qui peut le savoir ? Voici ce qu'on raconte ». L'auteur explique en préface que le conte géorgien commence toujours par une formule qui se traduit littéralement par : « Il y avait, il n'y avait pas ». Pour ma part, je m'efforce de garder des tournures de phrases, des expressions identiques au cours d'un conte pour lui donner du rythme et une musique propre.

Reconnaître les rites d'initiation. Ces rites évoluent en fonction de l'époque (et du lieu bien sûr) où vit le conteur, mais ils ont toujours une grande importance pour le lecteur, qui les déchiffre plus ou moins clairement. De même, le conte permet d'exprimer des tabous. Bruno Bettelheim en a expliqué les effets bénéfiques : Peau d'Âne, par exemple, fuit son père parce qu'elle ne peut accepter l'inceste. Le conte permet d'exprimer des problèmes graves, qui traversent le temps et l'espace, de façon simple et compréhensible. Le style doit donc avoir cette simplicité tout en gardant la force du « message ».

Traduire ou écrire un conte, c'est un peu oublier les subtilités romanesques. Les oppositions sont très marquées et souvent jubilatoires. On reconnaît l'affreux loup et les gentils agneaux dès le début. Parfois, c'est un peu plus compliqué, mais les personnages ont toujours un caractère tranché et le déroulement de l'histoire est très clair. Cette exagération des traits de caractère, cette « énormité » des situations ou des rôles est un des charmes essentiels du conte. Traduire ou écrire un conte, c'est aussi retrouver les saveurs particulières de la nostalgie. C'est un univers où souvent les prairies verdoient et les routes poudroient.

Pour certains, il faudrait dire : « Il était une fois le conte ». Ce n'est pas mon avis. Il n'y a plus de coins du feu et de nourrices pour raconter les vieilles histoires, mais le conte existe, et se renouvelle sans cesse. Les lieux où l'on raconte des histoires, où on les lit à voix haute, où on les réinvente en les adaptant ne manquent pas, des cafés aux cours de récréation. Et déjà sur Internet...



---

Henriette Michaud

## **Du conte oral au conte écrit**

Nomade par nature, le conte est le bien commun de tous : on a pu dire que la tradition suivait le vol des oiseaux migrateurs. Elle se transmet de bouche à oreille, de génération en génération, elle passe d'un conteur à un autre. Ce bien commun, en constant devenir, est un trésor de questionnements, de rêves, de rires, de peurs et de désirs humains. Des variantes peuvent apparaître en divers points du globe en fonction du lieu, du climat, du groupe social ou tout simplement du moment où l'histoire est racontée à un certain public. Alors peut-on écrire les contes ? Oui, la tâche est possible, elle est légitime et déjà largement menée à bien, mais il est important de baliser la route pour que l'histoire traduite et réinterprétée n'y perde pas la vie.

Pour qu'une histoire puisse être écrite et traduite, elle doit, par définition, être recueillie auprès d'un conteur oral par un collecteur. C'est ainsi que se produit la transmission. La transcription-traduction originelle répond à une double opération : d'abord un changement de code linguistique, de l'oral à l'écrit, ensuite un changement d'idiome, une traduction, nécessaire à la transmission, car le conte quitte l'espace culturel au sein duquel il est raconté.

À la source des contes, il y a les conteurs, mais désormais la chaîne de transmission menace de se rompre, ou est déjà rompue. Au Niger (Nadine Decourt), les conteurs sont encore rétribués pour leur participation aux mariages et aux fêtes. D'après les nombreux témoignages des ethnographes, ils sont doués d'une mémoire prodigieuse, ne se contredisent jamais et ne répètent jamais deux fois la même histoire de la même façon. Certains ethnologues (Görög-Karady) ont étudié à la loupe l'évolution de leur

gestuelle, l'enrichissement des variantes, les facteurs modifiant leur manière de raconter. C'est auprès d'eux que les collecteurs remontent à la source des histoires.

Le collectage a évolué en fonction de l'attitude des collecteurs, ethnologues, ethnographes, linguistes, folkloristes, de leur conscience plus ou moins grande de la supériorité de l'écrit sur l'oral, de l'emprise du colonial sur le colonisé. Actuellement, le collectage répond à un souci de rigueur et de fidélité. Le magnétophone a apporté une aide technique importante. Ethnologues et folkloristes parcourent le monde pour découvrir un matériel d'une grande richesse. Les contes sont ensuite répertoriés au niveau international et divisés en classes, genres, variantes et versions. Le risque actuel est d'aboutir à des transcriptions très fidèles, traduites au plus près de la langue source, mais accessibles seulement à des spécialistes et non au grand public.

Un bon exemple est fourni par le remarquable travail de Nadine Decourt et de son équipe sur la littérature orale touareg. Sa publication propose le texte source dans l'idiome originel, la traduction juxtalinéaire en regard, et une transposition en français, avec des ajouts et annotations d'ordre linguistique et ethnographique qui témoignent d'une visée comparatiste situant également ces contes par rapport au répertoire international. Les auteurs ont ciblé un public professionnel, africaniste, folkloriste, ethnographe, et proposent « [...] un parcours où le lecteur pourra cheminer à sa guise à partir de son entrée de prédilection : littérature, langue ou culture ». Ces transcriptions respectent scrupuleusement l'histoire, les régionalismes, la culture, mais ne peuvent pas être publiées telles quelles en direction du grand public, enfants et adultes, qui sont pourtant le vivier naturel de l'écoute et de la lecture des contes.

C'est à ce stade de transcription et de traduction juxtalinéaire d'une histoire que l'intervention de la traduction littéraire et de l'adaptation à un public intervient, car un conte est une œuvre véritablement collective, à laquelle le traducteur est associé, il en devient le co-auteur anonyme. J'aimerais évoquer les cinq critères – déjà bien connus des professionnels – nécessaires pour réussir l'écriture de l'oralité, dans la fidélité à l'esprit du conte et en gardant à l'esprit le possible retour de l'écriture à la parole du conteur.

### **Définir la cible de lecture**

La question de la transcription-traduction est indissociable de la transmission. Le premier travail du traducteur et de l'éditeur consistera donc

à déterminer à qui il s'adresse, la sélection du type de lecteur ne dépendant pas tellement de son âge, mais d'autres critères : lecteur silencieux ou lisant à haute voix, ou encore conteur potentiel, par le relais de l'écriture. L'éditeur a-t-il une intention pédagogique ? Le public est-il interculturel ? Quel type d'illustrations, d'explication culturelle, de bibliographie, de dossier est souhaitable ? C'est peut-être la première réflexion à mener.

### **Conserver à l'écrit des traits d'oralité**

Il peut exister une écriture proche de l'oral, qui ne se confond pas avec une transcription pure et simple, souvent illisible, mais préserve à l'écrit des traits d'oralité : qualité sonore du lexique, rythme, présence de dialogues, répétitions fidèles à la transcription originelle. On donnera la préférence aux événements, aux sentiments et aux dialogues en évitant la psychologie, la description décorative et les commentaires. On conservera précieusement les paroles formulaires, refrains, chansons, onomatopées et interjections, quitte à « incruster » la langue cible (Nadine Decourt) avec des mots de la langue source, traités comme des noms propres. On gardera les noms propres d'origine. Conserver une certaine opacité au conte écrit peut être souhaitable, car l'énigme est toujours présente au cœur du conte. Il peut aussi y avoir un plaisir du non-traduisible, toujours partagé par l'auditoire ou le lecteur.

Bref, le conte traditionnel est comparable à une partition musicale avec des récitatifs intangibles et des moments d'improvisation ou d'ornementation. On respectera la structure générale de la narration, son orchestration, son agencement. Ce travail peut ouvrir à *une poétique de l'écriture de l'oral*, qui ne ferme pas le texte par le beau langage ou le parler infantile. Ainsi n'y a-t-il pas perte entre l'oral et l'écrit, mais transformation.

### **Respecter l'anonymat du conte et sa structure**

La littérature orale ne connaît pas d'auteurs, mais des passeurs. L'écriture doit rester anonyme, l'adaptateur se gardant d'intervenir sur la structure de l'histoire. Le monde du conte est un univers de vérité-mensonge, auquel il ne convient pas de faire des ajouts « sauvages » : si Boucle d'Or se voit soudain affublée d'une maman, ce n'est plus Boucle d'Or, enfant de nulle part. Chaque conte respecte les points de passage obligés. Les conteurs oraux ne s'y trompent pas. Plusieurs centaines de *Blanche-Neige* enchantent le monde sous des formes très variées, mais certains éléments sont toujours préservés, qui forment l'ossature de l'histoire.

### **Puiser aux variantes d'un même conte**

C'est l'anonymat qui permet à l'adaptateur-traducteur-éditeur-conteur d'utiliser diverses sources. Mais un conteur ne raconte jamais deux fois la même version de son histoire, car les contraintes énumérées étant respectées, la liberté est grande. La langue du conteur se met en mouvement, et c'est dans le libre jeu des ressemblances et des dissemblances qu'il s'approprie l'histoire. Je parle ici en théorie, car l'adaptation pose des problèmes éditoriaux délicats, mais le traducteur-adaptateur dispose d'une large liberté de manœuvre. Si le traducteur juge, en accord avec l'éditeur, que le texte-source ne présente pas les qualités requises pour le public visé, il doit se sentir libre de le rendre plus conforme aux critères stylistiques de l'oralité, à l'aide de variantes du même conte.

Les variantes d'un conte sont très nombreuses, comme en témoignent les classifications (plus d'une centaine de biquettes s'entêtent par le monde). Sans aller jusqu'à une « méthodologie de la variance », comme le propose élégamment Nadine Decourt, on peut s'autoriser, comme le font quotidiennement les conteurs, à puiser de nouvelles idées à cette source quasiment inépuisable. Toutefois, certains néo-conteurs actuels, qui éditent un texte définitif de leurs histoires, courent le risque de figer leur propre créativité, et celle d'autres conteurs potentiels. C'est une question délicate et débattue.

### **Suivre l'exemple des grands collecteurs-auteurs de contes**

Certains écrivains respectent si bien la matière orale originelle que l'on peut raconter leurs contes, et donc les traduire dans d'autres langues, sans modification. Je ne donnerai que trois exemples : Afanassiev, bien sûr, qui conserve une intonation parlée naturelle et vivante, Italo Calvino, collecteur respectueux et grand auteur, mais aussi Henri Pourrat.

Il arrive parfois qu'un écrivain adapte et réécrit un conte sous une forme parfaite, qui devient alors une œuvre littéraire à part entière. On pense au folklore mis en poème (Gœthe, Pouchkine, Longfellow). Ces œuvres devront être traduites dans le plus grand respect du style de l'auteur. Mais ces histoires ne sont plus des contes traditionnels, leur caractère oral s'est perdu.

Personnellement, je plaide pour une certaine oralité, relayée par l'écriture. Ce mode d'expression correspond à un réel besoin d'échange direct de la parole, notamment parmi les jeunes. La voie est donc ouverte pour une recherche commune aux traducteurs, éditeurs et éducateurs.

---

Lise Gruel-Apert

## Le conte populaire russe

Le recueil de contes populaires russes recueillis par Afanassiev vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et publiés à partir de 1860, contient près de 600 contes. Il a donné lieu à plusieurs traductions en français, dont la mienne ; j'en ai traduit environ la moitié, soit près de 300 contes. Le recueil d'Afanassiev est le recueil le plus célèbre de contes populaires russes, mais pas le seul. Il en existe d'autres, mieux relevés sur le plan ethnographique, mais moins connus du public. La faveur du recueil d'Afanassiev tient à sa richesse, au choix judicieux des variantes, à la priorité accordée aux contes merveilleux, au style soutenu. Il est paru en traduction française chez Maisonneuve et Larose en 1988, 1990, 1992 ; une réédition en un seul volume vient de sortir.

Laissant provisoirement de côté les problèmes de traduction du dessin rythmique et prosodique du conte russe, je choisis ici de me limiter à l'étude de deux faits lexicaux : les mots *more et bog*. On aura ainsi une idée des difficultés rencontrées du fait de la présence dans le conte de faits géographiques, historico-culturels, linguistiques et étymologiques très anciens, dont l'appréhension est complexe.

Les deux mots, *more* / (la) mer sont très proches, car ils ont la même étymologie (français et russe étant également des langues indo-européennes). Les termes sont proches mais les sens sont assez divergents dans la langue des contes.

En effet, le paysan russe du XIX<sup>e</sup> siècle (et même du XX<sup>e</sup>) ne connaît pas ce que nous appelons, nous autres Français, la mer. Il ignore totalement l'eau salée avec la flore et la faune marines, et il appelle *more* toute étendue d'eau un peu vaste, lac, étang, retenue d'eau, fleuve en crue, inondation de printemps. Bien plus, il peuple toutes ces étendues, comme elles le sont dans

la réalité (dans sa réalité), d'une faune et d'une flore d'eau douce, brochets, écrevisses, grenouilles. Ainsi ce proverbe russe qui dit en employant le mot *more* « *Na to scuka v more, ctoby karas' ne dremal* » (« S'il y a un brochet dans la mer, c'est pour que le carassin ne rêve pas »).

On voit toute l'absurdité qu'il y aurait, en langue française, à mettre un brochet dans la mer ! Même si, au début du siècle encore, il existait des paysans du centre de la France qui n'avaient jamais vu la mer, la mer en tant que telle n'est jamais assez éloignée pour que chacun ne connaisse la différence entre flore/faune marines et flore/faune d'eau douce. Que doit donc faire un traducteur lorsque soudain, au détour d'un conte, il est question de grenouilles ou d'écrevisses évoluant dans la « mer bleue » (*sinee more*). En français, ceci est impossible. Il faut donc modifier. Un traducteur pressé ira au plus simple : gardant la « mer », il remplacera les écrevisses et les grenouilles par des crabes ou des huîtres, obtenant des « crabes dans la mer bleue » et commettant ainsi le plus remarquable des contresens sur le milieu naturel russe et sur la mentalité du paysan russe qui prend tout ce que nous appelons des « fruits de mer » pour une nourriture démoniaque, et ce seulement dans le meilleur des cas, c'est-à-dire quand il est au courant de leur existence ! Un traducteur expérimenté se posera des questions sur le sens exact du mot *more*, qu'il ne traduira pas automatiquement par « mer », mais de façon un peu vague par « lac », « eau », « onde » et il n'y aura alors aucun inconvénient à y loger des brochets.

Cependant, si l'on poursuit la réflexion et que l'on fait une recherche dans les dictionnaires étymologiques, on s'aperçoit que le sens ancien du signifiant indo-européen correspondant à *mer/more* était « le marécage », « le marais », « la mare » (ce qui transparait, du reste, dans les mots français cités). Autrement dit, la situation la plus ancienne est celle décrite dans le conte russe où dans *more*, il y a des écrevisses et des brochets. Ceci est une preuve supplémentaire du grand archaïsme des contes russes et du fait que les Indo-Européens furent un peuple continental, ignorant la mer en tant qu'étendue d'eau salée. Comme on le sait, une partie d'entre eux est restée sur place, tandis que l'autre s'est déplacée d'est en ouest jusqu'au bord de la vraie mer pour s'apercevoir, une fois là, que celle-ci était différente de ce qu'ils avaient connu jusqu'alors. On peut voir dans l'historique de ce mot et dans son utilisation par le conte, l'histoire, mais aussi les conceptions cosmogoniques d'un peuple migrateur.

Le mot *bog* est généralement traduit dans les dictionnaires par « dieu ». Or, on trouve dans la langue parlée et dans la langue des contes en particulier de nombreuses expressions avec *bog* où le mot *bog* ne peut être traduit par

« dieu » sans qu'il y ait contresens ou même non-sens comme dans l'expression *scastliv tvoj bog*, mot-à-mot « ton dieu est heureux ».

C'est ici que l'étymologie vient à notre secours : le mot *bog* est un emprunt au sanscrit, peut-être au vieil iranien. Dans la langue de l'Inde ancienne, *bhaga* signifie bonheur, prospérité, sort heureux, chance. Et, justement, de nombreuses expressions populaires sont un reflet de ce sens ancien et correspondent à un souhait de bonne chance, de fortune. Ainsi, *Idi s bogom* (mot-à-mot : « va avec dieu ») signifie « bon voyage », *bog s toboj*, « bonne chance » ; *scastliv tvoj bog*, « tu as de la chance », « tu es né sous une bonne étoile ». La langue française possède heureusement un grand nombre d'expressions pour souhaiter chance et réussite. Ce n'est que lorsque devant *bog* se trouve le mot *gospod'*, « seigneur », qu'il s'agit bien de la divinité chrétienne et que *Bog* signifie « Dieu » (et doit s'écrire avec une majuscule. Un historique se dégage ici aussi : si le mot *bog* a été utilisé à l'origine pour désigner une divinité de la prospérité, comme le supposent certains savants, il s'agissait d'une divinité païenne antérieure au christianisme et le mot (le signifiant) a été réutilisé par la suite pour désigner le Dieu de la religion orthodoxe.

Pierre Deshusses

## Atelier d'allemand

Deux traductions différentes du même ouvrage – les *Contes* de Wilhelm Hauff\* – sortaient presque simultanément au moment même où était organisé un atelier sur la traduction du conte allemand. L'occasion était trop belle pour ne pas la saisir et confronter les partis-pris des traducteurs, puisque deux sur les trois étaient présents. La démarche était toute trouvée : choisir un extrait, comparer les deux traductions, faire intervenir les traducteurs et commenter. Nous avons été aidés en cela par la présence d'un public actif et passionné. L'atelier fut donc passionnant.

Ce qu'il a révélé ? Plus que jamais que le travail de traduction s'enracine dans le vécu du traducteur, les souvenirs de ses lectures, les images de son enfance, sa façon personnelle de jouer avec sa propre langue, tout ce qui élargit mais aussi réduit son horizon. Bref, qu'en traduisant un texte, le traducteur est en même temps traduit par ce texte. Le traducteur est confronté à des choix qui marquent et jalonnent la résistance de la langue et la façon de les résoudre ne peut être réduite à un diagramme. La pesée chère à Valéry Larbaud n'a rien perdu de sa pertinence. Peser, c'est chercher non pas une solution définitive mais un équilibre toujours vacillant, toujours à la limite de la rupture – et surtout une cohérence. Le choix est souvent immense (lexical, rythmique, syntaxique, etc.), compliqué encore par un phénomène de croisement : une solution, qui paraît bonne au niveau d'un mot, peut-être réduite à néant par un choix fait au niveau du rythme ou par

---

(\*) *La caravane* et *Le cheik d'Alexandrie*, traduction de Nicole Taubes, José Corti, 1999. *Contes*, version intégrale (*La caravane*, *Le cheikh d'Alexandrie* et *L'auberge du Spessart*), traduction de Nicole Casanova et Pierre Deshusses, Actes Sud, 1999.



---

un effet mélodique qu'il serait nécessaire de rendre mais que ne permet aucune des solutions retenues plus haut. La notion de perte s'inscrit dans ce labyrinthe.

Les explications apportées par chacun des traducteurs pour justifier ses choix dans un rapport conscient et éclairé avec sa propre subjectivité ont également fait ressortir à quel point une sensibilité féminine ou masculine peut colorer différemment un même texte. La proposition fut donc faite d'organiser – un jour – un séminaire entier sur ce thème qui a beaucoup animé le débat.

Joël Gayraud

## Atelier d'italien

L'atelier d'italien s'appuyait sur un événement éditorial, la redécouverte, grâce aux éditions José Corti, d'un conteur oublié, Straparola.

Giovan Francesco Straparola, dont nous savons seulement qu'il naquit près de Bergame vers 1480, publia à Venise en 1550-1553 les deux volumes des *Nuits facétieuses*, cycle de 73 contes récités par dix filles durant les treize nuits du carnaval de Venise. Ces contes se rattachent tantôt à la veine réaliste des fabliaux médiévaux, telle que l'avait illustrée Boccace dans le *Décameron*, tantôt à la tradition des contes populaires merveilleux. Parmi ceux-ci, certains présentent le premier état connu d'un conte devenu célèbre sous la plume d'autres auteurs (comme « Le chat botté ») ou la première version en Occident de légendes appartenant au cycle des *Mille et une nuits* alors que cet ouvrage n'avait encore jamais été traduit de l'arabe. D'où l'intérêt de cet ouvrage pour l'histoire de la tradition orale.

Une traduction française des *Nuits facétieuses* avait été donnée en 1573 et 1576 par Jean Louveau et Pierre Larivey. C'est cette traduction ancienne que nous avons reprise en la modernisant (syntaxe, vocabulaire, etc.) et en procédant aux corrections et ajouts nécessaires par rapport au texte italien.

Une vingtaine de participants, la plupart italianisants, mais certains intéressés essentiellement par le conte, assistaient à l'atelier. J'avais choisi pour ce travail l'extrait d'un conte (*Nuits* IV, 3) où trois enfants de sang royal échappent aux persécutions d'une mauvaise marâtre grâce à trois adjuvants fabuleux, l'eau qui danse, la pomme qui chante et l'oiseau qui parle. Cette page comprenait quelques faits de langue significatifs : des termes d'italien archaïque comme *nequitosa* (méchante, inique), des formes dialectales (*ugel* pour *uccello*, l'oiseau), des faux amis comme *comare*, qui dans la traduction

du XVI<sup>e</sup> siècle étaient rendus exactement par le mot « commère » qui ferait contresens en français actuel et qu'il a fallu traduire par marraine. Une partie de la discussion a tourné autour de la traduction des noms propres des trois protagonistes, Acquirino, Fluvio et Serena. Fallait-il les laisser en italien ou les traduire comme l'ont fait Louveau et Larivey ? J'avais décidé pour ma part de respecter la francisation des noms qui était d'ailleurs d'un usage général au XVI<sup>e</sup> siècle. Dans le cas de noms à contenu symbolique, comme il arrive fréquemment dans le conte, leur traduction permet d'en saisir immédiatement le sens et d'éviter de surcharger le texte de notes explicatives. Ainsi, dans l'exemple choisi, les trois personnages étaient connectés à la symbolique de l'eau, ce que la traduction du nom de la fille, Serena, en Sirène, permettait de reconnaître immédiatement.

Parmi les problèmes plus généraux débattus, nous avons abordé le choix d'une traduction ancienne, choix que je pourrais justifier par la réalité psycholittéraire même du conte merveilleux en tant que rêve diurne renvoyant à un immémorial psychique auquel la tonalité archaïsante de la langue me semble rendre l'accès plus facile.

Liliane Hasson

## Atelier cubain

Ethnologue, nouvelliste, essayiste, Lydia Cabrera (La Havane 1900 - Miami 1991) est l'auteur d'une œuvre monumentale sur l'univers afro-cubain, où érudition et poésie sont étroitement mêlées. Son chef-d'œuvre, *El monte* (La Havane, 1954), reste l'ouvrage de référence en la matière. Mais cette anthropologue est aussi un grand écrivain, une *anthropoète*, selon l'heureuse expression de Guillermo Cabrera Infante.

Dans les années 1920, elle se rend à Paris où elle vivra jusqu'à la guerre. Elle étudie à l'École du Louvre et à la Sorbonne. Sa vocation se précise sous l'influence de Pierre Verger, de Roger Bastide et d'Alfred Métraux. Elle se souvient alors que son enfance patricienne fut bercée par les récits d'anciennes esclaves, dont certaines, les plus âgées, étaient nées en Afrique, et qui contribuèrent à sa formation en marge de la solide culture « occidentale » dispensée par son père, lui-même écrivain. À Paris, c'est l'époque où « l'Art nègre » fait fureur. Elle côtoie Léopold Sedar Senghor et Aimé Césaire, traduit leurs poèmes. *Le retour au pays natal* sera publié en espagnol à La Havane en 1942, illustré par Wilfredo Lam.

Son premier livre, les *Contes nègres de Cuba*, paraît d'abord en français dans une belle traduction de Francis de Miomandre (Gallimard, 1936). En 1940, les *Cuentos negros de Cuba* paraissent à La Havane. Un autre recueil suivra, que Miomandre traduira aussi : *Pourquoi... Nouveaux contes nègres de Cuba* (Gallimard, La Croix du Sud, 1954).

Après la Révolution, contrainte à l'exil, elle s'installe à Miami avec sa compagne, la paléontologue María Teresa de Rojas. Deux nouveaux livres paraissent, encore inédits en français : *Ayapá, cuentos de Jicotéa* (*Ayapá, contes de la tortue*), en 1971, et *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales* (*Contes pour adultes, enfants et débiles mentaux*), en 1983.

Cette « sœur tropicale des Grimm » est l'auteur de contes philosophiques qui reflètent la sagesse populaire et l'humour des « vieux Nègres ». Contes nègres de Cuba ? Certes, mais pas seulement. Ils expriment les illusions perdues, la nostalgie d'un passé nullement idéalisé, la satire, qui vise aussi bien des esclavagistes cubains d'antan, des Nègres paresseux et machistes ou des Américains qui, en « gagnant leur vie la perdent ». De charitables ogresses voisinent avec des Nègres lubriques. L'auteur s'implique dans une œuvre qui se distancie du folklore afro-cubain et procède d'une vaste culture littéraire ainsi que de l'expérience personnelle. La morale en est épicurienne. Le délire verbal, l'invention métaphorique sont éblouissants. Ses personnages sont issus d'un étrange métissage où voisinent l'Afrique, les Caraïbes, le Moyen-Âge européen, les *Mille et une nuits*... Nous sommes loin de la simple transcription d'une tradition orale, comme on l'a cru parfois : il s'agit d'une authentique création littéraire, ce que Lydia Cabrera ne niait pas.

J'ai choisi le conte « Se va por el río », du recueil *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*, car il contient peu de variantes dialectales et de références à une réalité spécifique à Cuba. L'héroïne n'est pas sans rappeler Cendrillon, mais le thème est « africanisé » : ici la méchante n'est pas une marâtre mais une co-épouse, favorite d'un roi polygame.

J'apprécie beaucoup la diversité des participants, dont certains ignorent la langue espagnole. Leurs suggestions sont précieuses car non entachées d'interférences du texte original. Les débats sont souvent passionnés et j'avoue, sans fausse modestie, que la traduction élaborée en commun marque un progrès par rapport à celle que j'avais soigneusement préparée. Les critiques ne manquent pas, souvent assorties de contre-propositions pertinentes. Les discussions les plus fructueuses portent principalement sur le niveau de langue. Dans « Se va por el río », le registre est fluctuant, tantôt très littéraire (mais pas archaïsant), tantôt apparenté à la langue orale, telle que la transcrivent les récits populaires : successions d'adjectifs ou de verbes reliés par la conjonction *y*, naïveté de certains dialogues, de certains commentaires de la narratrice : un style très élaboré qui se prête au récit oral. Le dosage est délicat. Un exemple : plusieurs participants sont réticents à traduire *la infeliz* par « l'infortunée », jugé trop soutenu, alors que nous avons déjà épuisé « la pauvre », « la malheureuse », récurrents dans le texte. Cette fois-ci, j'ai tenu bon...

Dans certains cas, il n'y a guère de solution directe en vue. Ainsi *esportillada* (ébréchée), cubanisme inconnu des dictionnaires pour *desportillada*, n'était pas transposable. Qu'à cela ne tienne, cela nous donne

le loisir d'introduire ailleurs une tournure peu académique : « Le roi (...), il ne s'en apercevait pas ». Les participants approuvent cette légère entorse au bon usage.

Nous gardons la traduction du titre pour la fin, comme il se doit. *Se va por el río* est des plus ambigus : sujet du verbe, il ou elle, la cuiller qui tombe à l'eau ou la femme qui la suit ? *Por* peut se traduire par « dans », « sur », « par », « le long de... ». Une majorité se dégage pour « Elle file dans la rivière », qui respecte en partie l'ambiguïté du titre original ; en outre, le verbe « filer » évoque à la fois la fuite et le fil de l'eau ; or, on trouve dans le récit *enfila la corriente*.

Le romancier espagnol Javier Marías nous rappelle opportunément cette évidence : depuis que le monde est monde, de tous ceux qui ont relaté quelque chose, « personne n'a rien fait d'autre que raconter et raconter encore, ou préparer et méditer son conte, ou l'agencer. » (*Negra espalda del tiempo*, 1998). On ne saurait mieux dire...

---

## Je cherche un mot...

Je cherche un mot.  
Il n'est pas sur le bout de ma langue : trop gros.  
J'en ai croisé un petit  
– un mot d'enfant, sans doute –  
qui m'a paru gentil.  
Je l'ai caressé : il n'était pas doux.  
J'en ai vu un qui circulait, à double sens.  
C'était pour rire.  
« J'en ai un bon, un fin, c'est mon dernier, je vous le donne.  
J'avais le jeu complet mais j'ai mangé les autres »,  
m'a dit le croque-mots.  
Il les avale, mot à mot.  
Parfois, il y en a un qui... passe... de travers : un de trop.  
Pour dix mots qu'on sent,  
un qui nous échappe.  
Un qui tue.  
C'est pas juste.  
J'ai regardé dans ma valise :  
elle était pleine de mots vides.  
J'en ai pris deux, j'en ai pris cent.  
Ils se sont envolés.  
Je cherche encore, mais je l'aurai  
le mot de la fin.

Dominique Rinaudo

François Mathieu

## Les derniers jours d'une traduction

### Début juin

Je traduis *Der grosse Bagarozzy* de Helmut Krausser. La quatrième de couverture dit notamment ceci : « C'est la première fois que Cora reçoit, sur le divan de son cabinet, un patient que le fantôme de la Callas régale de concerts improvisés. Bientôt, Nagy lui avoue qu'il est le diable et qu'il a partagé la vie de la Diva, caché dans l'un des deux caniches qui ne la quittaient jamais (le noir bien entendu). »

Un mot du texte me hante : « Nacktputzservice », dans la phrase : « Robert rief beim Nacktputzservice an, ob für den Mittag eine weibliche Kraft frei war, wenn möglich blond, für Gartenarbeit nicht zu stolz. »<sup>1</sup> (« Robert téléphona au ..... et demanda s'ils avaient pour midi une femme libre, si possible blonde, pas trop fière pour effectuer des travaux de jardin. »)

« Nacktputzservice » = agence + nettoyage + nu ! J'interroge l'ami allemand chez qui, dans la région de Hanovre, je séjourne pour quelques jours. Sa réponse ne fait que confirmer ce à quoi je m'attends : « Tu téléphones à une agence spécialisée, et on t'envoie une jeune "femme de ménage" qui, vêtue de son seul tablier, époussette tes rayonnages, nettoie tes carreaux, te cire les pompes. Et plus si affinité financière ! » Je ne soupçonne pas l'ami allemand d'avoir eu recours à ce service, mais il m'explique cela avec le naturel de l'autochtone expliquant une tradition locale. (En fait, Robert, expert comptable et mari de la psychiatre, comptait à la fois se rincer l'œil et faire enterrer ses deux chats morts la nuit précédente ! Cruelle déception : la jeune débutante refusera de faire des travaux de jardin auxquels elle n'était pas préparée !)

---

(1) Helmut Krausser, *Der Grosse Bagarozzy*, Rowohlt, 1997, p. 154



## Mi-juin

Ouf ! Je viens d'envoyer à P.J. *La classe volante*<sup>2</sup>. Résultat intermédiaire de six ans de recherches, d'articles, de cours de traduction, de communications diverses. L'auteur : Erich Kästner, l'inventeur du roman moderne pour la jeunesse. Je compte aussi retraduire son *Emile et les détectives*, presque soixante-dix ans après « Mme L. Faisans-Maury ». Une idée, entre autres, me poursuit : retraduire nos jeunes classiques !

Aurélien passe son bac. A passé son bac. Le « Nacktputzservice » n'a cessé de me hanter, vu que je n'ai pas avancé. Je téléphone à quelques collègues traducteurs/trices, avec l'espoir que l'un ou l'autre aura eu à faire avec ce « service » par traduction interposée. Nib de nib ! Une collègue me conseille d'essayer du côté du musée de l'érotisme. Fausse piste ! On se déclare totalement incompetent. Je me retrouve tout juste avec un numéro de téléphone au Liechtenstein. J'abandonne.

## Fin juin

Je termine un « avertissement du traducteur » et une « postface » pour *La classe volante*. Non, je n'achèverai pas *Le grand Bagarozzy* dans les délais. Je téléphone à Jacqueline Chambon, l'éditrice, et lui annonce deux semaines de retard.

Il me manque les dix jours passés à repeindre et tapisser de neuf la chambre d'Aurélien : il y a des mois, je n'avais pu faire autrement que promettre d'effectuer ces travaux entre son bac et les mois d'été dans notre ferme du Tarn-et-Garonne. L'échéance arrivant, il n'y avait plus qu'à faire ou à fuir. Je fis ! Au beau milieu du chantier, vente de notre vieille Mercedes invendable (23 ans d'âge). Trois semaines d'annonces dans un hebdomadaire spécialisé, ponctuées de rares appels téléphoniques du genre mou. Heureusement que la bête est orange et qu'en Bretagne, la propriétaire d'un snack-bar cherche une voiture à la couleur originale pour lui servir de support publicitaire. La vieille compagne finira ses jours en voiture-sandwich avec deux placards vantant les mérites d'un whisky.

## Juillet, deuxième semaine

Nous sommes enfin à Verfeil-sur-Seye, Virgile, Alexandre, mes deux jumeaux, et moi. Ils battent la campagne. Je passe tout mon temps libre à achever la traduction de ce qui est devenu entretemps *Le caniche noir de la Diva*. Chacun de nous connaît ces instants, ces heures, ces jours, ces nuits où

---

(2) Erich Kästner, *La classe volante*, Le livre de poche – Hachette jeunesse, 1999.

l'on n'a plus guère d'autres certitudes que les quelques recettes accumulées après des années de pratique. Ces longues matinées, ces longues après-midi, ces longues soirées jusque tard dans la nuit, où l'on marche à coups de vérifications, d'interrogations, de stupeurs, de ricanements, de découragements ponctués de brèves lueurs, trop brèves. Encore deux jours à ce rythme... Un jour... Puis je pourrai aller cultiver mon jardin.

Sauf que ce soir-là, mes ultimes espoirs vont s'écrouler ! Il ne reste plus qu'une quinzaine de pages à corriger, quand un message insolite s'affiche sur l'écran. Bip. L'écran se fige. Comme mort. Essai d'activation, de réactivation. Les lumières clignotent. Bip. L'écran se refige. Plus rien. 250 pages qui se refusent. Présentes et pourtant inaccessibles. Ruisselant de sueur, épuisé, larmes aux yeux, je vais me coucher. Désespoir : qui donc pourrait m'aider, à cette heure avancée de la nuit, dans ce village de 320 habitants aux confins du Lot, de l'Aveyron et du Tarn ?

Au réveil je donne coup de fil sur coup de fil. J'explique : « Tout mon texte est sur une disquette. Je n'ai rien sur le disque dur : la grosse étourderie, après la perte l'an dernier d'un disque dur, je n'utilise souvent que des disquettes. » Aucun conseil n'aboutit. Je téléphone à un informaticien de Montauban qui me rappellera. Or il m'appelle pendant que je téléphone à d'autres personnes, si bien qu'au lieu de passer chez moi, il part dans la direction opposée. Quand je réussis à l'atteindre dans sa voiture, c'est trop tard : il part à Copenhague pour une semaine. Je me résigne : demain je téléphonerai à Jacqueline Chambon pour lui expliquer que je dois tout recommencer. Dix pages par jour. Vingt-cinq jours. Adieu les vacances !

Frédéric, mon plus grand fils, me rappelle : l'un de ses meilleurs amis doit passer deux jours ici dans la maison de campagne de ses parents. Je téléphone. Christophe vient d'arriver. Il accourt. Une heure de bidouillage, disquette, DOS, disque dur, etc. Miracle ! Je dispose à nouveau de mon texte, sur deux disquettes et mon disque dur. Je suis le plus heureux des traducteurs. Nous ne saurons jamais l'origine de la panne. Je peux finir de relire. Et retrouver mes problèmes non résolus.

### Mi-juillet

La famille est enfin réunie. À la question posée par le « Nacktputzservice » est venue s'ajouter celle du « Beamen ». Ah, le « Beamen » ! Quel nom donner à un mot allemand formé d'une racine anglaise (to beam) et du suffixe allemand de l'infinitif (en) ? Nagy, le héros admirateur de la Callas, a chez lui un congélateur transformé en autel sur lequel il fait brûler des quantités de cierges : « Das Kerzenmassiv sah, wenn keine Flamme darin brannte, grausig aus, deformiertes, abgefackeltes Tier,

zerlaufen, adrig, wie die klumpige Masse, die man in Science-fiction-Filmen zu sehen bekommt, wenn das Beamen nicht geklappt hat. » (« Quand aucune bougie n'était allumée, la masse de stéarine avait quelque chose de monstrueux : un animal déformé, calciné, une espèce de motte comme on en voit dans les films de science-fiction, quand le/la..... a raté. »)<sup>3</sup>

Un couple d'amis allemands arrive chez nous pour plusieurs jours. Joachim et Anne sont des spécialistes de l'art cinématographique. Il est professeur d'université, elle écrit des articles sur le cinéma. Des discussions vespérales s'ensuivent dans les odeurs de côtes d'agneau, de travers de porc ou de saucisses de canard grillés au bois de prunier sauvage, puis arrosés de Gaillac rouge ou rosé. Pour « Nacktputzservice », pas de solution. Régine, ma femme, propose que j'aille consulter les petites annonces de revues pornographiques. J'ai du mal à m'imaginer, mâle parmi les mâles, dressé sur la pointe des pieds pour atteindre et feuilleter les « revues masculines » chez un marchand de journaux à Villefranche-de-Rouergue, Cordes, Caussade ou Montauban.

Et « das Beamen » ? J'explique comment je vois la chose et tous les visages s'éclairent — sauf celui de Régine et le mien. Mais c'est bien sûr ! Nos enfants voient un commandant de vaisseau cosmique disparaître dans un nuage de particules brillantes et réapparaître aussitôt à des milliers de kilomètres de là. Joachim aperçoit sans doute la même chose et y ajoute des précisions : Star trek, le capitaine Kirk, l'Enterprise. Oui, je commence à comprendre, mais personne ne me donne le mot français dont j'ai besoin.

Ça y est. Texte et disquettes envoyés. Quelques jours plus tard, je corrige les épreuves et renvoie par fax quatre pages de corrections. Je relis et faute de mieux tolère ma prose déjà ancienne : « Robert téléphona à l'agence de nettoyage *in naturalibus*... » Et : « ...comme on en voit dans les films de science-fiction, quand le *télétransport* a raté. »

28 juillet 1999

La factrice nous apporte le courrier. Je feuillette *Le Monde*. Page 18 : « Science et fictions... Capitaine Kirk à Enterprise : 'Téléportation Scotty' » !!! Je faxe aussitôt à Jacqueline Chambon : « Vous serait-il encore possible d'introduire une modification dans mon texte ? » Trop tard. Le livre est déjà imprimé. « Ce sera pour la deuxième édition ! »

---

(3) Helmut Krausser, *Le caniche noir de la Diva*, Jacqueline Chambon, 1999.

Erika Tophoven

## Ouvrez / Aufmachen

*Ouvrez*, dernier livre publié de Nathalie Sarraute (1997), se compose de quinze textes autonomes, de petits « drames », que l’auteur introduit ainsi :

« Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de ces drames.

Dès que viennent des mots du dehors, une paroi est dressée.

Seuls les mots capables de recevoir convenablement les visiteurs restent de ce côté. Tous les autres s’en vont et sont pour plus de sûreté enfermés derrière la paroi.

Mais la paroi est transparente et les exclus observent à travers elle.

Par moments, ce qu’ils voient leur donne envie d’intervenir, ils n’y tiennent plus, ils appellent... Ouvrez. »

Chaque fois que je commence une traduction, je m’applique à noter systématiquement le cheminement de mon travail, les étapes par lesquelles passe mon texte avant de prendre sa forme définitive, bref de tenir une sorte de journal de bord pour moi-même. Après quarante ans de vie professionnelle, ce travail me passionne encore, beaucoup plus même qu’au début, quand mon attention pour cette gymnastique cérébrale était moins développée.

Je lis d’abord le texte en faisant, d’après une nomenclature personnelle, des annotations dans la marge, pour marquer les mots, les expressions, les constructions inconnues ou inhabituelles, les passages délicats, les éléments sonores et rythmiques qui me frappent à la première lecture, les rimes, les allitérations, les répétitions, les expressions idiomatiques, les éléments sémantiques importants, les rapports au titre, les images frappantes – la liste est plus ou moins longue selon l’auteur et l’oeuvre en question. Ensuite,

j'écris le premier chapitre à la main, en guise d'« échauffement ». Dans cette démarche initiale qui demande beaucoup de concentration et de réflexion, j'avance doucement, en tâtonnant, en tournant et en retournant chaque mot.

Ce qui me paraît déterminant chez Nathalie Sarraute, c'est d'abord de trouver le rythme, le style oral à la fois précis et fluide de ce livre composé de dialogues. Je m'applique à entendre le texte, comme elle dirait, elle qui précise que ce ne sont pas des mots ni des images qu'elle a en tête, mais des sons, qu'elle se laisse guider par le son, le rythme, l'attraction que les mots exercent sur elle.

Les 14 premières lignes du texte I, apparemment anodines, illustrent déjà les difficultés spécifiques auxquelles je me vois confrontée :

- « – Ça y est, la paroi est dressée...
- Et nous, comme de juste, repoussés de ce côté. Plus moyen de sortir.
- Forcément. Nous ne sommes pas sortables. Alors dès qu'il vient du monde...
- Ce n'est pas comme eux autres, de l'autre côté, eux au contraire, il faut qu'ils restent. Ils sont si sages, si bien disciplinés...
- Et adroits... On peut compter sur eux.
- Pas comme nous, des vrais chiens fous.
- Il n'y a plus qu'à patienter. Heureusement qu'on peut voir à travers, ça fait passer le temps.
- Et il faut dire que ce qu'on voit, ça peut être par moments assez drôle... »

« Ça y est » : expression banale, que l'on entend partout, tous les jours, tantôt comme un soupir de soulagement (Endlich ! Geschafft ! Uff !) ou au contraire comme le constat d'une catastrophe (Da haben wir die Bescherung !) ou encore une simple constatation (sieh da, seht, seht an, seht mal). Si l'on opte pour la forme la plus neutre, il faut prendre en compte la sonorité, la longueur de l'expression choisie. Comment les accents sont-ils répartis dans la première phrase ? Y a-t-il des assonances, des allitérations, des rimes que l'on retrouvera par la suite, qui annoncent la deuxième phrase par exemple, qui structurent, qui guident imperceptiblement le lecteur ? J'opte finalement pour « O je ». L'interjection me plaît pour sa sonorité, sa brièveté ; et exprime bien une certaine résignation, confirmée plus tard par l'auteur.

« Paroi » : je laisse de côté les mots composés Trennwand, Steilwand, qui me paraissent trop spécifiques, trop réducteurs. Une amie française

évoque pourtant à propos de paroi quelque chose de lisse, d'infranchissable, comme une paroi à flanc de montagne ou le mur épais d'une citadelle, tandis que pour moi, le mot « paroi » évoque plutôt un paravent, une mince cloison. J'opte pour « Wand ».

« Dressée » : vaut-il mieux dire « aufgerichtet » ou simplement « die Wand ist da » ? Non, l'auxiliaire est trop faible pour une première phrase. Pourquoi ne pas remplacer par une forme active, « die Wand steht ». J'entends le maçon pousser un soupir de soulagement « Uff ! Geschafft ! Die Wand steht ! » Donc nouvelle tentative. Je lis et relis ces quelques mots « Ça y est, la paroi est dressée » et ce qui me frappe, ce qui donne sa fluidité à la phrase, ce sont les sonorités, les rimes. « O je, da steht die Wand... » la phrase allemande est trop courte (six syllabes en allemand, neuf en français). Je pourrais rajouter « schon » : « O je, da steht schon die Wand », puis je songe à mettre en relief « die Wand », élément déterminant de toutes ces scènes : « O je, da steht sie schon, die Wand... »

Je crois que le tour est joué, que je peux avancer, mais ce sont les « é » résonnant très fort dans les deux premières lignes, qui m'arrêtent de nouveau.

« – Ça y est, la paroi est dressée...

– Et nous, comme de juste, repoussés de ce côté. »

Pour plus de fluidité essayer de trouver des allitérations :

« – Und wir, wie könnte es anders sein, weggedrängt auf dieser Seite. »

Ou mieux :

« – Und wir, weggedrängt wie gewöhnlich, auf dieser Seite. »

Je souligne en vert (ma couleur pour les sonorités ) les « é » (7 dans les deux premières lignes) et me rappelle par un « R » dans la marge les rimes de l'original.

Même procédé pour les deux lignes suivantes, où c'est le « o » qui donne le ton :

« – Plus moyen de sortir.

– Forcément. Nous ne sommes pas sortables. Alors, dès qu'il vient du monde...»

Comment rendre la répétition qui lie les deux phrases ? Je classe ce problème, très fréquent chez l'auteur, dans ma catégorie « Mots-connexion ». Les traductions pour « pas sortables » (Wir sind nicht präsentabel, nicht vorzeigbar, man kann sich mit uns nicht sehen lassen) ne permettent pas de créer une connexion avec « sortir » (kein Entkommen mehr, kein Rauskommen mehr). Alors je renonce provisoirement à rendre le

rapport entre sortir et sortable et me contente du terme « nicht salonfähig » pour « pas sortables », expression imagée qui colle bien au texte. Toutefois, après réflexion, j’essaie de compenser la déficience par un jeu de sonorités :

« – Wir können nicht mehr raus.

Ja eben, wir sind nicht salonfähig. Kaum taucht jemand auf... »

Dans les deux phrases suivantes, il s’agit de trouver en allemand un moyen d’accentuation aussi fort que « eux autres », « eux au contraire », « on peut compter sur eux ». C’est la répétition de « die » à la place de « sie » qui permet, à mon avis, de mettre en relief cette idée de « nous », d’un côté et « eux autres » de l’autre côté de la paroi.

« – Ce n’est pas comme eux autres, de l’autre côté, eux au contraire, il faut qu’ils restent. Ils sont si sages, si bien disciplinés...

– Et adroits... On peut compter sur eux. »

« – Nicht wie die andern da drüben, die müssen sogar dableiben. Die sind ja so brav, so diszipliniert...

– Die machen es richtig... Auf die ist Verlass. »

Ici, deux trouvailles (pour ma collection) : adroit : gewandt, geschickt, sich zu schicken wissen, es richtig machen ; compter sur quelqu’un : auf jemand zählen, sich auf jemand verlassen, auf jemand ist Verlass. Par cette dernière tournure j’arrive à rendre l’accent final de la phrase.

Dans les lignes suivantes, de nouveau des rimes :

« – On peut compter sur eux.

– Pas comme nous, des vrais chiens fous. »

En allemand, les expressions « wilde Hunde », « wütige Hunde » ne rendent pas l’idée du jeune chien qui ne tient pas en place. Je songe à exprimer cette image par un verbe d’action (adjectif>verbe/a>v annotation dans la marge) et je remplace la rime française par une allitération : « Die wirbeln nicht herum wie wir wilden Hunde. »

Le premier paragraphe du texte I se lit finalement ainsi :

« O je, da steht sie schon, die Wand...

– Und wir, weggedrängt wie gewöhnlich, auf dieser Seite. Wir können nicht mehr raus.

– Ja eben... Wir sind nicht salonfähig. Kaum taucht jemand auf...

– Nicht wie die andern da drüben, die müssen sogar bleiben. Die sind ja so brav, so diszipliniert...

– Die machen es richtig... Auf die ist Verlass.

– Die wirbeln nicht herum, wie wir wilden Hunde.

- Wir müssen uns eben gedulden. Zum Glück kann man hindurchschauen. Das vertreibt die Zeit.
- Und was man sieht, kann, ehrlich gesagt, manchmal ganz lustig sein... »

J'ai l'impression d'avoir trouvé enfin un peu de ce rythme mélodieux de l'original. Ouf ! Ça y est, le premier paragraphe me semble bouclé.

Avril 1999 : Rencontre avec Nathalie Sarraute

Comme elle l'a fait avec Elmar pendant trente ans et maintenant avec moi depuis dix ans, Nathalie Sarraute a plaisir à entendre la traduction de ses textes, ce qui est pour le traducteur un immense privilège et une grande joie. Nous procédons ainsi : je lui lis le premier chapitre en allemand et elle suit avec le texte français sous les yeux. Lors de la traduction de ses romans précédents, *Tu ne t'aimes pas* et *Ici*, elle avait toujours la traduction anglaise de Barbara Wright à portée de la main pour la consulter quand nous étions à court d'idées. Cette fois-ci, c'est nous, outre-Rhin, qui sommes plus rapides !

La valeur inestimable de ces rencontres, outre le contact personnel, c'est de pouvoir vérifier le ton de la traduction, de rectifier les erreurs d'interprétation et d'écarter les sur-interprétations. Prenons l'exemple du « secret de polichinelle » qui conclut le texte I. Nathalie Sarraute insiste sur le côté dérisoire, humoristique de la formule, qui ne se retrouve pas dans « ein offenes Geheimnis » ou « das weiss doch jeder » ou « das ist stadtbekannt ». Je propose alors de conjuguer une expression imagée avec l'expression banale, une surenchère en quelque sorte : « Ça, un secret ? Mais pour qui se prend-il ? On le reconnaît aussitôt, on sait ce qu'il est : c'est un secret de polichinelle. » « Das ein Geheimnis ? Wofür hält er sich ? Das erkennt man doch sofort, es ist ein offenes Geheimnis, die Spatzen pfeifen es von den Dächern. »

Une fausse interprétation s'était glissée dans le texte XI, où j'avais donné un sens moral à ces deux expressions « Vous êtes bon », « Vous êtes extraordinaire... » : « Sie sind gut, ein guter Mensch, außergewöhnlich ». Erreur ! Il fallait les prendre sur un ton enjoué, par exemple « Vous plaisantez, vous êtes bien bon de me proposer de sortir avec vous, vous oubliez mon état... » Il fallait donc trouver un adjectif « à double face » comme « grossartig » et faire glisser un petit « ja » dans les deux phrases pour rectifier le sens : « Sie sind ja gut... » « Sie sind ja großartig... »

Entre avril et août, nous passons en revue, au cours de plusieurs séances, les quinze chapitres. Il semble à la fin que la plupart des problèmes à première vue insurmontables ont été résolus. Comme dans les romans



précédents, il y avait de nombreux jeux de mots, dont voici quelques exemples :

- « – Ce qui est amusant avec lui : c’est l’imprévu... de le voir surgir n’importe quand, n’importe où...
- À propos de bottes...
- C’est le cas de le dire, bien qu’en fait de bottes, ce sont des chemises. »

Ici, la difficulté est l’allusion suivant le jeu de mots. Je cherche une expression similaire évoquant des vêtements et je pense à l’expression « Jacke wie Hose ». Il s’agit alors de l’introduire. Je procède ainsi :

- « – Das Lustige bei ihm ist das ist das Unvorhergesehene... ihn irgendwann, irgendwo auftauchen zu sehen...
- Ein Wort genügt : Jacke wie Hose...
- Das kann man wohl sagen, obwohl es hier eher um Hemden geht. »

Autre exemple avec le mot « savant » dont les kidnappeurs s’aperçoivent vite que son « sens » ne peut être le « bon », qu’il faudra qu’il se résigne à ne plus avoir de sens. En allemand, le « bon sens » cartésien se traduit par « gesunder Menschenverstand », tandis que le « sens », la « signification », se dit « Sinn » ou « Bedeutung ». Je pense soudain à l’expression idiomatique en allemand « ohne Sinn und Verstand » et parviens à résoudre le problème de la manière suivante :

- « – Fais voir... et les kidnappeurs l’examinent...
- Ils constatent tout de suite que ce sens n’est pas le bon sens...
- Ça les étonne de sa part... ils s’y attendaient... son sens ne pouvait pas être le “bon”...
- Et ce sens-là, qui n’est pas le bon, il ne pourra plus s’en servir chez eux... il faut qu’il s’en débarrasse...
- Il faudra qu’il se résigne à ne plus avoir de sens.
- Il restera chez eux dans ce triste état...
- Il gît, épuisé, exsangue...
- Un moribond. »

- « – Zeig her... die Kidnapper untersuchen es genau...
- Sie erkennen sofort, es ist eine Bedeutung ohne Sinn und Verstand...
- Das wundert sie nicht bei ihm...sie waren darauf gefasst... das konnte nicht der « rechte » Sinn sein...
- Und dieser Sinn, der nicht der rechte ist, wird ihm bei ihnen nichts mehr nützen... er muss ihn ablegen...

- Er wird sich damit abfinden müssen, keinen Sinn mehr zu haben.
- Er wird bei ihnen bleiben, in diesem traurigen Zustand...
- Er liegt danieder, erschöpft, blutleer...
- Ein Todeskandidat. »

Dernier exemple : « meubler le silence ».

- «– Et le silence, il faut surtout se dépêcher de le meubler.
- Et ils le meublent... ils n'en laissent pas une parcelle qu'ils ne remplissent aussitôt...
- On dirait qu'ils ont trouvé un grand garde-meuble où ils déposent, entassent tout ce qu'ils avaient chez eux. »

En allemand, on ne « meuble » pas le silence, on le « remplit ». Comment assurer la connexion avec « garde-meuble » ? Je trouve finalement le détournement suivant : je garde « füllen » et introduis ensuite « möblieren » entre guillemets, ce qui me permet de faire la transition.

- « – Und Schweigen muss man rasch wieder füllen...
- Und sie füllen es... « möblieren » es, sie lassen kein Fleckchen unbesetzt...
- Es ist, als ob sie einen grossen Möbelspeicher gefunden hätten, wo sie alles, was sie zu Hause hatten, abstellen, auftürmen... »

Pour finir, une anecdote qui illustre bien à quel point il est important d'être branché... à Internet. En tant qu'Allemande n'ayant pas fait ses études en France, je reste perplexe devant le mot « Ra-mi-na-gro-bis ». Une amie française, consultée en catastrophe, m'indique gentiment le chemin : tous les petits Français connaissent le chat Raminagrobis, mais d'où vient ce nom ? Interrogeons Internet qui nous livre sans délai la réponse : « chat vivant comme un dévot ermite, chat faisant la chattemite. » La Fontaine, « Le chat, la belette et le petit lapin ». Facile de trouver la fable, mais la traduction allemande de Raminagrobis, « Heuchelgeilchen », est inutilisable dans le contexte. Mieux vaut garder le nom évocateur français et donner la référence de la fable dans une note en bas de page.

Fin août, arrivée au bout de mes peines, il me semble utile de garder en mémoire (électronique !) les trouvailles marquées en cours de route par un W (Wort/problème lexical) dans la marge de l'original, au moins une centaine. Ce petit glossaire complètera mon dossier *Ouvrez*. Dans l'avenir, il me suffira de l'*ouvrir* pour me rappeler les « errements et tourments » du parcours, mais aussi toute la richesse de l'œuvre. Voici quelques exemples :

- |                           |                                |
|---------------------------|--------------------------------|
| Il est tout recroquevillé | er hat sich ganz klein gemacht |
| Oui... On voit...         | Ja, man sieht es vor sich      |

---

Prendre son temps                    nichts überstürzen  
Tu n'as jamais quitté ton poste    du warst immer da

Voilà un survol de cette course d'obstacles, un regard jeté derrière les coulisses où s'élaborent, pas à pas, ces va-et-vient, ce passage d'une langue à l'autre, ces tâtonnements incessants que, tel un secret de Polichinelle, nous connaissons tous.

Propos recueillis par Marie-Claude Auger

---

En octobre 1999, peu après la rédaction de ce journal de bord, Nathalie Sarraute s'est éteinte à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans. *TransLittérature* salue cette grande dame des lettres, toujours si attentive à ses traducteurs et à leur travail. En 1984, elle avait été invitée, avec ses traducteurs européens, aux Premières Assises de la traduction littéraire en Arles.

Marie-Claire Pasquier

## Une occasion manquée

Christine Jordis publie au Seuil un gros livre de près de 600 pages : *Gens de la Tamise. Le roman anglais au XX<sup>e</sup> siècle*. On lit dans l'avant-propos : « En rassemblant des comptes rendus, préfaces et entretiens écrits au cours de vingt ans, j'ai pensé constituer une histoire du roman anglais de ce siècle, tel qu'il apparaît à travers les traductions françaises de ces années-là. » Un peu plus loin on lit : « ... faire apparaître à travers les traductions, un panorama du roman anglais de ce siècle ». Nous, les traducteurs, enfin reconnus comme pleinement actifs dans cette transmission d'un patrimoine culturel ? On y croit encore lorsqu'on lit, un peu plus loin : « ... faudrait-il dire que la culture anglaise ne nous parvient qu'altérée, modifiée par ce filtre qu'est notre propre sensibilité ? » Voilà qui semble rejoindre toutes les réflexions qui ont fait progresser la pensée sur l'exigence de fidélité, la part de compétence et la part de talent chez le traducteur, sur le travail de réécriture, la double « voix » du texte, celle de l'auteur et celle de l'interprète. On espère retrouver un peu de la ferveur de Victor Hugo évoquant le rôle irremplaçable des traducteurs : « C'est par eux que le génie d'une nation fait visite au génie d'une autre nation. Confrontations fécondantes. Les croisements ne sont pas moins nécessaires pour la pensée que pour le sang. » On espère, étant donné le propos affiché – la littérature anglaise réécrite pour des lecteurs francophones, au cours des vingt dernières années – avoir un point de vue « personnel autant qu'informatif » (c'est le but proclamé) sur l'état de la question. Christine Jordis, qui compte de nombreux amis parmi les traducteurs, va enfin faire comprendre aux lecteurs français que ces milliers et ces milliers de pages qu'ils ont pu lire depuis vingt ans (la bibliographie en fin de volume est éloquente) n'ont pas surgi par génération spontanée sur les bords de la Tamise. On attend beaucoup. D'où la cruauté de la déception.

On commence à s'inquiéter lorsqu'on lit, toujours dans l'avant-propos, une constatation qui nous met, nous les traducteurs, d'emblée sur la touche : « Aujourd'hui, les traductions ne reflètent pas les goûts de quelques esprits amis, mais la spéculation des éditeurs sur ceux d'un public beaucoup plus vaste. On traduit plus et plus vite : il n'est qu'à voir l'augmentation des titres provenant de l'anglais depuis les années cinquante. » Ah, où êtes-vous, Gide, Larbaud, Proust ? Soyons juste : « plus vite » ne veut pas dire qu'on traduit vite donc mal, mais simplement qu'on attend moins longtemps entre la parution de l'œuvre originale et sa parution en français, et c'est tant mieux. Mais si nous ne faisons, nous qui avons traduit ces livres, que refléter et servir « la spéculation des éditeurs », nous apparaissions comme de simples instruments, un « effet d'édition », en quelque sorte.

Certes, les auteurs des traductions sont nommés, et nommés deux fois : une fois dans le corps de l'ouvrage, en tête de chaque compte rendu, et dans la bibliographie finale. Mais on attend en vain une tête de chapitre qui ferait une synthèse de cette vaste entreprise collective de traduction du roman anglais au cours des vingt dernières années, ou qui soulèverait des questions pertinentes : peut-on repérer (ou non) une évolution par rapport aux traductions précédentes ? Y a-t-il des ressemblances, certes pas dans le style, mais dans l'approche même du texte à traduire ? Dans l'optique adoptée par le livre, s'il y a un « effet d'édition », peut-on dire qu'il y a un « style maison », qu'une traduction-Gallimard sera différente (dans ses exigences, ses codes) d'une traduction-Seuil, Bourgois, Rivages ou Actes Sud ? Si c'est le cas, qu'en penser ? (Nous avons, d'expérience, notre petite idée là-dessus.) Peut-on déceler, dans cette « obéissance souveraine » que louait déjà Victor Hugo, de réels talents, et si c'est le cas, pourquoi ne pas leur rendre hommage, puisque l'occasion se présente ?

Christine Jordis indique dans son avant-propos : « Ces textes, écrits au hasard de la publication, ont été complétés, réécrits et regroupés de façon à donner *une image générale de la traduction de l'anglais* pendant ces vingt dernières années. » Elle avait donc, dirait-on, presque mission, ou contrat, de s'acquitter de cette tâche : donner une image, « générale » peut-être pas, mais juste, informée, de la traduction en français de la littérature anglaise pendant ces vingt dernières années. Or, dans les comptes rendus eux-mêmes, on attend en vain une appréciation « personnelle et informative » sur la qualité du texte *en français* dont le compte rendu est censé rendre compte. Certes on trouve parfois le petit compliment d'usage que nous guettons tous dans la presse : *Le cœur pur*, de Sylvia Townsend Warner, est « bien servi par la traduction de Denise Getzler » (p. 122). Pour *Guerillas*, de Naipaul,

les descriptions sont « très bien traduites par Annie Saumont » (p. 325). À propos de *Written on the Body* de Jeanette Winterson, compliment à Suzanne Mayoux, assorti d'une phrase qu'on livrera telle quelle, dans sa sagesse énigmatique : « Il faut remarquer ici la justesse de la traduction, si des mots équivalents ne produisent pas toujours le même effet dans les deux langues » (p. 413). Pour *La chambre close*, de Janet Frame, le livre est « très bien traduit par Catherine Vieilledent » (p. 524) . Pour *Le troisième policier*, de Flann O'Brien, Patrick Reumaux, plus « visible » qu'un simple traducteur parce qu'également préfacier du roman, a droit à « Ce roman, remarquablement traduit et préfacé par Patrick Reumaux » (p. 471). On en oublie un ou deux peut-être (sur plus d'une centaine de recensions), mais guère davantage.

En un sens, ces maigres compliments de rigueur, c'est presque pire que s'il n'y avait rien du tout : parce que, par comparaison, tous ceux, l'immense majorité, qui n'ont pas droit à une mention, peuvent se dire qu'ils-ne-l'ont-pas-méritée. Et puis la formule vague, stéréotypée, ne dit rien du talent du traducteur, de ses choix, face à un texte qui résiste. Quand on pense à tous ceux d'entre nous qui, plaintifs et exaltés, disent s'arracher les cheveux sur une traduction difficile...

Là où la déception est la plus forte, c'est lorsqu'il s'agit, dans *Gens de la Tamise*, d'écrivains qui travaillent leur langue, qui, comme dirait encore Victor Hugo, en « font l'enrichissement », qui effectuent une « traction sur l'idiome ». On prendra pour exemple Martin Amis, dont Christine Jorris reconnaît volontiers la volonté « d'élargir les ressources de la langue anglaise ». On lit « Allitérations, assonances, rimes internes, rythmes brefs, syncopés, mots d'une syllabe qui s'enchaînent : l'écriture de *L'information* fuse et crépite. » Pauvre Frédéric Maurin, il a bien dû s'arracher les cheveux ? Eh bien pas un mot, et « la jubilation que ressent le lecteur au long de ces quelque cinq cents pages » (p. 353) semble ne rien lui devoir. Autre exemple, un poète, Stephen Spender. En 1990, Orphée/La Différence publie *Un regard* fondé sur l'édition des *Collected Poems*, de 1985, traduit par Jean Migrenne. Redoutable exercice que de traduire de la poésie. Seuls s'y risquent les plus inspirés, les plus entraînés, les plus fervents et les plus audacieux, sous peine d'aller droit au désastre. Le mérite du traducteur sera-t-il cette fois reconnu ? On lit (sans tricher, en ayant cherché, de bonne foi, dans les phrases précédentes, un mot d'appréciation) : « Établie d'après l'édition des *Collected Poems* publiée en 1985, l'anthologie est précédée d'une utile introduction de Henri Hell et suivie de repères biographiques qui éclaireront aussi la lecture des *Journaux* ; elle a en outre le mérite de

présenter la version anglaise des poèmes traduits » (p. 170). Précédée, suivie, accompagnée : de la qualité de la traduction elle-même, nous ne saurons rien.

Chère Christine, votre livre *Gens de la Tamise. Le roman anglais au XX<sup>e</sup> siècle*, publié dans une collection qui, ironiquement, s'intitule « Le don des langues », va *de facto* être l'ouvrage de référence pour les dix prochaines années au moins. Il est malheureux, très malheureux pour tout le monde, que vous ayez manqué votre rendez-vous avec les traducteurs.

---

P.S.Christine Jordis a reçu pour ce livre le prix Médicis Essai 1999.

Albert Bensoussan

## L'ombre du géant

Être dedans et dehors, être dans le texte et hors du texte tout en ne cessant de se vouloir dedans, traduire, trahir, conduire sa voix en l'accordant à celle de l'Autre avec un grand A, Auteur, anagrammatiquement Autre; bref à cette gymnastique ou cette ascèse, éprouver sa dualité ou sa duplicité. Suis-je moi au bout du compte, ou est-ce lui en moi ? Moi en lui ? En définitive dans cette affaire, il s'agit bien de couple et nous parlons d'amour. Oui, nous parlons de traduction dont la définition est, d'abord, d'être un transport. Transport de langue ou transport amoureux, transfert des mots et transfert des sens, ravissement et emportement où les voix se confondent. Et donc les termes de ce discours auxquels il m'est demandé de répondre, « traduction », « création », ces termes-là, je dirais non sans arrogance qu'ils se superposent, qu'ils sont synonymes. Traduire c'est créer, et inversement créer c'est traduire.

Faut-il rappeler la très belle métaphore de Cervantès affirmant dans son *Don Quichotte* que ce qu'il nous présente là, dans cette prose magnifique dont il feint de méconnaître la splendeur, n'est rien qu'une tapisserie à l'envers, qui présente à la vue ses gros fils et ses nœuds, comme il sied à ce qui, il nous en avertit, n'est en fait qu'une traduction maladroite de l'arabe, une de ces langues dites sacrées dont l'espagnol ne serait que la piètre doublure, rejetant du même coup la totale paternité de son texte en feignant d'en être non le père mais le « parâtre ». Bien entendu, ce n'est là que jeu de miroirs et pointes de style, ou façons rhétoriques, comme ce brillant orateur qui, après avoir séduit son auditoire deux heures durant, concluait par ces mots : « Disons que je n'ai rien dit ». Eh bien! le traducteur, lui, a tout à dire et à avouer, et il le dit sans cette justification de l'Auteur qui, au fond de lui-même, semble toujours devoir s'excuser de s'être mis en scène, de s'être



travesti en Madame Bovary alors qu'on est ce géant normand de Flaubert, de s'être égaré aux rives de la folie en entrant dans la voix d'Alonso Quijano – Qui sano ? traduisait le regretté Maurice Molho. Qui est sain d'esprit ? Non, le traducteur, lui, n'a pas à minauder et ce n'est pas son strip-tease qu'il offre en pâture. Son moi n'apparaît pas, et son je – son jeu – est vraiment un autre, cet Autre avec un grand A qui est l'Auteur. Et donc, le traducteur crée avec une impression de liberté plus grande, cette licence plus franche que donne cette absence de déguisement de soi qu'est, au fond, l'écriture. Il n'a pas à hésiter sur la phrase, à la tourmenter pour cacher ses intentions, pour farder ses pulsions, pour abuser son lecteur – c'est d'ailleurs pourquoi toute traduction apparaîtra toujours comme un peu plus claire que l'original, le traducteur étant forcément l'éclaireur ou « l'éclaircisseur » d'un texte original que méconnaît le lecteur. Que ne le lui a-t-on reproché ? « Amplification », le montre du doigt Marie-France Delport ! « Orthonymie », accuse, plus incisif et plus pédant aussi, le linguiste Jean-Claude Chevalier (dans leur ouvrage *L'horlogerie de saint Jérôme*) ! « Beau style » pour un massacre, le cloue au pilori Milan Kundera (dans *Les testaments trahis*) ! Ce qui me rappelle le titre de la dernière œuvre de Vargas Llosa (à paraître en avril 2000) et qui est une méditation dramatique sur la création : *Jolis yeux, vilains tableaux* ! Que n'a-t-on dit encore sans bien voir que la traduction, qui finalement, comme l'affirmait naguère Claude Simon avec tant de justesse, n'est qu'une « production de texte » au même titre que toute autre création de texte en quelque langue que ce soit, exige du traducteur pour exister en tant que telle la même inventivité ou créativité que celle de l'auteur. C'est d'ailleurs cela qui gêne le plus Kundera, cette créativité nécessaire du traducteur qu'il perçoit comme une sorte de rivalité. Avec, avouons-le, une nuance de taille : l'Auteur invente le texte et le Traducteur (tiens, cette fois mettons-y une majuscule) réinvente le même texte dans une langue différente; de ce fait, il n'est que l'Auteur en second, celui qui d'ailleurs ne se découvre généralement qu'en quatrième de couverture lorsque l'enfant (le livre) paraît; c'est un auteur a posteriori, en somme une ombre, ou une doublure, un combattant de la nuit, quelqu'un qui est derrière le rideau, voire dans le trou du souffleur. Mais qui existe, bon sang de bonsoir ! car sans lui, sans ce démiurge au petit pied – mais à grande main –, l'Auteur ne serait que ce qu'il est : un petit prophète dans son pays. Ah! le grand Guillevic le disait si bien naguère : sans ses traducteurs – les Apôtres qui au jour de la Pentecôte avaient magiquement reçu le don des langues – Jésus n'aurait été qu'un modeste prédicateur cananéen. Et Shakespeare, un histrion gesticulant au bord de l'Avon. Et certes, Cervantès, un jongleur de génie mais gardant à jamais son atout maître dans sa Manche. Alors oui, le traducteur est bien ce pont entre les cultures, ce pontife ou pontifex de même

étymologie, ce « grand-prêtre » en étroite intimité avec le sacré. Car on ne peut traduire vraiment que si l'on a la foi, si l'on ressent le langage comme sacré, si l'on écrit comme on prie, avec ferveur et humilité. Avec douleur aussi, mais en revendiquant l'immortelle phrase de Pascal en son illumination : « Joie. Joie. Joie. Pleurs de joie ». Le traducteur, plus évidemment que l'Auteur, est un mystique de la langue. Je dis « plus » parce que dans cette hypothèse c'est l'Auteur qui est Dieu.

Le traducteur-pontife fait passer la mer – *el Charco*, « la mare », dit-on ironiquement dans l'Amérique hispanique – à ses auteurs, et voyez la fortune des mots choisis par lui : *Chronique d'une mort annoncée* – ce beau titre de García Márquez par la voix de son traducteur Claude Couffon a fait le tour de France et bien des journalistes ou maints discours ont calqué cette phrase en manchette ou en péroration.

Mais alors, donnera-t-on raison à Jorge Luis Borges, ce maître du paradoxe, qui a osé écrire que la traduction était le véritable aboutissement de l'écriture et parachevait, en toute hypothèse, la création ? Oui, citons son incroyable phrase : « Le métier de traducteur est peut-être plus subtil, plus civilisé que celui d'écrivain : il est évident que le traducteur vient après l'écrivain. La traduction est une étape plus avancée ». Pirouette d'un créateur qui se souvenait, sans doute, qu'il avait en son jeune temps donné la première version espagnole des *Palmiers sauvages* de Faulkner. Oui, le traducteur vient après l'écrivain, mais s'il est vrai qu'il doit le marquer à la culotte, comme on dit au rugby – et la traduction s'apparente bien à un match ou à un duel –, il restera toujours et à tout jamais en retrait, dans sa roue, dans son ombre, comme je le fus chaque fois que Vargas Llosa parada sur le plateau de Bernard Pivot. Il faut savoir garder sa place, car elle est digne et respectable : lorsque *La demoiselle de Tacna* fut donnée au théâtre, mon grand Mario prit place à l'orchestre sur le devant et moi, sans mesurer encore la portée du symbole, je m'assis très exactement dans le fauteuil derrière lui, et comme il est plus grand que moi, même et surtout physiquement, sa tête me cachait la scène, mais mes oreilles entendaient bien ce texte que les acteurs déroulaient dans leur voix. Eh bien ! ce texte, ce texte, c'était le mien, n'est-ce pas ? Et cette fois-là, peut-être parce que chez cette vieille femme qui radotait sur scène, presque centenaire, j'avais mis dans sa bouche édentée les propres mots de ma mère, mais malgré tout des mots fidèles, des mots qui traduisaient la même émotion de Vargas Llosa se souvenant dans son théâtre de cette Mamaé qui l'avait élevé, oui, moi en cet instant, le cœur broyé, le ventre douloureux comme une parturiente, je l'avoue sans honte, j'étais en larmes.

Cette métaphore de l'enfantement me plaît, et je l'ai utilisée une fois en écrivant à Manuel Puig – au moment où sortait *Tombe la nuit tropicale*, sans savoir qu'il allait mourir quelques jours après – que j'avais porté son enfant, que j'étais, moi son traducteur, une mère porteuse pour ce beau fruit de ses entrailles. Qu'on en pense ce qu'on voudra, mais j'aimais bien alors parler à cet homme, à l'auteur du *Baiser de la femme-araignée*, son propre langage, user d'une image qui le faisait sourire, lui qui se voulait, par la bouche de son personnage de Molina, « une femme normale ». Il faut évidemment comprendre, dans ce que je dis, cette attitude de sympathie, et plus encore, cette exigence d'empathie qui définit l'attitude du traducteur face à son auteur. Je dirais donc pour conclure que j'ai aimé ces hommes-là, que j'ai appelés mes « moitiés d'orange », les Guillermo Cabrera Infante, les Manuel Puig, les Mario Vargas Llosa, et puis Alfredo, Néstor, José, Ramón, Julián, Miguel, quel harem! quel cénacle! quelle abbaye de Thélème! tous ces autres, ces auteurs, à qui j'ai été fidèle; oui, je dirais que j'ai aimé mettre ma voix dans leur voix et les faire parler en langue française, en m'effaçant d'autant plus en tant que second auteur que je m'étais plus impliqué, plus investi dans le texte français en tant que créateur. Est-ce assez clair ? Rien n'oppose dans les termes traduction et création mais tout les sépare, oh! pas un mur, certes, mais simplement la hauteur d'une majuscule qui fait de l'Auteur au grand A un géant et du traducteur non pas un nain, ah non! pas du tout, mais l'ombre du géant.

Françoise Thanas

## Ateliers sud-américains

Un théâtre où domine une parole portée par des voix et des corps, un théâtre aux écritures multiples qui se cherchent, balbutient, bégaiant, murmurent, hurlent; aux structures non conventionnelles, à l'absence de structures et plus de liberté créatrice pour les acteurs, les metteurs en scène : ce sont ces théâtres-là que j'aime. « Ici » en France, comme « là-bas » en Amérique latine. On songe, ici, à Philippe Minyana, Xavier Durringer, Michel Azama, Noëlle Renaude, Adel Hakim, Roland Fichet, Jean-Luc Lagarce, Bernard-Marie Koltès et à bien d'autres encore... Là-bas aussi, des auteurs regardent, étouffent, résistent, trébuchent, repartent, et témoignent dans une grande diversité de formes. On le constate, quand on est traducteur, et l'on se dit qu'un dialogue pourrait s'instaurer. Parler, se parler, communiquer. Par le théâtre. En traduisant ici du théâtre de là-bas, et là-bas du théâtre d'ici. Le théâtre : lieu de rendez-vous.

L'objectif premier de mes voyages en Amérique latine était le plaisir de m'immerger dans le théâtre local et d'y découvrir des auteurs. Mais, aimant aussi notre théâtre, j'emportais toujours avec moi des pièces d'auteurs français contemporains que je distribuais à des traducteurs, des metteurs en scène, des acteurs. Et ce, pour faire connaître les nouvelles écritures dramatiques et montrer que la relève de Ionesco ou Beckett était assurée. Le terrain s'est révélé favorable. Dans les deux sens. Une « mission » – puisque tel est son nom - m'a été confiée, mise en place par différentes institutions telles que l'AFFA (Association française d'action artistique) et la Sous-Direction du livre (dépendant toutes deux du ministère des Affaires étrangères) et, sur place, le service culturel de l'ambassade de France et l'Alliance française. Cette institutionnalisation n'a pas ralenti le mouvement. Au contraire. Et aujourd'hui on peut voir, là-bas, des auteurs

français traduits, montés, publiés, invités en même temps que des metteurs en scène. La réciproque est vraie. Ici, le théâtre latino-américain commence à être considéré comme un théâtre de dimension universelle, à mille lieues de tout lieu commun ou cliché. Des directeurs de festivals, des metteurs en scène, des éditeurs s'y intéressent et s'engagent.

C'est au volet « traduction des auteurs français » que je vais m'attacher en évoquant deux expériences, très différentes, chacune étant étroitement liée au « terrain ». Rappelons que les pays de ce vaste continent qu'est l'Amérique latine sont distincts les uns des autres. Chacun d'eux a ses spécificités, sa culture, son histoire. Donc des attentes et des intérêts particuliers.

La première de ces missions, au Guatemala, préparée avec « Théâtrales, l'Association », comprenait deux ateliers : l'un sur les méthodes de lecture et de mise en jeu, l'autre sur la traduction théâtrale. J'avais en charge le second, auquel 12 personnes s'étaient inscrites. En Uruguay, six pièces françaises ayant déjà été traduites et publiées à la suite de missions antérieures, il s'agissait essentiellement d'amorcer la réflexion commune sur la pratique de la traduction théâtrale. Sur les 43 inscrits, 20 avaient réalisé un travail de préparation et 23 venaient en « auditeurs libres ». En amont, pour les deux missions, une commande de livres avait été faite auprès de la Sous-Direction du livre, afin que les pièces soient dans les médiathèques des pays concernés, à la disposition de tous.

Avant mon départ pour Guatemala Ciudad, je reçois une ébauche de traduction de *Quai Ouest*, de Bernard-Marie Koltès. Je la lis et repère, sur une dizaine de pages, les points sur lesquels il sera nécessaire de s'arrêter. *Eclipse* de Christian Caro et *Le chant de la baleine abandonnée* d'Yves Lebeau ont été choisies parmi des pièces proposées par « Théâtrales, l'Association » et Adán Sandoval, un metteur en scène guatémaltèque qui vit en France. Je les lis et situe les difficultés.

Première séance au Guatemala : présentation, sous forme d'exposé, d'une dizaine d'auteurs choisis en raison de leur diversité thématique et d'écritures. Bien que trois pièces soient déjà « en traduction », quelques participants – dont un metteur en scène et une comédienne – décident de traduire puis de monter *Le Sas*, monologue d'une femme à la veille de sa sortie de prison, écrit par Michel Azama.

Première séance en Uruguay : afin d'élargir l'éventail des propositions antérieures, l'exposé est consacré à la présentation de quelques « auteurs femmes ». L'accent est mis, là aussi, sur les écritures et leur diversité : façon

dont sont traités certains thèmes, comme l'inceste ; façon dont les femmes parlent de la sexualité... À la fin de l'exposé, des extraits de *Rose, la nuit australienne* de Noëlle Renaude, *Au cœur la brûlure* de Fatima Gallaire, *Corps plongés dans un liquide* de Christine Angot, *William Pig, le cochon qui avait lu Shakespeare* de Christine Blondel sont proposés aux participants. Ils choisissent un extrait et s'engagent à en préparer la traduction pour le surlendemain.

Seconde séance, commune aux deux pays : une définition de ce qui fait la spécificité de la traduction théâtrale est tout d'abord avancée. L'impératif étant la « représentation », c'est-à-dire l'union de l'espace, du mouvement et du texte – qui ne donne pas seulement à comprendre mais aussi à voir et à entendre – le langage d'une pièce sera autant sens que mouvement et musique. L'essence du travail de traducteur de théâtre est « dramaturgique ». Cette séance s'adresse à des traducteurs professionnels qui, pour la plupart, traduisent essentiellement des textes techniques, scientifiques, rarement des textes littéraires. À partir de l'étude de nombreux exemples pris dans le théâtre latino-américain traduit en français, une méthodologie de la traduction théâtrale se dessine d'elle-même. Se dégagent les types de problèmes rencontrés et les réponses à y apporter (mot à mot, adaptation, réécriture...).

Ateliers proprement dits, trois séances de deux heures chacune : le texte est d'abord lu en français, à voix haute, pour « entendre » les sonorités de la langue et en « recevoir » l'impact. Puis un travail de « repérage », plus que d'analyse, est réalisé sur le texte : le (ou les) niveau(x) de langue, les répétitions, la longueur des phrases, la ponctuation. On pense plus, à ce stade, au rythme et à la manière dont les sens sont sollicités qu'à la signification et au contenu de l'extrait. C'est une approche très « physique » qui stimule et convie l'imaginaire à une projection du texte dans l'avenir, celui de la représentation, du spectacle. L'extrait n'est pas lu dans une relation intime, silencieuse, comme c'est le cas lorsqu'il s'agit d'un roman, mais dans la perspective d'un texte offert à d'autres, publiquement, par la voix et le corps.

Puis, pour chacun des extraits, plusieurs propositions de traduction sont faites, commentées et discutées par tous. On s'arrête sur différents points, comme, par exemple : la tendance, courante, à « interpréter » le texte, c'est-à-dire à en faire une traduction approximative qui en restitue plus ou moins le sens mais ni la forme, ni l'écriture ; les répétitions du texte original remplacées dans la traduction par des synonymes. On relit alors à voix haute le passage en français pour repérer ces répétitions, puis tenter d'en sentir et

comprendre le « pourquoi » ; une ponctuation, absente ou quasi absente dans la pièce en français, souvent ajoutée dans la traduction, ce qui dénature l'écriture, la rend plate et conventionnelle. À nouveau une lecture à voix haute s'impose. Dans les deux langues, et de la même façon, un souffle, une respiration, un rythme intérieur sont à recréer par le texte d'abord, par le comédien ensuite ; les niveaux de langue : si l'auteur a écrit « con », il ne faut pas traduire par « sot », (« *tonto* » ne convient pas. Les traductions possibles de « con » sont légion, et varient suivant les pays. En Uruguay, ce pourrait être : « *boludo* », « *pelotudo* »...) De même, « je m'en fous » ne sera pas traduit par « *no me interesa* », mais par « *no me importa un carajo* » ; ni « cinglé » par « *loco* », qui veut dire « fou », mais par « *chiflado, rayado* »... ; ni « bouffer » par « *comer* », qui signifie « manger », mais par « *morfar* » ; ni « bosser » par « *trabajar* », qui signifie « travailler », mais par « *laburar* », etc.

La première séance de l'atelier est essentiellement consacrée à ce travail de déblaiement, de défrichage. Les jours suivants, on affine, on lit encore et encore à voix haute pour trouver le rythme juste et éviter les assonances. Puis on choisit parmi les propositions celle qui semble la plus juste.

J'avais souhaité consacrer une partie de la dernière séance à une étude analytique de quelques pages de *Phèdre* de Racine, publiée en édition bilingue en 1972 par Editorial Sudamerica, et préfacée par Roger Caillois. La traduction, particulièrement brillante, est de l'auteur argentin Manuel Mujica Lainez. Le temps manquait, il fallait choisir.

Au Guatemala, les participants ont préféré terminer l'atelier par un exercice pratique et « jouer » les extraits qu'ils venaient de traduire. En Uruguay, ils ont voulu entendre les commentaires des traductrices des deux pièces récemment publiées, en savoir plus sur les étapes qui conduisent du travail de traduction proprement dit à la remise du texte au metteur en scène. Beatriz Vegh, qui a traduit *Le retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, dit ses recherches, ses hésitations et, à partir de nombreux exemples, explique et justifie ses choix (nous avons le texte français et la traduction sous les yeux). Elle me remet quelques « notes de traduction » que je transmettrai au coordonnateur de la table ronde des Assises d'Arles : « Traduire Koltès ». Laura Masello raconte que, lors des premières répétitions de *Chroniques des jours entiers, des nuits entières* de Xavier Durringer, quelques changements lui ont été demandés. Elle dit lesquels (là aussi, nous avons les deux textes sous les yeux), indique ceux qu'elle a acceptés parce qu'ils lui semblaient légitimes, donnant au texte plus d'efficacité dramatique. Dans les deux

pays, les participants ont désiré terminer sur du concret. Je distribue donc quelques pages de *Phèdre*, en français et en espagnol, en me disant qu'un jour peut-être...

Et après ? Au Guatemala, les traductions commencées sont en bonne voie, les traducteurs souhaitent les mener à terme. Je propose de poursuivre, à distance, le dialogue qui s'est engagé. En Uruguay, aucun des textes proposés lors de cette mission n'a fait, à ce jour, l'objet d'un projet de traduction. Un autre atelier est prévu pour septembre 2000. *Chroniques des jours entiers, des nuits entières* a été créé cette saison à Montevideo ; *Le retour au désert* sera alors à l'affiche. Je ne sais pas encore ce que sera le contenu de ces futures rencontres, mais un commentaire sur ces deux spectacles me semble probable. L'atelier sera précédé d'une intervention sur le thème « L'espace au théâtre » (espaces dramatique, gestuel, scénique...), et il serait sans doute judicieux de la prolonger au cours de l'atelier. Je songe à la mise en espace à Montevideo, après traduction et publication en espagnol, de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce et à la présentation de la même pièce, en français, quelques mois plus tard, dans la mise en scène de Stanislas Nordey. La comparaison des deux spectacles, avec leurs différences et leurs richesses propres, pourrait aussi être le point de départ d'une réflexion sur la définition même de l'espace au théâtre. Les voies de recherche et d'étude ne manquent pas...



---

Isabelle Famchon

## Le creuset des possibles

À l'initiative de Jacques Le Ny, un passionné des échanges européens, la Scène nationale d'Orléans-Carré Saint Vincent, en la personne de Claude Malric – offre depuis trois ans à sa ville un atelier de traduction théâtrale, label curieusement compté au singulier puisqu'en réalité il n'y a pas un, mais des ateliers de traduction. Et que ce singulier fédère en réalité de nombreuses activités relatives à la traduction, sa pratique, sa critique, sa diffusion, activités chaque année appelées à se préciser, à se diversifier, à se reformuler.

D'expérimentaux qu'ils étaient au départ, ces ateliers « ouverts à toute personne passionnée par l'écriture théâtrale contemporaine et pratiquant une des langues originales des pièces proposées » ne font en réalité que croître et prospérer, en même temps que leur formule s'affine. Inaugurés en 1997 avec la seule langue anglaise, Isabelle Berman assurant la partie théorique et moi le travail de terrain (traduction de pièces courtes de l'auteur dramatique anglais Peter Barnes), ils sont passés en 1998 à trois langues : l'espagnol avec Isabelle Berman (*Métro* de Paco Sanguino et Rafaël Gonzalez), l'allemand avec Heinz Schwarzinger (*Wittgenstein, Bernhard et les autres* de Gerald Szyszkowitz) et toujours l'anglais mais cette fois-ci d'Irlande avec *Asyle, Asyle* de Donal O'Kelly. Au cours de la saison 1999-2000, ils se sont également ouverts à l'italien avec Karin Wackers qui travaille sur *Elettra* de Giuseppe Manfridi, tandis que les pièces mises en traduction cette même année dans les ateliers déjà existants sont *She Stoops to Folly* de l'Irlandais Tom Murphy, *Rey Lear* de Rodrigo Garcia et *Tödliche Sünden* de Félix Mitterer. Ce sont donc maintenant quatre traducteurs qui travaillent « en résidence » – conviés à inventer de nouveaux modes de passation des connaissances et de partage humain.

Ces ateliers se sont longtemps voulus entièrement collectifs, ce qui a semblé possible la première année, quand le travail se passait dans le secret d'une « salle de cours » et qu'il n'était pas encore question d'une exploitation publique ou d'une édition éventuelle. Mais la situation s'est compliquée dès 1998-1999, quand il a été prévu d'organiser pour « Le carrefour des littératures européennes en traduction » (mai 1999) des lectures publiques de l'intégralité des pièces travaillées en atelier, lectures très publiques, puisque signalées dans la presse et dans un journal largement diffusé par le théâtre auprès de ses spectateurs. De fait, la nécessité d'aller au bout de la traduction de la pièce a radicalisé les différences de niveau et d'implication dans le travail, en même temps qu'elle frustrait certains traducteurs désireux de participer à un travail de détail; sans compter que dans la hâte de la finition et dans son désir d'intégrer les trouvailles de chacun, le traducteur en résidence se voyait contraint de fournir une version composite, qui n'était en réalité celle de personne. Par ailleurs, et beaucoup plus préoccupant, dans le cas de l'anglais par exemple, la répartition équitable des droits, au sens moral du terme plus même qu'au sens financier, entre plus de vingt personnes à l'engagement réel variable se révélait hautement problématique, d'autant que, malgré des explications détaillées sur le fonctionnement collectif, les agents anglais, par exemple, ne voulaient avoir qu'un interlocuteur unique, seul responsable au regard de la loi en cas de problème, en l'occurrence la personne qu'ils connaissaient, le traducteur en résidence.

L'utopie de la traduction totalement collective ayant dû être écartée, la mission des quatre traducteurs en résidence s'est désormais précisée ou plus exactement dédoublée. Ainsi en 1999-2000, l'aventure, tout en restant collective, ou plurielle pour être plus exact, n'en respecte pas moins l'individualité du traducteur en résidence. Celui-ci a désormais la charge de mener à terme son parcours solitaire de traducteur (choix de la pièce et finalisation de la traduction dont il demeure le seul signataire en cas d'exploitation ou de publication). Simultanément, sa responsabilité vis-à-vis de la communauté s'accroît et se diversifie : non seulement il doit faire travailler la même pièce en atelier, chaque participant devant, dans la mesure de ses possibilités, mener à bien sa propre traduction d'au moins une partie de la même pièce (au cours de cinq séances mensuelles par an sur une période de deux ans), mais de plus il doit élaborer des modes de rencontres entre ces participants et l'auteur choisi, ainsi que des modes de participation à toutes les formes de vie théâtrale générées par la traduction.

Pour l'heure, il est difficile d'évaluer jusqu'à quel point chacun voudra ou pourra finaliser la traduction d'une pièce entière ou d'extraits, jusqu'à quel point chacun se sentira engagé dans l'aventure et conscient de l'énorme cadeau qui lui est fait par le théâtre. Mais peu importe sans doute et tout reste

ouvert. D'ailleurs, c'est cette ouverture aux autres qui est le fondement même de l'expérience et qui constitue sa valeur à mes yeux. L'atelier d'anglais regroupe, en effet, des personnalités très diverses. Les participants se présentent sans sélection préalable et il n'est pas besoin d'avoir des diplômes ni même de justifier d'un niveau de connaissances particulier de l'anglais pour s'intégrer. En cours de travail, on n'est pas non plus obligé de « fournir » ou de « remettre sa copie ». Tel enseignant de français vient, par exemple, très régulièrement depuis trois ans entendre les autres, sans pour autant prétendre devenir linguiste ou traducteur. « Ça l'intéresse », c'est tout, au point de vouloir entraîner certains de ses collègues dans l'aventure.

D'année en année cependant, la composition de l'atelier semble évoluer et on ne peut jamais préjuger de quoi l'avenir immédiat sera fait. Cela dépend de nombreux facteurs. Ainsi, sans doute dissuadés par un surcroît de travail sans retombée scolaire immédiate, surtout en période d'examen et peut-être aussi parce que l'accession au théâtre leur semble devoir passer par des formes plus immédiatement ludiques, gestuelles, les lycéens de classe A3 (option théâtre), assez présents au tout début, paraissent vouloir se confronter à la traduction en d'autres circonstances, sur leur propre terrain, d'où le projet « Lycées et traduction ».

On constate, en revanche, davantage d'assiduité parmi les étudiants (d'anglais ou autres), chez les enseignants d'anglais du supérieur, sans oublier quelques traductrices professionnelles. L'une d'elles dit tirer profit de l'atelier pour les parties dialoguées des romans qu'elle traduit. Une autre, récemment sortie du DESS de traduction de l'Institut Charles V à Paris, vient y retrouver le plaisir de traduire à un moment où les contrats n'affluent pas. Une autre encore, qui travaille très régulièrement, vient, semble-t-il, pour échapper à la solitude de l'acte de traduire et se « perfectionner ». À chaque personne son histoire, à chaque personne sa raison intime de venir plancher quatre heures d'affilée, libre à chacun de garder son mystère.

Dans ces conditions, comment gérer une séance, comment respecter la diversité de cette mosaïque humaine ? Pour ma part, j'estime qu'un principe fondamental, irréductible, doit être respecté. Il ne peut y avoir de modèle absolu de traduction. Dans ce type de travail voulu, choisi, il n'y a ni enseignants, ni élèves, seulement des participants, libres de me « voler » les quelques connaissances qui pourraient leur sembler utiles. Face à des adultes responsables ou à des jeunes amenés à l'être, à l'instar d'un chef de chœur ou d'un maître de chant, il y a surtout à écouter chaque voix, à encourager et valoriser chacune dans sa singularité, à faire prendre conscience à chacun de sa propre valeur ou mieux, de sa propre identité traduisante. Il y a aussi à affirmer et faire partager quelques principes : la part de créativité de la

traduction littéraire, a fortiori, de la traduction théâtrale, qu'aucun logiciel ne pourra jamais remplacer. Le traducteur n'est pas un simple exécutant, mais un interprète au sens le plus digne du terme. Bien sûr, pour traduire du théâtre, il est préférable de maîtriser la langue de départ, mais il faut surtout savoir lire le théâtre, c'est-à-dire en premier lieu apprendre à choisir quels textes il est important de traduire, pour quel théâtre et à destination de quel public. Et d'autre part, dans l'acte de traduction, il faut apprendre à discerner, au-delà des mots, les répercussions dramaturgiques et idéologiques de chaque instant, s'engager dans une mise en scène virtuelle, hypothétique, tridimensionnelle, inventive.

L'originalité de l'expérience inventée à Orléans veut que toutes ces affirmations et positions de principe, tous ces rêves et toutes ces virtualités se vérifient à l'épreuve de la scène, avec des acteurs professionnels devant un large public attiré au théâtre par une couverture publicitaire et médiatique aussi importante qu'un spectacle « normal ». Les répétitions se faisant de surcroît pour une grande part en présence des traducteurs associés, ceux-ci ont donc la luxueuse possibilité de confronter leur texte, si fragmentaire soit-il, à la fameuse « mise en bouche », étalon-or de la qualité des traductions théâtrales selon certains. Il s'agit donc bien là – toutes étapes confondues – d'un creuset *public* de réflexion sur la spécificité de la traduction théâtrale. Celui-ci a l'avantage d'abord, j'ose l'espérer, de faire progresser qualitativement les traducteurs en améliorant leur perception de la théâtralité. Mais aussi pour la Scène nationale, cela relève d'un pari généreux qui est en voie de réussir : celui de s'ouvrir à la cité, d'impliquer très démocratiquement un public qui, autrement, n'y aurait pas accès, dans une réflexion sur la langue, sur la communication, sur l'altérité, bref de se situer véritablement, collectivement, dans une dimension européenne.

Il faut bien l'avouer, ce qui voici trois ans pouvait sembler relever de l'utopie, a pris son essor et, grâce à l'amitié que portent aux traducteurs tous les responsables artistiques et administratifs de la Scène nationale d'Orléans, est amené à se développer encore. Des traducteurs confirmés sont heureux d'aborder la traduction d'une manière qui leur paraît nouvelle (théâtralité, musicalité), des étudiants en mal de vocation parviennent à mesurer leurs véritables envies de traduction, le public non spécialisé semble trouver son compte dans l'aventure, comme participant et comme spectateur. Et le traducteur en résidence dans tout cela ? Qu'en retire-t-il ? Bien sûr, l'intérêt de la rencontre, le plaisir de la mise en question qui fait progresser, mais aussi et surtout la sensation très gratifiante et très exceptionnelle de ne pas être la dernière roue du carrosse – une exceptionnelle valorisation de l'acte de traduire qui laisse espérer des lendemains plus heureux pour notre métier...

Julie Vitrac

## **Profession : traducteur**

*En 1983, l'Association des traducteurs littéraires de France (ATLF) lançait une grande enquête socio-professionnelle auprès de ses adhérents avec le concours de la sociologue Nathalie Heinich, enquête qui a fait date<sup>1</sup>. Quinze ans ont passé. L'ATLF s'est agrandie. De nouveaux secteurs de traduction se sont développés, en particulier le multimédia. Les outils techniques ont changé. Notre manière de travailler a, elle aussi, évolué. Le moment était donc venu d'établir un nouvel état des lieux de la profession. Fin 1998, un questionnaire a été adressé à tous les membres de l'ATLF<sup>2</sup>. La sociologue Julie Vitrac l'a dépouillé et analysé.*

### **La population des traducteurs : caractéristiques générales**

Les femmes sont majoritaires à l'ATLF : elles représentent 62 % des traducteurs ayant répondu à l'enquête. Cette proportion correspond à l'image généralement féminisée que l'on se fait du métier de traducteur. Pourtant, il est intéressant de remarquer qu'il n'en a pas toujours été ainsi : en 1983, les femmes représentaient 46 % des membres de l'ATLF.

---

(1) Cf. Nathalie Heinich, « L'art et la profession : les traducteurs littéraires », *Revue française de sociologie*, XXV-1, avril-juin 1984, et « Qui sommes-nous ? Que voulons-nous ? », *Bulletin d'information de l'ATLF*, n°33, octobre 1983.

(2) Il y a eu 238 réponses – soit plus de 30 % des membres de l'association –, dont 215 exploitables.

La traduction est une profession plutôt parisienne : 72 % des traducteurs habitent en Île-de-France. Cette proportion est, certes, importante, mais elle est moins élevée que celle révélée par l'enquête de 1983 : 20 % des traducteurs résidaient alors en province, contre 28 % aujourd'hui.

La structure par âge de la population des traducteurs ATLF a également changé depuis 1983. L'âge moyen y est toujours élevé, et il a même augmenté (49 ans environ, contre 45 ans il y a 15 ans). Mais cet âge moyen ne s'explique plus de la même façon : si les traducteurs de moins de 30 ans sont toujours assez rares (2,8 % en 1998), on voit se développer de façon considérable la part des traducteurs âgés de plus de 60 ans (19,6 % en 1998 contre seulement 8 % en 1983).

En 15 ans, donc, la profession de traducteur s'est largement féminisée et a légèrement vieilli (essentiellement du fait de la poursuite de l'activité au-delà de 60 ans). On note également que la part des traducteurs habitant la région parisienne a tendance à se réduire.

La langue la plus traduite par les membres de l'ATLF est l'anglais (52 %), suivie par l'allemand (16 %), l'espagnol (8 %) et l'italien (6 %). 70 % des traducteurs traduisent uniquement pour l'édition. Les traducteurs de théâtre et d'audiovisuel sont peu nombreux : seules 6 % des personnes interrogées consacrent plus de la moitié de leur activité à traduire des œuvres relevant de ces domaines.

### **Différentes pratiques de la traduction**

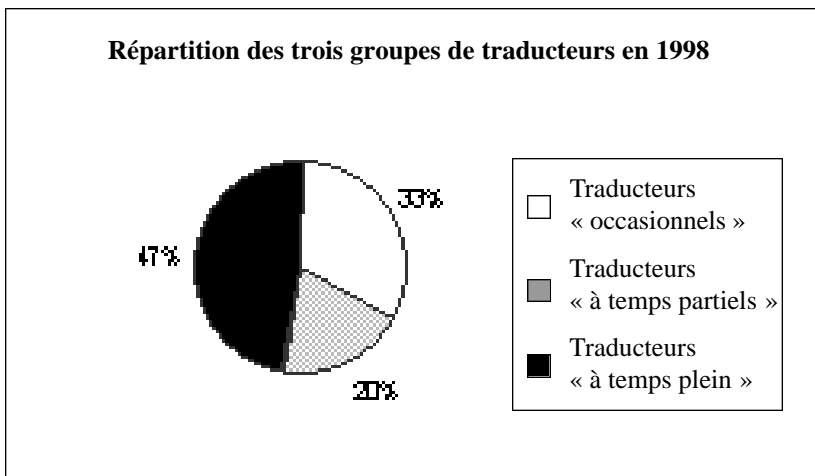
Si on observe la proportion du revenu annuel issue de la traduction, on peut distinguer trois groupes de traducteurs :

Les traducteurs « occasionnels » (dont la traduction représente moins de 30 % du revenu) : 33 % des membres de l'ATLF. Leur activité principale est généralement l'enseignement (71 %) ou l'écriture (9 %). On note également que 9 % de ces traducteurs « occasionnels » sont retraités. Ceci explique sans doute en partie l'âge médian élevé de ce groupe (52,4 ans, contre 47,2 ans pour l'ensemble des traducteurs) ; un autre élément d'explication pourrait sans doute être l'âge plus élevé d'entrée dans la traduction des enseignants, qui composent une grande partie de ce groupe. Cette présence de nombreux enseignants explique également le taux élevé d'agrégés (40 %) et de titulaires d'un doctorat (32 %) parmi les diplômés de l'enseignement supérieur (97 % des membres de ce groupe).

Les traducteurs « à temps partiel » (31 à 70 % du revenu annuel) : 20 % des membres de l'ATLF. Lorsque ces traducteurs ont une activité secondaire

(environ 2/3 des cas), il s'agit le plus souvent d'enseignement, d'édition ou d'écriture. L'âge médian de ces traducteurs « à temps partiel » est de 47,3 ans. 97,4 % d'entre eux sont titulaires d'un diplôme de l'enseignement supérieur, mais leurs diplômes sont généralement moins élevés que ceux des traducteurs « occasionnels », puisque seuls 44 % ont atteint le troisième cycle universitaire (ce qui représente tout de même un niveau de diplôme extrêmement élevé par rapport à l'ensemble de la population française...).

Les traducteurs « à temps plein » (plus de 70 % du revenu total) : 47 % des membres de l'ATLF. Parmi ces traducteurs, 67 % vivent exclusivement de la traduction (soit 31 % des membres de l'ATLF). Les autres ont une activité d'appoint dans le domaine de l'enseignement (13 % des traducteurs « à temps plein ») ou de l'édition (5,5 %). Ces traducteurs « à plein temps » constituent le groupe le plus jeune (âge médian 45,4 ans). Ils sont également moins diplômés que les autres groupes (88 % de diplômés de l'enseignement supérieur, dont 45 % du premier ou du second cycle universitaire).



En 15 ans, la répartition des traducteurs « occasionnels », « à temps partiel » ou « à temps plein » a très sensiblement évolué : si les traducteurs occasionnels représentent 1/3 des membres de l'ATLF, leur part tend à diminuer (51 % en 1983) au profit des traducteurs « à temps plein » (29 % en 1983) et particulièrement des « temps plein » dont la traduction est l'activité unique (10 % en 1983). Malgré ces changements, on note que la proportion des traducteurs cumulant les activités de traduction et

d'enseignement reste stable (30 %). Mais, parallèlement, celle des traducteurs travaillant en même temps dans le domaine de l'édition diminue, passant de 14 % en 1983 à 7 % en 1998.

On peut donc dire que le profil-type du traducteur (si toutefois on peut parler de « profil-type » dans une profession où les situations sont si diverses) tend à devenir de plus en plus celui du traducteur à temps plein ou du traducteur-enseignant, quelles que soient les parts respectives de ces deux activités.

### Les revenus

La rémunération du feuillet de 1500 signes est, en moyenne, de 123 F ; 79 % des feuillets sont payés entre 100 et 150 F, mais 14 % le sont à moins de 100 F. Cette rémunération moyenne est susceptible de varier en fonction de différents critères, et particulièrement du type d'ouvrage traduit : un feuillet de poésie est payé en moyenne 130 F, un ouvrage d'art ou de sciences humaines 124 F, un roman 122 F, un « document » 118 F, un ouvrage classé « jeunesse » 114 F et un roman policier 98 F ; de la langue traduite : le prix du feuillet varie de 135 F pour les langues de petite diffusion ou l'italien, à 118 F pour l'espagnol, en passant par 121 F pour l'anglais ou l'allemand<sup>3</sup>.

La rémunération du feuillet n'augmente pas directement avec le diplôme, mais on remarque que les titulaires d'un DEA, d'un DESS ou d'un doctorat obtiennent plus souvent une rémunération supérieure à 120 F que les agrégés ou les titulaires d'un DEUG, d'une licence ou d'une maîtrise. Cependant, cette variation du prix du feuillet est en réalité le résultat d'un autre phénomène : les diplômés du troisième cycle universitaire traduisent plus souvent des langues ou des types d'ouvrage pour lesquels le prix du feuillet est plus élevé (poésie, ouvrages d'art, langues de petite diffusion).

On note enfin que la rémunération au feuillet est globalement la même pour les traducteurs « à temps plein », « à temps partiel » et pour les « occasionnels » (respectivement 122 F, 127 F et 121 F) : aucun de ces trois groupes ne « casse les prix ».

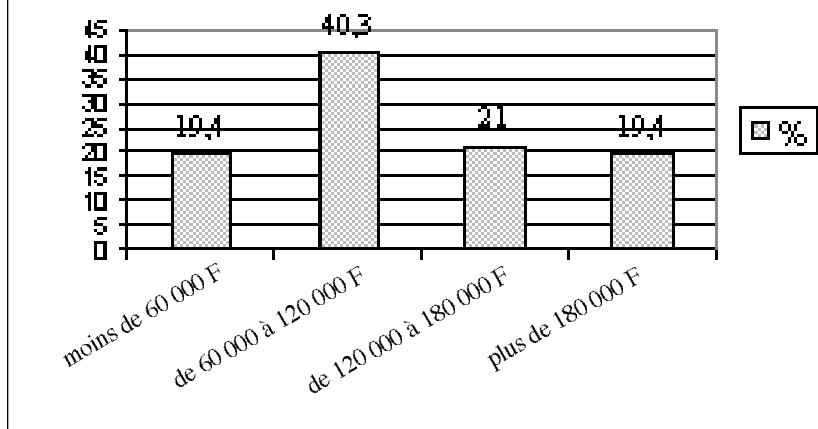
Un autre facteur joue peut-être un rôle : l'ancienneté dans la profession. Parmi les traducteurs « à temps plein » dont la traduction est l'activité

---

(3) Ces moyennes ne peuvent pas être considérées comme totalement fiables, du fait du petit nombre de réponses entrant dans le calcul. Les chiffres s'entendent pour 1997-1998.



### Revenus d'un traducteur vivant exclusivement de la traduction



unique, ceux qui ont plus de 10 ans d'ancienneté obtiennent plus souvent que les autres une rémunération supérieure à 100 F la page. Toutefois, ce résultat est peut-être aussi dû à une attitude plus « revendicative » des traducteurs plus expérimentés, qui refusent des tarifs jugés inacceptables.

Les traducteurs « occasionnels » traduisent environ 300 feuillets par an, les « temps partiel » 650 et les « temps plein » 1 020. Malgré ce nombre élevé de feuillets traduits, 40 % des traducteurs vivant exclusivement de la traduction gagnent entre 60 000 et 120 000 F, et 19 % moins de 60 000 F.

### Une activité nécessitant de multiples compétences

L'activité de traduction est exercée par des individus aux profils variés. Certains en ont fait leur seul métier, d'autres ont un second emploi ; les uns sont arrivés à la traduction après des études spécialisées, les autres non. Mais cette diversité et ce recrutement « ouvert » ne signifient pas que la traduction ne nécessite aucune qualification. Au contraire, on constate que les traducteurs sont extrêmement diplômés (93,5 % de diplômés de l'enseignement supérieur). Pour un peu plus de la moitié, ces diplômes sont « en rapport avec la traduction » ; il s'agit généralement de diplômes de langues étrangères. On note, d'ailleurs, que 1/3 des traducteurs déclarent traduire deux langues ou plus ; les traducteurs « à temps plein » sont 38 %

dans ce cas, les traducteurs « à temps partiel » 31 %, et les traducteurs « occasionnels » 26 %.

Cependant la traduction ne met pas en jeu que des compétences linguistiques : une bonne culture générale et la capacité à mobiliser de l'information sont également essentielles. Ainsi, 42 % des traducteurs s'adressent à des associations spécialisées pour obtenir les renseignements dont ils ont besoin dans leur travail en cours, et 20 % à des spécialistes du domaine concerné. 9 % disent également s'adresser aux auteurs eux-mêmes, lorsque cela est possible. Par ailleurs, 1 traducteur sur 3 utilise Internet.

Le traducteur doit donc posséder, en plus d'une compétence linguistique, une capacité de recherche de l'information – capacité d'autant plus importante que les thèmes des ouvrages traduits et donc les domaines de recherche sont amenés à varier sans cesse. Or, cet aspect du travail de traduction et la compétence qu'il requiert ne sont absolument pas reconnus : seuls 5 % des traducteurs sont défrayés de leur temps ou de leurs dépenses lorsqu'ils effectuent des recherches.

On constate par ailleurs que les traducteurs sont très largement équipés en matériel informatique : 97 % possèdent un ordinateur et 49 % un lecteur de CD-Rom. L'exercice du métier de traducteur suppose donc également une maîtrise de l'outil informatique.

On remarque enfin que les traducteurs ont des motivations fortes et particulières. 33 % disent avoir choisi la traduction par intérêt pour une langue ou une culture, 20 % par goût de l'écriture et 12 % avoir été attirés par l'indépendance de ce métier. Il s'agit bien entendu ici de motivations ayant présidé au choix de l'activité de traduction, mais on peut penser qu'elles reflètent également une partie des dispositions nécessaires à l'exercice de ce métier : l'intérêt pour des cultures différentes, la maîtrise de l'écrit, la capacité à travailler seul... La volonté de transmettre un intérêt pour une culture ou de rendre des œuvres accessibles à un public plus large n'est évoquée comme motivation principale que par 10 % des traducteurs, mais 72 % des personnes interrogées disent avoir déjà proposé des livres à traduire à un éditeur, et 84 % estiment que cela fait partie de leur travail de traducteur. On est donc bien loin du traducteur « machine à traduire »...

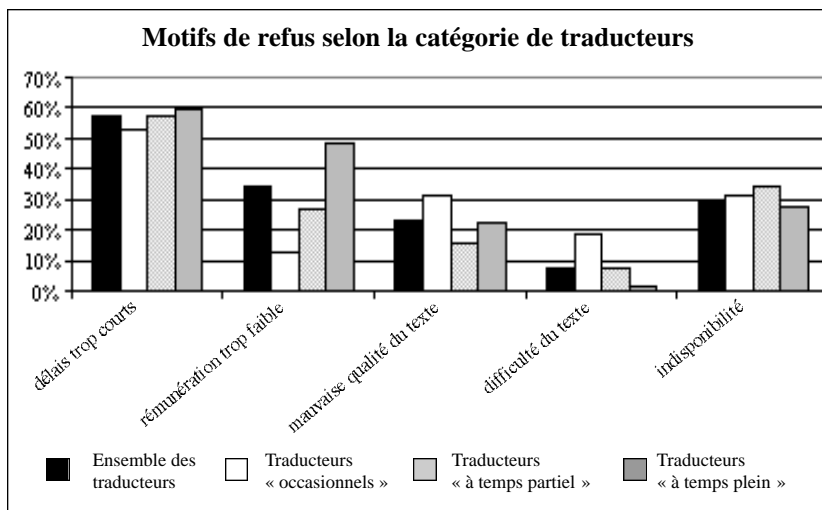
### **Vacances et inactivité forcée**

La durée des vacances des traducteurs est extrêmement réduite : 55 % d'entre eux déclarent prendre moins de 5 semaines de vacances par an. Par ailleurs, 12 % s'estiment dans l'impossibilité d'évaluer leur durée, et on

peut raisonnablement supposer qu'il s'agit en réalité de durées courtes. 11 % des traducteurs ne prennent jamais de vacances. Les traducteurs « occasionnels » sont les plus nombreux dans ce cas (14,5 %). Pour eux, cependant, il ne s'agit vraisemblablement pas d'un effet d'auto-exploitation dû à la faible rémunération des traductions : les membres de ce groupe ont tendance à considérer la traduction comme une activité artistique, relevant du loisir plus que du travail. Les traducteurs « à temps plein », eux, déclarent plus souvent que les autres des durées de vacances de 1 à 2 semaines, et ce temps réduit correspond certainement à une nécessité financière, puisque leurs revenus proviennent exclusivement ou presque de la traduction.

En dehors des périodes de vacances, près d'un traducteur sur deux connaît des périodes d'inactivité forcée. Les traducteurs « occasionnels » sont un peu plus nombreux dans ce cas : 53 %, contre 45 % environ pour les autres. Cependant, ces périodes d'inactivité forcée ne revêtent pas la même signification pour tous : pour les traducteurs « à temps plein » et pour une grande partie des traducteurs « à temps partiel », il s'agit de véritables périodes de chômage.

Cette forte proportion de traducteurs connaissant des périodes d'inactivité forcée peut surprendre lorsque, par ailleurs, 6 traducteurs sur 10 disent avoir refusé des commandes au cours de l'année précédente. Mais ces résultats ne sont pas opposables. 30 % des traducteurs ayant refusé des commandes l'ont fait pour cause d'indisponibilité (autre travail en cours, le plus souvent).



Les autres raisons majeures de refus sont les délais imposés jugés trop courts (57 %) et les rémunérations jugées trop faibles (34 %) : une grande partie des traducteurs préfère donc risquer de se trouver sans travail plutôt que de travailler dans des conditions jugées inacceptables.

Ces « conditions inacceptables » ne sont pas les mêmes pour tous : si les trois groupes de traducteurs refusent aussi souvent les uns que les autres des commandes pour cause de délais trop courts, le motif de rémunération trop faible est plus souvent évoqué par les traducteurs tirant plus de 70 % de leurs revenus de la traduction (48 %) que par les traducteurs « à temps partiel » (29 %) et « occasionnels » (12,5 %). Cependant, tous les traducteurs ne peuvent pas se permettre de refuser des commandes, même mal rémunérées : parmi les traducteurs « à temps plein », le refus de commande est beaucoup plus fréquent chez ceux dont le revenu global annuel excède 120 000 F que chez les autres. Les traducteurs « occasionnels » ont tendance à refuser moins souvent des commandes que les autres (51 % contre 67 %) et pour des raisons différentes : ils mettent plus souvent en cause la mauvaise qualité du texte (31,3 % contre 23,3 % pour l'ensemble des traducteurs) ou sa difficulté (18 % contre 7,5 % en général).

Pour les uns, donc, le refus de commande se fait plutôt dans le but de maintenir un niveau de rémunération et des conditions de travail acceptables, alors que pour les autres il s'agit plutôt de préserver le côté « artistique » de la traduction en s'assurant des textes jugés intéressants et agréables à traduire.

### **Les contrats**

Les modalités de rémunération des traductions peuvent prendre des formes très différentes. Pour l'édition, la rémunération est calculée au feuillet dans la quasi-totalité des cas. Dans le domaine de l'audiovisuel, 60 % des traducteurs sont rémunérés au feuillet, 25 % au sous-titre et 8 % à la bobine. Pour le théâtre, le forfait est le mode de rémunération le plus répandu (38 %), avant la rémunération à la page ou sous forme d'à-valoir (17 % chacun).

Les échéanciers des règlements sont également différents. Pour le théâtre, le plus courant est 50 % à la commande, 50 % à la remise. Dans le domaine de l'édition, les échéanciers les plus répandus sont 1/3 à la commande, 1/3 à la remise et 1/3 à l'acceptation (49 % des contrats) ou 1/2 à la commande et 1/2 à l'acceptation (25 %). Cependant, 20 % des

traducteurs travaillent avec un contrat précisant qu'ils ne seront payés qu'au moment de la remise ou de l'acceptation, auxquels il faut ajouter les 4 % qui sont payés 1/3 à la remise, 1/3 à l'acceptation et 1/3 à la publication, ce qui porte la fréquence des contrats avec « avance zéro » à près de 1 sur 4. Au cours de leur carrière, 1/3 des traducteurs a déjà accepté ce type de contrat contraire au Code des usages ; comparé au 24 % ayant un tel contrat au moment de l'enquête, ce pourcentage laisse penser soit que les traducteurs qui acceptent ces contrats sont toujours les mêmes (ce qui est peu probable), soit que cette pratique a tendance à se généraliser. Et il est intéressant de remarquer que les traducteurs « occasionnels » acceptent plus facilement une « avance zéro » (42 % l'ont déjà fait) que les traducteurs « à temps plein » (31 %), sans doute parce que leur second emploi (généralement salarié) le leur permet.

L'une des questions de l'enquête portait sur les clauses présentes dans les contrats de traduction. Parmi les plus répandues, on trouve la remise obligatoire de la disquette (47 % des contrats), et la rédaction de la quatrième de couverture (21 %) ou de l'argumentaire (18 %) non rémunérées. 16 % des contrats prévoient une pénalité en cas de retard de la remise de la traduction et 13 % le comptage informatique.

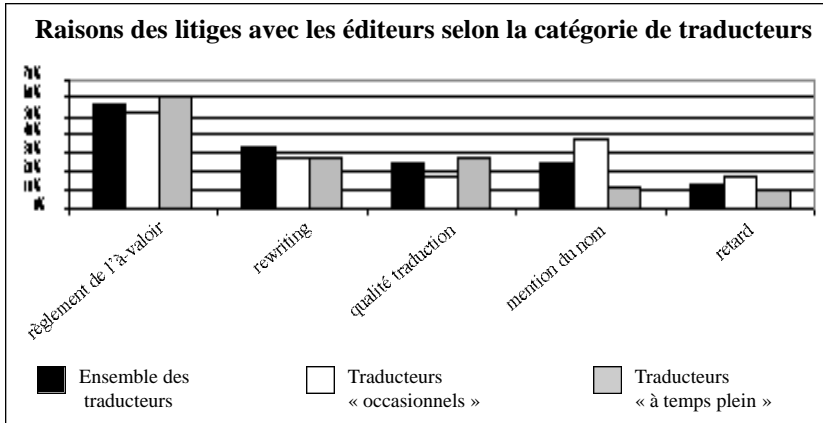
### **Les conflits avec les éditeurs**

Les rapports entre traducteurs et éditeurs ne sont pas toujours sans accroc. Un traducteur sur deux a déjà eu un litige ou plus avec un éditeur. Dans 56 % des cas, le conflit portait sur le règlement de l'à-valoir et dans 33 % sur un rewriting jugé superflu ; la qualité de la traduction et la mention du nom du traducteur sont également en cause dans 24 % des cas.

La fréquence des conflits avec les éditeurs ne varie pas de façon significative selon la catégorie de traducteurs, mais les raisons, elles, diffèrent. En effet, les traducteurs « à temps plein » sont plus souvent en conflit avec les éditeurs pour le règlement de l'à-valoir ou pour des questions de qualité de la traduction que les « occasionnels », dont les conflits portent plus fréquemment sur un retard de la remise de la traduction ou la mention du nom.

Il est difficile de savoir dans quelle mesure ces différences s'expliquent par des fréquences variables de confrontation à certains problèmes des diverses catégories de traducteurs ou par une plus grande vigilance vis-à-vis de certains points (mention du nom pour les « occasionnels » et règlement de l'à-valoir pour les « plein temps », par exemple) ; ces deux explications jouent cependant certainement un rôle.

Dans le domaine de l’audiovisuel et du théâtre, les traducteurs ne sont pas non plus à l’abri des conflits. Leur nom n’apparaît pas toujours au générique des films (50 % « d’oublis ») ou sur les supports publicitaires du spectacle (27 %) ; dans ce dernier cas, 2/3 des traducteurs disent protester d’une façon ou d’une autre. 27 % des traducteurs d’audiovisuel ont déjà été obligés de renoncer à leurs droits sur les diffusions, et 50 % des traducteurs de théâtre ont déjà vu leur traduction détournée, captée, plagiée ou adaptée sans leur accord.



**Les revendications**

L’une des questions de l’enquête proposait une liste de 8 revendications, à classer par ordre d’importance. La moyenne de revendications approuvées s’établit à 4,98 et on note que les traducteurs « à temps plein » sont plus revendicatifs (5,44 revendications) que les traducteurs « à temps partiel » (5,28 revendications) et que les traducteurs « occasionnels » (4,45 revendications). L’attitude revendicative croît donc avec la part du revenu annuel tirée de la traduction, ce qui n’est pas réellement surprenant : ceux qui ont le plus à gagner (ou à perdre) sont « naturellement » plus vigilants et plus impliqués dans la lutte pour l’amélioration de leurs conditions de travail.

Les revendications les plus souvent approuvées sont celles sur lesquelles un consensus se fait entre les différentes catégories de traducteurs. Il s’agit de l’augmentation de la rémunération au feuillet (84,4 % d’accord), de l’augmentation du pourcentage – droit proportionnel – (72,5 %), de la meilleure reconnaissance du caractère professionnel de l’activité de traduction (71,6 %) et de la rémunération sur toutes les utilisations de

l'œuvre traduite (65,9 %). On note cependant que les traducteurs « occasionnels », s'ils demandent en masse l'augmentation du prix du feuillet (76 %), sont nettement moins sensibles à cette revendication que l'ensemble des traducteurs.

<b>Proportion d'accord autour des revendications</b>	<b>%</b>
augmentation du prix feuillet	84,4
augmentation du droit proportionnel	72,5
reconnaissance professionnelle	71,6
rémunération sur tous usages de l'œuvre	65,9
couverture sociale	57,8
contrat-type	56,4
retraite complémentaire	54
professionnalisation	45

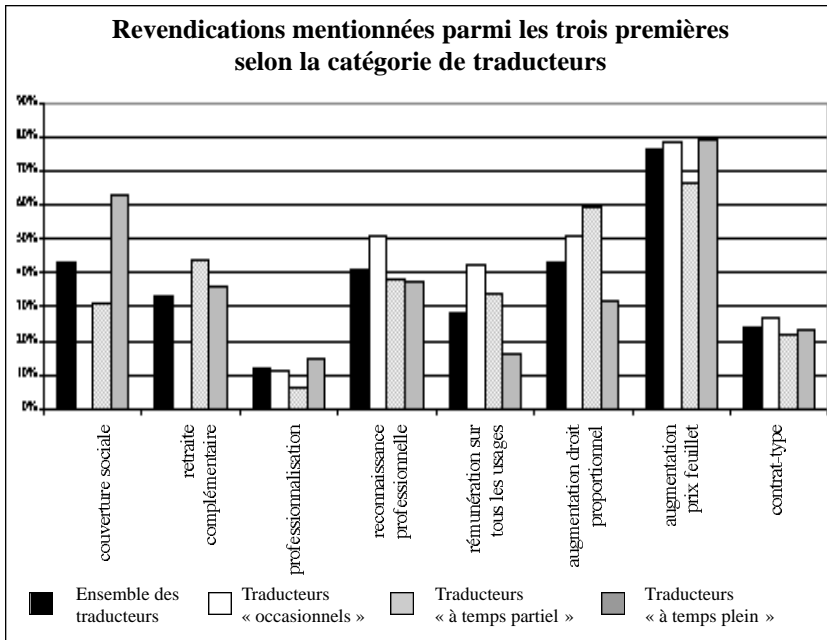
D'autres revendications ne bénéficient pas de ce consensus. C'est le cas de celles portant sur la retraite complémentaire et l'amélioration de la couverture sociale : elles emportent l'adhésion d'une grande majorité des « temps plein », mais d'une proportion bien moindre des « occasionnels ». En réalité, ces traducteurs ne se sentent pas concernés : aucun d'entre eux ne désapprouve ouvertement ces revendications (il ne s'agit donc pas de sujets polémiques), mais le bénéfice qu'ils peuvent en espérer est trop mince pour qu'ils s'impliquent.

L'élaboration d'un contrat-type négocié entre l'ATLF et le SNE est approuvé par 56 % des traducteurs, sans différence significative entre les groupes. Cette revendication est l'une des moins approuvées.

On note enfin que la professionnalisation de l'activité de traduction est approuvée par moins de 45 % des personnes interrogées ; certaines s'y opposent même ouvertement. Il est toutefois étonnant de constater que les traducteurs « occasionnels » n'y sont pas plus défavorables que les « temps plein », alors qu'ils auraient sans doute beaucoup à perdre à une fermeture de l'accès à ce métier. C'est sans doute là le signe que le débat sur la professionnalisation de la traduction est beaucoup moins vif qu'il n'a pu l'être dans les années 1980. En fait, tout se passe comme si le débat s'était déplacé : aujourd'hui, la professionnalisation, sous quelque forme que ce soit (carte professionnelle, formation...), n'est plus au centre des

préoccupations, mais les traducteurs réclament la reconnaissance du caractère professionnel de leur activité. Il n’y a pas là de réelle contradiction : la traduction est perçue comme une véritable profession, même si elle n’en remplit pas les critères habituels.

Un certain nombre de revendications sont donc massivement approuvées. Pourtant, les priorités des différentes catégories de traducteurs ne sont pas les mêmes. Ainsi, la revendication la plus souvent citée en première position est l’augmentation de la rémunération du feuillet, mais cette revendication n’apparaît qu’en seconde position pour les traducteurs « occasionnels », qui lui préfèrent la meilleure reconnaissance du métier de traducteur.



Si on se penche sur les revendications mentionnées en 1<sup>ère</sup>, 2<sup>ème</sup> ou 3<sup>ème</sup> position, le consensus se fait sur l’augmentation de la rémunération au feuillet, mais les traducteurs divergent sur la seconde priorité. Pour les traducteurs « occasionnels », on voit à nouveau apparaître la meilleure reconnaissance de la profession, alors que les autres catégories de traducteurs restent sur des revendications plus matérielles : les « temps plein » demandent l’amélioration de la couverture sociale et les « temps partiel » préfèrent l’augmentation du pourcentage des droits d’auteur.



On s'aperçoit donc que, si l'augmentation de la rémunération du feuillet et des droits d'auteurs, ainsi que l'amélioration de la couverture sociale et de la reconnaissance professionnelle, sont les revendications qui tiennent le plus à cœur aux traducteurs et qu'aucun groupe de traducteurs ne manifeste d'opposition aux revendications des autres, les priorités ne sont pas les mêmes pour tous.

## **Conclusion**

Malgré les évolutions récentes (principalement l'augmentation du nombre de traducteurs parvenant à vivre exclusivement de la traduction), la traduction reste un métier faiblement professionnalisé : on y accède relativement peu par le biais d'études spécifiques, il n'existe aucun véritable « barrage » limitant l'accès à cette activité, les traducteurs parvenant à en vivre exclusivement restent minoritaires... L'amorce de professionnalisation des 15 dernières années demeure donc très partielle (même si elle est loin d'être négligeable) et nombre de traducteurs ne semblent pas tenir à ce que ce mouvement se poursuive et s'amplifie.

Pourtant, le souci de faire reconnaître la traduction comme une véritable profession est fort. Il y a donc là une contradiction entre une activité qui voudrait être perçue comme une profession, mais refuse d'en remplir tous les critères. Ce phénomène est commun à de nombreux métiers à dimension culturelle où l'on retrouve deux grands groupes de travailleurs : ceux qui vivent leur activité sur le mode de l'art et ceux qui la perçoivent comme un métier censé leur assurer des moyens d'existence raisonnables. La contradiction entre ces deux catégories de traducteurs et ces deux façons de penser une même activité semble indépassable.

Cependant, il existe des terrains d'entente pouvant servir de base à des actions communes : l'accord contre certaines conditions faites aux traducteurs par les éditeurs (notamment en matière de rémunération) et la volonté de faire connaître et reconnaître le métier de traducteur. Les deux sont d'ailleurs assez liés, puisque la reconnaissance financière ne peut intervenir que si les compétences nécessaires à l'exercice du métier de traducteur sont reconnues, si la traduction est véritablement perçue comme une activité complexe et créative. Mais, pour arriver à un tel résultat, peut-être faut-il d'abord trouver une définition commune des exigences et de la nature de l'activité de traduction.

Septembre 1999

## Résolution du CEATL

*Réuni à Weimar les 5 et 6 novembre 1999 en assemblée générale, le Conseil européen des associations de traducteurs littéraires (CEATL) a adopté la résolution suivante concernant l'affaire Krieger/Piper dont TransLittérature s'était déjà fait l'écho dans son précédent numéro\*. Depuis, aucun compromis n'a été trouvé. Toutes les traductions de Karin Krieger ont été retirées de la vente. Les livres d'Alessandro Baricco sont désormais disponibles en allemand dans une autre traduction. S'estimant, à juste titre, gravement lésée, Karin Krieger a intenté des poursuites contre l'éditeur munichois Piper Verlag.*

Lors de son assemblée annuelle, tenue à Weimar les 5 et 6 novembre 1999, le Conseil européen des associations de traducteurs littéraires (CEATL), qui regroupe 24 associations représentant 20 pays, 19 langues et près de dix mille traducteurs, a examiné la scandaleuse affaire opposant Karin Krieger, traductrice en allemand de cinq romans, dont *Seta*, d'Alessandro Baricco, à l'éditeur Piper de Munich, maison appartenant au groupe éditorial suédois Bonnier.

Au printemps 1999, au vu du succès spectaculaire de *Seta* dans sa traduction (presse excellente, traduction primée, 100 000 exemplaires vendus), Karin Krieger invoque l'article 36 de la loi allemande sur le droit d'auteur, qui prévoit une rémunération proportionnelle s'ajoutant ou se substituant au forfait prévu par le contrat, en cas de « grobes Missverhältnis » (forte disproportion) occasionnée par un succès

---

(\*) Chris Durban, « Les dés pipés de Piper », *TransLittérature* n° 17, été 1999.

commercial supérieur aux attentes de l'éditeur, disposition souvent appelée « clause bestseller ». Après quelques tergiversations, l'éditeur finit par accepter, dans le cadre d'un arrangement hors tribunaux, de verser 1 % du prix de vente hors taxe à partir de 30 000 exemplaires vendus – pour annoncer, deux jours, plus tard que les traductions de Karin Krieger seraient retirées du marché et les cinq romans de Baricco retraduits. Au même moment, Piper retire la première traduction de *Novecento* (dont les ventes bénéficient du succès de *Seta*) et met en vente une traduction signée par un autre traducteur, mais imprimée sous la même couverture, avec le même titre et le même numéro d'ISBN.

Le CEATL unanime dénonce ces représailles infligées à un auteur défendant simplement les droits que lui garantit le législateur, la dépossession brutalement de tout droit patrimonial sur une oeuvre désormais privée d'existence. Cet exercice féodal d'un pouvoir n'écoulant que le cynisme mercantile appelle une vigoureuse protestation de notre part. Outre l'humiliation d'un auteur et le préjudice moral et financier qui s'ensuit, l'attitude de l'éditeur Piper affiche un mépris total du bien culturel. La traductrice est manifestement lésée, mais aussi l'auteur de l'oeuvre originale qui se voit publié à moindre coût afin d'assurer un bénéfice maximum à l'éditeur, mais aussi le public tenu pour un consommateur sans jugement que l'on peut bernier par un « emballage trompeur » en lui vendant un produit de substitution ressemblant.

Le CEATL exprime son entière solidarité à Karin Krieger et à l'Association des traducteurs littéraires d'Allemagne (VDÜ) qui la soutient. Les traducteurs littéraires, attachés à la déontologie d'une profession qu'ils exercent trop souvent dans l'ombre et dans des conditions économiques difficiles, rappellent que la publication de littérature traduite constitue un maillon essentiel de la constitution d'un patrimoine culturel commun, ignorant les frontières de la langue et l'uniformisation inhérente à la « globalisation » des échanges économiques, et que la rentabilité immédiate ne peut être l'unique critère de gestion de l'entreprise éditoriale.

André Gauron

## **Pourquoi la SOFIA ?**

Pourquoi la SOFIA, société française des intérêts des auteurs de l'écrit ? Pourquoi une nouvelle société de gestion collective ? L'initiative prise par la Société des gens de lettres en juin 1999 répond à un objectif précis : permettre aux auteurs (traducteurs) de l'écrit, auteurs littéraires et scientifiques, auteurs d'oeuvres de jeunesse ou d'essais, de gérer eux-mêmes les droits d'auteur dont la perception est nécessairement collective, droit de prêt public et droit de copie privée numérique. Certes, les auteurs dont les oeuvres sont adaptées pour le théâtre, le cinéma ou la télévision, perçoivent déjà des droits à travers d'autres sociétés de perception. Mais il s'agit d'œuvres de collaboration, dont les droits sont partagés entre les différents créateurs.

Dans le cas du prêt public et de la copie numérique de textes écrits, comme déjà dans le cas de la photocopie, la situation est différente. Il n'y a ni scénariste, ni réalisateur, ni interprète. Seulement un ou plusieurs auteurs du texte, éventuellement un photographe ou illustrateur. Pour défendre leurs droits, pourquoi les auteurs devraient-ils s'en remettre à d'autres qu'eux-mêmes ? Par expérience, ils savent que l'auteur d'un roman, même lorsque celui-ci est essentiel au succès d'une pièce ou d'un film, ne reçoit souvent que la portion congrue des droits payés à l'ensemble des auteurs. Lors de l'instauration de la redevance sur la photocopie, faute de disposer de leur propre société, les auteurs ont dû s'en remettre à d'autres sociétés pour les

---

André Gauron est magistrat à la Cour des comptes, membre du Comité de la SGDL et président de la SOFIA.

représenter au sein du CFC et n'ont pu peser directement sur l'issue de négociations qui ne leur a pas été, finalement, très favorable. La SGDL qui, à la suite de la loi de 1985, a perdu le droit de percevoir et de répartir des droits, n'est présente au sein du CFC qu'en tant qu'observateur, alors que les écrivains et auteurs scientifiques sont les premiers à être photocopiés.

En se séparant de la SCAM, qu'elle avait porté sur les fonds baptismaux en 1985, dont la vocation est la perception des droits sur les documentaires télévisés, genre assez éloigné de l'écriture, et en créant la SOFIA, la SGDL renoue avec ses origines tout en évitant de répéter les erreurs du passé récent. Au milieu du siècle dernier, les Balzac, Dumas, Hugo et quelques autres créèrent la Société des gens de lettres pour percevoir les droits des feuilletons qui faisaient alors les beaux jours des journaux. Il s'agissait pour les écrivains de s'organiser collectivement pour faire reconnaître un droit élémentaire : être payé pour la mise à disposition du public de leurs oeuvres. Ce débat n'a rien perdu de son actualité, comme le montre la bataille engagée autour du droit de prêt en bibliothèque.

Les raisons de la croissance du prêt en bibliothèque sont multiples : prix du livre, disparition de nombreuses librairies, besoin d'être conseillé dans le choix des livres, exigüité des logements... Les faits sont là : pour deux livres vendus, un est emprunté en bibliothèque. Nul ne conteste le rôle important des bibliothèques dans la diffusion de l'écrit, notamment à l'égard des jeunes qui constituent les premiers emprunteurs. Mais celui-ci n'est pas très différent de celui joué au siècle dernier par le feuilleton, avec lequel la presse renoue une fois l'an, l'été venu, preuve que la littérature conserve tout son attrait. Mais dans un monde où on trouve normal de payer 20 francs un paquet de cigarette et 40 francs et plus une place de cinéma – là aussi, ce sont les jeunes qui sont les premiers à remplir les salles –, pourquoi l'auteur et son éditeur – sans lequel un livre n'a pas d'existence publique – seraient-ils les seuls à ne pas avoir droit d'être rémunérés ?

Le plus surprenant c'est de voir la remise en cause de ce droit émaner d'un auteur. Être payé, non pas pour être sa petite entreprise comme ose l'écrire avec mépris M. Onfray, professeur philosophe de son état, auquel le contribuable assure la tranquillité des fins de mois et le loisir de pouvoir écrire – et de toucher ses droits d'auteur – mais être payé par son public pour être libre, créateur libre. Car si le marché fait de l'édition une activité commerciale, pas exactement comme les autres néanmoins, elle est aussi pour l'auteur le gage de sa liberté. Une liberté chèrement payée par l'insécurité de l'existence. Qu'elle ne nuise pas à la création ne justifiera jamais d'ériger la pauvreté en vertu littéraire.

Au nom de cette fameuse gratuité, les auteurs devraient-ils se résigner également à voir leurs oeuvres gracieusement copiées sur les supports numériques, disquettes ou demain, e.book, comme elles le sont déjà par la photocopie ? Peut-être même devraient-ils remercier tous ces lecteurs qui leur font l'honneur de s'intéresser à leurs écrits sans bourse délier ? L'auteur n'est-il pas déjà flatté par la notoriété que lui vaut la copie comme le prêt ? Pourquoi faudrait-il, en plus, qu'il demande son dû ? La réponse nous est apportée par la crise de l'édition universitaire : à photocopier les livres, on tue l'édition. Et chaque fois qu'un éditeur disparaît, c'est une possibilité en moins de mettre des oeuvres à la disposition du public qui s'évanouit, c'est un peu de la liberté de pensée qui meurt.

La création de la SOFIA s'inscrit dans ce combat pour l'indépendance financière et la liberté de créer. Ce n'est pas un hasard si ce combat, nous avons décidé dès le début de le mener avec les éditeurs. L'auteur et son éditeur entretiennent une relation particulière, que concrétise le contrat d'édition mais qui repose d'abord sur une perception commune de l'oeuvre mise à la disposition du public. Il faut aimer un livre, ou parfois l'auteur, pour le publier et il faut d'abord trouver l'éditeur qui aimera votre livre avant de parler finance avec lui. Cette relation ne va pas sans conflit. Mais encore faut-il, pour partager une manne financière, la faire exister, par le succès du livre, cela va sans dire, mais aussi en faisant respecter partout le droit d'auteur. Dans ce combat, nos intérêts sont communs, et ils sont très différents de ceux que gèrent des sociétés d'oeuvres de collaboration. C'est pourquoi je me réjouis que les démarches engagées par la SGDL, sous l'impulsion de François Coupry et d'Arlette Stroumza<sup>1</sup>, aient abouti à un accord complet avec le Syndicat national de l'édition qui assure l'entrée des éditeurs dans le conseil d'administration de la SOFIA à parité avec les auteurs<sup>2</sup>.

SOFIA s'est fixé un objectif simple et s'y tiendra. Elle s'est créée pour la valorisation du livre, pour la reconnaissance du droit des auteurs à être rémunérés sur tous les modes de diffusion de leurs ouvrages. Là où ce droit est assuré par le contrat individuel entre l'auteur et l'éditeur, ce contrat reste la règle. C'est le cas chaque fois que la diffusion d'un livre exige qu'un éditeur prenne en charge cette diffusion, depuis la mise en forme du support jusqu'à la commercialisation. C'est évidemment le cas de l'édition papier, c'est aussi celui de l'édition en ligne. Certes, chacun peut s'auto-éditer et

---

(1) Respectivement, président et directrice auprès du président de la SGDL.

(2) Les statuts de la SOFIA ont été révisés en ce sens.

imaginer que cela est plus facile sur le Net qu'en édition papier. Libre à lui d'en tirer rémunération. Mais dès lors qu'il s'en remet à un éditeur pour diffuser son ouvrage sur la Toile, cela relève du contrat individuel.

D'une façon générale, SOFIA n'a pas vocation à se substituer aux éditeurs dans tous les cas où l'exploitation d'un ouvrage relève d'un contrat individuel passé entre l'auteur et l'éditeur. Cela va de soi. Cela va toujours mieux en l'écrivant. Quand il s'agit de céder ou d'apporter des droits, que ce soit à son éditeur ou à une société de gestion collective, la sécurité juridique est essentielle. Nombreux sont les auteurs qui, depuis la création de SOFIA, nous ont interrogé sur les conséquences de leur adhésion sur les droits cédés antérieurement à leurs éditeurs. La réponse aujourd'hui est claire. Ne sont apportés à SOFIA que des droits dont, même lorsqu'ils ont été prévus dans les contrats d'édition – cas depuis quelques années du droit de prêt – il a été décidé en commun, entre auteurs et éditeurs, de les faire gérer par la SOFIA. C'est pourquoi, les apports obligatoires lors de l'adhésion sont strictement limités au droit de prêt public et de location (prêt par un comité d'entreprise, par exemple) et au droit de copie numérique (art. 3.4 des statuts modifiés).

En outre, pour les oeuvres dont les droits ne font pas l'objet d'une édition de librairie, pour ceux qui ont été restitués par l'éditeur ou qui ne relèvent pas d'un contrat d'édition, pour ceux, enfin, dont l'auteur assure l'édition originale sur support numérique ou autre, l'auteur a la faculté de faire apport en pleine propriété et œuvre par œuvre des droits de reproduction, de traduction, de distribution, de communication publique et au public, d'adaptation au sein d'oeuvres composites, de représentation et de récitation publique (art.3.5). Sont exclus de cette possibilité, les droits ayant fait l'objet d'une cession licite, expresse et préalable à son adhésion, et de ceux afférents aux oeuvres audiovisuelles, théâtrales ou dramatico-musicales. De même que la SOFIA a souhaité ne pas entrer en concurrence avec les éditeurs, elle ne se positionne pas en concurrent des sociétés d'auteurs qui gèrent les droits d'adaptation des oeuvres littéraires. Mais avec les éditeurs, la SOFIA est fermement décidée à faire valoir auprès de ces sociétés les droits des auteurs de l'œuvre originale. Si de nombreuses oeuvres littéraires sont adaptées pour le cinéma ou la télévision, c'est bien parce que l'auteur qui en écrit l'adaptation lui reconnaît une valeur propre, qu'il emprunte l'œuvre d'un autre pour la re-présenter au public. Il est normal qu'il perçoive ce qui lui revient.

À l'heure de la révolution numérique, la SOFIA entend accompagner la nouvelle jeunesse que celle-ci donne à l'écrit. À côté du support papier, de nouvelles formes d'écriture et de lecture naissent qui offrent des possibilités

encore inexplorées. Ce n'est pas un hasard si on compare fréquemment cette révolution à celle de Gutenberg. L'invention de l'imprimerie a tué les copistes et ouvert le savoir à tous ; elle a marginalisé le latin au profit des langues vernaculaires et, finalement, ouvert la voie à ce qui allait devenir la lecture de masse. Le support numérique ouvre également de nouveaux accès à la lecture en rendant ceux-ci immédiats. Il modifiera, aussi, en réduisant les coûts de production et de commercialisation, la diffusion des livres. Il facilitera la consultation et donc l'éveil de la curiosité, qui est un élément décisif de l'accès aux livres. Mais l'écriture en sera aussi transformée. Le livre se fera multi-média, ou plutôt, multi-écriture, littéraire, graphique, musicale. L'auteur pourra donner une couleur, une musique, une image à son texte qui rendront plus sensibles encore l'atmosphère qu'il décrit. Dans cette nouvelle aventure, SOFIA vous ouvre ses portes<sup>3</sup>.

---

(3) Pour adhérer à la SOFIA, appeler le 01 44 07 15 65 ou écrire au 38 rue du faubourg Saint-Jacques, 75014 Paris



---

Ann Grieve

## Assises, XVI<sup>e</sup> édition

Dans son allocution d'ouverture aux XVI<sup>es</sup> Assises de la traduction littéraire, M. Dubosc, adjoint à la Culture, exprime les regrets de Paolo Toeschi, maire d'Arles, et ceux de Michel Vauzelle, président du Conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, qui n'ont pu se joindre à nous, puis rappelle l'intérêt de la ville d'Arles pour nos rencontres. Sous la houlette de Claude Bleton, « doué en amitié et en sciences ès organisation », le Collège a développé ses liens avec la médiathèque, organisé des rencontres régulières entre les Arlésiens et les traducteurs en résidence, participé à diverses manifestations, « Lire en fête », « Courants d'art », et prépare, pour décembre, un colloque sur « Langues mineures, langages majeurs ». M. Dubosc s'en félicite et salue chaleureusement les présents, puis passe la parole à la présidente d'ATLAS, Marie-Claire Pasquier, qui, après les remerciements d'usage, salue la présidente de l'ATLF, Jacqueline Lahana, nos amis de la DLL, du CNL et de la DRAC, ainsi que la nouvelle équipe du Collège autour de Claude Bleton : Christine Janssens et Caroline Roussel, et bien-sûr notre pilier parisien Claude Brunet-Moret. Elle annonce le programme de ces XVI<sup>es</sup> rencontres internationales, placées en partie sous le signe de la traduction théâtrale, remercie Jean-Michel Déprats d'avoir accepté (au pied levé) de donner une conférence sur la traduction de Shakespeare, évoque la mémoire de Nathalie Sarraute, l'invitée de nos premières Assises, récemment disparue, et enfin présente Jacques Roubaud, dont la conférence a pour thème : « Parler pour les “idiots” : Sébastien Chastellion et le problème de la traduction ».

J'imagine que je n'étais pas la seule à me demander qui pouvait bien être ce mystérieux Chastellion : quelque invention oulipienne peut-être ? Mais non. Jacques Roubaud nous a facilement convaincus qu'il s'agissait de

l'un d'entre nous, un traducteur s'interrogeant sur l'ambiguïté des mots, sur des passages où il « n'y voit goutte », mais le texte qu'il traduit est celui de la Bible, qu'il veut en 1555 rendre en français pour les « idiots », ceux qui n'entendent ni le grec ni le latin. Entreprise dangereuse puisqu'on lui reproche de faire parler à Dieu le langage des gueux, et que Calvin déclare qu'il ne peut y avoir d'obscurités dans le texte sacré. Chastellion, défenseur de la tolérance, préfère les mots simples, « brûlage », par exemple, plutôt que « holocauste ». Roubaud lit un extrait de sa traduction de la Genèse, d'une admirable clarté, poétique, sans prétention, puis parle plus généralement des attitudes différentes devant un texte : faut-il faire neuf (Ezra Pound : « Make it new »)? faire poétique ? paraphraser ? condenser ? rajeunir ? Pour conclure, Roubaud nous laisse avec deux maximes : « On fait comme on veut » et « Le poème bouge : les états de la traduction font partie du poème »... À la sortie, pleine d'enthousiasme, j'emprunte à Philippe Bataillon, mieux préparé que moi, le livre de Stefan Zweig, *Conscience contre violence*, ou Castelion contre Calvin, traduit de l'allemand par Alzir Hella, Le Castor Astral, 1987.

Pour la table ronde organisée en collaboration avec la Maison Antoine-Vitez : « Les traducteurs de Bernard-Marie Koltès », j'ai déjà relu du Koltès, ainsi que le livre d'Anne Ubersfeld paru chez Actes Sud-Papiers en 1999; je me sens donc moins ignorante. La séance est menée de main de maître par David Bradby, son traducteur anglais, qui présente Koltès comme l'homme des paradoxes, puis interroge les participants sur les difficultés qu'ils ont eu à le traduire. Simon Werle (allemand) parle du non-verbal, du non-dit et des soubassements du texte, des rythmes; Anna Lakos (hongrois), de la rencontre avec cet univers métaphorique difficile à saisir, de la révolte de Koltès contre la culture théâtrale, contre la langue. Vera San Payo de Lemos (portugais) explique qu'il est difficile de publier du théâtre au Portugal, et donc qu'elle traduit directement pour la scène, pour les acteurs ; Dimitris Dimitriadis (grec) nous montre le palimpseste de sa traduction où la langue de Koltès forme un texte secret, poussé à l'extrême, presque terroriste. Puis Jérôme Hankins, traducteur et homme de théâtre, lit un extrait de *Dans la solitude des champs de coton*, dont la traduction est ensuite lue par chacun des participants dans leur langue. David Bradby termine en prenant un dialogue plus rapide qui pose d'autres problèmes, évoque la dimension politique du texte et la réception de Koltès dans les divers pays. Une discussion animée s'engage avec la salle sur le palimpseste, le « feuilletage » du texte, mais bientôt arrive le moment de se rendre au Méjan pour le traditionnel buffet qui permet aux amis de se retrouver.

Le lendemain, table ronde sur « Les réseaux européens des traducteurs littéraires » menée comme d'habitude avec brio par Marie-Françoise Cachin. Peter Bergsma, directeur de la Maison des traducteurs à Amsterdam et président du Conseil européen des associations de traducteurs littéraires (CEATL), rappelle les démarches entreprises auprès du Parlement européen : la situation semble maintenant moins inquiétante (9 % du budget seraient réservés au livre et à la lecture). Françoise Wuilmart, qui dirige le Centre européen de traduction littéraire à Bruxelles, annonce la création d'un DESS (Diplôme d'études supérieures spécialisées), proche de celui de l'université Paris VII en France. Giuliano Soria, président-fondateur du prix Grinzane Cavour, situe la traduction dans le contexte plus général du livre et de la lecture, parle des bourses d'études et des rencontres envisagées sur les problèmes de traduction (traduction et cinéma, par exemple). Giuliana Zeuli, présidente de l'Association des traducteurs irlandais, insiste sur l'importance du soutien financier des instances européennes et décrit le Tyrone Guthrie Centre où les traducteurs sont accueillis en résidence parmi d'autres artistes. Claude Bleton, directeur du CITL d'Arles, président du réseau des collèges de traducteurs, évoque la dizaine de pays qui ont des Centres; principalement financés par l'Europe, ceux-ci représentent 20 à 30 emplois et accueillent environ 3000 traducteurs. Geneviève Charpentier, de la Direction du livre et de la lecture, parle d'abord du Programme Culture 2000, puis des bourses de séjour de traducteurs, et des bourses du Centre national du livre. Il existe un programme pour la traduction du français vers d'autres langues. L'OFALJ (Office franco-allemand pour la jeunesse), de son côté, encourage les échanges entre jeunes traducteurs français et allemands.

Les participants répondent aux questions de la salle; on évoque les absents, l'Italie, la Suède... Qu'est-ce que l'Europe ? La petite, la grande ? Et où se trouve la Suisse, qui possède un centre de traduction (allemand, français, italien) à Lausanne, et un centre de formation à Genève ? Ne faudrait-il pas, remarque Jacques Thiériot, que les collèges se dotent d'une existence juridique ? Jean Guiloineau rappelle l'existence du *Guide des aides aux écrivains*, et Françoise Cartano pose le problème de l'harmonisation de la législation sur le droit d'auteur, rendu encore plus urgent avec l'irruption du Net.

Le reste de la matinée regroupe cinq ateliers de traduction théâtrale, tous animés par des traducteurs membres de la Maison Antoine-Vitez. Étant angliciste, je me rends à celui d'anglais, animé par Jérôme Hankins, qui nous propose un extrait de *Saved* d'Edward Bond, dans une langue savoureuse, « croustillante », pleine d'apostrophes, d'élisions, vraiment difficile à

traduire, et même parfois à comprendre. Il nous montre les fax explicatifs de l'auteur, mais nous peinons vraiment, avant qu'il nous lise enfin sa remarquable traduction. On y sent son expérience d'acteur.

N'ayant pas le don d'ubiquité, j'ai fait appel à autrui. Grâce à Laurent Muhlheisen, son animateur, je sais que l'atelier d'allemand s'est intéressé à trois points précis de la traduction de la pièce de Rainald Goetz, *Heiliger Krieg*. Le premier concernait le nom des personnages (souvent génériques); le second, le problème du verbe et de son substantif, ou de son adjectivation; le troisième, comment traduire l'antéposition des adjectifs ou des adverbes tout en respectant le rythme de la phrase. Une quinzaine de personnes, germanistes ou allemandes, se sont livrées à de passionnants échanges.

À l'atelier d'espagnol, Françoise Thanas, traductrice chevronnée de théâtre d'Argentine, d'Uruguay et du Chili, proposait quatre fragments de trois auteurs argentins. *Las paredes* de Griselda Gambaro : un texte où il fallait s'attacher à rendre l'atmosphère d'angoisse dans laquelle est plongé un jeune homme arrêté sans motif ; *Pascua rea* de Patricia Zangaro, où la liste des personnages permet d'étudier le sens particulier de certains termes en Argentine, et l'importance des surnoms très imagés; enfin, *Nada a pehuajo* de Julio Cortazar, qui comporte une série de phrases dépourvues de sens mais riches d'assonances et d'allitérations.

Dans l'atelier d'hébreu, hébraïsants et non hébraïsants ont travaillé sur la pièce de Hanoeh Levin, *Ceux qui marchent dans l'obscurité*, en s'attachant au nom des personnages (définis par leur fonction), puis à la première scène. À partir d'une translittération du texte hébreu et d'une traduction calque, chacun a pu appréhender les problèmes que pose cette langue du quotidien qu'il serait erroné, ici, de rattacher à la tradition biblique. L'échange, très riche en suggestions, s'est terminé sur la lecture, par l'animatrice Laurence Sendrowicz, de sa propre traduction, louée unanimement par le groupe.

L'atelier de norvégien fut, me dit-on, un excellent moment. Terje Sinding a parfaitement organisé son affaire, choisissant une traduction en cours que les participants ont revue avec lui. La preuve est faite, une fois de plus, qu'il n'est pas besoin de connaître un seul mot de la langue source pour suivre un atelier.

Simultanément, Claude Bleton organisait une rencontre avec les résidents du Collège, traducteurs de Michaux, Simone de Beauvoir, Pennac, Tournier et quelques autres. Tous soulignent la convivialité du lieu et l'intérêt du séjour. Dans le cadre de la manifestation, « Les lettres d'autres moulins », organisée par le Collège, un traducteur étranger présentera à la

Médiathèque d'Arles la littérature de son pays. Claude Bleton parle du « miracle » du Collège qui doit être préservé...

L'après-midi reprend avec la table ronde « Traduire l'autre Amérique », animée par Yves-Charles Grandjeat, spécialiste des littératures dites post-coloniales des États-Unis. Le titre même de la table ronde est idéologiquement marqué. Dans cet écart par rapport à une norme, quel est « l'autre » ? Ne serait-ce pas l'Amérique dominante, elle-même métissée d'ailleurs ? Pendant ces quarante dernières années, le multi-culturalisme s'est institutionnalisé : des départements universitaires étudient la littérature afro-américaine, amérindienne, sino-américaine, celle des Chicanos ou des Caraïbes anglophones. L'hétéroglossie, la diglossie, tous les jeux avec les langues posent de grandes difficultés aux traducteurs. Francis Geffard, directeur chez Albin Michel des collections « Terres indiennes » et « Terres d'Amérique », affirme qu'on assiste aujourd'hui à une véritable renaissance de ces littératures, et Michel Lederer évoque son expérience de traducteur de Sherman Alexie et de James Welch, auteurs amérindiens. Marie-Claude Perrin-Chenour évoque la littérature sino-américaine, souvent féminine, qui remporte un grand succès aux États-Unis, un peu moins en France, les idéogrammes qui parfois structurent le récit, et les « étrangetés » qui en sont souvent gommées dans la traduction. Jean-Pierre Richard, spécialiste de littérature sud-africaine et de littérature afro-américaine, craint le communautarisme. Il s'agit avant tout de voix, et non de couleurs : ce sont des écrivains. Dans la discussion qui suit, on évoque les écrivains antillais français (Chamoiseau et son parler-histoire), les mots yiddish... Jacques Roubaud regrette l'absence de la poésie : Francis Geffard lui annonce la traduction d'un recueil de James Welch.

Dans sa conférence, « Esquisse d'une problématique de la traduction shakespearienne », Jean-Michel Déprats s'interroge : Shakespeare en français, est-ce encore Shakespeare ? D'abord, il y a le problème du texte, dont il existe plusieurs versions; ensuite, se posent trois grandes questions : celle du vers, celle de l'historicité, celle de la théâtralité. On peut parfois choisir l'alexandrin, mais sans le laisser s'installer, et en se méfiant de la césure, contraire à la mobilité du texte anglais. Faut-il moderniser, ou maintenir la distance en archaïsant le français ? « Un texte se traduit dans la langue d'aujourd'hui », comme a dit Chéreau à propos du *Hamlet* de Bonnefoy, comme le montrent les traductions de Carrière pour Brook. Et surtout, au théâtre, les mots sont des gestes, la traduction prend corps et voix par le comédien. La traduction doit avant tout être jouable, elle doit être portée par un souffle. La rhétorique poétique est davantage faite pour saisir

que pour être saisie. Gide n'a-t-il pas déclaré qu'il préfère sacrifier le sens d'une phrase à son nombre ? Comme toujours quand j'entends Jean-Michel Déprats, je lui envie la connaissance intime, vivante qu'il a du texte shakespearien et la finesse avec laquelle il en parle...

La proclamation des prix Halpérine-Kaminsky, Nelly Sachs, Amédée Pichot et ATLAS junior a lieu ensuite, ponctuée par les intermèdes musicaux des élèves de l'École municipale de musique d'Arles.

Dimanche matin, nous ne commençons qu'à dix heures, mais le programme est dense. « Profession : traducteur », la table ronde animée par la Présidente de l'ATLF Jacqueline Lahana, est riche d'informations à glaner. Emmanuel Pierrat, avocat spécialisé dans le droit d'auteurs, déclare que le traducteur est un auteur et a donc des droits patrimoniaux et moraux, par exemple, celui d'avoir son nom sur la couverture. Annie Allain, directrice de l'AGESSA, donne des explications très claires sur le régime de Sécurité sociale, la fiscalité, et encourage les traducteurs à la consulter en cas de difficultés. André Gauron, magistrat, président de la SOFIA, expose le problème du prêt public payé. Uli Wittmann rend compte de la situation en Allemagne, où la rémunération du traducteur est légèrement plus faible qu'en France et où les droits sont difficiles à fixer « en cas de succès inattendu ». Lorsque les droits d'acquisition ont été très élevés (pour Houellebecq, par exemple), l'éditeur rechigne à payer des droits au traducteur. Françoise Cartano rappelle que le traducteur est en position de faiblesse par rapport à l'éditeur, que la rémunération en dents de scie et l'absence d'assurance-chômage le désavantage. Elle s'interroge quant aux droits sur le numérique, qui n'existent pas encore. Affaire à suivre.

L'après-midi, les ateliers de traduction reprennent. Je reste fidèle à l'anglais. Françoise du Sorbier nous propose de traduire un extrait de *Buckingham Palace, District Six* de Richard Brive, auteur sud-africain, en relevant les références culturelles, idéologiques, les jeux de mots, et le problème des temps. L'atmosphère est animée, amicale, la traduction, un plaisir... L'atelier de poésie chicano, me dit-on, est mené avec entrain et compétence par Elyette Benjamin-Labarthe qui, fait rare, est aussi à l'aise en espagnol mexicain qu'en anglais. Elle fournit un glossaire fort bien venu des termes typiques et colorés qu'on rencontre dans le texte proposé (un poème de José Montoya intitulé « El Louie ») : *chicano*, *raza*, mais aussi *pachuco*, *chingado*, *carnal* (qui n'est pas ce qu'on croit), *chukes* (version américanisée de *chucos*), etc. Jacques Roubaud, participant assidu, propose des solutions originales et avisées. Bernard Simeone, convalescent, n'ayant pu venir en Arles, c'est Monique Baccelli qui l'a remplacé au pied levé pour l'atelier

---

d'italien. Elle a choisi de travailler sur un texte qu'ils ont traduit ensemble, *Dans la maison ouverte*, de Franco Buffoni, paru aux éditions Le Temps qu'il fait en 1998. Trois poèmes, assez énigmatiques, ont ouvert la voie à une recherche commune, portant essentiellement sur la démarche à suivre en cas de difficulté de compréhension, sur le choix (ô combien discutable!) de renoncer à la rime et de privilégier assonances et allitérations, sur la nécessité et les limites de la note de bas de page, sur la traduction « à quatre mains », etc. La présence de traducteurs confirmés et d'étudiants du CETL de Bruxelles ont rendu cet atelier très vivant : les discussions, animées, ont débouché sur quelques conclusions. L'atelier de grec, sur Cavàfis, avec Dominique Grandmont (lauréat du prix Nelly-Sachs) était trop proche d'un cours, me glisse-t-on. Je sens que les participants commencent à s'éloigner, les XVI<sup>es</sup> Assises se terminent : les Parisiens continueront pourtant de discuter sur le quai de la gare par un petit vent froid. À l'an prochain.

Post-scriptum. Efim Etkind n'avait pu, pour des raisons de santé, venir prononcer la conférence qu'il nous avait promise sur « L'école de traduction de Leningrad ». Nous avons appris avec tristesse sa mort, survenue peu après les Assises, le 22 novembre 1999. Nous saluons ici la mémoire de ce grand traducteur et professeur de réputation internationale, et de cet homme d'un grand courage politique que nous aurions été honorés de recevoir.

## Tableaux d'une exposition

Jean Delisle (sous la direction de)  
*Portraits de traducteurs*  
 Les Presses de l'Université d'Ottawa  
 et Artois Presses Université, 1999

Pourquoi, demanderont les esprits chagrins, rassembler ainsi neuf portraits de traducteurs ? Ne sait-on pas, depuis le *Contre Sainte-Beuve* de Proust, combien il est risqué d'évaluer l'œuvre d'un écrivain d'après la vie qu'il a menée et les jugements de ceux qui l'ont connu ? Certes. À ceci près que le recueil composé par Jean Delisle et ses collaborateurs n'évoque pas des écrivains comme les autres, mais des traducteurs, serviteurs si humbles pour certains qu'ils étaient plus ou moins « tombés dans la trappe de l'oubli ». Ils méritaient bien d'en sortir enfin, de figurer dans cette galerie de portraits présentés par ordre chronologique, et réalisés avec une sobriété qui ne détourne pas notre attention de l'essentiel : leurs traductions.

Nationalité, siècle auquel ils appartiennent, langues et ouvrages traduits : tout, ou presque, semble séparer Mikael Agricola, traducteur de la Bible en finnois au XVI<sup>e</sup> siècle, Guillaume Bochetel, conseiller de François 1<sup>er</sup> et auteur d'une version en vers de l'*Hécube* d'Euripide, Etienne Dumont, à qui l'on doit la diffusion mondiale des idées du juriste anglais Jeremy Bentham, et Valery Larbaud, infatigable découvreur. De même, quoi de commun, en apparence, entre Johann Joachim Bode, passeur efficace et discret de littérature anglaise dans l'Allemagne du XVIII<sup>e</sup> siècle, Paul-Louis Courier correcteur d'Amyot, et Abraham Elmaleh, l'un des artisans de la renaissance de l'hébreu à Jérusalem durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ? Malgré leur éloignement dans le temps et dans l'espace, pourtant, plusieurs éléments les rapprochent, à commencer par l'intérêt passionné que la plupart d'entre eux portent à l'activité traduisante, et qui leur inspire des ébauches de théorisation.



Échos de ce travail de réflexion, des « glanures » et annexes laissent plusieurs fois la parole aux traducteurs eux-mêmes. Ajoutées aux portraits, elles parviennent, selon le souhait d'Antoine Berman, à « faire scintiller la dimension de la traduction dans toute sa multiplicité, sa profondeur et son obscurité ». La lecture de ces fragments nous donne par ailleurs une bonne leçon d'humilité, car on y trouve l'intuition des grandes interrogations qui, aujourd'hui encore, agitent la profession. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, Mikael Agricola pressentait l'inachèvement inhérent à toute traduction. Comme Paul-Louis Courier et Valery Larbaud après lui, Johann Joachim Bode – premier traducteur vers l'allemand de Sterne, Smollett et Fielding – avait conscience que la fidélité passait par un effort de recreation, qu'il fallait dépasser la lettre et rendre le style de l'écriture originale pour lui garder sa vitalité dans la langue cible. Quant au souci de la limpidité du texte d'arrivée, partagé entre autres par Larbaud et le Québécois Pierre Baillargeon, c'était déjà une priorité pour Étienne Dumont, confronté aux manuscrits brouillons de Bentham.

À suivre leur parcours, on mesure également l'ampleur et l'ambition de la tâche entreprise par certains. Ils s'y épuisent parfois au point d'être interrompus par la mort. Tel fut le cas de Mikael Agricola, dont les oeuvres « n'en constituent pas moins la pierre angulaire de l'histoire de la langue écrite finnoise ». Et de Pierre Baillargeon : miné par les travaux alimentaires, il a disparu prématurément, mais plus de quarante ans après la parution, sa traduction du premier roman policier de Conan Doyle, elle, n'a pas pris une ride. Par comparaison, le « carriérisme » de Lazare de Baïf et de Guillaume Bochetel ou l'esprit partisan de l'abbé Desfontaines en font des personnages plus paradoxaux. Leurs audaces de traducteurs sont toutefois une manière de répondre à l'énigme de « l'intraductibilité », pour reprendre le mot d'Antoine Vitez, et justifient leur présence dans ce recueil : on n'avance pas sans prendre en compte les expériences du passé, aussi aléatoire que soit la notion de progrès en littérature. Voilà pourquoi on attend maintenant avec impatience les *Portraits de traductrices* annoncés par Jean Delisle dans son introduction.

France Camus-Pichon

## Du grain à moudre

Jean-Marc Gouanvic

*Sociologie de la traduction*

*La science-fiction américaine dans l'espace  
culturel français des années 1950*

coll. « Traductologie »

Artois Presses Université, Arras, 1999

Le sous-titre du nouvel ouvrage qui paraît dans l'intéressante collection « Traductologie » d'Artois Presses Université, *La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, devrait en être le titre, car si l'on suit assez bien l'entreprise sociologisante qui sous-tend cette recherche, il ne s'agit en aucun cas d'une « sociologie de la traduction » comme telle (qui serait forcément un projet bien plus ambitieux). Il était nécessaire d'émettre cette réserve.

Cette situation particulière de la science-fiction américaine traduite présente donc un champ d'investigation particulièrement riche, et l'auteur ne s'y est pas trompé. Le phénomène « d'importation massive d'un type de textes étrangers dans un espace culturel » est en effet, comme il le souligne lui-même, quelque chose de rare, et l'on comprend tout l'intérêt qu'il peut prendre pour un sociologue. Il s'agit donc, pour lui, « d'analyser l'ensemble des phénomènes culturels qui font exister les textes étrangers traduits dans la société d'accueil, avec tout ce que cela implique sociologiquement et sémiotiquement ».

On apprendra donc avec intérêt comment s'est constitué le champ de la science-fiction avant même qu'elle adopte son nom actuel, sous la sainte trinité d'Edgar Poe, Jules Verne et H.G. Wells, comment elle connut son essor aux États-Unis grâce notamment aux efforts d'un Luxembourgeois immigré, Hugo Gernsback, créateur de la première revue du genre, *Amazing*

*Stories*. Puis comment elle échoua à pénétrer en France entre les deux guerres, malgré les efforts de quelques-uns, parce qu'elle n'avait tout simplement pas trouvé son public, lequel ne s'était pas encore constitué dans notre pays (la classe des petits-bourgeois technophiles, si j'ai bien compris, autrement dit l'encadrement technique des entreprises). On voit ensuite comment la SF américaine introduite en France après la deuxième guerre mondiale, notamment par des personnages éminents comme Queneau, Vian et Pilotin, a subi des traitements plus ou moins avouables pour pouvoir passer d'une culture à une autre par le biais de traductions à tendance ciblistes dont les niveaux allaient de l'excellence (celles de Boris Vian, selon l'auteur) à des « adaptations » pouvant laisser redouter le pire.

On trouvera donc dans cet essai du grain à moudre si l'on s'intéresse à l'histoire de la traduction dans ses rapports avec les mouvements culturels d'une époque. Toutefois, je ne considère pas que le parrainage de Bourdieu, dont se réclame l'auteur, apporte beaucoup à son analyse comme telle ; en tout cas, pas davantage de clarté. Ce parrainage le pousse à jargonner sans peut-être tout à fait maîtriser la théorie bourdieusienne, et ce n'est pas sans une certaine sidération que j'ai appris (page 17) que j'étais, en tant que traducteur, « l'agent privilégié par lequel passe la logique objective du système des pratiques, de dispositions et de structures permanentes et générales qui sont à l'œuvre dans toute traduction ».

Cet ouvrage, incontestablement méritant par son sérieux et le travail de recherche qu'il a demandé, me laisse un peu sur ma faim, notamment en ce qu'il ne cerne pas d'assez près, à mon sens, les spécificités de la traduction dans le domaine sélectionné, ce qui aurait pu se faire de manière certainement plus éclairante par une comparaison avec les textes du même genre traduits dans les deux décennies suivantes, époque où la SF fit florès en France. Tel est le danger, peut-être, de délimiter un champ de recherche trop étroit. Par ailleurs (et même si le livre n'est pas destiné au grand public), l'excès de généralités jargonnantes et pesantes rend la lecture de certains paragraphes fort indigeste. Je n'irais pas jusqu'à parler de cuistrerie : c'est peut-être que je n'ai pas compris. Dommage. J'aimerais tant qu'un jour les universitaires comme Gouanvic, qui sont bourrés de talent, se décident à nous parler plus simplement et arrêtent de confondre profondeur et obscurité.

William Desmond

## Serviable et compétent

René Meertens

*Guide anglais-français de la traduction*

Paris, TOP éditions, 1999

Cet ouvrage à relier plastifiée souple, maniable, d'un volume commode, n'est pas un dictionnaire. C'est avant tout le fruit du travail d'un homme, René Meertens, traducteur chevronné de documents émanant d'organismes divers, publics et privés, d'articles de presse, d'ouvrages didactiques. Nous avons entre les mains, en quelque sorte, le carnet de bord d'un professionnel. Aucune prétention à l'exhaustivité ; mais cherchez « *pattern* », et vous trouverez 51 propositions ! Ensuite, pour continuer à explorer le même article, viennent les exemples (au nombre de 16 pour le sens 1 du mot « *pattern* », c'est-à-dire le sens abstrait) ; on va de « *consumption patterns* » (habitudes de consommation) à « *a consistent pattern of disregard of safety regulations* » (une violation systématique des règles de sécurité).

On a parfois l'impression de téléphoner à un vieux copain et de lui demander : « Au fait, comment traduirais-tu ça, toi ? » Ou alors : « Toi qui connais l'Irlande, sais-tu ce que c'est qu'un TD ? » Et la réponse arrive (sans l'accent, malheureusement ; les prononciations ne sont pas indiquées) : « Un *Teachtaí Dála*, bien sûr ; un député, si tu préfères ! »

Je voudrais aussi citer, avec ses 65 exemples répartis sur neuf paragraphes, l'entrée « *community* », qui révèle une fine réflexion sur un champ sémantique si vaste qu'il n'a aucun équivalent français, même approximatif, « communauté » n'étant que la moins fréquente (sans doute) des traductions possibles.

La pratique professionnelle est toujours présente : il s'agit, ni plus ni moins, de trouver et de proposer quelques solutions, aussi bonnes que

possible, aux innombrables problèmes qui jalonnent la journée du traducteur. D'ailleurs, on est tenté de rajouter dans la marge ses occasionnelles trouvailles, parfois liées au domaine spécifique où l'on exerce son activité.

R. Meertens n'est pas un littéraire ; ni l'anglais élizabéthain ni même celui du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont leur place dans son ouvrage. Si l'on y trouve des métaphores, elles ne ressortissent pas au domaine de la création, mais à celui des lieux communs : par exemple, « *to put on the back burner* » = « mettre en veilleuse (un projet) », que je ne connaissais pas. Les disciplines privilégiées par l'auteur sont « l'économie, le commerce, la gestion, les finances, la banque, le droit, la politique, l'enseignement, l'informatique, etc. » Pourtant, bien des traducteurs littéraires pourront y trouver leur compte, tant il est vrai que les romans sont souvent situés *hic et nunc* et font référence avec précision aux aspects les plus inattendus de la vie contemporaine. Et... tiens ! Que propose donc R. Meertens pour « *non-fiction* » ? « Œuvres documentaires » : ce n'est pas si bête. À plus forte raison, donc, les traducteurs d'œuvres documentaires gagneront à se procurer le *Guide anglais-français de la traduction*, un vrai guide, serviable et compétent.

Sophie Mayoux

Claude Ernoult

## Efim Grigorievitch le magnétiseur

Je ne sais pas comment ce diable d'homme est parvenu à m'envoûter. Je sais seulement que sans que je m'en aperçoive ma vie s'est mise à changer lorsqu'il y a un peu plus d'une douzaine d'années nous nous sommes connus.

Voici donc des bords de la Néva venu, « dissident malgré lui », ce professeur d'université polyglotte, et plus cultivé dans chacune des langues qu'il connaît que moi dans la mienne.

Il s'avise inconsidérément que le radioteur que je suis, qui bafouille parfois des poèmes et arrehuete un russe d'autodidacte, pourrait bien s'employer à traduire de la poésie russe. Aujourd'hui, je ne sais plus comment cela s'est passé en moi-même, mais j'ai obéi, sans vraiment me poser de question.

Je me suis d'abord laissé apprivoiser. Efim Grigorievitch me recevait à Suresnes de longs après-midi, dans cette maison surplombant un jardin qu'il habitait alors. Et sous son influence, j'apprenais à me dépersonnaliser, à essayer de me laisser envahir par les esprits d'Alexandre Serguéievitch Pouchkine ou de Joseph Brodsky. J'ai encore quelques enregistrements de ces dialogues qui me subjuguèrent, au cours desquels se nouait une amitié – fortement teintée chez moi d'admiration – qui de semaine en semaine se renforçait.

Puis, à l'hypnose individuelle, a succédé l'hypnose collective que j'ai partagée avec beaucoup de ceux qui sont mes compagnons dans ce bouquet de l'amitié. Ce furent les grandes aventures des *Poésies* de Pouchkine et de Lermontov, de l'*Anthologie russe*, où dans le groupe chacun s'offrait à la

---

libre critique de l'autre. La tradition grecque voulait que l'on couronne le bœuf avant de l'immoler. C'était le ton de nos débats : un flot de louanges sur nos premiers balbutiements de traducteurs, suivi de tant de critiques courtoises ou parfois véhémentes mais toujours nettes que chacun remportait chez lui son texte mis en pièces, oiseau ensanglanté, meurtri, auquel il convenait d'apporter bien des soins répétés pour qu'il puisse, lors d'une nouvelle rencontre, réaffronter ses censeurs.

Comment n'en sommes-nous pas venus aux mains ? Comment avons-nous accepté, comment acceptons-nous encore de nous rencontrer et de nous démolir les uns les autres et de nous retrouver aujourd'hui amis entre nous et amis d'Efim Grigoriévitch ? Ce n'est pas qu'il ait joué simplement le rôle du chef d'orchestre. Nous n'étions guère payés pour notre jeu dans la partition et notre amour de la musique n'y aurait pas suffi. Nous sommes tombés sous un charme.

À l'enchanteur venu de la Néva, qui a bouleversé ma vie, je voudrais dire que si les lettres russes, dans leurs aspects parfois les plus difficiles, ont pris quelque consistance par nos travaux auprès de lecteurs français, nous y sommes pour bien peu, et le mérite lui revient tout entier.

Hélène Henry

## **Efim Grigorievitch Etkind (1918-1999) dissident malgré lui**

Efim Etkind en 1967, c'est d'abord une voix sonore qui emplit les salles étroites de la Faculté de philologie de l'université de Léningrad, sur le quai de la Néva. Il enseigne à cette époque de l'autre côté du fleuve, à l'Institut pédagogique, et chacune de ses apparitions à notre « Philfac », pour une conférence ou une série de cours, attire des foules, étudiants de première année ou doctorants, universitaires, traducteurs, jeunes poètes. Qu'il parle traduction, théorie de la littérature, stylistique, qu'il analyse le texte d'un poète mal en cour, qu'il exhume un recueil jamais republié, c'est, à nouveau présente, la tradition brillante de l'université de Saint-Pétersbourg : rigueur, savoir, ouverture, inventivité. Il est trilingue, parle avec brio le français et l'allemand. Il reçoit chaleureusement chez lui, selon la coutume en usage dans l'Université russe, quiconque, russe ou étranger, cherche un sujet de mémoire ou de thèse, ou simplement une référence, un avis. On sort de là lesté d'informations savantes, d'aperçus vivifiants, d'une envie renouvelée de penser et de faire, souvent de quelques livres généreusement prêtés. Etkind donne quelques conseils simples, hors référence « socialiste » et « réaliste » : « Sachez que l'étude des différences est toujours plus féconde que celle des ressemblances ». Ou bien : « L'unité d'inscription de la signification dans le poème est la strophe, ne l'oubliez jamais en traduisant... » Ses « Séminaires de stylistique du français », publiés, font autorité. Il prépare une anthologie en deux volumes des meilleurs textes des grands traducteurs russes de poésie européenne. Il est l'âme de la revue *Art de la traduction (Masterstvo perevoda)*, qui donne à cette époque ses meilleurs numéros. Il a publié en 1963 un premier livre sur la traduction, *Poésie et traduction*. D'autres sont en préparation...



1974. Paris. Au tout petit matin à la Gare du Nord nous sommes quelques-uns à attendre un train qui vient de Russie : anciens étudiants, amis, futurs collègues de l'université de Paris-x. Nous accueillons Efim Etkind devenu, malgré lui, dissident. Son soutien à Iossip Brodsky, l'aide qu'il a apportée à Soljénitsyne, l'énergie de son savoir et de sa parole simplement libre, sans compromission ni provocation, sa défense opiniâtre d'une pensée critique, loin des partis et des églises, sont devenus insupportables à un pouvoir soviétique sénescent et crispé. On l'a privé de ses titres universitaires, exclu de l'Union des écrivains dont il était membre en tant que traducteur : contraint d'abandonner ses étudiants, ses manuscrits, son immense bibliothèque, il a dû, à cinquante-six ans, se résigner à l'exil.

Efim Grigorievitch Etkind est né en 1918 à Petrograd. Son père Grigori, propriétaire d'une fabrique de papier, a payé son esprit d'indépendance de nombreuses années dans les prisons soviétiques. Ses frères plus jeunes, Izaac et Mark (ce dernier remarquable historien de l'art) ont eux aussi connu les camps, les persécutions, le travail intellectuel qu'on empêche et mutile. Efim Etkind explore le langage, lieu réputé dangereux entre tous. Il a hérité de ses maîtres de l'université de Léningrad, les grands « formalistes » et leurs continueurs, V. Jirmunski, G. Goukovski, B. Ejkenbaum, B. Tomachevski, V. Propp, une exigence d'intégrité intellectuelle sans faille. Comble d'imprudence au royaume du « Communisme dans un seul pays », il a choisi les cultures étrangères. Quand à la fin des années quarante la campagne contre le « cosmopolitisme » dévaste le paysage intellectuel de Leningrad, Etkind, soupçonné d'« antipatriotisme » et accusé d'« erreurs méthodologiques », est chassé de l'Institut pédagogique et doit s'exiler trois ans à Toula. La mort de Staline et le xx<sup>e</sup> Congrès lui permettent de reprendre une carrière universitaire couronnée en 1965 par un doctorat sur la « Traduction de la poésie comme problème de stylistique comparée ». En même temps, il s'implique dans la vie littéraire, apportant son soutien à tous ceux que rejette l'institution littéraire, posant les bases d'une analyse historique de l'étouffement de la parole en régime soviétique. Quand une nouvelle glaciation contraint Etkind à l'exil, on chasse en lui un excellent universitaire, connu pour ses travaux et ses talents de conférencier, mais aussi l'un des acteurs les plus lucides de la scène intellectuelle de son temps.

Ce rôle, il tient à continuer à le jouer dans l'exil. Bientôt universitaire français à part entière, doté d'une énergie et d'une puissance de travail exceptionnelles, il multiplie interventions et publications, en France mais aussi en Allemagne, en Grande-Bretagne, aux États-Unis. Il raconte dans un

livre sans haine le sort que fait son pays même à ceux « qui ne conspirent pas » (en traduction française *Dissident malgré lui*, Albin Michel, 1977).

La traduction est plus que jamais au centre de ses préoccupations. Il fonde à Paris-x un séminaire de traduction poétique, réunit et forme un petit groupe de traducteurs et met en chantier de grandes entreprises dont les années 1980 verront la réalisation : deux tomes d'*Œuvres poétiques* de Pouchkine (Âge d'Homme, 1982), une vaste anthologie de la poésie russe (*Poésie russe : anthologie du XVIII<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle*, Découverte/Maspero, 1983). Il espère pouvoir refonder la traduction poétique française en la formant à la brillante école russe : respect de la « forme comme contenu », exploration du calque métrique, travail en profondeur sur les genres. En 1982, il publie en français *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, où il expose avec véhémence ses positions : « La poésie, c'est l'union du sens et des sons, des images et de la composition, du fond et de la forme. Si, en faisant passer le poème dans une autre langue, on ne conserve que le sens des mots et les images, si on laisse de côté les sons et la composition, il ne restera rien de ce poème. Absolument rien. »

Quand surviennent la chute de l'Union soviétique et l'ouverture des frontières, il partage son temps et ses forces entre la France, l'Allemagne et la Russie, qui lui ouvre ses portes, lui rend ses titres universitaires, le publie et le fait en 1994 membre de l'Académie des sciences. Il compose et traduit vers le russe une remarquable anthologie de poésie allemande. Il réunit en livres ses innombrables articles et communications. En France, il participe activement à l'élaboration d'une grande *Histoire de la littérature russe* aux éditions Fayard.

Jamais il n'oublie ses amis de la première heure, même ceux que ses vues sur la traduction poétique ont laissés sceptiques. De loin en loin, il fait signe : un tiré à part chaleureusement dédié, une proposition de travail, une petite lettre avec une coupure de presse. Chaque fois c'est comme un rappel d'avoir à agir et à penser.

Efim Grigorievitch se réjouissait à l'idée de venir à Arles. Il est mort quelques jours après la date des Assises, alors que rien, un mois plus tôt, ne laissait présager une fin proche. Nous l'aurons vu parler pour la dernière fois à Paris en octobre 1999, au Congrès anniversaire de la naissance de Pouchkine. À la tribune, il montrait avec gourmandise sa dernière trouvaille, un petit ouvrage français du XVIII<sup>e</sup> siècle où Pouchkine avait puisé, et nous rappelait, traduisant et commentant minutieusement poème après poème, à notre devoir d'universalité.

---

Bibliographie en langue française : *Dissident malgré lui*, Paris, Albin Michel, 1977; *Pouchkine, Œuvres poétiques en deux volumes*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982 ; *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'âge d'Homme, Lausanne, 1982 ; *Poésie russe : anthologie du XVIII<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle*, Découverte/Maspero, Paris, 1983 ; *M. Lermontov. Œuvres poétiques*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1985 ; *Brodski ou le procès d'un poète*, Librairie générale française, Paris, 1988.

Ces ouvrages ne représentent qu'une faible part de l'immense héritage (ouvrages, articles, traductions), laissé par Efim Etkind. Une bibliographie de ses travaux a été publiée à Saint-Pétersbourg : P. Bakhtina et M. Iasnov : *Efim Grigorievitch Etkind, materialy k bibliografii*, Université européenne de Saint-Pétersbourg, St. P., 1999.

## Du côté des prix de traduction

Le prix de traduction européen Aristéion 1999, décerné cette année à Francfort, est allé au Danois Claus Bech pour sa traduction du roman de Flann O'Brienn *The Third Policeman*. Les autres finalistes étaient Giuseppe Bevilacqua (Italie), Fabjan Hafner (Autriche), Petrie-Caroline Harbouri (Grèce) et Hubert Seelow (Islande).

Lors des XVI<sup>es</sup> Assises de la traduction littéraire en Arles, Françoise Cartano, au nom de la Société des gens de lettres, a remis :

le **prix Halpérine-Kaminsky « Découverte »** à France Camus-Pichon pour sa traduction du roman américain *J'ai toujours eu un faible pour les cow-boys* de Pam Houston parue chez Albin Michel;

et le **prix Halpérine-Kaminsky « Consécration »** à Mimi Perrin pour l'ensemble de son oeuvre de traductrice, à l'occasion de la parution du roman de Nicola Barker, *Les écorchés vifs*, traduit en collaboration avec Isabelle Perrin et paru aux éditions Gallimard.

Lors de ces mêmes Assises, Julia Tardy-Marcus et Anne Wade-Minkowski ont remis le **prix Nelly-Sachs** 1999 à Dominique Grandmont pour sa traduction de l'intégrale des *Poèmes* de Constantin Cavafis parue chez Gallimard.

Toujours aux Assises, Diane de Margerie a remis le **prix Amédée-Pichot** de la ville d'Arles à Jean-Pierre Richard pour sa traduction du roman de Paul West, *Amaryllis ma muse*, parue aux éditions Gallimard.

Le **prix Laure-Bataillon** 1999 décerné par la Maison des écrivains et des traducteurs à Saint-Nazaire a été attribué à W. G. Sebald et Patrick Charbonneau, son traducteur, pour *Les émigrants*, paru aux éditions Actes Sud.

Le **prix Autres Rhône-Alpes** – domaine traduction – a été attribué à Denis Denjean et Uta Müller pour *Masante* de l'Allemand Wolfgang Hildesheimer paru aux éditions Verdier.

Pour sa première édition, le **prix Marcel-Duhamel** distinguant la traduction d'anglais en français d'un ouvrage de littérature policière a été attribué à Jean Esch pour *Chiens de la nuit* de l'Américain Kent Anderson paru chez Calmann-Lévy.

Le **prix Tristan-Tzara** décerné par la Société des gens de lettres a été attribué à Natalia et Charles Zaremba pour l'ensemble de leurs traductions du hongrois, à l'occasion de la parution de *L'orchestre le plus triste du monde* de Laszlo Darvasi chez Actes Sud.

Le **prix Baudelaire** décerné par la Société des gens de lettres a été attribué à Bernard Turle pour sa traduction de *Un puritain au paradis* du romancier anglais Peter Ackroyd parue aux éditions Robert Laffont.

Le **prix de littérature nordique les Boréales de Normandie** a été attribué à l'Islandais Petur Gunnarsson pour son roman *Point point virgule tirt*, à son éditeur Joseph K. et à son traducteur Régis Boyer.

Le **prix Gérard-de-Nerval 2000** a été décerné à Serge Niemetz pour l'ensemble de son oeuvre, à l'occasion de la parution de la sa traduction *Le Juif Süss* de Lion Feuchtwanger aux éditions Belfond.

Le **prix franco-allemand de la Fondation DVA 2000** a été remis à Bernard Banoun qui traduira en français *Wenn es soweit ist* de Josef Winkler pour les éditions Verdier, et à Christiane Seiler pour sa traduction en allemand de Richard Millet, *L'amour des trois soeurs Piale*, parue aux éditions Alexander Fest à Berlin.

Publiés avec la collaboration d'ATLAS, les **Actes des Quinzièmes Assises de la traduction littéraire** en Arles ont paru aux éditions Actes Sud. On y retrouvera les temps forts de ces rencontres internationales 1998 : la conférence inaugurale de Jacques Derrida « Qu'est-ce qu'une traduction "relevante" ? » ; l'écrivain invité Jean Rouaud, entouré de ses traducteurs suédois, anglais, allemand, danois et hollandais; la conférence de Gerald Stieg « Une lettre de Rilke à son traducteur » ; deux tables rondes consacrées au domaine audiovisuel, l'une, animée par Rémy Lambrechts, "Traduire au fil des images", l'autre, organisée par l'ATLF, sur les conditions de travail du traducteur dans ce domaine; et, bien sûr, les ateliers, dont le succès ne se dément pas.

Les 3, 4 et 5 décembre 1999, le Collège international des traducteurs littéraires organisait à Arles un colloque « **Langues mineures, langages majeurs** ». Les participants, nombreux, ont pu assister à une conférence

d'Henri Meschonnic, « Mais la parole enfante sa mère », à des ateliers de traduction, et à trois tables rondes consacrées respectivement aux problèmes éditoriaux et commerciaux des littératures dites minoritaires, à la délicate question de l'auto-traduction et à l'art de traduire le conte.

Trio – Translation Research in Oxford – organise, du 12 au 15 septembre 2000 à St Hugh's College, Oxford, un colloque pluridisciplinaire sur le thème « **The Anatomy of Laughter / Traduire le rire** ». Pour d'autres renseignements, s'adresser à Edith McMorran, St Hugh's College, Oxford, OX2 6LE. E-mail : edith.mcmorran@st-hughs.ox.ac.uk

La quatorzième rencontre internationale du TRACT, Centre de recherche en traduction et communication transculturelle anglais-français/français-anglais, aura lieu en Sorbonne les 29 et 30 septembre 2000. Thème retenu : « **Pourquoi donc retraduire ?** ». Pour tout renseignement, s'adresser à Paul Bensimon, Institut du monde anglophone, 5 rue de l'École de Médecine, 75006 Paris. Tél : 01 43 26 45 96. Fax : 01 43 54 25 13.

Les XVII<sup>es</sup> **Assises de la traduction littéraire** en Arles auront lieu les vendredi 10, samedi 11 et dimanche 12 novembre 2000. Après la conférence inaugurale prononcée par Jacques de Decker, une première table ronde, animée par Jean-Yves Pouilloux, réunira les traducteurs des *Fleurs bleues* de Queneau. Aline Schulman se penchera sur « Jorge Luis Borges et la traduction ». Une deuxième table ronde se tiendra sur le thème « La traduction dans un pays multilingue : la Suisse ». Enfin, la table ronde ATLF, « Du crayon à la Toile », fera le point sur les nouvelles technologies de l'information au service du traducteur.

Le **DESS de Traduction littéraire professionnelle de Charles V** (UFR d'Études anglophones de l'université Paris 7) fêtera ses dix ans le vendredi 1<sup>er</sup> décembre 2000. Les anciens étudiants sont invités à prendre contact avec Marie-Françoise Cachin, Jean-Pierre Richard ou Catherine Huart par téléphone : 01 44 78 34 69, par fax : 01 44 78 34 40 ou par mail : tlitdess@paris7.jussieu.fr

Vient de paraître : le **Guide des aides aux écrivains**, de Geneviève Charpentier et Jean Guiloineau, publié conjointement par Climats et La Maison des écrivains. Cette nouvelle édition, entièrement remaniée et mise à jour, offre un panorama complet des aides, bourses et résidences, d'origine publique ou privée, dont peuvent bénéficier tous ceux qui font métier d'écrire. On y trouvera aussi un dossier sur la protection et l'édition des œuvres, et sur le statut d'auteur. Une mine de renseignements pratiques et professionnels.

---

L'ISTI, Institut supérieur de traducteurs et interprètes de la Communauté française de Belgique à Bruxelles, vient de créer un **DESS en traduction littéraire**. La langue d'arrivée unique est le français, les langues de départ retenues à ce jour sont le néerlandais, l'anglais, l'allemand, l'espagnol, l'italien, le portugais et le russe. Pour tout renseignement, s'adresser à Françoise Wuilmart, ISTI, 34, rue Joseph Hazard, 1180 Bruxelles, Belgique. Tél./fax : 00 32 2 569 68 12. E-mail : cetl@compuserve.com

Signalons également la création, par le Département de littérature du British Council à Londres et le British Centre for Literary Translation (BCLT) à Norwich, d'un **site web interactif** spécifiquement dédié à la traduction littéraire : [www.literarytranslation.com](http://www.literarytranslation.com) Connectez-vous !

# TransLittérature

Bulletin d'abonnement  
à adresser, découpé ou recopié, à

**ATLAS/TransLittérature**  
99, rue de Vaugirard, 75006 Paris

Je désire recevoir **TransLittérature** pendant un an  
(soit deux numéros, à partir du n° 20)  
au tarif de 100 F/15,24€ (France/Europe) ; 120 F/18,30€ (autre pays)\*

Nom : .....

Prénom : .....

Adresse : .....

Code postal : ..... Ville : .....

Pays : .....

Date et signature :

\* Joindre un chèque bancaire ou postal, établi à l'ordre de  
**ATLAS/TransLittérature**. De l'étranger, le règlement se fait par mandat  
international ou chèque en francs français sur banque française.



# 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 Ernoult, Hélène Henry,

Jacqueline Lahana, Michel Volkovitch

Imprimé à Paris par Le Clavier

Dépôt légal n° 055 – ISSN 1148-1048

Abonnement (1 an) France, Europe : 100 F (15,24 €)

Autres pays : 120 F (18,30 €)

Prix du numéro : 50 F (7,62 €)

**TL 18–19 / printemps 2000**